



HAL
open science

Les artistes chinois en France et l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris à l'époque de la Première République de Chine (1911-1949) : pratiques et enjeux de la formation artistique académique.

Philippe Cinquini

► **To cite this version:**

Philippe Cinquini. Les artistes chinois en France et l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris à l'époque de la Première République de Chine (1911-1949) : pratiques et enjeux de la formation artistique académique.. Histoire. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2017. Français. NNT : 2017LIL30003 . tel-01614740

HAL Id: tel-01614740

<https://theses.hal.science/tel-01614740>

Submitted on 11 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE LILLE 3 CHARLES-DE-GAULLE
École Doctorale Sciences de l'Homme et de la Société
Institut de Recherches Historiques du Septentrion

THÈSE

pour obtenir le grade de Docteur de L'Université de Lille 3 Charles-de-Gaulle

Discipline : Histoire de l'Art

Présentée et soutenue par

Philippe CINQUINI

le 30 mars 2017

**Les artistes chinois en France et l'École nationale supérieure des beaux-arts
de Paris à l'époque de la Première République de Chine (1912-1949) :
pratiques et enjeux de la formation artistique académique**

Sous la direction de

Mme Chang-Ming PENG Professeure d'histoire de l'art contemporain
à l'Université de Lille 3 Charles-de-Gaulle

Membres du Jury :

M. Alain BONNET, Professeur en histoire de l'art contemporain,
Université de Grenoble-Alpes, rapporteur

Mme Siyan JIN, Professeure de langue et civilisation chinoises, Université d'Artois

M. Barthélémy JOBERT, Professeur, Président de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV)
Histoire de l'art moderne et contemporain, rapporteur

M. Éric LEFEBVRE, Conservateur en chef du patrimoine, Directeur du Musée Cernuschi

M. Emmanuel SCHWARTZ, Conservateur général du patrimoine, École nationale supérieure des beaux-arts
de Paris, Conservateur des peintures et sculptures de l'École des beaux-arts de Paris

Volume 1

Résumé de la thèse en français :

La présence des artistes chinois en France durant la première moitié du XX^e siècle s'est fixée de manière exceptionnelle et durable à l'École des beaux-arts de Paris, au point qu'on puisse, à partir du dépouillement des archives nationales (cote AJ52), parler d'un « phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris ». Ce phénomène a engagé plus de 130 élèves chinois inscrits dans les galeries et dans les ateliers de peinture et de sculpture entre 1914 et 1955. Aussi, cette présence à l'École des beaux-arts constitua une caractéristique essentielle du mouvement des artistes chinois en France et plus largement en Occident. À ce titre, ce phénomène a joué un rôle important dans l'évolution du champ artistique chinois moderne, sur le plan social, technique et artistique à travers un processus de « transfert culturel ». Ce phénomène fut possible grâce à une relation privilégiée qui exista entre la France et la Chine au début du XX^e siècle (le « dialogue entre deux républiques »). Mais l'École des beaux-arts fut aussi un espace de concurrence entre les différentes tendances artistiques modernes chinoises dont beaucoup des chefs de file passèrent par les ateliers de l'École. Parmi eux, Xu Beihong (1895-1953) occupa une place particulière car il développa une stratégie sociale et artistique cohérente qui posait comme fondamentales la formation artistique académique et l'expérience à l'École des beaux-arts de Paris. Cette expérience enrichie par la maîtrise du dessin académique, de l'anatomie artistique et de la peinture d'histoire, fut orientée vers une production inédite à bien des égards en Chine, à l'huile et à l'encre. Aussi, après une période consensuelle des années 1910 aux années 1920, il semble qu'à partir des années 1930, le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris alimenta essentiellement le pôle éducatif et artistique de Xu Beihong en France et en Chine. Ce phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris, attaché à la formation académique et à l'art académique français, fut un élément dynamique dans l'élaboration de la modernité artistique en Chine au XX^e siècle.

Mots-clés en français :

École des beaux-arts de Paris

Art académique

Étude et enseignement dans l'art

Dessin dans l'art

Anatomie artistique

Peinture d'histoire

Art moderne chinois

XU Beihong (1895-1953)

LIN Fengmian (1900-1991)

Shanghai

Première République de Chine (1912-1949)

Transferts culturels

Titre de la thèse en anglais :

Chinese artists in France and the Higher National School of Fine Arts in Paris (*École nationale supérieure des beaux-arts de Paris*) during the Republic of China (1912-1949): issues and practices of the academic artistic education and training.

Résumé de la thèse en anglais :

The presence of Chinese artists in France during the first half of the Twentieth Century was an exceptional and enduring phenomenon at the National School of Fine Arts of Paris (*École nationale des Beaux-Arts de Paris*). Based on the analysis of the documents from the French National Archives, the number of Chinese students was so substantial that it deserves to be called as the '*Chinese phenomenon at the École des Beaux-Arts*'. Between 1914 and 1955, more than 130 Chinese students enrolled at the '*Galleries*' (preparatory training in drawing) and at the painting and sculpture studios called '*Ateliers*'. This situation at the *École des Beaux-Arts* essentially reflected the movement of Chinese artists in France and more widely in the West. It played an important role in the changing field of the modern Chinese art, socially, technically and artistically, through a process of "Cultural Transfer" and was made possible by the privileged relationship between France and China at the beginning of the Twentieth Century (the "Dialogue between two Republics"). Nevertheless, the *École des Beaux-Arts* also became an area of competition between the various modern Chinese artistic tendencies, as many leaders of different groups studied at the workshops of the *École des Beaux-Arts*. Among them, Xu Beihong (1895-1953), who developed a coherent social and artistic strategies, was especially significant. Xu received fundamental academic artistic training at the *École des Beaux-Arts* in Paris. Xu's experience, enriched by his mastery of academic drawing, artistic anatomy and history painting, made his artistic production unprecedented in many respects of Chinese art, in oil and in ink. In addition, after a consensual period from the 1910s to the 1920s, it seems that from the 1930s, the Chinese phenomenon at the *École des Beaux-Arts* in Paris mainly fostered Xu's central position in educational and artistic camps in France and China. This Chinese phenomenon at the *École des Beaux-Arts* in Paris, which is attached to academic training and to French academic art, was a dynamic element in the elaboration of artistic modernity in Twentieth Century China.

Mots-clés en anglais :

Higher National School of Fine Arts in Paris
Academic art
Academic education and training in Fine Arts
Drawing in art
Artistic anatomy
History painting
Chinese Modern Art
XU Beihong (1895-1953)
LIN Fengmian (1900-1991)
Shanghai
The Republic of China (1912-1949)
Cultural Transfer

A Lucie et Louise, que la Chine et la France les rapprochent.

Remerciements :

Je tiens à exprimer toute ma gratitude et mes sincères remerciements à toutes les personnes qui m'ont apporté avec générosité leur aide précieuse, et sans le concours de qui, ce travail n'aurait pas été mené à terme. Ma reconnaissance s'adresse tout d'abord à Mme le Professeur Chang-Ming PENG qui a accepté de diriger mes recherches. Ses avis et ses conseils m'ont été d'un grand secours ; sa patience et sa bienveillance ont été un précieux encouragement tout au long de ma recherche. Je tiens aussi à remercier en particulier M. Emmanuel SCHWARTZ, Conservateur général du patrimoine à l'École des beaux-arts de Paris. Il m'a ouvert les portes de cette grande institution et il m'a conduit à travers son histoire, ses archives et ses collections avec une compétence et un esprit qui n'appartiennent qu'à lui.

Je remercie naturellement les membres du jury d'avoir accepté de participer à mon jury de soutenance : M. Alain BONNET, Professeur en histoire de l'art contemporain, Université de Grenoble-Alpes, Mme Siyan JIN, Professeure de langue et civilisation chinoises, Université d'Artois, M. Barthélémy JOBERT, Professeur, Président de l'université Paris-Sorbonne (Paris IV) Histoire de l'art moderne et contemporain, M. Éric LEFEBVRE, Conservateur en chef du patrimoine, Directeur du Musée Cernuschi, M. Emmanuel SCHWARTZ, Conservateur général du patrimoine, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

Que soient également remerciés :

M. le Professeur XU Qingping 徐庆平 et son fils M. XU Ji 徐冀, Directeur et Vice-directeur du Musée commémoratif XU Beihong à Pékin 北京徐悲鸿纪念馆, qui m'ont permis d'accéder largement à l'œuvre de leur père et grand-père. J'exprime ici une pensée émue et respectueuse pour Madame LIAO Jingwen 廖静文 (1923-2015) dont l'effort infatigable a permis la conservation d'un œuvre exceptionnel qui éclaire l'art moderne chinois et qui constitue un outil formidable pour les chercheurs.

M. le Professeur MA Zhencheng 马振骋, traducteur de chefs-d'œuvre de la littérature française en Chine ; il a partagé avec moi sa mémoire de Shanghai et il m'a éclairé sur la langue et la culture chinoises.

M. Jean-Marc BUSTAMANTE, Directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris et membre de l'Académie des beaux-arts ; M. Nicolas BOURRIAUD, ancien Directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris ; Mme Monique ANTILOGUS, Service photographique des collections, École des beaux-arts de Paris.

M. ZHAN Jianjun 詹建俊, Directeur, Académie de peinture à l'huile de l'Académie de peinture de Chine 中国国家画院油画院 ; M. WAN Shaojun 宛少军, Chercheur, Académie de peinture à l'huile de l'Académie de peinture de Chine 中国国家画院油画院.

Mme WANG Limei 王立梅, Directrice, Musée du Millénium (Pékin), 中华世纪坛世界艺术馆 ; Mme ZHOU Wei 周围, Vice-directrice, Musée du Millénium (Pékin), 中华世纪坛世界艺术馆 ; Mme CHEN Xiaolin 陈晓林, Relations internationales, Musée du Millénium (Pékin), 中华世纪坛世界艺术馆.

M. DENG Xiaoxian 邓晓贤, Secrétaire général, Shanghai International Culture Association (SICA), 上海市对外文化交流协会 ; M. YIN Zhengwei 殷政伟, Département des Arts, Shanghai International Culture Association (SICA), 上海市对外文化交流协会 ; Mme YANG Yan 杨焱, Directrice, Shanghai International Culture Association (SICA), 上海市对外文化交流协会.

M. LI Lei 李磊, Vice-directeur, Musée des arts de Chine (Shanghai), 中华艺术宫 ; Mme LU Huan 卢缓, Directrice du Département recherche, Musée des arts de Chine (Shanghai), 中华艺术宫 ; Mme XU Haijing 徐海晶, Département recherche, Musée des arts de Chine (Shanghai), 中华艺术宫 ; M. YANG Qi 杨奇, Directeur du Département des expositions, Musée des arts de Chine (Shanghai), 中华艺术宫 ; Mme YANG Zheng 杨征, Vice-directrice, Département des expositions, Musée des arts de Chine (Shanghai), 中华艺术宫.

M. WANG Huangsheng 王璜生, Directeur, Musée de l'Académie centrale des beaux-arts de Chine (Pékin), 中央美术学院美术馆 ; M. CAO Qinghui 曹庆晖, Professeur, Académie centrale des beaux-arts de Chine (Pékin), 中央美术学院.

M. XU Jiang 许江, Président, Académie des beaux-arts de Chine (Hangzhou), 中国美术学院 ; Mme CHEN Yan 陈焰, Professeure, Académie des beaux-arts de Chine (Hangzhou), 中国美术学院.

Mme HUA Tianxue 华天雪, Directrice de recherche, Académie des arts de Chine (Pékin), 中国艺术研究院 ; M. HUANG Heqing 黄河清, Professeur, Université du Zhejiang (Hangzhou), 浙江大学 ; Mme BAO Weihua 鲍薇华, Vice-directrice, Musée des beaux-arts Liu Haisu (Shanghai), 刘海粟美术馆 ; Mme WANG Wenjuan 王文娟, Professeure, Université du Peuple de Chine (Pékin), 中国人民大学 ; M. CHEN Zuen 陈祖恩, Professeur, Université Donghua (Shanghai), 东华大学 ; LI Qian 李前, Professeur, Académie de Théâtre de Shanghai, 上海戏剧学院 ; M. SUN Yuan 孙元, Écrivain et chercheur indépendant à Pékin ; M. SHEN Ning 沈宁, Chercheur, Bibliothèque nationale de Chine, 中国国家图书馆 ; Mme CHEN Xiaolei 陈晓蕾, Restauratrice de tableaux, Shanghai Oil Painting & Sculpture Institute, 上海油画雕塑院 ; Mme SUN Chun-Mei 孙淳美, Professeure, Université nationale des arts Tainan (Taiwan), 国立台南艺术大学 ; Mme Stéphanie SU 苏文惠, Historienne de l'art, Docteur diplômée de l'Université de Chicago.

M. XING Jianrong 邢建榕, Directeur, Archives municipales de Shanghai, 上海市档案馆 ; Mme Fan Lin 樊琳, Chercheuse, Archives municipales de Shanghai, 上海市档案馆.

M. SHANG Hui 尚辉, Rédacteur en chef, revue *Beaux-arts*, 《美术》杂志 ; Mme GOU Xia 勾霞, Directrice, Art China, 中国互联网新闻中心·艺术中国 ; M. XU Baicheng 许柏成, Journaliste, Art China, 中国互联网新闻中心·艺术中国.

Mme Bérénice ANGREMY, Attachée culturelle près l'Ambassade de France en Chine ; M. Paul FRÈCHES, Attaché culturel près le Consulat général de France à Shanghai.

Mme Chantal BEAUVALOT, Professeure honoraire de philosophie, qui m'a beaucoup aidé et encouragé dans mes recherches, ainsi que l'Association « Le temps d'Albert Besnard » ; M. Dominique BOYER et l'Association Lucien Simon ; M. Dominique LOBSTEIN, Historien de l'art ; M. Jean-Noël GRANDHOMME, Professeur d'histoire contemporaine à l'Université de Lorraine-Nancy.

M. Mathias ARY JAN, Président du Syndicat National des Antiquaires, Galeriste ; M. Pierre DUMONTEIL, Expert en art moderne et contemporain, Galeriste ; M. Ludovic DAGNEAU de RICHECOUR, Galeriste.

M. Bastien ROBILLIARD, Ingénieur (UTC), Vidéaste et spécialiste des archives ; M. Antoine ICARD, Artiste plasticien (École supérieure d'art d'Aix-en-Provence), Photographe et vidéaste ; M. Arno DEVO, Artiste plasticien (Ensad et École des beaux-arts de Paris), Créateur et éditeur ; Christian CHAMBENOIT, Artiste plasticien (Ensad), Photographe et vidéaste.

Mme WANG Yingge 王莺歌, Vice-directrice, Maison de vente Huachen (Pékin), 北京华辰拍卖 ; Mme LIU Ying 刘颖, Département art moderne, Maison de vente Huachen (Pékin), 北京华辰拍卖 ; M. LI Xiang 李享, Département art moderne, Maison de vente Council (Pékin), 北京匡时拍卖.

Je remercie enfin, Mme Min Xi Wu CINQUINI 吴敏僖, mon épouse, Directrice de Culture & Art Cinquini 杰奎琳文化艺术, dont le soutien à mon projet fut indéfectible, ainsi que son équipe :

Mme CAI Hongning 蔡宏宁, Mme CHEN Ye 陈也, Mme DONG Zhihong 董智弘, M. LI Hui 李晖, Mme XIAO Jie 肖洁, Mme XU Jian 徐健, M. XU Liqing 徐立青, Mme YUAN Yijie 袁弋婕, Mme ZHU Cui 朱萃, M. Antoine CINQUINI, Mme WU Tongchi 吴同池, Mlle Louise Ziyu CINQUINI 谭籽玉.

INTRODUCTION

L'École des beaux-arts de Paris dans la mémoire chinoise

Le visiteur qui parcourt aujourd'hui les galeries du nouveau *China Art Museum Shanghai*¹ est frappé à la fois par l'immensité du lieu et sa relative vacuité. L'habit paraît trop grand pour des collections qui peinent à garnir les cimaises. C'est pourquoi des salles entières sont remplies de toiles de grand format qui ont été peintes l'année précédente, que l'on remplace régulièrement, et dont les sujets prolongent à travers des scènes historisantes, la geste de l'art moderne chinois. Cette narration de l'histoire de l'art est associée au développement de Shanghai comme métropole moderne et à l'histoire de la Chine destinée au XX^e siècle à devenir la « nouvelle Chine ».

Ce phénomène muséographique n'est pas propre à Shanghai, on le retrouve à Pékin et partout en Chine. Évoquons par exemple l'exposition « *The Twelfth National Exhibition of Fine Arts & Exhibition of Nominated Works for Chinese Fine Art Awards, Creative Awards* » organisée à tous les étages du Musée national des beaux-arts de Chine à Pékin². Les thèmes qui y furent développés à travers les arts graphiques et la sculpture sont typiques de ces grandes rétrospectives : la guerre et la peinture d'histoire, la ruralité dans un face à face avec la ville où la campagne l'emporte toujours, les confins de l'empire (dans une veine qui n'est pas sans rappeler l'art colonial occidental d'avant-guerre), mais aussi et surtout, la peinture qui se raconte elle-même.

En effet, ce type d'exposition politique et populaire donne une place importante à une certaine représentation de l'histoire de l'art comme élément de l'histoire nationale. Peinture et sculpture d'aujourd'hui racontent à leur manière la période moderne de l'art chinois comme une épopée dont les artistes sont aussi, mais pas uniquement, les héros. Dans l'exposition mentionnée à Pékin, après le nécessaire grand tableau consacré au Président de la République placé à l'entrée, on trouve comme œuvre phare une peinture de He Hongzhou intitulée *Paysage sur le pont* qui évoque le séjour à Paris de Lin Fengmian³. A proximité, une sculpture de Wang Shushan, *Une journée à l'Académie Lu Xun à Yan'an*⁴. Dans cette scénographie (cf.

¹ Ce musée d'art moderne, également appelé le *Zhonghua Yishu Gong* comme s'il s'agissait d'un « palais », est une émanation de l'ancien *Shanghai Meishuguan*, le musée des beaux-arts de Shanghai, situé Place du peuple jusqu'en 2012, dans l'ancien bâtiment historique du *Shanghai Race Club*. L'institution a été divisée en deux unités, l'une consacrée aux arts modernes et installée dans l'ancien Pavillon de la Chine à l'exposition universelle de Shanghai de 2010, et l'autre dans une ancienne usine, baptisée la *Power Station of Art* et consacrée à l'art contemporain.

² 《第十二届全国美术作品展览暨中国美术奖·创作奖、获奖提名作品展》 Organisée par le Ministère de la culture et l'Association des artistes Chinois du 15 décembre 2014 au 4 janvier 2015 au Namoc, Musée national des beaux-arts de Chine, le *Zhōngguó měishùguǎn*.

³ 何红舟 He Hongzhou (né en 1964), originaire du Sichuan est diplômé de l'Académie des beaux-arts de Chine à Hangzhou, (*Zhongguo Meishu Xueyuan*) ; son tableau 《桥上的风景》 (*Qiao shang de fengjin - Paysage sur le pont*) montre trois artistes précurseurs de cette école fondée en 1928 et qu'on désigne souvent comme le « *Guomei* » ; Lin Fengmian 林风眠 (1900-1991), Wu Dayu 吴大羽 (1903-1988) et Lin Wenzheng 林文铮 (1903-1989), posant sur le Pont Alexandre III à Paris. Lin Wenzheng (*Vincent Lin*) fut le mari de Cai Weilian 蔡威廉 (1904-1939), la fille de Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940).

⁴ 王树山 Wang Shushan, né en 1972 à Lai Zhou dans le Shandong est membre de l'Association des artistes de Chine (*Zhongguo Meishujia Xiehui*), membre du comité de la sculpture de l'Association de l'art artisanal et des beaux-arts (*Zhongguo Gongyi Meishu Xuehui Diaosuzhuan ye Weiyuan Hui*). Sa sculpture s'intitule 《延安鲁艺的一天》 (*Yan'an*

Annexes I p. 1), le lien entre les deux œuvres et leurs deux sujets s'impose au visiteur comme une évidence. Le séjour à Paris s'inscrit parmi les étapes successives de la construction du système des beaux-arts de la nouvelle Chine.

Enfin, dans la même exposition, une fresque intitulée *Le rêve blanc* déroule sur plus de sept mètres de long une histoire des beaux-arts en Chine qui débute à Paris (cf. Annexes I p. 2); on y reconnaît d'abord les antiques de la Cour vitrée du Palais des études dont le modèle inspire dans un extraordinaire raccourci spatial et temporel les élèves et professeurs chinois au travail. Le dernier panneau montre des gardes rouges qui brisent les plâtres comme si le rêve s'achevait avec la révolution culturelle⁵. Le groupe d'artistes qui a réalisé la fresque s'est mis lui-même en scène dans le tableau à travers les personnages qui l'animent. Ensemble, maîtres et élèves revivent le passé et s'inscrivent ainsi dans l'histoire des beaux-arts portée par leurs aînés⁶. L'œuvre autorise à l'intérieur du champ artistique la transmission d'un héritage de nature académique et historique, par la relecture d'une période aux contours un peu flous, des années 1920 aux années 1950, mais qui franchit la barrière mémorielle d'une rupture dramatique sur laquelle on ne lève toujours que partiellement le voile⁷.

Ce reflet contemporain de l'étape française et parisienne de l'histoire des beaux-arts chinois trouve aussi un écho dans la mobilisation des collections à travers des expositions patrimoniales qui constituent le cœur des efforts de la muséologie chinoise. En effet, en revenant dans les salles du *China Art Museum* de Shanghai, on trouvera exposés les chefs-d'œuvre des maîtres modernes chinois ; Paris et l'École des beaux-arts y apparaissent constamment dans le jeu des biographies affichées aux murs et qui rappellent plus ou moins exactement la chronologie des années d'études en France et les noms des maîtres français.

Pour exemple, prenons l'exposition « *General Transformation, Profound Significance - 10 Samples of 20*

lu yi de yi tian - Un jour à l'Académie Lu Xun à Yan'an).

⁵ La « grande révolution culturelle » (文化大革命 *wénhuà dàgémìng*), ou simplement la révolution culturelle (文革 *wéngé*) ; Pierre Ryckmans (1935-2014) a montré que « la révolution culturelle n'a de culturelle que le nom ». La culture fut instrumentalisée par la politique et elle en est ressortie profondément bouleversée ainsi bien au niveau des producteurs que du public. Si ses causes ne furent pas culturelles, ses conséquences font de la révolution culturelle un phénomène culturel de première importance. Alors que depuis 1978, tous les domaines de la vie sociale semblent s'être rétablis et développés, il reste que la culture est vue encore comme irrémédiablement marquée, c'est-à-dire appauvrie par cette décennie comprise entre 1966 et 1976. La production artistique actuelle semble encore incapable de combler ce vide, tel l'eau se perdant dans le tonneau des Danaïdes. Les événements de 1989 ont également créé un barrage supplémentaire à la récupération mémorielle ; les années 1990 et 2000 ont été marquées par une suprématie écrasante de l'économie et de la consommation placée comme principal objectif social et culturel à atteindre au détriment d'une « reculturation » de la population et de la jeunesse. Ce n'est que tout dernièrement, avec le *Zhongguo Meng* 中国梦 (le rêve chinois) et *Yidai Yilu* 一带一路 (une ceinture, une route) que le gouvernement central a remis la culture et les arts au cœur du discours national avec le souci de trouver des connexions avec l'extérieur en mobilisant l'histoire et le patrimoine.

⁶ 《白色梦幻》 *bai se meng huan, Rêve en blanc*, réalisé par les professeurs Ji Peng 季鹏 et Wu Lieyan 邬烈炎 et leurs élèves, Cao Binhua 曹斌华, Lu Ligong 陆立功 et Shi Wenhua 史雯华, de la *Nanjing University of Art*. L'œuvre est décrite comme une fresque et elle mesure 244 x 732 cm.

⁷ La révolution culturelle n'est plus occultée mais elle est tronquée. On en réduit la présentation par rapport à d'autres séquences historiques de la nouvelle Chine et on assourdit l'écho de ses effets sociaux et individuels. On s'en rend compte par exemple, au nouveau musée du *Shànghāi Yīnyuè Xuéyuàn*, le Conservatoire de musique de Shanghai fondé en 1927 par Cai Yuanpei, et la manière dont est exposée la trajectoire de He Lüting 贺绿汀 (1903-1999), et avec elle, celles du corps enseignant et des étudiants de l'institution qui furent au cœur de la tourmente.

Century Chinese Art »⁸. Parmi les dix artistes présentés avec leurs œuvres, six ont étudié à l'étranger dont quatre à l'École des beaux-arts de Paris et deux au Japon auprès de Fujishima Takeji (1867-1943)⁹ qui fut l'élève de Cormon rue Bonaparte.

Assurément, le panel regroupant ces dix artistes n'est pas représentatif mais on peut, comme à bien d'autres occasions et dans d'autres lieux en Chine¹⁰, y voir d'emblée une tendance significative : le passage par l'École des beaux-arts de Paris des artistes chinois, et sans préjuger de leur nombre relatif et absolu, n'est pas un épiphénomène. Notre objet d'étude est bien planté au cœur de la mémoire du champ artistique chinois et sa visibilité dépasse celle qu'aurait eue un simple groupuscule.

Réflexion sur l'intitulé du sujet et l'historiographie

Après cinq ans et en arrivant au terme de notre travail, nous devons admettre que l'intitulé de notre sujet, même s'il tient encore, traduisait avec le recul, sinon une méconnaissance, du moins une *non-conscience* de la nature réelle et de l'ampleur du phénomène que nous avons choisi d'analyser. Certes, en amont, nous savions que des artistes chinois parmi les plus importants du XX^e siècle étaient passés par l'École des beaux-arts de Paris et qu'ils y avaient suivi une formation « académique » tout en nourrissant des relations privilégiées avec des maîtres de la peinture dite « académique » du siècle précédent, tels Pascal Dagnan-Bouveret (1852-1929), Fernand Cormon (1845-1924) ou encore Albert Besnard (1849-1934) ; en aval, nous savions aussi que le champ artistique chinois était divisé à l'époque et que la tendance incarnée par Xu Beihong 徐悲鸿 (1895-1953), la plus proche visiblement de la manière académique, ne faisait pas l'unanimité en Chine. L'idée de crise et d'un champ artistique en crise, nous apparaissait comme fondamentale pour couvrir et rassembler à la fois la dimension sociale et la dimension artistique du phénomène. Nous savions enfin que les polémiques du début du siècle dernier se poursuivaient aujourd'hui. En effet, les débats contemporains en Chine continentale donnent encore à des problématiques « modernes » une résonance et une actualité étonnantes à travers un remarquable jeu de transmission de l'héritage qui depuis un siècle passe des anciens vers leurs successeurs, des maîtres à leurs élèves. Cet aspect nous intéressait particulièrement car il y a quelques années, nous avons travaillé sur la culture d'un pays communiste, la Roumanie à l'époque de Gheorghe Gheorghiu-Dej (1901-1965) et de Nicolae Ceaușescu (1918-1989)¹¹; nous retrouvions en Chine, une faculté comparable à instrumentaliser l'histoire (en l'occurrence l'histoire ancienne et l'archéologie en Roumanie) et à continuer de faire des problèmes d'hier, les problèmes d'aujourd'hui et de demain¹².

⁸ "Tong Bian Han Yuan" Ershi shiji zhongguo meishu zhong de shige yangben, "通变涵远" 20 世纪中国美术中的 10 个样本, *General Transformion, Profound Significance - 10 Samples of 20 Century Chinese Art*, du 1^{er} août 2014 au 15 janvier 2015. L'exposition présentait les œuvres de : 贺天健 He Tianjian (1891-1977), 朱屺瞻 Zhu Qizhan (1892-1996), 林凤眠 Lin Fengmian (1900-1986), 关良 Guan Liang (1900-1986), 滑田友 Hua Tianyou (1901-1986), 周碧初 Zhou Bichu (1903-1995), 陆俨少 Lu Yanshao (1909-1993), 谢稚柳 Xie Zhiliu (1910-1997), 吴冠中 Wu Guanzhong (1919-2010), 程十发 Chen Shifa (1921-2007).

⁹ Deux Japonais dans l'atelier Cormon : Yamashita Shintaro (1881-1966) est inscrit le 25 août 1905 au numéro 1139, et Fujishima Takeji (1867-1943) est inscrit le 27 janvier 1906 au numéro 1146 (registre des inscriptions dans les ateliers en AJ52 248).

¹⁰ Les catalogues des ventes aux enchères d'art moderne en Chine (Poly, Guardian, Council, Huachen, Hosane etc.).

¹¹ Philippe Cinquini, *La Dacie dans la revue d'archéologie et d'histoire ancienne « Dacia »*, mémoire de DEA, Strasbourg II, 1996.

¹² Dans ce rapport entre les agents et le contexte d'hier à aujourd'hui, on trouve à l'œuvre en Chine l'idée d'engagement. L'historien de l'art et professeur à la CAFA (L'Académie centrale des beaux-arts de Chine à Pékin, structure homologue à

Une toute récente discussion à Pékin avec les académiciens du *Zhongguo Guojia Huayuan* 中国国家画院 nous a confirmé la force et la permanence des vieux clichés, précisément ceux créés avant la guerre au sujet de l'histoire de l'art moderne chinois. En ce qui concerne la peinture à l'huile, le vieux peintre et académicien Shui Zhongtian 水中天 (né en 1935) décrit ainsi le trio de tête des artistes modernes chinois de la façon suivante : Xu Beihong est classique (*Gudian* 古典), Lin Fengmian est moderne (*Xiandai* 现代) et Liu Haisu (1896-1994) est « entre les deux » (*Jianbing* 渐变). Que ce panorama en forme de triptyque soit exact ou inexact, importe moins que sa longévité et son efficacité normative. On voit bien aussi que la période proprement stalinienne et Mao, sans même parler de la révolution culturelle, pèsent moins dans les discussions que l'ère *Minguo*, comme la séquence initiale, celle du mouvement et de l'expérimentation au cours de laquelle les grandes tendances de la peinture nationale se seraient déjà mises en place.

Ce paradigme en Chine est doublé par la vision d'une portion importante de l'historiographie occidentale qui, à la suite des travaux de Michael Sullivan (1916-2013), distingue une avant-garde authentiquement moderne comparable à l'art moderne occidental et incarnée par le groupe des « formalistes » qui comprendrait Lin Fengmian, Liu Haisu, Pang Xunqin 庞薰琹 (1906-1985) etc., face à une tendance plus ou moins rétrograde, les « naturalistes », dont Xu Beihong fut le chef de file avant qu'il ne soit relayé par les tenants d'un art mis au service de la révolution, du nationalisme et du communisme, aboutissant avec la victoire de Mao et l'instauration de la nouvelle Chine, à une art chinois de type réaliste-socialiste comparable à celui en vigueur au même moment en Union soviétique. Dans cette perception, l'échec d'une culture artistique moderne correspondrait en Chine à l'échec politique du modèle démocratique et libéral dont Shanghai était le fleuron, et dont le développement brillant aurait été enrayé puis écrasé par la révolution chinoise.

Aussi, à travers les éléments dont nous disposons il y a cinq ans, nous n'avons qu'une confiance relative en l'objet de notre étude, soit le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris. En d'autres termes, nous pensions le trouver un peu partout et nulle part, comme un élément de référence, certes important, mais pas forcément essentiel dans le mouvement des artistes chinois vers l'Ouest et même en France. C'est au fond le sens que nous donnions au « et » dans notre intitulé « Les artistes chinois en France et l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris ». Nous avons comme démarche d'éclairer l'objet « Chinois à l'École des beaux-arts de Paris » à travers la variété des parcours et des positions artistiques des nombreux artistes chinois passés par la France. Cette expérience, de retour en Chine, n'était qu'une référence parmi toutes celles mobilisées par le champ artistique chinois dans son processus de modernisation. La référence au Japon, pouvait légitimement jouer le rôle de contrepartie dans une sorte de discours énonçant : « la France certes, mais le Japon d'abord et puis aussi toutes les autres sources ».

Cette situation dans laquelle notre connaissance partielle du sujet répondait à une historiographie bien cadrée et bien orientée autant en Chine qu'à l'étranger, nous a amené à tourner autour du sujet avant d'y pénétrer véritablement, en tâchant de le cerner et de le jauger. Avec une formation d'historien, nous avons

l'École des beaux-arts de Paris), Yin Shuangxi 殷双喜 (né en 1954), insiste sur le caractère fondamentalement social et politique de la position de l'artiste et de son œuvre en Chine. Au fond, y reste ancré le principe selon lequel l'art est basé sur un rapport à la société dans lequel la formation (académique) et l'engagement (social) des agents sont essentiels et où l'œuvre reflète davantage la société que l'individu. Cette position est à la fois moderne (en Chine) et antilibérale (face au reste du monde) ; elle s'oppose frontalement à celle développée en Occident et fondée sur le marché libre dans lequel évolue le créateur souverain aux yeux duquel une instruction artistique académique est sinon inepte du moins suspecte. Or, nous croyons que le cadre de la pensée libérale n'a rien d'universel et qu'il est particulièrement mal adapté pour observer le champ artistique moderne chinois. Nous avons tendance à privilégier un point de vue intérieur plutôt que le jugement extérieur.

donc privilégié une approche d'abord historique et sociale du phénomène. Avec un questionnement simple. Quels artistes chinois étaient partis en France et lesquels avaient consenti à suivre une formation « académique » à l'École des beaux-arts de Paris ?

Il fallait donner un sens à cette enquête et c'est inspiré par *La guerre des écrivains* de Gisèle Sapiro¹³ que nous pensions tenir une perspective et peut-être une méthodologie. La dimension polémique du champ artistique que nous avons épinglée à travers la confrontation entre Xu Beihong et Liu Haisu au début des années 1930¹⁴ ouvrait sur la description d'un champ artistique dans lequel les enjeux artistiques et culturels nous paraissaient homologues aux enjeux sociaux et politiques. Nous avons beau jeu d'utiliser des éléments de la théorie des champs de Pierre Bourdieu et même d'envisager une analyse factorielle.

Effectivement, nous pressentions la nécessité d'établir une liste complète des agents et pourquoi pas, à travers leurs caractéristiques, dessiner une sorte de carte de l'espace social et artistique constitué par les artistes chinois en France, dans lequel, au milieu des différents pôles, relations et stratégies, l'objet « École des beaux-arts de Paris » serait apparu nettement, à la fois dans son contenu et dans sa portée en France puis en Chine.

Pour une liste exhaustive des élèves chinois et une compréhension du fonctionnement de l'enseignement académique à l'École

Or, il nous a fallu en rabattre, et il y a trois ans, nous étions confrontés à une double difficulté. D'une part, la présence des artistes chinois en France nous apparaissait sans cesse plus importante que nous le pensions, d'autre part, les archives en rapport prenaient l'allure de l'*Himalaya*.

Néanmoins, cette dilatation du sujet nous a conforté dans notre critique des points de vue qui, pour répondre à la question de la modernité artistique en Chine, donnaient une place marginale au « phénomène français ». Il était patent que Michael Sullivan (1916-2013) en tête, suivi par d'autres commentateurs, s'était ingénié à véritablement minimiser la portée de l'expérience française des artistes chinois au cours de la première moitié du XX^e siècle. Aujourd'hui, nous pensons que trois raisons expliquent leur position.

D'abord, dans la démarche comparatiste, la modernité est un paradigme totalisant et mondial. La modernité ne ressemble qu'à elle-même, c'est-à-dire aux formes universelles reconnues comme telles par l'histoire de l'art et mises en circulation par le marché de l'art. Dans ce cadre idéologique et pratique, il est difficile de considérer l'idée, paradoxale en apparence, que l'art dit « académique » ait pu jouer un rôle moteur dans la transition « moderne » d'une culture artistique aussi importante que celle de la Chine. Dans cette vision, les éléments académiques portés par l'École des beaux-arts de Paris et tout l'univers dont elle fut le véhicule, ne peuvent être perçus que comme marginaux, périphériques et dépassés a priori. On en trouve par exemple la trace manifeste dans deux articles, déjà anciens mais qui font encore autorité, ceux de Craig Clunas (1989) et de Ralf Croizier (1993)¹⁵ ; globalement, même aujourd'hui, la recherche peine à rompre avec

¹³ Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains 1940-1953*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1999.

¹⁴ Philippe Cinquni, « 刘海粟与贝纳尔：一张照片的历史叙述 - Liu Haisu and Albert Besnard: A Historical Narrative of a Photograph » *Poetry Calligraphy Painting 诗书画*, n. 11, Jan 2014, p. 50-66 ; republication de Philippe Cinquni (Université Lille 3), « Etude critique d'une photographie célèbre de Liu Haisu avec Albert Besnard – Enjeux et incidences de l'image sur le champ artistique chinois », *Mosaïque*, Revue de jeunes chercheurs en sciences humaines, n°11, mars 2013, p. 121-154.

¹⁵ Craig Clunas, « Chinese Art and Chinese Artists in France (1924-1925) », *Arts asiatiques*. Tome 44, 1989, p. 100-106; Ralf Croizier, « Post-Impressionists in Pre-War Shanghai: The *Juelan Shi* (Storm Society) and the fate of Modernism in Republican China », in John Clark, *Modernity in Asian Art*, Canberra, 1993, p. 135-154.

le carcan comparatiste et une vision simpliste de la modernité en Chine.

Ensuite, la culture moderne portée par la France à l'époque est non seulement temporaire mais aussi transitoire ; c'est-à-dire qu'elle ne ressort pas des qualités du contexte français et qu'elle n'appartient pas vraiment à la France dont on dresse en général un portrait très sombre pour l'avant-guerre ; la modernité en France ne constitue que l'étape éphémère d'une culture mondiale ; elle correspond à un certain niveau de développement d'une société qui aurait ajouté sa pierre, mais seulement elle, à un édifice global, soit la « modernité » en art qui a engendré ensuite une certaine manière d'art contemporain. La diversité des sources et des ressources permettent aussi de justifier toutes les relativisations. Certes, la France et Paris ont joué un rôle important mais qui est forcément balancé sinon remédié par l'Allemagne et notamment Berlin, par Londres, par Tokyo et d'autres foyers qui auraient agi de concert partout, à tout moment et sur tous les agents chinois. Pour la France, « l'École de Paris » comme concept-outil et boîte *fourre-tout* sert aussi d'instrument privilégié à pointer et à désigner la modernité française cosmopolite et utile ; elle la déploie mais uniquement dans le cadre limité par la portée qu'elle a dans le projet « moderne » qui la dépasse.

Enfin, la question est politique. La référence culturelle française dans le phénomène chinois moderne est en grande partie gommée. L'attractivité de la France comme double modèle, politique et culturel, à travers la Révolution Française et la République, comme société et système ayant pu, sinon tenté, d'établir une culture tantôt ouverte, tantôt cadrée, en mesure de déployer une grande variété de formes d'expressions artistiques à la fois officielles et non officielles, est minimisée. Cette révolution permanente de la culture en France aux XIX^e et XX^e siècles, rythmée par les révolutions politiques, assise sur la conscience sociale des agents du champ artistique et de l'État (champ du pouvoir), avec en ligne de mire le projet *bifrons* d'un « art social » et d'une « société artistique » est relativement incompréhensible dans la vision libérale anglo-saxonne. L'art y est fondamentalement une affaire individuelle et sa régulation est dominée par le marché et la non-intervention publique. Aussi, l'élan chinois vers la France, notamment celui des élites anarchistes et républicaines du début du siècle dernier, pensons à Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940) et aussi au milieu dans lequel évolue Wang Jingwei 汪精卫 (1883-1944), avec l'idée révolutionnaire d'une société nouvelle qui remplacerait la religion par l'art, est suspectée de porter en elle tous les totalitarismes. Des chercheurs réputés comme John Clark peuvent manipuler à loisir Louis David (1748-1825) et Arthur Kampf (1864-1950) dans une même entreprise de dénonciation de la mainmise de l'État sur l'art et la culture en Chine.¹⁶

Bref, l'importance grandissante dans notre recherche que revêtait factuellement le phénomène chinois en France était favorable à rétablir la relation bilatérale entre les champs artistiques des deux pays et d'y comprendre la place jouée par l'École des beaux-arts de Paris.

Par ailleurs, l'accès aux archives nous apparaissait très problématique. En Chine, les archives les plus intéressantes sont globalement inaccessibles, et il a fallu nous armer de patience pour récupérer pas à pas, notamment à l'occasion d'expositions, les images d'œuvres et des documents d'époque. Aussi, nous avons constitué très tôt un « dossier papier » pour chaque artiste concerné ; un dossier rassemble une multitude de textes extraits de la bibliographie chinoise évoquant le séjour en France du titulaire. Pour répondre aux simples questions « qui ? » et « quand ? », il nous a fallu établir les chronologies aussi précises que possible de tous ces artistes et notamment des plus importants, avant de les déconstruire en les confrontant les unes aux autres, puis de les soumettre aux archives françaises. Même après plusieurs années, cette somme de textes traduits et continuellement augmentée, constitue la matière principale qui nourrit notre réflexion ; d'une part,

¹⁶ John Clark, (2014). "Trajectories of the National: Xu Beihong and Arthur Kampf in Inter-Asian Comparison". In Wang Wenjuan (Eds.), *Globalisation and Ethnicisation: Xu Beihong Art Research and Development in 21st Century China*, (p. 405-424). Beijing: Chinese People University Press.

elle alimente sur le plan historique et factuel la trame solide tissée à partir des archives ; d'autre part, elle éclaire tout la face subjective, mémorielle et polémique du phénomène. Même défaillante, inexacte et parfois manipulatrice, la mémoire éclaire en contre-jour les regards portés les uns sur les autres, les stratégies qui ont abouti ou échoué.

Les artistes chinois de ces générations de l'époque *Minguo* ont beaucoup écrit ; on peut même avancer l'existence d'une sorte de caste d'artistes-intellectuels qui, fidèles au projet social des beaux-arts tel qu'il fut énoncé par Cai Yuanpei, ont tâché d'expliquer leur pratique artistique et de l'inscrire dans un programme éducatif orienté vers les nouvelles institutions d'enseignement qui se sont mises en place à partir du début des années 1910. Dans le champ culturel chinois, les artistes sont souvent eux-mêmes les critiques et il nous a fallu identifier des textes qui avaient une résonance particulière pour notre sujet. Ce travail est sans fin et nous restons un peu frustrés de ne pas avoir pu, autant que nous le souhaitions, rassembler et confronter les textes de cette littérature chinoise de spécialité, mais il nous a fallu au même moment nous attaquer à la face nord de l'*Everest* : les archives françaises.

En France, les archives sont globalement accessibles mais confronté à cette abondance, la difficulté consistait justement à les appréhender correctement, à les exploiter en répondant à un nécessaire souci d'exhaustivité et dans le cadre d'une analyse exigeante. De fait, il nous a fallu du temps pour apprendre comment fonctionnent les archives de l'École des beaux-arts (cote AJ52 aux Archives nationales) et de parvenir à en retirer une compréhension véritable de l'organisation administrative et pédagogique de l'École à l'époque qui nous intéressait. Il faut bien le dire, très peu de gens peuvent se targuer de comprendre le système « École des beaux-arts » dans sa complexité et dans son évolution et nous avons eu la chance de rencontrer M. Emmanuel Schwartz, conservateur général du patrimoine, qui nous a appuyé dès le début dans notre démarche visant à pénétrer le plus profondément possible dans la machine de l'École et dans ses archives. Cette plongée en AJ 52 ne pouvait pas être superficielle sous peine de ressasser les mêmes généralités que l'on retrouve un peu partout à propos de notre sujet¹⁷. Tout le travail de dépouillement des archives a consisté d'abord à établir une liste complète des agents mais également à comprendre de la façon la plus précise possible leurs parcours au sein de l'institution. Or, ces parcours ne ressemblent en rien à l'image qu'on peut avoir d'un cursus universitaire, ni à celui dans une grande école, ni même à rien d'autre. Il est probablement unique au monde et il s'explique en grande partie par la complexité de l'histoire de l'École depuis la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648, jusqu'au XX^e siècle en passant par la grande réforme de 1863.

Une de nos plus grandes satisfactions est d'avoir pu atteindre ce double objectif qui au départ, nous apparaissait comme une gageure : établir une liste exhaustive des élèves chinois à l'École des beaux-arts de Paris entre 1914 et 1955 et comprendre de façon détaillée le fonctionnement de l'enseignement auquel ils eurent affaire rue Bonaparte. Cette économie de l'enseignement des beaux-arts dans laquelle se sont déployés les parcours de chacun et de tous, nous a permis de véritablement cartographier le phénomène chinois à l'École des beaux-arts tout en suivant ses évolutions sur une quarantaine d'années, avec un effectif de centre-trente-deux agents. Ce travail de fond sur les archives et la mise en forme des résultats du dépouillement au moyen d'un logiciel tableur (Excel) puis d'un logiciel d'analyse et de visualisation de réseaux (Gephi), a donné un contenu à la fois dense et précis à la présence de chaque élève chinois tout en le situant dans le phénomène dans son ensemble et son histoire. D'une certaine manière, nous avons réussi, sans analyse factorielle, à élaborer des outils efficaces à visualiser et à analyser le phénomène dans toute sa complexité. Après le « Qui ? » et « Quand ? », nous pouvions savoir le « Comment ? » de chaque agent et de

¹⁷ Nous pourrions même établir un *bêtisier* de toutes les énormités qui pullulent dans beaucoup de publications aussi bien en Chine qu'en Occident.

l'ensemble du groupe.

Or, l'ampleur de ce que nous pouvons appeler désormais « Le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris », nous a amené à retourner le sujet *comme un gant*. En conséquence, nous devrions intituler aujourd'hui notre recherche : « Les artistes chinois à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris ». Ce « à » recentre notre objet d'étude sur lui-même au lieu de le diluer dans la question générale des artistes chinois en France. En effet, notre enquête a permis d'établir que les Chinois ont constitué entre les deux guerres mondiales le groupe étranger le plus important à l'École des beaux-arts de Paris en sections de peinture et de sculpture, devant les Américains et très loin devant les Japonais. Ce phénomène n'a jamais été observé ni étudié pour lui-même alors qu'il constitue à nos yeux le trait fondamental de la présence artistique chinoise en France au cours de la première moitié du siècle.

Le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris pour quelle identité artistique ?

Après avoir établi très précisément le contour et le contenu de l'expérience chinoise à l'École des beaux-arts de Paris, il fallait s'attacher à donner une identité artistique à ce groupe de plus de cent trente élèves. Cette identité devait forcément être variée et complexe, à l'image des fluctuations et de l'évolution du phénomène et de l'effectif, articulés en trois périodes et en trois groupes correspondant que nous avons dénommés les *précurseurs*, les *successeurs*¹⁸ et les *héritiers*. Les premiers ont ouvert la marche de 1914 jusqu'au tout début des années 1920, les seconds ont constitué l'essentiel du mouvement dans les années 1920 et 1930, avec un pic avant guerre. Vers 1934, on dénombre alors presque trente élèves chinois qui travaillaient en même temps dans les ateliers et les galeries de l'École, ce qui était tout à fait phénoménal compte tenu des conditions matérielles et humaines de l'institution à l'époque ; on devait parler chinois dans tous les coins et à tous les étages de l'hôtel de Chimay et du Palais des études. Enfin, les héritiers constituaient la reprise du mouvement après la Seconde Guerre mondiale sans toutefois que le conflit l'ait interrompu ; un certain nombre de successeurs avaient traversé l'occupation et ils avaient assuré la jonction avec la dernière vague chinoise entre 1947 et 1955.

L'objectif de la partie artistique de notre travail ne devait pas viser à construire une histoire artistique supplétive, déroulée *ad hoc* et nourrie hors sol, sans lien concret avec le substrat documentaire et les archives. Au contraire, il fallait qu'elle s'articule avec la dimension sociale du phénomène que nous avons mise en évidence avec les archives, qu'elle y colle et qu'elle s'y enfonce profondément. Nous gardions en tête l'idée d'un champ artistique chinois conflictuel, tiraillé entre différentes tendances dont les chefs de file se livraient une guerre d'influence afin de dominer le champ aussi bien en France qu'en Chine. Nous retrouvions immanquablement les trois personnages cités par Shui Zhongtian. Tous étaient allés en France et deux furent élèves à l'École des beaux-arts de Paris. Dans notre recherche, l'un d'entre eux cumulait deux avantages par rapport à ses concurrents. Xu Beihong incarne de la meilleure manière la tendance académique la plus proche de la tradition de l'École des beaux-arts de Paris et on dispose à son sujet d'un corpus d'œuvres très important, soit plusieurs milliers de dessins, d'huiles et d'encres conservés au Musée commémoratif Xu Beihong à Pékin¹⁹.

Entre 2012 et 2015, nous avons travaillé à la préparation et au commissariat d'une exposition consacrée à la relation entre Xu Beihong et ses maîtres français : « Un maître et ses maîtres, Xu Beihong et la peinture

¹⁸ Nous avons hésité, et hésitons toujours, entre les mots « successeurs » et « continuateurs » pour désigner ce groupe.

¹⁹ 徐悲鸿纪念馆 *Xu Beihong Jinianguan*.

académique française »²⁰. Nous étions dans une position encore intermédiaire par rapport à la compréhension de notre sujet. Notre objectif était de souligner les liens entre la peinture de Xu Beihong et l'École française vue à travers les cinq artistes principaux qu'il avait côtoyés en France : François Flameng (1856-1923), Pascal Dagnan-Bouveret, Fernand Cormon, Albert Besnard et Lucien Simon (1861-1945). Il s'agissait aussi de confronter l'œuvre de Xu Beihong à la production d'autres élèves de l'École des beaux-arts, ceux du passé et qui étaient des modèles, tel Dominique Ingres (1780-1867), et les contemporains avec lesquels il avait partagé le quotidien de l'atelier et l'excitation des concours. Cette confrontation d'œuvres chinoises et d'œuvres françaises, inédite à cette échelle, devait parler et elle parla.

Nous en retenons deux éléments essentiels. Le premier concernait les sujets ; il y a avait chez Xu Beihong des préoccupations communes avec la peinture académique française du moment. Nous avons formulé à l'époque l'idée suivante : la représentation du corps est déployée dans un espace et intégrée à une narration ; le corps, la terre et l'histoire forment un ensemble caractéristique de la peinture dite académique qui tranche avec les préoccupations picturales d'autres courants de l'époque. Le second point touchait à la technique ; Xu Beihong avait non seulement produit une grande peinture à l'huile chinoise mais il avait surtout su, à travers une grande maîtrise du dessin appris en France, renouveler la manière de peindre à l'encre chinoise. L'un dans l'autre, Xu Beihong représentait un modèle dans l'accomplissement du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris ; il en exprimait le meilleur sur le plan social et sur le plan artistique.

Une immersion nécessaire dans l'œuvre de Xu Beihong

Dans ces conditions, nous ne pouvions nous dispenser d'étudier complètement son œuvre conservée au musée à Pékin. Or, nous n'avons eu accès que tardivement à la totalité de ce corpus, soit au début de l'année 2015. Cette étude dans notre étude, cette immersion dans l'œuvre de Xu Beihong, devait nous permettre de comprendre dans ses moyens, dans son contenu et dans ses objectifs, l'effort remarquable de transfert que l'artiste a opéré entre la France et la Chine, entre sa formation à l'École des beaux-arts de Paris et la réalisation de son œuvre principale à son retour en Chine.

De fait, cette étude de l'œuvre de Xu Beihong nous a permis d'amorcer efficacement notre seconde partie consacrée à la place de l'École des beaux arts de Paris dans les enjeux artistiques entre la France et la Chine (apprentissage et expérimentation, influence et création)²¹. A travers Xu Beihong, nous avons pu traiter dans un seul mouvement les trois aspects que nous nous proposons : « 1 – Le dessin académique et l'acquisition d'une supériorité technique, 2 – Le corps, la terre et l'histoire, un cycle thématique en France et en Chine, 3 – La nationalisation d'une influence étrangère, du dessin et de l'huile vers l'encre ». Mais au lieu de dérouler cette problématique de l'extérieur vers les œuvres, nous avons pu, à partir du parcours précis de Xu Beihong à Paris et à l'École des beaux-arts, mis en exergue à travers les archives et la documentation de son « dossier papier », en suivre pas à pas le projet, vu de l'intérieur, œuvre après œuvre, presque jour après jour. Car projet

²⁰ *Dashi Yu Dashi: Xu Beihong Yu Faguo Xueyuan Dajia Zuopin Lianzhan*, 大师与大师：徐悲鸿与法国学院大家作品联展, *Un maître et ses maîtres: Xu Beihong et la peinture académique française*, 8 mai au 3 août 2014 au Beijing World Art Museum, du 14 août au 19 octobre 2015 au Henan Museum, du 15 novembre 2014 au 19 avril 2015 au China Art Museum, Shanghai. Commissariat de Xu Qingping 徐庆平, Emmanuel Schwartz, Philippe Cinquini ; catalogue *大师与大师：徐悲鸿与法国学院大家作品联展, Un maître et ses maîtres: Xu Beihong et la peinture académique française*, Shanghai, 2014.

²¹ *Infra* p. 192, Partie II – L'histoire artistique du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris, dont le Chapitre 1 – Xu Beihong, ou la mise en œuvre d'un projet artistique académique depuis l'École jusqu'en Chine.

il y a. Xu Beihong a expérimenté mais surtout tracé très tôt une ligne claire dans sa pratique et dans les résultats qu'il comptait en tirer pour bâtir une œuvre exemplaire et utile aussi à rassembler autour de lui, un groupe d'artistes, une tendance, un pôle dont il devait s'imposer comme le leader en Chine et en France. A la stratégie sociale correspondait de manière évidente une stratégie artistique.

Toutefois, et en forme d'ajustement par rapport à notre première vision, nous avons délibérément choisi de ne pas sur-interpréter les œuvres avec la question des « sujets », notamment avec la « peinture d'histoire », thématique rebattue et surchargée sur le plan idéologique par l'historiographie autant en Chine qu'en Occident. Nous souhaitions désamorcer cette problématique et notre objectif était de mettre évidence sur le plan pictural, les éléments décisifs de son œuvre tels qu'ils se manifestaient sur une longue série et une longue durée ; ces éléments, il les avait puisés en France puis réemployés, réinterprétés, « resémantisés » en Chine. Notre retenue sur la question des sujets, nous a permis de mettre au jour une dimension fondamentale que nous avons découverte en creusant la question de la place de l'anatomie artistique et du *trivium* dans la pratique artistique académique à Paris. L'ouvrage de Philippe Comar²² nous a aidé à révéler « l'obsession du corps » qui est si présente dans l'œuvre de Xu Beihong et qui a traversé toute sa production, en dessin, à l'huile et à l'encre. Nous avons aussi utilisé le prototype que représentait le *Cain* de Fernand Cormon, que Xu Beihong connaissait, pour montrer qu'il avait pour projet de définir et de déployer aussi bien à l'huile qu'à l'encre une image inédite et moderne de l'homme chinois ; cette image était inscrite dans une certaine vision de l'histoire dans laquelle l'homme chinois était substantiellement lié à la terre chinoise ; ce système, qui est d'abord un système pictural et non pas une idéologie, loin d'être fermé et nationaliste, se voulait ouvert, et il correspondait à un humanisme chinois qui répondait également au vœu et au projet initial de Cai Yuanpei ; Xu Beihong s'y inscrivait sur le plan générationnel comme précurseur dans notre phénomène, et il ne s'en est jamais départi.

Du cas Xu Beihong aux autres agents

A ce point, avec Xu Beihong, nous avons résolu en grande partie la question artistique du phénomène, en bonne articulation avec la question sociale, au point d'en dégager la *substantifique moelle*. Il s'agissait alors de pouvoir nous extirper du cas Xu Beihong pour traiter de l'identité artistique de l'ensemble des agents du phénomène. Dans ce deuxième chapitre de notre deuxième partie, nous devons nous poser les mêmes questions à propos de tous les autres agents partie prenante dans le phénomène²³. Or, nous ne pouvions disposer des mêmes avantages que ceux dont nous avons bénéficié avec Xu Beihong. En effet, aucun des agents ne nous offrait le même corpus d'œuvres disponibles et pour un certain nombre d'entre eux nous n'avions même aucune image de leur production.

A propos des autres agents, il nous a donc fallu relâcher le rapport si étroit que nous avons établi entre la production de Xu Beihong et son parcours. Nous devons pouvoir utiliser un réseau très varié, mais moins dense, de références sociales et artistiques, pour être en mesure sur une période de quarante ans, à une échelle étendue aux trois groupes principaux et les cent trente agents, de faire coïncider l'évolution sociale à une évolution artistique du phénomène (tout en y situant toujours Xu Beihong). C'est en croisant différentes sources et types de documents que nous pouvions balayer toute la période et tous les agents en continuant de

²² Philippe Comar (dir.), *Figures du corps, une leçon d'anatomie à l'École des beaux-arts de Paris*, Beaux-Arts de Paris éditions, Paris, 2008. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition organisée du 21 octobre 2008 au 4 janvier 2009 à l'École des beaux-arts de Paris.

²³ *Infra* Partie II, Chapitre 2 - Les incidences de la formation à l'École des beaux-arts sur la création des artistes chinois et ses enjeux dans le débat esthétique après le retour en Chine p. 299.

nous appuyer sur les évolutions sociales du groupe. Le logiciel Gephi nous a été d'une grande utilité pour mettre en évidence les connexions entre les différents agents et qui pouvaient correspondre à des affinités artistiques. Nous continuions de croire dans les vertus de l'homologie bourdieusienne. Au système social du phénomène devait forcément correspondre un système artistique ; il fallait tâcher de l'excaver du *fouillis* des apparences ; l'ordre donné par nos résultats du dépouillement des archives nous donnait une grille essentielle de lecture.

Pour renforcer notre corpus d'œuvres anciennes, nous avons également dépouillé deux magazines de l'époque, deux journaux illustrés, *Liangyou Huabao* et *Beiyang Huabao*²⁴, comme véritables *miroirs* de la réception en Chine des artistes formés en France et de leurs œuvres. Sans être aussi précis que nous avons pu l'être avec Xu Beihong, nous avons néanmoins pu démontrer une évolution générale, pertinente et parfois paradoxale du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris sur le plan artistique.

D'une part, nous pouvons diviser en deux mouvements principaux l'ensemble du phénomène. Dans un premier temps, les élèves chinois passés par l'École des beaux-arts de Paris furent trop peu nombreux pour dominer le champ artistique chinois en cours de modernisation, même si la formation académique rue Bonaparte faisait l'unanimité parmi l'ensemble des acteurs et les tendances du champ. Il en a résulté dans les années 1910 et jusqu'au milieu des années 1920, une forme consensuelle dans laquelle le modèle académique parisien occupait une place initiale quasi obligatoire, mais simplifiée au retour en Chine et soumise à une sorte de vulgate moderniste, variée et médiane, qui correspondait en l'occurrence à la manière du *Shanghai Meizhuan*²⁵ dans les années 1920. L'exposition chinoise de Strasbourg en 1924 avait marqué la fin d'une première décennie de présence artistique chinoise en France et à l'École ; la manifestation au Palais du Rhin regroupait la plupart des grands précurseurs et nous avons pu montrer les liens qui existaient entre l'exposition et notre phénomène chinois aux beaux-arts de Paris.

Xu Beihong lui-même a pris conscience à son retour en Chine de la faiblesse de sa position dans le champ artistique chinois des années 1920 par rapport aux solutions modernistes ; le soutien que Cai Yuanpei apportait à Lin Fengmian en manifestait la prépondérance. Mais, à la fin des années 1920, Xu Beihong, fort de sa base à l'Université centrale de Nankin, décidait de rompre l'équilibre favorable à un modernisme tempéré ou à un académisme modéré, aussi bien en Chine qu'en France. Nous avons tâché de montrer à quel point les évolutions du phénomène chinois à l'École des beaux-arts étaient liées à la situation en Chine et aussi à quel point le phénomène à Paris avait pu lui-même peser et influencer de façon déterminante le champ artistique en Chine. Il nous paraissait donc souhaitable de traiter sur le plan artistique à la fois de la situation en France et de ses conséquences en Chine.

De cette manière, nous avons pu expliquer que la position de l'École avait évolué comme enjeu au sein du champ et de ses débats. D'une position centrale et consensuelle, l'École et la manière artistique qu'elle proposait, devait se déplacer à la fin des années 1920 et au début des années 1930 vers le pôle proprement réaliste-naturaliste du champ artistique chinois, soit celui dominé par Xu Beihong. Celui-ci était parvenu, en envoyant en France des étudiants acquis à sa cause et en se rendant à nouveau lui-même à Paris en 1933, à se ressaisir du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris afin d'en faire un outil au service de son projet artistique et éducatif en Chine : le *Xu Beihong Xuepai*²⁶. Les sculpteurs, dont nous n'avons pas traité dans le détail²⁷, montrent eux-mêmes leur participation objective au projet de « retour à l'ordre » artistique des

²⁴ 良友画报 (publié du 15 février 1926 au 10 octobre 1945), 北洋画报 (publié du 7 juillet 1926 au 29 juillet 1937).

²⁵ 上海美术专科学校 *Shanghai Meishu Zhuanke Xuexiao*.

²⁶ 徐悲鸿学派 *Xu Beihong Xuepai*, que l'on peut traduire par « l'école de Xu Beihong ».

²⁷ Effectivement, nous avons choisi de ne traiter précisément sur le plan artistique que des peintres. Pour deux raisons ; d'abord, les sculpteurs chinois mériteraient une étude spécifique (on sait d'ailleurs qu'un sculpteur chinois comme Jiang

Liufa de l'École des beaux-arts de Paris ; la création de « l'Association des artistes chinois en France »²⁸ en 1933 manifestait l'emprise en France de cette tendance réaliste académique ; elle allait parvenir à dominer le champ artistique en Chine avec le retour des nombreux étudiants formés à l'École au cours des années 1930 et au début des années 1940. La « crise française » du champ artistique chinois avait été résolue par la reprise en main du phénomène *Liufa* centré sur l'École des beaux-arts de Paris et magistralement réinvesti en Chine par Xu Beihong et ses affidés. La guerre qui éclata en 1937 en Chine, allait finir de marginaliser les tendances défendues par Liu Haisu et Lin Fengmian.

D'une certaine manière, la situation après guerre nous préoccupe moins car la fonction essentielle donnée par le champ artistique chinois à l'École des beaux-arts de Paris et au phénomène chinois qui s'y est déployé, s'était accomplie. La trajectoire de Wu Guanzhong 吴冠中 (1919-2010) en France et sa position à son retour en Chine en 1950, au terme de la période étudiée, nous paraît symptomatique de l'épuisement du phénomène ; l'École avait fini de transmettre ce qu'elle pouvait et l'École n'était plus substantiellement au cœur de l'expérience des artistes chinois en France, même si la plupart y passait encore, de Zhao Wuji (Zao Wou-Ki) 赵无极 (1921-2013) à Zhu Dequn (Chu Teh-Chun) 朱德群 (1920-2014), suivant malgré tout le sillon tracé par les aînés. D'une part, l'École des beaux-arts s'était ouverte à des manières nouvelles et peu *orthodoxes* aux yeux de la nouvelle école chinoise de peinture, et d'autre part, son principat dans la formation à Paris des Chinois était sinon dépassé, du moins égalé, par les formations plus dynamiques dispensées dans les académies libres de Montparnasse. Avec Jean Souverbie (1891-1981) à l'École des beaux-arts, André Lhote (1885-1962) et Othon Friesz (1879-1949) à Montparnasse, Wu Guanzhong déjà marqué par le sceau formaliste du *Guomei*²⁹ de Lin Fengmian et de Wu Dayu, ne pouvait espérer trouver dans la nouvelle Chine l'espace utile à réinvestir une expérience française bigarrée. L'École, même brillamment représentée par Souverbie, ne l'avait pas aidé à rejoindre la tendance de Xu Beihong d'autant que cette dernière était elle-même encadrée dès 1949 et mise en infériorité par rapport à *Yan'an*. Au début des années 1950, la « crise française de la peinture chinoise » que le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris avait largement contribué à créer et à résoudre, était close ; Zhao Wouji et Zhu Dequn décidaient de ne pas rentrer en Chine et alors qu'en septembre 1947, Xu Beihong avait publié un texte au titre emblématique dans le *Shijie Ribao* de Chongqing : « Le déclin de l'art mondial et la renaissance de l'art chinois – *shijie yishu zhimo luoyu zhongguo yishu zhifu* ».

Démonter l'échafaudage de notre première analyse sur le contexte

La deuxième partie de notre étude, achevée et rédigée, complétée d'un conséquent corpus en annexe, il nous restait au cours des derniers mois à reprendre notre première partie, soit précisément celle qui nous a mobilisés au cours des premières années de notre recherche. Nous en avons énoncé le plan en 2015³⁰. Nous

Xiaojian 江小鹣 (1894-1939), précède à Paris notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts ; ensuite, nous avons replacé la sculpture dans un enjeu plus large et dans lequel la peinture garde une position prééminente. En conséquence, nous parlons des sculpteurs à l'École pour montrer en quoi ils ont aussi participé à résoudre la « crise » qui se posait à travers le phénomène qui nous occupe.

²⁸ 中国留法艺术学会 *Zhongguo Liufa Yishu Xuehui*.

²⁹ 国立杭州艺术专科学校 *Guoli Hangzhou Yishu Zhuanke Xuexiao*.

³⁰ Sous cette forme : « Partie I – L'École des beaux-arts de Paris, du modèle en Chine à sa pratique par les artistes chinois en France » ; et avec deux sous-parties : « Chapitre 1 - Définition et évolution du modèle en Chine » et « Chapitre 2 - Les élèves chinois à l'École des beaux-arts de Paris ».

avons respecté ce cadre général mais en remaniant sensiblement le contenu. En effet, nous avons dû construire tout un ensemble documentaire, lui-même doublé d'une masse de commentaires, pour cerner la présence chinoise en France, à l'École des beaux-arts, en expliquer les causes et les modalités etc. Il nous a fallu démonter cet ensemble trop touffu pour n'en conserver qu'une trame plus simple et utile à situer le cœur de notre travail ; il se concentrait désormais dans la seconde partie que nous venons d'évoquer, car celle-ci cumulait de manière efficace les lectures sociale et artistique du phénomène.

Aussi, dans les pages suivantes, au cours de cette première partie, nous voulons clarifier un certains nombre de points essentiels. Dans un premier chapitre, nous nous fixons comme objectifs d'éclairer la relation bilatérale privilégiée entre la France et la Chine, dans laquelle s'est inscrit notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris, en la situant par rapport au précédent japonais et d'autres références concurrentes. Il s'agit aussi de battre en brèche tout un pan de l'historiographie, anglo-saxonne. Il s'agit aussi d'expliquer les raisons et les modalités du départ des individus ; nous reparlerons de Xu Beihong, puisque nous sommes bien documenté en ce qui le concerne, mais nous évoquerons aussi d'autres parcours et d'autres sensibilités avant l'arrivée des agents chinois rue Bonaparte.

Dans un second chapitre, nous proposons de présenter de manière claire et précise le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris, au moyen des différentes listes et représentations graphiques que nous avons pu établir à partir du dépouillement des archives en AJ52 et d'autres sources. Il s'agit aussi d'expliquer la documentation pour expliquer le fonctionnement même de l'École et bien préciser les différentes pratiques des élèves chinois. Nous souhaitons aussi obtenir des résultats sur le plan historique et sociologique, et qui sont utilisés dans la deuxième partie consacrée à la dimension artistique du phénomène.

Dans cette nouvelle configuration, nous avons renoncé à mener une troisième grande partie qui aurait été consacrée au rôle de notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris dans les enjeux éducatifs en Chine. La question de la place du modèle français, précisément celui de l'École des beaux-arts de Paris, dans la mise en place du système d'enseignement artistique moderne et contemporain en Chine est une vaste question. Elle mériterait une étude en soi, et nous sommes très attentifs aux travaux récents de M. Cao Qinghui 曹庆暉³¹ et de Mme Hua Tianxue 华天雪³² qui explorent ce sujet, notamment au moment crucial du passage du *Beiping Yizhuan* 北平艺专 vers le *Zhongyang meishu Xueyuan* 中央美术学院 (le *Yangmei*), soit l'actuelle CAFA (l'Académie centrale des beaux-arts de Chine). Nous donnerons toutefois brièvement notre opinion sur ce point dans notre conclusion.

Celle-ci s'efforcera de proposer une interprétation générale de notre phénomène que nous mettons aussi en perspective tout au long de notre étude au moyen du concept de « transfert culturel »³³. Nous verrons que cette lecture de la relation culturelle entre deux espaces si différents, telle qu'elle est définie par Michel Werner et Michel Espagne (même si nous nous permettrons aussi de la critiquer), est utile pour étudier notre

³¹ Cao Qinghui 曹庆暉 est professeur à la China Central Academy of Fine Arts (CAFA), et vice-directeur du Département de l'histoire des beaux-arts.

³² Hua Tianxue 华天雪, Directrice de recherche à la Chinese National Academy of Arts (中国艺术研究院 Zhongguo Yishu Yanjiuyuan), à ne pas confondre avec la Cafa (l'Académie centrale des beaux-arts de Chine).

³³ Cette théorie des « transferts culturels » a été élaborée par Michel Espagne et Michael Werner à partir du milieu des années 1980 au sujet des relations interculturelles entre la France et l'Allemagne. Elle constitue un outil théorique et méthodologique très efficace pour le sujet des artistes chinois et la France. Comme mise au point récente voir Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, Paris, École Normale Supérieure, mai 2013. Et comme interrogation déjà ancienne sur les limites du concept élaboré dans les années 1980, voir Béatrice Joyeux-prunel, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, 2003/1 (6), p. 149-162.

phénomène tendu entre la France et la Chine.

Partie I – L'École des beaux-arts de Paris, du modèle en Chine à sa pratique par les artistes chinois en France

Introduction de la Partie I - Articulation de la problématique : un modèle et sa pratique

La présence des artistes chinois à l'École des beaux-arts de Paris a participé d'un vaste mouvement d'expérimentations qui a modifié en profondeur le champ artistique chinois au cours du XX^e siècle. Dans ce contexte, l'École des beaux-arts de Paris a représenté une référence théorique et pratique qui a fonctionné durant toute la première moitié du XX^e siècle. Ce modèle s'est nourri de l'expérience des agents qui ont effectivement fréquenté l'École des beaux-arts et qui ont rapporté en Chine les éléments utiles au débat. Dans un premier chapitre, nous tâcherons de comprendre ce modèle et son attractivité en Chine, alors que dans un deuxième chapitre nous verrons sa pratique par un groupe d'étudiants chinois dont l'effectif a varié en nombre et en nature au cours d'une période comprise entre les années 1910 et le milieu des années 1950.

Cette articulation un modèle et sa pratique, pose les jalons d'une réflexion dans laquelle s'inscrivent les résultats bruts de notre recherche, soit l'inventaire de l'effectif chinois établi à partir du dépouillement des archives de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Elle nous permet également de lier nos premiers résultats à la seconde partie de notre étude consacrée aux aspects proprement artistiques du phénomène. En somme, nous verrons que le modèle fut si efficace qu'il a tracé le sillon d'une continuité à travers le terrain de l'expérience sociale et l'espace de la production artistique, jusque dans les organisations éducatives que les agents ont contribué à élaborer en Chine.³⁴ Cette articulation pose aussi l'idée d'une mise à l'épreuve du modèle. Le modèle a pris forme avant d'être expérimenté. Sa pratique par les agents a autant contribué à le renforcer qu'à en construire la critique. On voit qu'il fut contesté alors même qu'il atteignait son maximum d'efficacité, avant son déclin et son remplacement par un autre modèle. La succession des modèles japonais, français puis soviétique, constitue un assemblage complexe dans ce mouvement de la Chine orienté vers les beaux-arts étrangers. Il est inscrit sur la toile de fond de notre sujet, et le phénomène que nous étudions contribue à lui donner un contenu documentaire et historique.

On note aussi que le modèle qu'incarnait l'École des beaux-arts de Paris était bicéphale. Son attractivité reposait autant sur l'histoire et le fonctionnement de l'institution que sur les parcours d'études effectivement réalisés par les agents. Ainsi, on voit se définir un parcours idéal que les agents ont plus au moins réussi à suivre mais qui fut bien une référence pour tout le groupe au cours de la période. Or, ce cursus modèle s'appuie sur l'idée d'excellence technique (et morale) à laquelle se sont attachés les premiers agents et les

³⁴ Cette distinction entre un modèle et sa pratique, puis celle qui séparerait les questions artistiques des questions éducatives, constituent les cadres utiles à l'étude du phénomène mais ils ne correspondent pas à la réalité qui voit tous ces domaines agir de concert, immédiatement et tout au long de la période. Dès le départ, soit dès les années 1910, la référence aux beaux-arts français est programmatique dans les domaines artistique et éducatif. C'est une caractéristique forte de notre phénomène. Les Chinois sont autant allés à l'École des beaux-arts de Paris pour s'accomplir comme artiste que pour préparer et participer à la mise en place d'un système d'enseignement artistique moderne en Chine. L'art et l'éducation sont immédiatement couplés en théorie et en pratique.

promoteurs de leur engagement ; ce binôme constitué par la technique et la morale, voire de la technique érigée comme morale de la pratique artistique, fut planté comme un *pavillon noir* au cœur de notre phénomène ; il devait rallier les uns et rebuter les autres. Il ne fut pas sans influence sur la manière dont seraient élaborés les cursus des écoles des beaux-arts de Chine³⁵.

Dans notre second chapitre, nous avons repris l'idée de « trajectoires regroupées »³⁶ pour mettre en avant les solidarités et les oppositions entre les agents, au point que l'École des beaux-arts apparaît comme un champ de manœuvres. Pendant quatre décennies, s'y sont déployées et confrontées les ambitions et les stratégies individuelles et collectives. Aussi, le résultat de ce chapitre consiste autant en l'inventaire du phénomène, soit de donner une liste exhaustive des agents chinois, que de le révéler, au-delà des listes de noms, comme un objet dynamique. Le phénomène a des caractéristiques générales, mais son profil se décline dans le temps en plusieurs séquences. Il est autonome mais il déborde aussi hors les murs de l'École pour influencer les associations, les expositions collectives et d'autres pratiques.

Pour dresser ce tableau social du phénomène, nous avons utilisé de manière privilégiée le cas de Xu Beihong comme le moyen de tracer des lignes de force au sein du foisonnement et de la diversité, entre l'échelle la plus large, internationale, jusqu'aux méandres du cerveau d'un individu. Son exemple, nous a permis de suivre de façon détaillée aussi bien les questions du modèle que de sa pratique.

³⁵ La transposition en Chine du modèle organisationnel de l'École des beaux-arts de Paris fut relative. Mais à travers Xu Beihong et d'autres anciens, c'est davantage l'idée d'excellence, notamment technique, qui prime. L'importance accordée à la maîtrise du dessin d'après nature est fondamentale ainsi que d'autres pratiques qui deviennent de véritables *rituels* de consécration des élèves par les maîtres au sein de ses institutions d'enseignement. A notre avis, cette base provient du modèle français tel qu'il a été expérimenté par les agents chinois dans le phénomène étudié.

³⁶ Nous reprenons ce concept de l'ouvrage de Xie Yong, *Trajectoire de Chinois et représentations de la France: pour une compétence interculturelle sino-française*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 8. Nous y avons vu un outil *bourdieusien* qui permet de circuler entre différentes échelles sociales, de l'individu au groupe et à la société, et aussi dans le temps.

Chapitre 1 – L'École des beaux-arts de Paris : un modèle dans le contexte d'une relation privilégiée entre la France et la Chine

Introduction du Chapitre 1 - Pourquoi le choix des artistes chinois en faveur de la France et de l'École des beaux-arts de Paris ?

Il est légitime de s'interroger sur le choix que les artistes chinois ont fait (massivement, nous le savons désormais) en faveur de la France et de l'École des beaux-arts de Paris. Pourquoi avoir choisi la France et l'École des beaux-arts de Paris ? En fonction de quels ressorts inscrits autant dans le contexte général que dans le brouillamini des motivations individuelles, le départ d'un artiste chinois, par exemple Xu Beihong, a-t-il été possible et s'est-il orienté vers la rue Bonaparte ? La question n'est pas simple et il est indispensable d'y répondre correctement dans ce premier chapitre pour aborder et interpréter convenablement les résultats obtenus par le dépouillement des archives en deuxième chapitre³⁷.

Dans notre démarche, faire l'inventaire du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris ne consiste pas seulement à relever des noms, établir des listes, ni même à comprendre en détail ce que les élèves chinois ont pu faire à l'École, il s'agit d'abord de définir l'objet étudié en portant un certain regard sur lui et de comprendre les raisons même de son existence. Nous avons la conviction que ces éléments de contexte, loin de le dissoudre, permettent de mieux situer le phénomène, de le concentrer et d'y pénétrer plus efficacement. Ce travail sur le regard veut donner une identité à un objet et à un phénomène qui n'ont jamais été observés en tant que tels et qui au fond n'existent pas. Ce regard est très important pour comprendre les parcours des agents, individuellement ou pris dans leur ensemble, mais aussi pour apprécier correctement la dimension artistique du phénomène en deuxième partie de notre étude.

Du point de vue le plus large, au point de vue le plus resserré, d'une échelle internationale à l'échelle individuelle, le rapport entre une approche externe et une approche interne du phénomène se résout à travers un cycle ; il correspond à une circulation à différentes échelles, entre différents ensembles de documents, entre différents questionnements historiques et artistiques. Dans cette circulation, qui a l'allure de montagnes russes en nous faisant passer des conséquences des guerres de l'opium au type de relation amoureuse entre Xu Beihong et Jiang Biwei jusqu'au programme social et artistique portés par le *Xu Beihong Xuepai*, nous ne pouvons pas tout voir, ni tout dire, mais simplement bien voir l'essentiel et tracer une ligne cohérente, un fil rouge entre des éléments qui une fois rassemblés auront l'apparence de la réalité dans le cadre d'une démonstration.

Cette démarche, exploratoire et ouverte sur un champ très large de documents et de questionnements, oblige toutefois à adopter un certain point de vue, sinon un parti pris. Aussi, nous nous sommes fixé un principe. Il consiste à ne pas faire amende honorable à manier les catégories de réflexions issues de deux phénomènes qui se conjuguent dans notre objet d'étude : l'influence française et l'influence de l'art académique. Nous n'avons aucune mauvaise conscience par rapport à ces sujets et nous n'organisons pas notre propos pour dire une chose puis son contraire, en nous excusant de parler de la « puissance française »³⁸ durant l'entre-deux-guerres ou de la diversité et de l'importance de l'art dit « académique ». Nos résultats ne

³⁷ Cette démarche, longue, a précédé le dépouillement complet des archives. On peut parler du *siège du sujet* avant de l'investir.

³⁸ Le mot « puissance » correspond mieux à la réalité de l'époque que celui de « rayonnement » qui est marqué précisément par le déclin français et le « déclinisme » validés à la fin des années 1970.

sont pas destinés à alimenter le déclinisme français, ni l'épiphanie moderniste, ni la religion de l'avant-garde. Sans polémique, notre étude peut nous permettre de développer une critique historiographique et nous aider à situer notre phénomène dans un temps plus long. Elle permet d'observer le lien qui, à travers l'objet reconstruit par la présence chinoise à l'École des beaux-arts de Paris, existe entre le contexte qui l'a vu naître dans les années 10 du XX^e siècle et l'actualité dans les années 10 de notre siècle.

Face au tir groupé de la recherche anglo-saxonne dont l'a priori est souvent partagé par des chercheurs français, il nous semblait important de revaloriser le « fait français » en Chine pour mieux encadrer le « fait chinois » à l'École des beaux-arts de Paris. Nous battons en brèche la vision de Michael Sullivan ou encore celle de John Clark qui relativisent à outrance à la fois l'un et l'autre, soit l'influence de la France en Chine et celle des Chinois passés par l'École des beaux-arts de Paris.

Pour le reste, soit la constitution en Chine au début du XX^e siècle d'un modèle idéologique et artistique au sein duquel l'École des beaux-arts de Paris a occupé une place de choix, nous avons utilisé autant que possible les documents d'époque, depuis les textes de Cai Yuanpei, en passant par les articles du *Shenbao* ou encore ceux du *Journal de Shanghai*. Nous nous sommes aussi intéressé de près aux motivations des jeunes chinois partant en France et aux moyens qu'ils ont mobilisés pour y parvenir, comme l'apprentissage du français à Shanghai dans les années 1920³⁹.

Dans ce regard affûté pour cerner l'objet « École des beaux-arts » et ouvrir sur sa relation avec la Chine et les artistes Chinois, nous nous efforçons de rétablir une relation bilatérale entre deux espaces et deux histoires pour y insérer les trajectoires particulières et collectives vers la rue Bonaparte. Il nous faut rétablir la relation bilatérale qui a existé entre la France et la Chine à travers l'École des beaux-arts de Paris et l'art académique, en circulant entre les contextes français, chinois et franco-chinois. Rétablir ce lien, c'est mieux comprendre la filiation entre les expressions modernes et contemporaines de l'art chinois qui ne sont pas contenues dans les formes contestataires souvent les plus visibles aujourd'hui sur la « scène artistique internationale »⁴⁰.

D'ailleurs, existe-t-il une spécificité française qui ait rendu l'expérience française aux beaux-arts de Paris particulièrement efficace au point d'en avoir fait un élément clé d'une « acculturation » comme étape de la revitalisation de la culture artistique chinoise⁴¹ ? Quoiqu'il en soit, il nous semble trop simple de dire que puisque Paris fut la capitale mondiale des arts, les artistes chinois se rendirent à Paris. Pour comprendre ce mouvement chinois vers Paris, le constat d'un flux n'est pas suffisant et la corrélation ne vaut pas explication.

³⁹ Derrière le modèle français agit le modèle japonais ; l'expérience d'artistes comme Li Shutong a été importante pour valider le modèle français car le Japon connaissait depuis le XIX^e siècle un enseignement construit sur le modèle de l'École des beaux-arts de Paris.

⁴⁰ Opposer d'emblée la notion de « champ artistique » à celle de « scène artistique ». On pense à la position d'une figure comme Ai Weiwei (né en 1957) ; « Son militantisme a rappelé comment l'art peut atteindre un large public et se connecter au monde réel » *Artreview* 2011. On pourrait soutenir le contraire et considérer à quel point Ai Weiwei a développé une pratique artistique déconnectée du public et hors de la réalité (en Chine).

⁴¹ Éric Janicot, *L'art moderne chinois, nouvelles approches*, You Feng, Paris, 2007, p. 11. « Ainsi, ce tout d'univers rapportés est propre à éclairer le phénomène d'acculturation de la civilisation chinoise au XX^e siècle ». On peut se demander si une seule culture de premier plan, dotée d'une dimension universelle, pouvait être choisie comme référence principale dans ce processus. La civilisation française moderne était sur ce plan bien qualifiée pour jouer ce rôle de véhicule. « L'Européanisation », sur le plan artistique, aurait été en bonne partie une « francisation ».

Aussi, nous pensons qu'il faut démonter le mécanisme du départ afin de comprendre précisément les raisons et les modalités de ce phénomène dont nous avons fait l'inventaire dans les archives.

L'analyse en amont des différents facteurs qui ont contribué au départ de Chinois vers la France et spécifiquement vers l'École des beaux-arts de Paris, nous permet de mettre en relief les interactions entre des éléments particuliers des contextes chinois et français qui se retrouvent à agir pleinement dans les trajectoires individuelles. A ce point, la gageure consisterait à pouvoir se remettre dans la peau d'un étudiant chinois de l'époque pour repasser avec lui le chemin de ses motivations et de son rêve, soit l'itinéraire qui du delta du Yangtsé débouche sous la verrière du Palais des études.

Nous développons le présent chapitre en trois sections pour évoquer les rapports entre l'offre française et la demande chinoise au début du XX^e siècle dans le domaine des beaux-arts⁴². La première section définit le modèle constitué par l'École des beaux-arts de Paris et présente son attractivité comme une des manifestations de la puissance française au début du XX^e siècle. La seconde s'intéresse au point de vue chinois pour comprendre en quoi l'École des beaux-arts de Paris a représenté un outil idéal dans le mouvement vers l'Ouest et le projet de rénovation des beaux-arts chinois. La troisième explore les motivations de certains étudiants chinois pour expliquer leur départ de Chine et leur arrivée à l'École des beaux-arts de Paris.

⁴² Ce rapport entre l'offre française et la demande chinoise, de l'échelle nationale à l'échelle individuelle, se nourrit de préoccupations culturelles et identitaires. Quels beaux-arts pour affirmer quelle identité, notamment face au monde, et sur le fil, entre la puissance et le déclin ? A nos yeux, ces pôles de la puissance et du déclin, réunissent dans leur dialogue à travers notre sujet la partie française et la partie chinoise.

1. L'attractivité du modèle de l'École des beaux-arts de Paris comme manifestation de la puissance française dans le monde et en Chine

Nous avons la conviction que les facteurs idéologiques ont agi fortement à la fois dans le jeu mené par les agents et dans celui des organisations qui les ont contenus. Ces facteurs ont trouvé leur source en Chine dans un temps long, le XIX^e siècle, celui des désillusions et des humiliations, et aussi dans un temps plus court, celui de l'époque *Minguo*⁴³ qui devait correspondre à une renaissance par la rupture avec l'empire et la réforme totale de la société. Nous considérons que cette lecture idéologique du sujet met en relief deux pôles qui ont fonctionné de concert dans une quête double, celle de l'identité et celle de la puissance. Les réponses données à cette problématique de l'identité associée à la question de la puissance ont déterminé un certain rapport à soi et au monde. Nous pensons aussi, qu'à cette époque, les artistes avaient conscience de cet enjeu général et qu'ils avaient la conviction de pouvoir y agir, voire d'en infléchir les paramètres. Les expressions de la modernité balançaient entre la conscience de la puissance et celle du déclin, comme paradigme d'une identité individuelle et collective à construire⁴⁴.

1.1. La question de l'École des beaux-arts et de l'art académique : reconstruire un objet pour justifier l'intérêt qu'il a suscité auprès des élites chinoises

L'intitulé de notre sujet ne nous permet pas d'échapper à la question de l'art académique. L'actualité nous interroge sur la signification de la création du Musée d'Orsay. Il y a trente ans, la France voulait officiellement redécouvrir l'art du XIX^e siècle et ne pas seulement donner davantage de place aux impressionnistes⁴⁵. Disposer les sculptures de Carpeaux et de Dalou sous la grande verrière de l'ancienne gare, impliquait aussi de raccrocher aux cimaises du musée les grandes machines telles que les *Romains de la Décadence* de Thomas Couture ou encore le *Caïn* de Fernand Cormon qui avait disparu depuis la dernière guerre. Or, il est peu probable que les conservateurs du patrimoine aient eu conscience à l'époque d'excaver un pan entier de la grandeur française dont le rayonnement avait porté jusqu'en mer de Chine⁴⁶. Le grand

⁴³ L'époque *Minguo* (民国) s'ouvre avec le début du calendrier de la République (民国纪元, *Mínguó Jìyuán*) soit le 1er janvier 1912. « *Minguo* (民国) » est une abréviation de 中華民國, *Zhōnghuá Mínguó*, « République de Chine ». La révolution qui a débuté avec le soulèvement du 10 octobre 1911 à Wuchang aboutit à la chute de l'Empire des Qing fin 1911 ; Sun Yat-sen - Sun Zhongshan 孫中山 (1866-1925) est élu président provisoire le 29 décembre 1911 et il proclame la république le 1^{er} janvier 1912 ; Nankin devient la capitale provisoire. Le 12 février 1912, le jeune empereur Puyi (溥儀 *Pūyí*) (1906-1967) abdique et le gouvernement échoit à Yuan Shikai (袁世凱 *Yuán Shìkǎi*) (1859-1916). L'époque *Minguo* de l'histoire de la Chine s'achève le 1^{er} octobre 1949 avec la proclamation à Pékin de la République populaire de Chine 中华人民共和国 *Zhōnghuá Rénmín Gònghéguó*.

⁴⁴ La dichotomie entre l'ouverture et la fermeture culturelle de la Chine n'est qu'une conséquence de ce rapport. La conscience de la puissance et du déclin constitue un dénominateur commun à l'identité de tous les protagonistes à l'époque, qu'on parle des tenants du *Jiuguo* (sauver le pays) nationalistes et communistes, ou bien des *décadents* qui ont parfois été dans l'administration du gouvernement de Wang Jinwei (1883-1944).

⁴⁵ Voir les contributions dans « Orsay : vers un autre XIX^e siècle », *Le débat*, n°44, 1987/2, mars-mai 1987, Gallimard, notamment l'entretien avec Michel Laclotte, « Le projet d'Orsay », p. 4-19.

⁴⁶ On pense à deux événements. D'abord, la première grande exposition patrimoniale organisée par la France en Chine après la révolution culturelle, qui eut lieu au printemps 1978 à Pékin et à Shanghai ; elle était intitulée : « 法国十九世纪农村风景画展, *faguo shijiu shiji nongcun fengjinghua zhan*, Paysages et paysans, la vie rurale en France au XIX^e

corps de l'art français du XIX^e siècle avait été à peu près reconstitué dans son intégralité mais le chemin restait long à rétablir les liens étroits que la France des beaux-arts avait tissés avec les antipodes, alors même que la question coloniale pesait toujours et que la Chine contemporaine, telle que nous la connaissons dans le recouvrement de sa puissance mondiale depuis vingt ans, n'existait pas encore.

Aujourd'hui, nous devons porter un regard honnête sur la peinture dite « académique » et prendre position sur sa valeur, considérée à l'aune de son importance à l'époque et dans la relation interculturelle qui nous concerne. Or, entre deux espaces si éloignés et dissemblables que la France et la Chine au début du siècle dernier, l'observation est forcément distendue et son sujet tiraillé, au point de faire de « l'académisme » un objet insolite. Que viennent faire les « pompiers » dans l'histoire de l'art moderne chinois⁴⁷ ?

Pourtant, nous en ferons la démonstration dans notre étude, l'éducation artistique portée par l'École des beaux-arts de Paris et l'art dit « académique » rapprochèrent peut-être plus qu'aucune autre tendance plastique et qu'aucun autre type d'enseignement, les deux civilisations durant la première moitié du siècle dernier. D'emblée, notre réponse est en porte à faux avec l'historiographie commune qui n'a jamais considéré la spécificité du phénomène académique ni son importance entre la France et la Chine. Par son existence même, le phénomène qui nous intéresse enfonce un coin dans le discours généralement admis sur la modernité qui s'est nouée entre la Chine et l'Occident⁴⁸.

La formation académique était encore une réalité au début du XX^e siècle à l'École des beaux-arts. Pourtant, cette formation, d'une richesse et d'une complexité insoupçonnées, était le véhicule de pratiques, de manières et de styles de production artistiques qui ne coïncidaient plus avec « l'art Pompiers » du XIX^e siècle. Certes, les

siècle ». Elle a rassemblé 86 toiles provenant du Louvre et d'autres musées. Beaucoup d'œuvres présentées à cette occasion, comme *Les Foins (1877)* de Jules Bastien-Lepage devaient rejoindre les collections du Musée d'Orsay ; Ensuite, il y eut à l'époque, sinon le projet, du moins l'idée, de faire basculer le fonds XIX^e siècle du Louvre vers l'École des beaux-arts de Paris.

⁴⁷ Pour une réflexion sur les termes « pompier » et « académique », nous avons balayé la critique à décharge depuis les années 1980, de Jacques Thuiller (1928-2011), *Peut-on parler d'une peinture « pompier » ?*, Paris, Puf, 1984, en passant par Pierre Vaisse (né en 1938). *La Troisième République et les peintres*, 1980 et jusqu'à Bruno Foucart qui avait déjà donné pour l'Extrême-Orient, *La Tradition et l'innovation dans l'art français par les peintres des salons*, Fukuoka, Japon (1989). Le mot « pompier » est encore utilisé par Éric Janicot à propos d'Albert Besnard et Dagnan-Bouveret est donné comme un peintre « médiocre », voir Janicot, *L'art moderne chinois, Nouvelles approches*, 2007, p. 75.

⁴⁸ Il existe au sujet de l'art chinois moderne un discours qui n'est pas identique mais homologue à celui porté sur l'art moderne en France ; il tracerait une ligne, non pas directe, mais brisée, de Lin Fengmian à Ai Weiwei. Nous reprenons ici les mots de Serge Lemoine (né en 1943), ancien professeur à l'université Paris IV-Sorbonne, ancien président du Musée d'Orsay, dans un texte d'introduction publié par le Comité Pierre Puvis de Chavannes : « L'histoire de l'art moderne, pour appeler ainsi l'art du XX^e siècle et en le considérant de notre point de vue contemporain, est aujourd'hui écrite de façon simple et linéaire : elle est connue de tout le monde. Elle commence avec l'impressionnisme où figurent, associés sans distinction, Manet, Monet, Renoir, Degas, auquel succède le postimpressionnisme avec Seurat, van Gogh, Gauguin et Cézanne, se poursuit avec le fauvisme et Matisse, continue avec Picasso et le cubisme et parvient à l'abstraction avec Kandinsky. À quoi il faut ajouter le surréalisme, qui vient après, en trouvant mal sa place dans cet enchaînement. La suite se décline à partir de ce principe. Cette façon de voir est aujourd'hui admise - et depuis longtemps - par la majorité des historiens, des critiques, du public dont elle conditionne le goût et les valeurs, ainsi que par la plupart des artistes eux-mêmes » ; dans l'introduction au catalogue de l'exposition au Palazzo Grassi à Venise, *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso, Vers l'art moderne*, sous la direction de Serge Lemoine, Flammarion, Paris, 2002.

structures des beaux-arts existaient toujours, de l'École à l'Institut en passant par les salons officiels, les concours, les prix et les commandes de l'État, mais on ne peut plus dire que les œuvres qui en ressortaient dans les années 1920 et 1930, furent les mêmes que celles des années 1880 aussi bien dans ce qu'elles proposaient de pire que de meilleur. Les contours de la peinture académique s'étaient élargis et assouplis, en s'ouvrant à tous les courants qui furent un moment novateurs au XIX^e siècle (romantisme, naturalisme, impressionnisme, symbolisme). L'amertume de Gérôme face à l'impressionnisme entrant au musée du Luxembourg n'était plus de mise à l'époque qui nous intéresse⁴⁹. Il y eut bien des exclusions mais qui furent sans doute moins de principe que de *bon sens*. On imagine mal *Dada* trouver sa place à l'École des beaux-arts de Paris et on ne peut pas le reprocher à l'institution ; d'ailleurs, entre les deux guerres mondiales, on voit les deux univers partager un goût comparable pour le cynisme potache qui s'était envenimé depuis 1914. L'effronterie *anar* et la contestation de l'autorité étaient de règle depuis des lustres à l'École qui jouait déjà un *drôle de jeu* sous toutes les monarchies⁵⁰.

1.1.1. Un double démenti : une peinture qui n'est plus vraiment académique et une institution qui n'est pas « endormie »

Dans cet ensemble lâche et ouvert, la place de l'École restait centrale même si elle avait perdu de sa superbe, notamment en peinture. L'École faisait-elle encore « école » en France ? Ce n'était plus réellement la mission qu'on lui avait confiée en 1863, et un demi-siècle plus tard, l'institution avait essentiellement valeur de conservatoire⁵¹. Mais cette mission s'accomplissait dans un cadre matériel et humain exceptionnel, situé entre la rue Bonaparte et le quai Malaquais, en face du Louvre, à proximité du Luxembourg et pas si éloigné de Montparnasse. Cette position n'était pas stérile, ni en France ni à l'étranger, tout au contraire. Le dialogue instauré entre « la tradition » et « la modernité » était souvent assez faussement virulent et la grande majorité du champ artistique puisait chez les uns et chez les autres. On ne pouvait pas reprocher à de jeunes artistes de savoir bien dessiner, d'aimer la peinture d'histoire et les maîtres du passé. On pouvait discuter des résultats au salon et ailleurs, mais sur ce plan les avant-gardes étaient tout autant des machines à produire de la médiocrité.

Aussi, nous rejoignons Bruno Foucart lorsqu'il conteste l'idée du « sommeil de la vieille dame » telle que Monique Segré qualifie l'institution au XX^e siècle⁵². Certes, en l'absence d'une esthétique volontariste,

⁴⁹ Après la « Modernité » de Baudelaire, l'année 1897 entérinait enfin la défaite de l'Académisme. Avec le legs Caillebotte, Manet, Degas, Pissarro, Monet, Renoir, Sisley et Cézanne faisaient leur entrée au musée du Luxembourg qui était réservé aux commandes de l'État. Gérôme avait alors menacé de démissionner de sa chaire de professeur à l'École des beaux-arts, qualifiant ces toiles d'« ordures », et voyant dans leur installation au Luxembourg le signe de « la fin de la Nation ».

⁵⁰ « L'exécution du futurisme » le 8 janvier 1922 fut organisée par les élèves peintres de l'École et filmée par la Gaumont. « Il y a assez longtemps que toutes les écoles futuriste, dadaïstes et autres tiennent la vedette. Organisons-nous pour, en grande pompe, les exécuter en effigie », dans Robert Fernier, *17 Quai Malaquais (Atelier Cormon)*, Edition Pontarlier, impr. Camille Faivre, Paris, 1934, p. 133-135. Le futurisme est décapité à la hache et sa tête jetée dans la Seine depuis le pont des Arts. Sur l'insolence *génétique* de l'École, Emmanuel Schwartz, *L'École de la liberté - Etre artiste à Paris 1648-1817*, catalogue d'exposition, École des beaux-arts, Paris, 2009.

⁵¹ Une organisation, telle qu'un établissement public ou privé, destinée à sauvegarder et promouvoir l'enseignement de certaines valeurs et pratiques culturelles.

⁵² Monique Segré, *L'École des beaux-arts, XIX^e et XX^e siècles*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 147. Bruno Foucart, « L'École entre les deux guerres, un retour d'âge d'un moment de sérénité et de paix ? », dans Annie Jacques et

comme Paul Landowski le signalait avec la victoire de l'éclectisme et d'un « enseignement sans doctrine » après 1863, l'École au XX^e siècle souffrait de la comparaison avec le mythe d'un âge d'or qu'elle traînait derrière elle comme une queue de lumière. Moins brillante après 1900, l'École n'était pas pour autant hors de son temps. En réalité, elle avait accepté le réalisme-naturaliste avec les étudiants et les professeurs de la fin du siècle précédent, comme le fait accompli d'une génération. Matisse né en 1869 disait lui-même : « Je suis d'une génération dans laquelle tout devait sortir de la sensation constituée sur nature »⁵³. La leçon de Manet avait échoué aux naturalistes élèves de Gérôme, puis celle de Puvis aux symbolistes de l'atelier Moreau. Après les acquis du XIX^e siècle, passant *par-dessus* le fauvisme et le cubisme des années 1900, l'École se retrouvait pour de bonnes raisons après la Grande Guerre en symbiose avec les « retours à l'ordre ». Sans être passé par la rue Bonaparte, André Derain était souvent donné comme le « directeur putatif » des élèves peintres de l'entre-deux-guerres. Tout en gardant la tradition, le mouvement allait vers une simplification picturale dont Bruno Foucart fait de Pierre Laurens un artisan écouté de ses élèves⁵⁴. L'École gardait aussi l'idée fondamentale d'une collaboration des trois arts, architecture, peinture, sculpture, pour l'enseignement mais aussi en vue de réalisations collectives, moins dans l'esprit de l'École des arts décoratifs que dans la volonté de renouer avec l'art monumental. Les grandes expositions de 1925, 1931 et 1937, mais aussi celles organisées à l'étranger⁵⁵, ont donné du grain à moudre pour plusieurs générations d'artistes issus de l'École des beaux-arts. Bruno Foucart parle d'une « modernité classicisée » et même de « la réalité poétique » qui se manifesta effectivement dans certains morceaux des concours conservés dans les collections de l'École⁵⁶. Les décors du palais de Chaillot frappés des inscriptions de Paul Valéry, faisaient se rejoindre l'art et la vie moderne dans un effort réel et sincère de la part d'artistes qui s'inscrivaient aussi dans un « Rapport de l'art et de l'État »⁵⁷. Le rejet du cubisme nous semble même moins fort de la part de l'École qu'il n'y paraît. Moins

Emmanuel, Schwartz, *Les Beaux-arts de l'Académie aux Quat'z'arts, Anthologie historique et littéraire*, Paris, École des beaux-arts, 2001, p. 472.

⁵³ Certes, Bastien-Lepage n'a pas remporté le Prix de Rome qui devait lui échoir en 1875 et Matisse a été exclu de l'atelier Cormon (hors École), mais ces péripéties ne contredisent pas le mouvement général.

⁵⁴ « Toujours revenait comme un leitmotiv la nécessité de canaliser la matière dans une forme incisive rigoureuse...cet enseignement bouleversait les poncifs de l'École : il était, peut-être à son insu, révolutionnaire ». Propos d'André Tondu (1903-1980), Prix de Rome en 1931, donnés par Bruno Foucart dans *Les Beaux-arts de l'Académie aux Quat'z'arts*, 2001, p. 474.

⁵⁵ Dans « L'Art français à l'exposition de New-York », Revue *La Renaissance*, mai 1939, Paris, Les éditions nationales, 1939, on voit cet effort essentiel de réunir peinture et sculpture dans une direction architecturale, monumentale et décorative ; sont associés le panneau décoratif *La France* de Jean Souverbie (qui ne fut pas élève mais deviendra professeur chef d'atelier à l'École en 1945), ceux d'Yves Brayer, de Jean Dupas, aux sculptures, surtout des bas-reliefs, de Paul Belmondo, d'Hubert Yencesse et de Paul Niclausse, tous passés par l'École et parfois Grand Prix de Rome.

⁵⁶ Entre le cinéma et les beaux-arts, le Prix Jauvin d'Attainville de l'année 1930 (Jauv 106), par Lucien Deschamps (1906-1985), exprime particulièrement la veine en vogue du réalisme poétique ; le décor d'une ville, sans doute Paris et les quais de la Seine, un Pierrot embrasse une belle dans une atmosphère crépusculaire ; un inconnu les observe en coin et le drame est peut-être imminent.

⁵⁷ Georges Huisman, Directeur général des Beaux-arts, donna une conférence le 29 avril 1936 qui fut publiée dans « Rapport de l'art et de l'État », *Bulletin de la Grande Masse*, avril 1937, p. 1274 à 1295 ; « A une époque où l'État accroît sans cesse ses attributions et étend son influence sur des domaines nouveaux, nul ne songe plus à couper les ponts entre l'État et les artistes ... » p. 1276. Dans *Anthologie, op. cit.*, p. 477, Foucart rapporte les propos de Pontremoli disant devant Herriot à propos des élèves de l'École : « (...) se révèlent chez eux, à ceux qui veulent voir, les solides qualités des artistes et des penseurs de ce grand pays : clarté, ordonnance souveraine, raison ».

que l'atteinte à « l'intégrité du corps humain », le rendez-vous manqué entre le Cubisme et l'École des beaux-arts, qui aurait pu accoucher d'une nouvelle doctrine et de nouvelles pratiques, s'explique par le jeu naturel d'un décalage entre l'institution et les avant-gardes, et aussi par le fait que les générations les plus actives d'élèves à l'École ne voyaient plus dans le cubisme la nouveauté à laquelle ils aspiraient ; leurs regards étaient déjà fixés ailleurs.

Autour de 1935, les artistes de « Forces Nouvelles » posaient comme principe le retour au métier, au classicisme ; si leur ennemi désigné était l'impressionnisme, le cubisme leur semblait déjà une vieillerie dépassée.⁵⁸ Mais tout arrive à l'École comme les chemins mènent à Rome, et en fin de période, nous voyons une figure chinoise importante comme Wu Guanzhong trouver des réponses dans le cubisme français, à la fois chez Jean Souverbie dans un atelier de l'École des beaux-arts de Paris et chez André Lhote dans son académie libre de Montparnasse. A eux deux, Souverbie et Lhote incarnaient encore à la fin des années 1940, une école de peinture française dynamique et féconde.

1.1.2. Quelques textes français anthologiques

On voit que la critique à l'époque est déconcertante. Elle ne cadre pas avec un rejet en bloc de l'École des beaux-arts. L'ambiguïté régnait de toute part et la charge était inscrite dans l'académisme lui-même, comme un lieu commun, même par ceux qui en provenaient et y prospéraient.

Gabriel Mourey (1865-1943)⁵⁹, pourtant grand défenseur d'Albert Besnard évoqua à propos des productions de l'École des beaux-arts visibles au Salon des Artistes français en avril 1914, ni plus ni moins que « l'art de la mort », ce qui n'était pas faux quand on voit le remarquable tableau de Robert Poughéon, lauréat du Prix de Rome cette année⁶⁰. Même ceux passés par les ateliers de l'hôtel de Chimay étaient très critiques. Camille Liausu (1894-1975) savait de quoi il parlait pour avoir été élève chez Cormon, mais son discours à charge était aussi une forme de rhétorique. S'il concédait le déclin, c'était pour mieux projeter la rédemption à laquelle il avait un peu participé⁶¹: « Parler de l'enseignement supérieur des Beaux-arts, c'est être obligé de le critiquer. C'est aussi indirectement faire le procès de l'art actuel où l'individualisme a détruit, par sa recherche de l'absolue liberté, toutes règles établies. Le libéralisme qui est de rigueur dans les classes de peinture et de sculpture, est néfaste au progrès des études »⁶². Il pointait une confusion, même sur le plan technique ; l'École ne savait plus de quoi elle parlait et elle accumulait l'anarchie de chacun à celle de tous ; surtout : « Contrairement à toutes les grandes écoles professionnelles, l'École des beaux-arts ne donne aucun véritable enseignement »⁶³. A l'en croire, dans les ateliers, le « Faites comme moi » dominait. L'élève était réduit à copier les camarades loués par le patron et son effort était complètement orienté vers les concours. A

⁵⁸ Pierre Worms, *Forces Nouvelles*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1980.

⁵⁹ « En cherchant des chefs-d'œuvre au Salon des Artistes français », *Le Journal*, 30 avril 1914. Anthologie. p. 479 ; Voir la notice Mourey dans *Dictionnaire de la Critique d'Art*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 266.

⁶⁰ Robert Poughéon (1886-1955), *La passion de la vierge*, PRP 166, 1914.

⁶¹ Le dossier individuel de l'élève Camille Liausu se trouve en AJ52 1551-1152. Liausu est un Biarrot formé d'abord à Bordeaux ; il a probablement fait la guerre avant d'être inscrit chez Cormon le 28 mai 1919 ; il n'a pas été reçu et Fernier ne parle pas de lui. On connaît de Liausu un nu et une scène de maison close très « Derain » et une toile plus art déco à la galerie Lécuyer (34, Rue de Lille, Paris 7e) qui rappelle Dupas. Il a participé aux décors de la Coupole à Montparnasse. Il aurait été proche de Lhote ; d'une certaine manière, Liausu est un artiste *exemplaire* de son époque.

⁶² Camille Liausu, *Artiste, comment on le devient, Les différentes sections – avantages et inconvénients de la carrière*, Librairie Bernardin-Béchet, Paris, 1934 p. 20.

⁶³ Liausu, *op. cit.*, p. 21.

ses yeux, parlant des années 1920 et 1930, la peinture et la sculpture n'étaient plus un « métier ». Il reprenait la sentence d'Ingres : « Fuyez l'école, c'est un lieu de perdition. » Mais la position critique servait surtout à valoriser une rénovation possible dont les Romains pouvaient être le fer de lance. Sans les citer, Camille Liausu pensait à Dupas, Billotey, Poughéon, et à d'autres Ducos de La Haille, même s'il déplorait le caractère trop décoratif de leur production. La critique de l'École par Liausu était réactionnaire et elle ne comptait pas faire place nette pour que s'y engouffrassent le modernisme et les avant-gardes. Nous pensons que les Chinois avaient pris conscience de cette situation et comme nous le verrons, les prises de position de Xu Beihong coïncidaient autant avec cette critique qu'avec les remédiations possibles à apporter, même si ses réponses ne suivirent pas du tout cette veine « art déco » en vogue durant tout l'entre-deux-guerres.

Comme d'autres, Georges Toudouze (1877-1972) savait que « renommée universelle et critique nationale » allaient de pair ; il recentrait le débat dans *L'Illustration* du 19 juillet 1930⁶⁴ en rappelant que l'École des beaux-arts de Paris n'avait pas vocation à produire des génies : « Aucune école n'a jamais donné à personne que ce qu'une école peut donner, à savoir : un dictionnaire, une grammaire et la manière de s'en servir ». Toudouze voyait l'École appliquer brillamment le programme cartésien de Taine, ce qui n'était pas rien et nous en reparlerons plus avant avec le programme de Cai Yuanpei. Il signalait aussi que l'École était inscrite dans ce qu'on appellerait aujourd'hui un vaste *réseau de compétences* ; il parlait d'une situation comparable entre les ateliers « extérieurs » des architectes et les ateliers « extérieurs » pour les peintres et sculpteurs qui en décuplaient l'emprise sur l'enseignement des beaux-arts à Paris et même au-delà. Il constatait aussi que si l'École était vertement critiquée, toute une foule nationale et étrangère s'y pressait par milliers sans pouvoir y rentrer faute de place. Enfin, il évoquait une idée qui tranchait avec la critique habituelle à charge, car l'École aurait été un espace où régnait la liberté : « La liberté de penser, la liberté de concevoir, la liberté d'exécuter, la complète liberté ».

Face aux peintres, sculpteurs et graveurs, quelle vérité s'exprimait chez les architectes ? Nous retenons de Pierre Dufau (1908-1985) une idée qui va nous servir : « Comme un melon, je mûris donc, ayant constaté qu'il n'existait aucun enseignement formel, mis à part celui du dessin... »⁶⁵. Gardons en tête cette importance du dessin car nous y voyons la base essentielle du transfert technique et artistique qui s'est opéré entre la Chine et la France à travers le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris.

En somme dans ce florilège, la critique à charge ou à décharge est peu concluante. Aucune opinion d'alors ne saurait être décisive pour fixer la nôtre aujourd'hui. Que ce soit le regret des cadres stricts du passé qui avaient fait l'École de David, d'Ingres et même encore celle de Cabanel et de Gérôme, ou au contraire, le reproche envers la répétition de formules techniques creuses et approximatives, se recourent à l'envie et ils ne couvrent pas la réalité de l'École que nous recherchons. Comme souvent, les témoins et les acteurs d'une époque n'en sont pas les meilleurs juges. Tout au plus, ces opinions dont la teneur semblait être en corrélation avec l'expérience et la fortune que connurent dans l'institution ceux qui s'exprimaient, nous permettent de garder en tête un certain nombre d'idées singulières qu'il s'agira de confronter aux archives dans second chapitre. En voici la liste :

- L'École vit adossée sur un passé mythique qui s'inscrit dans des lieux prestigieux et extrêmement chargés sur le plan artistique ; son histoire maintient l'École sous tension entre le musée du Louvre et celui du Luxembourg. Cette situation la met dans une position d'infériorité car l'École n'est jamais ce qu'elle aurait dû

⁶⁴ Annie Jacques et Emmanuel Schwartz, *Anthologie historique et littéraire*, 2001, p. 482.

⁶⁵ Pierre Dufau, *Un architecte qui voulait être architecte*, Mémoires éditées posthumes par Londreys, 1989, dans Annie Jacques et Emmanuel Schwartz, *op. cit.*, p. 509.

être en comparaison avec celle des Anciens. Toutefois, ce discours a toujours prévalu et il provient de ceux-là même qui ont façonné et composé l'École. Or, ce passéisme nostalgique est un avantage considérable tant que le lien est maintenu coûte que coûte avec l'idée de tradition, car il est une raison essentielle du rayonnement et de l'attractivité de l'École auprès des étrangers et notamment des Chinois⁶⁶.

- L'École est un bastion de la tradition, sans qu'on sache très bien toujours de laquelle il s'agit. Mais elle est aussi ouverte sur son temps, d'une manière un peu particulière, décalée et avec ses propres préoccupations du moment qui, avec le recul, valent bien celles des autres institutions concurrentes. Elle se nourrit avec retard de certaines avant-gardes, celles qui ne remettent pas en cause son discours principal axé sur le dessin et la figure, tout en proposant à travers ses rejets les plus brillants, ses propres formules qui avec la distance ne paraissent pas moins originales que d'autres nouveautés instaurées à Montparnasse⁶⁷. Les artistes chinois ont vu que l'École les guidait dans une *via media* où la tradition pouvait dialoguer avec la nouveauté dont ils avaient besoin.

- Le bastion est parfaitement inséré dans l'agitation parisienne ; la population estudiantine circule allègrement de la rue Bonaparte à Montparnasse et ailleurs. Le système « École » semble un peu le sommet d'un *iceberg* ; pour les architectes, c'est évident mais pour les autres sections, on peut aussi le penser. Ce système s'étend de la province vers Paris, et à Paris des ateliers de tel ou tel patron extérieur mais reconnu, vers les ateliers officiels. Cette hiérarchie est moins exclusive qu'inclusive car elle permet de ratisser large pour obtenir les meilleurs qui passeront sous les fourches caudines des concours jusqu'au Prix de Rome et vers les récompenses aux salons ; elle accepte aussi les fumistes qui jouent leur rôle dans la *zoologie* des beaux-arts⁶⁸. Bref, l'École est un rouage essentiel d'une économie des beaux-arts dont l'efficacité reste redoutable avant la Seconde Guerre mondiale et même après. Or, l'économie de l'art lui est fondamentale, et elle joue en faveur de l'École, dans son rayonnement et dans les productions avec lesquelles elle est associée de près ou de loin. Les artistes Chinois reprennent à leur compte cette position de l'École pour en faire la base essentielle de leur développement en France devant même l'Institut franco-chinois de Lyon et en rapport avec d'autres écoles des beaux-arts comme à Dijon, Lyon, Bordeaux, Bruxelles, Londres, Berlin etc.

- Contrairement au lamento habituel, sur le plan artistique, la stérilité n'est pas de mise. La diversité éclectique que les témoins déplorent parce qu'ils ont le nez dessus, est beaucoup moins cacophonique lorsqu'à un siècle de distance, les courants apparaissent plus nettement inscrits dans un temps plus long. Bruno Foucart

⁶⁶ Léon Bonnat (1834-1923) retourne au Louvre et passant devant David, Géricault, Prudhon, Gros, Girodet et Ingres, écrit à l'occasion du cinquantenaire des ateliers en 1913 : « Quelle réunion de chefs-d'œuvre ! Quel est le pays qui au XIX^e siècle peut lutter avec nous ? Ce sont ses maîtres qui ont placé si haut l'École française. Ne l'oublions pas et soyons-en très fiers. » On trouve le respect du passé, Louis David comme vrai fondateur qui a imposé à l'École « la forte et savante discipline qui a eu sa répercussion sur tous les arts et dont l'influence s'est fait sentir non seulement en France, mais partout en Europe, de Saint-Petersbourg à Madrid même... ». Annie Jacques et Emmanuel Schwartz, *op. cit.*, p. 63. Xu Beihong visitant le Louvre à son arrivée en mai 1919, reconnaît et se reconnaît immédiatement dans David.

⁶⁷ Bruno Foucart pointe particulièrement le courant néoclassique des années 1920 et 1930 inscrit dans les « retours » à l'ordre. Bruno Foucart, né en 1938, est un universitaire français et un historien de l'art et de l'architecture dix-neuviémiste. Ancien directeur du Centre André-Chastel, il est professeur émérite de l'Université Paris Sorbonne. Il fut un auteur régulier de la revue *Connaissance des arts*. Dans *L'Œil* de juin 2008, Jean-Christophe Castelain décrit Bruno Foucart comme le laudateur d'un « XIX^e qui accorde autant d'importance à Delacroix et Manet qu'aux “pompiers” et se libère de la perspective moderniste ».

⁶⁸ En décortiquant les listes des ateliers de l'École des beaux-arts de Paris, on voit leur ampleur et leur richesse. Les artistes de qualité sont bien plus nombreux qu'on l'imagine et également des personnages qui se sont illustrés dans d'autres domaines. On pense par exemple à Alain Cuny (1908-1994) qui s'est inscrit chez Lucien Simon le 8 mai 1929.

en voit certains mais pas tous dans le cadre trop court de son article. Nous en distinguons au moins quatre autour des deux pôles réaliste-naturaliste et décoratif⁶⁹. Chacune de ces tendances est incarnée par l'une ou l'autre figure de l'École et comme le signale Liausu, l'École est une machine à reproduire les styles des patrons, le « faites comme moi » fonctionne effectivement mais c'est pourquoi, contrairement à ce que pensent les acteurs du moment, l'École continue à « faire école ». Ensuite, des novateurs, rares comme dans tous les autres milieux, apparaissent et parfois s'imposent. On pense aux frères Laurens dans les années 1920 jusqu'à la génération déjà bien formée avant les années 1930 et qui sera engagée dans les expositions de 1931 et de 1937 ; tous proviennent ou sont passés par les beaux-arts de Paris. En fin de séquence, on voit des groupes intéressants, comme les membres de « Forces Nouvelles » auxquels la guerre ne laisse pas le temps de donner pleinement mais qui continuent d'essaimer individuellement après 1945. Dans cette offre, les artistes chinois observent et choisissent des options picturales qui sont déjà très visibles lors de leur parcours à l'École.

- Ensuite, si l'École n'est qu'une école, son efficacité est réelle sur le plan éducatif.⁷⁰ La question du dessin académique, qui peut faire sourire si on reste naïf face au problème, constitue un paradigme. Le dessin est un univers pratique et théorique. Sa problématique prend de la profondeur lorsque le *trivium* divise la figure modèle entre l'antique, le « d'après nature » et l'anatomie. Le contenu de la figure gagne en épaisseur et en substance ; ces différents plans offrent à l'artiste perspicace un questionnement sans limite qui va bien au-delà de la simple recherche de la *mimèsis*. Certes, les artistes ne sont pas des intellectuels mais à force de pratique, certains ouvrent les yeux sur des réalités qui dépassent le simple sentiment et le coup de crayon. Parmi les Chinois, Xu Beihong aura sans doute poussé le plus loin cet engagement dans le dessin.

- L'École est aussi une institution à vocation humaniste et destinée à la jeunesse, puisqu'on doit la quitter à trente ans. Elle est encore admirablement tournée vers le beau et vers le bien, même dans le monde *cabossé* de l'après Première Guerre mondiale. Avant la Seconde, on ne voit pas non plus un goût prononcé des élèves et des professeurs pour l'esthétique totalitaire de gauche ou de droite. Le Prix de Rome de peinture en 1939, *La Paix* de Reynold Arnould, âgé d'à peine vingt ans, est vraiment un morceau de bravoure⁷¹. Après leur passage par l'École, les artistes Chinois ne sont pas revenus en Chine avec un système pictural et éducatif verrouillé et écrasant.

L'École des beaux-arts de Paris est une institution unique, avec un fort ancrage matériel et immatériel dans le passé mais qui n'est pas coupé du présent ; elle dispose d'une souplesse en termes de ressources humaines, d'une pédagogie rodée et ouverte qui est en mesure de nourrir les demandes les plus simples comme les plus complexes. L'École est un nœud, et non pas un *cul de sac* ; elle fabrique de l'intelligence et elle est un élément remarquable du champ artistique français et de la « civilisation française » d'avant-guerre ; elle a sa place dans la vaste question des transferts culturels qui se sont produits entre l'Occident et la Chine au XX^e siècle.

On s'étonne alors de la manière dont en France l'art académique des XIX^e et XX^e siècles est maltraité et avec lui l'École des beaux-arts de Paris par une partie de l'historiographie⁷². Le XX^e siècle est d'ailleurs généralement évacué. Quels artistes de valeur sont sortis de l'École des beaux-arts après 1900 ? Une multitude

⁶⁹ *Infra* Partie II Chapitre 2. p. 301 et 302.

⁷⁰ « Contrôlez l'instruction, vous contrôlerez le style », disait le peintre académique Jean-Léon Gérôme.

⁷¹ Reynold Arnould (1919-1980), *La Paix*, PRP 189, 1939.

⁷² A nuancer avec les travaux récents : Alain Bonnet, Dominique Poulot, Jean-Miguel Pire, Alain Bonnet (dir.), *Les pratiques d'éducation artistique en France – XVIII^e-XXI^e siècles. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles*, Presses universitaires de Rennes, 2010.

mais la plupart oubliés, sauf chez les étrangers qui furent reconnus à leur retour chez eux et peu vus en France. Les critiques accumulées d'hier à d'aujourd'hui, ont construit à peu de frais un discours de connivence, sorte de miroir complaisant dans lequel les « modernes » se reconnaissent. Ainsi, au-delà de l'exutoire (*vae victis*), il y a une ontologie de la modernité qui associe les producteurs d'œuvres et ceux qui continuent à les reconnaître selon les mêmes critères. La grande famille moderniste, des artistes aux critiques en passant par les marchands, n'a de cesse de se renvoyer la même image d'elle-même. Cette emprise intellectuelle peut altérer l'observation de la situation à l'époque même si, pour notre part, nous ne jouons pas les redresseurs de torts ; le fil d'or est brisé et nous sommes simplement sur nos gardes pour veiller à protéger notre observation. Dans notre effort, nous pensons qu'il faut rétablir la relation bilatérale qui a existé entre la France et la Chine pour comprendre notre phénomène.

Quelque chose s'est produit entre la France et la Chine et les Chinois à l'École de l'art occidental n'ont pas suivi la même voie de désenchantement. Du point de départ à l'arrivée, l'art académique ne fut pas stérile et les fruits qu'il a contribué à produire en Chine sont très importants. Rétablir la relation, c'est créer l'objet par l'observation. L'objet existait mais personne ne l'avait observé, comme s'il était resté dans un angle mort. Le Japon est en partie responsable car il avait déjà joué la partie que l'académisme devait avoir menée dans la modernité asiatique. Cette présence japonaise se situe au XIX^e siècle et on ne pouvait imaginer que les Chinois devaient restés entichés d'académisme un demi-siècle plus tard. Or, nous verrons que c'est moins l'art académique en tant que tel, que l'École des beaux-arts de Paris qui se situait au cœur du phénomène chinois. Il s'agit moins de réhabiliter l'art académique que de comprendre sa place véritable dans les processus de modernisation dans les écoles étrangères.

1.1.3. André Warnod : l'École de Paris masque l'École française

D'une certaine manière, « l'École française » est écrasée par « l'École de Paris » et ce prisme nous empêche aussi de voir correctement notre objet. Sur ce point, il est intéressant de revenir au texte d'André Warnod du 27 janvier 1925 publié dans le journal *Comoedia* et qui pour la première fois exprima nettement l'existence de « l'École de Paris »⁷³. Son article était un texte de combat et il est très instructif sur la place de l'académisme, des beaux-arts et de l'École des beaux-arts de Paris au milieu des années 1920. Dans l'esprit de Warnod, c'était même spécifiquement contre l'École des beaux-arts que devait exister « l'École de Paris » dans la transmission d'un héritage artistique vivant auquel les étrangers venus à Paris, « la terre promise » des arts, devaient désormais puiser⁷⁴. En fait, un texte précédent, « l'État et l'art vivant » du 4 janvier 1925, amorçait la critique en s'attaquant au rapport corrompu entre l'État et l'art. Le rôle de l'État était de « patronner l'art officiel, l'art de l'institut et de l'École des beaux-arts, mais il faudrait avoir sur les yeux un triple bandeau pour ne pas voir que cet art là fait faillite. » et Warnod cite Cabanel et Cormon. Il se moque des Prix de Rome qui semblaient n'être jamais rentrés tant on ne parlait plus d'eux, et on sourit de bon cœur avec lui. Il ironise aussi sur la section « époque moderne » des musées de province ; il parle de « désolation des désolations » avec les œuvres « des vieux Prix de Rome, des membres de l'Institut, et des médaillés aux Artistes Français achetés par l'État ». « L'art académique, l'art morne et glacé qui triomphe avec ces peintres chargés d'honneur et de décorations » a envahi le musée du Luxembourg. On pense à Albert Besnard,

⁷³ André Warnod, « L'art d'à présent - L'École de Paris », *Comoedia*, 27 janvier 1925.

⁷⁴ « ...l'École des Beaux-Arts offre un enseignement sans espoir... » ; « L'atelier d'un Othon-Friesz, par exemple, réunit des jeunes gens de chez nous sur lesquels on peut compter et qui préparent l'avenir loin de la rue Bonaparte... ».

directeur de l'École à l'époque. Pour Warnod, l'art académique allait à l'encontre de tout ce qui faisait « la vie de l'art français » et contribuait « à faire de l'école de Paris la première du monde ».

Dans son discours, Warnod insiste aussi sur la place des étrangers qui auraient déjà validé la victoire des indépendants sur les académiques ; les étrangers viennent chercher conseil chez Matisse, Guérin, Othon-Friesz, Bourdelle, pas à l'École rue Bonaparte. Le réquisitoire est sans appel et Warnod établit un distinguo entre les étrangers « suiveurs » et les étrangers « créateurs » qui donnent à Paris plus qu'ils ne prennent ; cette opinion est importante car elle agit comme un miroir déformant sur la réalité de notre phénomène chinois. Aux artistes étrangers qui sont de vrais créateurs et qui restent à Paris nourrir la nouvelle École, s'oppose la troupe insipide des imitateurs qui rapportent et exploitent gentiment le modèle français chez eux⁷⁵. Warnod construit l'image d'un Paris centre mondial des arts par la force d'une École de Paris cosmopolite. On voit d'emblée que le phénomène qui nous intéresse à l'École des beaux-arts de Paris se situe précisément dans la zone d'ombre de l'École de Paris. Les Chinois qui viennent étudier à l'École des beaux-arts sont parmi les suiveurs, les « brocanteurs » qui prennent à Paris et rapportent chez eux l'art français dont ils font ensuite leur carrière. Les créateurs authentiques restent à Paris comme de prodigieux déracinés qui auraient trouvé leur véritable patrie. Cette vision correspond davantage à l'idée d'une « scène » artistique qu'à la réalité du champ artistique et elle annonce un schéma qui sera repris ensuite par New York dans les années 1960 et 1970 ; Warnod rend invalide l'idée de transfert d'un espace culturel à un autre ; s'éloigner de l'*omphalos* parisien c'est risquer de se perdre dans des terres stériles. Si le texte de Warnod est caricatural, la construction qu'il propose est redoutable et elle résonne encore dans la position de l'historiographie. A la suite de Warnod, il n'y a plus vraiment de « champ artistique » mais des réseaux et des nœuds où se concentrent à un certain moment donné le génie et les créateurs ; ces lieux sont des « scènes » où se joue le théâtre de la modernité dont la troupe cosmopolite se déplace au gré des circonstances favorables données par le marché. Même chez Warnod, la dimension marchande est déjà pleinement assumée dans son premier texte où il oppose à la faillite de l'État, l'efficacité des amateurs-marchands de tableaux véritables mécènes de l'art vivant⁷⁶. La rupture est donc majeure. Warnod officialise la mort du système des beaux-arts et il enterre l'intervention de l'État. On ne peut reprocher à Warnod de défendre sa chapelle à l'époque mais on ne peut pas aujourd'hui y trouver une image normative du champ artistique français d'entre les deux guerres.

D'ailleurs ses textes comportent aussi des ambiguïtés. D'abord, on trouve l'idée d'une prépondérance française qui serait encore augmentée si l'État s'occupait de patronner les indépendants. On ne sait pas si Warnod ironise ou bien s'il valide l'idée d'une prépondérance mondiale française dans les arts ? Sur ce point, il reste en arrière de sa propre pensée et il ne voit pas encore que son « École de Paris » prépare l'art mondial

⁷⁵ « Faut-il leur reprocher de ne guère apporter autre chose dans leur bagage que la volonté d'enrichir leur art avec ce qu'ils trouveront chez nous? Ils créent, à défaut d'autre chose, une agitation très profitable. Il ne faut jamais s'endormir sur ses lauriers ; de plus, il y a parmi eux de grands artistes, des artistes créateurs qui, eux, donnent plus qu'ils ne prennent. Ils paient pour les autres, les suiveurs, les pasticheurs, les brocanteurs, si d'autres savent rester à leur place et se contentent de venir en France étudier les beaux-arts pour s'en retourner ensuite chez eux exploiter les biens qu'ils viennent d'acquérir et loyalement répandre par le monde la souveraineté de l'art français. »

⁷⁶ « Chaque époque a ses mécènes. Ceux d'à présent sont ou bien amateurs d'art ou bien marchands de tableaux ; quelquefois l'un et l'autre...La séparation de l'art et de l'État est un fait accompli » ; dans le *Coemedia* du 4 janvier 1925, le titre de l'article « L'État et l'Art vivant » est inscrit sous l'égide de « Les mécènes d'à présent », comme « L'École de Paris » du 27 janvier est placé sous « L'art d'à présent » ; il y martèle encore : « La séparation de l'Art et de l'État est un fait accompli. L'Institut est vide, l'École des Beaux-Arts offre un enseignement sans espoir, tandis qu'ailleurs règne une vivante activité. L'Eglise est déserte, mais le culte est célébré dans les forêts et l'office n'en est pas moins beau. »

d'un monde globalisé. Dans l'idée de Warnod, il compte moins que les étrangers diffusent l'art français dans l'univers, et davantage qu'ils enrichissent Paris lui-même, *hic et nunc*. La dimension biblique et protestante de son texte est également frappante. Les grands précurseurs sont les « pasteurs » du peuple élu vers la terre promise qu'est Paris. Warnod décrit la ville comme le point de réunion des talents du monde entier, une sorte de *Jérusalem* des arts. De ce point de vue, certains officiels sont plus lucides sur la place relative de Paris et de l'intérêt à essaimer à l'étranger, même loin. Hors Chine et Japon, on pense aux École des beaux-arts à l'étranger, notamment en Indochine⁷⁷. On aurait tort aujourd'hui d'y voir l'expression brute de la domination coloniale ; dès qu'on s'y penche un instant, on réalise que leurs acteurs furent d'une grande humilité. La France diffusait moins pour elle-même que pour instiller les ferments d'un dialogue avec l'autre qui n'avait plus de raison de se limiter à Paris, car la France avait déjà accompli sa mission universelle. Il y avait une sorte de sain pessimisme dans ce rayonnement français d'avant-guerre qui ne fut pas seulement le masque arrogant de l'impuissance et du déclin. Ensuite, même Warnod le reconnaît, de « bons pasteurs » sont passés par un atelier de l'École des beaux-arts, en l'occurrence l'atelier Gustave Moreau :

« La plupart de ces peintres se sont rencontrés dans un atelier de l'École, l'atelier Gustave Moreau. Il y avait là Marquet, Charles Guérin, Rouault, Matisse, Desvallières, Maurice Denis, Manguin, Flandrin. A ceux-là, il faut joindre Signac, Laprade, Bonnard, Bourdelle, Maillol, Despiou, Dufrenoy, Othon Friesz, Roussel, Vallotton, Vuillard, d'Espagnat, et Forain aussi, au risque de lui déplaire. Cette génération a fourni des professeurs dont les conseils sont écoutés par les jeunes artistes du monde entier »⁷⁸.

Nous pourrions continuer à les commenter mais il est évident que les deux textes de Warnod décrivaient un projet davantage qu'une situation, une partie de la réalité mais aucunement la totalité du champ artistique à l'époque. On peut même voir en creux de son argumentaire, l'importance que revêtaient les alliances nouées sous l'égide des Beaux-arts, entre l'École, l'Institut, le Salon etc. soit un monde qui tenait encore le haut du pavé face à Montparnasse agité, créatif mais réduit. D'ailleurs, les liens entre l'École de Paris et le monde académique que Warnod décrit furent souvent étroits. Les élèves des beaux-arts fréquentaient aussi la Grande-Chaumière et bon nombre des tenants de la modernité de l'École de Paris sortaient de la Rue Bonaparte ou devaient y rentrer. On ne peut donc reprocher à Warnod ses textes et son « École de Paris » qui n'est plus d'ailleurs celle qui est valorisée aujourd'hui. Exit bon nombre des noms qu'il mentionnait comme références. Qui s'intéresse encore à André Lhote, à Othon-Friesz, et même à Edmond Amédée Heuzé⁷⁹ ?

Plus problématique nous apparaît la conclusion de Lydia Harambourg : « Le terme École de Paris sera gardé, parce qu'aucun autre ne peut mieux désigner, en ces années d'après-guerre, la suprématie de la capitale en matière d'art »⁸⁰. En effet, nous opposons qu'il existe encore une École française et que dans les faits, c'est elle qui domine le champ artistique. Aussi, les Chinois qui nous occupent se rattachaient davantage à l'École

⁷⁷ L'École supérieure des beaux-arts de l'Indochine est fondée à Hanoï en 1924. Voir *Du fleuve Rouge au Mékong : visions du Viêt Nam*, Musée Cernuschi, Paris, 2012.

⁷⁸ André Warnod, « L'art d'à présent - L'École de Paris », *Comoedia*, 27 janvier 1925.

⁷⁹ Amédée Letrouvé dit Edmond Heuzé (1884-1967) fut le type même du rapin bohème de Montmartre au point d'être un temps danseur professionnel au Moulin Rouge avec la Goulue. Pourtant, il fut élu à l'Académie des beaux-arts et reçu sous la Coupole de l'Institut en 1948 ; entre le 1^{er} mars 1950 et le 30 septembre 1951, il enseigna à l'École des beaux-arts de Paris en suppléance de Jean Dupas qui était, quant à lui, un pur produit de l'École et un brillant romain, (AJ52 35, numéro 360).

⁸⁰ Lydia Harambourg, *L'École de Paris 1945-1965 : dictionnaire des peintres*, Neuchâtel, Éd. Ides et Calendes, mai 2010 (1^{re} éd. 1993).

française qu'à l'École de Paris. La question en toile de fond de notre sujet est donc la suivante : quelle École française pour quelle modernité chinoise⁸¹ ?

1.2. De la puissance française dans le monde à l'attractivité de l'École des beaux-arts de Paris en Chine

La relation entre la France et la Chine, même limitée aux arts et à la culture, est un objet ancien et complexe⁸². Il s'agit d'en donner ici une sorte de *blueprint* afin de mettre en relief les différentes prises de positions des agents du champ artistique chinois en faveur de l'art académique français et de l'École des beaux-arts de Paris au début du XX^e siècle. Par réciprocité, il faudrait pouvoir aligner en face des éléments qui montreraient un intérêt français pour la question des Chinois étudiant les beaux-arts en France.

1.2.1. La visite diplomatique française à Nankin le 19 février 1928

Poursuivons une démarche anecdotique⁸³ en évoquant un document et un événement précis dont la singularité exprime aussi des généralités utiles à la compréhension de notre sujet. *Le Journal de Shanghai* rapporte dans son édition du dimanche 19 février 1928, la visite diplomatique menée à Nankin par l'ambassadeur de France en Chine accompagné d'une délégation française⁸⁴. Le compte rendu journalistique de cette visite forme un récit qui représente à nos yeux une plongée remarquable dans le contexte qui nous intéresse.

L'ambiance à Nankin est calamiteuse ; la ville et notamment le quartier de la mission jésuite portent les stigmates de la guerre ; ce sont les destructions occasionnées par l'expédition du Nord (la *Beifa*). A leur arrivée le samedi 4 février 1928, les Français sont étroitement encadrés par les officiels nationalistes et ils circulent dans une ville occupée par une soldatesque menaçante ; un pauvre père jésuite raconte que la situation s'est beaucoup adoucie car au moins on ne le bat plus et on ne le déshabille plus dans la rue comme auparavant. Le journaliste rapporte que deux religieux étrangers, un père français et un jésuite italien ont trouvé la mort à proximité immédiate de la tombe de « Mathieu Ricci » [*sic*] lors du pillage de la mission en 1927.

⁸¹ Nous ne réduisons pas à néant les autres influences, et surtout étrangères (comme l'expressionnisme allemand) dans l'émergence d'une modernité chinoise en art, mais nous fléchons particulièrement la présence des artistes chinois en France vers l'École des beaux-arts de Paris et le cadre de l'École française (utiles aussi à mobiliser des références du passé, et aussi étrangères, de l'antiquité grecque à la renaissance italienne etc.), mais nous voulons *déphas*er notre phénomène (et son importance dans cette problématique générale de la modernité en Chine) de la référence à l'École de Paris.

⁸² Du 27 mai au 26 octobre 2014, le château de Versailles a présenté l'exposition *La Chine à Versailles, art et diplomatie au XVIII^e siècle* à l'occasion du cinquantenaire de l'établissement des relations diplomatiques entre la France et la Chine.

⁸³ Tracer un fil rouge à travers une série d'anecdotes exemplaires, navigation sur « l'écume des choses » ; en surface se manifestent des phénomènes plus profonds.

⁸⁴ *Le Journal de Shanghai* fut publié entre 1927 et 1940. Il est disponible sur le site internet de la BNF et aussi en version papier à la bibliothèque de Shanghai, à Xujiahui, dans l'ancienne bibliothèque jésuite qui regroupe aujourd'hui les ouvrages étrangers d'avant 1949. Jean Fontenoy (1899-1945) fut-il à l'initiative de ce quotidien français en Chine ? Philippe Vilgier, *Jean Fontenoy : aventurier, journaliste et écrivain*, Via Romana, Versailles, 2012.

Tout en contraste, le lendemain, dimanche 5 février, la délégation est reçue en grande pompe au *Yamen*⁸⁵ du Généralissime Chiang Kai-Shek (Jiang Jieshi 1887-1975). On franchit la cour jusqu'au salon à travers des fanfares et des orchestres. On joue la Marseillaise et on échange quelques mots de français. On y voit briller Li Shizeng⁸⁶ dont les manières et l'allure tranchent dans le paysage militaire ; et entre deux banquets, une visite est faite au ministère de l'instruction publique⁸⁷.

La place qui est alors donnée à Cai Yuanpei et à la question étudiante dans le compte-rendu de la mission est instructive, photographiée à l'appui. La présence des étudiants chinois en France – incluant par principe ceux passés par l'École des beaux-arts de Paris – est une affaire qui touche bien à la politique, à la diplomatie et qui passe par les bons soins de certaines personnalités dont les qualités dénotent au milieu de la violence ambiante. On a le sentiment que cette relation, certes importante et reconnue, est le jeu d'une minorité éclairée ; elle pèse, elle brille mais elle doit compter avec les canons.

Dans ces rapports entre puissances, et leurs effets de l'échelle la plus large jusqu'à l'individu, quels sont les éléments matériels et idéologiques qui ont pesé en faveur du départ de jeunes Chinois vers la France et l'étude des beaux-arts français ? Sans dresser l'état général et complet de la France et de la Chine à l'époque, nous ne pouvons nous dispenser de considérer certains éléments de la puissance française qui ont agi directement sur notre phénomène.

1.2.2. Un chassé-croisé momentané : l'aveu de force *français* et l'aveu de faiblesse *chinois*

Il n'est pas si aisé à l'observateur contemporain de prendre pleinement la mesure de la puissance française, notamment dans la manière dont elle s'est manifestée par la culture et les arts. Or, et c'est une idée que nous considérons comme fondamentale dans notre étude. De la fin du XIX^e siècle et au moins jusqu'aux années 1930, le rayonnement de l'art français dit « académique » constitue bien une des expressions de la puissance française et du « génie français ». Cette corrélation entre la puissance, celle atteinte par la Troisième République, et le rayonnement culturel et artistique français dans le monde était perçu comme tel par les élites étrangères, notamment en Chine. Un pays puissant et moderne disposait des moyens utiles à son rayonnement culturel et artistique. Dans ce cadre, les institutions traditionnelles, notamment celles qui assuraient la reproduction des élites, la continuité de la tradition, la permanence des structures, à l'instar de l'École des beaux-arts de Paris, étaient particulièrement valorisées ; aux étrangers, elles devenaient des modèles éprouvés et transposables.

Ainsi, le rayonnement culturel et l'attractivité de la France reposent d'abord sur l'exercice de sa puissance. Si la France fait encore figure de grande puissance à l'extérieur de la Chine, elle exerce aussi

⁸⁵ Pa Kin, *Destruction*, Bleu de Chine, Paris, 1995, p. 230 – note 4 : « Le yamen, dans la Chine ancienne, désignait le bâtiment servant tout à la fois de siège administratif et de demeure au fonctionnaire représentant l'Empereur dans certaines villes ».

⁸⁶ Li Shizeng (Li Yu-ying) 李石曾, (1881- 1973) « un révolutionnaire sage et philosophe », « sa silhouette de bohème en petit chapeau de feutre et longue cape de bure », « parle le français comme un homme de chez-nous ».

⁸⁷ « Dans l'après-midi, M. de Martel s'était rendu à une invitation du Ministère de l'Instruction publique pour y rencontrer quelques étudiants de retour de France. Il sut trouver quelques mots pour leur exprimer sa sympathie et l'espoir d'une utile collaboration. Quant à Tsai Yuen-Pei, il parla avec sa courtoisie habituelle, son bon goût, ses charmantes façons. » ; Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940), grand lettré et réformateur chinois. Il séjourne à de nombreuses reprises en France après avoir étudié en Allemagne. Ministre de l'éducation, Président de l'Université de Pékin en 1916, impliqué dans la fondation de l'Institut franco-chinois de Lyon etc. C'est une figure clé dans le contexte de notre sujet.

directement depuis le milieu du XIX^e siècle sa puissance à l'intérieur de la Chine. Se pose alors la question de la présence française, ou *des présences françaises* en Chine, et de leur impact sur notre sujet : la diplomatie, l'armée, les missions etc. Au fond, et pour reprendre un titre de chapitre de Frédérique Girard, si la Chine est « à l'école de la France », pourquoi et comment dans les domaines qui nous intéressent ⁸⁸? Il faut insister sur le caractère particulier de la concession française de Shanghai comme l'espace privilégié d'une interface culturelle entre la France et la Chine, comme si Shanghai jouait le rôle de creuset, voire de *chaudron magique*, pour les artistes chinois en quête d'influences étrangères utiles à la rénovation nationale.

Nous pensons aussi que cette interaction matérielle et idéologique fonctionne dans le cadre d'une concomitance historique. C'est une seconde idée en toile de fond de notre étude. S'il y a bien un phénomène français en Chine auquel correspond un phénomène chinois en France dans lequel notre objet à l'École des beaux-arts s'inscrit, ces phénomènes sont marqués par le « dialogue entre deux républiques »⁸⁹, soit le cadre spécifiquement moderne de discussion entre les deux pays dont le lien est alimenté par la référence à la révolution ; celle de la révolution déjà accomplie en France et celle à accomplir en Chine⁹⁰. A travers ce regard qu'ils portent l'un sur l'autre, les deux pays s'inquiètent aussi de leur avenir. Dans cet échange, la culture et les arts prennent une dimension nouvelle dans la définition de soi et de l'autre.

Enfin, et c'est une troisième idée-force, la prise de conscience des enjeux culturels devient encore plus aiguë au lendemain de la Première Guerre mondiale car à l'idée de puissance est désormais associée celle de déclin⁹¹. Dans une sorte de chassé-croisé, qui est à nos yeux une coïncidence importante, on assiste à une sorte d'aveu de force momentané de la France auquel correspond un aveu de faiblesse momentané de la Chine. Dans ce temps bref qui court des années 1910 aux années 1930, semble se résoudre des problématiques historiques d'un temps plus long. Pour la Chine, il s'agit de dépasser le système impérial pour retrouver la puissance et pour la France de dépasser le système colonial pour continuer à rayonner. Nous pensons que c'est bien dans ce cadre général des relations entre les deux pays que s'exerce l'attractivité du modèle de l'École des beaux-arts de Paris et que se réalise un mouvement, un flux, d'étudiants chinois vers la rue Bonaparte.

1.2.3. L'apogée français et la place de la France dans le monde

C'est l'année 1931, celle de l'exposition coloniale, qui est considérée par beaucoup d'historiens comme le moment d'un « apogée français »⁹². Plusieurs facteurs concourent à cette situation : la France est sortie

⁸⁸ Jacques Weber (textes réunis par), *La France en Chine (1843-1943)*, Nantes, Presses académiques de l'ouest / Ouest Editions, 1997.

⁸⁹ L'idée d'un « dialogue entre deux républiques » par Emmanuel Schwartz fut énoncée lors de la conférence donnée le 19 avril 2015 au China Art Museum de Shanghai (en cours de publication). « Ce que disait le mûrier de la Chine - sur les traces de Xu Beihong dans l'École de Paris ».

⁹⁰ Le dialogue politique et culturel existait auparavant, au moins depuis le XVII^e siècle mais il était celui d'une monarchie avec une autre monarchie, toutes les deux de type absolutiste et aux prétentions universelles.

⁹¹ On pense immédiatement à Paul Valéry et à Romain Rolland, bien connus en Chine à l'époque qui nous concerne. Paul Valéry a donné la préface de l'exposition d'art chinois organisée au Musée du Jeu de Paume en 1933 par Xu Beihong ; ce dernier lisait encore à la fin de sa vie, *Jean-Christophe*, en même temps que *La Guerre et la Paix* de Tolstoï. Voir aussi *Lectures françaises modernes, 70 morceaux choisis des grands écrivains annotés par J. Reclus*, Shanghai-Librairie de Chine, 1932, avec une préface de Cai Yuanpei. Jacques Reclus (1894-1984) fut un anarchiste français qui enseigna et milita en Chine de 1928 à 1952. Xu Beihong réalisa son portrait le 16 mai 1931 avec une dédicace amicale ; le dessin fut vendu chez Christie's à Hong Kong le 25 mai 2009.

⁹² Robert Frank, *La hantise du déclin*, Belin, Paris, 2014 (rééd), 1^{ère} édition 1994.

victorieuse de la Première Guerre mondiale, la France est une grande puissance coloniale, la France a pu retarder les effets de la crise de 1929. Cette idée d'une France placée au rang de grande puissance mondiale pour la période qui nous intéresse, tranche avec celle du déclin français qui domine notre perception de l'évolution générale du pays au cours du XX^e siècle. Après la Seconde Guerre mondiale, puis avec la décolonisation et la fin des trente glorieuses, l'idée a fini par s'imposer d'une France « puissance moyenne à vocation mondiale »⁹³. Il ne s'agit pas de refaire ici l'histoire de France mais de rappeler l'évolution de la représentation de sa puissance depuis le début du XX^e siècle, pour mieux comprendre celle qui prévalait à l'époque du départ des Chinois vers Paris par rapport à celle qui opère aujourd'hui habituellement dans le contexte de notre observation. Quelle puissance pour quel rayonnement ?

Comme nous le signalions plus haut, on peine aujourd'hui à comprendre tous les effets d'une France considérée pour elle-même comme une grande puissance mondiale, la première même devant l'Angleterre après 1918. Aussi, nous pensons qu'il faut considérer de manière différente que nous le ferions aujourd'hui la perception du rayonnement culturel de la France à l'étranger, notamment par rapport à un pays comme la Chine. De nos jours, nous dirions que la France est une puissance moyenne qui a su rester une puissance culturelle. Or, à l'époque et au moins jusqu'en 1940, elle fut d'abord et avant tout une puissance politique, militaire et économique mondiale, et aussi une puissance culturelle. Le lien entre le premier domaine et le second était évident. La France était *naturellement* une puissance culturelle car elle était avant tout perçue comme une grande puissance.

Cette réflexion sur la puissance, le rayonnement et l'identité, leur perception par un pays et par les autres, est inscrite au cœur de notre sujet. Or, cette réflexion met en évidence un problème historiographique crucial pour les questions qui nous occupent. Le problème joue à deux niveaux, celui de l'influence générale de la France durant l'entre-deux-guerres et celui de la *valeur* de l'art français. D'abord et pour différentes raisons, l'historiographie tend à minimiser le fait français en Extrême Orient et en Chine. On réalise aussi que le fait colonial et les efforts en Indochine ont eu tendance à masquer la présence et l'influence française en Chine. Ce *biais* repose sur une réalité : la Chine ne fut pas au cœur de la politique française en Extrême-Orient ; c'est bien l'Indochine qui dominait dans les préoccupations françaises avant même que les moyens se resserrent sur l'Europe dans les années 1930⁹⁴. Toutefois, même l'historiographie française, parlant de la Chine, peine à considérer à sa juste place le fait français. On est assez surpris de voir à quel point des ouvrages d'autorité,

⁹³ Nous avons travaillé sur l'évolution de la représentation de la puissance française dans la seconde moitié du XX^e siècle à travers l'exemple de Valéry Giscard d'Estaing (né en 1926) qui a validé au sommet de l'État l'idée d'une France « puissance moyenne » en rompant avec l'idée de la « Grande Nation ». VGE conserve le rayonnement culturel, sous sa forme patrimoniale. En 1980, c'est l'Année du « patrimoine » et c'est aussi le voyage en Chine. Voir notamment ⁹³ Patrick Garcia, « Valéry Giscard d'Estaing, la modernité et l'histoire », in Claire Andrieu, Marie-Claire Lavabre, Danielle Tartakowsky (dir.), *Politiques du passé. Usages politiques du passé dans la France contemporaine*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 119-132 ;

⁹⁴ A-t-il existé un « rêve » chinois chez les artistes en France ? On pense d'abord aux peintres voyageurs en Chine, au « *Hua Zhonguo* » et à une sorte d'extrême-orientalisme. La Chine au XX^e siècle apparaît comme le revers de l'Indochine et comme opposée au Japon. On doit garder en tête que l'Indochine française a été constituée sur une défaite de la Chine et grâce à son renoncement sur cette zone. Les artistes et l'art français butent sur le problème de la position de la France exemplaire mais contrainte à la politique coloniale. Il serait assez malhonnête de complètement retrancher notre sujet de la question coloniale ; les artistes qui gravitent autour de l'École des beaux-arts et de l'art dit académique sont très impliqués dans l'imagerie de l'empire. En regard, on peut s'interroger sur la réception des formes d'art occidentales en Chine comme l'expression d'une forme de domination coloniale ou semi-coloniale.

comme ceux de Marie-Claire Bergère⁹⁵, tendent à minimiser l'influence française alors qu'ils valorisent particulièrement l'influence anglo-saxonne, anglaise puis américaine. Nous ne reprochons pas aux historiens de considérer comme plus important les moyens britanniques en Chine, mais dans les domaines de l'influence, et notamment de l'influence culturelle, il existe de l'immatériel qui échappe à la comptabilité économique de la puissance. Ensuite, nous pensons que ce biais est le fruit d'un parti pris partagé par l'historiographie française mais qui provient de l'historiographie anglo-saxonne : une vision libérale. Dans cette perception sont mis en valeur les faits et les agents qui ont participé du projet libéral, soit l'affirmation d'une bourgeoisie d'affaires ouverte sur le monde. En contrepoint, tous les éléments qui participaient de la révolution et de l'État sont marqués du sceau de la défiance. Dans ce jeu des perceptions, le fait français en Chine est suspect car son influence fut souvent immatérielle et elle véhiculait à la fois le rôle de l'État et de la révolution.

1.2.4. L'Exposition coloniale dans le Journal de Shanghai

Nous évoquons le déclinisme dont notre regard actuel est tributaire pour traiter de la situation de la France au cours de la première moitié du siècle dernier. Cette lecture rétrospective du déclin dont le pivot est 1940, finit par englober l'entre-deux-guerres, comme si le déclassement de la France débutait avec la mise en place des conditions intérieures et extérieures de la chute de la République et de l'avènement de Vichy. On sent à quel point cette vision est pernicieuse car elle reprend peu ou prou les termes du procès que Pétain fit à la Troisième République. Ensuite, il y a le fait colonial avec lequel doivent compter les bonnes volontés des artistes des deux pays⁹⁶. Jean Bouchaud (1891-1977) n'est pas passé par l'École des beaux-arts de Paris comme Charles Fouqueray (1869-1956) mais il est également venu en Chine. A partir de l'Indochine, il a atteint en 1925 les plateaux du Yunnan que la France voulait inclure d'une manière ou d'une autre dans l'« Extrême-Orient français ».⁹⁷ Bouchaud était un peintre voyageur, à la fois artiste, aventurier et reporter auquel en 1929-1931, le Maréchal Lyautey confia la direction artistique pour les peintures de la future

⁹⁵ Marie-Claire Bergère, née en 1933, est une historienne et sinologue française de réputation internationale. Ses thèmes de recherche sont la bourgeoisie chinoise et l'histoire de la Chine urbaine au XX^e siècle. Dans son *Histoire de Shanghai* publié en 2002 chez Fayard, Marie-Claire Bergère donne une place minimale aux arts en général et au lien avec la France dans ce domaine. Elle insiste essentiellement sur le *Haipai* dont l'importance, à notre avis, est surévaluée.

⁹⁶ Jean Bouchaud fut élève et professeur chez Julian. Il est remarqué lors du concours pour le prix de Rome de 1920 par Maurice Denis et Marcel Baschet (il est donc de la *génération* de Xu Beihong). Il séjourne au Maroc et sur une recommandation de Marcel Baschet, il est présenté au maréchal Lyautey. Il est le bénéficiaire d'une bourse du gouvernement à Hanoï de 1924 à 1925. Il obtient la médaille d'or au Salon des artistes français en 1928 pour *Laveuses cochinchinoises (Dalat, en pays Moi)*. Il est élu membre de l'Académie des beaux-arts en 1951, au fauteuil de George Desvallières. Son nom revient avec Claude Farrère pour l'illustration de récits de voyage, et avec celui de Jean Dupas pour les décors de paquebots.

⁹⁷ Avec le Traité de Tianjin du 9 juin 1885, la Chine renonce à ses droits sur l'Annam et le Tonkin ; la France est prioritaire au Yunnan qui devient l'arrière-pays de l'Indochine et la voie d'accès à la Chine du Sud. Une ligne de chemin de fer relie Hanoï à *Yunnanfu* (Kunming) sur 450 kilomètres en territoire chinois ; elle fut construite entre 1904 et 1910. L'ambition française avance jusqu'à Chongqing. En 1898, les provinces du Sud deviennent une « zone d'influence » française. La France concurrence même l'Angleterre en Chine centrale. C'est un succès, même si le montant des investissements est modeste. Il n'atteint pas un tiers de celui de la Grande-Bretagne et il est inférieur au Japon, à l'Allemagne et à la Russie. Voir l'exposition « Un train pour le Yunnan : les tribulations de deux Français en Chine » organisée du 21 janvier au 6 avril 2015 par le Musée Guimet sur l'aventure humaine de la ligne Laokay-Yunnanfu. On pense aussi au film réalisé en 1938 par Christian-Jaque, *Les Pirates du rail*, avec Charles Vanel et Erich Von Stroheim.

exposition coloniale internationale de Paris-Vincennes⁹⁸.

Ce projet d'exposition existe dès 1913, impulsé notamment par la personnalité d'Henri Brunet, chef de file du « parti colonial ». Marseille et Paris se disputent pendant une dizaine d'années sa réalisation. Ce n'est qu'en 1925, pour répondre à la *British Empire Exhibition* de 1924, que Paris doit finalement accueillir l'événement. La pose de la première pierre a lieu le 5 novembre 1928 et l'exposition est inaugurée le 6 mai 1931 par le Président de la République Gaston Doumergue accompagné du ministre des colonies Paul Reynaud, et du maréchal Lyautey nommé commissaire général de l'exposition en 1927. Le Palais des Beaux-Arts qui synthétise tout l'art des colonies est situé dans la section métropolitaine.

Dans *Le Journal de Shanghai*, on parle dès le 1^{er} mai 1931 de l'exposition coloniale avec un démenti d'Albert Sarraut à propos de la « spoliation coloniale⁹⁹ » ; le 6 mai, un article reprend celui de l'amiral Docteur publié dans *Le Matin* du 4 mai 1931 et le texte ouvre la couverture de l'événement par l'organe français en Chine. Le discours est clairement colonialiste : « un grand peuple doit être colonial s'il veut jouer un rôle mondial qui lui permette d'entreprendre d'importantes actions économiques et sociales¹⁰⁰ ». Les jours suivants livrent de petits textes du même acabit. Le 8 mai, le journal rapporte l'inauguration du 6 mai par le Président Gaston Doumergue et le discours du Maréchal Lyautey, Commissaire général, donné en présence du jeune empereur d'Annam¹⁰¹. Suit le morceau de bravoure de Paul Reynaud, ministre des colonies, sur l'action de la France en Asie. Foyer d'une civilisation millénaire « à son déclin » mais respectée par la France qui a apporté « l'ordre et la paix » ; elle en préserve les joyaux culturels, en sauvant par exemple Angkor de la forêt. Parlant « des bienfaits répandus par la France », le ministre Reynaud flatte l'armée à travers la figure de Lyautey « qui incarne les héritiers des légions romaines, qui détruisirent pour mieux reconstruire » ; il évoque aussi à travers Vincent de Paul et le Père de Foucaud le rôle des missions dont la France assure encore la protection. Pour que son œuvre s'accomplisse, les « indigènes » ne doivent pas être traités en « sujets » mais en « alliés ». Bref, on sent que derrière le discours pointe une certaine mauvaise conscience et que la France doit développer, à tout le moins, le projet d'un colonialisme à visage humain¹⁰².

Enfin, et c'est le point qui nous intéresse le plus, Paul Reynaud utilise un puissant auto-stéréotype : « Etant au carrefour des mondes méditerranéen et nordique, la France ne parle pas au nom d'une race orgueilleuse mais au nom de la civilisation douce et humaine » ; cette identité française n'est pas seulement utilisée pour justifier un colonialisme à la française, qui s'opposerait peut-être à la brutalité des Anglais ou des Belges, mais elle est une sorte de label qui caractérise la puissance française dans son ensemble et hors de la

⁹⁸ Il y exécute notamment une composition murale de 1 300 mètres carrés. Voir *Jean Bouchaud* (2005), catalogue réalisé par M. Michaud, conservateur départemental des musées du Morbihan, à l'occasion de l'exposition au musée du Faouët. On pense aussi à la grande fresque de Ducos de La Haille *La France et les Cinq continents*. Pierre Ducos de La Haille fut élève, puis professeur à l'École des beaux-arts de Paris. Il remporta le Grand Prix de Rome en 1922.

⁹⁹ *Le Journal de Shanghai*, (N98) 1^{er} mai 1931 p. 3. Albert Sarraut (1872-1962) fut gouverneur général de l'Indochine de 1911 à 1914 et de 1917 à 1919 et deux fois Président du Conseil dans les années 1930. Un lycée à Hanoï portait son nom ; c'est aujourd'hui le siège du parti communiste vietnamien.

¹⁰⁰ *Le Journal de Shanghai*, 1^{er} mai 1931 p. 3 ; 1931/05/06 (N102).

¹⁰¹ *Le Journal de Shanghai*, 8 mai 1931 p. 3 1931/05/08 (N104) ; « Une leçon d'unions : d'abord de l'union des races, lesquelles ne doivent pas être qualifiées de supérieures et d'inférieures ni même de différentes ; et ensuite, de l'union des peuples issus des mêmes civilisations. »

¹⁰² *Voyage au Congo* est un journal d'André Gide publié en 1927 aux éditions Gallimard. Il relate un voyage effectué par l'écrivain de juillet 1925 à février 1926, en Afrique-Équatoriale française, de l'embouchure du Congo au lac Tchad. A son propos, la critique parle d'un « Anticolonialisme tiède ».

sphère coloniale. C'est pourquoi, ce stéréotype est repris honnêtement, c'est-à-dire sans forcément vouloir flatter ceux auxquels il s'adresse, par Cai Yuanpei¹⁰³. Pourquoi ? Car la France cumule objectivement les qualités suivantes : la république, la démocratie et la puissance dont le rayonnement des arts constitue une manifestation essentielle.

Le Journal de Shanghai poursuit plus ou moins régulièrement durant le mois de mai les comptes rendus sur l'exposition coloniale ; photos des pavillons de l'Indochine et des États-Unis le dimanche 24 mai ; un *bel* article de Georges Moresthe¹⁰⁴ intitulé « l'œuvre coloniale de la France » qui reprend ce qui a déjà été dit dans les discours d'inauguration du 6 mai mais avec moins de nuance et suivi d'une page complète d'images des pavillons des possessions d'Afrique¹⁰⁵.

Et concernant la Chine ? Rien car la Chine échappe au discours colonial. Autrement dit, la Chine est déjà un espace particulier, un laboratoire de la « relativisation » des puissances¹⁰⁶. En dépouillant *Le Journal de Shanghai*, on voit que les Français en Chine s'intéressent de très près aux évolutions de la situation politique locale, dont ils dépendent. Le reste de l'actualité internationale est traité avec précision et la question intérieure chinoise est enrichie par une approche mondiale. Mais dans ce rapport entre local et mondial, rien ne laisse transparaître de posture proprement colonialiste en Chine. Il y aurait donc un paradoxe. En Chine, existe une société française de type colonial mais qui n'est pas dans un rapport colonial et encore moins colonialiste avec l'environnement local. On pourrait effectivement égrener des événements qui traduiraient le colonialisme, tel le fameux panneau (anglais) interdisant « le parc aux chiens et aux Chinois » mais ils ne sauraient, à notre avis, refléter la règle ; celle-ci est davantage celle de la distance, de la séparation et de la collaboration, donc du rapport de force sur des points et des domaines précis. C'est d'ailleurs ce que nous retrouvons avec les artistes, qui généralement échappent au discours colonial. L'art dit « colonial » ne serait pas autant colonialiste qu'on le pense ? Quel écho trouve-t-on dans la presse chinoise ? Fait notable, rien, absolument rien dans le *Shenbao* au sujet de l'exposition coloniale à Paris.

Après un questionnement sur le regard à porter sur la puissance française en général à l'époque, et déjà ambigu lorsqu'on se rapproche de la Chine, voyons quelques éléments concrets de la présence française en Chine et qui pourront intéresser notre sujet et le phénomène que nous étudions.

¹⁰³ Voir « Allocution prononcée au vernissage de l'exposition d'artistes chinois résidants en France », prononcée le 22 mai 1924 et publiée in *Revue de l'Orient*, Tome 21, n 16, août 1924, dans Janicot, *L'Esthétique, op. cit.*, 2007, p. 115-116 et texte en chinois dans Gao Pinshu, *Œuvres complètes de Cai Yuanpei*, Vol. 4, Zhonghua Shuju, Pékin, 1984, p. 483.

¹⁰⁴ QM. Georges Moresthe, directeur du *Journal de Chang-hai* et correspondant du *Petit Parisien*.

¹⁰⁵ « La conquête coloniale française c'est une organisation qui marche » p. 4. Le 31 mai N123 p. 4 et illustrations p. 10.

¹⁰⁶ C'est aussi ce qui ressort aujourd'hui du discours de VGE, voir « Un chinois nommé Giscard. », *Le Journal du Dimanche*, 7 décembre 2014. La Chine est redevenue un miroir privilégié de l'exercice de la puissance française mais désormais d'une « puissance moyenne » dotée encore d'une capacité à exercer un rayonnement culturel mondial. Il est vrai que malgré son faible poids économique et politique en Chine, la France y bénéficie encore d'un prestige et d'un respect pour sa civilisation et ses arts qui la maintiennent *une tête au-dessus* des autres pays occidentaux sur ce plan.

1.3. Le paradoxe français en Chine : le succès culturel d'un échec économique, ou l'exercice d'une autre forme d'influence

1.3.1. Au décompte de la puissance et au compte d'une influence

« Le commerce suit la langue » affirmait en 1912 la *Revue Indochinoise* comme l'axiome d'une politique générale en Extrême-Orient et en Chine¹⁰⁷. Mais avec la faiblesse du commerce français en Chine, l'anglais, la langue des affaires, supplanta vite le français. En 1922, il devint une langue obligatoire dans les écoles chinoises alors que le français n'était plus que facultatif¹⁰⁸. Faut-il voir dans la contradiction par les faits d'un vœu pieux le glas de toute influence française en Chine ? Le constat d'échec serait double. La culture française n'aurait pas suffisamment essaimé en Chine et le commerce français n'aurait pas produit les fruits attendus. L'éviction des Français de Chine après 1949 n'aurait fait que sanctionner une présence devenue à la fois illégitime et débile¹⁰⁹. Pourtant, il y eut un succès français dans l'enseignement et la formation des élites chinoises, précisément au moment où notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris commençait à croître. Et nous avons tendance à voir dans notre phénomène un des effets en France, de ce succès en Chine. Plus largement, à défaut du commerce, on peut se demander si les arts (et la révolution) n'ont pas suivi en Chine le développement d'une autre forme d'influence française ?

Après nous être interrogé brièvement sur la puissance française en tant que telle et avoir pointé le biais qui pouvait peser sur l'analyse du contexte général d'une relation bilatérale privilégiée entre la France et la Chine, relation dans laquelle se serait insérée une offre française efficace par rapport à une demande chinoise dans le domaine des beaux-arts, rentrons plus précisément dans la réalité de la présence française en Chine. Quels éléments de cette présence en Chine et particulièrement à Shanghai ont pu jouer en faveur du mouvement chinois vers la France et vers l'École des beaux-arts de Paris ? Et dans quelle mesure, ces facteurs ont pu peser sur les conditions politiques et intellectuelles, puis sur le mouvement qui nous concerne, au point de lui avoir donné sa physionomie. Au sommet, Cai Yuanpei est intervenu dans le débat comme une des figures de proue de la révolution chinoise, mais à la base se manifestèrent aussi les prises de position et les trajectoires d'individus et d'artistes qui comme Xu Beihong finirent par choisir la France et ses beaux-arts.

Le paradoxe d'une influence culturelle remarquable inscrite dans le cadre historique d'un *échec* politique et économique apparaît lorsqu'on distribue dans les deux colonnes d'un bilan ce qui fut à mettre au débit et au crédit de la France en Chine. D'un côté, on peut placer la France coloniale des concessions et celle du protectorat. Le premier fait comme le second suivent une pente d'abord ascendante au XIX^e siècle puis

¹⁰⁷ Henri Gourdon, « *L'enseignement européen à Shanghai* », *Revue Indochinoise*, Hanoi-Haiphong, 12 décembre 1912. Nous nous sommes appuyé sur quelques ouvrages de références dont Jacques Weber (textes réunis par), *La France en Chine (1843-1943)*, Nantes, Presses académiques de l'ouest / Ouest Editions, 1997.

¹⁰⁸ Jusqu'à la fin des années 1910, le français occupait une place privilégiée en Chine : « un grand débouché s'ouvrait alors pour les jeunes élèves des écoles primaires et primaires supérieures organisées par nos religieux. On parlait français partout jusque dans les gares les plus reculées, les affiches, les règlements, les inscriptions étaient rédigées en français et en chinois ». Weber, *op. cit.*, p. 116. Mais c'est l'anglais qui s'impose par le commerce. Le ralentissement de la guerre de 1914 profita aussi aux Américains nombreux dès la fin 1919. Le secteur privé dominait l'éducation américaine et lui évitait de prêter le flanc à la critique anticoloniale.

¹⁰⁹ Les derniers jésuites français de Shanghai furent chassés par les communistes le 15 juillet 1951.

rapidement déclinante au début du siècle suivant. Dans l'autre colonne, on voit briller l'étoile d'une influence plus laïque et républicaine, qui au moyen de l'exemple et de l'éducation passa par la langue, traversa la culture et les beaux-arts, jusqu'à se ficher profondément dans la révolution chinoise. Pourtant, et c'est là où réside la singularité, sans la faiblesse d'un côté, il n'y aurait pas eu le rayonnement de l'autre.

1.3.2. Le décompte de la puissance et le déclin : les concessions et le protectorat

En amont, le temps de la puissance française en Chine s'est ouvert le 24 octobre 1844 avec le traité du Huangpu, l'un des trois traités inégaux qui suivirent la première guerre de l'Opium. La France entra en Chine par les cinq ports désormais accessibles aux Puissances. Avec un consulat à Macao depuis 1843, elle établit des postes à Canton en 1845, à Amoy (Xiamen) en 1846, à Shanghai en 1847 et à Fuzhou en 1864. Le réseau diplomatique s'étoffait avec un avantage donné aux régions sudistes bientôt tournées vers l'Indochine. La concession française de Shanghai qui fut créée le 6 avril 1849 resta autonome face à l'*International Settlement* constitué par les autres puissances le 31 mars 1862. En aval, le temps de la puissance française en Chine s'est refermé par étapes successives et dramatiques entre 1937 et 1952. Le 13 août 1937, puis le 8 décembre 1941, les Japonais s'emparaient de la concession internationale située au sud du canal de *Suzhou He*. Le 2 août 1943, ils la rendirent symboliquement au francophile Wang Jingwei (1883-1944) dont nous reparlerons plus avant, car il est impliqué dans notre phénomène. En janvier 1943, le gouvernement de Nankin de Wang Jinwei rentra en guerre contre les Alliés. Vichy dut alors accepter l'idée d'un retour de la concession française à la Chine en février 1943. Le consul général de France à Shanghai Roland de Margerie et l'ambassadeur Henri Cosme firent amener le pavillon et remirent les clés de l'Hôtel de ville le 30 juillet 1943. La ville fut administrativement réunifiée les jours suivants. La rétrocession allait être confirmée par la République française en 1946 en échange du retrait des troupes du *Guomindang* du nord de l'Indochine. Entre ces deux moments, dans cette *parenthèse française* en Chine et à Shanghai, voyons quelques éléments qui intéressent notre phénomène.

Avec l'Edit de tolérance de 1844, les missionnaires (Lazaristes, Missions étrangères de Paris, Jésuites...) furent autorisés dans les ports ouverts de Chine¹¹⁰. Au temps des pionniers, une alliance objective associait le gouvernement, les marchands et les prêtres. Le Fleuve bleu était ouvert aux bateaux étrangers et aux missionnaires. Or, la majorité des missionnaires catholiques en Chine étaient alors Français. Les missions touchaient davantage le milieu rural, et avec un demi-million de fidèles, le succès catholique était important comparé à celui des protestants qui comme en Inde avaient développé d'énormes moyens en milieu urbain pour obtenir de piètres résultats. Malgré la résistance des mandarins et du peuple, le fait catholique (et français)

¹¹⁰ Après l'Italien Matteo Ricci (1552-1611), l'Église catholique s'était bien implantée au XVII^e siècle en s'intégrant à la société chinoise et en évitant le prosélytisme. Elle avait la confiance des mandarins, jusqu'à celle de l'empereur Kangxi lui-même. Passeurs dans les sciences et dans les arts, les jésuites étaient vus comme les « Lettrés de l'Occident ». Pour les arts, on voit particulièrement les peintres à la cour impériale : Giuseppe Castiglione, *Lang Shining* - 郎世宁 (1688-1766) ainsi que les Français Jean-Denis Attiret, *Wang Zhi-cheng* - 王致诚 (1702-1768) et Antoine de Poirot *He Qingtai* - 賀清泰 (1735-1813); Voir Michel Beurdeley, *Peintres jésuites en Chine au XVIII^e siècle*, Anthèse, Arcueil, 1997. La religion chrétienne fut reconnue en 1692 mais la « querelle des Rites » brouilla la situation. Après une première condamnation par Rome en 1645 et une seconde en 1704, l'empereur se fâcha et expulsa les missionnaires chrétiens, sauf les jésuites. Considérée comme subversive, la religion catholique fut interdite en 1717. La situation se dégrada après la mort de Kangxi en 1722. Les rites à nouveau condamnés en 1742, et alors que la Compagnie était supprimée en 1773, l'église disparaissait pratiquement de Chine avant que les traités du XIX^e ne la rétablissent.

avait trouvé sa place en Chine à la fin du XIX^e siècle. Dans cette situation, les traités reconnurent à la France, seule, un droit de protection des catholiques qui fut maintenu même après 1905.

Or, les missionnaires étaient des agents actifs de l'expansion française. Ils constituaient « les signes avant-coureurs de l'influence française (ouvrant) une voie morale et politique autant qu'une voie d'expansion économique et commerciale » ; ils étaient « toujours et avant tout des instruments de propagande nationale, les meilleurs qu'on ait jamais pu trouver »¹¹¹.

Avec le *break-up of China* de 1895, la Chine du Sud devenait la chasse gardée de la France en appui de l'Indochine. Après *Les Cent Jours* et la tentative d'« occidentalisation intégrale » ratée de Kang Youwei en 1898, l'écrasement de la révolte des Boxers marqua le début de « la belle époque de la domination occidentale ». La France qui avait largement contribué à la reprise en main militaire voyait ses avantages élargis. Avec le protocole de 1901, la banque de l'Indochine reçut une part du revenu des douanes et la France gérait aussi les Postes. On note aussi les bonnes relations de la France avec le *Tongmenghui* de Sun Yat-sen même si après 1911, les Français firent mine de se rallier à Yuan Shikai. Pourtant, sur le plan commercial, les résultats français étaient insignifiants ; la part de la France dans le commerce chinois était infime avec 5% du total contre 60% à l'Angleterre, sauf dans les provinces du Guangxi, du Guangdong et du Yunnan à cause de l'opium¹¹².

La mort de Yuan Shikai le 6 juin 1916 marquait la fin de l'âge d'or de la domination occidentale. Le mouvement du 4 mai 1919 visait à « sauver le pays - *Jiu Guo* » au moyen du progrès, de la science et de la démocratie. On assistait alors à une montée de la xénophobie et du sentiment national. Dans l'opposition aux puissances étrangères, les étudiants se joignaient aux ouvriers et aux marchands. En juillet 1919 la Russie communiste renonçait à ses concessions de Tianjin et de Hankou, à l'exterritorialité et aux indemnités. C'était un signal pour le nationalisme chinois et la contestation des traités inégaux. Sun Yat-sen et les communistes se rapprochèrent précisément en janvier 1924 contre l'impérialisme étranger.

A Shanghai, les instituts d'enseignement français, comme l'institut technique franco-chinois créé en 1919 à partir d'un établissement fondé par les Allemands, étaient secoués par des grèves au début des années 1920. L'année 1925 fut très agitée dans les concessions et le mouvement du 30 mai aboutit à des incidents meurtriers¹¹³. Le *Guomindang* demanda alors aux puissances de renoncer aux « traités inégaux ». L'expédition du Nord, la *Beifa*, fut lancée en juillet 1926 avec l'Armée nationale révolutionnaire. Dans cet élan, les 3 et 6 janvier 1927, les concessions britanniques de Hankou et de Jiujiang furent prises d'assaut. Londres reconnut le fait accompli. Le Japon et les États-Unis étaient disposés à négocier de nouveaux traités sur une base d'égalité. La menace planait désormais sur toutes les concessions. Avec le gouvernement nationaliste de Nankin, leur suppression n'était plus qu'une question de temps.

¹¹¹ Voir texte d'introduction de Weber, *op. cit.* ; on pense aussi au rôle des ingénieurs français, comme Prosper Giquel (1835-1886), dans la construction de l'arsenal de Fuzhou qui fut détruit finalement par la flotte de l'amiral Courbet durant la guerre franco-chinoise de 1884-1885.

¹¹² Le *coolie trade* qui engloutit 500 000 Chinois entre 1847 et 1874 et auquel Paul Claudel a assisté à Fuzhou, ternit l'image de la France au Fujian et alimente la propagande xénophobe. Avec le commerce de l'opium, c'est le deuxième point noir de l'activité française en Chine.

¹¹³ A la suite de la mort d'un ouvrier chinois dans une usine textile japonaise le 15 mai 1925 et l'arrestation de manifestants le 30 mai, un poste de police anglais de la rue de Nankin est bloqué. Les forces de l'ordre finissent par tirer sur la foule, provoquant une immense vague de grèves et de contestation.

Le 12 avril 1927 Jiang Jieshi¹¹⁴ lança son coup de force contre les communistes et les syndicalistes à Shanghai. L'université Aurore dut suspendre ses cours et on pense aux troubles qui eurent lieu au *Shanghai Meizhuan* tant l'atmosphère était délétère¹¹⁵. Les puissances soutinrent Jiang Jieshi contre les communistes pour normaliser les relations mais ce fut un jeu de dupes. Les nationalistes poussaient coûte que coûte à réduire les privilèges étrangers. Après l'indépendance douanière des concessions, il fut décidé d'abolir l'exterritorialité au 1^{er} janvier 1932 même si l'invasion de la Mandchourie interrompit le processus.

Dans les années 1930, la France tâcha de se maintenir mais l'agression japonaise en Mandchourie le 19 septembre 1931 puis la bataille de Shanghai en janvier 1932 marquèrent un tournant dans l'histoire de sa présence en Chine. En effet, les autorités françaises jouèrent la carte du Japon pour protéger leurs enclaves contre les nationalistes chinois ; mais l'engrenage des compromissions et des abdications fut globalement inefficace et alimenta un ressentiment francophobe. La guerre sino-japonaise débuta le 25 juillet 1937 alors même que notre phénomène chinois à l'École des beaux s'épuisait. Aux yeux des Chinois, la poussée japonaise validait le déclin du prestige politique européen et français en Chine. Contre le Japon, la France n'appliquait pas les méthodes fortes qu'elle avait utilisées contre les Chinois auparavant. Elle courbait l'échine devant la force. Entre compromission et abandon, l'humiliation de mai-juin 1940 fut un moment crucial. Or, le 24 juin 1940 l'ambassadeur Cosme a choisi Vichy contre l'opinion générale des Français en Chine. Dès lors, les autorités françaises s'enfoncèrent dans la collaboration et la concession de Shanghai fut cédée en 1943 au gouvernement de Wang Jinwei.

Le bilan d'un siècle français en Chine est-il modeste ? Comme nous l'avons dit, les historiens admettent en général que les résultats sur le plan politique et économique furent maigres en comparaison de la Grande Bretagne et des États-Unis qui auraient laissé une empreinte plus profonde. Toutefois, la rupture de 1949 et les orientations de la nouvelle Chine au début des années 1950, balayèrent définitivement les influences des uns et des autres en Chine continentale. Il ne reste aujourd'hui plus que le décor et la mémoire de cette présence.

Concernant notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris, l'histoire du fait français en Chine constitue une base essentielle de son existence même si nous peinons à en exposer ici les liens précis. On peut imaginer que sans cette base, des Chinois seraient également arrivés rue Bonaparte mais sans l'ampleur ni la consistance de ce que les archives nous montrent. Ce lien politique et culturel a contribué à inscrire le mouvement des artistes chinois en France dans des cadres officiels. L'effort français en Chine à ce point dominé par l'État promoteur d'un « rayonnement »¹¹⁶, a indéniablement fléchi et façonné le flux chinois vers

¹¹⁴ Tchang Kai-chek (蔣介石, Jiǎng Jièshí) (1887–1975) est un militaire et un homme politique chinois qui fut l'un des principaux leaders du *Guomindang* après la mort de Sun Yat-sen en 1925. En 1927, il devint le Président du gouvernement central de la République de Chine, dont la capitale fut déplacée à Nankin ; progressivement il a instauré un régime dictatorial combinant les valeurs du confucianisme et du fascisme.

¹¹⁵ Il existe un dossier comprenant de nombreux documents en français et conservé aux archives de Shanghai sur des troubles advenus en 1927 au *Shanghai Meizhuan* de Liu Haisu, entre des étudiants et la direction, l'intervention de la police française et la fermeture temporaire de l'École. Sans lien explicite avec des questions politiques, ces *faits divers* sont significatifs d'une situation sociale et politique très tendue même au cœur des institutions éducatives.

¹¹⁶ L'intervention de l'État passa par la création d'un Bureau des Écoles et des Œuvres françaises à l'étranger en 1910 puis du SOFE (Service des Œuvres françaises à l'étranger) en 1920 et rattaché au Ministère des affaires étrangères : « Nos lettres, nos arts, notre civilisation intellectuelle, nos idées ont exercé de tout temps un puissant attrait sur les nations étrangères. Nos universités et nos écoles à l'étranger sont de véritables foyers de propagande en faveur de la France, elles constituent une arme aux mains de nos pouvoirs publics. C'est pourquoi le ministère des Affaires étrangères

des institutions établies et reconnues, telle l'École nationale des beaux-arts. A contrario, le phénomène japonais même s'il avait déjà emprunté certains des chemins que devaient suivre un peu plus tard les Chinois, était beaucoup plus diffus, peut-être plus spontané, et moins ancré dans un dialogue officiel dans lequel pesait la question d'une présence française directe en Chine. La France n'était pas établie sur le territoire japonais et les élites japonaises ne faisaient pas de la République française un modèle dans leurs projets politiques et culturels.

Le trop bref déroulé historique que nous venons de faire doit nous montrer aussi que le phénomène qui nous occupe ne fut pas complètement déterminé par les aléas de la politique française en Chine. Il est lié à cette politique mais il n'en suit pas les méandres. À l'apogée français en Chine autour de 1900 ne correspond pas un pic de présence chinoise à l'École. On pense davantage aux effets à moyens termes d'une tutelle, lâche et incertaine puis déclinante sur le plan économique et politique, mais qui a su maintenir un prestige et un rayonnement à travers l'efficacité réelle d'un projet et d'un dispositif éducatifs qui de leurs bases catholiques furent réorientés dans une direction laïque et républicaine. Et s'il y avait un point précis de convergence entre la politique française en Chine et l'affirmation de notre phénomène, il faudrait précisément le voir dans l'aménagement de la politique française en Chine dans les années 1910 et 1920, en défaveur du protectorat, et dans un contexte général de renonciation à l'exercice de la force et de la puissance en Chine.

En effet, la nationalisation du catholicisme chinois et le recul des Français parmi les missionnaires ont fini par amener la diplomatie française à considérer l'action missionnaire comme contraire aux intérêts de la France. La Première Guerre mondiale avait creusé un tel trou dans les vocations qu'il était impossible à combler. Le recul des missions françaises en Chine avait l'allure d'un repli de l'influence de la France, comme si le doute, la pente descendante de la France croisait le doute de la Chine inscrit quant à elle sur une pente ascendante. C'est à cette intersection que nous pensons trouver à l'œuvre des facteurs qui ont joué en faveur de notre phénomène chinois l'École des beaux-arts¹¹⁷.

1.3.3. Au crédit du rayonnement : un enseignement laïc tourné vers la Chine moderne

Aujourd'hui, le visiteur peut prendre conscience de l'importance du fait religieux dans le premier dispositif français en Chine en se rendant dans le quartier de *Xujiahui* à Shanghai. Autour du musée *Tushanwan*, en shanghaien *Tousèwè*, autrefois romanisé en T'ou-Sè-Wè, on voit encore les bâtiments de l'immense complexe qui s'était développé autour d'un orphelinat et de la cathédrale. Le Collège Saint Ignace des Jésuites avait ouvert en 1850, suivi en 1886 par l'école municipale franco-chinoise des maristes, renforcé en 1911, et complété par le collège Sainte-Jeanne d'Arc en 1923. Pour l'enseignement supérieur, le succès français dans l'enseignement et la formation des élites chinoises devait encore être augmenté par la fondation

et ses agents de l'extérieur doivent diriger et contrôler les initiatives, inspirer et favoriser à tout prix la pénétration intellectuelle française, avec la conviction qu'elle est l'une des formes les plus efficaces de notre action à l'étranger, qu'elle est à l'égard des différentes nations, l'un des moyens les plus riches en ressources et les moins discutables de notre politique extérieure». Malgré cette volonté, la part de l'Extrême-Orient baisse dans les budgets entre les années 1920 et 1930 car l'effort de la France se recentre alors sur l'Europe pour lutter contre les totalitarismes. Toutefois, la culture et l'éducation française en Chine peut alors compter sur « l'indemnité boxer », soit une hypothèque de 40 ans sur les revenus des douanes. En 1922, le reliquat est en partie alloué aux œuvres d'éducation franco-chinoises. Voir Weber, *op. cit.*, p. 107 et note 10 p. 118.

¹¹⁷ Mussolini et le Pape n'avaient de cesse de dénoncer la collusion entre les missions catholiques et les intérêts français en Chine.

en 1903 de l'Université Aurore (震旦大學 *Zhendan Daxue*) par laquelle passa notamment Xu Beihong en 1916¹¹⁸.

Or, dans la mémoire chinoise, le rôle de la mission catholique française de *Xujiahui* est reconnu dans la formation d'une élite artistique à travers l'école d'art et d'artisanat que constituait l'orphelinat. On pense à la figure emblématique de Zhang Chongren, le « Tchang » de Tintin¹¹⁹, mais cela va bien au-delà ; aussi, il serait intéressant de faire le lien entre les beaux-arts à *Tushanwan* et notre phénomène à l'École des beaux-arts de Paris¹²⁰. Nous n'en n'avons pas les moyens ici mais nous gageons qu'un fil existe entre les deux institutions dont il faudrait identifier le contenu et l'histoire.¹²¹

Sans apporter ici de réponse, on peut toutefois noter qu'il existe aussi deux approches historiographiques un peu différentes concernant l'introduction et la diffusion des beaux-arts occidentaux en Chine. La première, plus anglo-saxonne nous semble-t-il, insiste sur la « peinture de port » telle qu'on l'observe nettement à Macao, à Canton et à Hongkong dès le milieu du XIX^e siècle et suite aussi à l'implantation de peintres-voyageurs, puis de l'ouverture des ports avec les traités inégaux¹²² ; alors que la seconde s'intéresse

¹¹⁸ Xu Beihong lui-même est associé plus ou moins directement à ce fait religieux, artistique et français. Son nom figure dans des ouvrages qui font la liste de célébrités issues de *Tushanwan*. En fait, ce lien passe par l'Université Aurore mais l'ambiguïté *mémorielle* est maintenue. Comme le collège municipal, Aurore avait un financement municipal et public l'enseignement était assuré autant que possible par des religieux.

¹¹⁹ Zhang Chongren 张充仁 (1907—1998) était né dans une famille pauvre et il fut placé à la mort de sa mère à l'orphelinat de la mission catholique de *Xujiahui*. Son oncle y était professeur de sculpture. Cet orphelinat était surtout une école d'art et d'artisanat tenue par des pères jésuites français ; elle exportait sa production dans tout l'Extrême-Orient. Zhang Chongren y apprit le français, puis à partir de 1928, il travailla dans l'industrie du cinéma et dans la presse. A travers les réseaux catholiques, il partit en 1931 pour la Belgique où il suivit les cours de l'Académie des beaux-arts de Bruxelles. Il fut présenté à Hergé et devint le modèle de « Tchang » dans le *Lotus Bleu* publié en 1934. Zhang Chongren rentra en Chine en 1936. Où le situer dans le champ artistique ? Il fut étudiant avec Wu Zuoren en Belgique, et à son retour en Chine, il figurait dans l'association *Moshe* avec Xu Beihong. Entre 1958-1965, il fut engagé comme directeur du département de sculpture du *Shanghai Meishu Zhuanke Xuexiao*. Après l'ouverture de 1978, il fut davantage reconnu. Il a sculpté les bustes de François Mitterrand en 1988 et de Deng Xiaoping en 1994. Voir Chen Yaowang 陈耀王, *Zhang chong ren zhuan, Biographie de Zhang chongren*, Shanghai, Edi. Xue lin, 2013 ; et aussi Shanghai oil painting & sculpture institut, *Artist Zhang chong ren*, Edi. Shu hua de Shanghai, 2007.

¹²⁰ A notre connaissance, la bibliographie sur ce sujet est maigre et peu convaincante ; voir Yu ke 俞可, « 土山湾的法国印迹 - *Tushanwan de faguo yinji* - L'empreinte française de *Tushanwan* », *上海教育 Shanghai Jiaoyu*, 2014 (N°14), p. 40-41.

¹²¹ On peut toutefois avancer l'hypothèse que des éléments cumulés, soit la langue française, l'intérêt pour les sciences (*Tushanwan* fut aussi un relais important du réseau d'observation astronomique et météorologique en Chine), la relation cordiales avec la République et surtout les méthodes académiques de formation en dessin, peinture, sculpture, (dont on peut voir les reliques au musée), constituaient déjà un capital qui aurait pu rapprocher, aussi à travers l'action et les trajectoires de certains personnages, *Tushanwan* à Shanghai et l'École à Paris. Il faudrait aussi élargir le point d'observation et travailler à l'échelle de l'Extrême-Orient, en intégrant au moins l'Indochine où se trouvaient l'Église et aussi une école des beaux-arts française. Certains chinois célèbres, comme Dong Xiwen (董希文) (1914-1973) passèrent par l'Indochine sans aller à Paris, alors que Lu Chuanwen et Zhou Fangbai, proche de Yan Wenliang, allèrent aux deux.

¹²² Voir Hong Kong Museum of Art, *Dongxi Gongrong - Cong Xueshi Dao Huashi, 东西共融——从学师到大师, Artistic inclusion of the East and the West - Apprentice to Master*, Hong Kong, Leisure and Cultural Services Department, 2011. On pense à l'anglais George Chinnery (1774-1852) installé à Macao et à Guan Qiaochang *Lam Qua* 林官 (1801-1854) à Canton ; aussi qu'au Français, Auguste Borget (1808-1877), ami de Balzac, qui resta peu en Chine mais

d'avantage au réseau catholique qui diffusait les beaux-arts comme la vigne, tous les deux indispensables à son magistère. Les deux phénomènes ont dû jouer de concert mais le fait catholique est sans doute très présent dans les prémices de l'histoire des beaux-arts chinois modernes, sans même rappeler le brillant préalable des peintres jésuites à la cour impériale au XVIII^e siècle.

Or, notre phénomène à Paris coïncide avec le déclin relatif du protectorat en Chine¹²³. Au moment où les premiers artistes chinois arrivaient à Paris, le rayonnement français en Chine ne passait plus intrinsèquement par les missions catholiques. Après 1905 et surtout après la Première Guerre mondiale, il s'agissait pour le gouvernement français de former de nouveaux relais locaux sans lien excessif avec la religion catholique. La France voulait créer une élite chinoise laïque et francophile. Dans ce cadre, on peut considérer que les beaux-arts avaient leur place et il fallait aussi former des laïcs chinois spécialistes des beaux-arts français. On pense à Li Chaoshi présent et cité lors de la réception organisée à Shanghai sous la tutelle française en mars 1919 pour l'envoi d'étudiants « travail-études ». Li Chaoshi était déjà un « retour de France » et son parcours à l'École des beaux-arts de Paris devait être exemplaire pour les candidats au départ.

Si dans les années 1920, l'action anti-étrangère en Chine devenait moderniste et nationale, elle continuait de se nourrir de prototypes étrangers et notamment français. La France pouvait au moins se targuer d'être une république moderne issue d'un processus révolutionnaire qui continuait à se manifester notamment dans son effort à se séparer d'avec l'Église¹²⁴. Dans ce contexte, la France était sur la défensive mais c'était aussi un facteur de détente en faveur de notre phénomène. Même si la France restait parmi les puissances des enclaves semi-coloniales, elle n'avait plus l'ambition, ni les moyens matériels et militaires de s'imposer à grande

contribua à en renouveler l'imagerie en Europe. Voir catalogue de l'exposition *Auguste Borget, peintre-voyageur autour du monde 1808-1877*, Musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun, 1999.

¹²³ Le protectorat était une source de conflits avec les Chinois. « Ces incessants litiges nuisent à son image et à ses intérêts réels dans cette partie du monde, lesquels sont culturels et économiques », dans Cris Guignet, « Le protectorat religieux français en Chine. Le cas des Missions du Hunan, Hubei et Henan (1842-1911) », dans Weber, *op. cit.*, p. 37-54. Pourtant le protectorat fut maintenu pour trois raisons : les religieux constituaient un réseau d'informateurs sans égal, les écoles françaises de Chine étaient tenues par les missionnaires qui diffusaient le français, les missionnaires avaient toujours aidé les industriels et les commerçants. Abandonner le protectorat n'apportait rien et on maintint le statu quo en Chine pour ne pas prêter le flanc aux ambitions de la Triple Alliance. Toutefois, il s'agissait de dépasser le protectorat, de le *doubler* par une orientation républicaine et laïque, et le développement de nouveaux projets. Cette politique fut lancée dans les années 1910 ; sans ignorer les missionnaires, il s'agissait de les compléter pour les *dépasser*. Le poste diplomatique assurait protection et subventions aux missions avec la contrepartie d'un patronage bien serré. Du côté laïc, on pense aussi à l'Alliance française : « Uniquement soucieuse de maintenir et de développer en Chine l'usage de la langue et le prestige de la culture française, pour le grand profit de notre influence nationale ». Or, il semble que l'exposition de mars 1929 par la *Yishu Yundongshe*, au cours de laquelle Lin Fengmian présenta *Tongku*, se tint dans un bâtiment occupé par l'Alliance Française, aujourd'hui situé Nanchang lu, l'ancienne Route Vallon (Voir la salle d'exposition dans *Liangyou* N. 38, 1929, p. 34-35 (Voir Annexes I p. 54) et allusion à la « Société d'union franco-belge », Liu Shimin 刘世敏, *Yihai Nizhou - Lin Fengmian Zhuan*, 艺海逆舟——林凤眠传, *Yihai Nizhou - Biographie de Lin Fengmian*, Jilin, Jilin Meishu Chubanshe, 1999, p. 113-114. Marie-Claire Bergère mentionne aussi un lien entre Lin Fengmian et l'Alliance Française dans son *Histoire de Shanghai*, Fayard, 2002.

¹²⁴ Le mouvement du 4 mai fut une lame de fond culturelle. On distinguait deux tendances, la première de droite incarnée par Hu Shi et la seconde de gauche portée par Li Dazhao et Chen Duxiu fondateur de *Nouvelle Jeunesse*. Enfin le parti communiste fut fondé en 1921 et Chen Duxiu en fut le secrétaire général jusqu'en 1927.

échelle. Elle pouvait même faire figure de recours et de référence par rapport à des puissances étrangères qui gardaient de fortes ambitions politiques et commerciales en Chine. A ce point, on doit pouvoir identifier des raisons politiques à la réorientation vers Paris d'un flux d'artistes chinois qui jusqu'alors avait tendance à se porter vers Tokyo.

Frédérique Girard avance que les centaines d'étudiants chinois accueillis en France après 1919, parmi lesquels les fils de Chen Duxiu, Zhou Enlai et Deng Xiaoping, y cultivaient leur connaissance du marxisme plus qu'ils n'y préparaient un diplôme ; ils seraient rentrés avec la volonté de chasser les impérialistes étrangers plus qu'avec le désir d'y servir les intérêts de la France. Tandis que des universités britanniques et américaines, sortaient des médecins, des scientifiques et des hommes d'affaires, les institutions françaises n'auraient produit que « des rêveurs ou des agitateurs »¹²⁵. Or, comment insérer le mouvement vers l'École des beaux-arts de Paris dans cette dynamique ? Dans le mouvement chinois d'études en France, le passage aux beaux-arts constituait-il une voie diplômante qui aurait tranché avec le dilettantisme des révolutionnaires ? Ou bien fut-il conforme à la tendance générale du mouvement étudiant chinois en France ? Certains élèves se sont acharnés à l'École des beaux-arts, d'autres n'ont fait qu'y passer. Plus généralement, la dimension révolutionnaire fut présente dans le mouvement vers les beaux-arts de Paris mais il ne s'agissait pas d'une présence en forme d'agitprop ; l'École n'était pas une usine où l'on pouvait se préparer au syndicalisme, à la grève et à l'action révolutionnaire. Le phénomène à l'École des beaux-arts mettait en pratique le programme de Cai Yuanpei, soit de former des savants dans les beaux-arts capables de contribuer à donner une consistance irrésistible au mouvement de réforme de la société chinoise.

C'est à ce point où tout en ayant rétabli dans notre regard, la puissance française du moment, et même en Chine, nous ne faisons plus la comptabilité de cette puissance, ni le bilan d'un retour d'investissement de l'influence française au bénéfice de la puissance française, mais au contraire et bien précisément, le retour de l'influence française au bénéfice de la modernité chinoise. Certes, il est un peu exagéré d'inverser la proposition, mais il s'agit pour nous de signaler que dans une Chine en révolution, les révolutionnaires tournés vers la France et l'Union soviétique ont réussi face à la bourgeoisie affairiste tournée vers l'Angleterre et les États-Unis.

« Les institutions scolaires et universitaires ont certes donné à la Chine des cadres brillants » mais elles n'auraient touché qu'une minorité urbaine et l'enseignement. En somme, la culture française n'aurait fait qu'effleurer la Chine ancestrale. Dans la ligne d'Onésime Reclus, la France aurait suivi son « lâchons l'Asie, prenons l'Afrique ». Notre objectif n'est pas de remettre en cause ce bilan car il est hors de portée de notre étude¹²⁶. Toutefois, il est évident que notre phénomène fut une réussite qui coïncida avec les aspects positifs du bilan éducatif et culturel de la France en Chine et des Chinois en France. Le résultat est inscrit dans un

¹²⁵ Dans Weber, *op. cit.*, 1997, deux articles de Frédérique Girard, « L'enseignement du français à Shanghai 1911-37 » et « Les étudiants chinois en France 1919-1937 », p. 103 à 126 : « La jeunesse chinoise subit l'influence de doctrines venues d'Occident ou puisées en France même : les étudiants qui y sont accueillis au début du siècle sont sensibles aux thèses anarchistes et socialistes. C'est encore le cas de ceux qui sont envoyés à Paris et à Lyon, à partir de 1912, par le mouvement Travail et Etudes de Cai Yuanpei ».

¹²⁶ La politique culturelle de la France en Chine semble être restée dans un angle mort de la recherche jusqu'à la fin des années 1990, peut-être à cause de la culpabilité coloniale ? Cécile Bernard, *La politique culturelle de la France en Chine entre les deux guerres mondiales, 1990-1991*, Nantes, mémoire de maîtrise ; Albert Salon, *L'action culturelle de la France dans le monde*, thèse de doctorat, Paris, Panthéon Sorbonne, 1981.

mouvement d'échanges, de relations et c'est aussi ce que nous voulons mettre en évidence entre l'action menée par la France en Chine et la présence chinoise en France.

En Chine, où la puissance française était déjà relativisée, elle se donnait un objectif moral : « en dehors de toute visée impérialiste, de tout désir de propagande et d'influence, il n'est pas indifférent du point de vue de la civilisation générale que les peuples étrangers disposent d'une élite de formation française »¹²⁷. Cette relation n'était pas dépourvue d'intérêt matériel mais il y avait bien un élan humaniste, universaliste et républicain. Cet objectif correspondait à une autre relation entre la France moins sûre d'elle-même et une Chine en devenir, en marche vers la modernité.

Comme établissement phare et symbole de la réussite éducative française en Chine, on trouve l'université Aurore fondée en 1903. Elle était réservée aux élèves chinois et le recrutement se faisait parmi les milieux aisés de commerçants, de hauts fonctionnaires, de lettrés proches du courant réformateur : « La génération qui a fondé la République a été attirée vers nous par notre philosophie politique et le souvenir de la Révolution. La génération actuelle a le même idéal avec le besoin de créer, dans tous les domaines, les cadres nécessaires du pays et c'est encore vers nous qu'elle se tourne pour une bonne partie de son élite »¹²⁸. A ce point, on retrouve les caractéristiques du premier groupe d'élèves chinois à l'École des beaux-arts qui agit dans cet esprit au moins entre 1914 et 1924¹²⁹.

Les critères étaient stricts au sujet de la maîtrise du français. Au cours préparatoire, il fut ajouté un cours spécial en 1915 pour les élèves qui ignoraient le français. On peut se demander par lequel de ces deux cours passa Xu Beihong en 1916 ? Une faculté de médecine fut mise en place en 1912 alors que la faculté des sciences fonctionnait depuis 1909 ; elle formait jusqu'au niveau ingénieur¹³⁰. Il y a une faculté de droit et s'il n'y a pas de faculté de lettres, les humanités occupaient une place importante dans la formation, conformément à l'époque et à la tradition humaniste française. Il s'agissait à travers Aurore de former une élite qui justifiait aussi le choix fait d'investir la plus grande part du budget public dans cette institution. En 1943, 3800 Auroriens avaient été formés, ce qui représente un beau bilan. On comptait beaucoup de diplomates qui travaillaient dans les ministères chinois des affaires étrangères et de l'éducation. Les Auroriens brillaient par leur niveau intellectuel et leur culture générale, fidèles sur ce point à la tradition des élites françaises. En 1912, l'association des anciens élèves était créée et la langue française restait le critère d'intégration dans cette élite.

Aussi, on peut se demander si l'influence culturelle de la France, notamment sur le plan éducatif, ne fut pas le revers de son échec commercial et politique. En reprenant un anglicisme, la France se restreignait à une position d'*outsider* qui lui permettait de jouer sur les marges, notamment dans l'éducation, la culture et certaines relations politiques, comme l'usage d'un *soft power*. Nous pensons que ce jeu français aux franges de la réalité chinoise lourde a pu donner à la France un espace dans lequel se sont engouffrés, les *outsiders* du moment en Chine, soit les révolutionnaires marqués à gauche et les anarchistes qui ouvraient la voie à des

¹²⁷ Rapport Grosbois, « Le problème de la langue française en Chine ». 1937, dans Weber, 1997, p. 118 et note 2 p. 117.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 108 et note 11 p. 128.

¹²⁹ Nous avons défini trois groupes dans le phénomène ; le premier rassemble les « précurseurs » qui partagent de Wu Fading à Xu Beihong certaines caractéristiques communes en Chine et un certain regard sur la France.

¹³⁰ Chu Minyi 褚民誼(1884—1946), fut le sous-directeur de l'IFCL en 1921, docteur en médecine diplômé à Strasbourg en 1925 (?). Il y a un lien fort entre sa présence à Strasbourg et l'exposition d'art chinois en 1924. Il fut le ministre des affaires étrangères de Wang Jinwei et fusillé en 1946.

Liufa plus modérés. A l'efficacité de la France dans les domaines culturels et artistiques, en proportion beaucoup plus importante que son poids économique, humain et matériel, semblait correspondre une sorte de conjonction avec des aspirations chinoises. Dans son succès même, notre phénomène pourrait coïncider avec la faiblesse française en Chine, comme s'il manifestait une zone interstitielle de puissance et de rayonnement. Autrement dit, nous voulons souligner le paradoxe existant entre la puissance française à l'extérieur de la Chine et sa faiblesse économique et politique en Chine après 1925. C'est bien dans cet interstice historique entre la puissance et la faiblesse, que s'est immiscée de manière particulièrement efficace une politique éducative et culturelle française dont le succès fut évident durant la première moitié du siècle. Nous pensons que notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts en fut une des expressions les plus remarquables. Or, les résultats de cette influence ne visaient pas à alimenter la puissance française (ni même l'École de Paris en référence à Warnod) mais à trouver la vraie mesure d'un développement en local.

On retrouve alors le mouvement sain et nécessaire d'une présence française qui allait décliner en Chine mais dont les ferments de l'influence culturelle et artistique, nationalisés en Chine, allaient se développer, dans un cycle qui ne s'acheva que dans les années 1950, mais dont l'écho reste toujours vivace aujourd'hui dans la mémoire chinoise comme un moment particulièrement fort d'échange bilatéral entre deux civilisations.

Dire cela, consiste à nuancer la simple corrélation du phénomène chinois à Paris avec l'idée de « Paris, capitale des arts » et nous nous permettons d'insister sur la relation spécifique entre les deux espaces pour trouver des explications qui ne vaudraient pas forcément pour d'autres pays, comme le Japon, ou les États-Unis. Il y a bien derrière notre phénomène, à l'œuvre, l'épaisseur de l'histoire, et aussi d'une histoire dramatique, mais qui ne se résume pas, la preuve en est, au colonialisme et à la politique de la canonnière. Ce contexte français en Chine, à un certain point axé sur l'éducation et sur une certaine manière de culture et de discours, aussi politique, a pu trouver un écho parmi des élites du moment, on pense à Cai Yuanpei mais aussi à Xu Beihong, qui représentaient les deux faces d'un même élan. Cet élan n'a pas alimenté les usines textiles et le capitalisme de Shanghai, mais le courant révolutionnaire ; c'est au fond ce que lui reproche tout un pan de l'historiographie. L'influence française, telle que nous venons de la suggérer, a sans doute nourri en Chine un sentiment de refus. Celui-ci consistait à rejeter la situation donnée par le rapport de force imposé par les puissances extérieures à la Chine et à s'opposer à une solution politique et sociale à la fois trop autoritaire et trop libérale telle que devait l'incarner Jiang Jieshi.

1.4. L'interface française à Shanghai ou le laboratoire des beaux-arts

Un autre aspect de la marque française s'inscrit dans l'histoire de Shanghai et de la « révolution urbaine » que connaît la ville d'abord entre les années 1885-1910 puis dans un élan qui se poursuit jusqu'aux années 1940. Pour les autorités françaises et dans la mesure où le fait français en Chine est toujours dominé et déterminé par l'impulsion publique et diplomatique de l'État¹³¹, il s'agit de faire de la Concession française

¹³¹ C'est une très grande différence entre la gestion de la concession française par rapport à la concession internationale. Alors que l'ambassade et le consulat français exercent une autorité très directive sur la vie et les projets développés dans la concession, le poste diplomatique anglais reste en retrait et laisse la main aux acteurs du secteur privé au point que l'autonomie de la concession internationale par rapport à Londres fut extrême, parfois jusqu'au conflit. Cette image d'un pouvoir public fort dans la régulation et le développement urbain est perçue comme telle par les réformateurs chinois, et notamment Cai Yuanpei. La France laisse son empreinte à travers un cadre de développement sinon fixé, du moins contrôlé et supervisé par le gouvernement.

(法租界 *Fǎzūjiè* en chinois) de la ville de *Changhai* (dans la graphie française officielle de l'époque), une vitrine du commerce français mais surtout une expression aussi magistrale que possible de la civilisation française. Présentement, il s'agit pour nous, d'identifier à propos de Shanghai et de la concession française d'autres *marqueurs* qui ont pu influencer notre phénomène. Est-ce que l'attractivité française qui nous occupe s'est nourrie de ce développement matériel de la concession française ? La question est légitime dans la mesure où la concession française a été voulue comme exemplaire et qu'elle fut effectivement perçue comme telle, comme un modèle, par les Chinois.

Aujourd'hui toute la surface au sol est sur-occupée et le paysage urbain offre à nos yeux l'ensemble de tous les bâtiments érigés de la période *Minguo* jusqu'aux années 2000. Or, il faut imaginer le cadre urbain qui nous intéresse au début du siècle dernier et dans lequel s'est noué une partie de l'histoire de notre phénomène aussi bien avant le départ des agents, qu'à leur retour. Shanghai fut bien l'espace privilégié de la relation privilégiée franco-chinoise et aussi un espace central de *décharge* de l'expérience des agents chinois à l'École des beaux-arts de Paris. Si Paris et l'École des beaux-arts de Paris furent un nœud dans le phénomène de transfert culturel qui nous occupe, Shanghai et la concession française le furent tout autant, et d'une certaine manière les deux espaces sont liés dans et par notre phénomène.

Contrairement à la situation actuelle, Shanghai et la concession comptaient alors de vastes espaces semi-ruraux qui furent progressivement intégrés dans un plan d'urbanisme plus ou moins régulé et orienté du port situé à l'Est sur le Huangpu vers l'intérieur des terres à l'Ouest dans la direction de Suzhou et de Nankin. Or, à cet aménagement urbain, à cette occupation, à ce développement matériel, correspondit un développement culturel d'une nature et d'une ampleur inédite en Chine qui concentrait toute la problématique de la modernité et aussi dans le domaine culturel et artistique.

Aujourd'hui les immenses quartiers populaires construits des années 1920 aux années 1940 sont abattus¹³², dans une vague de rénovation urbaine qui est comparable à la disparition dans les années 1860, après la révolte des Taiping, des quartiers aristocratiques proches, dans leur aspect des villes du « Sud » des États-Unis au moment de la Guerre de Sécession, avec de grandes villas coloniales aux jardins remplis de roses et de magnolias¹³³. A la fin du XIX^e siècle la ville commence à se couvrir de *Lilong* et les différentes avenues s'étendent vers l'Ouest à partir du Huangpu, du Quai de France et du Bund, entre l'ancienne ville chinoise au plan circulaire au sud et la *Suzhou He* au nord. Ainsi, la concession française s'est développée sur une dizaine de kilomètres, le long de l'avenue Joffre (*Huaihai lu*) prolongée par l'avenue Pétain (*Hengshan lu*)

¹³² Au cours des vingt dernières années, avec notamment le percement d'un réseau de *Gaojia* (voies rapides surélevées) à partir de 1996, qui désormais quadrille et domine tous les vieux quartiers centraux et qui les relie à la périphérie, la physionomie de la ville de Shanghai s'est complètement bouleversée. Une fois la priorité donnée au transport automobile, tous les anciens quartiers et notamment les ensembles populaires (*Lilong*) considérés comme insalubres ont été la cible des promoteurs et en partie démolis, particulièrement dans le secteur de Hongkou au nord de la *Suzhou He*. L'ancienne concession française a été relativement préservée à cause de son architecture historique coloniale, parfois art-déco et bourgeoise. Aussi, « l'ancienne concession française » retrouve sa place dans le plan d'urbanisme actuel, en lien avec sa vocation établie durant l'entre-deux-guerres, comme un espace de détente et de respiration dans un tissu urbain de plus en plus dense et vertical. Le plus dramatique concerne probablement l'ancienne ville chinoise qui est en passe d'être rayée de la carte, à l'exception des jardins Yu qui sont devenus une sorte de parc d'attraction touristique. Joseph Eysseric (1860-1932) a produit de petites peintures à l'huile au cours de son voyage autour du monde qui l'a amené en Chine en 1894 ; A Shanghai, avec un regard, depuis la concession et au-delà d'un petit pont en bois qui enjambe le fossé-canal de Zhaojiabang Lu, orienté sur la vieille ville chinoise encore cernée de murailles ; voir Lot 0002 de la vente d'automne 2007, Hosane auction. (23 décembre 2007, 13×21cm).

¹³³ Marie-Claire Bergère, *Histoire de Shanghai*, Fayard, Paris, 2002, p. 53.

jusqu'au quartier de la mission catholique de Xujiahui. Or, en 1934, la concession française compte 498 193 habitants, dont 18 899 étrangers, parmi lesquels 8 200 Russes blancs et seulement 1 430 Français. Les platanes apportés par bateau depuis Marseille et plantés sur les trottoirs, sont plus nombreux que les ressortissants français. Mais malgré leur faiblesse numérique, les Français ont réussi à transposer à Shanghai, tout un cadre urbain, moderne et « à la française » ; on retrouve aisément des similitudes entre les quartiers de la proche banlieue parisienne, comme Issy-les-Moulineaux ou Asnières, et l'ancien district de Luwan. Cette image, un peu convenue désormais, d'une sorte de tête de pont française à Shanghai, fait partie de notre sujet, dans la mesure où elle fut un espace important et primordial en Chine pour comprendre l'histoire du phénomène qui nous occupe à Paris.

1.4.1. Shanghai pour relever le défi occidental

Avançons de plain-pied dans la période qui nous intéresse avec Albert Londres et *La guerre à Shanghai*. Cet ensemble de vingt-six articles télégraphiés en « câblogrammes », avec presque un article par jour, couvre entre fin janvier et début mars 1932, l'attaque japonaise contre « Chapeï - Zhabei », le quartier de la gare du nord. Son dernier reportage chinois fut transmis à Paris avant sa mort dans des conditions suspectes avec le naufrage le 16 mai 1932 au large d'Aden du paquebot Georges-Philippart des messageries maritimes qui le ramenait en France. Le 31 janvier 1932, Albert Londres donne le ton pour décrire Shanghai : « Shanghai, monstre international, est attaqué (...) Shanghai, ville américaine, anglaise, française, italienne, russe, allemande, japonaise et, tout de même un peu chinoise, est un phénomène sans pareil au monde. Un imagier, pour la faire comprendre, devrait la représenter en déesse à vingt têtes et cent-quarante bras, les yeux avides, et les doigts palpant des dollars »¹³⁴. L'écrivain manipule et véhicule une image déjà classique et cinématographique du Shanghai *Haipai*. Entre réalité et fantasme, ou plutôt *dans* la réalité et le fantasme, le mythe de Shanghai était en marche et c'est dans ce chaudron que notre phénomène puise aussi ses racines. Pourtant, tout l'enjeu de notre empathie naturelle pour le « vieux Shanghai », est de connecter notre phénomène au cadre shanghaien dans lequel il s'est en partie déployé et joué, en prenant d'une part la distance nécessaire avec les stéréotypes déjà bien ancrés à l'époque, tout en gardant d'autre part notre regard ouvert et sensible aux espaces interstitiels de la mémoire et des objets encore visibles qui la portent. L'idée qui nous taraude, consiste à trouver une voie d'investigation entre les chiffres, ceux de l'économie, de la population et de l'argent, et même de la diplomatie, et le fait culturel franco-chinois qui ne peut s'y résoudre. Or, le cadre urbain, tel qu'il fut et tel qu'il reste encore en partie préservé aujourd'hui, a quelque chose à nous dire sur ce sujet. Mais à ce point immergé quotidiennement dans le cadre même de cette histoire et des liens de mémoire qui subsistent, nous touchons à une aporie ; aussi dans le cadre de notre travail, nous préférons prendre de la distance et nous appuyer sur des travaux de référence pour puiser des éléments utiles à notre réflexion.

Nous utiliserons ici essentiellement les travaux de Marie-Claire Bergère et ceux de Guy Brossolet¹³⁵. Dans son histoire de Shanghai, Marie-Claire Bergère pointe immédiatement les débats en cours entre les historiographies chinoise et occidentale utiles à saisir et à apprivoiser la « modernité » de Shanghai. Cette idée de « modernité » est d'emblée tirillée, et aussi résolue, entre les deux mondes, autant dans sa réalité historique que dans son interprétation : « Ce sont leurs rencontres, leur coopération, leurs rivalités qui ont fait de Shanghai la capitale d'une *autre Chine*, cosmopolite et entreprenante ». Cette vision première se veut d'une

¹³⁴ Albert Londres, *La guerre à Shanghai, dernier reportage*, Arléa, Paris, 2008, rééd. p. 11-12.

¹³⁵ Marie-Claire Bergère, *Histoire de Shanghai*, Fayard, Paris, 2002. Guy Brossolet, *Les Français de Shanghai, 1849-1949*, Editions Belin, Paris 1999.

certaine manière consensuelle alors qu'elle reste fondamentalement problématique et sans solution de continuité réelle entre les deux espaces culturels, sauf à y replacer complètement des phénomènes tendus entre les deux, comme celui qui nous occupe. Or, Shanghai ne les contient pas et ne les retient pas dans leur développement et leurs conséquences à l'échelle de toute la Chine¹³⁶. Marie-Claire Bergère vise d'abord à respecter ce qu'elle considère comme le cadre propre de la cité et de ses énergies concentrées sur cette confrontation-échange sino-occidentale. Or, si elle en résume aisément et magistralement le résultat historique, elle n'en couvre pas, ou difficilement les discontinuités et certains développements, et particulièrement ceux qui nous occupent dans le domaine culturel et artistique. Dans ce champ, beaucoup d'éléments ne font pas *raccord*, or ce hiatus ouvre précisément un espace d'investigation qui nous intéresse¹³⁷.

Dans cette image d'un Shanghai en déséquilibre perpétuel, comme l'espace chinois particulièrement confronté au choc avec le modèle occidental, et qui deviendrait alors le laboratoire d'une acculturation en forme d'adaptation des deux apports, soit de la tradition chinoise et de la nouveauté occidentale, nous sommes d'accord avec Marie-Claire Bergère lorsqu'elle annonce que « le nationalisme moderne (chinois) relève le défi occidental dans les termes où il a été posé ».

1.4.2. La concession française comme une « île dans l'île »

Marie-Claire Bergère évoque aussi les contradictions qui tenaillent dès son origine la ville et son histoire, et on peut s'interroger sur la place qu'y occupe la France en ayant toujours notre phénomène et les trajectoires de nos agents à l'esprit. En effet, comme d'autres villes coloniales d'Asie (Dehli, Saïgon), la ville de Shanghai est double et elle se construit sur la base d'une ségrégation entre la ville indigène et la ville occidentale qui s'atténue avec le temps en interne, mais qui laisse Shanghai comme une ville à l'identité particulière, comme une « île shanghaienne dans une mer chinoise ». Cette séparation est aussi voulue par la partie chinoise qui veut éviter les contaminations culturelles et les difficultés diplomatiques. La ville est une interface, un laboratoire où de part et d'autre on se confronte à la différence. Pour la France, on peut considérer qu'elle participe de cette ségrégation, et l'autonomie de sa concession porte cette idée, mais en même temps, la partie française de la ville est peut-être plus ouverte, moins ségrégative, et moins tendue dans un effort de domination politique et économique que la concession internationale ou encore la concession japonaise. Dans le fond, la concession française aurait eu beau jeu à rester elle-même tout en se localisant et à cultiver une synthèse sino-française. A ce point, on trouve une situation et une dynamique qui ont pu travailler en faveur de notre phénomène, d'autant que la concession française est aussi un espace de refuge pour les Chinois et particulièrement pour les intellectuels et les révolutionnaires, donc aussi pour les artistes. Dans ce Shanghai *bifrons*, et vu comme un espace d'expérimentation, la concession française semble avoir particulièrement vocation à fixer la population et les agents qui nous intéressent car elle leur permettait de se positionner plus

¹³⁶ D'une certaine manière, le bilan de Marie-Claire Bergère résout l'enjeu historique et l'enjeu historiographique à travers une vision assez simple, de développement, d'apogée puis de déclin qui singularise la ville et son histoire autour de la réussite puis de l'échec de la bourgeoisie shanghaienne libérale et commerçante. Cette singularisation n'est qu'en partie légitime car elle tend à couper l'histoire de Shanghai du reste de la Chine et à l'opposer à la Chine en général. C'est alors Shanghai ou l'histoire d'une *île* dans une *mer* chinoise ?

¹³⁷ Nous n'apporterons pas de réponse précise dans notre étude et nous resterons sur le seuil de cet espace, fort de notre intuition mais insatisfait de notre incapacité à le parcourir. Nous nous attacherons simplement à relever et à discuter dans les analyses des auteurs que nous avons étudiés, ce qui touche au champ artistique, dans cette période « d'apogée » que constitue l'entre-deux-guerres jusqu'au déclin de la ville « mal aimée par le régime maoïste ».

librement par rapport aux enjeux interculturels et artistiques. Si Shanghai fut une « île », la concession française fut peut-être une « île dans l'île ».

Marie-Claire Bergère souligne aussi que la ville souffre d'une sorte de « schizophrénie temporelle » ; autant les étrangers que les Chinois sont tenaillés entre la volonté de durer, de rester et celle de partir dès que possible et si possible enrichis. C'est aussi la caractéristique d'une culture de port qui tranche avec Pékin qui est un bloc posé à l'intérieur des terres et proche de la Grande Muraille. Or, dans ce Shanghai espace d'échange et espace transitoire, la concession française tient aussi une place particulière car moins qu'aucune autre, elle fixe les ambitions économiques et au contraire, elle redistribue les agents en Chine et aussi vers l'étranger. La plupart des artistes chinois qui nous occupent, passent par Shanghai, si ce n'est déjà pour y prendre le bateau qui les amènera à Marseille avant Paris ; mais lorsqu'on regarde le parcours de Xu Beihong, et probablement d'autres, on voit effectivement s'imposer l'image d'une ville de passage, qui ne retient pas les énergies et les trajectoires, mais qui les nourrit avant de les distribuer. Le dispositif culturel et éducatif qui marque aussi la concession française, du quartier de la mission catholique jusqu'à Aurore située plus à l'Est, avenue Dubail, traduit une implantation tournée vers la formation d'une élite franco-chinoise mais qu'elle ne peut ni ne veut contenir *in fine*. C'est pourquoi, notre phénomène, s'il s'enracine et s'il caractérise une spécificité shanghaienne, il la déborde largement et légitimement. Xu Beihong passe par Shanghai et la concession ; dès 1916, il s'y forme en français à Aurore, y développe son goût pour les beaux-arts et se frotte même au *Shanghai Meizhuan* situé dans la zone française, mais il ne choisit pas fondamentalement Shanghai comme objectif de son ambition. On peut même voir qu'il rejette la ville moderne et sa fureur *Haipai* pour Pékin qui reste à ses yeux le centre principal. Même à son retour en 1927, il commence à revenir à Shanghai, il se réfugie dans la concession d'une certaine manière, enseigne à l'école *Nanguo* de Tian Han, y commence son chef-d'œuvre *Tianheng Wubai Shi* mais bascule ensuite à Nankin, puis ailleurs.

1.4.3. Le recours français face à la domination anglo-saxonne

Dans le cadre d'un capitalisme sino-étranger, Marie-Claire Bergère insiste sur le phénomène de « transfert de technologie » qui s'opère à Shanghai. Nous reprenons cette idée pour l'appliquer à notre domaine et à notre phénomène. Le transfert de technologie est aussi un « transfert culturel » et réciproquement, le transfert culturel, et spécialement dans le domaine artistique, est aussi un « transfert de technologie ». Il y a bien une économie des beaux-arts et une technologie des beaux-arts qui passent aussi par la concession, notamment à travers les ateliers de l'orphelinat jésuite de *Tushanwan*, avant d'orienter les artistes de la concession vers Paris et l'École des beaux-arts. Au-delà, il faudrait pouvoir établir une géographie des beaux-arts du Shanghai de l'époque, et nous émettons l'hypothèse d'une forte concentration des éléments qui la constitueraient dans la concession française, entre les lieux de résidence des artistes, leurs ateliers, les écoles d'arts, les musées etc. jusqu'aux associations et clubs dont les membres se retrouvaient aussi aux terrasses des cafés¹³⁸.

¹³⁸ On pourrait par exemple identifier les lieux de production des fournitures utiles aux peintres et aux artistes modernes (on pense par exemple au *Marie Shangdian* de Zhang Yuguang (1885-1968), fabricant et marchand de couleurs depuis 1919 et dont l'usine mère est toujours en activité au croisement de la *Xikang lu* et de la *Haifang lu* au nord du quartier Jing'an, soit précisément dans cette zone d'intense activité manufacturière chinoise près de *Suzhou he* et qui était encore située dans la concession internationale), et les confronter sur la carte avec les lieux de diffusion-consommation de ces mêmes produits, comme les pinceaux de type occidental et les tubes de couleurs ; on verrait, nous le pensons, une surreprésentation importante de la concession française.

Or dans le kaléidoscope de la société shanghaienne, ce *Shanghai Babel*, société de résidents temporaires, « le ton est donné par les Britanniques qui tiennent le haut du pavé et façonnent les relations sociales à l'intérieur de la communauté étrangère comme la société chinoise environnante. L'influence britannique se manifeste dans le rythme des activités quotidiennes, dans l'organisation du cadre de vie, dans le développement des loisirs et des sports, dans l'utilisation de l'anglais comme lingua franca des communautés étrangères. La hiérarchie des professions conforte celle des nations. Les notables par excellence sont les marchands et les banquiers, souvent anglais ou écossais : 40% des 643 entreprises étrangères que compte Shanghai en 1911 sont britanniques (...) La prééminence du consulat-général britannique s'inscrit dans le paysage urbain »¹³⁹ et un peu plus loin : « Il est conforme à l'histoire que dans la Shanghai étrangère la mémoire collective soit essentiellement britannique. Et la politique de la municipalité de la concession française, qui à partir de 1900 baptise les rues et les avenues de la concession des noms de consuls, de missionnaires et d'obscurs conseillers, n'y peut rien changer »¹⁴⁰.

Le point de vue de Marie-Claire Bergère nous surprend et nous ne laissons pas de mettre ses propos en résonance avec ce qu'exprime Michael Sullivan dès 1959 et sans amendement en 1996¹⁴¹, soit le rejet de l'influence française à Shanghai et par la même occasion, le rejet de Xu Beihong comme précisément pur produit de la France et de l'École des beaux-arts de Paris. En effet, on peut s'étonner à quel point les historiens valident la domination britannique, dans tous les domaines, et même sur la mémoire. Or, nous pensons que ce bilan est inexact en général mais tout particulièrement dans le domaine culturel et artistique.

Toutefois, l'historienne reconnaît que face au « self-government » du Shanghai Municipal Council, « imbus de l'esprit municipal moderne de l'Angleterre », qui ne développe que très tardivement une conscience de « service public » au point de construire des parcs publics interdits aux chinois jusqu'en 1928, se développe en face une « exception française »¹⁴². Enfin ! Voulons-nous soupirer. Les Français plantent des platanes pour embellir les rues de la concession, s'occupent du tramway et de la poste etc. Il y aurait à Shanghai un modèle qui s'oppose aux « libéralisme, culturalisme et communautarisme » triomphants.

Aussi, nous pensons que ce modèle français, devient même un « contre-modèle » efficace à partir du moment où s'amorce au début du XX^e siècle la conversion des élites chinoises au changement ; des lettrés, propriétaires fonciers et grands négociants, jusqu'alors réglés sur l'orthodoxie confucéenne commencent à être supplantés par une classe de « lettrés fonctionnaires / marchands », les *shenshang*, qui s'orientent vers le pragmatisme et le modernisme. L'année 1905 et la suppression de l'examen impérial, le 科举 *kējǔ*, marque le déclin des mandarins ; les enfants des nouvelles élites sont orientés vers les écoles missionnaires ou à

¹³⁹ Marie-Claire Bergère, *op. cit.*, 1999, p. 98.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 109.

¹⁴¹ Sullivan, *op. cit.*, 1959, p. 45 et Sullivan, *op. cit.*, 1996, p. 69. A tel point que nous prévoyons de publier un article dont le titre pourrait être : « Contre Sullivan ». De même, les Japonais auraient toutes les raisons de reprendre leur part légitime de « la mémoire collective de la Shanghai étrangère » et aussi dans le domaine culturel et artistique.

¹⁴² Marie-Claire Bergère, 1999, p. 128 à 132 dont : « La concession française reflète d'autres valeurs que celles de la civilisation anglo-saxonne. Son organisation, qui s'inscrit dans la tradition jacobine, fait confiance à l'État pour faire triompher des valeurs universelles (...) En dépit de ses faiblesses, ce système revendique les valeurs qui caractérisent la culture politique française depuis la révolution de 1789. En même temps que ses procédures administratives et centralisatrices, Paris exporte ses principes d'intérêt public, d'accès généralisé au nouveau bien-être autorisé par le progrès scientifique et de l'égalité de droit entre diverses catégories d'administrés ».

l'étranger. Or, sur ce plan, le dispositif français est en pointe et il pourra aussi nourrir les parcours vers les beaux-arts, auxquels, l'ancien mandarin Cai Yuanpei donne une importance toute particulière¹⁴³.

Ce ralliement des élites chinoises correspond aussi au besoin d'une modernité laïque qui coïncide avec la réorientation de la politique culturelle française, qui sans se dégager de l'avantage des missions sur la droite, développe sur la gauche un programme et des projets plus républicains. Cette inflexion française peut répondre notamment aux aspirations d'un réformisme modernisateur, celui de Cai Yuanpei¹⁴⁴, à la fois nationaliste et philanthropique, précisément celui des sociétés d'étude, les *Xuehui*, qui ont leur organe de presse avec le *Shenbao* dès 1895 et qui sont encouragées par la municipalité chinoise de Shanghai instaurée en 1905.

Cette ouverture à gauche, concomitante des côtés français et chinois, finit aussi par relier la concession française de Shanghai et Paris à l'axe révolutionnaire déjà établi entre Shanghai et Tokyo. Il y a bien ici le ressort d'une circulation des artistes de Shanghai vers Tokyo puis de Shanghai vers Paris qui s'appuie sur le réseau du *Tongmenhui* mais aussi sur de nouveaux points de fixations comme le Parti socialiste chinois créé en novembre 1911 par Jiang Kanghu (1885-1945)¹⁴⁵. Ces années 1905-1910 sont cruciales, avant même le mouvement du 4 mai 1919, car elles permettent l'émergence d'une élite francophile marquée à gauche, jusqu'à l'anarchisme, et c'est bien dans ce cénacle, nous le pensons, que notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris prend racine. De même que les politiciens révolutionnaires, les artistes se professionnalisent et la France joue son rôle par Shanghai, avant la Russie soviétique.

1.4.4. La décennie de Nankin, le recul français et les nouveaux enjeux culturels

La période 1927-1937 marque à la fois l'apogée de la bourgeoisie shanghaienne et son déclin avec le contrôle d'un capitalisme d'État instauré par Jiang Jieshi et le *Guomindang*. L'emprise de l'État est si forte depuis Nankin sur Shanghai dans les années 1930 qu'elle annoncerait déjà pour Marie-Claire Bergère la période communiste et la tutelle très serrée de Pékin. Par rapport à notre phénomène et aux marqueurs français que nous tâchons de signaler à Shanghai, le temps de la convergence de vue et d'intérêt s'est achevée probablement au milieu des années 1920¹⁴⁶. Sur le plan de la concession, des incidents de 1925 à la première attaque japonaise sur Shanghai en 1932, la France n'a plus les moyens de faire quoi que ce soit, si ce n'est négocier avec le plus fort pour tenter de conserver autant que possible les acquis. L'écrasement des communistes de Shanghai par le coup du 12 avril 1927 a manifesté les accointances entre le consul Naggiar, la Bande verte de Du Yuesheng¹⁴⁷ et le *Guomindang*. La France aurait même tenté d'obtenir un monopole sur le trafic de l'opium en Chine dont la concession française de Shanghai aurait été le centre névralgique.

¹⁴³ *Infra* 2.2. L'esthétique républicaine comme programme des Chinois à l'École des beaux-arts de Paris p. 75.

¹⁴⁴ Comme exemple de grands intellectuels chinois ralliés à la France : le juriste Ma Jianzhong (1844-1900) et l'éducateur Ma Xiangbo (1840-1939) qui créa en 1905 l'université Fudan à la suite d'une sécession avec Aurore.

¹⁴⁵ Jiang Kanghu (1885-1945) et Wang Jingwei (1883-1944). Du socialisme francophile au nationalisme collaborationniste?

¹⁴⁶ Nous renvoyons à notre commentaire sur l'article du *Journal de Shanghai* en 1928, qui, à travers la visite anecdotique à Nankin de la délégation diplomatique française, montre les éléments de la situation générale et notamment le caractère militaire et autoritaire du régime. La présence des réformateurs francophiles Li Zhizeng et Cai Yuanpei paraît un tantinet dérisoire et elle ne manifeste plus cet *arrimage* entre la république française et la république chinoise.

¹⁴⁷ La banque de Du Yuesheng (1888-1951) était située Rue Edouard VII dans un immeuble de la concession commandé à « Léonard et Veysseyre » en 1929. Alexandre Léonard (1890-1946) était diplômé de l'École des beaux-arts de Paris en

Pourtant, la concession française garde sa position de plate-forme culturelle privilégiée, moins orientée à relayer le rayonnement ou l'attractivité française en tant que tels, que comme *caisse de résonance* des enjeux du moment et espace de réinvestissement de l'expérience française des agents. On connaît les expositions organisée par les *Liufa* et anciens de l'École des beaux-arts de Paris venant du *Guomei* de Hangzhou et qui se retrouvent menés par Lin Fengmian dans des projets *en phase* avec les lieux ouverts de la concession, comme l'Alliance française lors de l'exposition d'août 1929. Au-delà, il nous intéresse davantage de voir comment les artistes se sont positionnés dans le nouveau rapport de force à Shanghai et si on retrouve l'écho de leurs prises de positions dans l'évolution de notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris.

Jiang Jieshi instrumentalise l'espoir de la population et de la bourgeoisie de Shanghai dans la réalisation d'une société civile et d'un État qui cadrerait la modernisation et barrerait la route aux impérialismes étrangers. Or, il y a bien une forme de corruption et de prédation, dans le domaine économique et politique (on pense au « quatre grandes familles », kong, Song, Chen et Jiang) qui doit exercer une pression sur les milieux culturels. Cette pression-attractivité du champ du pouvoir, nous serions tenté de la trouver chez Liu Haisu. En effet, Liu Haisu est un artiste et un entrepreneur qui a tout à gagner d'une bonne relation avec Nankin et tout à perdre dans le cas contraire. Comment ne pas lire de cette manière la réorientation de Liu Haisu vers l'Allemagne après 1933 et aussi le succès de ses expositions avec un soutien très appuyé du généralissime¹⁴⁸ ?

La position de Lin Fengmian, soutenu toutefois par Cai Yuanpei, paraît moins confortable et s'il jouit d'une certaine autonomie à Hangzhou, il dut à notre avis calmer ses tendances révolutionnaires et anarchistes telles qu'il les avait manifestées à Pékin en 1927, après la première exposition du lac de Hangzhou en mai 1929 ; il devait alors laisser la main de l'activisme à des plus jeunes, comme les membres du « groupe 18 » 西湖一八艺社 (*Xihu Yiba Yishe*) comptant Li Keran (1907-1989), fondé en 1929 et à la base du mouvement de renaissance de la gravure sur bois avec leur exposition de juin 1931. On voit aussi que globalement, le *Guomei* ne fut pas une machine à envoyer des *Liufa* vers l'École des beaux-arts de Paris, en tout cas pas à un niveau comparable avec le *Shanghai Meizhuan* de Liu Haisu durant les années 1920 et peut-être encore au début des années 1930¹⁴⁹.

1919 et il s'était associé en 1922 à Paul Veysseyre (1896-1963), disciple de Georges Chedanne (1861-1940), Grand Prix de Rome en 1887 et architecte des Galeries Lafayette en 1908.

¹⁴⁸ A l'occasion de l'exposition du 15 octobre 1932 intitulée « L'exposition des œuvres du voyage en Europe de Liu Haisu », qui se tient au siège de la « Société du Lac », Liu Haisu montre 225 œuvres ; l'écho médiatique donné à la manifestation est considérable et dans l'édition du 16 octobre 1932 du *Shanghai Pictorial*, on trouve une dédicace personnelle et appuyée de Jiang Jieshi à l'intention de Liu Haisu.

¹⁴⁹ Sur ce point, il faudrait établir une sorte de carte des provenances des élèves chinois de l'École des beaux-arts de Paris en fonction des institutions artistiques chinoises qui les auraient préalablement formés en Chine avant leur départ en France. Nous gageons que le *Shanghai Meizhuan* joua un rôle très important dans les années 1920, au sein du groupe de transition et dans les premières vagues du groupe des successeurs. Par la suite, après son retour d'Europe en 1931 et sa violente querelle avec Xu Beihong en 1932, Liu Haisu se détache définitivement de l'académisme et de la référence fondamentale que constituait l'École des beaux-arts de Paris. La nouvelle orientation de Liu Haisu répond à la manière dont Xu Beihong se saisit du courant naturaliste en Chine et du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris. Toutefois, il faut éviter de généraliser, car encore en 1938, le sculpteur Yan Dehui (1908-1987) arrive à l'École des beaux-arts avec une recommandation (écrite en français) de Liu Haisu et destinée à Paul Landowski qui en est alors le directeur ; Liu Haisu l'avait rencontré dans son atelier à Paris entre 1929 et 1931. Voir les documents de Madame Marianne Yen, fille de l'artiste et pour les images de Liu Haisu chez Landowski, voir Liu Haisu Museum 刘海粟美术馆,

En dehors du flux d'étudiants de Shanghai vers Paris, se pose la question du positionnement des artistes par rapport au nouveau programme idéologique du régime nationaliste à un moment où précisément le centre culturel de la Chine bascule après la *Beifa*, de Pékin vers Shanghai. A la fin des années 1920, le régime de Nankin reprend la tradition qui fait de la « conformité culturelle » la condition et la garantie de l'harmonie sociale, le but ultime de l'exercice du pouvoir¹⁵⁰. A Shanghai, le gouvernement engage une politique municipale combinant un idéal confucéen de conformité culturelle et un projet nationaliste et modernisateur. Le principe d'autorité est à la base de la politique nationaliste qui maintient toutefois un lien avec l'élan révolutionnaire. C'est au fond toute l'ambiguïté d'un discours réactionnaire doublé d'un message révolutionnaire et nationaliste ; on parlerait aujourd'hui d'une forme de populisme. La municipalité du grand Shanghai en juillet 1927 est dotée d'un maire aux pouvoirs étendus nommé par Nankin et les contentieux locaux se règlent directement avec Jiang Jieshi sans passer par le conseil municipal, celui des Français ou celui de la concession internationale. On comprend mieux la visite de la délégation française à Nankin en 1928 qui vient directement à la source.

Le gouvernement nationaliste engage aussi la campagne de la « Vie nouvelle ». Elle consiste en un ordre moral doublé d'un contrôle social. La « Vie nouvelle » vise la mise en conformité culturelle (*Wenhua Tongzhi*) et la recherche d'un consensus idéologique en phase avec le renouveau national. La création d'un nouveau centre civique à Jiangwan en 1933 fait figure de « district modèle » d'où doit être orchestré et diffusé ce mouvement d'une renaissance culturelle nationale ; Sino-conservateur, il bat en brèche l'occidentalisation et des valeurs jusque-là valorisées par les élites de Shanghai, comme le libéralisme, l'individualisme et la démocratie. De fait, la vie nouvelle se veut comme une rupture avec les intellectuels du 4 mai 1919 et la « Nouvelle culture » ; au début des années 1930, le fil est rompu avec Cai Yuanpei. Pour Jiang Jieshi, il s'agit de restaurer une certaine idée des normes confucéennes avec la moralité et la hiérarchie comme principes, la suprématie du collectif sur l'individu comme pratique¹⁵¹. Un point d'orgue dramatique est atteint lorsque le 4 novembre 1934, Shi Liangcai (1880-1934) rédacteur en chef du *Shenbao* est assassiné par les sbires de Dai Li (1897-1946).

Pour les artistes, on peut s'interroger sur leur adhésion ou leur rejet de ce nouvel ordre, qui a l'apparence d'une sorte de « retour à l'ordre » ; nous pouvons aussi considérer les trajectoires autant que les productions pour voir si elles sont en rapport, notamment pour nos agents du phénomène à l'École des beaux-arts de Paris. Or, sur ce point, les paradoxes rejoignent les ambiguïtés.

Bainian Cangsang - Liu Haisu Yishurensheng Tupianji, 百年沧桑——刘海粟艺术人生图片集, Vicissitudes de cent ans, recueil des photographies de la vie de Liu Haisu, Shanghai Huabao Chubanshe, Shanghai, 2006.

¹⁵⁰ Frederic Wakeman Jr, « Confucian Fascism », *The China quarterly*, n 150, juin 1997, p. 394-432.

¹⁵¹ D'après Marie-Claire Bergère, Jiang Jieshi aurait été un admirateur du fascisme : « Il prétend répondre aux problèmes économiques et sociaux que pose la modernisation et il cherche une partie de son inspiration dans le fascisme (...) On retrouve dans le discours de la « Vie nouvelle » les thèmes familiers de la rhétorique hitlérienne ou mussolinienne : l'abnégation de l'individu y est exaltée, tout comme la loyauté absolue au chef et à la nation. Ce qu'on a pu appeler le « fascisme confucéen » naît de cette rencontre entre réaction culturaliste et modernisation conservatrice ». Les « Chemises bleues » sont secrètement organisées par Dai Li (1895-1946) contre la culture cosmopolite et permissive. Le mouvement est soutenu par les professeurs et enseignants sous la contrainte de voir leur carrière anéantie, il l'est beaucoup moins par les écrivains, les cinéastes et les journalistes très ancrés à gauche (et les artistes ?). Les étudiants suivent le mouvement et la militarisation prend l'apparence du scoutisme. On pense à Wu Guanzhong et à Zhu Dequn qui se retrouvent en 1935 à Hangzhou dans ce type de camp de jeunesse ou de préparation militaire.

L'artiste de premier plan qui semble le plus en phase avec le gouvernement de Nankin est probablement Liu Haisu. Or sa peinture et son « Fauvisme » rapporté de France, ne cadrent pas avec les préoccupations du régime sauf à valoriser une forme de modernité plus ou moins révolutionnaire sur le plan pictural (le Fauvisme) mais qui n'est qu'une voie moyenne picturale sans véritable enjeu technique ou thématique. Le nu ne choque plus vraiment les élites urbaines dans les années 1930 tant il est répandu dans la presse illustrée et Liu Haisu n'a jamais développé, à aucun moment, une production engagée ; Liu Haisu n'a jamais produit à notre connaissance la moindre « peinture d'histoire ». Malgré son « fauvisme », le programme pictural de Liu Haisu, en tant qu'artiste, est très conforme. Pour le champ du pouvoir, il incarne sans doute cette nécessaire ouverture technique (huile + « fauvisme ») et thématique (le nu), sans que cela ne prête à aucune conséquence sur le champ artistique vers le champ du pouvoir. Malgré ses revues, Liu Haisu n'est plus un contestataire, il est simplement dans le vent et exprime l'air du temps.

Pour Xu Beihong, son rival à Shanghai et indirectement aussi en France, la question se pose différemment. En effet, bon nombre des éléments idéologiques portés par la sorte de « retour à l'ordre » de Jiang Jieshi pourrait être retenu par Xu Beihong comme valide. On pense notamment au confucianisme qui est un élément par rapport auquel Xu Beihong n'est pas neutre, tant sa production en porte la marque, même dans l'ambiguïté. L'idée même d'un mouvement révolutionnaire qui, dans la réforme voudrait renouer avec une forme authentique et donc moderne du confucianisme, aurait légitimement une force d'attraction sur Xu Beihong. Pourtant, et contrairement à ce que soutient Michael Sullivan¹⁵², on ne trouve pas de trace manifeste d'un soutien de Xu Beihong à Jiang Jieshi et encore moins à la Vie nouvelle¹⁵³. Au contraire, dans son réseau, le soutien à Jiang Jieshi est incarné par un autre élève de l'École des beaux-arts, Zhang Daofan, arrivé de Londres en 1924 pour représenter peu ou prou le parti nationaliste à Paris et potentiellement à l'École des beaux-arts où il intègre l'atelier Lucien Simon en octobre 1924. Nous pensons que cette non-adhésion de Xu Beihong au programme nationaliste tel qu'il se dessine à gros trait dans les années 1930 tient en partie à son expérience française et à son attachement au fond des idées de Cai Yuanpei. Malgré le confucianisme et le corps nu chinois, Xu Beihong n'adhère pas à la mise au pas, qui dans les faits et les représentations, correspond d'un côté au *Haipai* de bas étage, à des images scabreuses d'une jeunesse à moitié dénudée, en uniforme ou en maillot de bain, et de l'autre à la peinture de Liu Haisu. Bref, à ses yeux, une forme affreuse et ridicule de la vulgarité drapée de tradition. C'est à ce point où son expérience française a dû jouer ; Xu Beihong a pu peser à Paris le rapport entre le chiqué de tout bord et ce qu'il appréciait de la tradition académique.

En face, il y a la gauche et concernant Xu Beihong, le poste d'enseignant à l'école *Nanguo* de Tian Han qu'il occupe à son retour de France à Shanghai en 1927, constitue une prise de position à gauche. Situé au sud de la concession française, le bâtiment de l'école fait partie des constructions de qualité, en général des villas

¹⁵² L'argumentation de Sullivan atteint la rouerie lorsqu'il avance que Xu Beihong aurait été à la fois proche du *Guomindang* jusqu'en 1930 et remonté contre les modernistes, avant de basculer vers le nouveau pouvoir autoritaire qui se profilait, soit le communisme. D'un côté comme de l'autre, Sullivan vise à disqualifier Xu Beihong et ce qu'il représente. Xu Beihong serait idéologiquement coupable et surtout artistiquement incompetent : « He (Xu Beihong) may have been a passionate patriot and a dedicated teacher, but he was not passionate or single-minded, as were Liu Haisu and Lin Fengmian, about the only thing that in the end matters to be a painter-painting itself. As a result, his work is seldom more than merely competent », dans Michael Sullivan, *op.cit.*, 1996, p. 72-73.

¹⁵³ Le tableau *Les trois héros de Guangxi* 广西三杰 (Huile 108) de 1935 n'est pas concluant pour établir un lien fort entre Xu Beihong et le *Guomindang*.

avec de grands jardins, qui atteignaient la limite nord de la concession et le fossé-canal de Zhaojiabang¹⁵⁴. Or le fait principal à gauche consiste en le rejet dans les campagnes du communisme après 1927¹⁵⁵. Il y a bien une élite de gauche, et même communiste, notamment avec le mouvement de « Salut national » à partir de septembre 1931 et les agressions du Japon, qui est bien implantée dans l'enseignement, comme à *Shangda*, l'université fondée en 1922, et surtout parmi les intellectuels rassemblés dans les ligues rouges (*hongse minlian*), telles que la Ligue des écrivains, la Ligue des journalistes et Ligue des cinéastes etc. Mais qu'en est-il des artistes ? On peut imaginer qu'ils suivirent le mouvement, ce qui les place à gauche, généralement, mais déjà en porte à faux avec le communisme Mao¹⁵⁶. Car autant les nationalistes que les communistes de Yan'an rejettent les étudiants « bourgeois », précisément la catégorie qui fournit nos contingents de Chinois à l'École des beaux-arts de Paris. C'est à ce point où doit encore jouer la possibilité française, soit le départ vers une destination des études où la neutralité est encore possible face à un espace chinois de plus en plus clivé. Paris, c'est se donner la possibilité de rester dans une sorte de troisième voie, héritière de 1919 et qui prolonge notamment dans la pratique de spécialité, l'exemple d'une « vie frugale, dédiée au travail intellectuel et manuel ».

D'ailleurs, la reprise en main du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris par la tendance incarnée par Xu Beihong et qui s'organise par le *Xuehui* de 1933, n'a pas l'air d'être très marquée politiquement ni à droite ni à gauche ; elle reste dans la ligne du salut national que tous partagent. Ce qui compte c'était de recadrer la pratique des étudiants en France autour du modèle académique et d'une production réaliste et sérieuse. Ce fut donc d'abord une reprise en main interne et l'action d'un pôle contre l'autre. Mais si ce phénomène n'est pas très idéologique, même dans les années 1930, il est vrai qu'il rend disponible pour le champ du pouvoir qui saura l'utiliser en Chine, un groupe nombreux d'artistes à la formation très sérieuse et déjà habitués à s'insérer dans un élan collectif.

C'est pourquoi nous avançons l'hypothèse que le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris aura fourni l'espace de détente face au champ du pouvoir, qui permit de maintenir pendant toute la période de la fin des années 1920 à la fin des années 1930, l'idée d'une sorte de troisième voie possible à l'intérieur du champ artistique entre les lignes du *Guomindang* et du parti communiste. Cet espace que les artistes se donnent est forcément un espace d'ambiguïté, surtout au retour en Chine ; on pense alors à la dimension confucéenne, voire néo-confucéenne de certaines œuvres de Xu Beihong qui pourrait correspondre aux idées

¹⁵⁴ Les descendants des propriétaires de la grande maison qui hébergea l'école *Nanguo* de Tianhan, y habitent toujours, dans une petite pièce qui leur a été octroyée dans les années 1960. Nous sommes allés les interviewer fin 2014. Ils expliquaient que leur famille avait choisi dans les années 1920, pour des raisons de sécurité, d'échanger leur terrain situé à Qingpu, de l'autre côté du canal, pour obtenir un lot à bâtir à l'intérieur de la concession française. Comme par hasard, la maison voisine de celle occupée par Tian Han était habitée par la sœur de Kong Xiangxi (1880-1967), un des leaders des « 4 familles » et marié à Song Ailin (1889-1973). Fin des années 1920, une descente de police eut lieu chez les voisins accusés d'espionnage pour le compte des rouges. Tian Han, mis au courant, avait eu le temps de déguerpir et c'est le pauvre propriétaire qui fut arrêté et molesté.

¹⁵⁵ Le Premier Congrès du parti communiste chinois se tint le 23 juillet 1921 dans une école de la concession française en présence du hollandais « Maring » Hendricus Sneevliet (1883-1942). Maring convainc alors Moscou de l'intérêt du front uni entre communistes et nationalistes ; cette stratégie est efficace au moins jusqu'au mouvement de mai 1925. Mais avec l'insurrection armée du 22 mars 1927 s'instaure une « commune de Shanghai », rouge, qui est écrasée dans le sang le 12 avril. Ce grand moment de l'histoire révolutionnaire chinoise a inspiré *La Condition humaine*, roman d'André Malraux publié en 1933.

¹⁵⁶ En janvier 1936, les associations se fédèrent en une Ligue shanghaienne, puis dans une Association panchinoise pour le Salut national.

nationalistes, ou bien à des œuvres plutôt très marquées à gauche comme celles de Tang Yihe ; mais, au moins en France, et encore après en Chine, le groupe ou les groupes constitués à Paris se maintiennent dans une situation d'attente où ce qui compte est d'abord la définition d'une pratique et d'un style artistiques. Aussi, on ne devrait pas surestimer l'engagement politique des artistes et surtout la portée idéologique de leurs œuvres. Le plus souvent, et en dépit des apparences, les œuvres et les artistes négocient *en marge* avec le champ du pouvoir et l'histoire ; le cœur de l'œuvre reste dans l'enjeu technique et artistique.

Or sur ce plan, la *via media* française a dû jouer en faveur d'une clarification technique et artistique dont les avant-gardes modernistes ont fait les frais, mais sans que cet effort correspondit pour autant à une orientation du phénomène et du champ vers un art nationaliste ou communiste. Au contraire, nous pensons que si les artistes formés en France assument aussi leur responsabilité, notamment pendant la guerre, ils maintiennent aussi longtemps que possible l'idée d'une liberté « créatrice » préservée pour les artistes, même quand arrive le ralliement à la modernisation de type soviétique¹⁵⁷.

Il y a peut-être ici une opinion qui reflète l'illusion du milieu culturel, notamment à Shanghai, même après 1949 envers les communistes chinois¹⁵⁸. Fin des années 1940, les étudiants renouent même avec des idées du 4 mai 1919 et les débats du début des années 1930 resurgissent et se mêlent aussi à ceux de Yan'an. Des écrivains et des artistes refusent de subordonner par principe leur activité créatrice, tout en faisant confiance au régime. On pense qu'il est possible de défendre un domaine de « compétence réservé ». C'est à ce point que nous voyons le rôle d'un réseau comme le *Xu Beihong Xuepai* constitué en Chine autour de l'expérience en France et aux beaux-arts de Paris, et qui maintient dans le cadre d'organisations nouvelles, comme la CAFA créée en 1950, l'idée d'un espace de spécialité où la diversité et l'expérimentation sont possibles.

Or, la réaction du parti va être brutale notamment dans un contexte où le pays s'engage sans limite dans la guerre de Corée, en octobre puis en novembre 1950. Pékin lance à partir de 1951 des campagnes de masse et le régime veut appliquer « la ligne de masse » formulée en 1943 dans le domaine de la pensée et de la culture¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Voir la position de l'intellectuel Zhang Donsun (1886-1973).

¹⁵⁸ Les troupes de l'APL s'emparent sans résistance de Shanghai le 25 mai 1949. Le nouveau maire, le général Chen Yi (1901-1972) avait été formé en France. Fils de mandarin du Sichuan, il apprit le français en Chine et partit dans le mouvement travail-études en 1919. Il fit quelques études en chimie à Lyon, travailla un temps à Michelin mais fut expulsé après la manifestation au Fort Saint-Irénée où se trouvait l'IFCL. Avec ces exemples et d'autres, Marie-Claire Bergère, *op. cit.*, 1999, p. 271, classe les étudiants chinois formés à l'étranger en deux catégories ; les « révolutionnaires » qui reviennent de France et de Russie et les « pragmatiques » formés en Allemagne puis aux États-Unis. Or, on peut se demander si le vrai pragmatisme n'a pas précisément consisté à être un « révolutionnaire ».

¹⁵⁹ La ligne de masse est une méthode élaborée par Mao visant à dépasser la contradiction entre l'autonomie idéologique du parti et la nécessité d'un lien étroit avec les masses. Cette contradiction contraint le parti communiste à lutter contre deux types de déviations : l'aventurisme et le suivisme. Pour dépasser cette contradiction, la ligne de masse consiste à recueillir les idées et éléments de connaissances, souvent confus et non systématisés, répandus dans les masses pour les étudier, les concentrer et en tirer des idées généralisées et systématisées qu'il faudra ensuite retransmettre et expliquer aux masses pour qu'elles les assimilent, se les approprient et les traduisent en action. Ce processus est à répéter plusieurs fois pour obtenir des idées toujours plus justes et faire progresser le processus révolutionnaire. Marie-Claire Bergère parle d'une « Conception quasi mystique de la créativité du peuple avec le rôle directeur du parti ». Or, cette ligne de masse est réaffirmée en 2014 et 2015 par le bureau des affaires culturelles dans le cadre du « Rêve chinois » (*Zhongguo meng*) ; parmi les dix points essentiels, on trouve en « 10. Consolider la ligne de masse (*qun zhong lu xian*) ».

1.4.5. Le « Haipai » et la modernité dans le « Paris de l'Orient »

Si nous avons tenté d'établir un lien entre le phénomène français en Chine et le phénomène chinois en France, notamment à l'École des beaux-arts de Paris, à travers le relai de la concession française, comme point particulier d'ancrage de marqueurs français et comme espace de passage pour les agents et les éléments du transfert culturel, nous restons un peu court à confronter précisément les artistes face aux autres domaines culturels, notamment la littérature.

Or, il est évident que le domaine de la peinture et des beaux-arts a dû connaître des problèmes et des évolutions comparables au champ de la littérature. On retrouve dans les deux domaines de la « nouvelle culture » les questions essentielles du rapport entre la Chine et l'étranger, la tradition et la modernité etc. S'agissait-il d'adapter, d'imiter, voire de rejeter l'apport étranger pour retrouver une pureté chinoise ?

Dans ce débat, Shanghai occupe une place particulière d'autant qu'elle fait face à la *statue du commandeur* incarnée par la capitale Pékin. Or dans Shanghai, nous pensons que la fonction de la concession française fut d'être l'espace privilégié de cette connexion artistique entre l'Occident et la Chine et qu'elle fut d'ailleurs perçue comme telle dans le cadre de la spécialisation-ségrégation de l'espace urbain qui se renforce entre-les-deux-guerres. C'est aussi un espace suspendu entre la Chine et l'Europe, entre le rêve et la réalité¹⁶⁰. Au-delà des façades renouvelées du Bund dans les années 1920, au-delà des bâtiments de style « beaux-arts » ou « art-déco » des architectes français¹⁶¹, se jouait une confrontation entre différentes tendances du champ culturel chinois, en littérature et en peinture.

Dans l'opposition entre deux sensibilités, le *Haipai* et le *Jingpai*¹⁶², se fixent des questions qui touchent à notre phénomène et par rapport auxquelles les agents chinois de l'École des beaux-arts ont pris position. Dans la polémique entre Shen Congwen (沈从文) partisan de Pékin et Du Heng (杜衡) partisan de Shanghai, Lu Xun se décide à intervenir de manière décisive, même définitive, les 3 et 4 février 1934 dans deux articles intitulés « *Jingpai et Haipai* » (《京派与海派》) et « Gens du Nord et gens du Sud » (《北人与南人》). Il y renvoie dos à dos les deux parties dans un texte resté célèbre :

¹⁶⁰ Zeng pu, éditeur francophile écrit : « Tard dans l'après-midi, alors que je marchais dans l'ombre épaisse des trottoirs bordés d'arbres, *Le Cid* et *Horace* déroulaient leur histoire tragique, sur la gauche, à l'entrée de la rue Corneille. Et sur ma droite, de la rue Molière, parvenait à mes oreilles le rire cynique d'un *Tartuffe* ou d'un *Misanthrope*. » Bergère, *op. cit.*, note 42 p. 477.

¹⁶¹ La reconstruction du Bund s'opère essentiellement entre 1920 et 1930. On a d'abord les styles d'architecture, néoclassique et « beaux-arts » entre 1920 et 1923 avec les bâtiments de *Jardine et Matheson*, *North-China Daily News*, *Chartered Bank*, *Hong Kong and Shanghai Bank* avec colonnes, frontons et clochetons. A partir de 1925, le style « art déco » prend le pas sur les anciennes formules. Le *Bâtiment des douanes* achevé en 1927 marque la transition, puis vient la *Sassoon house* etc. Dans cet esprit et dans la concession française, les lignes épurées des *Dauphiné*, *Béarn*, *Gascogne*, *Picardie*, *Normandie* conçus par Léonard et Veysseyre dominent les *Lilong* de bon standing, les villas coloniales aux airs anglo-normands et les innombrables maisons plus modestes, mais également remarquables, de style espagnol. On retrouve la même tension dans les projets d'architecture publiés à la même époque dans la *Grande Masse*, bulletin de l'École des beaux-arts de Paris et aussi dans les travaux de Lu Jipiao (1901 – 1992) (18).

¹⁶² Isabelle Rabut et Angel Pino, *Pékin Shanghai. Tradition et modernité dans la littérature chinoise des années 1930*, Paris, Bleu de Chine, 2000, chapitre 1, « *Jingpai et Haipai* ». « Le *haipai* (海派), ou style/école de Shanghai, et le *jingpai* (京派), ou style/école de Pékin, sont deux notions appariées comme le yin et le yang ; nées à la fin de la dynastie des Qing, elles furent l'objet, dans les années 1930, d'une controverse houleuse dans le monde littéraire chinois ».

“北京是明清的帝都，上海乃各国之租界，帝都多官，租界多商，所以文人之在京者近官，没海者近商，近官者在使官得名，近商者在使商获利，而自己也赖以糊口。要而言之，不过‘京派’是官的帮闲，‘海派’则是商的帮忙而已。”

« Pékin a été la capitale des Ming et des Qing, Shanghai abrite, elle, les concessions de divers pays ; dans la capitale nombreux sont les fonctionnaires, dans les concessions nombreux sont les commerçants ; c’est ainsi que, à Pékin, les hommes de lettres sont proches des fonctionnaires, et à Shanghai, ils sont proches des commerçants ; ceux qui sont proches des fonctionnaires contribuent à leur renom, ceux qui sont proches des commerçants contribuent à leurs bénéfices, mais tout en dépendant des uns et des autres pour leur pitance. En résumé, les gens du jingpai sont à la solde des fonctionnaires, ceux du haipai à la solde des commerçants. »

Marie-Claire Bergère met en avant la culture *Haipai*, comme une culture essentiellement urbaine et « fécondée par les croisements culturels ». Elle en valorise deux formes. Il y a d’abord les partisans de « l’art pour l’art » qui se retrouvent dans « la bohème littéraire et artistique » ancrée dans la concession française. Sur les terrasses et dans les cafés que la « réverbération française » à travers le Japon ont rendus à la mode à Shanghai, les étudiants adeptes de flâneries inspirées découvrent de nouvelles formes littéraires et rencontrent les auteurs à succès¹⁶³. On trouve dans cette veine des personnalités brillantes comme Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978)¹⁶⁴ ou encore Xu Zhimo 徐志摩 (1897-1931)¹⁶⁵ avec lequel Xu Beihong ferraillera dans une polémique lancée en 1929 lors de la première exposition nationale des beaux-arts à Shanghai¹⁶⁶. Cet esprit romantique et français est aussi exprimé par un de nos élèves chinois à l’École des beaux-arts de Paris, le sculpteur Li Jinfa (1900 – 1976) (12) arrivé chez Boucher en mai 1921 et qui produisit de la poésie en langue française inspirée de Rimbaud¹⁶⁷. Ces écrivains se départissent des préoccupations didactiques de la littérature

¹⁶³ Exaltée par les écrivains revenus du Japon, la civilisation du café est célébrée dans des œuvres comme *Les Causeries du Café (Kafei Zuotan)* par l’esthète francophile Zhang Ruogu ou *Une nuit au Café* de Tian Han.

¹⁶⁴ Guo Moruo et Yu Dafu fondent en 1921 la « Société de la création (*Chuangzao She*) ». Ils exaltent en l’individu et le romantisme. Les « créationnistes » shanghaiens sont ensuite très critiqués par Lu Xun et décrits comme « des dilettantes et des voyous » adonnés au vin et aux femmes.

¹⁶⁵ Xu Zhimo fut formé à Tianjin, aux États-Unis (Clark, Columbia) et à Cambridge au début des années 1920 ; poète davantage influencé par la littérature anglaise mais aussi traducteur des romantiques français.

¹⁶⁶ La polémique autour de « Je doute, 惑, *Huo* » et la série de réponses et de contre-réponses. L’article initial de Xu Beihong figure dans le *美展 Meizhan*, n.5, Shanghai, du 22 avril 1929 ; le *美展 Meizhan* ou *美展汇刊 Meizhan Huikan* était une publication propre à l’Exposition nationale. Sur plusieurs numéros, et même dans un supplément spécial, le magazine se fit la caisse de résonance des prises de position des uns des autres. Nous avons rappelé que cette première passe d’armes annonçait celle qui allait plus radicalement, et moins cordialement, opposer Xu Beihong à Liu Haisu fin 1932. Philippe Cinquini, « 刘海粟与贝纳尔：一张照片的历史叙述 - Liu Haisu and Albert Besnard: A Historical Narrative of a Photograph » *Poetry Calligraphy Painting 诗书画*, n. 11, Jan 2014, p. 50-66 ; republication de Philippe Cinquini (Université Lille 3), « Etude critique d’une photographie célèbre de Liu Haisu avec Albert Besnard – Enjeux et incidences de l’image sur le champ artistique chinois », *Mosaïque*, Revue de jeunes chercheurs en sciences humaines, n°11, mars 2013, p. 121-154.

¹⁶⁷ Michelle Loi, *Poètes chinois d’écoles françaises*, Adrien Maisonneuve, coll. « Librairie d’Amérique et d’Orient », 1980. Il y aurait matière à travailler sur la littérature des peintres chinois modernes. Les textes, indépendamment de leur contenu littéraire ou de spécialité, pourraient nous servir à affiner les profils, les « styles » et les positions des artistes dans les débats culturels qui dépassaient le cadre restreint du champ artistique. Sur ce plan, on peut notamment opposer la langue écrite de Liu Haisu qui est « moderne » à celle de Xu Beihong qui est « classique » voire archaïsante. La calligraphie et sa maîtrise constituaient aussi une zone *névralgique* entre littérature et peinture.

du 4 mai 1919 et ils militent pour un renouvellement des formes de la poésie et du roman. Ce mouvement devait perdurer dans les années 1930 avec le symboliste Dai Wangshou (1905-1950) animateur de la revue *Xiandai- Modernité* fondée en 1935.

Ensuite, « le style de Shanghai » est le fruit d'une *industrialisation* de l'art qui repose sur l'alliance entre les artistes, les publicitaires, les entrepreneurs et les techniciens. Le cosmopolitisme des « passeurs culturels » porteur d'un « cosmopolitisme » des élites, est relayé par un cosmopolitisme de masse qui se manifeste à grande échelle dans le cinéma et dans la presse.

A ce point Marie-Claire Bergère oppose les artistes de « l'art pour l'art », vus comme peu influents en Chine, à ceux du mouvement des arts appliqués. Elle fait référence à *La revue Art et Vie (Meishu shenghuo)* qui de 1934 à 1937 publia les contributions des principaux créateurs de l'époque issus des départements spécialisés des académies des beaux-arts de Shanghai et de Hangzhou. Ces artistes auraient établi un pont remarquable entre les beaux-arts et les réalités socio-économiques¹⁶⁸. Pour notre phénomène en France, on en ressent les effets dans les expositions de Strasbourg en 1924 et à Paris en 1925, où des artistes, même formés à l'École des beaux-arts, tentent des expérimentations dans le sens des « arts décoratifs » et de productions utilitaires, modernes, belles et chinoises. Toutefois, on s'étonne du peu d'importance que Marie-Claire Bergère accorde aux beaux-arts, et notamment à la peinture. Si Lin Fengmian et aussi Pan Yuliang sont cités, elle ne mentionne pas Xu Beihong, ni beaucoup d'autres, comme si la peinture n'était pas assez liée aux réalités économiques lourdes qui à ses yeux font véritablement le Shanghai moderne et sa culture originale, le *Haipai*. Or, la peinture semble liée à un autre domaine, celui de la politique et de l'idéologie dont elle ne veut pas vraiment tenir compte sauf à décrire la faillite du Shanghai libéral et *Haipai* face à la Chine intérieure, rurale et bureaucratique incarnée par Pékin puis les révolutionnaires rouges.

Elle reprend à son compte le tournant qui s'opère de la « révolution littéraire » à la « littérature révolutionnaire » pour dénoncer l'écrasement du champ culturel dans les années 1930. La conversion de Guo Moruo au marxisme puis la fondation de la Ligue des écrivains de gauche en 1930 (*Zuolian*), présidée par Lu Xun, Mao Dun et Qu Qiubai, sont le signe et l'instrument d'un contrôle du champ littéraire. Il faut désormais choisir son camp et la Ligue « dénonce les imitateurs de l'étranger, sourds à leur devoir, plus attentifs aux agitations urbaines qu'à la vie des campagnes où se perpétue la vraie civilisation chinoise »¹⁶⁹. L'art pour l'art, perception, sensation et individualisme sont rejetés par le magistère moral que la tradition assigne aux intellectuels et aussi aux artistes.

On ne peut pas reprocher à Marie-Claire Bergère d'évoquer marginalement les peintres dans la mesure où elle en ignorait probablement l'histoire ainsi que la portée locale et générale sur l'histoire moderne de la Chine et de Shanghai. Toutefois, son bilan reprend tel quel celui de l'historiographie « libérale » qui admet et déplore

¹⁶⁸ On ne sait pas de quelles personnalités l'historienne parle exactement. Et au rapport entre art et économie qu'elle valorise, on peut poser une autre question : qui assure le pont entre les beaux-arts et les réalités politiques ? « Les peintres et musiciens de formation occidentale n'ont sur la culture *Haipai* qu'une influence marginale », p. 293. C'est inexact, il suffit de voir la place qu'occupe les beaux-arts et notamment les *Liufa* dans les colonnes de magazines illustrés symboles du *Haipai* comme *Liangyou* et *Shanghai Huabao*. Leurs tableaux, dessins et sculptures sont reproduits comme des objets exemplaires de la modernité, entre les feuilles réservées au cinéma, au théâtre, à l'opéra, à la peinture traditionnelle, à la photographie et l'actualité politique.

¹⁶⁹ Bergère, *op. cit.*, 2002, p. 291. La Ligue tombe sous la coupe des cadres communistes comme Zhou Yang, « sans talent ». Le chef d'œuvre de Mao Dun publié en 1933, *Minuit, Ziye*, critique la modernisation de la ville, en reprenant des traits de Zola. Pour Bergère, « L'âge d'or du capitalisme shanghaien » des années 1920 a pu produire une « belle époque » culturelle dans les années 1930.

l'échec politique de la bourgeoisie de Shanghai tout en mettant en avant l'originalité d'une culture urbaine sino-occidentale qui fut aussi, et malheureusement, écrasée par la révolution chinoise nationaliste puis communiste. Sur les deux plans, Shanghai fut une « île » assiégée puis vaincue par le reste de la Chine, jalouse de son succès et de son *Haipai* tapageur. Il ne nous appartient pas de battre en brèche cet axiome, mais nous pouvons simplement souligner ici, que l'auteur comme beaucoup d'autres, ne voit pas l'importance du champ artistique dans le champ culturel de l'époque et par conséquent les éléments forts d'un transfert culturel réalisé en grande partie par rapport à la France.

D'une part, la formation et la maturation des artistes chinois à Shanghai et notamment au contact de marqueurs français, puis la décharge de leur expérience française à Shanghai ne peut être contenue entre le pôle des « bohémiens » partisans, comme en littérature, de « l'art pour l'art » et les *designers* occupés à alimenter l'imagerie du *Haipai*. Les artistes manifestent un travail que Shanghai et le *Haipai* ne peuvent avoir contenu. Comme dans les autres domaines de la culture, tout ne commence pas de manière originale à Shanghai avec le *Haipai* et la production de masse dans le domaine des arts. Il y a déjà des dynamiques plus anciennes et plus profondes que nous propose par exemple l'école de Shanghai (*Shanghai Huapai* 上海画派). Le Japon joue également un rôle très important qui ne cesse pas d'agir même au moment où la France prend le relais dans certains domaines pour continuer à constituer une nouvelle classe d'artistes professionnels. A ce point, l'image d'une « île » shanghaienne isolée se fissure et nous retrouvons davantage l'image d'un lieu de rencontre, d'échange, d'expérimentation et de synthèse qui déborde Shanghai lui-même pour prendre sa part légitime dans toute la Chine et notamment par rapport au centre intangible que représente Pékin. Le moment shanghaien nous paraît donc paradoxalement dévalué par Marie-Claire Bergère dans la mesure où elle n'en suit pas les fils qui, même par l'étranger, le rattachent à la Chine tout entière. Or, dès le départ, notre phénomène s'inscrit dans un rapport à la France qui est réinvesti en Chine et qui parcourt ces fils tendus entre Shanghai et Pékin, mais aussi d'autres centres importants comme Nankin, Suzhou, Hangzhou, Tianjin, Canton, Wuhan, Chongqing etc.

D'autre part, le fait français est évacué car il ne figure ni dans la comptabilité économique privilégiée, ni dans l'axiome de l'histoire de Shanghai car trop marqué par la politique et à gauche¹⁷⁰. Or, dans un Shanghai pleinement restitué en Chine, notamment par rapport à Pékin, et dans ce fait français tendu entre Paris, Shanghai et le reste de la Chine, et toujours Pékin, notre phénomène trouve sa place et donne sa pleine mesure. Dans son influence, il n'apparaît pas effectivement de manière évidente dans le *Haipai*.

Enfin, nous devons évaluer la place des artistes qui nous occupent à Paris dans leur position dans le conflit épique entre Pékin et Shanghai pour la suprématie sur une culture moderne chinoise. Sur ce plan, il est évident que les tendances modernistes incarnées par Lin Fengmian se rattachent à la bohème dont parlent Marie-Claire Bergère et aussi Michael Sullivan. Lin Wenzheng et Li Jinfa¹⁷¹ furent proches de Lin Fengmian en France et on sent bien que même au retour en Chine, la liberté en art rejoint une préoccupation générale sociale gauchiste et anarchisante. Or, cette préoccupation n'est pas que bohème ou art-déco ; elle a une forte portée politique et gauchiste qui ne la situe pas du tout en phase avec le *Haipai* mais davantage avec Ba Jin et la critique anticapitaliste. Les organes de presse du *Haipai* en rendent compte dans leur tendance à tout prendre et à tout rendre quitte à le phagocyter, mais ils se méprennent sur le sens et la portée. Cette

¹⁷⁰ Or, le rapport de force s'inverse lorsqu'on considère le contenu des bibliothèques des écoles d'art. Le cas du *Shanghai Meizhuan*.

¹⁷¹ Craig Clunas n'avait pas identifié Li Jinfa dans le nom « LI SOUO LIANG » du catalogue de Strasbourg et sous lequel il apparaît également dans les archives de l'École des beaux-arts de Paris.

préoccupation recèle une forme profonde de désespérance qui est le fruit du choc entre l'idéalisme et la violence de la réalité ; ce gouffre, cette béance est l'espace où se forge une conscience qui est aussi l'expression de la modernité. Elle a nourri les artistes d'un pain noir et fécond dont les grains avaient grandi sous le soleil de la désillusion. Donc, très tôt, l'avant-garde est politisée à gauche, donc disponible à terme pour les communistes quand le choix sera restreint.

Pour la frange « naturaliste », incarnée par Xu Beihong, et qui prendra le dessus sur le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris avant de s'imposer en Chine au moins entre les années 1930 et jusque fin des années 1940, sa participation aux énergies du *Haipai* n'est pas nulle. Sullivan a beau jeu d'évoquer la physionomie parisienne de Xu Beihong à son retour à Shanghai qui se serait transformée à Nankin, comme si Xu Beihong s'était défroqué de la modernité bravache venue de Paris, momentanément rejouée à Shanghai avant d'être abandonnée par opportunisme au contact du pouvoir à Nankin¹⁷². Or, entre le retour à Shanghai et l'installation à Nankin, s'écoule deux ou trois ans, soit un temps considérable dans cette période cruciale et intense de transformation et de polarisation du champ artistique. Xu Beihong n'est pas moins parisien ou bohème que les autres à son retour, simplement il va réinvestir différemment son expérience française en Chine. Il revient à Shanghai mais comprend que le vase-clos confortable de la concession française ou les ouvertures commerciales offertes par le *Haipai* ne sont pas les cadres utiles à développer son projet artistique déjà bien mûri¹⁷³. Son positionnement reste axé sur l'art et l'éducation, aussi il va garder une distance raisonnable avec le champ du pouvoir politique et le champ du pouvoir économique. En ce sens, la période de guerre, n'est pas une rupture dans sa trajectoire, elle ne va que valider et conforter une position artistique et éducative et une orientation de réserve sur le plan politique qui avaient été définies dix ou quinze ans auparavant.

Aussi, il y a bien un lien entre la position de Lu Xun et celle de Xu Beihong au début des années 1930 et pour eux, le conflit entre *Haipai* et *Jinpai* n'a pas de sens à terme. Pour la partie française du problème, nous réitérons notre idée d'une connexion entre la voie moyenne artistique, solide dans le sens où elle s'appuie précisément sur la formation académique et une troisième voie idéologique que maintient l'espace ouvert par les *Liufa* en France et à l'École des beaux-arts de Paris.

De l'inquiétude à la fin des années 1920 à la crise des années 1930, le « déclinisme » est un sujet partagé entre la France et la Chine. La puissance française offre son revers comme un miroir dans lequel l'autre, la Chine, plaît à se regarder. Paul Valéry incarne les ambiguïtés du rayonnement français sur les élites étrangères et chinoises entre les deux guerres¹⁷⁴. Paradoxalement, le doute français alimente aussi l'attractivité de la France parce que sa civilisation est en mesure de développer une réflexion sur son propre déclin. Cet

¹⁷² Sullivan, *op. cit.*, 1996, p. 69 et note 5 page 287 pour Dagny Carter. Sur la situation au moment où Xu Beihong est de retour et chez Tian Han en 1927-1928 : « At this time he (Xu Beihong) was still a loyal supporter of the *Guomindang* », p. 70. Sullivan a passé un temps limité à Shanghai et il a peu connu la situation du champ artistique chinois hors du cadre de Chengdu pendant la guerre.

¹⁷³ Renouveler la peinture chinoise à l'encre par des éléments pris en France dans l'art occidental académique, soit principalement le dessin et la peinture d'histoire. *Infra* partie II, chapitre 1 p. 260 sqq.

¹⁷⁴ Modèle miroir et son évolution, le rapport entre puissance et identité. Paul Valéry énonce en 1919 que les civilisations sont mortelles dans *La Crise de l'Esprit* : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles. Nous avons entendu parler de mondes disparus tout entiers, d'empires coulés à pic avec tous leurs hommes et tous leurs engins ». Pour les élites chinoises, c'est le signal d'une inversion de tendance dans l'histoire du rapport de force entre les civilisations.

humanisme pessimiste se traduit dans la littérature et les arts et il a pu alimenter la réflexion qu'une certaine élite chinoise portait sur elle-même et le pays, comme une puissance continentale, de culture ancienne, avec un État puissant, confrontée à la fois au déclin et au besoin de renouveau.

2. Les raisons chinoises en faveur modèle français de l'École des beaux-arts

2.1. De la république à Cai Yuanpei

2.1.1. Une jeunesse angoissée et pessimiste

Parmi les documents d'époque les plus utiles, disponibles et simples à utiliser, on pense à un roman, *Destruction*, écrit par Ba Jin¹⁷⁵ lors de son séjour en France en 1927 et 1928. C'est un remarquable assemblage, concis, et dont l'exagération cinématographique brosse avec force les traits du Shanghai des années 1920. Comme beaucoup d'étudiants chinois en France, Ba Jin n'étudiait pas mais il profitait de son relatif isolement pour prendre de la distance, regarder et s'exprimer sur la situation en Chine. Ce qui frappe à la lecture du livre, en dehors des ressorts du scénario et de la mise en scène de la vie et de la mort du héros Du Daxin, c'est la désespérance qui en émane. Le pessimisme du personnage reflète celui de l'auteur et le livre ouvre une fenêtre sur la psychologie de la jeunesse à Shanghai après le mouvement du 4 mai 1919. Ce groupe, auquel appartient Ba Jin, est justement celui qui fournit les contingents d'étudiants chinois qui partent en France.

Ce désarroi nihiliste tranche avec l'image *Haipai*, aux modes tapageuses et crapuleuses, et dont le stéréotype colle encore à Shanghai aussi fortement que celui de la bohème canaille de Montmartre englué Paris. Evidemment, il ne s'agit pas de nier ces images mais on peut admettre que la caricature masque en partie la réalité de l'époque¹⁷⁶. A Shanghai, et ailleurs en Chine, dans ces grandes villes travaillées par la modernité, vivait une jeunesse angoissée, inquiète et surtout impuissante à changer la situation réelle sans franchir le pas d'un engagement total et quasi suicidaire. Les scènes de violences (l'accident de voiture, l'enfant chapardeur battu et emmené au poste de police, la décapitation...) doublées par les cauchemars des personnages, servent à dérouler la confrontation entre la conscience de la jeunesse et la réalité sociale et politique du pays. Les autorités sont toujours brutales alors que la foule est tantôt ignoble quand elle se repaît du supplice, tantôt souffrante quand elle « hurle » et prend conscience de sa situation¹⁷⁷. Il en résulte un

¹⁷⁵ Ba Jin ou *Pa Kin* (巴金) (1904-2005) est le nom de plume de Li Feigan (李芾甘), né à Chengdu dans un milieu lettré et de l'administration. En 1927 et 1928, il séjourne en France, à Paris et surtout à Château-Thierry. Écrit en 1928 en France, le roman *Destruction Miewang* 灭亡 est publié en feuilleton à la fin de la même année à Shanghai dans le *Xiaoshuo Yuebao-Mensuel du Roman*. Nous nous référons ici à l'édition suivante : Pa Kin, *Destruction*, roman, trad. et présenté par Angel Pino et Isabelle Rabut, Paris, Bleu de Chine, 1995

¹⁷⁶ Nous pensons à cet instant au livre d'Alain Jouffroy, *La vie réinventée : l'explosion des années 20 à Paris*, Editions du Rocher (1982 Robert Laffont), Monaco, 2004. Il décrit le Paris d'après-guerre ; la ville baigne dans une ambiance affreuse, grise et dépressive qui fait le lit de Dada et de la révolution surréaliste.

¹⁷⁷ Le développement de la gravure sur bois au début des années 1930 par une jeunesse déjà formée à la peinture traditionnelle et occidentale (on pense au groupe « 18 » issu du *Guomei*, supporté par Lin Fengmian et André Claudot, puis *recupéré* par Lu Xun) traduit cette pression à l'intérieur du champ. Pour les agents, il faut, d'une certaine manière, répondre à la violence générale par un art simple, *brutal*, efficace, et néanmoins sensible ; sensibilité de la personnalité de

désespoir dont Ba Jin dépeint les conséquences dans la voie qu'il fait choisir par son personnage : la révolte et la destruction : « Le premier qui se dresse contre l'oppression, celui-là est promis à la destruction » rappelle Du Daxin. Le désespoir piège les individus plongés dans la dépression dont l'amour n'arrive pas à les extraire. Seul l'art, en l'occurrence la poésie, sert d'échappatoire momentanée et insuffisante. Les fiches des personnages sont claires, avec les opinions des « classes » auxquelles ils appartiennent. Aussi, dans son embrasement, la trajectoire de Du Daxin éclaire aussi celles des autres, qui par volonté ou inconscience suivent une autre voie que lui. Les décors de cette histoire sont aussi très importants ; d'une rue à l'autre, la ville s'anime avec frénésie puis retombe dans le silence ; les intérieurs oscillent entre le dépouillement des taudis prolétaires et luxe-moderne de la bourgeoisie influencée par l'Occident et le « Doctoralisme »¹⁷⁸.

Ba Jin lui-même et ses personnages nous interrogent sur l'engagement qui se situe au cœur de notre phénomène. En quoi, le départ en France des étudiants chinois, et bien entendu de ceux qui arrivent à l'École des beaux-arts de Paris, traduit un engagement individuel et social qui prend racine en Chine ? On note que Ba Jin, comme son héros Du Daxin, renonce plus ou moins au cursus d'études en France pour une vie de bohème, peu romantique en somme, et qui se consume dans l'attente d'une *parousie* révolutionnaire. Il y a aussi cette « haine du monde » qui pousse à l'engagement et à l'abnégation. Quant aux incohérences et contradictions phénoménales (comme le déchirement de Du Daxin entre l'amour et l'engagement) qui s'expriment chez les personnages, comment peuvent-ils être surmontés, notamment à travers une production artistique (poésie, romans, tableaux etc.)? La question de la *valeur* de l'engagement est également un problème qui nous taraude car elle donne une couleur aux trajectoires individuelles, et on pense ici à Liu Haisu, Xu Beihong et Lin Fengmian. Par rapport au critère de l'engagement, chacune de ces figures du champ artistique a sa propre *tonalité* dans le spectre politique qui se déploie du « Doctoralisme » à l'anarchisme rouge¹⁷⁹. Avec l'honnêteté

l'artiste mais aussi de la conscience sociale qui l'anime. Voir les cinq volumes du Lu Xun Museum Shanghai 上海鲁迅纪念馆, *Banhua Jicheng: Lu Xun Cang Zhongguo Xiandai Muke Quanji*, 版画纪程: 鲁迅藏中国现代木刻全集, *Chemin parcouru de la gravure: catalogue raisonné de la gravure moderne sur bois de Chine collectionnée par Lu Xun*, Nanjing, Jiangsu Guji Chubanshe, 1991.

¹⁷⁸ Le « Doctoralisme » pour qualifier l'attachement, même tardif, aux trois principes énoncés par le Docteur Sun Yat-sen - Sun Zhongshan (1866-1925) : le Nationalisme-*Minzu*, la Démocratie-*Minquan*, le Bien-être du peuple-*Minsheng*. Il faut visiter l'ancienne résidence de Ba Jin, 113 Wukang lu – Route Ferguson, de même que celles de Sun Yat-sen ou celle de Zhou Enlai dans l'ancienne Rue Molière, au croisement de la Sinan Lu, pour toucher du doigt ce cadre matériel qu'on pourrait désigner comme les *intérieurs de la modernité révolutionnaire* des années 1920 aux années 1950. « Des reproductions de tableaux occidentaux célèbres ornaient les murs vert pâle du salon situé au rez-de-chaussée. Un tapis de qualité recouvrait le sol. Au milieu de la pièce se dressait une grande table, surmontée d'un vase de fleurs, et entourée de sièges d'ébène. Quelques chaises longues étaient alignées contre le mur. Un meuble bas, adossé à la paroi la plus éloignée, servait de présentoir à de délicates porcelaines de Saxe. Dans le coin gauche, il y avait un miroir placé juste en face du piano qui occupait le coin droit (...) Subitement, les grands yeux de Li Jingshu se firent plus brillants. On aurait cru qu'elle contemplait la reproduction de *L'Angéus* de Millet, suspendue au mur ». Dans ce décor (*Destruction*, p. 65-89), se déroule une scène d'anniversaire où s'affrontent les différents types sociaux de la jeunesse et les *possibles* qu'ils incarnent. Au nihilisme-anarchiste de Du Daxin s'oppose notamment la figure de Yuan Runshen, professeur à l'université, diplômé en littérature de l'Université de Paris et « doctoraliste », soit proche de la pensée de Sun Yat-sen et de son héritage rapidement récupéré et instrumentalisé par le *Guomindang* de Jiang Jieshi.

¹⁷⁹ On pourrait traiter de la couleur politique des artistes et agents de notre phénomène. La démarche est séduisante et l'objectif sans doute atteignable mais il dépasse le cadre de notre étude. Il faudrait pouvoir identifier les tendances politiques de façon à déterminer les critères qui permettraient de classer et de positionner tous les agents. On pourrait

de l'engagement, c'est aussi la question de la place de l'artiste et de son œuvre dans la société. Par exemple, Ba Jin admet avoir été « écrivain malgré lui » ; de notre côté, a-t-on des artistes *malgré eux* ? *Jouer* à l'artiste était-ce une position tenable dans le champ à l'époque, et aussi dans notre phénomène ? *Destruction* nous interpelle aussi au niveau artistique. La production des artistes chinois, traduit-elle les tendances dont parle Ba Jin, comme l'œuvre de Ba Jin elle-même traduit une orientation bien marquée ? A quelle voie correspondrait justement le passage par l'École des beaux-arts de Paris ? On retrouve chez les Chinois à l'École des beaux-arts de Paris, la plupart des caractères et des opinions qui apparaissent dans les personnages de Bajin¹⁸⁰.

Il y a aussi la question de la violence et de la souffrance du corps qui est très présente dans le texte de Ba Jin ; elle nous rappelle davantage les œuvres de Lin Fengmian que celle de Xu Beihong, même si, en termes de profil psychologique, Xu Beihong correspondrait davantage aux héros de Ba Jin qui pensent que l'engagement authentique est la voie d'un effort intense, quasi sacrificiel¹⁸¹. La position du Xu Beihong est aussi un moyen de sélection pour séparer, par le critère de l'effort, les vrais artistes, les professionnels, des amateurs et des mystificateurs.

A la question de l'engagement par rapport aux enjeux intellectuels du moment, partir à Paris était une réponse, choisir l'École des beaux-arts fut aussi une réponse. Il s'agissait de se former techniquement et aussi de préparer la nature et l'organisation du champ artistique chinois. Il faut donc être attentif aux motivations des individus et aux organisations qui furent mises en place en France à l'époque. Leur nature et leur histoire reflètent au sein du champ artistique et du phénomène chinois à l'École des beaux-arts des enjeux de pouvoir autant que les questions artistiques et éducatives. Aussi, nous verrons que l'organisation du *Xuehui* en 1933 à Paris correspondit à une reprise en main du groupe des artistes chinois en France par la frange occupée à l'École des beaux-arts de Paris et dont la tutelle morale et artistique était précisément incarnée par Xu Beihong. Mais cette situation dans les années 1930, différait de celle qui prévalait dans les années 1920, quand à travers l'exposition de Strasbourg en 1924, et même encore avec les tentatives de Liu Haisu entre 1929 et 1931, d'autres voies semblaient encore possibles, plutôt que le ralliement des artistes *Liufa* au réalisme académique.

s'interroger sur la relation des artistes aux « Trois Chines » durant la guerre : une Chine occupée par les Japonais correspondant à la Chine utile à l'Est et aussi collabo avec le gouvernement fantoche de Wang Jingwei à Nankin. Une Chine libre et résistante celle de Chang Kai Shek à l'Ouest et à Chongqing. Une Chine communiste et résistante autour de Yan'an. Comment chacune de ces trois Chines ont mobilisé les beaux-arts et les agents du champ artistique ? Les beaux-arts Chinois sont aussi à positionner par rapport aux ennemis de la Chine, le régime semi colonial (*Ban Zhimin di*), les agressions extérieures et les régimes complices à l'intérieur.

¹⁸⁰ Sur le plan de la méthode, nous pensons qu'on pourrait trouver dans l'œuvre de Ba Jin, document d'époque, la base utile à définir une grille de lecture de la jeunesse chinoise engagée dans le mouvement *Liufa*. On devrait donc retrouver dans le groupe de Chinois à l'École des beaux-arts, les types de personnages que Ba Jin a construits et qu'il anime dans son récit. Ce ne sont que des personnages de roman, mais à l'image de *La Comédie humaine* de Balzac et de son « histoire naturelle de la société », Ba Jin aurait par son travail d'écriture déployé des personnages types, comme autant de points de repères utiles à notre enquête ; à travers Ba Jin, notre point d'observation se situe à l'intérieur et à l'époque du phénomène, pour identifier les positions sociales et les trajectoires, autant que les opinions et les productions.

¹⁸¹ *Destruction* p. 242, commentaire de l'auteur en 1958 : « Le fond du problème est le suivant : vouloir accoucher d'un roman c'est un peu comme si on écrivait uniquement pour le plaisir de se dire romancier (...) Quelles que soient les voies que l'on emprunte pour accéder à « la scène littéraire », ce qu'il faut avant tout, c'est un travail suivi, un entraînement sévère et une stimulation sérieuse. Les applaudissements n'encouragent que la vanité et conduisent à régresser ». Les propos de Ba Jin pourraient sortir de la bouche de Xu Beihong en étant transposés dans le champ artistique.

Au-delà des événements et des données matérielles, soit les courbes de la politique et de l'économie, on doit s'intéresser à l'état d'esprit de ces générations chinoises de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. D'une part, ces éléments sont utiles à comprendre les motivations individuelles et collectives qui ont amené tant d'étudiants vers Paris et vers la rue Bonaparte ; d'autre part, des facteurs psychologiques, moraux et idéologiques, ont pesé sur la production artistique elle-même. « L'esprit du temps » existe, et c'est bien un cadre de lecture que nous appliquons sur les arts et la culture en France lorsque par exemple on parle de « l'esprit des lumières » ou de « mouvement romantique ». On comprend alors que lorsque Beethoven ou Berlioz se promenaient en forêt, ils poursuivaient la pensée de Rousseau, et que cet acte, si simple en apparence, constituait bien une prise de position qui eut des conséquences sur leur création. Pour la peinture, il est inutile de rappeler ce qu'ont pu signifier, à leur époque respective, les déambulations pleinairistes de Courbet et de Cézanne. En Chine, dès 1918, Liu Haisu emmenaient les élèves du *Shanghai Meizhuan* au bord du lac de Hangzhou alors que les élèves de Xu Beihong cherchaient dix ans plus tard l'inspiration dans les vastes jardins sur lesquels s'ouvrait l'école de Tian Han ; de même, peindre un modèle féminin nu, était un acte qui avait une grande signification sociale, morale et artistique. Tous ces actes sont possibles car ils correspondent un esprit nouveau qui au-delà des données factuelles et matérielles, alimentaient les pratiques artistiques et la création d'œuvres. Qu'en est-il de la période qui nous concerne ? Elle ne saurait être parfaitement homogène sur une cinquantaine d'années où se produisirent tant de bouleversements et de tragédies. Toutefois, il est intéressant encore une fois de se pencher sur la période initiale, celle des années 1910 et 1920, qui sans résumer l'ensemble, aura largement donné la direction et le programme à suivre, au-delà même des variations imposées par l'histoire. Dans cet « ADN » du mouvement, que trouve-t-on ?

Ba Jin nous a aussi servi à battre en brèche l'idée simplette qui consiste à associer une période de développement économique et de progrès social à un indéclinable optimisme. La courbe morale entrainerait celle des arts en suivant à la hausse celles de la production textile et de la construction immobilière. Le *Haipai* lui-même, dans sa forme la plus vulgaire, exprimerait une sorte de rage de vivre analogue à l'esprit des « années folles » en Occident. A vrai dire, nous pensons au contraire que la période qui nous occupe est empreinte, sinon d'un pessimisme extraordinaire, du moins d'une forte tension morale et psychologique. Beaucoup d'artistes sont marqués par le sceau du malaise social et de la dépression ; sur ce point, Lin Fengmian et Xu Beihong pourraient se rejoindre et s'opposer à Liu Haisu qui fut (peut-être) un inlassable optimiste, au point de vivre presque centenaire.

Pourtant, cette tension et ce malaise, qui maintiennent les acteurs dans l'abattement ou au contraire les poussent vers l'action et le sacrifice, étaient aussi insufflés par une nouvelle manière de voir et de réfléchir sur la société et la place que devaient y occuper les arts et les artistes. Une personnalité domine la question, notamment par la France : Cai Yuanpei.

2.1.2. Cai Yuanpei : un nouveau rapport à soi et au monde

En interrogeant aujourd'hui de jeunes étudiants chinois, deux dates marquent immédiatement à leurs yeux le début de l'histoire contemporaine chinoise : 1911 et 1919. La date de 1911 correspond à une rupture politique, la chute de l'Empire puis l'instauration de la République en 1912 par Sun Yat-sen, alors que le 4 mai 1919 fut une réaction générale des Chinois contre les conditions imposées par les puissances étrangères à leur pays après la Première Guerre mondiale et qui prolongeaient de manière insupportable un siècle

d'humiliation. 1919 nous intéresse davantage car il inscrit les élites chinoises dans une certaine relation au monde qui éclaire notre objet d'étude.

Entre la fin de l'empire et une république unifiée, les historiens évoquent le mouvement du 4 mai 1919 comme un rassemblement idéologique, une mobilisation de la société civile et urbaine, celle qui précisément génère les agents qui font vivre notre phénomène. En effet, aux côtés des marchands et des ouvriers, les étudiants sont en tête de cet élan et des organisations qui en découlent. Si la confusion politique persiste, le 4 mai marqua le début d'une renaissance culturelle dans laquelle s'inscrit notre sujet. Les élites intellectuelles, à travers un changement générationnel, soit les jeunes urbains qui avaient étudié à l'étranger, se rassemblaient autour de l'anti-impérialisme, du nationalisme mais aussi sous le slogan de « la science et la démocratie ». La question de la langue était également un enjeu avec l'adoption du chinois moderne, outil de rénovation intérieure capable de permettre à la jeunesse chinoise d'accéder davantage au savoir et à travers l'éducation d'accéder au monde¹⁸². De ce point de vue, la rénovation artistique opérée par l'adoption des beaux-arts devait, comme pour la langue, entraîner un changement profond de l'art chinois et aussi de sa relation au monde.

Cette ouverture universelle fut une révolution intellectuelle. Elle passait par la remise en cause du système géographique et politique sino-centrique (hiérarchie, barbarie et paiement d'un tribut) qui prévalait encore au XIX^e siècle et qui expliqua largement la difficulté du gouvernement chinois à comprendre les actions menées par les puissances étrangères et à réagir de manière efficace. La Chine ne pouvait intégrer l'idée de « concert des nations » dans lequel chaque état avance, au moins en principe, sur un pied d'égalité en droit et en souveraineté. La fin du XIX^e siècle correspondit au nadir de la position de la Chine au niveau international, d'autant que la défaite face au Japon en 1895 faisait tomber les dernières illusions que l'Occident pouvait avoir sur la puissance chinoise ; elles relançaient avec vigueur le « break up of China », le « partage du melon ». Le Japon occupait une place ambiguë, ambivalente, et le nationalisme antijaponais n'empêchait pas de voir dans le rival asiatique un exemple à suivre. La plupart des concepts occidentaux comme « nation, démocratie, nationalisme », furent empruntés à l'Occident par les Chinois, à travers le Japon. Il serait intéressant de voir cette translation linguistique entre le Japon et la Chine dans le domaine des beaux-arts ? Mais il est clair que les premiers Chinois arrivèrent à l'École des beaux-arts de Paris avec l'idée de se trouver dans le sillage des Japonais qui les avaient précédés.

Où se situe la charnière idéologique de notre phénomène ? Il correspond à la « génération de 1919 ». Il y a la génération précédente des anarchistes et celle suivante des nationalistes de droite et de gauche, mais autour de 1919 et des discours construits autour de cette rupture, s'inscrivent une partie essentielle du code et du programme qui nous intéressent dans notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris¹⁸³. Une figure s'impose comme pivot dans ce contexte, Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940) comme une sorte de « lettré engagé ».

¹⁸² Dans *Le Journal de Shanghai*, quotidien français publié en français en Chine, du 19 janvier 1928, Cai Yuanpei défend le *Guo Yu* utilisé par les étudiants du 4 mai 1919, « Ts'ai Yuen P'ei sur le style Kouo-u ». A l'époque, le gouvernement nationaliste tend à réduire l'usage du chinois moderne. S'en suit une querelle entre « anciens » et « modernes » qui traduit les hésitations du pouvoir politique face aux défis culturels et éducatifs modernes que les réformateurs avaient proposés de manière radicale au début du siècle et en 1919.

¹⁸³ En 2014, « La grande révolution de la France » a été évoquée immédiatement par le professeur Ma Zhencheng (né en 1932), ancien professeur de français à l'Université de Nankin et lauréat en 2009 du « Prix Fu Lei pour la traduction ». Il parlait du modèle français pour la révolution en Chine de 1911 à 1949, mais aussi comme une des raisons principales du choix en faveur de la France fait par les étudiants chinois au début du siècle dernier.

Comment placer et apprécier Cai Yuanpei dans notre étude ? Ce fut un révolutionnaire, un républicain mais aussi un anticommuniste ? Un lettré, philosophe, pédagogue mais aussi un politicien ? Ce fut un personnage aux multiples facettes. Pour notre part, nous le voyons comme un lettré, humaniste engagé et responsable, et non pas coupé du monde, qui voulut initier, inspirer et conduire la Chine sur le chemin de la modernisation, tout en prenant ses distances avec les pouvoirs en place, gardant toujours une forme d'indépendance et de contestation de l'autoritarisme. Sa relation aux artistes fut également complexe. On le dit proche de Lin Fengmian, mais il soutint aussi Xu Beihong et Liu Haisu. On s'y perd parfois, et on pense à un « manipulateur » de génie, divisant pour mieux régner, et distribuant aux uns comme aux autres les *bons points* et les récompenses, selon le moment et les circonstances, en fonction de ce qu'il jugeait utile à sa vision du progrès et aux moyens d'y parvenir. Sur le plan familial, nous voyons aussi sa fille Cai Weilian (1904-1939) et sa troisième épouse Zhou Jun (1890-1975) embrasser les beaux-arts et la peinture ; à notre avis, au moins l'une d'entre elles, est passée par l'École des beaux-arts de Paris en 1924¹⁸⁴.

Ce qui est évident c'est que Cai Yuanpei resta dans une logique de compromis et de sélection dans la tradition. Il ne fut jamais question de faire table rase du passé et ce fut un élément fort de son programme qui pesa aussi dans le domaine des beaux-arts. Indépendamment des dates de la chronologie¹⁸⁵, on voit que Cai Yuanpei circula en Europe, oscillant entre l'Allemagne et la France au point que sa pensée s'est nourrie aux deux sources, dans une forme qui rappelle d'ailleurs l'esprit du temps au cours duquel les philosophies allemande et française, malgré leurs différences et leur divorce, puisèrent longtemps l'une dans l'autre¹⁸⁶.

Son origine et son parcours sont essentiels pour comprendre la place que Cai Yuanpei accorda à l'éducation et au rapport à l'étranger. Né en 1868 à Shaoxing dans la province du Zhejiang dans une famille plutôt aisée, il a reçu une éducation conforme à la tradition basée sur connaissance des classiques. Il réussit les examens impériaux et à vingt-deux ans, il est docteur (*Jinshi*) et membre de l'Académie Hanlin¹⁸⁷ dont il devient professeur à vingt-six ans. Cai Yuanpei est donc une personnalité façonnée par la tradition. Mais la rupture intervient avec la défaite contre le Japon en 1895. Il traduit alors les textes européens plutôt que de continuer à compiler les textes chinois anciens. Il s'inscrit dans le mouvement qui consiste à comprendre le succès des étrangers pour déjouer et enrayer le déclin de la Chine. Il faut diffuser les idées occidentales par l'enseignement comme un remède à la décadence. Avec l'échec de la Réforme des Cent jours en 1898, il renonce à son poste de rédacteur impérial et il se retrouve dans la région de Shanghai à la tête d'écoles, comme l'école publique de Nanyang (南洋公学特班总教习 *Nan Yang Gong Xue Te Ban Zong Jiao Xi*) et il se lance aussi dans la presse utile à propager ses idées. En octobre 1905, il s'engage dans l'Alliance

¹⁸⁴ « Madame Tsai Yuan », numéro (30) dans nos listes et tableaux, inscrite avec Roger dans les galeries le 26 juin 1924. Il est très instructif de visiter l'ancienne résidence de Cai Yuanpei à Shanghai, sise au 303 Huanshan Lu, précisément sur la même « avenue Haig » où Ba Jin situe la maison de Li Leng et cadre de la scène d'anniversaire dans *Destruction*.

¹⁸⁵ Zhang Xiaowei, *La biographie de Cai Yuanpei*, Baihua Literature and Art Publishing House, 2009. *Auto-récit de Cai Yuanpei*, édi. Henan Renmin, 2004, p. 164-172.

¹⁸⁶ Voir Claude Dijeon (né en 1920), *La crise allemande de la pensée française (1870-1914)*, P.u.f., Paris, 1959. Puis les études élargies et renouvelées sur le sujet de Michel Espagne et Michaël Werner sur « La construction d'une référence culturelle allemande en France : genèse et histoire (1750-1914) » en 1987 ; sujet à la base de leur théorie de « transfert culturel ».

¹⁸⁷ L'Académie Hanlin (翰林院, pinyin: *Hànlín Yuàn*, « L'Institut de la Forêt des pincesaux ») fut fondée au début de la dynastie Tang. Elle constituait une sorte d'institut scientifique et littéraire auprès de l'empereur. A l'époque des Song du Nord s'y crée une académie de peinture au service du pouvoir et de la cour.

révolutionnaire-*Tongmenghui*, dont il dirige la branche de Shanghai¹⁸⁸. Comme tant d'autres modernistes, Cai Yuanpei est séduit par les idées anarchistes. A la suite d'un conflit interne, il part à Qingdao pour apprendre la langue allemande. En 1907, il se rend en Allemagne dans un système de « mi études - mi travail » et en 1908, il s'inscrit en philosophie à l'université de Leipzig. En apprenant le soulèvement de Wuchang, Cai Yuanpei organise les étudiants chinois de Berlin et en novembre 1911, il rentre en Chine en passant par la Sibérie. En janvier 1912, il est nommé directeur général de l'éducation, soit ministre de l'éducation dans le gouvernement provisoire. Li Shizeng lance alors le projet de l'Association travail-études en France (*Liufa Qingong Jianxue Hui*). Cai soutient l'initiative au nom du ministère. En juillet 1912, il démissionne de ce poste à cause de Yuan Shikai qui s'est emparé de la présidence de la république tout en rêvant de rétablir une monarchie ; en septembre 1912, il retourne en Allemagne, pour revenir une dernière fois s'opposer à Yuan Shikai en 1913. Le mouvement échoue et Cai Yuanpei repart en Europe depuis Shanghai. En octobre 1913, il arrive à Marseille avec sa famille, à travers le même parcours que suivront la plupart des étudiants chinois aux beaux-arts de Paris. En juin 1915, Cai Yuanpei crée l'Association d'Education franco-chinoise avec Li Shizeng et Wu Yuzhang, avec pour mot d'ordre « Travailler avec ardeur et étudier en vivant frugalement ». En mars 1916, l'Association d'Éducation franco-chinoise (*Huafa Jiaoyu Hui*) est établie en France et elle a pour président Cai Yuanpei du côté chinois. En avril 1916, Cai Yuanpei participe à l'ouverture d'une école des ouvriers chinois à Paris pour laquelle il rédige des manuels (*Huagong Xuexiao*). En août 1916, il crée aussi à Paris avec Li Shizeng, le *Magazine du voyage en Europe - Lü Ou Zazhi*. Dans la première édition, il publie l'article intitulé *L'assimilation de la civilisation (Wenming Zhi Xiaohua)*. Il dit qu'il faut choisir quand on apprend la culture occidentale. Sa propre personnalité, sa probité, sa frugalité, sa mobilité, son activisme etc. inspirent le modèle de l'étudiant du mouvement travail-études. Cai puise dans sa propre expérience pour en définir le profil. En septembre 1916, il reçoit l'invitation par le ministère de l'éducation d'être le président de *Beida*, l'Université de Pékin. Le 8 novembre, il s'embarque à Marseille et regagne la Chine avec Wu Yuzhang. Il arrive à Shanghai et le 26 décembre 1916, il est à la tête de l'Université de Pékin. En janvier 1917, il établit à Pékin avec Li Shizeng et Wu Zhihui, l'Université Sino-française. Il en est désigné président. Laissons ici le détail de son parcours, pour nous pencher sur ses idées et son intérêt pour la France¹⁸⁹.

Cai Yuanpei construit la base de sa critique de l'enseignement traditionnel à travers l'analyse de sa propre formation, de son enfance à sa vie de jeune adulte. Le bilan est très critique sur un apprentissage fait de bachotage et de rabâchage, fondé sur la lecture et l'annotation des classiques en vue de réussir l'examen impérial : « Mon enfance a été gâchée parce que tout entière axée sur ma future réussite aux examens

¹⁸⁸ Le *Tongmenghui* (en chinois : 同盟會 / 同盟会, pinyin : *tóngménghuì*, littéralement « société de loyauté unie »), aussi connue sous le nom de Ligue unie ou d'Alliance révolutionnaire était une société secrète et un mouvement de résistance clandestin créé par Sun Yat-sen et Song Jiaoren à Tôkyô, au Japon, le 20 août 1905. Combinant des objectifs républicains, nationalistes et socialistes, la plate-forme politique du *Tongmenghui* visait à « renverser les barbares mandchous, rendre la Chine aux Chinois, établir une république et redistribuer les terres avec égalité ».

¹⁸⁹ Nous renvoyons à la place qu'il occupe dans la visite des autorités françaises à Nankin en 1928 rapportée dans *Le Journal de Shanghai*, supra p. 31. Auparavant, en 1923, Cai Yuanpei démissionna de *Beida*, il revint alors en Europe. C'était le moment de l'exposition de Strasbourg. Il séjourna aussi à Bruxelles et à Paris. Sa fille (ou sa femme) passa par la rue Bonaparte. Il rentra en Chine avec les événements du 30 mai 1925. Il soutint Lin Fengmian à Pékin d'abord, puis à Hangzhou pour la fondation du *Guomei*, ensuite également Xu Beihong à son retour pour lui obtenir un poste à l'Université centrale à Nankin. Il occupa des fonctions officielles à Nankin et avec la *Beifa* rejoignit Pékin. Il dirigea la bibliothèque de Beiping puis le musée de la Cité interdite. Avec la guerre, il se réfugia à Hong Kong où il décéda en 1940. Auparavant, au moins depuis 1933, il avait pris ses distances avec le régime autoritaire de Jiang Jieshi.

impériaux. Ma jeunesse a été vouée à un apprentissage livresque, une érudition confinée à l'explication des classiques et à l'annotation des ouvrages d'histoire. J'ai commencé à me rendre compte des limites de cette formation à l'âge de trente ans »¹⁹⁰. La critique et le cheminement intellectuel de Cai Yuanpei s'appuient sur une remise en cause de ses propres cadres personnels hérités de sa famille, de son milieu. Cette rupture avec la tradition est radicale et elle est paradoxale pour quelqu'un qui en fut le pur produit et qui y brilla particulièrement. Retenons aussi le rapport au maître dans l'éducation traditionnelle dont il dénonce le principe de la « frayeur » car les relations entre maîtres et élèves sont fondées sur la crainte. Le maître exerce une autorité absolue sur l'élève qui n'est pas autorisé à poser des questions, ni à apprendre ce qui lui plaît. Cai Yuanpei rejette un cursus de souffrance, générant la bêtise et qui aboutissait à renforcer une caste de lettrés coupée de la vie, soit de la société et de la culture. Cai Yuanpei veut sortir de la crise de l'enseignement traditionnel en posant un nouveau paradigme fondé sur la liberté de pensée et la liberté d'expression ; cette démarche s'inscrit dans une perspective mondiale, une éducation universelle et humaniste¹⁹¹.

Pourtant en dépit de sa charge sévère contre l'éducation traditionnelle, Cai Yuanpei développe surtout un effort de synthèse. Il ne se coupe pas de la tradition chinoise. Dénoncer l'éducation traditionnelle, sclérosée et en décadence, vise à valoriser les « vraies traditions chinoises » qui auraient été dévoyées et perdues. Comme souvent, la « réforme » se voit comme un mouvement de retour à l'origine qui peut tenir compte du monde moderne. Il s'agit de sélectionner ce qui est bon et utile dans la tradition et de rejeter ce qui ne l'est plus. Cette réforme basée sur un inventaire sélectif de l'héritage est difficile à réaliser : « La voie vers une réforme authentique était une voie médiane. Il fallait retenir le meilleur de chaque culture et en faire la synthèse pour formuler et expérimenter de nouvelles théories adaptées à la situation propre à la Chine ¹⁹² ». Ainsi, la méthode de Cai Yuanpei fixe un programme général qui s'exprime particulièrement bien à travers le parcours des étudiants chinois à l'École des beaux-arts de Paris. L'idée d'expérimentation garde un champ ouvert de Lin Fengmian à Xu Beihong, mais Cai Yuanpei tend à exclure d'emblée les avant-gardes artistiques qui ne puisent pas dans la tradition. Le programme artistique et pictural ne peut être qu'une voie médiane dont les références occidentales sont datées mais qui ont vocation à être efficaces et nouvelles dans la réforme attendue en Chine. Cette instrumentalisation de la tradition est essentielle car elle légitime le recours aux exemples les plus anciens sans les juger à l'aune d'un mouvement inéluctable et nécessaire vers des formes inédites et sans racine dans le passé.

Le lien est donc direct entre la pensée et l'expérience de Cai Yuanpei et celles des artistes chinois passés par l'École des beaux-arts de Paris, jusqu'à leur type de production. Les expérimentations extrêmes, hors de ce cadre, sont à la fois minoritaires et sans influence réelle sur le champ artistique chinois. Elles peuvent être un élément du « débat » mais elles ne sont pas structurantes. Le dadaïsme, le surréalisme et l'art abstrait ont été vus et connus du champ artistique chinois mais ils n'ont pas pesé sur lui durant la période qui nous

¹⁹⁰ Cité dans Zhang Lizhong, « Cai Yuanpei (1868-1940) », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée* (Paris, Unesco : Bureau international d'éducation), vol. XXIII, n. 1-2, 1993, p. 150. Xuetang jiaoke lun, de 1901. Vol 1 p. 139.

¹⁹¹ On pense au type de relation maître-élève qui ponctue les parcours de nombreux artistes chinois en France de Xu Beihong avec Dagnan-Bouveret, jusque Wu Guanzhong avec Jean Souverbie. A contrario d'un système de relation fondé sur la crainte et la reproduction des modèles anciens, le rapport entre le maître et l'élève est animé par le respect mutuel et l'affection, dans le cadre d'un transfert technique et spirituel qui vise à ce que l'élève développe sa propre créativité à partir des éléments de la tradition portés et transmis par le maître.

¹⁹² Zhang Lizhong, *op. cit.*, p. 151.

concerne, au cours de la première moitié du XX^e siècle. Comme nous le verrons dans la deuxième partie de notre étude, c'est une approche comparative et sélective qui domine ; elle rejette l'imitation pure et simple et elle puise ce dont elle a besoin des deux côtés, en Occident et en Orient. Or, comment comparer et sélectionner ? Cai Yuanpei désire l'acceptation et la mise en œuvre de l'esprit scientifique occidental pour « passer au crible » les doctrines traditionnelles de la Chine. Il étudie en détail les rapports possibles entre science et éducation. Ainsi, notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris repose sur un contexte politique et matériel (les marqueurs de la relation bilatérale franco-chinoise), mais il y a aussi une base idéologique qui se nourrit du nouvel élan intellectuel au début du XX^e siècle en Chine qu'incarne particulièrement Cai Yuanpei.

Dans son programme lorsqu'il est au ministère en 1912, Cai Yuanpei distingue et propose cinq types d'éducation : l'instruction militaire et civique, l'enseignement utilitaire, l'éducation morale, l'initiation à une approche mondiale, la formation esthétique. On y retrouve la marque de l'américain John Dewey et de sa méthode expérimentale¹⁹³ mais on peut se demander si le modèle, américain dans les moyens, ne serait pas davantage français dans ses fins ? Cai Yuanpei prône une éducation morale à tendance « mondialiste » contre l'égoïsme national. Il rejette le culte de l'empereur et le confucianisme comme contraires à l'esprit républicain, même si ses idées morales restent traditionnelles. Il faut s'élever contre l'intérêt individuel car les autres ne sont pas différents de soi¹⁹⁴. Cette empathie universelle, proche de l'humanisme, nous fait penser à la « compassion » qui s'exprime si fortement dans l'œuvre de Xu Beihong : « éliminer l'impression que les autres sont différents de soi. A partir de ce principe, on peut passer au développement de l'éducation en fonction de la réalité ». En effet, le regard sur la réalité est à la base du rapport au monde, aux choses et aux êtres. Il faut lever le voile de l'illusion qui, dans le domaine artistique et en Chine, peut être la conséquence de l'inspiration du lettré qui peut parfois ne puiser qu'en lui-même sans voir autour de lui le monde dans sa réalité.

La confrontation à l'étranger au moyen d'une méthode scientifique constitue un effort libérateur. Les exemples pris aux étrangers servent aussi à les critiquer en retournant leurs arguments contre eux ; c'est au nom de la science occidentale que l'Occident sera condamné et que la Chine sera libérée, d'elle-même et des autres. La formation militaire et la formation morale du citoyen expriment un lien social entre les individus qui se rapproche de l'idée de « contrat social » et de Jean-Jacques Rousseau. Contre le matérialisme égoïste, il faut développer l'altruisme, la noblesse des sentiments et la solidarité entre les êtres humains. La formation esthétique qui valorise le dessin, la musique et la danse s'inscrit aussi dans une vie active et distrayante. La sensibilité esthétique libère les sentiments, les idées, les désirs ; c'est un remarquable outil moral, personnel et social. Pour Cai Yuanpei, l'art peut aussi aider à purifier les émotions comme dans une sorte de *catharsis*,

¹⁹³ John Dewey (1859-1952) conçoit la démocratie, moins comme une forme de gouvernement que comme la participation des individus à l'action collective. Sa pédagogie vise à donner aux étudiants les moyens et le caractère nécessaires pour participer activement à la vie publique et sociale ; avec les enquêtes et les expérimentations de « l'instrumentalisme ». Dans la ligne de pensée hégélienne, il n'y a pas chez Dewey de dualisme entre pensée et pratique. Deux textes essentiels de Dewey : *Démocratie et éducation*, en 1916 et *Expérience et Education* (1938). John Dewey a été en Chine entre 1919 et 1921 où il a enseigné, cf. l'ouvrage de Jessica Ching-Sze Wang, *John Dewey in China: To Teach and To Learn*, State University of New York Press, 2007.

¹⁹⁴ Voir dans les *Entretiens de Confucius* ou *Analectes*, on trouve le passage suivant « Tzeu koug demanda s'il existait un précepte qui renfermât tous les autres, et qu'on dût observer toute la vie. Le Maître répondit : N'est-ce pas le précepte d'aimer tous les hommes comme soi-même ? Ne faites pas à autrui ce que vous ne voulez pas qu'on vous fasse à vous-même ». (Analectes, XV.23 / traduction Séraphin Couvreur).

alors que la religion les obscurcit. La formation esthétique est prioritaire car elle permet les autres formes d'éducation. L'art exprime une relation à soi, à l'autre, et au monde.

« L'initiation à une approche mondiale » est inspirée de Kant¹⁹⁵ et dans le système de Cai Yuanpei, l'esthétique tend aussi à former un pont inédit en Chine entre le monde des phénomènes et celui des noumènes¹⁹⁶.

Enfin, pour éviter la dérive autoritaire, Cai Yuanpei défend l'indépendance de l'éducation qui doit être garantie par un plan administratif. Il propose un système de circonscriptions universitaires copié du système français, avec une académie dans chaque région. Proposé en 1922, le plan convainc le *Guomindang* en 1927 et on met en place un *Daxueyuan*, soit un Conseil des universités qui remplace le Ministère de l'éducation. Mais cette organisation ne dure pas une année, car il s'avère impossible de résister à la pression politique, et l'indépendance de l'éducation est réduite à néant. L'idéalisme de Cai Yuanpei est battu en brèche par la réalité du pouvoir politique.

Qu'en est-il des beaux-arts ? Comme recteur à *Beida*, Cai Yuanpei s'est évertué, animé par la foi dans la démocratie et la liberté académique, à maintenir la « liberté de pensée » soit à laisser s'exprimer les différentes écoles, même contradictoires avec l'idée d'une communauté intellectuelle, éducative et responsable. L'université est conçue comme un laboratoire de la pensée et de la pratique. La « communauté intellectuelle » et savante, indépendante et responsable, débat tout en étant capable par sa responsabilité collective de régler les problèmes et d'avancer¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Un phénomène est une chose, un fait du monde physique (objet, action...) ou psychique (émotion, pensée...) tel qu'il se présente à notre esprit (conscient ou non), par opposition à ce qu'est en soi la chose réellement existante (*das Ding an sich*). Par exemple, je vois là un arbre (phénomène), mais qu'est-ce qui *est* réellement ? Nous n'en savons rien, que ce soit intuitivement, scientifiquement ou métaphysiquement. Au phénomène peut aussi s'opposer le noumène au sens d'Emmanuel Kant, ce qui existe mais n'est pas perceptible par les sens, bien que peut-être compréhensible par l'intellect (ou l'entendement). Le noumène est distinct de la *chose en soi* en ce qu'il n'en est que la partie ou l'aspect imperceptible, c'est-à-dire qui ne se manifeste pas en un phénomène. Kant oppose le phénomène au *noumène* : les phénomènes constituent le monde tel que nous le percevons, et les noumènes révèlent un monde dont l'existence est au contraire indépendante de notre expérience, la *chose en soi*. Cette conception est celle de Platon. Elle n'est pas du tout chinoise car elle pose le « monde des idées » et la transcendance contre l'immanence. Mais dans ce système, la représentation (artistique) qui est un phénomène, est porteuse d'un enjeu ; elle est un *jeu* déployé dans le réel qui mène à la vérité. L'œuvre d'art est un objet qui est le véhicule de la connaissance du beau, du bien, de la vérité.

¹⁹⁶ Nous pensons aux travaux de Philippe Lacoue-Labarthe (1940-2007) sur l'esthétique et le totalitarisme lorsqu'il fut professeur de l'Université Marc Bloch à Strasbourg. Dans son analyse, l'État total accomplit l'union de l'idée et du réel, de la représentation et de la volonté, il est à concevoir comme État-Sujet. Construire le « mythe moderne » vise à montrer « la construction, la formation et la production du peuple allemand dans, par et comme une œuvre d'art ». Ce n'est plus seulement l'esthétisation de la politique, c'est la fusion de la politique et de l'art. Croire à son mythe, c'est, pour un peuple, éprouver et vivre l'attitude spirituelle qui le constitue dans son identité. Le créateur de formes est un *combattant* qui contraint le réel. L'art n'est plus une vaine contemplation esthétique, ni une projection égotique, il est une action pratique, physique et morale de l'homme sur le monde. Voir *Le Mythe nazi*, avec Jean-Luc Nancy, L'Aube, 1991.

¹⁹⁷ Cette aspiration à respecter la diversité, nous en retrouvons la trace chez Xu Beihong qui aurait tenté de maintenir la pluarité des manières artistiques au *Beiping Yizhuan* à la fin des années 1940 et aux débuts de l'Académie centrale fondée en 1950 ; il s'agissait dans un cadre académique général de laisser chacun des professeurs exprimer son style et sa manière en fonction aussi de son expérience acquise à l'étranger. Ce système propre au *Xu Beihong Xuepai* a fait long feu. Déjà remis en cause par les conceptions unitaire de Yan'an, il fut aboli après la mort de Xu Beihong en 1953. Voir Cao Qinghui 曹庆晖, « Xuepai yu Tixi – 学派与体系 - École et Système », *Literature & Art Studies* 文艺研究 n.2

On peut s'interroger sur les idées que Cai Yuanpei propose au sujet de l'art. On y retrouve des conceptions occidentales qui participent de sa vision des arts comme étant justement « les beaux-arts ». Parmi ces influences, nous voyons celles qu'il reçut de l'Allemagne et de la France, et qui lui permirent d'élaborer une synthèse originale et adaptée à la situation chinoise. Nous y retrouvons des idées d'Hippolyte Taine (1828-1893) et d'Anton Springer (1825-1891). On peut parfois lui reprocher les sortes de listes qu'il établit dans la logique d'une formation des idées par le voyage, l'observation intelligente du spectacle du monde et l'étude des exemples étrangers. Or, ces inventaires rendent compte de son effort d'observation et de sélection. Dans le domaine des idées, Cai Yuanpei ressemble à ces intellectuels du XIX^e siècle qui ouvrent leurs esprits, déjà curieux, par les voyages ou des séjours plus longs à l'étranger. Cai Yuanpei fut un *intellectuel voyageur* et aussi engagé car il fallait que les idées dépassent le champ intellectuel pour le domaine de l'action. Il y a une sorte de « pleinairisme » dans la recherche des idées et leur mise en action. Il intègre à la pensée moderne chinoise des éléments synthétiques, tirés de la pensée européenne du XIX^e siècle.

Nous pensons que Cai Yuanpei connaissait bien les idées d'Hippolyte Taine¹⁹⁸ et celles d'Anton Springer. Chez Taine, il existe des correspondances entre les formes artistiques et un type humain qu'il résume dans l'idée du personnage régnant : « c'est-à-dire le modèle que les contemporains entourent de leur admiration et de leur sympathie : en Grèce, le jeune homme nu et de belle race, accompli dans tous les exercices du corps, au Moyen Âge, le moine extatique et le chevalier amoureux, au XVII^e siècle le parfait homme de cour ; de nos jours, le Faust ou le Werther insatiable et triste ». Taine pose ainsi au cœur de sa conception de l'art une théorie de l'interculturalité, de rencontres entre les styles nationaux et la diffusion des représentations dans un espace franco-allemand¹⁹⁹. D'abord, ce système bien compris par Cai Yuanpei, l'inscrit à bon escient dans la dynamique de transfert culturel qui agit entre la Chine et la France à travers notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris. Ensuite, il justifie la recherche esthétique et artistique de « types » qui expriment la quintessence du réel. Nous verrons que Xu Beihong fut préoccupé par cette recherche sans pour autant dérapier vers le nationalisme et le racisme. Les « types » servent à fixer, à travers des formes synthétiques, le résultat d'un effort d'observation et de représentation du réel. On pense à ces chevaux peints à l'encre, qui sont essentiellement un travail fait sur le réel, comme le sont ses *hommes chinois modernes* que révèlent ses peintures d'histoire. Enfin, ce système soutient fondamentalement la pratique artistique de type académique, réaliste et naturaliste. En effet, il s'agit de reproduire le réel pour « l'embrasser et démêler enfin le dessin général de cette tapisserie qui est la trame des choses, et dont nous ne

2011, p. 110-120.

¹⁹⁸ Après son « voyage en Italie », Taine enseigne entre 1864 et 1869 l'histoire de l'art et l'esthétique à l'École des beaux-arts de Paris, dans l'hémicycle d'honneur, véritable *naos* de ce temple dédié aux classiques. Taine développa une pensée sur l'art où domine l'histoire, le raisonnement scientifique. Il s'oppose au romantisme et donne des bases théoriques au programme réaliste puis naturaliste. Patrizia Lombardo, « Hippolyte Taine ou la critique sans l'art » ; Fulei a traduit en chinois *La philosophie de l'art* en 1929. Le rationalisme scientifique bat en brèche les correspondances baudelairiennes. Par l'observation-comparaison, il s'agit de mettre en évidence les structures. L'historien, comme l'artiste, *retrouve* l'art dans la description, contre la *non description* de Baudelaire. Cette synthèse de Cai Yuanpei constitue un programme esthétique et artistique. Il sera globalement suivi par les artistes chinois passés par l'École des beaux-arts de Paris.

¹⁹⁹ Michel Espagne, « Anton Springer et Hippolyte Taine Le socle interculturel de l'histoire de l'art », dans *Revue germanique internationale*, « France-Allemagne 1750-1920, Kunstgeschichte schreiben. Frankreich-Deutschland 1750-1920, Writing Art History. France-Germany 1750-1920 », numéro 13, 2000.

connaissions que l'envers, la confusion des fils croisés en tous sens est un résultat qui ne pourra être atteint qu'une fois que les sciences arriveront à reproduire, dans leur mutuelle dépendance, ce tout indivisible qu'est la nature »²⁰⁰. Comme il s'agissait de détrôner le roman sentimental et de lui substituer le roman physiologique, il convenait d'établir un art physiologique et nous verrons l'importance de l'anatomie artistique dans cette démarche telle qu'elle fut mise en œuvre par Xu Beihong.

2.2. L'esthétique républicaine comme programme des Chinois à l'École des beaux-arts de Paris

Au début de notre travail de recherche, nous avons beaucoup utilisé deux ouvrages d'Éric Janicot publiés en 2007²⁰¹. Nous y avons trouvé à la fois un cadre de réflexion, avec des articulations bien nettes (comme l'opposition entre les pôles dits « formaliste » et « naturaliste » du champ artistique chinois moderne), des séquences historiques bien marquées, et aussi une entrée théorique efficace au sujet des modalités et des conséquences de la modernisation sur l'art chinois traditionnel, soit « l'art lettré », via l'apport étranger. Ses ouvrages présentent aussi, ce qui est bien commode, un nombre importants de textes chinois traduits en français. Nous voyions aussi que le déroulé et le discours proposés par Éric Janicot correspondaient peu ou prou à celui que nous retrouvions au même moment à travers les contributions (en général) intégrées au catalogue dirigé par Éric Lefebvre à l'occasion de l'exposition « Artistes chinois à Paris »²⁰². Entre les deux types d'ouvrages, se dessinait un mouvement général ; l'art de la « ressemblance formelle » l'avait emporté dans l'histoire du champ artistique chinois, alors même que les formules les plus modernes, soit les plus valorisées par la critique occidentale, en avaient été progressivement écartées. Il y avait une forme de paradoxe entre la situation en Occident et en Chine et qui posait problème, comme si par ses choix, l'art moderne en Chine était allé à l'encontre de l'histoire²⁰³.

Dans son histoire de l'art moderne chinois durant la première moitié du XX^e siècle, Éric Janicot distingue trois périodes. D'abord, une utopie moderniste se met en place des années 1910 aux années 1920. Le nationalisme et le modernisme sont associés, ainsi que la science et les arts. Les catégories de l'esthétique lettrée s'inversent avec le primat de la ressemblance formelle : le *Xingsi*²⁰⁴. On met en avant l'importance de

²⁰⁰ Jean Bourdeau (1848-1928), *Les Maîtres de la pensée contemporaine, Stendhal, Taine, Renan, Herbert Spencer, Nietzsche, Tolstoï, Ruskin, Victor Hugo, Bilan du XIX^e siècle*, F. Alcan, Paris, 1913.

²⁰¹ Éric Janicot, *L'art moderne chinois: nouvelles approches*, Paris, Editions You Feng, 2007. Janicot Éric, *L'Esthétique moderne chinoise: l'épreuve de l'Occident*, Paris, Editions You Feng, 2007.

²⁰² Nous trouvons l'article de John Clark déjà dissonant, venant dire à Paris que Paris ne fut pas si important. Toutefois, les « naturalistes » étaient présents dans l'exposition, comme Xu Beihong et Chang Shuhong ; et aussi une mise en regard avec une œuvre célèbre de Pascal Dagnan-Bouveret, *Chevaux à l'abreuvoir* (1884, Orsay). Un effort à décrire et fournir des explications ; voir Chang Ming Peng, « L'apprentissage artistique des peintres chinois à Paris : modalités et enjeux » dans le catalogue d'exposition *Artistes chinois à Paris*, Musée Cernuschi, 9 septembre-31 décembre 2011, Paris, Paris-Musées, 2011, p. 20-26. A propos des liens entre les maîtres français et les artistes chinois, le champ de recherche reste encore ouvert sur leur diversité, leur nature précise et leurs conséquences. Voir la parution des actes du colloque, Muriel Détrie, Éric Lefebvre, Li Xiaohong (dir.), *Connaissance de l'Ouest : artistes et écrivains chinois en France (1920-1950)*, Paris, You Feng, 2016.

²⁰³ Nous voulons simplement signaler un discours historiographique dominant (mais qui n'est pas partagé par tous les historiens) et structurant sur la discontinuité ; il démarque essentiellement les situations d'avant et d'après 1949 ; dans cette dernière séquence et jusqu'aux années 1980, la critique voit une phase de régression et un hiatus avec la modernité et les évolutions de l'art contemporain. La Chine continentale comme « Le Monde perdu » des beaux-arts ?

²⁰⁴ *Xingsi* 形似, est à rapprocher de *Xie shi* et du réalisme mimétique (*Xingsi* dans le sens « d'être semblable dans la

la technique et des arts appliqués ; l'économie de l'art devient aussi une donnée essentielle. Il faut produire davantage pour répondre au besoin de la société et il faut constituer un groupe social d'artistes professionnels qui seront aussi des éducateurs. L'esthétique moderniste porte des vertus morales et sociales qui ne sont pas opposées à une mentalité traditionnelle car elle recherche toujours le beau et l'harmonie.

Ensuite, au début des années 1930, l'art moderne occidental se développe avec un mouvement de naturalisation (nationalisation) des productions et des théories européennes. C'est l'époque des tentatives de synthèse et des fusions sino-occidentales. L'occidentalisation de l'art chinois s'accompagne aussi d'une mise en perspective mondiale. Paradoxalement, sur le plan idéologique, on assiste à un retour à la supériorité chinoise qui remet en selle le « rythme spirituel » comme principal critère : le *Qiyun*. A la critique relative de la tradition lettrée succède sa revalorisation après le détour par l'étranger. C'est à ce moment qu'on observe un vaste mouvement de retour à la technique chinoise à l'encre de la part d'artistes formés aux techniques occidentales, et avec un effort très important de transfert d'une technique vers l'autre.

Enfin, Éric Janicot évoque une troisième période dominée par la « marxisation » ; l'art est vu comme une activité essentiellement sociale et on aboutit à la définition « d'un art social ». La supériorité du « naturalisme » sur le « formalisme » devient manifeste et irréversible dans le contexte de guerre et de révolution. L'inversion des critères esthétiques s'accroît encore davantage et la ressemblance formelle l'emporte sur le rythme spirituel ; la guerre qui éclate en 1937 confirme en Chine le postulat marxiste léniniste de « l'art reflet » qui, en lui-même, ne suffit plus à réformer la société. L'art devient un outil de propagande au service de la révolution ; dans les catégories communistes, l'art passe de « l'infrastructure » à la « superstructure ». Ainsi, au terme de la révolution chinoise, l'art aurait non seulement perdu son identité traditionnelle basée sur le « rythme spirituel » mais également sa place centrale dans le processus du progrès²⁰⁵.

Au-delà de la pertinence de ses observations, de ses analyses et de ses traductions, ce que nous pouvons légitimement critiquer chez Éric Janicot concerne son parti pris en faveur du pôle formaliste. De ce fait, il ne voit pas le phénomène qui nous occupe ni son importance. Toutes les références à l'art « naturaliste » sont pointées comme fondamentalement exogènes et les références puisées dans l'art dit « académique » sont dévalorisées et dévalorisantes. Les Cormon, Dagnan-Bouveret et autres Besnard sont passés au pilon. Janicot ne pense pas que l'influence de l'art académique a pu avoir un effet réel et positif sur la « modernisation » de

forme » ; « être de forme similaire »). Quant à *Qiyun* 气韵, « l'inspiration », est à rapprocher de *Xie yi* ; d'un côté la ressemblance, de l'autre l'esprit. Ces deux mots sont souvent utilisés dans la critique artistique. Beaucoup d'articles jugent les chevaux de Xu Beihong « vivants et qui ont un rythme spirituel » (*Qiyun shengdong*). Toutefois, l'exemple de Xu Beihong montre les ambiguïtés entre les deux notions qui ne sont pas forcément exclusives l'une de l'autre. Il y a même un enjeu technique et artistique essentiel à l'époque pour tâcher de les associer dans un nouveau type de production artistique.

²⁰⁵ Le bilan d'Éric Janicot est pessimiste. Au final, il trouve néanmoins dans Zao Wou-ki (1920-2013) l'image d'un art chinois moderne et contemporain authentique. C'est par l'art contemporain qui a renoncé à la ressemblance formelle et même à la figuration, que l'art chinois *dé-sinisé* atteint une nouvelle dimension universelle. Cette vision est partielle et lacunaire ; sur la question de la représentation du corps dans l'art chinois contemporain, Chang-Ming Peng, « L'approche du corps dans l'art chinois en regard de l'Occident », dans le catalogue de l'exposition *Le Corps-Image au XX^e siècle*, Lyon, éditions Fage, 2010, p. 16-27. Pour la période contemporaine, le travail de Peng Wan Ts, premier artiste chinois à avoir été invité à la Documenta de Kassel ; voir la monographie consacrée à son travail, Richard Crevier, Jacques Dars, Gérard Audinet, Bernard Sordet, Chang Ming Peng, *Peng Wan Ts : peintures, dessins, écrits*, Milano, éditions 5 Continents, 2007.

l'art chinois au XX^e siècle alors qu'il a déjà nourri sa diversification technique et picturale, soit tout simplement sa richesse. Ensuite, les catégories « formalistes » et « naturalistes » sont certes pratiques et efficaces à grande échelle mais elles perdent en force dans le détail et elles prennent un caractère un peu artificiel, comme celles de « spiritualisme » et « matérialisme », de « tradition » et de « modernité »²⁰⁶. Globalement, Janicot reste dans une approche franchement comparatiste qui inventorie les éléments modernistes, à charge ou à décharge, pour qualifier et interpréter telle ou telle formule artistique. Il ne semble pas prendre en compte ce que contient la notion de « transfert culturel » et on retiendra comme symptomatique son analyse discutable de deux tableaux de Tang Yihe (1905-1944) (76) qu'il perçoit comme incongrus alors qu'ils sont complémentaires et signifiants dans le champ artistique lorsqu'on intègre pleinement notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts²⁰⁷. Enfin, il établit un lien trop direct entre les formules naturalistes puisées dans les prototypes français de la Troisième République, et l'art soviétique, puis l'art Mao qui s'impose dans les années 1950 mais dont il voit déjà les prodromes dans la production de type réaliste-naturaliste des années 1930. Il les englobe dans un « art de la propagande » dont les ressemblances formelles auraient valeur ontologique. A notre avis, la réalité est plus ambiguë, et dans le cas de Xu Beihong, nous montrerons dans notre seconde partie, que si le lien à la France est justifié, sa production eut peu à voir avec la propagande. A contrario, nous pensons même que les racines chinoises de l'art Mao puisent tout autant dans la veine moderniste et chez les « formalistes », comme les membres de *Yuelan Shi*, notamment Ni Yide (1901-1970).

Pourtant, il faut le reconnaître, Éric Janicot saisit bien l'importance du modèle français dans l'utopie artistique chinoise moderne et dans ce qu'il appelle, et le mot est fort, une « acculturation planifiée, globale puis sélective »²⁰⁸. Aussi, nous allons faire le point sur cet aspect, aller plus loin dans le rapport bilatéral entre la France et la Chine, et dénicher dans les sources chinoises des références directes aux beaux-arts français et à l'École des beaux-arts de Paris, comme autant de marqueurs de la genèse et du développement de notre phénomène.

L'esthétique républicaine a été formulée par Cai Yuanpei en 1917 et elle a nourri le mouvement moderniste du 4 mai 1919. Elle attribue à l'art un rôle moteur, une « fonction réformatrice ». Cette idée a prévalu durant toute la période *Minguo*, et avec différentes nuances, elle a dominé toutes les autres positions, notamment celle de « l'art pour l'art » qui est restée marginale, jusqu'à l'instrumentalisation finale de l'art par les communistes. Or cette fonction réformatrice de l'art puise largement ses modèles et ses exemples en France.

Pour aller plus profondément dans la mise en évidence de ce rapport étroit entre le modèle français et la pensée de Cai Yuanpei, nous avons utilisé un corpus d'une douzaine de textes, soit huit textes de Cai Yuanpei qui figurent traduits en français dans l'anthologie de l'ouvrage d'Éric Janicot²⁰⁹, auxquels nous avons ajouté

²⁰⁶ Même s'il finit par admettre (p. 28) : « Si l'on tenait à déterminer un illusoire élément de rupture, il se situerait du côté de l'académisme. L'opposition entre naturalisme et formalisme, les deux faces d'un même mouvement, relève plus des ambitions personnelles et des circonstances historiques que de la pratique artistique engagée dans la mise au point de formules hybrides, expressions de la modernité chinoise ». Voir aussi l'article de Frédéric Le Gouriérec dans le catalogue *Alors la Chine* p. 63 ; ce que Janicot appelle « matérialisme » peut contenir une dimension spirituelle à un niveau comparable aux statues grecques et aux icônes.

²⁰⁷ *Infra* partie II p. 379 à propos de Tang Yihe et de l'analyse d'Éric Janicot.

²⁰⁸ Dans notre imaginaire, on pense immédiatement à « l'art gallo-romain » et on crée en conséquence l'objet « art sino-occidental ».

²⁰⁹ Anthologie d'Éric Janicot, *L'esthétique moderne chinoise, l'épreuve de l'Occident*, You Feng, Paris, 2007.

quatre textes de Cai Yuanpei tirés de ses œuvres complètes²¹⁰. L'ensemble couvre une période qui s'étend de 1914 à 1924, soit une partie inaugurale et essentielle de l'histoire de notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris, qui correspond à la période des « précurseurs ». Nous avons puisé dans ce corpus des éléments qui justifient le lien avec la France, les beaux-arts français et l'École des beaux-arts de Paris²¹¹.

2.2.1. Le discours ouvert d'un retour à l'ordre

Janicot classe les textes de son anthologie en trois catégories de discours²¹² et ceux de Cai Yuanpei traversent les trois domaines qu'elles recouvrent, soit la politique, la philosophie et la critique artistique. Ainsi, on remarque que la force du discours de Cai Yuanpei repose déjà sur sa dimension totalisante. Dans ses propos, Cai Yuanpei englobe le temps par une certaine manière de voir l'histoire, et l'espace avec le principe de

²¹⁰ Gao Pingshu, *Recueil complet de Cai Yuanpei*, Vol 2, p. 414-416, Pékin, Edition de Zhonghua (Zhonghua Shuju).

²¹¹ Voici les références de ces douze textes :

- « A propos du remplacement de la religion par l'éducation du sens artistique », Allocution prononcée à "L'Académie de Chine" de Beijing 8 avril 1917 et publiée dans *La nouvelle jeunesse*, Tome 3, n 6, 1er août 1917. In Janicot, *op. cit.*, p. 71-77.
- « Discours d'inauguration de l'École nationale des beaux-arts », allocution prononcée le 15 avril 1918 et publiée dans *Journal de l'Université de Beijing*, n 114, 18 avril 1918. In Janicot, *op. cit.*, p. 78.
- « L'orientation et l'intérêt de l'Association de recherches sur les beaux-arts », allocution prononcée le 15 avril 1918 dans *Commémoration du 20e anniversaire de l'Université de Beijing*. In Janicot, *op. cit.*, p. 79.
- « Allocution à l'assemblée de l'Association de recherches sur les beaux-arts de Beijing », allocution prononcée le 22 octobre 1918 et publiée dans *Journal de l'Université de Beijing*, n 236, 25 octobre 1918. In Janicot, *op. cit.*, p. 80-81.
- « Le mouvement culturel n'ignore pas l'éducation du sens artistique », in *Supplément du Journal du Matin*, 1er décembre 1919. In Janicot, *op. cit.*, p. 83-84.
- « Mettre en pratique les méthodes de l'éducation du sens artistique », In *Revue de pédagogie*, tome 14, n 6, juin 1922. In Janicot, *op. cit.*, p. 85-91.
- « Dédicace à Lengyue Huaping », le 1er mai an 13 (1924), in *Catalogue*, éd. Lengyue, septembre 1935. In Janicot, *op. cit.*, p. 113-114.
- « Allocution prononcée au vernissage de l'exposition d'artistes chinois résidants en France », prononcée le 22 mai 1924 et publiée in *Revue de l'Orient*, Tome 21, n 16, août 1924. In Janicot, *op. cit.*, p. 115-116.
- « Avant-propos de revue *Le style d'études. (Xue Feng)* », publié durant l'été 1914, in Gao Pingshu, *Les œuvres complètes de Cai Yuanpei*, Pékin, Zhong hua Shu Ju, Vol 2, p. 338.
- « La signification de l'Association d'Education franco-chinoise (29 mars 1916 à Paris) », allocution prononcée à l'occasion du lancement de l'Association d'Education franco-chinoise 华法教育会 (*Huafa Jiaoyu Hui*) au siège de L'Association de l'éducation libre de Paris 巴黎自由教育会 (*Bali Ziyou Jiaoyu Hui*), in Gao Pingshu, Vol 2, p. 414-416.
- « Allocution prononcée à la réception de l'Ambassadeur de France en Chine, Monsieur Fleuriau, au siège de l'Association des affaires académiques sino-françaises (Huafa Xuewu Xiehui), 3 février 1922 », publié dans *Revue de l'Université franco-chinoise* en 1922, in Gao Pingshu, Vol 4, p. 149-151.
- « Discours de Cai Yuanpei à la réception du maire de Lyon, en octobre 1924 », transcrit d'après le manuscrit de Cai Yuanpei, in Gao Pingshu, Vol 4, p. 491-493.

²¹² Janicot Éric, *op. cit.*, 2007, en : 1 - La légitimation politique qui pose les fondements éthiques et sociaux de l'eupéanisation de l'art chinois. 2 - Les discours de justification des théoriciens, en esthétique et histoire comparée des arts. 3 - Les discours des artistes au service des catégories plastiques : naturalisme et formalisme.

l'interculturalité qui situe la Chine dans un contexte mondial. Or, cette circulation intellectuelle entre la Chine et l'Europe, entre le passé et le présent, impose autant l'ouverture que la restriction. Pour Cai Yuanpei, il s'agit de canaliser et d'orienter les efforts de modernisation dans une certaine direction qui se traduit par un processus de sélection. Dans cette démarche, il convient de retenir en Chine et en Occident les éléments utiles et de rejeter les éléments nuisibles.

Dans le domaine qui nous occupe, celui des beaux-arts, le discours de Cai Yuanpei prend à nos yeux les contours d'un « retour à l'ordre » à la chinoise qui, comme son homologue français des années 1910, doit autant puiser dans les formes anciennes que nouvelles, les ressources de la rénovation. Cette rénovation doit aboutir à une socialisation réussie de l'art, car il s'agit d'atteindre une communion inédite en Chine entre l'art et le peuple. Dans le système de ce discours, il convient d'exclure les extrêmes, soit ce qui est trop traditionnel, inadapté, dépassé et aussi ce qui est inutile et subversif dans les formules modernistes.

Globalement le ton était donné et Cai Yuanpei posait devant le mouvement artistique chinois moderne les rails d'une *via media*. Le programme qu'il exprimait dès les années 1910 aussi bien en Chine qu'à Paris, fut précisément celui dans lequel devaient s'inscrire tous les étudiants chinois passés par l'École des beaux-arts de Paris jusqu'aux années 1940, quelles que furent les tendances stylistiques qu'ils devaient défendre par la suite. Il y a bien un socle commun à tous les acteurs de notre phénomène qui plonge ses fondations dans le discours initial de Cai Yuanpei²¹³.

2.2.2. L'art au cœur de la circulation temporelle et interculturelle

Nous avons déjà signalé que chez Cai Yuanpei « l'utopie artistique » s'appuyait sur le scientisme et le positivisme ; elle recherchait une sorte d'accord idéal et pratique entre le matériel et spirituel. Le « nouvel art » était donné comme l'expression, et même un élément moteur, de la « nouvelle société ». Le goût du beau était élevé au niveau d'une « valeur sociale » fondamentale. En tant que tel, l'art était une force de changement. « L'admiration du beau annule la discrimination entre moi et autrui » et l'adhésion qu'elle provoque s'effectue sans contrainte. L'art est au cœur de la relation interculturelle avec l'étranger et il devait aussi constituer un ferment de cohésion social et culturel en Chine. Cette force s'incarnait dans l'élan et l'engagement des artistes, au niveau individuel et collectif, et aussi à travers leur production artistique.

Pour le réformateur, l'art devait même remplacer le « rite » d'inspiration confucéenne comme lien social. Dans ce dispositif, l'État joue un rôle essentiel d'animateur notamment à travers un système d'enseignement qui devait changer les mentalités par l'éducation aux arts et au beau. Si Cai Yuanpei dénonce le culte des ancêtres et le confucianisme devenu quasiment une religion d'État, il s'oppose aussi au succès du christianisme et à son prosélytisme en Chine²¹⁴. On sent bien à ce point que les préoccupations fondamentales de Cai Yuanpei rejoignent la laïcisation de la société française qui culmine avec la rupture de 1905 entre l'Église et l'État. Même en Chine, la réorientation de la politique culturelle française vers la formation d'une

²¹³ Certes, tout ne commence pas avec Cai Yuanpei. La relation avec la peinture occidentale remonte au moins à Giuseppe Castiglione (1688 -1766) et aux autres jésuites peintres à la cour de l'empereur. Mais Cai Yuanpei cumule de manière inédite la relativisation de l'art chinois situé dans un contexte mondial et le refus de l'imitation pure et simple des images de la supériorité occidentale.

²¹⁴ Cai Yuanpei s'opposait à Kang Youwei promoteur d'une monarchie constitutionnelle fondée sur l'instauration d'une religion confucéenne dans laquelle *Kongzi* rivaliserait avec le Christ, Bouddha ou Mahomet. Pour Cai Yuanpei, la religion ne pouvait plus tenir face au progrès nourri des sciences et de l'émancipation de l'individu. L'individu devait s'éclairer au moyen d'une éducation des beaux-arts (*meishu de jiaoyu*) ; la lumière du beau laïc devait dissiper les ténèbres de la religion.

élite francophile et laïque donnait un point d'ancrage conjoncturel à l'attractivité du modèle français au début du siècle.

Pourtant, Cai Yuanpei va plus loin que ses homologues républicains français, même ses alliés radicaux, et il renoue avec un élan, une forme d'optimisme humaniste qui caractérisait les premières années de la Révolution française, animé par l'esprit des « Lumières ». On peut même avancer que Cai Yuanpei réinterprète l'exemple français d'un art public qui, des mairies aux écoles, projette aux yeux du plus grand nombre les aspirations du régime autour de l'idée du progrès politique et social²¹⁵.

Dans cette ligne, l'École des beaux-arts de Paris constitue un repère majeur dans le regard que Cai Yuanpei porte sur le modèle français. Elle est un lieu où se fabrique légitimement la synthèse entre l'histoire et les préoccupations modernes du présent. Dans le cadre d'une institution stable et pérenne, elle rassemble les meilleurs aspirants-artistes autour du culte du beau et du bien. Avec le relais de l'État, elle répand à travers les œuvres de ses maîtres et de ses élèves, les bienfaits des beaux-arts dans toute la société.

2.2.3. Une difficile synthèse artistique sino-occidentale

Dans l'expérimentation et la mise au point d'une nouvelle synthèse artistique, il faut regarder vers l'Occident et notamment la France, mais aussi retourner à la source chinoise. La modernisation est annoncée comme une synthèse. Toutes les tendances modernes nourries des exemples occidentaux en Chine ont tâché de répondre à ce programme. Quelle forme devait prendre cette synthèse ? Là était toute la question.

Dans les années 1920, les réponses apportées par Lin Fengmian et Xu Beihong furent différentes avant de s'opposer. Mais dès la fondation de l'Association de recherches sur les beaux-arts fondée à l'Université de Pékin en 1918, il convenait d'ajouter à l'étude du dessin, de la peinture et de la sculpture, le souci de la calligraphie pour rester en phase avec le rythme spirituel qui devait être conservé comme un critère essentiel. Dès le début, le « mouvement de la peinture occidentale » qui baptise l'aventure de la peinture à l'huile en Chine, le *Xihua Yundong*, devait être en mesure de revenir tôt ou tard vers l'encre et la sphère pratique traditionnelle.

Dans cette perspective, on ne peut pas cantonner la tendance picturale dite « naturaliste » uniquement dans sa fonction sociale et politique, ou encore comme la simple imitation d'une formule importée d'Occident. Dès son origine, l'hypothèse naturaliste devait répondre, comme les autres, au besoin d'une synthèse technique sino-occidentale mais qui ne pouvait se couper à terme du fondement individuel et spirituel de la peinture chinoise²¹⁶. Aussi, l'opposition entre « formalisme » et « naturalisme » n'était pas aussi forte du point de vue de Cai Yuanpei. Toutes les tendances raisonnables étaient des expérimentations orientées vers la recherche d'une synthèse sino-occidentale destinée à être correctement naturalisée ou nationalisée. Ce sont les artistes eux-mêmes puis la politique qui ont creusé des fossés entre les chapelles²¹⁷.

Toutefois, nous pensons que dans le système proposé par Cai Yuanpei, l'avantage fut d'emblée donné au naturalisme. Si l'appel d'air provoqué par l'ouverture et la relation interculturelle fonctionna d'abord au profit des formules modernistes, la voie moyenne et la synthèse sans cesse réitérée à travers le prisme de Cai

²¹⁵ Isabelle Collet, Marie Monfort, *L'École joyeuse et parée - murs peints des années 1930 à Paris*, Paris, Paris Musées, 2013.

²¹⁶ On sous-estime la portée spirituelle de la peinture réaliste-naturaliste. Toute l'œuvre de Xu Beihong est marquée du sceau de la compassion.

²¹⁷ Zong Baihua (宗白华) (1897-1986) exprime aussi l'hypothèse d'une esthétique universelle. Formé en Allemagne, il fut le fondateur de l'esthétique comparée en Chine. Il a réfléchi à la singularité de l'art chinois, à la limite de la synthèse avec l'Occident et il avait l'espoir d'un mutuel enrichissement.

Yuanpei, devaient privilégier, indépendamment même des circonstances historiques, la tendance portée par Xu Beihong. Nous le verrons en deuxième partie, Xu Beihong a ni plus ni moins réussi à dépasser la contradiction intrinsèque de la synthèse sino-occidentale, aussi bien du point de vue technique, que dans la portée même de son œuvre qui répondait particulièrement au vœu de Cai Yuanpei d'un art social moderne toujours lié au critère chinois du rythme spirituel. *Xieshi* et *Xieyi* trouvaient dans son œuvre un point d'accord très efficace²¹⁸. D'une certaine manière, Xu Beihong aura été le plus performant dans le développement d'une voie moyenne complètement nationalisée, au point qu'il aura dépassé l'exigence même de « synthèse » à laquelle, par exemple, Lin Fengmian resta attaché.

Comme recteur de *Beida*, Cai Yuanpei créa en 1918 « L'Association de recherches sur les beaux-arts ». Ce groupe constituait une école embryonnaire des beaux-arts, une sorte de société savante qui n'avait que l'apparence du dilettantisme : « Ce laboratoire de recherche allie théorie et pratique dans l'optique d'une synthèse des arts chinois et européens en posant le problème de la pédagogie. Une pédagogie qui s'appuie sur les méthodes d'apprentissage de l'art académique considérées comme scientifiques et rationnelles ». Xu Beihong a activement participé à ce laboratoire avant de partir en France et cette marque initiale, celle de Cai Yuanpei, fut à notre avis déterminante, structurante pour toute sa carrière et sa production²¹⁹. Dans la préparation de son projet d'études en France, la participation à l'association détermine l'effort d'une vie entière. La quête de modernité reprend l'esprit des Lumières, source française et aussi la source allemande de l'*Aufklärung*. « Notre nouvelle génération doit apprendre la peinture avec des méthodes scientifiques » martèle Cai Yuanpei contre le style relâché des lettrés et la routine des artisans²²⁰.

2.2.4. Des références esthétiques antiques et françaises

Dans son regard doublement tourné vers le passé et vers l'Occident, Cai Yuanpei valorise la Grèce antique et la Renaissance, périodes classiques par excellence et dominées par la raison contre l'art de l'Égypte ancienne et l'art gothique, considérés comme trop religieux. Le nu des Grecs est porteur des valeurs de la santé physique, morale et sociale. Sur le plan pratique, il pose le principe d'une pratique basée sur le dessin d'après le modèle en plâtre et d'après le modèle vivant. Cai Yuanpei fait aussi une liste commentée des institutions culturelles européennes exemplaires. On y retrouve souvent l'image de Paris et de son reflet à

²¹⁸ Avec Xu Beihong s'exprime le critère d'excellence du *rythme*, appliqué à l'encre et à l'huile. L'expression picturale de l'Ouest peut être douée de rythme spirituel et acquérir la dignité artistique. On y retrouve Xie He avec le canon de « la vitalité du rythme spirituel » et Théodore Lipps avec sa théorie de l'empathie. Xu Beihong ne répondit pas de façon radicale dans le débat fixé par Xu Xingzhi entre l'art pour la vie (social) « *Renshengyishu* » et « *Yishuyishu* » l'art pour l'art (individuel).

²¹⁹ Le jeune Xu Beihong figure dans la liste des « guides et peintres de renom de notre école ou de l'extérieur », alors que son aîné Li Yishi est dans la liste des enseignants de l'association. Li Yishi (1886-1942) fut formé en Angleterre entre 1907 et 1917. Diplômé de la *Glasgow School of Art* en 1916, il défendait « une peinture à caractère pédagogique fondée sur la figuration et la narration. Toutefois, il ne pouvait condamner entièrement la peinture traditionnelle sans « contredire les efforts artistiques et pédagogiques menés par Xu Beihong, champion du naturalisme, pour rénover ou occidentaliser, suivant le point de vue de Cai Yuanpei, la peinture à l'encre. » Voir Janicot, *L'esthétique*, 2007, p. 53-58.

²²⁰ Dans « Allocution à l'assemblée de l'Association de recherches sur les beaux-arts de Beijing », allocution prononcée le 22 octobre 1918 et publiée dans *Journal de l'Université de Beijing*, n 236, 25 octobre 1918. In Janicot, op. cit., p. 80-81.

l'échelle chinoise incarné par la concession française de Shanghai. Celle-ci constitue un avant-goût du vrai Paris et aussi le modèle de ce que devrait être le nouveau cadre architectural urbain et éducatif en Chine²²¹. A travers ses routes, ses places décorées, ses pavillons, ses musées et ses parcs, jusqu'aux cimetières et aux ruines qui permettent de stimuler l'imagination²²², la ville moderne chinoise doit être intégrée dans une nature elle-même raisonnablement humanisée et embellie.

Dans ce syncrétisme, la France républicaine et laïque occupe une place particulière. D'une certaine manière, Cai Yuanpei met la Chine à l'école de la France. L'École des beaux-arts de Paris figure alors explicitement parmi les exemples à suivre. Celle-ci sert de modèle parce qu'elle incarne dans le domaine éducatif l'union réussie entre les arts et la science²²³. On verra à travers le projet artistique de Xu Beihong à quel point se manifeste cette préoccupation scientifique dans les beaux-arts. Pour les peintres et sculpteurs, on voit poindre avec le professeur d'anatomie, qui est souvent un médecin et un artiste, l'image triomphante du scientifique-artiste, d'un art scientifique et d'une science artistique. La rationalisation, la « scientification » progressive du discours sur l'art en Occident s'exprime particulièrement en France et il explique aussi l'attrait que l'École des beaux-arts exerça sur Cai Yuanpei. En Chine, le lettré doit devenir un homme de science et l'artiste également. Dans cette science artistique, le dessin apparaît comme fondamental dans une pratique basée sur l'observation de la nature. Aussi, « la peinture naturaliste attentive à l'expression des phénomènes naturels » devient le modèle, contre les expressions plus vagues, tel l'impressionnisme²²⁴.

Après son arrivée en France en octobre 1913, Cai Yuanpei organisa avec Wang Zhaoming, Li Yuying et Zhang Ji la publication de la revue *Le style des études - Xue Feng*. Malheureusement, leur imprimerie à Paris ferma à cause de la guerre. Dans un texte inaugural publié en 1914²²⁵, Cai Yuanpei prend comme exemple la relation interculturelle intra européenne qui existe à travers la mobilité des étudiants. Par cette circulation, les pays d'Europe apprennent les uns des autres. A l'appui, il donne des chiffres sur la présence étudiante française à l'étranger en 1913 et on imagine qu'il tirés ces chiffres dans la presse. Les étudiants à l'étranger représentent un atout pour le progrès de la nation qui les y envoie. A leur retour, les étudiants deviennent les promoteurs et les acteurs de la modernisation. Celui qui a été éduqué, devient éducateur. Dans ce texte, Cai Yuanpei mentionne explicitement l'École des beaux-arts de Paris (*Bali Meishu Xuexiao*) qui à travers le prix

²²¹ Cette référence est complètement absente des analyses de Michael Sullivan ; il ne comprend pas la référence française et il n'en perçoit que la critique d'une veine agitation bohémienne et superficielle qu'il a puisé chez d'autres commentateurs.

²²² « Sur le sujet de l'éducation du sens artistique, j'ai commencé avant la naissance, et je suis allé jusqu'après la mort » ; il faut « embellir le pays ». Dans « Mettre en pratique les méthodes de l'éducation du sens artistique », In *Revue de pédagogie*, tome 14, n 6, juin 1922. In Janicot, *op. cit.*, p. 91.

²²³ « La méthode occidentale, identifiée par Cai Yuanpei à l'académisme de la Troisième République, dénote un esprit rationnel capable de réformer la peinture chinoise. » Voir Janicot, *L'esthétique*, 2007, p. 26-30.

²²⁴ L'impressionnisme est donné comme le résultat d'une influence chinoise sur la peinture occidentale. « Dédicace à Lengyue Huaping », le 1er mai an 13 (1924), in *Catalogue*, éd. Lengyue, septembre 1935. In Janicot p. 114. Et allusion à Manet avec une peinture d'un genre « proche de la peinture chinoise », dans « Allocution à l'assemblée de l'Association de recherches sur les beaux-arts de Beijing », allocution prononcée le 22 octobre 1918 et publiée dans *Journal de l'Université de Beijing*, n 236, 25 octobre 1918. In Janicot, *op. cit.*, p. 81. D'une certaine manière, l'impressionnisme pourrait apparaître obsolète pour une Chine qui doit élaborer sa propre synthèse ?

²²⁵ « Avant-propos de la revue *Le style d'études* », publié durant l'été 1914, in Gao Pingshu, Vol 2, p. 338.

de Rome, prix d'excellence, envoie les meilleurs de ses éléments à l'Académie de France à Rome. On voit que la mobilité que Cai Yuanpei appelle de ses vœux est institutionnalisée. Les meilleures écoles envoient et reçoivent les meilleurs élèves avec le soutien de l'État.

Sur le plan politique et philosophique, le texte du discours prononcé à Paris le 29 mars 1916 à l'occasion de la création de l'*Association d'Education franco-chinoise* (cf. Annexes I p. 3) a une grande résonance pour notre sujet²²⁶. La référence à la Révolution française qui galvanise le dialogue entre les deux républiques, en Chine et en France, est magistrale. Laïcité, humanisme, universalisme positivisme etc. sont le sang du « *Faguo Jiaoyu* », de l'éducation française qui sert de modèle, notamment dans le domaine artistique : « Cependant, faute d'assistance de la science, les peintres chinois n'ont pas les techniques pour peindre les choses précises. C'est pourquoi la Chine voudrait avoir comme professeur la France dans ce domaine et faire évoluer sa peinture ».

Lors d'une allocution prononcée à la réception de l'Ambassadeur de France en Chine, Monsieur Fleuriau, au siège de l'Association des affaires académiques sino-françaises (*Huafa Xuewu Xiehui*), le 3 février 1922²²⁷, Cai Yuanpei rappelle que la France est la patrie de la culture et qu'elle a un lien privilégié avec la Chine : « Je pense souvent que la France, par rapport à d'autres pays occidentaux, a le lien culturel le plus étroit avec la Chine ». Ce constat a valeur de paradigme et il est encore valide de nos jours, probablement grâce à l'effort théorique de Cai Yuanpei à l'époque. Toutefois, malgré les réussites comme l'Institut franco-chinois de Lyon ou la Faculté de Chinois à Paris, Cai Yuanpei signale la faiblesse des moyens financiers déployés par la France en matière de coopération éducative. Il donne le contre-exemple des États-Unis dont l'influence est grandissante en Chine (avant d'être menaçante) parce qu'ils octroient aux étudiants chinois des bourses tirées de l'indemnité Boxer (*Gengzi Peikuan*). Comme nous l'avons vu plus haut, la situation sera améliorée mais il est vrai que les projets franco-chinois seront toujours plus ou moins hypothéqués par le manque de moyens financiers. On remarque aussi que Cai Yuanpei se garde bien de parler du succès des relais éducatifs encore investis par la mission catholique, dont l'Université Aurore qui continue d'absorber la plus grande part des moyens publics français à Shanghai.

Dans sa *Dédicace à Lengyue Huaping* du 1er mai an 13 (1924)²²⁸, on retiendra la question difficile de la compréhension réciproque entre les deux cultures artistiques. La dimension théorique (ou rhétorique) du jugement d'un art sur l'autre, mène au projet d'une synthèse : « Comme les deux Écoles possèdent chacune leurs qualités, et qu'elles ont évolué dans leur système propre, il est donc normal que chacune adopte ses propres catégories pour juger l'autre. Or le véritable intérêt serait de savoir assimiler les qualités de chacune et de créer un nouveau style ». On note aussi qu'il a conscience de l'importance du phénomène *Liufa* au début des années 1920 et aussi de ses difficultés : « De ce fait, de plus en plus nombreux sont les Chinois qui vont apprendre la peinture en Europe. Dans les écoles des beaux-arts de Chine, on adopte la méthode européenne d'enseignement. Quant aux artistes occidentaux des nouvelles écoles, telle l'expressionnisme, ils estiment que

²²⁶ « La signification de l'Association d'Education franco-chinoise (29 mars 1916 à Paris) », allocution prononcée à l'occasion du lancement de l'Association d'Education franco-chinoise au siège de l'Association de l'éducation libre de Paris in Gao Pingshu, Vol 2, p. 414-416.

²²⁷ « Allocution prononcée à la réception de l'Ambassadeur de France en Chine, Monsieur Fleuriau, au siège de l'Association des affaires académiques sino-françaises, 3 février 1922 », Gao Pingshu, Vol 4, p. 149-151.

²²⁸ « Dédicace à Lengyue Huaping », le 1er mai an 13 (1924), in *Catalogue*, éd. Lengyue, septembre 1935. In Janicot, *op. cit.*, p. 113 à 114.

la technique ancienne de Chine est supérieure au classicisme européen, et jugent inutile le fait que des Chinois viennent en Europe pour apprendre la peinture. C'est en fait un point de vue unilatéral ». Ainsi, le retour d'expérience est bien validé du côté chinois mais on sent une critique sourde de la tendance formaliste (expressionnisme) qui commence à la même époque à se détacher du cursus habituel d'étude des beaux-arts dans une école officielle. On sait aussi que l'exposition de 1924 à Strasbourg clôt la première décennie de présence chinoise sur un événement consensuel. Après, la tendance formaliste (expressionnisme) et la tendance naturaliste n'auront de cesse de se séparer. Dans cette évolution - et Cai Yuanpei le pressent-il ? - l'École des beaux-arts de Paris deviendra de plus en plus le bastion de la tendance naturaliste et de moins en moins le passage obligé et consensuel des acteurs de toutes les tendances. Par ailleurs, il critique le Japon : « Il y a aussi, de nos jours, des Japonais qui ont appris la peinture en Europe, et utilisent essentiellement la technique européenne en y ajoutant certains traits chinois ou japonais. Il n'existe pas chez eux un artiste qui s'appuie sur la peinture chinoise en adoptant la technique européenne pour remédier aux défauts de la peinture chinoise ». Et il constate la faiblesse des expériences menées en Chine : « Certains peintres de notre pays, ont fait des essais dans cette direction, mais aucun de s'y est consacré entièrement ». Nous sommes en 1924, et ni Lin Fengmian, ni Xu Beihong ne sont encore rentrés en Chine. Nous reviendrons en seconde partie sur la relative faiblesse des premiers précurseurs passés par l'École des beaux-arts de Paris et de retour en Chine avant cette date, tels Wu Fading et Li Chaoshi.

A l'inauguration de l'exposition organisée à Strasbourg par les artistes chinois résidant en France, l'allocution prononcée le 22 mai 1924 revient sur la proximité culturelle entre les Chinois et les Français²²⁹ : « Pour moi, dans leur nature, les Français et les Chinois sont assez proches par de nombreux aspects. Ils sont francs et sincères, travailleurs et généreux, fiers sans être dédaigneux, patriotes sans chauvinisme, pacifiques et attachés au « mondialisme - *Shijie Zhuyi* ». Sur le plan de l'art, ils aiment l'élégance et ils ont peu de goût pour le mystère (*Shén mì xìng*) et les idées morbides (*Yā pò gǎn*) ». On pense à Taine et à une critique de l'art allemand. De quand date ce poncif d'une proximité entre les peuples chinois et français ? Cai Yuanpei l'a-t-il construit ? Il semble promouvoir le classicisme « français », limpide, clair contre l'esprit gothique anglo-saxon. L'exposition de Strasbourg est un succès car elle a réuni autour d'un même projet, étudiants chinois et français, artistes et scientifiques, avec le soutien bienveillant des deux gouvernements.

A la réception donnée par le maire de Lyon, en octobre 1924²³⁰, il insiste naturellement sur la relation des Chinois avec Lyon. On voit d'abord le soutien du milieu radical, républicain et laïc, avec les figures d'Edouard Herriot (1872-1957) et de Paul Painlevé (1863-1933) qui furent des piliers du cartel des gauches qui avait remporté les élections en mai. Herriot fut maire de Lyon de 1905 à 1940 et de 1945 à 1957. On peut se demander si ces soutiens ont pu jouer directement et favorablement pour notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris. Cai Yuanpei insiste aussi sur l'importance de « l'échange culturel - *Wenhua Jiaoliu* » et de la mobilité étudiante chinoise en France « *Zhongguo Liufa Xuesheng* » portés comme « trait de nos civilisations » (*Wenming*). Par rapport à l'IFCL, bien identifié comme point de fixation en France, le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris n'existe pas vraiment. Or, dans le domaine artistique, son poids fut plus important et il fut même un des creusets, peut-être aussi important que l'IFCL, de la relation de

²²⁹ « Allocution prononcée au vernissage de l'exposition d'artistes chinois résidants en France », prononcée le 22 mai 1924 et publiée in *Revue de l'Orient*, Tome 21, n 16, août 1924. In Janicot, op. cit., p. 115-116 et dans Gao Pingshu, op. cit., Vol 4, p. 483.

²³⁰ « Discours de Cai Yuanpei à la réception du maire de Lyon, en Octobre 1924 », Gao Pingshu, op. cit., Vol 4, p. 491-493.

transfert culturel entre la France et la Chine. Si c'est un des nœuds essentiels de la présence chinoise en Europe et en France, Cai Yuanpei ne le voit pas, à l'instar de tous les acteurs de l'époque. Seul, peut-être, Xu Beihong a compris le phénomène en tant que « phénomène » et base possible d'une stratégie en France d'une conquête du champ artistique en Chine. Lyon, était-il trop cadré, trop diplomatique ? L'enjeu a été perçu à l'époque par Xu Beihong mais pas le phénomène lui-même qui n'est révélé dans son ampleur et dans sa durée que par l'histoire.

2.3. Le modèle français chez d'autres acteurs importants de la période

L'attractivité du modèle français telle que Cai Yuanpei en a défini les contours et le contenu est relayée durant toute la période d'entre-deux-guerres. Des acteurs célèbres du champ artistique chinois en filent différents aspects qui tendent à reprendre essentiellement le rapport qui existerait entre le succès des beaux-arts français avec la nature du gouvernement démocratique et républicain, le niveau d'éducation de la société, le rôle de l'État conjugué à la liberté publique sur la création et l'organisation du champ artistique. Pourtant au cours de la période, les évolutions de la situation et de leurs enjeux vont modifier la place de la France et de l'École des beaux-arts dans le *référentiel* chinois des modèles étrangers.

Comme nous l'avons montré, le rapport entre le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris n'est pas la conséquence du simple rayonnement de la France et du « Paris, capitale mondiale des arts ». La reconnaissance du modèle politique français, soit la république héritière des Lumières et de la Révolution, tournée vers le progrès et la science, avec une action vigoureuse de l'État, donnait une direction orientée vers les institutions publiques porteuses de ces valeurs. La présence française en Chine, particulièrement à Shanghai, était aussi le relais local d'une expérience française qui était complétée par les voyages et séjours de grands réformateurs et de révolutionnaires chinois en France. Dans le domaine artistique, à l'intérieur d'une voie moyenne ouverte aux expérimentations, on note que sur le plan théorique, les formules réalistes, qui ont pour base le dessin comme outil quasi scientifique, et qui sont aussi capables de retirer le meilleur de l'histoire, sont privilégiées par rapport aux autres formules, trop floues et vagues comme moins pédagogiques. De fait, la peinture académique, dans toute sa variété, mais néanmoins « académique », est désignée plus ou moins explicitement comme la source principale à laquelle les artistes chinois doivent venir puiser ce dont ils ont besoin pour renouveler la peinture chinoise. On voit même que Cai Yuanpei décline l'état d'autonomie de l'art chinois qui lui serait donné par « l'expressionnisme » européen (et qui serait repris par les « formalistes » en Chine), car cette autonomie interromprait le jeu essentiel de la circulation interculturelle et de la recherche d'une synthèse sino-occidentale destinée à être nationalisée correctement en Chine. Pour Cai Yuanpei, il n'est pas question de briser sur le plan théorique et pratique le mouvement des *Liufa* dans le domaine des beaux-arts ; la continuité devait prévaloir, du mouvement travail-études jusqu'aux moyens plus encadrés par les gouvernements (IFCL) ou d'autres formes de soutiens publics régionaux et nationaux (bourses provinciales et de l'État).

Dans le discours chinois, l'exemple de Liu Haisu est intéressant car il signale l'évolution nette de la position d'une bonne partie du champ artistique chinois entre les années 1920 et les années 1930 à l'égard de la France et du modèle académique des beaux-arts.

Dans une lettre adressée à Jiang Menglin en 1929, Liu Haisu promeut l'idée d'une grande exposition chinoise à Paris²³¹. Pour ce faire, il reprend le thème récurrent de Paris capitale mondiale des arts : « Actuellement, la Suède, le Japon et d'autres pays tiennent tous des expositions à Paris, du fait que Paris est le centre de l'art contemporain où se trouvent des artistes venus du monde entier ». En échange de l'exposition chinoise à Paris, il s'agirait d'envoyer des œuvres françaises en Chine ; ce système pourrait fonctionner sur un rythme annuel et devenir « le cadre d'échanges d'expositions, établissant un pont entre l'art chinois et l'art occidental ». Il indique aussi que le musée du Louvre est le plus important : « Je crois que ce musée à lui seul conserve la moitié des chefs-d'œuvre de l'Histoire de l'art occidental ». Il s'emballe pour réaliser en deux ou trois ans une centaine de copies des chefs-d'œuvre pour remplir le futur Musée national des beaux-arts que doit fonder le ministère de l'éducation. La tâche a été répartie entre une dizaine de « confrères, qui font leurs études ici ». Paris s'impose comme le centre principal pour l'organisation des artistes chinois à l'échelle européenne et il parle d'une quarantaine de camarades étudiants dans les beaux-arts pour fonder « l'Association des artistes Chinois résidant en Europe ».

Un peu plus tard, voyant son appel peu écouté en Chine, il publie une déclaration qui réaffirme la nécessaire exposition chinoise à Paris²³². L'association européenne est devenue « française » : « une quarantaine de camarades ont fondé l'association des artistes chinois en France, s'assignant comme objectif la promotion de l'art traditionnel et de notre pays d'une part, et d'autre part l'étude de l'art contemporain »²³³.

Concernant les autres pays et la France, et pour éclairer la relation que la Chine devrait établir avec elle, il signale qu'« une œuvre de Cézanne est devenue récemment un trésor de la ville de Washington ». Puis : « Les États-Unis suivent l'exemple de la France, en envoyant chaque année un certain nombre de boursiers d'État à Rome ». Même avec Liu Haisu, la France donne des leçons au monde et : « Au XX^e siècle, le centre de l'art de l'Europe se trouve en France. Cette dernière possède, en matière d'art, une histoire longue et importante. D'un côté son gouvernement s'applique à le promouvoir ; de l'autre, toute la nation y contribue. La généralisation de l'éducation de l'art se développe à une vitesse éclair. Des artistes de différents pays s'y rassemblent pour étudier l'art. Des organisations d'importance diverse apportent leur contribution à la promotion des beaux-arts. Chaque année, sont montées à Paris des expositions artistiques par ces organisations qui consacrent tous leurs efforts à la promotion de l'art de leur propre pays. Les gouvernements de ces pays, sans ménager leurs efforts, travaillent eux aussi au développement de la culture internationale. Chez eux, l'art passe avant la religion, du fait qu'il exerce une force d'attraction puissante qui gagne l'adhésion des gens. Pour un pays donné, une œuvre d'art est toujours le produit de sa culture. Elle porte aussi l'espoir de son esprit national. Aujourd'hui, Paris est devenue la capitale de l'art du monde entier. Tous ceux qui désirent connaître la civilisation ou l'état premier d'un pays quelconque, viennent à Paris voir à quel niveau se situe son art ».

Ainsi, avec Liu Haisu, la France est un modèle parce qu'elle a su devenir, par ses qualités et son effort, notamment public, le centre névralgique des arts en Europe et dans le monde. On trouve bien le reste d'une vulgate du discours de Cai Yuanpei, notamment en louant les efforts de l'État, et aussi l'idée d'échange à

²³¹ Liu Haisu, « Lettre à Jiang Menglin sur l'organisation d'expositions entre la Chine et la France, le 1^{er} mai, an 18 (1929) A l'Hôtel Hollande, Paris. », Janicot, *op. cit.*, p. 131-134.

²³² Liu Haisu, « Déclaration sur l'exposition de l'art chinois à Paris », in *Journal d'actualité*, rubrique « Libres propos », c. 1930. Janicot, anthologie, Janicot, *op. cit.*, p. 135-138.

²³³ Le 10 mai 1930, une réunion de l'association a eu lieu à l'ambassade de Chine. Nous pensons que cette association mise en place par Liu Haisu à son arrivée à Paris a fait long feu ; l'exposition d'art chinois à Paris, déjà fléchée au Musée du Jeu de Paume avec l'appui d'André Dézarrois sera finalement réalisée par Xu Beihong en 1933. De même, une association chinoise beaucoup plus pérenne sera créée en 1933.

travers les expositions réciproques, mais on ne trouve plus chez lui d'engouement réel pour la patrie des Lumières et de la Révolution française. Le lien n'est plus ontologique entre la philosophie, la politique et les arts. En effet, Liu Haisu n'est pas un politicien réformateur, c'est un artiste qui veut creuser son propre sillon, *hic et nunc*. Aussi, Paris est surtout une caisse de résonance. Liu Haisu doit y être présent et avec lui, la Chine en tant que telle pour faire valoir sa place au soleil et aussi son droit historique par rapport à la puissance concurrente en Asie : le Japon.

Dans un troisième texte rédigé à Paris, Liu Haisu préconise aussi un certain choix face à l'offre artistique française. Il appelle de ses vœux le primat de ce qu'il désigne sous le terme de « Fauvisme » écrit en français ; il le présente comme « une réaction à l'archaïsme et à la décadence de l'académisme » mais aussi comme le rejet de l'impressionnisme, du postimpressionnisme et d'autres -ismes déjà dépassés. Alors que dans les années 1910 et au début des années 1920, Liu Haisu avait préconisé le recours à des formules franchement académiques, notamment au sein de son école à Shanghai, il en dénonce désormais les tenants en Chine : « D'autres crient, les yeux fermés, qu'il faut décrire la forme extérieure, préconisant la technique rigide de l'École officielle. Tout cela est situé à des dizaines de milliers de lis de l'art nouveau d'Occident [...] L'art moderne est de nature universelle, il n'a pas de frontière. Si nous voulons aujourd'hui étudier l'art occidental, ce n'est pas parce qu'il est né en Occident. C'est parce qu'il comporte des caractéristiques propres au monde entier ». Aussi, il aspire à : « définir une orientation afin de rejoindre le courant de l'art mondial, et avancer avec les autres »²³⁴.

Certes, Liu Haisu se situe à Paris et il prend toujours une clé française pour lire l'art occidental moderne, mais la perspective a complètement changé. La France est le truchement le plus riche et le plus efficace du moment mais elle sert de base pour atteindre « l'art mondial » et la vision de Liu Haisu est contraire à celle de Xu Beihong qui voit la France comme le truchement le plus approprié pour atteindre un art national. Dans ce discours de Liu Haisu, la relation bilatérale entre la France et la Chine est redéfinie. Les arts de la Chine sont en décadence mais les arts en Occident connaissent aussi leur déclin, et la position n'est donc pas si asymétrique qu'auparavant ; la Chine a vocation à se joindre au mouvement mondial et à une cause universelle. Dans cette ligne, Liu Haisu cite Ernest Renan pour mettre à bas l'idée d'un art scientifique. Avec le Fauvisme, c'est l'art des sens et du sentiment contre la mesure du réel. On peut féliciter Liu Haisu de sa clairvoyance et de sa bonne volonté universelle, toutefois, sa prise de conscience de la « réalité » de l'art occidental et français (qui n'est pas plus fauve qu'autre chose à la fin des années 1920) est d'abord stratégique. Après l'exposition nationale de 1929 et la querelle vénéneuse qui s'est engagée avec Xu Beihong, Liu Haisu flaire qu'il n'est pas en mesure de maintenir dans sa sphère la formule naturaliste. Xu Beihong est en train de s'en emparer et il n'a pas les moyens techniques et politiques de s'y opposer. La nouvelle orientation, fauviste, est d'abord personnelle car elle constitue une voie de sortie de crise pour le positionnement du *Meizhuan* et de Liu Haisu à la fin des années 1920 et au début des années 1930 dans la polarisation de plus en plus marquée du champ artistique chinois. Globalement, Liu Haisu bat en brèche le programme de Cai Yuanpei et d'ailleurs, à son retour en Chine, même avec Louis Laloy (1874-1944), nous pensons que son intérêt conjoncturel pour la France s'estompera au cours des années 1930 au profit de l'Allemagne.

Qu'en est-il de Xu Beihong ? Respecte-t-il davantage, au moins en idée, le programme de Cai Yuanpei et la place qu'est censée y occuper la France et ses beaux-arts ? Dans ses textes, notamment dans « La diversité

²³⁴ « Le Fauvisme » par Liu Haisu, in *Journal d'actualité*, rubrique « libres propos », 1929-1931. Janicot, *op. cit.*, p. 124-127.

des expositions des beaux arts en France »²³⁵ (cf. Annexe I p. 4), on voit tout de suite la référence à la grandeur des beaux-arts français arrimée à la sphère artistique académique et jamais Xu Beihong ne brisera ce lien. A ses yeux, Paris est le « pilote du monde », grâce au gouvernement, grâce aux salons officiels des Artistes français et de la Société nationale des beaux-arts, grâce à l'Institut etc. Il dit aussi : « Dans ce pays de liberté qu'est la France, les événements institutionnels sont très organisés, le peuple est aussi savant en art, les choses peuvent ainsi se dérouler librement ». On sent la dimension politique, presque jacobine, qui colle au canevas idéologique de Cai Yuanpei. La liste des grands peintres cités par Xu Beihong est également édifiante : Dagnan-Bouveret, Puvis de Chavannes, Rodin, Besnard, Lhermitte, Meissonnier. Ceux-ci ne résument pas les goûts de Xu Beihong mais la série indique dans quelle direction penchent ses préférences et ses références. La cohérence entre les critères politiques, philosophiques et artistiques désignés par Cai Yuanpei est conservée par Xu Beihong et ils mènent tout droit rue Bonaparte²³⁶.

A travers les textes, on voit aussi dans la description de la situation à Paris, carrefour mondial des arts et des artistes, le problème que pose le Japon aux yeux des Chinois. La concurrence entre les deux nations s'exerce aussi sur le sol parisien, champ de bataille des beaux-arts, car il s'agit d'atteindre à la plus grande consécration dans la patrie des arts. Or, il faut bien le dire, la Chine n'a pas réussi à imposer en France une réception de son art moderne à un niveau comparable ou supérieur à celui du Japon. Cette situation relevait moins de la qualité des œuvres et des artistes que des moyens mis en œuvre par les pouvoirs publics pour assurer la promotion de leur art national sur la scène parisienne, et aussi de la manière dont les artistes chinois étaient socialisés en France.

Pourtant, notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris peut aussi être lu comme une manière d'assurer à la Chine, dans un domaine précis et prestigieux une forme de supériorité. Malgré tout, la Chine aura réussi à occuper pendant trois décennies les ateliers de l'École des beaux-arts de Paris alors qu'ils ont été désertés par les Japonais pendant l'entre-deux-guerres.

En effet, les Japonais furent beaucoup moins présents à l'École des beaux-arts de Paris car, précisément, il n'y eu pas derrière leur mouvement vers la France et Paris, le travail idéologique d'une attractivité de la France comme modèle politique et social. Il n'y a pas eu de Cai Yuanpei japonais qui ait théorisé l'intérêt du modèle français²³⁷. A l'inverse, le modèle de la Révolution, de l'humanisme, du rôle de l'État, du positivisme

²³⁵ « La diversité des expositions des beaux arts en France » 法国之美术展览会种种, dans *Essais de Beihong, Xu Beihong*, Nanjing, Jiangsu Wenyi Chubanshe, 2007, p.129-131.

²³⁶ Quant à Lin Fengmian, son ambition au début de son séjour en France est d'étudier « l'art scientifique et réaliste de l'Occident ». Il dit : « je suis Chinois, et je veux apprendre ce qu'on a pas en Chine maintenant que je suis en France, c'est pour cela que j'ai fait beaucoup d'efforts pour apprendre la peinture occidentale, et je dessinais avec beaucoup de soin. A l'époque, ce que j'aimais le plus, c'était de peindre les choses de façon réaliste et raffinée, aux musées aussi, j'admirais les tableaux réalistes et raffinés²³⁶.», dans *Souvenirs et mémoires* par Lin Fengmian, article recueilli dans Zhu Pu, *Lin Fengmian*, Edi. Xuelin, mars 1988. Et encore : « J'étais alors complètement plongé dans le cadre du naturalisme sur le plan de la création artistique, et je n'ai pas fait beaucoup de progrès tandis que j'apprenais chez Cormon pendant déjà un bon moment. » dans *Le Journal du soir- Xin Min*, Shanghai, le 17 février 1963, p. 4.

²³⁷ Bruno Foucart ne voit pas cette différence et pour cause, il ne connaît pas le phénomène chinois qui nous occupe. Certes, les Japonais suivent au départ la voie de l'art dit académique, notamment à travers Puvis et Collin mais on peut douter de l'adhésion des Japonais à l'idéal humaniste français. A notre connaissance, les artistes japonais formés en France n'ont pas été des révolutionnaires ni des réformateurs ; autrement dit, l'occidentalisation de l'art japonais n'a pas participé d'une réforme idéologique, politique et sociale qui aurait quelque rapport avec le modèle français. Foujita est détesté par les Chinois de passage à Paris ; dans les textes que nous venons de mentionner, Liu Hai déplore à travers lui

et son avatar naturaliste, accumulés, dirigeaient les contingents chinois vers l'École des beaux-arts. Pour nous, il y a bien un système idéologique qui prévaut au tropisme chinois vers la rue Bonaparte.

Un article de Lucien Bianco²³⁸, sur la situation politique en Chine qui prévaut au moment de la création de l'Institut franco-chinois de Lyon, nous éclaire sur l'inéluctable déclin de la position française en Chine et son retrait en termes de modèle politique de premier plan après le 4 mai 1919. Au début des années 1920, l'historien voit se dessiner trois tendances principales. La première est néo-confucéenne et elle souhaite limiter au maximum l'emprunt à l'étranger pour conserver l'intégrité spirituelle de la Chine. Elle s'exprime à travers le régime nationaliste de Jiang Jieshi qui lancera la « Vie nouvelle ». Elle est autoritaire et elle puise ses références en Italie puis en Allemagne. Une deuxième tendance veut défendre le libéralisme et la raison scientifique en accord avec les préoccupations et les besoins de la bourgeoisie urbaine. La troisième tendance est socialiste et marxiste avec une élite urbaine et intellectuelle qui sera de plus en plus marginalisée face à la montée du maoïsme ancré dans les campagnes. Dans cette configuration, il n'y avait plus de place à long terme pour le modèle français tel que Cai Yuanpei l'avait décrit dans les années 1910. D'une certaine manière, à travers le 4 mai, la France avait donné le maximum de ce qu'elle pouvait apporter comme référence intellectuelle et politique²³⁹. Or, la polarisation du champ politique entre le nationalisme et le communisme, laissait peu de place à une formule républicaine, sociale démocrate, de type européenne et enracinée dans l'esprit des Lumières et de l'*Aufklärung*. Comme le signale aussi Marie-Claire Bergère, les élites urbaines chinoises occidentalisées et libérales furent incapables de s'organiser comme une force politique en mesure de s'imposer à l'échelle nationale. La guerre n'a fait qu'accélérer un retour de l'État sur des bases théoriques autoritaires et nationales. L'idée d'une vaste synthèse politique, sociale et culturelle, d'une Chine laboratoire d'une modernité humaniste, s'est révélée impossible à réaliser.

Pourtant, Lucien Bianco signale à raison l'antécédent anarchiste au prototype communiste et cet antécédent, à travers Li Shizeng (1881-1973) et Wu Zihui (1864-1954), et aussi d'une certaine manière par Ba Jin qui fut très lié à la France. En conséquence, Lucien Bianco avance dans son analyse que les Chinois en France, furent davantage associés aux débats des pionniers anarchistes des années 1900 et 1910, au mouvement du 4 mai, et aux organisations démocratiques et patriotiques qu'au communisme mis au point à cette époque par Mao. La politisation gauchiste, dénoncée par les auteurs libéraux, ne doit pas cacher que ce

une sorte de supercherie japonaise, pâle copie de la Chine et honteusement reconnue par les Occidentaux comme première école artistique en Asie. Bref, l'épouvantail japonais doit servir à mobiliser les troupes et le gouvernement, mais on sent aussi du côté chinois une sorte de dépit à ne pas être reconnu par la France à la hauteur de l'attachement profond que la Chine manifestait à son égard. Cette tension existe dans une relation bilatérale vue comme un peu déloyale et aboutissant à une forme d'injustice. Foujita malgré sa place acquise dans l'École de Paris d'avant-guerre, a soutenu activement l'effort militaire japonais. Par ailleurs, même Atsushi Miura ne fait pas vraiment la différence entre une formation à l'École des beaux-arts et hors école. Ainsi, Collin n'eut jamais d'élèves japonais à l'École des beaux-arts de Paris. Certes Yamamoto Hosui fut chez Gérôme (1878) à l'entrée du mouvement japonais à Paris, et Fujishima Takeji est chez Cormon en 1905, mais globalement le mouvement des artistes Japonais à Paris ne passe pas de manière essentielle par l'École des beaux-arts. Miura Atsushi, *La peinture académique en France au XIX^{ème} siècle et les peintres occidentalisants modernes japonais*, UTCP, Tokyo, 2009.

²³⁸ Lucien Bianco, « La création de l'Institut franco-chinois de Lyon : l'arrière-plan politique et culturel en Chine », in Bouilly Jean-Louis (éd.), *Ouvrages en langue chinoise de l'institut franco-chinois de Lyon (1921-1946)*, Bibliothèque Municipale de Lyon, Lyon, 1995, p. XXI, XXII.

²³⁹ La lecture de la presse tabloïd montre une marque française jusqu'au milieu des années 1920. Elle s'estompe par la suite même si, elle transparaît à travers l'expérience des artistes *Liufa* dont on présente le parcours et les œuvres.

gauchisme ou interprété comme tel, n'a pas grand-chose à voir dans ses idées, son programme et ses productions avec le communisme de Mao dont les bases sociales et idéologiques étaient assez éloignées des préoccupations des « chinois en France ». On peut considérer l'hypothèse que, dans la période qui nous occupe, et même à travers Xu Beihong et le *Xu Beihong Xuepai*, se maintiennent dans le domaine des beaux-arts et des artistes *Liufa* des formules qui sont proches des idées du 4 mai, d'une francophilie relique, un peu « anar », un peu gauchiste, mais qui accepte aussi la diversité à cause du primat de la liberté et de l'égalité. A notre avis, Xu Beihong aura maintenu coûte que coûte certains aspects du modèle français, dans une forme d'académisme modéré proche de celui de la Troisième République. Son ralliement aux communistes fut un choix par défaut face à la faillite nationaliste et libérale²⁴⁰.

Ainsi dans les années 1930, le fil d'or semble déjà en partie rompu entre le modèle français original et la manière dont il est vu en Chine et pratiqué par les Chinois en France. Certes, l'implantation du mouvement des artistes chinois en France dans le cadre offert par l'École des beaux-arts de Paris fut bien la conséquence d'un lien bilatéral privilégié, théorisé par Cai Yuanpei dans les années 1910 et mis en œuvre par des volontés politiques dans les deux pays au moins jusqu'au milieu des années 1920, et de manière plus ciblée et localisée dans les années 1930. Toutefois, le phénomène n'est plus destiné à alimenter une relation politique privilégiée entre les deux pays et à en maintenir le principe fixé au début du siècle. La situation qui prévaut dès la fin des années 1920 et durant les années 1930 est moins le résultat de l'attractivité issue de l'addition des qualités politiques et culturelles du modèle français, que l'instrumentalisation de l'École des beaux-arts de Paris au service des intérêts du pôle naturaliste au sein du champ artistique chinois²⁴¹. Le « dialogue entre les deux républiques » devient moins idéologique que pratique et de façon asymétrique, notre phénomène est complètement tourné vers les enjeux du champ artistique chinois qui doit trouver des réponses à sa crise, qui est aussi, autour de notre phénomène, « une crise française des beaux-arts chinois ».

Si le phénomène est aussi l'expression d'une lutte d'influence de la Chine contre le Japon, dans la quête d'une consécration internationale qui doit passer par Paris, il s'intègre surtout dans la lutte qui se noue entre les différentes tendances du champ artistique chinois dont la polarisation devient nette à la fin des années 1920. Or, à ce point, le lien entre l'École des beaux-arts de Paris et la frange réaliste-naturaliste des artistes chinois apparaît la plus légitime car c'est la seule qui en respecte pleinement les fondements éducatifs et esthétiques.

Au final, le phénomène porte aussi, dans le transfert en Chine de l'expérience des agents passés par l'École, une sorte d'influence relique de la France, comme l'écho de son intensité en France et de son retentissement en Chine. Jusqu'à nos jours, la France demeure l'éternelle « patrie des arts » et elle serait le véhicule, même à son insu, d'une formule classique, faite d'intelligence et d'équilibre. Il reste que, dans les faits, le phénomène qui nous occupe comme élément important de la « crise française » de la peinture chinoise, se résout avant la Seconde Guerre mondiale, avec la nationalisation complète de l'influence française qu'il contenait. En 1937, notre phénomène fait déjà partie de l'histoire du champ et il n'a plus de vocation

²⁴⁰ Lin Fengmian incarne aussi une tendance anarchisante, au moins jusqu'à l'exposition qu'il organisa à Pékin avec André Claudot en mai 1927. Les déconvenues de Wu Guanzhong à son retour en Chine en 1950 correspondent aussi à l'impossibilité de maintenir en Chine une voie moyenne culturelle et artistique qui puisait ses références en France. La relation du champ artistique au champ du pouvoir incarné par l'État s'était dramatiquement radicalisée depuis les années 1930.

²⁴¹ Objectivation de la situation en France et de la relation à l'École par les agents et les pôles du champ ? On peut parler d'une « objectivation » de la situation en France et de la relation-position à l'École des beaux-arts de Paris des agents chinois et des pôles du champ.

prospective. Comme nous le verrons, cette situation devint problématique pour les agents de la dernière séquence du phénomène, soit les « héritiers », arrivés rue Bonaparte entre 1947 et 1955.

2.4. Conclusion sur l'attractivité et le modèle français

Jusqu'à ce point, nous avons pu donner du contenu au contexte qui entoure et influence le mouvement des artistes chinois vers l'École des beaux-arts de Paris. A différentes échelles et aussi bien en Chine qu'en France des facteurs historiques et idéologiques ont joué de concert pour rendre possible ce phénomène. Nous avons avancé que cet intérêt chinois vers l'École des beaux-arts de Paris était lié à une attractivité française qui associait dans un même ensemble, l'exercice de la puissance et son image, à un certain type d'art dont les « beaux-arts » étaient l'expression la plus manifeste. Son incarnation dans une structure éducative aussi prestigieuse et performante que l'École des beaux-arts de Paris constituait la réponse (l'offre) à la question (demande et besoin) chinoise qui avait placé l'éducation et les beaux-arts comme un élément central, moteur dans le processus attendu de réforme de la Chine. Cette correspondance nécessaire fut également une concomitance entre un apogée français et une révolution chinoise qui recherchait des modèles théoriques et des prototypes pratiques en Occident. Dans le domaine de la culture et des arts, la France occupait une place dominante dont le miroir japonais ne faisait qu'augmenter le rayonnement en Chine. Cette tendance est alimentée par les initiatives et l'activisme de personnalités chinoises de premier plan parmi lesquelles Cai Yuanpei, mais pas seulement, occupe une place exceptionnelle.

Nous avons aussi montré que du côté chinois, cette pensée associant art, science et démocratie puisait dans une synthèse de la philosophie européenne du XIX^e siècle. Dans celle-ci, la « pensée française » occupe une place de choix mais pas exclusive. Cette vulgate européenne transférée en Chine avait l'allure d'une pensée « franco-allemande » typique de la tension intellectuelle qui existait durant la deuxième moitié du XIX^e siècle. Dans le domaine de la pensée et des arts, la France et l'Allemagne restaient au cœur du référentiel chinois car ces deux nations, dans leurs oppositions et aussi dans leurs efforts de compréhension et de rapprochement, constituaient des modèles et proposaient des solutions ; la question de la Nation, de sa nature et de son organisation opposait les deux puissances continentales avec un étrange effet de miroir où la France pouvait correspondre à la Chine et l'Allemagne au Japon. La victoire de 1918 sembla momentanément donner l'avantage au modèle républicain et rousseauiste. Aussi, Cai Yuanpei reprenait la vision contractuelle, celle du « contrat social », pour construire son programme politique et culturel. Dans cet ensemble à la fois hétéroclite et cohérent par rapport aux objectifs chinois, les idées d'Hippolyte Taine scientifique et positiviste marquent également cette synthèse transposable en Chine pour nourrir la transition vers une république chinoise renouvelée. Avec son caractère totalisant, le programme de Cai Yuanpei façonne la vie sociale, la politique et les arts par une sorte d'idéalisme « concret » dans lequel la représentation, les images et leurs auteurs ont une nature, une place bien particulière et sans doute nouvelle en Chine²⁴². Or, pour apprendre à fabriquer des

²⁴² On peut réfléchir à la révolution que constitue la création d'un nouveau groupe social d'artistes professionnels dont l'action éducative devait être contenue dans les écoles publiques des beaux-arts mais aussi sur le changement de la nature des œuvres d'art qu'ils devaient produire et diffuser dans la société. L'œuvre, comme objet fabriqué de la main d'artiste, atteint de manière inédite le rang et la qualité d'œuvre d'art. Au-delà même de sa fonction sociale, une problématique nouvelle est posée dans la mesure où l'objet artistique atteint une autonomie sans précédent ; par la qualité de sa plastique, l'œuvre a valeur en soi tout en se déployant dans l'espace social. Elle n'est plus le reflet des qualités morales et spirituelles de son auteur car elle est le véhicule d'une réalité supérieure que désignent ses qualités plastiques. Les hypothèses techniques, comme le dessin, la couleur etc. posent question car elles exigent d'associer le *Xieshi* et le *Xieyi*, la ressemblance formelle et le rythme.

images, l'École des beaux-arts de Paris apparaissait comme la référence la plus éprouvée, entre un héritage glorieux et un avenir incertain.

Du côté français des intérêts et des personnalités sont également en jeu ; la Chine préoccupe la France qui recherche des manières nouvelles de s'attirer les élites locales. Il s'agit de rompre avec le colonialisme pour assurer à la France un rayonnement le plus important dans le domaine de l'éducation et de la culture. A son zénith mais en manque de moyens, la France tente de développer une ingénierie éducative républicaine et laïque qui lui assurerait sinon l'adhésion, du moins la sympathie des milieux éclairés chinois. Sans être une réussite, cette politique ne fut pas non plus l'échec cuisant souvent décrit. Les résultats n'ont pas toujours été ceux attendus, et on pense aux révolutionnaires, mais dans le domaine des beaux-arts l'influence est très importante. En amont, on voit sans doute agir sinon un groupe, du moins une tendance politique, les radicaux incarnés par des personnalités comme Herriot et Painlevé etc. Même si nous peinons à relier les fils, nous sentons qu'une connexion s'est produite, qu'elle a agi dans le « système des beaux-arts de la Troisième République » en faveur de la Chine et des artistes chinois, notamment ceux tournés vers l'École des beaux-arts de Paris. De l'IFCL à l'exposition de Strasbourg jusqu'à celle du jeu de Paume en 1933, on a le sentiment que se déroule un « cycle français ». La guerre arrivant en Chine et s'annonçant en Europe réduit sans doute la fenêtre de cet échange mais il reste ancré au cœur du champ artistique chinois, au moins au niveau symbolique et comme expérience nationalisée, donc référentielle, jusqu'au début des années 1950, moment où la page semble définitivement se tourner en faveur de nouvelles formules inspirées d'autres horizons idéologiques et artistiques.

3. Un cheminement individuel exemplaire vers l'École des beaux-arts de Paris : Xu Beihong

Aux prémisses de ce phénomène, nous allons plonger jusqu'à l'échelle individuelle. En suivant le parcours de Xu Beihong vers l'École des beaux-arts de Paris nous allons retrouver les mêmes questions que celles qui se sont posées à une échelle plus large et globale. Toutefois, le fil des faits et des idées s'affine, s'individualise sans s'opposer à l'image générale, au contraire, comme si les deux niveaux *s'emboîtaient*. Entre le destin de la nation et le parcours personnel, l'itinéraire vers la rue Bonaparte se fait plus précis, plus clair et il illumine à sa manière les mouvements et tendances déjà évoqués. Suivre le cheminement de Xu Beihong, des origines jusqu'à l'École des beaux-arts de Paris, s'est tracer un itinéraire exemplaire et représentatif, même s'il doit être confronté aux autres, et c'est mettre en évidence des marqueurs, des repères qui sont autant de points de connexion, de nœuds entre les différents aspects de notre phénomène, de l'échelle individuelle aux échelles plus larges. Intéressons-nous aux facteurs qui peuvent expliquer le choix de Xu Beihong pour la France et l'École des beaux-arts de Paris.

3.1. Le récit des origines

De quel milieu Xu Beihong était-il originaire ? Était-il plutôt urbain ou bien rural ? Venait-il d'un milieu populaire ou bien lié à la bourgeoisie ? A ce niveau, on touche à des catégories différentes que celles qui fonctionnent pour quadriller le spectre social des sociétés européennes au début du XX^e siècle ; cette situation renforce l'ancrage de notre sujet dans le contexte local et ses spécificités chinoises. Xu Beihong est décrit

comme un « *countryside intellectual* » soit un lettré-campagnard²⁴³, type social dont on ne trouve pas d'équivalent en Europe à l'époque. Mais Xu Beihong est d'abord le fils d'un peintre. Cette origine l'inscrit d'emblée dans le jeu de la transmission, père-fils, maître-élève. Nous y décelons un facteur qui devait le porter naturellement vers des institutions d'enseignement artistique qui valorisaient intrinsèquement la notion de *transmission* d'un savoir et d'une tradition, comme le faisait l'École des beaux-arts de Paris. L'origine a également favorisé le type de relation qu'il a pu établir en France avec des maîtres français, en dehors même du cadre strict de l'École des beaux-arts. Au loin, à travers le souvenir du père se profilent les images de Dagnan-Bouveret et aussi de Besnard. A travers son parcours en France et ses connexions avec les vieux maîtres, devait se redessiner, se reformer l'image du père qui était la source primordiale à laquelle il fallait toujours revenir. Xu Beihong serait-il lui-même un *père* dans son groupe, dans le *Xu Beihong Xuepai* ? Dès l'origine, Xu Beihong fut marqué par un contexte familial rural et patriarcal qui devait le pousser à accepter les hiérarchies traditionnelles, typiques des institutions anciennes comme l'École des beaux-arts. On verra aussi que cet ancrage rural eut une influence majeure sur sa production artistique. La ville et toutes ses ambiguïtés sociales et morales sont complètement absentes de son œuvre.

Cette nostalgie du foyer, du père, de cette famille et de cette terre qui furent entraînés dans les désastres de l'époque devait néanmoins briller toujours de la lumière douce de l'enfance, comme un paradis perdu. Le projet de Xu Beihong était orienté vers ce que ne fut jamais complètement accompli, vers ce qui avait été perdu, regretté et qui restait à atteindre encore et toujours. En vis-à-vis, on peut aussi considérer que le monde des beaux-arts est un monde de la nostalgie, et que l'École était une institution qui tournait allègrement sa face vers le passé et qui grimaçait à l'avenir. Dans cet univers, ce qui était aimé était d'abord ce qui avait été et qui avait disparu, et davantage encore ce qui aurait pu être et qui pourrait advenir dans une sorte de croyance quasi religieuse et de fidélité envers la tradition. On pense à la notion romaine de *Pietas*, vertu ancrée dans une société civique essentiellement rurale et familiale.

Ainsi, la question de l'origine est un élément déterminant dans la trajectoire des individus. On ne peut se dispenser de l'observer pour comprendre comment les étudiants chinois sont arrivés à Paris, chacun d'entre eux, et ensemble, dans les galeries et dans les ateliers de l'École. Certains ne font qu'y passer, peu de temps et un peu *par hasard*, or même pour eux, des raisons précises ont joué. Que dire de ceux, tel Xu Beihong, qui ont fait de leur scolarité, le socle de leur vie d'artiste ?

C'est à l'échelle individuelle que l'on voit fonctionner les différentes formes de l'engagement demandé par la sensibilité des agents aux circonstances historiques et au discours des réformateurs ; cet engagement peut être tiède ou passionné, orienté vers soi-même, vers les autres et aussi transcendé pour « sauver la patrie ». Ainsi, l'origine des individus et les dispositions qu'elle leur confère ou dont elle les prive, joue à plein pour façonner l'engagement et les trajectoires. On ne s'engage pas dans les beaux-arts de la même manière, ni pour le même but quand on est le fils d'une famille modeste d'un bourg campagnard ou bien quand on est le fils d'un banquier aisé d'une métropole ou d'une grande figure intellectuelle de l'époque²⁴⁴. Le

²⁴³ Le père de Xu Beihong, Xu Dazhang 徐达章, s'était gravé des sceaux inspirés d'un poème : « 半耕半读半渔樵 » - *Ban geng Ban du Ban yu qiao* - moitié laboureur, moitié lettré, moitié pêcheur et bûcheron » ; Xu Dazhang est un « lettré campagnard ». Il y avait une tradition ancienne en Chine où les intellectuels choisissaient aussi de vivre comme des laboureurs ; moitié paysan, moitié lettré, soit la vie « 耕读 *geng du* ». C'était aussi l'expression d'une forme de résistance face au pouvoir. Liao Jingwen 廖静文, *Xu Beihong Zhuan - Wo de Huiyi*, 徐悲鸿传——我的回忆, *La biographie de Xu Beihong - mes souvenirs*, Beijing, Zhongguo Qingnian Chubanshe, 1982, p. 4.

²⁴⁴ A titre d'exemple, on voit les origines et les trajectoires différentes de Xu Beihong et de Yan Zhikai qui se retrouvent tous les deux dans l'atelier Flameng de l'École des beaux-arts de Paris en 1920-1921. Malgré son capital culturel hors du

spectre est large, et en période révolutionnaire tout change rapidement et tout est possible. Pourtant, il doit exister des marqueurs, comme des dénominateurs communs ; certains facteurs rassemblent parfois tous les agents et d'autres seulement un groupe parmi eux. Parfois, ils pèsent déjà en Chine et ils agissent à l'origine des trajectoires qui nous intéressent. Avec Xu Beihong, la question du départ à l'étranger et en France s'articule avec l'origine sociale et géographique. Les conditions générales de la relation bilatérale entre la France et la Chine, dont nous avons déjà parlé à une échelle plus vaste, restent valables à l'échelle individuelle et nous allons tâcher de les observer. Dans cette sorte d'aspiration, de progression vers ce qui devient un objectif, soit étudier les beaux-arts en France, à l'École des beaux-arts de Paris, on s'aperçoit que l'apparente évidence du phénomène ne se réalise qu'à travers un jeu subtil de rencontres, de réussites et d'échecs, de chances et de malchances. Le phénomène se conforme au tissu de la vie des agents et trace sa ligne dans sa trame.

Le récit de Liao Jingwen est très intéressant dans la mesure où il reconstruit la biographie de Xu Beihong et de sa jeunesse dans une sorte de récit des origines, de « genèse » du maître²⁴⁵ (et non pas du « génie ») ; on peut y relever plusieurs marqueurs :

- Le rapport à l'art depuis l'enfance ; il se fabrique un référentiel d'images chinoises et étrangères.
- Il échoue à s'implanter dans le Shanghai *Haipai* ; Xu Beihong ne fait pas des affaires.
- Il réussit dans le milieu éducatif, à la fois comme élève et comme enseignant.
- Il apprend le français et il décide de partir en France.
- Il fait un voyage préparatoire au Japon.
- Il intègre le cercle étroit des réformateurs à Shanghai et à Pékin, jusqu'au groupe de Cai Yuanpei.
- Sur le plan personnel, il se départit de la relation conjugale traditionnelle au profit d'une relation libre.

Avec ces éléments en tête, la question se pose de comprendre comment Xu Beihong a muri le projet d'aller en France, d'y étudier les beaux-arts, et spécifiquement à l'École des beaux-arts de Paris. De fait, la réponse n'a rien d'évident. Plusieurs facteurs ont agi simultanément et plusieurs possibles contradictoires se présentaient. On peut formuler le questionnement suivant. Est-ce parce que Xu Beihong fut un peintre à Shanghai qu'il s'orienta vers les beaux-arts français ? Ou bien est-ce par l'apprentissage de la langue française qu'il reçut l'idée d'aller en France ? Ou bien des rencontres lui montrèrent cette voie ? Et tous ces éléments ont pu converger.

commun, Yan Zhikai fut englouti par l'histoire à la fin des années 1930, alors que Xu Beihong, malgré son origine modeste atteint le sommet du champ artistique en 1949. On peut y lire le résultat des aléas de l'histoire mais nous préférons y voir une sorte de *fatum* qui pèse sur les agents les plus nantis. A leur retour en Chine, ils sont réintégrés dans leur sphère sociale d'origine et ils sont broyés avec elle. Au contraire, une personnalité comme Xu Beihong est marquée par un ressort de mobilité qui lui permet de franchir étape après étape, l'échelle de la consécration dans le champ artistique et dans la part du champ du pouvoir qui s'y exerce. On peut voir à l'œuvre chez Xu Beihong une sorte d'« intelligence *mêtis* », aussi bien dans sa trajectoire que dans son œuvre.

²⁴⁵ Liao Jingwen (1923-2015). Malgré son caractère naturellement hagiographique, le récit de Liao Jingwen a le mérite, pour des raisons idéologiques profondément ancrées dans la tradition de la famille Xu à ne pas présenter Xu Beihong comme un « génie ». A travers le peintre, on suit la formation et la maturation d'un grand peintre et d'un grand éducateur dont, ce qui peut être qualifié « d'humanisme » assure la base et la colonne vertébrale. Dans ce sens, la vie et l'œuvre de Xu Beihong correspondent en suivant le modèle « lettré ». Xu Beihong est un honnête homme dont le talent conjugué à l'effort l'a mené au premier niveau de responsabilité tant au niveau artistique qu'éducatif ; il accomplit sa tâche, sa mission, celle qui lui incombait et qui se dessinait dès l'enfance.

Xu Beihong est né le 19 juillet 1895 à Jitingqiao, bourg composé d'une cinquantaine de maisons, situé dans la juridiction de Yixing, à une quinzaine de kilomètres du lac Taihu dans le Jiangnan. Son grand-père fut un simple artisan qui aurait été lié aux Taiping. Si ce fait est avéré, on voit que Xu Beihong s'inscrit déjà dans une histoire familiale dramatique et marquée par une prise de conscience sociale et politique moderne²⁴⁶. Le père, en autodidacte devient un peintre connu dans les environs. Il maîtrise la calligraphie, la gravure de sceaux, et il est aussi une sorte d'écrivain public. Il vend ses productions et donne des leçons. On connaît de lui 课子图 - *Ke zi tu* – *Eduquer le fils*²⁴⁷(Cf. Annexes I p. 5). On peut y voir l'influence de Ren Bonian (1840-1896) et une veine réaliste qui a marqué Xu Beihong toute sa vie durant. Lettré-campagnard, *peintre paysan*, Xu Dazhang aurait refusé tout contact avec le pouvoir. D'une certaine manière, le père anticipe le fils dans une posture de réserve face au tumulte qui agite le champ du pouvoir. Il lui enseigne aussi le principe que pour peindre un tigre, il faut avoir vu un tigre. L'observation du réel est posée comme un paradigme. Xu Beihong connaît dès l'enfance le livre de Wu Youru, avec ses illustrations et peintures aux architectures méticuleuses tracées à la règle. Xu Beihong apprend à lire, à écrire et à peindre en même temps. Le père-maître est un professeur strict. L'effort à peindre s'exerce même pendant la période très occupée des moissons.

La mobilité de Xu Beihong, donc aussi vers la France, s'explique également par la menace de déclassement qui pèse sur l'histoire familiale. Sa trajectoire est la recherche d'une échappatoire qui le mènera à Shanghai avant de lui faire franchir les océans. L'appauvrissement des petites gens des villages de campagne est un phénomène lourd de conséquences à la fin de la dynastie Qing même dans les régions plutôt favorisées situées entre Nankin et Shanghai. Un signe supplémentaire de cette tangente, alors que ses camarades s'y rendent, Xu Beihong ne va pas à l'école faute de moyen. Passe-t-il à côté des tentatives de modernisation qui agitent déjà les dernières années de l'empire dans le domaine éducatif et même dans les petites écoles de campagne ? Il développe sans doute une sorte d'*excentricité*. L'école buissonnière invite aussi au voyage et il projette une image romantique de lui-même à travers le personnage de « A poor *xiake* of Jiangnan »²⁴⁸. Il circule et profite des fêtes populaires où les divinités chinoises et les héros sont racontés et mis en scène par les troupes d'opéra ambulant et les conteurs des maisons de thé²⁴⁹. Il charge son inspiration d'une imagerie

²⁴⁶ La révolte des Taiping qui se déroule entre 1851 et 1864 fut sans doute l'événement révolutionnaire majeur de l'histoire de la Chine au XIX^e siècle. M. De Bourboulon, l'émissaire français fut beaucoup plus favorable que ses collègues britannique et américain : « La force de ce mouvement révolutionnaire ne promet rien de moins qu'une transformation radicale de la Chine sur le plan social, politique et religieux ». Les Taiping ont pour cela « la force de leur organisation, leur tactique, et leur force morale ». « Avant l'émergence du communisme chinois, Hong Xiuquan fut le premier Chinois à se tourner vers l'Occident pour y chercher la vérité ». Jacques Reclus (1894-1984), *La Révolte des Taiping (1851-1864). Prologue de la révolution chinoise*, Le Pavillon, Roger Maria Ed., Paris, 1972.

²⁴⁷ 课子图 - *Ke zi tu* – *Eduquer le fils*, *Coaching the Son Under a Pine Tree*, l'oeuvre de Xu Dazhang 徐达章 fut peinte en 1901 (ou 1905 ?). Voir Chen Chuanxi, *Zhongguo Minhuajia Quanji- Xu Beihong - Recueil Complet des célèbres peintres chinois - Xu Beihong*, Edi. Hebei Jiaoyu, 2005. p. 5.

²⁴⁸ « *Xiake* 侠客 » est un chevalier errant et un redresseur de torts qui combat l'injustice. Xu Beihong grave un sceau avec quatre caractères « 江南贫侠 *Jiangnan Pinxia* », qui signifie pauvre « *Xiake* » du Jiangnan, soit la région du Jiangsu située au sud du fleuve Yangtsé dominée par Nankin à l'intérieur des terres, et par Shanghai à l'embouchure.

²⁴⁹ *Shui Hu Zhuan* 水浒传 *Au bord de l'eau*, est roman rédigé au XIV^e siècle qui relate les exploits de cent huit bandits révoltés contre la corruption du gouvernement et des hauts fonctionnaires de la cour de l'empereur. Ce roman fait partie des quatre grands romans classiques de la dynastie Ming, avec *l'Histoire des Trois Royaumes*, *La Pérégrination vers*

ancienne, classique et héroïque qui déjoue les limites d'un réel cadré par la pauvreté. Il pourra confronter ses références aux équivalents européens de la mythologie et de l'histoire antique. Xu Beihong est le réceptacle d'une culture immémoriale diffusée dans les campagnes qui sont à la fois la marge et le centre de la culture chinoise. Au début du XX^e siècle, C'est un monde en déclin, qui s'effondre sur lui-même. L'enfance de Xu Beihong forme un goût lié à la campagne, à la sobriété, à l'héroïsme. Ses souvenirs sont peuplés de buffles, de petit pâtres et de labourages, autant de scènes simples de la vie paysanne dans lesquelles il puisera des motifs, des types auxquels il donnera dans son œuvre une valeur essentielle ; il les érigea même en système pour exprimer picturalement la relation entre le corps, la famille, la terre et l'histoire.

Il n'y a pas de studio photographique dans ces campagnes profondes et la peinture sert à réaliser le portrait des ancêtres, soit le plus souvent le portrait d'un mort. La mère de Xu Beihong est pieuse, généreuse et résignée au malheur. La religion est souvent morbide et les cloches portent à la tristesse. Dans cette mélancolie heureuse, une inondation plus forte que les autres transforme en camelots, le père et le fils qui a seulement treize ans. L'adversité les jette sur les routes et ils doivent vendre des images de village en village. Une première confrontation à la ville la plus proche, Wuxi, est expérience douloureuse. La ville n'est pas un lieu d'opportunité et de réussite mais un lieu de violence, dans une opposition à l'étranger, et aux petits patrons impitoyables avec le menu peuple. Xu Beihong réalise que la ville est dure aux miséreux. La compassion se mêle déjà à la nostalgie ; elle est aussi tenace et lancinante que le son de l'*erhu*. Mais la ville est également un monde d'images nouvelles. L'enfant repère d'abord, puis collectionne les images d'animaux que l'on trouve sur ou dans les paquets de cigarettes « pirates » (cf. Annexes I p. 6) et aussi les illustrations animalières japonaises²⁵⁰. La maturation artistique double une prise de conscience morale et sociale.

Dans ce dispositif, la mort du père est « nécessaire » car elle scelle la transmission et assure l'autonomie de l'héritier. Sur son lit de mort, Xu Dazhang donne de dernières recommandations. Il invite le fils à surpasser le père, l'élève le maître²⁵¹. Mais cette trajectoire ascendante ne peut s'accomplir qu'à travers l'étude et l'effort assidus à maîtriser un métier. L'étude et le métier sont posés comme moyens, méthodes et objectifs.

Dès l'enfance se met en place un profil et un style. Au-delà de la réalité et de la véracité du récit, la veuve dresse à travers Xu Beihong le portrait d'un *type* qui représente une prise de position dans le champ artistique. Xu Beihong, Lin Fengmian, Liu Haisu et d'autres ont été choisis pour incarner des types d'artistes, polariser le champ et justifier ses tensions. Les autres ne sont-ils que des suiveurs ? On ne peut pas s'empêcher de les situer par rapport à ces figures majeures, aussi la mise à plat et la déconstruction de la mémoire-histoire n'est que relative²⁵².

l'Ouest et le *Jin Ping Mei*. Les enfants jouent à l'opéra pendant l'absence du père occupé à peindre le portrait des défunts. En cachette et avec la complicité de la mère, Xu Beihong se drape dans un duvet écarlate et se grime de couleurs vives. Un jour, l'enfant est surpris ; le père ne se met pas en colère mais il exprime une leçon : « les pauvres gens comme nous ne peuvent pas se payer ce genre de couleurs ».

²⁵⁰ Sur les images insérées dans les paquets de cigarettes ou "香烟画片"(xiang yan hua pian), voir l'ouvrage de Wang Heming 王鹤鸣, *Qicai Xiangyanpai, 七彩香烟牌, Cartes polychromes des paquets de cigarettes*, Shanghai Kexue Jishu Wenxian Chubanshe, Shanghai, 1998.

²⁵¹ « "We father and son are both painters. Latecomers surpass the old-timers; you should catch up and surpass me and the elder generations." only Diligent study to master his profession. », dans Liao Jingwen 廖静文, *Xu Beihong Zhuan - Wo de Huiyi, 徐悲鸿传——我的回忆, La biographie de Xu Beihong - mes souvenirs*, op. cit., p. 18.

²⁵² Dans l'absolu, il faudrait déconstruire puis reconstruire toutes les biographies des agents et les classer en fonction de critères internes, davantage qu'externes, pour comparer les profils et les trajectoires (sociogénèse). Nous avons tâché de

3.2. Du pays natal vers Shanghai

Ensuite, on constate un décalage, une sorte de décrochement entre le récit de Liao Jingwen et celui de *la Chronologie de Xu Beihong* par Wang Zhen. Avec la mort du père, le récit des origines s'arrête et fait place à l'histoire car en quittant sa terre natale et en se rendant à Shanghai, Xu Beihong décide de rentrer dans l'histoire et de *faire l'histoire*. Chez Liao Jingwen, Xu Beihong part à Shanghai après la mort du père à une date peu claire ; elle indique 1914 mais en reconstruisant la chronologie de son récit, on devrait être davantage en 1915. Chez Wang Zhen, le déroulé est rétabli et Xu Beihong se rend déjà une première fois à Shanghai en 1912 où il passe plusieurs mois²⁵³. Il y découvre une multitude d'images nouvelles et des sources d'inspiration. Dans des cirques, il voit pour la première fois, « d'après nature », des fauves, tigres, lions et léopards. Il semble vouloir étudier la « peinture occidentale » mais sans trouver le moyen d'y parvenir et on peut s'interroger sur cette attirance. Qui a pu lui suggérer aussi tôt ? Finalement, il rentre dans sa région natale où il commence à enseigner le dessin dans un lycée de Pengcheng. Xu Beihong doit subvenir aux besoins de sa famille dans la gêne et il doit remédier aux conséquences de la maladie du père qui ne peut plus travailler. Le moment est crucial car il est tiraillé entre la responsabilité familiale locale, et la recherche d'une issue extérieure. Il a pris connaissance de la peinture occidentale, il est en position d'attente et il enseigne le dessin dans plusieurs écoles.

Au printemps 1913, les choses s'accélérent, il est en contact avec un compatriote, un « pays », Xu Ziming qui serait précisément un *Liufa*, un ancien étudiant chinois en France²⁵⁴. Malgré l'indétermination de la jeunesse et les innombrables possibilités, certaines se dessinent déjà et elles sont marquées par le départ en France. Xu Ziming, un enseignant de l'école publique chinoise de Shanghai, la *Shanghai Zhongguo Gongxue*, montre et donne des images de chefs-d'œuvre du Louvre au jeune Xu Beihong. Celui-ci aurait vu ces images et il aurait alors voulu partir étudier en France²⁵⁵.

le faire avec les archives pour la période d'études à l'École des beaux-arts de tous les Chinois mais il faudrait l'étendre à tous les agents du champ. C'est une gageure.

²⁵³ Pour la première fois de sa vie, Xu Beihong arrive à Shanghai en 1912. Il a dix-huit ans et il semble qu'il veuille déjà vouloir étudier la peinture occidentale sans que l'on sache trop pourquoi. Tout semble en place puisque sa volonté jetée dans le chaudron shanghaien devait *nécessairement*, avec de la chance et du talent (et il ne manquait ni de l'un ni de l'autre) l'amener en France, rue Bonaparte ? Wang Zhen 王震, *Xu Beihong Nianpu Changbian*, 徐悲鸿年谱长编, *La chronique de Xu Beihong*, Shanghai, Shanghai Huabao Chubanshe, 2006, p. 6.

²⁵⁴ « Xu Ziming est né en 1888 dans la ville de Yixing. Un des premiers étudiants chinois à l'étranger. Il possédait une connaissance à l'intersection de la Chine et de l'Occident. Il a étudié non seulement l'histoire de l'Empire romain, l'histoire de la civilisation de l'Europe occidentale mais aussi le Confucianisme et les écoles Pré-Qin. Sa fille, Xu Lingyin fut une célèbre peintre de Taïwan et l'élève de Xu Beihong. » (Source : Baidu Encyclopédia "Xu Ziming") ; une autre biographie donne : « Xu Ziming, (1888-1973), entré à l'*University of Wisconsin* en 1908, il a fait ses études en histoire moderne de l'Europe et de littérature allemande ; après avoir été diplômé aux États-Unis, il s'est rendu en Allemagne pour étudier l'histoire du moyen âge de l'Europe à l'université d'Heidelberg. Quand la guerre éclate en 1914, il est rentré en Chine et il a commencé à enseigner à l'université *Aurore*. Il a aidé Xu Beihong à entrer à *Aurore*. Depuis 1929, il a enseigné à l'Université centrale de Nankin comme professeur de l'histoire occidentale. Après 1948, il est allé à Taïwan ». Donc, contrairement à ce qui est avancé par Wang Zhen, Xu Ziming n'aurait pas été étudiant en France mais il eut un lien avec *Aurore*? Les deux éléments ont tendance à se confondre pour flécher Xu Beihong vers Paris.

²⁵⁵ Wang Zhen 王震, *Xu Beihong Nianpu Changbian*, 徐悲鸿年谱长编, *La chronique de Xu Beihong*, Shanghai, Shanghai Huabao Chubanshe, 2006, p. 8: « Le concitoyen de Xu Beihong, Xu Ziming (étudiant chinois en France) a

Au même moment, Xu Beihong est informé du projet « mi-travail mi-études »²⁵⁶ et il revient à Shanghai en septembre 1913. C'est à ce moment précis qu'il passe par le *Shanghai Tuhua Meishu Xueyuan*, l'école d'art de Liu Haisu. Cet épisode controversé devait jouer un rôle important dans la querelle de 1932 entre les deux hommes. Autant, il apparaît comme assez normal que Xu Beihong ait pu passer par le *Shanghai Meizhuan*, autant on voit à quel point il aura fallu s'en départir absolument, comme si dès cette haute époque, s'opposaient des visions différentes de l'art et de sa pratique. Ayant déjà une expérience d'enseignant dans des lycées de Pengcheng, de Yixing et de Shiqi et une pratique artistique sérieuse depuis l'enfance, quelque chose a dû déplaire à Xu Beihong dans ce qu'il a vu dans l'école de Liu Haisu, peut-être une sorte de liberté proche du *débraillé* et une forme de mercantilisme²⁵⁷. Evidemment, l'épisode est gommé dans la mémoire de Liao Jingwen. L'arrivée à Shanghai, cette seconde naissance, n'arrivant dans son récit qu'après la mort du père.

La mort du père en 1914 le libère d'une certaine manière et l'autorise à poursuivre son projet à Shanghai. Au printemps 1915, il écrit et il envoie des œuvres à Xu Ziming qui les soumet à Li Denghui, directeur du collège de Fudan, le *Fudan gongxue*. Xu Beihong est désormais à Shanghai et il a démissionné de ces trois postes d'enseignant de la région de Yixing. Mais rien n'en ressort. Xu Ziming est nommé à *Beida* et il a produit une lettre de recommandation que Xu Beihong communique à Yun Tiejiao, le rédacteur du *Fiction Monthly*. La réponse de la *Commercial Press* semble positive pour un poste dans l'illustration de manuels de l'enseignement primaire et secondaire. On retrouve Xu Beihong dans cet appel d'air du Shanghai moderne et *Haipai* que décrit Marie-Claire Bergère. Mais le plan échoue. Sa candidature est rejetée car ses travaux auraient été jugés trop artistiques. Cette situation en porte-à-faux avec les exigences du marché urbain, est significative d'une sorte d'inadéquation viscérale entre le jeune Xu Beihong, jeune peintre lettré de la campagne et la jungle métropolitaine dominée par l'efficacité, le marché et la publicité. Dans sa trajectoire, Xu Beihong devra passer outre la ville moderne, et le Paris dans lequel il se reconnaîtra sera précisément celui du passé. Face à ce rejet par la ville, le livre de Liao Jingwen laisse entendre que Xu Beihong aurait été tenté par le suicide par noyade dans les eaux du Huangpu. Finalement, il rentre dépité à Jitingqiao pour passer le nouvel an en famille, soit fin 1915 et début 1916.

Mais dans la chronologie de Wang Zhen, il s'inscrit en décembre 1915 à l'Association des étudiants chinois (*Zhongguo Xesheng Hui*) à Shanghai pour suivre des cours du soir de français. Cet épisode apparaît de façon un peu étrange chez Liao Jingwen lorsqu'il est de retour en ville après le *Chunjie*. Après son échec à Shanghai, Xu Beihong aurait envisagé de se rendre à Pékin, comme la ville d'une seconde chance, mais il fait la rencontre de Huang Zhengzhi, un homme d'affaires de Wuxi qui le soutient financièrement et l'invite à rester à Shanghai. Il vit alors dans le siège d'une association régionale, le *Xiayu Club* et il peint sur la table de

commencé à enseigner à l'École publique chinoise de Shanghai (*shang hai zhong guo gong xue*). Xu Beihong a pu souvent obtenir de Xu Ziming les copies des peintures très fameuses du Louvre. Il a donc l'idée d'étudier en France ». On pense aussi aux reproductions de tableaux français accrochés aux murs du salon dans la maison décrite par Ba Jing, *Destruction*.

²⁵⁶ Sur l'émergence du *Qingong Jianxue* et notamment la différence entre « étudier frugalement » et « travailler avec ardeur et étudier frugalement » au début de 1912, voir Ye Xingqiu 叶星球, *Faguo Huaren Sanbai Nian, 法国华人三百年, Chinois de France: trois siècles d'histoire*, L'association Art en Voyage 法国博雅艺术家协会, 2009, p. 195-197.

²⁵⁷ Dans la querelle de 1932 par l'intermédiaire des colonnes du *Shenbao*, Xu Beihong assimile le *Shanghai Meizhuan* à une sorte de « poulailler », c'est-à-dire une maison close. Pourtant, le lien entre le *Shanghai Meizhuan* de Liu Haisu et Xu Beihong étudiant, puis *Liufa* (et aussi Cai Yuanpei) avait été maintenu par Liu Haisu lui-même, comme en témoigne *Meishu*, No.2, 1919.7 Éditions de l'École de peinture et des beaux-arts de Shanghai (上海图画美术学校 *Shanghai tuhua meishu xuexiao*) (cf. Annexes I p. 7).

jeu lorsque les derniers clients ont quitté l'endroit. Ce serait dans ce contexte, qu'il commence à suivre des cours du soir pour apprendre le français. Ainsi se déroule le début de l'année 1916 mais il se retrouve à nouveau sans ressource car Huang Zhengzhi est en faillite à cause de dettes de jeu. Il peint un cheval qu'il envoie aux frères Gao, propriétaires du *Shenmei Shuguan* et membres connus de l'école de Lingnan²⁵⁸. Dans la neige, la faim et le froid il finit aussi une commande que les frères Gao lui ont passée, soit quatre images féminines. C'est alors que dans la rue, il voit une annonce pour l'Université Aurore et le recrutement d'étudiants. Il passe avec succès l'examen d'entrée²⁵⁹. Le président de l'université Aurore fait passer un entretien à chaque nouvel étudiant et c'est une séance de pleurs²⁶⁰. Il est intégré dans le département de français à la rentrée après le *Chunjie* 1916. « En s'efforçant de maîtriser le français, il voulait se préparer à aller en France dans un programme travail-études dès qu'il en aurait l'occasion ». Il adhère à l'Association de Guang Cang - *Guang Cang Xuehui* dont le but est d'étudier la littérature et l'art. Le règlement permet aux membres de demander une assistance financière pour des études à l'étranger. Xu Beihong fait une demande d'allocation. Il n'y a pas de cours le jeudi, donc il fait des dessins, des autoportraits devant le miroir ou bien dessine ses camarades. Pour sa peinture de cheval, il reçoit de l'argent des frères Gao, ce qui lui permet d'effacer sa dette. Il donne aussi des leçons de peinture aux enfants de la bourgeoisie Shanghaienne. On voit ainsi Xu Beihong réussir davantage à Shanghai comme étudiant et comme peintre plus ou moins autonome, que comme employé d'une grande compagnie moderne.

Xu Beihong passe l'examen final à Aurore avant l'été 1916 et il réalise alors une peinture de *Cang Jie*²⁶¹ en réponse à une annonce émise dans la presse par la *Mingzhi University*. Son œuvre est remarquée et il rejoint *Mingzhi* située près de Hardoon garden comme lecteur durant l'été. Il est en rapport avec Ji Juemi, l'administrateur de l'université. Par son entremise, il peut alors rencontrer Kang Youwei et Wang Guowei à *Mingzhi* et aussi dans le cadre du *Guang Cang Xue Hui*.

Une autre relation de sa région d'origine, Cao Tiesheng, un intellectuel, lui montre des reproductions de tableaux de « maîtres européens ». Le rapport avec la peinture occidentale passe toujours par des images, des *fù zhì pǐn*²⁶². Dans sa production d'alors, il s'essaye à insérer dans la peinture chinoise des éléments du

²⁵⁸ Pour les frères Gao et la peinture de chevaux, voir Musée Cernuschi, *L'École de Lingnan, l'éveil de la Chine moderne*, Paris, Paris Musées, 2015. Et sur les emprunts des frères Gao au Japon pour les chevaux, voir Hua Tianxue, Hexiangning Art Museum 何香凝美术馆, *Appropriation and Transformation: The Exploration of Painting by Chinese Artists Trained Abroad in the Early Twentieth Century*, 取借与变革：二十世纪前期美术留学生的中国画探索, Shenzhen, 2016. 审美书馆 *Shenmei Shuguan* était une maison d'édition créée par les frères Gao en 1912 à Shanghai.

²⁵⁹ Le 6 février 1916 (?) mais le *Chunjie* est le 3 février 1916. Liao Jingwen, page 29: « Beihong was thus formally admitted. He began his studies in the French Department. By trying to master French, he meant to prepare himself to go to France on a work-study programme [sic] whenever he could get such a chance ». On voit donc son entrée dans l'apprentissage du français de deux manières, par les cours du soir dans un cadre associatif et ensuite dans un cadre universitaire à Aurore. Exemple d'une annonce d'Aurore dans la presse locale en 1918 (cf. Annexes I p. 8).

²⁶⁰ Xu Beihong comme « antihéros » ? On lui prête une personnalité fragile (physique et même psychologique) mais il compense cette faiblesse par la force que lui donnent la persévérance, l'endurance et la droiture morale.

²⁶¹ 仓颉 *Cang Jie* est selon la tradition chinoise un ministre de l'Empereur jaune (c. 2750 av. J.-C.). Il est vu comme l'inventeur des caractères chinois. Ce personnage légendaire est décrit comme ayant quatre yeux lui permettant de voir les secrets du ciel et de la terre, comme les souverains mythiques Yu et Shun.

²⁶² Cao Tiesheng était originaire de Liyang, une ville proche de Yixing. Xu Beihong avait fait sa connaissance quand il vendait des peintures de village en village. « At that time, seeing that Beihong was very studious, Cao had presented Beihong with the replicas of paintings by some European masters. », dans Liao Jingwen 廖静文, *Xu Beihong Zhuan - Wo de Huiyi*, 徐悲鸿传——我的回忆, *La biographie de Xu Beihong - mes mémoires*, Beijing, Zhongguo Qingnian

clair-obscur occidental, tel qu'on peut le voir dans ses œuvres importantes les plus anciennes comme ses portraits de famille (cf. Annexes II p. 62, *Renwu* 55 et *Renwu* 56). Avec les 1600 dollars qu'il obtient de *Mingzhi*, Xu Beihong a les moyens de faire son voyage au Japon en mai 1917.

Auparavant, se produit un évènement qui pèse autant dans sa vie privée que dans sa trajectoire d'artiste orienté vers l'étranger. Xu Beihong retrouve à Shanghai, toujours dans le jeu de réseau des gens originaires de la même cité, Zhu Liaozhou et son frère Zhu Yizhou. Ce dernier est un révolutionnaire iconoclaste qui détruisit en 1911 les images bouddhiques dans les temples de Yixing. Depuis, il était devenu professeur d'éducation physique dans un lycée de jeunes filles à Shanghai. Il n'est pas mentionné dans la chronologie de Wang Zhen²⁶³. A travers cette fratrie, on retrouve d'une part l'ancrage dans la ville d'origine translaté à Shanghai, mais aussi la révolution républicaine anarchisante et les études en France. Or, Zhu Liaozhou introduisit Xu Beihong à Jiang Meisheng²⁶⁴, le père de Jiang Biwei qui habitait près de Hardoon garden²⁶⁵. Xu Beihong avait été marié dans un cadre traditionnel mais sa première épouse et leur enfant étaient décédés emportés par la maladie. Le détail de la rencontre entre Xu Beihong et Jiang Biwei, qui passe forcément par un intermédiaire, est intéressant car on voit que le projet de départ en France télescope celui qui doit le mener d'abord au Japon. Ainsi, Jiang Biwei rapporte dans ses mémoires : « Un jour, M. Zhu est venu chez moi, et il m'a posé une question : s'il y a quelqu'un qui voulait vous emmener à l'étranger, partiriez-vous? Je pensais immédiatement à M. Xu et le mot "à l'étranger" me parût très séduisant. Après, M. Zhu m'a dit que c'était de M. Xu dont il parlait. Il m'a dit que Xu Beihong comptait aller en France dans peu de temps et qu'il voulait bien y aller avec moi. Bien sûr, j'avais déjà entendu dire que M. Xu voulait aller en France, mais je n'avais jamais pensé à la possibilité que je pourrais y aller avec lui. J'admirais M. Xu depuis longtemps, donc je dis oui à M. Zhu sans réfléchir »²⁶⁶.

Avec Jiang Biwei, Xu Beihong trouve une compagne qui est prête à le suivre à l'étranger et ils rejettent ensemble le modèle de mariage féodal ; le couple se fixe autour d'un projet tourné vers la France et dont le Japon sera le préalable, et même le masque provisoire, à cause de la guerre mondiale et de l'urgence à prendre du champ. Ces caractéristiques et ce schéma sont peut-être communs à d'autres étudiants partis en France, et ils mériteraient d'être mis en évidence comme un élément structurant de leurs parcours. Les raisons personnelles, très privées, ne sont pas à négliger. En mai 1917, le couple d'amants s'enfuit au Japon pour un séjour de six mois. La famille de Jiang Biwei qui s'est déjà engagée avec un fils de famille, fait croire à une mort soudaine de la promise et inhume à Suzhou un cercueil rempli de pierres car il faut sauver les apparences. Xu Beihong et Jiang Biwei ne seront jamais mariés et traverseront ensemble l'aventure française. C'est bien la guerre en Europe qui retarde momentanément le départ de Xu Beihong en France et lui permet de passer par le Japon.

Chubanshe, 1982, p. 33, à la fin du chapitre VI.

²⁶³ Zhu Yizhou et son frère de Zhu Liaozhou étaient originaires de Yixing. Zhu Yizhou était un expert en travaux hydrauliques et en navigation. C'est un *Liufa* qui fréquenta à Paris Zhou Enlai et Liu Fuchun, précurseurs du communisme chinois mais à l'époque où ils flirtaient encore avec l'anarchisme. Bien plus tard, après leur retour en Chine, Xu Beihong et Zhu Yizhou ont maintenu leur amitié. Zhu Yizhou a enseigné à l'Université du Zhejiang. Le 31 août 1953, Xu Beihong écrivit une lettre à Zhu Yizhou et à son épouse pour les inviter à venir séjourner à Pékin mais Xu Beihong décédait quelques semaines plus tard.

²⁶⁴ Jiang Meisheng (1899-1978), lettré de haut vol et professeur au Datong Collège. Quand Jiang Biwei atteint l'âge de dix-huit ans, la famille déménage à Shanghai et Jiang Meisheng est invité à enseigner à l'université Fudan.

²⁶⁵ Liao Jingwen, *op. cit.*, p. 34. Haardoon est important comme de lieu de rencontre avec Kang Youwei.

²⁶⁶ Jiang Biwei, *Beihong et moi*, 2008, p. 30-31. Chez Liao Jingwen Xu Beihong va partir au Japon, *op. cit.*, p. 35.

3.3. Du Japon à Pékin avant la France

Que fait Xu Beihong au Japon ? Comme d'autres avant lui, il y découvre une autre image de la Chine et une communauté de civilisation. Il est surpris par la variété des oeuvres et par leurs couleurs. Il visite les collections publiques et privées pour se rendre compte que les Japonais ont su briser le cadre d'une tradition pesante. Dans le genre commun des *Fleurs et oiseaux*, il remarque l'observation et la description attentives de la nature qui prévalent au Japon ; le réalisme y montre quelque chose qu'il n'avait pas vu auparavant en Chine. Aussi, il collectionne les photographies d'insectes, les livres, les images imprimées d'œuvres d'art. Il en collecte tant, que Jiang Biwei se plaint déjà d'une accumulation compulsive. Or, ces documents iconographiques chargent le référentiel de Xu Beihong et le Japon prépare aussi sur ce point sa pratique de collectionneur d'images naturalistes et artistiques à Paris.

Muni d'une recommandation de Kang Youwei, Xu Beihong a pu rencontrer l'artiste japonais Nakamura Fusetsu en juin 1917²⁶⁷. Personnalité ouverte, Nakamura Fusetsu²⁶⁸ reçoit Xu Beihong et échange avec lui

²⁶⁷ Rien dans Liao Jingwen sur cette relation mais voir le point fait lors du Colloque Xu Beihong organisé à Pékin en août 2013 (Wang Wenjuan 王文娟, *Quanqiuhua yu Minzuhua - 21 Shiji de XU Beihong Yanjiu yu Zhongguo Meishu Fazhan*, 全球化与民族化——21 世纪的徐悲鸿研究及中国美术发展, *Globalization and localization: Xu Beihong and the Modern and Contemporary Chinese Art*, Beijing, Zhongguo Renmin Daxue Chubanshe, 2013.) : « Amitié du maître Xu Beihong avec les artistes japonais », par Matsutani Shozo, chercheur des beaux-arts et sinologue ; « Xu Beihong et la peinture d'Histoire », ainsi que son amitié avec Nakamura Fusetsu par le Professeur Shen Kuiyi, University of California, San Diego ; « Xu Beihong au Japon : réflexions sur la peinture chinoise moderne », par Stéphanie Su, alors doctorante à l'Université de Chicago et aussi son « *Imagining the Orient: Nakamura Fusetsu's Chinese Subject Painting* » communication de mai 2014 en cours de publication ; Stéphanie Su dit : « Les œuvres de peinture à l'huile aux thèmes chinois de Nakamura Fusetsu se caractérisent par deux particularités. La première, c'est la maîtrise parfaite du dessin de nu et de la couleur, les aspects narratifs et dramatiques relativement faibles. La deuxième, c'est le sens moral confucéen inclus dans l'œuvre. Ces deux points montrent un rapprochement avec la peinture d'histoire de Xu Beihong. Toutefois, la première caractéristique s'avère comme un obstacle commun à franchir dans l'apprentissage de l'académisme des artistes chinois et japonais, et la deuxième révèle les aspects partagés dans les œuvres des deux artistes. A la différence de l'opinion dominante du monde de la recherche, qui reconnaît l'influence des peintres académiques Flameng et Dagnan-Bouveret sur Xu Beihong, l'auteur trouve que le choix académique de Xu Beihong est très proche de celui de Nakamura Fusetsu (sur Nakamura, élève de Jean-Paul Laurens voir aussi Jacques Thuillier, catalogue de l'exposition intitulée *L'Académie du Japon moderne et les peintres français*, Bridgestone Mie Ehime-Nagasaki, sept. 1983 - janvier 1984), surtout que François Flameng qu'il a choisi, fut élève de Jean-Paul Laurens. Quant au deuxième point, même si les courants artistiques de la France d'alors étaient classés en académisme et modernisme, tous les peintres de l'École française n'étaient pas des conservateurs qui suivaient la tradition. Leurs techniques et leurs conceptions ont aussi connu des évolutions pour adopter celles des modernistes (...) Autrement dit, la conception de la peinture d'histoire de Xu Beihong provient certes de l'académisme français, mais l'orientation de sa création diffère considérablement d'avec celle de Dagnan-Bouveret. Les caractères métaphoriques et moraux dans l'œuvre de Xu Beihong se rapprochent plutôt de la peinture à l'huile de Nakamura Fusetsu ». Remarque de Mme Chang-Ming Peng au 4 janvier 2017 : « Associer sans nuance l'académisme français à Dagnan-Bouveret est méconnaître que ses choix en faveur du plein air, des coloris clairs et des sujets empruntés à la vie contemporaine le firent passer pour révolutionnaire » ; voir aussi Chang Ming Peng, « Réflexions sur la rencontre des peintres chinois avec l'art occidental à partir de deux exemples significatifs : Xu Beihong et Lin Fengmian », dans Muriel Détrie, Éric Lefebvre, Li Xiaohong (dir.), *Connaissance de l'Ouest : artistes et*

avec lui sur de nombreux sujets touchant à la peinture, la calligraphie et la gravure sur stèle. Fusetsu est alors un peintre et calligraphe très connu au Japon, qui entre 1901 à 1905 a fait ses études en France où il eut Jean-Paul Laurens comme professeur à l'Académie Julian. En conséquence, il développe un goût pour la peinture d'histoire tout en poursuivant sa recherche sur la calligraphie chinoise. C'est aussi un grand collectionneur. En dehors des arts, il a aussi expliqué à Xu Beihong son parcours à l'Académie Julian, ce qui a stimulé la volonté du jeune Chinois à étudier en France. En somme, l'influence de Nakamura Fusetsu sur Xu Beihong se révèle dans les trois aspects suivants : la connaissance du réalisme occidental, le parcours d'études à Paris et le choix de l'Académie Julian, le souci de collectionner des œuvres et notamment les calligraphies chinoises considérées comme perdues en Chine et à l'étranger.

Le voyage au Japon confirme le choix radical de Xu Beihong en faveur de l'art académique avec l'idée d'aller à la source française. Il met déjà son projet en perspective avec des préoccupations chinoises, en termes de sujet vers la peinture d'histoire (qui n'est pas encore une « Chinese history painting » mais déjà bien cadrée par Fusetsu comme « Oriental subject - *tōyō daizai* »²⁶⁹), et en termes de technique vers un possible réinvestissement de l'apprentissage occidental dans la peinture à l'encre chinoise.

Toutefois, il prend aussi de la distance avec ce qu'il voit au Japon. Il visite notamment l'exposition annuelle « du Ministère de l'Éducation, de la Science et de la Culture du Japon » (*Riben Wenzhan*) et il publie à son sujet un article critique²⁷⁰. S'il reconnaît la peinture japonaise classique et moderne comme stimulante pour la réforme de la peinture chinoise, il y déplore un manque de « rythme », ce qui devient un *topos* de la critique chinoise envers la peinture japonaise, et aussi une forme d'aléatoire auquel Xu Beihong répugne car il rompt à ses yeux l'équilibre et l'harmonie.

Ayant épuisé leurs ressources, Xu Beihong et Jiang Biwei rentrent à Shanghai en novembre 1917. Xu Beihong rend visite à Kang Youwei qui lui conseille de tenter sa chance à Pékin tant que la guerre l'empêche de réaliser son projet d'études en France. A Pékin, des opportunités se présenteront pour obtenir une place dans la liste des étudiants boursiers de l'État (*Gong Fei Minge*).

En décembre 1917, le couple Xu Beihong et Jiang Biwei arrive à Pékin²⁷¹. Par l'intermédiaire de Kang

écrivains chinois en France ((1920-1950), op. cit., p. 65-79.

²⁶⁸ Nakamura Fusetsu (1866–1943) vécut en France entre 1901 et 1905. Féré de culture classique extrême-orientale, il a essayé de réaliser une véritable peinture d'histoire dont il a choisi systématiquement des sujets inspirés par le Japon et la Chine. Dans son tableau intitulé *Vacuité sans limites (Kakumen Mushō)*, 1914, Musée national d'art moderne de Tokyo, il reprend une histoire chinoise célèbre, soit la rencontre d'un empereur et d'un moine bouddhique ; il traite ce sujet dans un style pictural qui rappelle énormément Jean-Paul Laurens. On peut voir cet œuvre et son commentaire dans Miura Atsushi, *La peinture académique en France au XIX^{ème} siècle et les peintres occidentalisans modernes japonais*, UTCP, Tokyo, 2009 ; « L'empereur Wu Di de la dynastie des Liang avec Bodhidharma, qui prend pour thème la légende chinoise racontant l'audience accordée par l'empereur Wu Di au moine Bodhidharma et les réponses qu'il donna aux questions de l'empereur ».

²⁶⁹ Stephanie Su, "Entangled Modernities: the Representation of China's Past in Early Twentieth Century Chinese and Japanese Painting." (PhD diss., University of Chicago, 2015).

²⁷⁰ Colloque Xu Beihong, Pékin, 2013, Hua Tianxue, « *Xu Beihong's visiting travel to Japan* ».

²⁷¹ Au-delà de la rhétorique rouge qui marque encore les mémoires de Liao Jingwen, on retrouve toutefois le « style » de Xu Beihong à certains détails. Il achète deux billets de troisième classe et partage la vie des travailleurs dans le paquebot qui les rapproche de Pékin en décembre 1917. Toujours, l'idée de simplicité, d'effort et de frugalité, au grand dam de Jiang Biwei. On voit poindre un « conflit de classes » à l'intérieur du couple : « Living a simple and frugal life and being willing to associate with the lower-class society, he had a deep sympathy for laboring people. » Liao Jingwen p. 38.

Youwei, Xu Beihong atteint Luo Yinggong, puis le ministre de l'éducation, Fu Zengxiang. Il montre la lettre de recommandation de Kang Youwei à Luo Yinggong qui était son disciple et aussi un grand intellectuel²⁷². En conséquence, Luo Yinggong soutient Xu Beihong en écrivant à son tour une lettre de recommandation destinée à Fu Zengxiang, ministre en charge de l'éducation (*jiào yù zǒng zhǎng*)²⁷³. Fu Zengxiang promet une bourse d'État à Xu Beihong pour partir en France²⁷⁴.

Le projet de Xu Beihong se met en place pas à pas ; il en trace la voie dans les circonstances et il accumule les facteurs favorables. Cette trajectoire vers la France correspond aussi à une ascension sociale ; même sa relation avec Jiang Biwei semble s'inscrire dans une stratégie qui lui permet de franchir les cadres et les barrières que lui imposait au départ son origine modeste. Au milieu des années 1910, on voit encore la position particulière de Pékin comme centre politique, académique et culturel qui domine Shanghai. Xu Beihong a eu raison de se porter vers la capitale qui concentre encore dans cette séquence le pouvoir politique et le pouvoir culturel. On peut considérer que dans la querelle qui se mettra plus tard en place entre le *Haipai* et le *Jingpai*, Xu Beihong devait pencher vers Pékin, en fonction de son expérience, de son style, et de ses objectifs.

A chaque fois, Xu Beihong présente ses œuvres à son interlocuteur, en même temps que la lettre de recommandation. Il fera de même en France pour atteindre les vieux maîtres. Xu Beihong cherche moins une position que la reconnaissance de son talent de peintre qui l'autorise à cibler une position plus élevée et obtenue par l'effort. Luo Yinggong, qui est une figure majeure à Pékin, appelle Xu Beihong « a man of extraordinary talent [...] He suggested that Beihong be allowed to pursue advanced studies in France whenever the Ministry of Education made new arrangements to send students abroad to study »²⁷⁵. On voit à l'œuvre ce système de recommandation et de cooptation qui permet d'intégrer de nouveaux cercles et de gravir la hiérarchie du champ artistique. Le champ du pouvoir autorise et valide cette mobilité. La question des études en France est suggérée par Luo et exprimée pour Xu Beihong à l'intention de Fu Zengxiang, grand bibliophile originaire du Sichuan. Cette idée ne vient pas du ministre mais d'un lettré qui connaît les nouvelles possibilités. Le candidat présente une lettre et des œuvres. Ce sont des « watercolors and paintings in the traditional Chinese style » et Fu Zengxiang ajoute : « It's a pity that the European war is still going on [...] so you must wait a little bit. We'll never forget you or leave you out when the time comes for us to send student to France ». Dès lors, Xu Beihong est sélectionné et il est en position d'attente. Mais dans quelle mesure le départ est garanti ? On lit : « While waiting in Beijing for a chance to go abroad... ».

C'est par l'intermédiaire d'un jeune camarade bachelier, Hua Lin, très actif dans les cercles intellectuels de Pékin et avec lequel il partage la même résidence, que se produit la rencontre avec Cai Yuanpei : « Through the introduction of Hua Lin, Beihong paid a visit to Cai Yuanpei, President of Beijing University, who, as an elder, best knew how to appreciate and promote young people of talent. He greatly admired Beihong's

²⁷² Luo Yinggong (1872-1924), était originaire du Canton. Il fut un poète et un grand amateur de l'Opéra de Pékin. Il devint très célèbre à la fin de la dynastie des Qing et au début de la République. Il mit son entregent et sa gentillesse au service des études et de la carrière de beaucoup de jeunes lettrés.

²⁷³ Fu Zengxiang (1872—1949) fut un grand savant, éducateur, collectionneur bibliophile. Il est devenu le Ministre de l'éducation en 1917. Il avait une bonne relation avec Cai Yuanpei. En 1919, pendant le Mouvement du 4 mai, il a démissionné pour soutenir Cai Yuanpei. En 1930, il a commencé à enseigner à l'Université Tsinghua.

²⁷⁴ Xu Beihong remercie Fu Zengxiang de son aide et il prie pour que le ciel aide la France à ne pas perdre la guerre. *Récit par Xu Beihong 悲鸿自述*, rédigé en avril 1930 par Xu Beihong, dans *Essais de Beihong, Xu Beihong*, Nanjing, Jiangsu Wenyi Chubanshe, 2007, p. 10.

²⁷⁵ Liao Jingwen, *op. cit.*, p. 39.

paintings for their vigorous style and strong national features, and invited him to be a teacher at Beijing University Art Research Association. That enabled Beihong to obtain a temporary foothold in Beijing ». Le même système de reconnaissance par les aînés et par les maîtres sera pratiqué par Xu Beihong en France, et à ce jeu social, Xu Beihong semble très efficace.

En 1918, Xu Beihong continue d'habiter à Pékin en attendant la fin de la guerre. Désargenté, notamment parce que c'est un collectionneur compulsif qui a acheté sans retenue des livres et des documents imprimés quand il était au Japon, Xu Beihong va continuer à agir là où il est à l'aise, soit l'étude et l'enseignement. Le 9 novembre 1917, Cai Yuanpei lance *l'Association d'étude de la peinture de l'Université de Pékin - Beijing Daxue Huafa Yanjiuhui* et elle est officiellement établie le 22 février 1918. Parmi les professeurs, on compte notamment Chen Shizeng formé au Japon et auquel Wu Fading allait s'opposer à son retour de France ; mais on trouve aussi Li Yishi formé à Glasgow et tenant d'une voie naturaliste et sociale à laquelle Xu Beihong devait être associé. Xu Beihong est engagé par Cai Yuanpei comme membre et enseignant de l'Association avec un petit salaire mensuel.

La confrontation aux trésors du Musée de la cité interdite lui fait ressentir l'état de décadence de la peinture chinoise. Il en déplore le « conservatisme » et il réfléchit au projet d'une rénovation dont les effets devront être manifestes à long terme et qu'il projette à la fin du XX^e siècle. Dans cette anticipation, on voit bien l'influence de l'utopie esthétique et du programme de Cai Yunpei. Il est très probable que dans le cadre de l'association, Xu Beihong trouve chez Cai Yuanpei une solution théorique et une justification sociale et politique à son élan sans doute encore assez confus même après son séjour au Japon. Cette mise en ordre idéologique est très importante pour comprendre sa trajectoire à Paris. Pour lui, la voie est tracée et il ne vient pas à Paris pour simplement voir et chercher l'inspiration dans l'air du temps. Avant son départ, il sait déjà quoi chercher en France et dans quel but.

Avec Chen Shizeng, le fils de Chen Sanyuan, Xu Beihong visite souvent les collections du Palais Impérial, et il y admire particulièrement Fan Kuan (990-1020 ap. J.-C.). Il développe déjà l'idée d'une peinture réaliste et inspirée devant le chef d'œuvre *Voyageurs au milieu des Montagnes et des Ruisseaux* (谿山行旅). Il accumule les références picturales du passé à la base de son futur travail de sélection. La connaissance et la reconnaissance de « l'histoire de l'art » est le socle de sa démarche alors que d'autres *Liufa* souffrent d'une grande inculture, même dans le domaine de la peinture chinoise. Aussi, il rejette les paysagistes Qing comme les quatre Wang qu'il trouve maniérés et sans ampleur. Il choisit ses maîtres en Chine avant de s'en choisir en France et dans un rejet de la tradition pour elle-même. Il développe la conscience d'une responsabilité de la jeunesse à initier un nouveau style. On retrouve ici le nœud de l'histoire et de l'engagement²⁷⁶.

Cette *sinisation* de Xu Beihong à Pékin met déjà en branle des dispositifs qu'il emploiera en France. Dans les cercles culturels pékinois, avec Luo Yinggong, il est invité au premier rang des représentations d'opéra. Il y admire Mei Lanfang et Cheng Yanqiu²⁷⁷. Xu Beihong rentre dans le cercle des fans et chante même un peu l'opéra. La sinisation de Xu Beihong à Pékin précède son occidentalisation en France. On doit alors prendre en compte la face cachée du parcours des Chinois en France à travers leur parcours préalable en

²⁷⁶ « Art should catch up and develop with the times, and the number one enemy of art is complacency, slavish imitation of the ancients and conservativeness. In order to enrich and develop our national painting, the younger generation of painters should make every effort to derive good techniques from Western painting on the basis of the traditions of our ancient painting. That's why I'm longing for a chance to go to Europe to study art. » Liao Jingwen, *op. cit.*, p. 41.

²⁷⁷ Cheng Yanqiu (1904-1958) Acteur spécialiste de rôles féminins (*dan* 旦) du théâtre chanté de Pékin ou Opéra de Pékin (*Jingju*). On le considéra dès les années 1920 comme un des « quatre grands dan » (*si da ming dan*) avec les acteurs Mei Lanfang, Shang Xiaoyun et Xun Huisheng.

Chine. Le mouvement vers l'extérieur du carré est aussi un mouvement à l'intérieur de la Chine. Xu Beihong développe un effort de récapitulation en Chine qu'il appliquera en France pour prendre position et insérer sa trajectoire dans le champ artistique chinois sous tension. Il partage aussi une sorte de romantisme qui tenaille la jeunesse des années 1910. Jiang Biwei semble plus pragmatique et elle se plaint : « Men of letters are normally bohemians! »²⁷⁸. Xu Beihong rêve dans des promenades inspirées au milieu des ruines du Parc des Collines parfumées – *Xiang Shan*. Nostalgie et poétique des ruines contribuent à former un goût enraciné dans le passé.

3.4. Le film du départ en France

Le départ de Xu Beihong correspond à la veille du mouvement du 4 mai 1919 placé sous l'étendard « de la Démocratie et de la Science ». A l'Université de Pékin, Cai Yuanpei figure en tête de cet élan et par conséquent Xu Beihong se trouvait au cœur de ce bouillonnement intellectuel. Il prend connaissance aussi des articles et des discours de Chen Duxiu (1880-1942), Li Dazhao (1889-1927) et Lu Xun (1881-1936). Ces trois grands aînés ont étudié au Japon et Xu Beihong, plus jeune, partage aussi ce dénominateur commun des élites révolutionnaires du moment.

En octobre 1918, Xu Beihong a vent d'une rumeur. Le Ministère de l'éducation se préparerait à envoyer des étudiants boursiers en Europe dont Liu Bannong et Zhu Jiahua²⁷⁹, tous deux professeurs à l'Université de Pékin. Xu Beihong ne voit pas son nom dans la liste qui est divulguée. Il est furieux de ne pas en être et il demande par courrier, un peu maladroitement, des comptes à Fu Zengxiang, soit au ministre en exercice. On sent alors un moment de flottement qui est intéressant pour percevoir la situation et les moyens mis en œuvre par le candidat au départ. Fu Zengxiang ne tiendra-t-il pas sa promesse? Une suspicion porte-t-elle sur Xu Beihong? Se sent-il en position d'infériorité par rapport à des aînés mieux vus que lui ? Le départ en France est soumis à un jeu de réseau et d'influence²⁸⁰. En l'absence de réponse du ministre, Xu Beihong fait levier de ses meilleurs appuis. Il sollicite Luo Yinggong et surtout Cai Yuanpei. En novembre, la guerre prend fin et une deuxième liste de boursiers est en préparation. Cai Yuanpei écrit au ministre Fu Zengxiang qui répond en disant qu'il tiendra sa première promesse²⁸¹. Dans cette compétition, il est intéressant de voir Xu Beihong être

²⁷⁸ On peut comparer les récits de Liao Jingwen, *op. cit.*, p. 42 et 43 aux mémoires de Jiang Biwei – Jiang Biwei 蒋碧薇, *Wo yu Beihong – Jiang Biwei Huiyi Lu, 我与悲鸿——蒋碧微回忆录, Beihong et moi - Mémoires de Jiang Biwei*, Guangxi, Lijiang Chubanshe, 2008, p.41-42. Liao Jingwen est très défavorable à Jiang Biwei. Or, cette dernière s'insère aussi véritablement dans le mouvement. A travers Li Shizeng, elle trouve à enseigner la musique dans l'école qu'il vient de créer à Pékin, *L'École de Comte- Kongde Xuexiao*, en référence au philosophe français.

²⁷⁹ Liu Bannong (1891-1934) fut un linguiste, un traducteur et un poète chinois. Entre 1921 et 1925, Liu Bannong obtient un doctorat de l'université de Paris. Zhu Jiahua (1893-1963) fut un éducateur, un scientifique et un homme politique dans le gouvernement nationaliste. Il rejoint Taïwan en 1949. Il est d'abord formé à Berlin avant la guerre où il retourne en 1920. En 1924 il rentre à *Beida* et devient professeur d'allemand et de géologie avant d'occuper de hauts postes dans l'administration.

²⁸⁰ Par une lettre envoyée au *Guomindang*, Jiang Biwei se serait opposée dans les années 1930 au départ de Sun Duoci (1913-1975) en France, malgré, et aussi à cause du soutien moral et financier apporté par Xu Beihong à sa nouvelle égarée.

²⁸¹ Cette « pression » de Cai Yuanpei sur le ministre ne figure ni dans la chronologie de Wang Zhen, ni chez Jiang Biwei. « Because I spent ten years wandering far and wide, I know how difficult it was for me to seek education. I shall forever remain indebted to Huang Zhenzhi and Fu Zengxiang for their kindly help. I shall never forget them. » Xu Beihong a-t-il

tiré vers le haut avant son départ car il fréquente l'élite à Pékin, et qu'il est exonéré du laborieux et incertain « travail-études ». Le fil du scénario qui projette finalement Xu Beihong en France n'est pas linéaire mais correspond à un jeu de cercles concentriques où l'apparente proximité de l'objectif peut en traduire paradoxalement l'éloignement et l'échec toujours possible.

Le 14 Janvier 1919, Xu Beihong et Jiang Biwei quittent Pékin pour rejoindre Shanghai. Xu Beihong visite à nouveau Kang Youwei. Il lui rend compte de son travail, de son prochain départ en France et lui dit adieu. Un cycle préparatoire et préalable en Chine se ferme. Le couple s'embarque pour la France le 21 mars 1919, mais la date reste sujette à discussion.

En effet, cette dernière séquence mériterait un exposé détaillé, avec une confrontation des sources et des témoignages, pour comprendre exactement la trajectoire de Xu Beihong par rapport aux autres artistes partis étudiés les beaux-arts en France. L'enjeu est notamment de situer les agents par rapport au mouvement travail-études qui bat son plein au moment où Xu Beihong quitte la Chine. Le bateau japonais qu'il prend pour Paris, mais qui a Londres pour destination effective, est chargé de Chinois qui participent au mouvement travail-études.

Le 15 mars 1919, le journal *Shenbao* publie une liste de 89 noms d'étudiants chinois qui doivent atteindre la France avec un départ fixé au 17 mars depuis Shanghai. Nous avons vérifié cette liste et deux noms sont mentionnés dans les mémoires de Jiang Biwei comme ceux de passagers avec lesquels le couple a frayed durant la traversée²⁸². Par ailleurs, le *Shenbao* fait le 16 mars 1919, le compte rendu d'une réception qui a été donnée la veille, le 15 mars, en l'honneur des étudiants en partance (cf. Annexes I p. 9). Elle est organisée par une association d'étudiants chinois, la *Huán qiú zhōng guó xué shēng huì*, en présence des autorités françaises et chinoises²⁸³. Parmi les invités, deux étudiants des beaux-arts déjà de retour de France, des *liú fǎ měi shù xué shì* sont explicitement cités comme tels : Wu Fading et Shao Zhongxian. Wu Fading est le premier étudiant chinois à l'École des beaux-arts de Paris inscrit chez Fernand Cormon dès 1914.

mal interprété la position de Fu Zengxiang ? Dans la situation de concurrence entre les candidats au départ, il a sans doute eu raison d'insister.

²⁸² Parmi ces 89 noms, Jiang Biwei mentionne dans ses mémoires deux personnes: Xia Anxiu et Shen Yijia (?).

²⁸³ Shanghai comme *plaque tournante* du départ vers la France de jeunes Chinois dans le cadre du mouvement travail-études (2000 individus ?), nous interroge sur la place de notre « phénomène » par rapport à ce phénomène plus large et ses déboires. Mao Zedong lui-même apparaît sur une photographie prise à l'occasion d'une réception de même acabit car il aurait été tenté de partir en France comme d'autres grands personnages du futur communisme chinois.

Conclusion du Chapitre 1 - La combinaison entre des trajectoires individuelles et des marqueurs franco-chinois

A travers Xu Beihong, du récit de ses origines à son départ pour la France, on voit jouer à l'échelle individuelle les facteurs de la relation bilatérale franco-chinoise dont nous avons parlé plus haut. On pourrait en faire la liste, de la proximité de Shanghai et des concessions, de la circulation entre un monde rural en crise vers un univers urbain tourné vers l'Occident mais avec lequel le jeune lettré campagnard n'a pas d'affinités, en passant par les connexions et les relais individuels qui dans son entourage même local le sensibilisent très jeune aux beaux-arts français et à l'opportunité d'étudier en France. Son intégration dans le cercle des élites intellectuelles du moment, à Shanghai puis à Pékin, avec aussi une stratégie conjugale qui lui fait brûler les étapes de l'ascension sociale, est d'une remarquable efficacité. L'apprentissage du français qui le mène dans les associations étudiantes et à l'université Aurore, a sans doute été un élément déterminant à fixer son choix en faveur de la France. Les réformateurs francophiles, notamment Cai Yuanpei, lui ont aussi permis de clarifier son cadre idéologique personnel qui devait le porter vers le réalisme académique. Même son voyage au Japon a contribué à lui désigner l'École des beaux-arts de Paris comme la source ultime de ce qu'il fallait recueillir en Occident. Il y a aussi son profil personnel, son caractère, sa culture ancrée dans la tradition, l'idée de la réussite par l'effort, l'étude lucide et sélective des formules artistiques anciennes. Xu Beihong se met lui-même sous tension en mobilisant une culture artistique ancienne problématique et il déchargera en France cette énergie déjà accumulée en Chine. Mais cette tension qui doit se traduire par une libération personnelle et artistique, a une direction. Elle est canalisée dans un système pratique et théorique dans lequel le dessin et le réalisme sont déjà la base. Le fait qu'il ne s'inscrive pas dans le mouvement travail-études, même s'il en partage les idées d'études et de frugalité, le rapproche à la fois des précurseurs partis en France avant la guerre et aussi des futurs bénéficiaires de l'Institut franco-chinois de Lyon. Ancrage dans la tradition et cadrage institutionnel sont aussi des éléments forts qui devaient le porter vers la rue Bonaparte.

A contrario, on peut observer d'autres situations. Lin Fengmian est originaire du Guangdong comme son camarade Lin Wenzheng qu'il rejoindra à Shanghai, ce qui l'éloigne d'un important centre français en Chine. Certes, son père Lin Yunong est un artisan tailleur de pierre qui connaît la peinture et la calligraphie chinoise traditionnelle, ce qui permet à Lin Fengmian de les apprendre et de s'y intéresser dès le plus jeune âge. À quinze ans, il réussit son examen d'entrée à l'école secondaire provinciale de Meizhou, mais on peut considérer que Lin Fengmian n'a pas le profil d'un lettré comparable à celui du jeune Xu Beihong qui est déjà un artiste professionnel dès l'adolescence et n'aura de cesse d'enrichir sa connaissance de l'art chinois notamment à Pékin. L'éducation de Lin Fengmian dans un cadre scolaire normal, ce que n'a pas connu Xu Beihong à Yixing, ne le porte pas à problématiser le rapport à la tradition et à mettre sous tension son rapport à l'histoire et à la culture chinoise. Lin Fengmian connaît aussi la crise des régions rurales mais par exemple, il envisage un moment de choisir comme échappatoire une école militaire²⁸⁴. Le fil de la trajectoire de Lin Fengmian vers la France paraît aussi plus direct et tout bonnement en rapport avec l'opportunité offerte par le *Qingong Jianxue*. Il plonge dans le mouvement travail-études lié à la France mais il n'a pas appris le français de manière préalable. Lin Fengmian n'a pas de projet ni de réelle stratégie sauf celle de saisir les occasions qui se présentent. De fait, il n'atteint pas l'élite réformatrice et révolutionnaire, même si à travers ses camarades il partage les idées qui dominent dans la jeunesse de l'époque. C'est une fois en France qu'il va en

²⁸⁴ Zheng Zhong 郑重, *Lin Fengmian Zhuan, 林风眠传, Biographie de Lin Fengmian*, Shanghai, Dongfang Chubanshan Zhongxin, 2008, p. 16 et 17.

quelque sorte rattraper le temps perdu et développer un activisme qui se concrétisera par l'exposition de Strasbourg et sa rencontre décisive avec Cai Yuanpei. Xu Beihong, au contraire, se consacre à l'étude et reste en retrait. Malgré des points communs, et les deux agents se retrouvent effectivement à l'École des beaux-arts de Paris, Lin Fengmian suit un canal, un flux mais sans le programme que Xu Beihong se donne avant même de partir. Ainsi, cette détente relative de la trajectoire et du projet de Lin Fengmian ne devait pas le fixer vers la peinture réaliste académique et l'École des beaux-arts de Paris.

A partir de ces exemples et de leurs tonalités différentes, peut-on tirer des idées générales sur l'origine des artistes chinois qui vont alimenter notre phénomène à l'École des beaux-arts de Paris ? Il faudrait effectuer une étude systématique des trajectoires avant le départ, avec à la clé une bonne vision des milieux d'origine en termes d'habitus et de dispositions. Toutefois, avançons ici une hypothèse. D'une part, il semble que plus l'agent provient d'un milieu culturel élevé et traditionnel, plus il aurait tendance à s'orienter vers l'option qu'incarne l'École des beaux-arts de Paris. La mobilisation de la tradition est alors située au cœur des préoccupations avant le départ et de la future pratique en France. D'une tradition vers l'autre se met en place un dialogue pour lequel l'École des beaux-arts constitue le cadre idéal. A l'inverse, moins l'agent maîtrise la culture lettrée, moins la problématique historique se pose. Dans cette situation, l'agent projeté en France serait plus *opportuniste* et davantage enclin à suivre les courants du moment et l'avant-garde. Pour Lin Fengmian, la peinture réaliste académique est un passage obligé mais il va réaliser qu'elle est une option parmi d'autres. Sa difficulté à apprendre le français l'a sans doute aussi éloigné d'un cadre éducatif trop institutionnel et globalement, on voit qu'il a échappé à tous les marqueurs habituels de la relation privilégiée franco-chinoise alors que Xu Beihong les a tous traversés. Enfin, il n'a pas été cadré par les milieux francophiles et politisés qu'a connus Xu Beihong à Shanghai et à Pékin. Ainsi, en dehors du bagage culturel, la neutralité de l'agent par rapport aux marqueurs culturels français et à leur relais locaux en Chine, tend à faire de lui un électron libre en France. Enfin, avec le passage par le canal du « travail-études », juste avant le départ en se rendant à l'Association d'éducation franco-chinoise (*Huafa Xiehui*) après avoir vu une annonce dans le journal et alors que Deng Xiaoping part peu de temps après Lin Fengmian sur le même paquebot André Lebon²⁸⁵, commence sans doute à se fixer une conscience de ne pas être parmi les meilleurs et les plus nantis, même si Lin Fengmian semble pouvoir compter sur une ressource d'appoint par un oncle d'outre-mer installé à l'île Maurice (?)²⁸⁶. En forçant le trait, Xu Beihong a davantage l'air d'un étudiant boursier de l'État bien propre et Lin Fengmian d'un migrant en 4^e classe, soit presque en cale de navire. La prise de conscience artistique et politique se fera en France pour Lin Fengmian et on peut soupçonner chez lui une tendance gauchiste et anarchiste qui se manifestera bruyamment avec André Claudot en 1927, mais aussi la tendance lourde à produire un art engagé, ce qui n'est pas du tout le cas de Xu Beihong dont la maturité est déjà bien posée avant son départ. Ainsi, on pourrait apprécier notre phénomène en amont, en Chine, par une lecture croisée de deux critères. Si le capital culturel traditionnel d'un agent est important et s'il est ensuite *confronté* à des marqueurs franco-chinois, la voie vers l'École des beaux-arts de Paris et le réalisme académique serait privilégiée en France.

²⁸⁵ Lin Fengmian s'embarque le 25 décembre 1919 avec une trentaine d'autres « travail-études ». *Shenbao* du 26 décembre 1919. Deng Xiaoping arrive depuis Shanghai à Marseille le 19 octobre 1920.

²⁸⁶ Zheng Zhong, *op. cit.*, 2008, p. 20-21.

Chapitre 2 – Le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris, pratiques et mise à l'épreuve du modèle

Introduction du Chapitre 2 : Le pivot de la thèse ou comment établir et interpréter l'inventaire du phénomène chinois

Ce deuxième chapitre de la première partie de notre étude contient les résultats du dépouillement des archives de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Le premier objectif consistait, et c'était une gageure, à produire une liste exhaustive des élèves chinois dont les archives de l'École gardent trace entre 1912 et 1949. Plusieurs études antérieures ont pu partager cette ambition mais nous n'avons pas eu connaissance dans le détail de leurs résultats. Nous pensons qu'elles sont restées incomplètes parce qu'elles n'ont pas épuisé les sources disponibles de la cote AJ 52 pour en extraire tous les noms d'élèves chinois²⁸⁷.

L'ampleur de la documentation de l'École des beaux-arts est phénoménale. On en obtient une description précise à travers l'AJ 52 établi par Brigitte Labat-Poussin et Caroline Obert. Cet ouvrage est un outil indispensable. Sans ce guide, on ne peut véritablement identifier les différents types de documents et surtout comprendre leurs *enchaînements*. En effet, le réseau documentaire que constituent les archives à réunir et à exploiter pour traiter le sujet correspond à la fois à l'histoire de l'institution mais aussi à son fonctionnement et à ses pratiques sur une période d'un demi siècle²⁸⁸. Seule l'immersion dans la documentation permet de saisir la dimension historique du phénomène, avec ses continuités et ses ruptures comme les périodes de guerre, mais aussi le fonctionnement pratique de l'École et de ses enseignements qui est bien plus complexe qu'on ne l'imagine en général.

²⁸⁷ Mme Sun Chun-mei (professeur à la Tainan National University of the Arts (Taiwan), et auteur de, *La peinture contemporaine à Taïwan : les influences japonaises et occidentales, l'exemple de Chen Dewang (1910-1984) et le groupe « Mouve » fondé en 1937*, Thèse de Doctorat, Direction Flora Blanchon, Paris-Sorbonne, 1999), a travaillé à établir une liste des « artistes chinois ayant séjourné en France entre 1911 et 1950 ». Cette liste fut (partiellement) publiée en 2011 dans le catalogue de l'exposition au musée Cernuschi, 2011, *op. cit.*, p. 236 et 237. Nous ne voyons rien non plus de précis dans Mayching Margaret Kao, *China's Response to the West in Art : 1895-1937*, thèse de doctorat non publiée, Stanford University, 1972. Pour cerner la présence chinoise à l'École des beaux-arts, la plupart des chercheurs se limitent à dépouiller trois types de documents : les listes des élèves reçus au concours d'admission, les listes d'inscription dans les ateliers et les dossiers individuels correspondants et disponibles. D'une part, nous ne voyons pas à ce jour d'étude qui aurait par exemple dépouillé convenablement les listes d'ateliers d'après-guerre, soit AJ52 1353 entre 1945 et 1957 à la suite d'AJ52 248 qui concerne la période avant 1945. AJ52 248 est disponible en microfilm à la bibliothèque de l'École des beaux-arts alors qu'AJ52 1353 n'est consultable que dans sa version papier et originale aux Archives nationales à Pierrefitte-sur-Seine. Les trois registres d'élèves admis au concours sont demeurés à l'École (hommes : 1894-1925, hommes : 1925- environ 1965, femmes : 1904-1955 puis elles sont inscrites sur le registre masculin). D'autre part, malgré leur efficacité, ces trois types de sources ne peuvent permettre d'identifier tous les agents car elles ne tiennent pas compte des galeries. Or, les galeries constituent une pièce essentielle du puzzle. Enfin, elles ne donnent qu'une image *statique* du phénomène car les inscriptions ne traduisent pas le contenu réel, en temps et en qualité, du parcours des élèves à l'École. Même les dossiers individuels, la plupart du temps très succincts, ne donnent pas cette réponse, d'autant que tous les élèves cantonnés dans les galeries n'en disposent pas et que les dossiers individuels manquent presque complètement pour l'après-guerre.

²⁸⁸ Labat-Poussin Brigitte et Obert Caroline, *Archives nationales. Archives de l'école nationale supérieure des beaux-arts. Inventaire*, Paris, Centre historique des archives nationales, 1998.

L'ampleur de la documentation propre à l'École des beaux-arts double lorsqu'on y intègre les collections qui font de l'institution un des plus grands lieux de conservation d'œuvres au monde²⁸⁹. Or, la compréhension de la présence chinoise à l'École des beaux-arts passe par une bonne appréhension de la documentation disponible constituée autant par les documents administratifs des archives que par les œuvres conservées dans les collections. Archives et collections sont les deux faces d'un même objet. A terme, les deux dimensions, administratives et artistiques, doivent nous permettre de cerner et de comprendre en profondeur la pratique de l'École des beaux-arts par les élèves chinois.

Or, nous avons décidé d'exploiter la partie collections de la documentation dans la deuxième partie de notre étude ; nous réservons tous les éléments proprement artistiques, en utilisant un corpus spécifique d'œuvres françaises, pour les mettre sous tension dans une problématique commune qui confrontera dans un même mouvement la production des agents chinois avant le départ en France, pendant le séjour France et au retour en Chine.

En appliquant le principe de « concentration locale des moyens »²⁹⁰, nous traiterons dans le présent chapitre principalement des aspects sociaux du phénomène. En effet, la question artistique est tellement problématique qu'il vaut mieux, sous peine d'être débordé par le sujet, décrire et analyser d'abord les aspects sociaux afin de mettre en évidence des trajectoires regroupées et des modalités communes dans la pratique de l'École par les élèves chinois²⁹¹. Ces résultats permettront aussi de mieux cadrer la partie artistique et d'en maintenir la lecture à l'intérieur de l'École. Aussi, à travers les archives de l'École, notre étude sociale du phénomène comprend deux objectifs. Le premier consiste à établir une liste complète des agents chinois, mais cet inventaire doit être dynamique et notre second objectif vise à révéler la manière dont les agents ont effectivement et précisément pratiqué l'École des beaux-arts, individuellement et aussi avec des stratégies collectives. De cette manière, nous pouvons comprendre le fonctionnement de l'institution et de l'éducation artistique académique tout en y situant notre phénomène chinois, agi en France mais orienté vers la Chine.

L'espace que représente l'éducation artistique académique pourrait être moins *plombé* par la critique et l'historiographie que la partie artistique. Car, si l'École des beaux-arts de Paris ne devait plus peser dans la véritable création artistique au XX^e siècle, elle aurait pu conserver encore des qualités d'ordre pédagogique²⁹².

²⁸⁹ Malgré ses collections impressionnantes (450 000 œuvres et ouvrages, dont 2000 peintures, plus de 3700 sculptures et moulages, 600 fragments architecturaux, 600 objets d'art, 15 000 médailles, 20 000 dessins de maîtres, 100 000 estampes, 70 000 épreuves et négatifs photographiques anciens etc.), l'École n'est pas encore administrativement un « musée de France ». Voir <http://www.beauxartsparis.com/fr/la-collection>

²⁹⁰ Un des trois principes de la guerre à la française, appliqué par Napoléon et énoncé par Foch. La « concentration des efforts », soit le principe de manœuvrer pour diviser la difficulté afin de porter un effort décisif, successivement sur chaque partie du problème.

²⁹¹ La question artistique est d'abord une question historiographique car pour la période de l'entre-deux-guerres, l'École des beaux-arts est déconsidérée par la critique contemporaine. Celle-ci a banni au XX^e siècle le *génie* de l'École. Ses regards se sont tournés vers d'autres lieux de consécration, de Montmartre à Montparnasse, jusqu'aux cimaises des grands marchands. Il y a bien un décalage, soit une problématique qui résulte de la situation suivante : c'est au moment de son déclin consommé par la critique que les Chinois fréquentent l'École des beaux-arts.

²⁹² C'est généralement la position des conservateurs du patrimoine qui veillent sur les collections de l'École des beaux-arts. Ils ont peu d'estime pour la production d'entre-deux-guerres, celle des professeurs chefs d'atelier et de leurs élèves, mais ils valorisent le système éducatif républicain porté par l'institution et son rayonnement dans le monde. Cette lecture *politique* s'appuie aussi sur l'idée que si l'École ne pouvait plus produire de grands artistes en France, elle pouvait

Or, ce domaine est également soumis en France à un tir croisé. D'un côté, le déclin de l'enseignement de l'École est un lamento qui existe dès le XIX^e siècle et qui est sans cesse remployé, d'autre part, face aux enjeux modernes puis contemporains de la création artistique, se pose la question même de l'utilité d'un enseignement des beaux-arts²⁹³. Or, la présence massive des Chinois à l'École entre les deux-guerres et l'influence de ces agents sur le champ artistique chinois contredit la critique française car notre phénomène reconnaît l'École des beaux-arts de Paris autant sur le plan éducatif que sur le plan artistique.

Par rapport à notre objectif de définir le groupe chinois et de le traiter comme un phénomène dynamique en exploitant les archives françaises, le terrain est également miné du côté chinois car la mémoire en Chine ne correspond pas à l'histoire en France. Autrement dit, la liste des élèves chinois établie à partir des archives françaises ne coïncide pas avec celle qui nous est donnée par la mémoire chinoise, soit la somme importante de récits et d'études qui traitent à différents degrés des artistes *Liufa*. Ainsi, des artistes chinois sont connus pour être passés par l'École des beaux-arts de Paris sans que nous ne trouvions la moindre trace de leur présence dans les archives de l'École²⁹⁴. Deux possibilités, soit nous n'avons pas eu accès aux documents qui pourraient signaler leur présence, mais c'est peu probable, soit ils n'ont jamais été élèves à l'École des beaux-arts de Paris. L'inverse existe également, soit des artistes chinois dont la présence à l'École des beaux-arts de Paris est attestée par les archives mais dont la mémoire en Chine a complètement perdu le souvenir²⁹⁵. Au final, une part non négligeable des agents reste non identifiée²⁹⁶.

encore en influencer d'excellents venus de l'étranger. Lorsqu'on passe au crible les ateliers, cette opinion mérite d'être critiquée. Chaque atelier est *rempli* d'élèves qui sont devenus, à leur manière, des artistes de qualité tant en France qu'à l'étranger. Il y a aussi l'idée d'une École vivier qui amène aussi des élèves à briller dans d'autres domaines. Le cas chinois est particulièrement symptomatique du décrochage de l'École par rapport à la création artistique consacrée dans la deuxième moitié du siècle. En fin de période, soit entre 1945 et 1949, une dernière vague chinoise arrive en France ; elle compte Zhao Wuji (1920-2013) et son camarade de Hangzhou Wu Guanzhong (1919-2010), auxquels on associe Zhu Dequn (1920-2014) arrivé à Paris depuis Taïwan en 1955. Les trajectoires de ces « trois mousquetaires » sont révélatrices de l'évolution de la position de l'École des beaux-arts de Paris dans les champs artistiques chinois et français d'après-guerre. Seul Wu Guanzhong a franchement suivi un enseignement académique à l'École des beaux-arts de Paris ; il est rentré en Chine en 1950 pour n'être consacré que tardivement mais pleinement dans son pays après 1980. Zhao Wuji (Zao Wou-Ki) et Zhu Dequn (Chu Teh-Chun) ont également été inscrits à l'École, ils sont restés en France pour devenir des artistes contemporains reconnus sur la scène internationale. Se sont-ils pour autant complètement coupés de la *filière* académique ? Zhu et Zhao furent élus à l'Académie des beaux-arts en 1997 et en 2002, comme le furent, en leur temps, les grands professeurs chefs d'atelier de l'École des beaux-arts de Paris.

²⁹³ L'art peut-il être enseigné ? Une École d'art peut-elle former des artistes véritables ? Contribue-t-elle à former des individus à vocation artistique, des créateurs ? voir Dominique Poulot, Jean-Miguel Pire, Alain Bonnet, *L'éducation artistique en France, Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIII-XXI^e siècles*, Presses universitaires de Rennes, 2010. On pense aussi à l'ouvrage de Paul Landowski, *Peut-on Enseigner les Beaux-arts?*, Paris, Éditions Baudinière, 1943.

²⁹⁴ Par exemple, Peng Youxian (彭友贤)(1906-?). On pense au prestige, à la consécration que représente au retour le fait d'avoir été à l'École.

²⁹⁵ Un cas d'amnésie est particulièrement intéressant : Chang Yu (dit Sanyu) (1901-1966), est bien inscrit dans l'atelier de François Flameng au numéro 667 du registre de l'atelier, avec une entrée notée le 13 juillet 1921. Le passage par la rue Bonaparte a été gommé de sa biographie car il faut choisir son camp, encore davantage dans la mémoire que dans la vie. Un autre cas, mais différent, concerne en fin de période, Zhao Wuji (dit Zao Wou-ki) (1920-2013) présenté à Jean Souverbie par Wu Guanzhong (1919-2010).

Une fois, l'effectif chinois établi et la plupart des agents identifiés, il nous revient de connaître leur pratique réelle de l'École dans l'École. Il faut confronter les informations provenant des archives, implacables notamment sur la durée de leur présence et la nature de leurs pratiques²⁹⁷, à la mémoire des agents chinois lorsqu'elle existe, et aussi à une autre mémoire, celle offerte par les témoignages d'élèves français et étrangers qui furent leurs camarades²⁹⁸. Or, la complexité de la documentation des archives confrontée à la mémoire partielle et partielle des élèves de l'École des beaux-arts pose un problème sérieux. On peine à comprendre comment fonctionnait l'École des beaux-arts et ce que réellement les élèves y faisaient. La complexité de l'institution cumulée à la diversité des trajectoires individuelles expliquent en partie la manière dont jusqu'à présent, l'historiographie chinoise a observé et étudié l'École des beaux-arts de Paris. L'objet reste incompris et les chercheurs chinois se contentent d'y piocher ce dont ils ont besoin pour nourrir des problématiques qui ont peu à voir avec l'École, son histoire et son contexte²⁹⁹. Cette externalisation immédiate de l'information issue des archives de l'École des beaux-arts pèse dans la faiblesse générale des études chinoises réalisées sur le sujet. On sait que des artistes chinois sont passés par l'École des beaux-arts de Paris mais on ne les a jamais vus et observés ensemble, comme un objet d'étude en soi. En somme, nous militons pour internaliser, c'est-à-dire à maintenir à l'intérieur de l'École le point d'observation et d'analyse des Chinois à l'École des beaux-arts compris aussi comme un groupe.

Il ne s'agit pas seulement de répertorier les élèves chinois, d'en faire une liste mais de bien comprendre la position de ces élèves, individuellement, en groupe et en sous-groupes, au sein de l'École.

Qui sont-ils, que font-ils ? Comment interagissent-ils dans cet espace matériel, social, et symbolique que constitue l'École des beaux-arts de Paris? Une question nous préoccupe, celle qui consiste à observer le groupe chinois par rapport aux Français et aux autres groupes nationaux. On verra alors se dessiner un profil, celui des Chinois de l'École des beaux-arts de Paris dont les caractéristiques sont très spécifiques ou bien communes à d'autres groupes nationaux. Il s'agit donc de « redéployer » la présence chinoise de l'École des beaux-arts, en France puis en Chine, à partir de son enracinement à l'École.

²⁹⁶ Concernant la part d'élèves chinois encore non identifiés à la fin de notre étude, on a les chiffres suivants : 24 élèves chinois sur un total de 132, soit 24 % du total pour l'ensemble de la période et du phénomène entre 1914 et 1955. C'est une satisfaction, car nous étions encore à plus de 50% d'élèves non identifiés à l'été 2015. En outre, la proportion descend à 18% sur la part de l'effectif comprise entre 1914 et 1939, soit 20 individus sur 120. Par contre, la *zone d'ombre* reste la période d'après-guerre, essentiellement entre 1947 et 1955, où 12 des 22 agents formant le groupe des « héritiers » et relevés dans les archives de l'École nous restent à ce jour non identifiés, ni en Chine ni en France. Il y aurait un effort à produire sur cette période *finale*, peut-être dans une autre étude qui porterait sur les Chinois à l'École des beaux-arts de Paris, de 1945 à 1968 puis de 1968 à nos jours.

²⁹⁷ Les archives nous donnent l'assiduité des élèves et leurs notes aux concours, soit deux critères pour évaluer le niveau absolu et relatif d'un élève au sein de l'institution.

²⁹⁸ On pense immédiatement à Robert Fernier, *17 Quai Malaquais (Atelier Cormon)*, Edition Pontarlier, impr. Camille Faivre, Paris, 1934 ; et sur l'Académie Julian, à Albert Larcher, *Revivons nos belles années à l'Académie Julian 1919-1925*, Auxerre, Chez l'auteur, 1982.

²⁹⁹ On pense d'une part à toutes les *biographies* consacrées aux artistes célèbres dans lesquelles le passage par l'École est mentionné mais sans observer toutes les conséquences sur la trajectoire individuelle et d'autre part à toutes les études sur les beaux-arts chinois qui font l'impasse sur l'héritage des beaux-arts de Paris, faute de le connaître. Dans la mise en place des systèmes d'enseignement artistique en Chine entre les années 1910 et 1950, la question du modèle incarné par l'École des beaux-arts de Paris, de son expérimentation à sa *transposition* en Chine reste un sujet quasi vierge.

1. Pour une représentation et une analyse dynamique du phénomène et des pratiques des élèves chinois

1.1. Des listes et tableaux vers une représentation graphique du phénomène

1.1.1. Liste totale des élèves chinois, diversité des pratiques et lecture ternaire de l'histoire du phénomène (précurseurs, successeurs et héritiers)

Comme les autres chercheurs, nous sommes rentrés dans la documentation par les résultats au concours. Il y a des raisons pratiques à ce choix. En effet, des volumes d'archives consacrés aux élèves reçus au concours d'admission sont physiquement disponibles à la bibliothèque de l'École des beaux-arts de Paris et de fait ils ne figurent pas dans l'inventaire de Labat-Poussin car ils n'ont pas été versés aux Archives nationales³⁰⁰. Dans ces trois volumes, on trouve 17 noms d'élèves chinois reçus entre 1914 et 1952, dont Xu Beihong parmi les peintres et Hua Tianyou chez les sculpteurs (cf. Annexes I p. 10). D'autres agents sont connus et d'autres beaucoup moins.

Avec cette liste, on doit s'interroger sur un élément de différenciation entre les élèves, même chinois. L'élève reçu devient un « élève officiel » de l'École au regard de l'administration. Il obtient, en principe et à ce titre, des droits particuliers comme celui d'assister aux cours donnés en dehors des ateliers, soit l'anatomie, l'histoire et d'autres matières qui touchent toutes les sections de l'École, des peintres, sculpteurs et graveurs jusqu'aux architectes. L'élève admis est aussi censé occuper une place prépondérante dans l'atelier, même si dans les faits, les ateliers étant très autonomes, c'est l'ancienneté qui prévaut comme critère hiérarchique. De fait, les témoignages français parlent peu du concours d'admission, appelé aussi « concours des places », alors que les agents chinois ont tendance à l'assimiler à une sorte de « diplôme ». Or, peu d'élèves chinois ont réussi le concours dans la première moitié du siècle et on se retrouve un peu marri de la faiblesse de ce score qui tient essentiellement à la situation d'élèves « étrangers » des agents chinois et aussi à certaines stratégies d'études correspondant à cette situation.

Toutefois, avec ce groupe, qui constitue une sorte d'élite, comme le sommet de l'Iceberg, plusieurs faits sont déjà remarquables. D'abord, le premier élève chinois connu à l'École des beaux-arts, Wu Fading (1) a été admis. Le phénomène chinois démarre plus tôt, plus intensément qu'on ne l'imagine, et pas en 1919-1920, autour des figures majeures que sont Xu Beihong et Lin Fengmian. Ce dernier d'ailleurs, comme beaucoup d'autres étoiles du champ artistique chinois présentes dans notre effectif, n'a pas été reçu. A-t-il même tenté de se présenter au concours? On comprend alors que la réussite au concours ou le fait de s'y confronter indique une forme d'engagement plus profond dans le cadre scolaire de l'École. Xu Beihong, évidemment, remplit cette condition. On commence à voir se profiler l'idée d'une stratégie d'études au sein même de l'institution. Ensuite, les femmes sont présentes très tôt avec Fang Junbi dès 1918 et aussi très tard avec Liu Ziming inscrite chez Jean Souverbie en 1952. Enfin, les sculpteurs brillent particulièrement dans les années 1930 avec des admissions temporaires puis des admissions définitives grâce à leur performance à d'autres concours de l'École ; Liao Xinxue (96) obtient une « seconde médaille au concours Lemaire » à titre étranger en 1936, et avant lui, Zheng Ke (46) une deuxième mention au « concours de figure modelée antique ». Ces élèves semblent avoir été plus loin encore dans leur participation et leur performance dans l'École et on a

³⁰⁰ Ces trois registres des élèves peintres et sculpteurs, hommes et femmes, admis au concours avant 1968 sont conservés physiquement à la bibliothèque de l'École des beaux-arts et ils ne figurent pas dans le Labat-Poussin.

aussi l'idée d'une progression dans l'intensité du phénomène.

Une part essentielle des archives utiles à faire l'inventaire de l'effectif chinois est constituée par les listes d'inscription dans les ateliers. Dans ces répertoires aux allures de vieux grimoires, il faut traquer la présence des élèves chinois³⁰¹. Toutefois, l'effectif doit être correctement amendé en tenant compte des galeries. En effet, une quinzaine d'élèves chinois apparaissent avant-guerre uniquement dans les galeries et pas dans les ateliers. C'est en butant sur le cas de Wu Dayu (27) dont la présence à l'École des beaux-arts est attestée par tous les auteurs et l'artiste lui-même, qu'on est amené à comprendre l'importance de cette pratique des « galeries » à l'École des beaux-arts³⁰².

En accumulant essentiellement les mentions d'élèves chinois relevés dans les ateliers et dans les galeries, on atteint environ 170 occurrences pour un effectif total de 132 individus visibles. En effet, certains élèves apparaissent dans plusieurs ateliers et aussi dans les galeries. L'effectif chinois total à l'École entre 1914 et le milieu des années 1950 dépasse les 130 individus, peintres, sculpteurs et graveurs, auxquels il faut ajouter une dizaine d'architectes. Ces chiffres bruts constituent un beau résultat, avec aussi un élargissement en début et en fin de période par rapport au discours habituel concentré sur l'entre-deux-guerres et qui ne perçoit ni les racines ni les ultimes prolongements du phénomène chinois à l'École. Cette liste dont nous avons tiré une version simplifiée, nous autorise déjà à proposer une lecture ternaire du phénomène (cf. Annexes I p. 11 à 13).

Les « précurseurs », une poignée d'individus, ouvrent la marche dès 1914. En termes de génération, ils semblent liés à la révolution de 1911 et à la préparation du mouvement du 4 mai 1919. Ils fixent aussi un cursus modèle par rapport auquel les autres agents vont devoir se positionner. Du début des années 1920 jusqu'à 1938, suit la vague chinoise des « successeurs ». Cette centaine d'élèves, peintres et sculpteurs, offre dans les années 1930 une augmentation sensible du nombre de femmes et de sculpteurs. Certes, les hommes peintres restent les plus nombreux mais les femmes et les sculpteurs occupent parfois une place en pointe du mouvement ; c'est le signe d'une diversification et d'une professionnalisation dont il serait intéressant d'observer les effets sur la situation des beaux-arts en Chine. La guerre en Chine puis en Europe brise l'élan, mais pas complètement, car des Chinois traversent les années noires à l'École des beaux-arts de Paris et le

³⁰¹ AJ52 248 « Registre d'inscription des élèves dans les ateliers de peinture, sculpture, architecture, ateliers extérieurs. 1874-1945 » Labat-Poussin p. 41. C'est sans doute le document le plus important pour établir l'effectif chinois avec des indications sur le nom, la nationalité, la date et le lieu de naissance, l'adresse en France au moment de l'inscription, et la date d'entrée dans l'atelier. Les listes sont classées atelier par atelier, les maîtres succédant aux maîtres, ce qui donne à l'atelier une très grande cohérence-continuité dans le temps et dans son cadre physique de l'hôtel de Chimay. Ce document disponible sur microfilms à la bibliothèque de l'École doit être croisé pour vérifier les noms et les dates d'inscription, pas toujours claires dans les marges obscures du répertoire principal par AJ52 553, soit « Répertoire alphabétique et chronologique des élèves dans les ateliers XIX^e - 1940 ». C'est la table du registre 248 avec le rappel des noms et prénoms des élèves, du nom du professeur en charge de l'atelier, du numéro et de la date d'inscription. Pour l'après-guerre, il faut aller aux Archives nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine, et consulter le volume AJ 53 1353 « Registre d'inscription des élèves dans les ateliers de peinture, sculpture, architecture et gravure. 1945-1957 ».

³⁰² Les registres d'inscription dans les galeries sont beaucoup moins continus que les inscriptions en atelier ; il faut croiser plusieurs documents. Notamment AJ52 572 « Répertoire alphabétique des élèves hommes, français et étrangers, autorisés à travailler dans les galeries. 1911-1949 » et AJ52 573 « Répertoire alphabétique des élèves femmes, françaises et étrangères, autorisées à travailler dans les galeries. 1911-1949 ». Et aussi en AJ52 973, deux répertoires alphabétiques et chronologiques des candidats inscrits pour le « concours des galeries » entre 1928-1929 et 1947-1948.

flux reprend à partir de 1947. Certes, il est moins vif, mais avec les *héritiers*, il enjambe 1949 et il se poursuit jusqu'au milieu des années 1950. Un autre résultat vient de la fréquentation des galeries. Au moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, leur rôle semble très important entre l'École et l'extérieur et au sein même de l'École. Des Chinois parmi les plus réputés qui sont passés aux beaux-arts de Paris ne figurent que dans les galeries. Faut-il y voir une autre manière de pratiquer l'École ?

Mais lorsque cette liste primaire comprend toutes les occurrences, elle est si complexe qu'elle devient compliquée sans pour autant être plus dynamique. Elle ne rend pas compte du contenu réel des pratiques. L'espace occupé par le phénomène cumule les noms des individus et celui des différentes pratiques, il est aussi tendu et borné dans le temps mais sans qu'on puisse en voir la consistance. Si un élève est inscrit dans un atelier, combien de temps y reste-t-il ? Ne change-t-il pas de patron dans l'intervalle ? Quels camarades chinois sont avec lui au même moment et dans quels secteurs de l'École ? Pour Xu Beihong, et comme pour la plupart des agents, ni les registres d'inscriptions, ni même le dossier individuel, ne nous donnent d'indication sur son assiduité ou sur sa date de sortie de l'École.

Les registres d'inscription, synchroniques, ont un caractère récapitulatif et cumulatif. La continuité de ces séries, comme dans les ateliers où un professeur succède à un autre sans interrompre le flux des élèves, est pratique dans un premier temps, mais elle ne permet pas d'établir un effectif exhaustif. Il faut recourir à d'autres séries documentaires diachroniques. Un document est alors la photographie de la situation à un moment donné dans une classe. La matière de cette information, accumulée cliché après cliché, permet de remplir le cadre et la trame fournis par les registres d'inscription aussi bien dans les ateliers que dans les galeries. Ces séries sont constituées par les documents de « contrôle de présence des élèves »³⁰³. En les dépouillant, on découvre aussi que la correspondance entre les inscriptions et les présences n'est pas parfaite. Dans les galeries, certains noms n'apparaissent que dans les relevés de présence et nullement dans les registres d'inscription³⁰⁴.

1.1.2. De la liste totale au tableau-graphique général du phénomène à partir du cas des premiers précurseurs

Aussi, nous avons décidé de constituer un premier tableau général qui classe les élèves dans l'ordre chronologique de leur entrée dans la documentation, de 1 à 132. Pour chaque élève, les informations relevées dans les archives sont disposées dans des colonnes, dont chacune correspond à un type de source et à un type d'activité (cf. Annexes I p. 14 à 23). Dans chaque cellule ces informations sont distribuées en fonction de leur succession chronologique.

³⁰³ Ces relevés de présence sont très nombreux. Il en existe deux types principaux. Ceux qui sont récapitulatifs comme AJ52 473 « Contrôle de présence des élèves. Ateliers de peinture et de sculpture, cours du soir, enseignement simultané des Trois arts, galeries du Musée des études (peintres, sculpteurs et architectes. Années 1910-1911 à 1920-1921 ». Chaque année comprend trois fascicules, un pour les ateliers de peintres, un autre pour les sculpteurs et un troisième pour le Musée, soit les galeries. Et le relevé est annuel avec le nombre de jours pointés indiqué pour chaque mois. Or, ce type de relevé manque parfois ; notamment pendant la Seconde Guerre mondiale et après la guerre. Dans ces trous, parfois béants il faut avoir recours aux relevés de présence de chaque atelier comme en AJ52 556 « Présence dans les ateliers de peinture et de gravure. Ateliers de Narbonne, Roger, Souverbie. 1944-avril ». Ces relevés ont l'avantage de la précision, ils sont hebdomadaires.

³⁰⁴ Le problème apparaît dès Wu Fading. D'après les relevés de présence, il fréquente les galeries sans que son nom n'apparaisse dans le registre d'inscription dans les galeries.

Ce premier tableau nous permet de classer les informations relevées dans les archives. C'est un document général et de référence. On y trouve toutes les informations brutes avec un niveau suffisant de précision pour les retrouver aisément dans les archives. Mais ce tableau qui met à plat, classe et organise l'information de chaque élève ne donne pas à voir les profils des parcours individuels, ni les relations qui existent entre eux, ni les évolutions du phénomène en général. Il faut alors transposer ce premier tableau sous une forme synthétique qui se rapproche d'une représentation graphique, et qui permette de mettre en évidence les profils individuels, tout en pouvant aisément les comparer et les associer dans le temps. En déployant les informations contenues dans le premier tableau le long d'une frise chronologique, on révèle le profil de chacun et les évolutions du groupe en général. Cette représentation, fruit de la tension entre le besoin d'un relevé ordonné de l'information et la mise en évidence de phénomènes, s'est montrée efficace avec les premiers précurseurs (cf. Annexes I p. 24)³⁰⁵. Elle nous a servi de modèle pour établir une « frise générale », première grille de lecture utile à relever d'autres groupes et sous-groupes au sein de l'effectif total (cf. Annexes I p. 24)³⁰⁶.

1.2. Analyse des parcours des premiers agents pour définir et étudier le groupe des précurseurs

Qu'ont exactement fait ces trois premiers élèves chinois au cours de leurs années d'études en France ? A travers le déroulé des différentes pratiques scolaires disponibles à l'époque, le tableau synthétique en frise, nous révèle par sa dimension graphique les stratégies des agents. On voit d'abord que la pratique globale autour de l'École et à l'École est longue, entre trois et cinq ans. Certes, toutes les activités ne s'inscrivent pas sur une telle durée et elles sont marquées par des discontinuités, mais pour chaque agent on observe une ou plusieurs activités dominantes. De manière évidente, c'est la présence dans l'atelier qui est au cœur du parcours d'études. L'atelier reste la base mais avec des nuances sensibles et autour de lui s'agencent d'autres pratiques, comme « les galeries » et « les cours du soir ». D'emblée, on voit que l'on ne peut pas réduire le passage par l'École des beaux-arts par le simple « a étudié avec tel professeur » ou encore « diplômé de l'École des beaux-arts », type de formules que l'on retrouve dans la littérature et qui simplifie d'une manière inexacte les parcours individuels et le fonctionnement de l'École.

De ce côté, il faut bien le dire, la situation est complexe et quelque peu déroutante. Si l'on s'interroge sur le simple fait de savoir qui est « élève » de l'École, on bute sur la diversité des sources qui traduit tout simplement la diversité des situations : aspirant élève des galeries, élève libre d'un atelier, élève officiel de l'École admis au concours, admis temporaire ou admis définitif etc. Comme toujours, à la règle s'ajoutent les situations particulières qui vont des circonstances exceptionnelles imposées par la guerre, à celles qui tiennent de l'identité des élèves, comme celui d'être étranger ou encore d'être une femme. Enfin, malgré la stabilité génétique de l'École, les dispositifs administratifs et scolaires qui encadrent les élèves évoluent dans le temps. La situation avant 1914 n'est plus la même en 1924, et que dire des années 1940 et 1950 ? Ce que certains appellent « le sommeil de la vieille dame » ne correspond pas à ce que nous voyons à travers les documents et les témoignages.

³⁰⁵ Projet de représentation graphique des profils des études (pratiques et présences) des précurseurs.

³⁰⁶ Frise générale du phénomène chinois à l'École de beaux-arts de Paris (1914-1955) - Profils des études (pratiques et présences) - image réduite à 10% du document original. En effet, Il nous est impossible de reproduire ici ce grand tableau qui mesure 150 cm x 160 cm et qui « parle » particulièrement quand *affiché* au mur on circule en détail à l'intérieur ou bien à sa surface à différentes échelles.

Un premier niveau d'analyse nous permet de caractériser les parcours, de les comparer et de donner une configuration plus précise au groupe. Pour Wu Fading et pour *Fan Ying*, on constate une période continue de trois ans et demi de présence dans l'atelier Cormon entre 1914 et 1918. On est loin de l'image de l'étudiant *virtuel*, inscrit mais qui ne vient jamais. Ces premiers Chinois ont été studieux. On voit aussi que les parcours de Wu Fading et de Fan Ying sont très semblables. Ils arrivent et partent en même temps, passent le même concours d'admission. Ce sont bien des « camarades ». On voit toutefois que Fan Ying est passé par Julian et qu'il a suivi les cours du soir mais pas de préparation dans les galeries. Le parcours de Wu Fading semble plus simple et plus direct. Il n'est pas allé chez Julian et sa présence dans les galeries et aux cours du soir est très peu significative. C'est aussi le seul à avoir réussi le concours.

Evidemment, la photographie donnée par les informations tirées des archives doit être confrontée à d'autres sources, notamment les sources chinoises. Cette confrontation entre les archives françaises et les sources chinoises représente la base de notre démarche face aux sources. C'est bien dans cet échange, soit ensemble, que chacune des sources rentre en pleine résonance l'une avec les autres et atteint sa pleine efficacité. Dans ce rapport, les informations de détail, avec une faible granularité, deviennent des indices essentiels pour comprendre des informations plus générales. Les distorsions entre les archives françaises et les sources chinoises permettent aussi de corriger des idées reçues sur les artistes chinois en France pris individuellement ou collectivement.

Le groupe des précurseurs³⁰⁷, le moins nombreux est peut-être le plus important car il pose les bases pratiques et aussi idéologiques sur lesquelles l'effectif global se construit. Il ouvre la voie, expérimente et rapporte déjà cette expérience française des beaux-arts en Chine. Ce retour d'expérience tend à influencer le mouvement et les trajectoires des agents du deuxième groupe, les « successeurs », les plus nombreux dans notre phénomène. Comme nous le verrons beaucoup des agents du second groupe partent en France et arrivent à l'École des beaux-arts en connaissance de cause, forts de l'expérience des aînés, soit des précurseurs, qui ont tracé la voie. Autant il est assez aisé de voir quand commence le groupe des précurseurs, autant il est plus problématique de savoir quand il s'arrête. Ce type de changement relève plus de l'évolution que de la rupture nette et il faut tâcher de savoir à partir de quel moment et avec quels agents on bascule dans un autre groupe³⁰⁸.

Nous avons la conviction que, fondamentalement, les précurseurs sont proches des prémices du mouvement, soit de la politique. Ils sont des agents directs ou indirects de la révolution de 1911 et ils font aussi le lien avec le mouvement du 4 mai 1919. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la France occupe une place particulière comme un des centres de gravité dans le référentiel étranger en Chine, au sein d'un groupe de démocrates, de radicaux, anarchistes ou proche de l'anarchisme, tels Li Shizeng, Cai Yuanpei etc. Nos artistes précurseurs sont à insérer dans ce mouvement réformateur et révolutionnaire ; cet élan correspond à des pratiques sociales dans lesquelles, faire des études à l'étranger, en France, dans le domaine des arts et à l'École des beaux-arts de Paris, fait pleinement partie. A ce stade, nous pensons que le deuxième groupe suivra cet exemple mais avec une dimension de spécialité plus importante et peut-être une politisation plus faible. Ce serait un peu la phase neutre des années 1926-1937 ? On voit aussi que les précurseurs ont des relations interpersonnelles, ce qui caractérise aussi le groupe, et aussi des relations avec les pionniers de la révolution chinoise qui sont liés à la France, comme Cai Yuanpei.

³⁰⁷ Métaphore sismique savoureuse et dynamique : « Tremblement de terre ou série de séismes ayant approximativement le même épipcentre et précédant un grand séisme de quelques jours à quelques semaines ».

³⁰⁸ Il existe un groupe transitoire situé entre les précurseurs et les successeurs ; il cumule des agents des deux groupes entre 1920 et 1925 dans une sorte de tuilage.

Parmi les précurseurs, voyons les « éclaireurs », les premiers, soit trois noms : Wu Fading (1883-1924) (1), Li Chaoshi (1883-1971) (3) et la *part de mystère* de ce cénacle, Fan Ying (2) qui reste non identifié en dépit du nombre consistant de documents d'archives qui le concernent. Trois c'est peu, mais c'est déjà suffisant pour tracer la voie et marquer un premier retour d'expérience. Avec eux, défrichons et traçons des lignes de force à travers les pratiques de l'École des beaux-arts et le phénomène chinois.

1.2.1. Le premier élève chinois, Wu Fading : de la Chine vers la France

A notre connaissance, il n'existe aucun travail universitaire, aucune monographie consacrée à Wu Fading. On peut s'en étonner mais à notre avis la situation historiographique de Wu Fading tient à trois raisons. D'abord, si Wu Fading est le premier, il fut suivi par des figures considérées comme plus importantes tels Xu Beihong et Lin Fengmian qui ont profondément marqué leur époque ; ces *monstres sacrés* ont tendance à masquer la primeur de Wu Fading et d'autres précurseurs. Ensuite, dans le même ordre d'idée, l'ancienneté de son départ ne cadre pas avec la priorité donnée par l'historiographie chinoise et internationale au 4 mai 1919, à ses conséquences sur le mouvement artistique en général et sur le départ des artistes à l'étranger en particulier. D'une certaine manière tout doit commencer avec 1919, même si nos « premiers précurseurs » nous prouvent le contraire³⁰⁹. On peut aussi imaginer que la manière dont au final Wu Fading a été capté par Liu Haisu a pu jouer en sa défaveur dans une historiographie nationale globalement écrite à Pékin. Enfin, et surtout, Wu Fading est mort prématurément, très en amont du mouvement et les œuvres de sa main qui subsistent aujourd'hui sont peu nombreuses. Toutefois, Wu Fading n'est pas un inconnu et il a sa place dans l'historiographie³¹⁰. On voit un parcours en deux étapes. La formation en France puis l'implication dans les premières écoles d'art et associations dédiées aux arts en Chine. Attachons-nous ici à cette première période et gardons la seconde pour montrer que les précurseurs ouvrent non seulement la voie mais entament l'écriture des premières pages du « retour de France », celles qui seront précisément lues et apprises par les successeurs.

Les archives françaises nous amènent à la date du 2 février 1914³¹¹ soit quelques mois avant le déclenchement de la guerre dans une période de relative insouciance au cours de laquelle on réalise, on met en pratique le programme républicain. Or, nous savons que Wu Fading est arrivé en France plus tôt, au printemps 1913³¹². C'est son ami et camarade en France, Xu Bingxu, qui nous renseigne sur les circonstances du départ et l'arrivée en France dans un texte remarquable de 1924 du *Chen Bao Fukan*, supplément du quotidien pékinois *Chenbao*, au moment où les hommages sont produits et publiés après sa brutale disparition.

Le profil du jeune Wu Fading nous apparaît à travers ces témoignages : originaire du Henan, dans le

³⁰⁹ La question de la place de l'anarchisme dans la genèse intellectuelle et culturelle de la Chine moderne et contemporaine n'est pas réglée. Son caractère irréductiblement subversif, car hostile à l'autorité et à la hiérarchie, ne peut pas en permettre la pleine nationalisation par la nouvelle Chine, sauf à le maintenir dans la marge « excentrique ». Les cheminements et les choix de grandes figures (francophiles) de l'anarchisme chinois, de politiciens comme Wang Jingwei, aux intellectuels comme Dai Wangshou ont aussi contribué à jeter l'opprobre sur cette part importante de la mémoire révolutionnaire chinoise, donc à la masquer.

³¹⁰ Sullivan 1996 p. 317.

³¹¹ AJ52 248, « OU FA TING » est le numéro 1408 dans l'atelier Cormon à la page 35 du registre.

³¹² « Mon ami Wu Fading » par Xu Bingxu p.3 ; Xu Bingxu, « Mon ami Wu Fading, 1^{er} Avril. 1924 », *Chén Bào Fù Kān*, Numéro 75, 6 avril 1924. Un des quatre grands suppléments de la presse de l'époque, publié entre 1912 et 1928 ; le journal a comme figure de proue Xu Zhimo. Des séries sont disponibles à la bibliothèque municipale de Shanghai.

berceau historique et culturel de la Chine, il arrive à Pékin vers 1904-1905 dans une école sans doute préparatoire à l'enseignement supérieur et créée par et pour les compatriotes du Henan ; ces logiques régionales ne sont pas exemptes de clivages, en l'occurrence entre natifs de Zhangde et de Xinyang, villes du Henan distantes de près de 500 kilomètres³¹³, et on voit à quel point l'origine géographique, donc culturelle, pèse dans les relations interpersonnelles à l'époque. Elle pèse encore probablement en France. Vue l'échelle de l'empire territorial dont a hérité la république, les solidarités régionales sont équivalentes à des solidarités nationales en Europe. Naturellement, les liens se resserrent entre Wu Fading et Xu Bingxu quand ils se retrouvent à l'*Institut de traduction de Pékin*³¹⁴ en 1905 où ils se spécialisent en français. Les deux camarades en sont diplômés au moment de la révolution de 1911 ; de retour chez eux, ils sont retenus par le gouvernement de la province du Henan pour être envoyés étudier en France à l'automne 1912. Ils partent ensemble avec des bourses en mars 1913.

Comme beaucoup des précurseurs, il semble que le choix de la spécialité d'études ne soit pas arrêté. S'appuyant d'abord sur une expertise linguistique, les jeunes chinois comme Wu Fading et Xu Bingxu se décident sur place avec un choix assez large. Xu Bingxu considère autant la philosophie que la technologie, et Wu Fading, qui s'appelle Xinwu³¹⁵, semble préférer la chimie. On peut alors considérer que les vrais artistes de vocation, qui très jeunes, à l'image de Xu Beihong, choisissent et suivent la voie artistique ne sont pas la majorité des élèves chinois des beaux-arts. Il serait intéressant de mesurer le *dilettantisme* des agents et du groupe sans y voir quoi que ce soit de péjoratif, mais simplement pour bien identifier les différentes stratégies d'études et la place qui occupe le passage par les beaux-arts³¹⁶. C'est aussi une manière d'expérience et de liberté. Pourtant, et c'est bien ce qui a dû faire pencher la balance du côté des arts plutôt que de la chimie, Wu Fading compte parmi les dispositions de son *habitus*, avant même l'acquisition du français, celle d'être peintre et fils de peintre. Son père Huiquan l'a formé à la calligraphie et un autre texte, écrit dans les mêmes circonstances par Yang Zhongzi, nous indique que « Xinwu commença à peindre dès son plus jeune âge »³¹⁷. Xu Bingxu rappelle aussi qu'à Pékin, ils discutaient souvent de peinture, que Wu Fading peignait de la peinture chinoise et copiait comme il se devait les œuvres des maîtres chinois. Xu Bingxu nous indique que Wu Fading, passionné par les arts, prévoyait de faire deux ans dans les beaux-arts avant d'étudier la chimie. On peut sourire aujourd'hui de cette circulation et de cette flexibilité mais à l'époque les frontières et les barrières entre les filières dans l'enseignement supérieur étaient beaucoup moins marquées qu'aujourd'hui, dans la lignée des études traditionnelles, destinées davantage à former un « honnête homme » qu'un spécialiste. Ce généralisme est dominant partout et les beaux-arts en font partie ; en somme le vrai artiste - mais qui est-il ? - doit un moment dépasser ce tronc commun où toutes les circulations sont possibles.

³¹³ Wu Fading vient de Xinyang, aujourd'hui la deuxième ville de la province du Henan.

³¹⁴ *Běi Jīng Yì Xué Guǎn* - 北京译学馆 est devenu le 3^e Institut de l'Université de Pékin (*Tongwen Guan*).

³¹⁵ Xinwu (新吾) est aussi sa signature de peintre, comme on peut le voir en bas à droite de son tableau *La femme en costume Qi* conservé au musée de la CAFA.

³¹⁶ Caractéristique de l'époque. Du côté français, Alain Cuny (1908-1994) est passé par l'École des beaux-arts de Paris.

³¹⁷ Yang Zhongzi « Pleurer la perte de M. Xinwu, Yang Zhongzi », *Chén Bào Fù Kān*, 6 Avril 1924, Numéro 75. « M. Xinwu est le fils de Wu Huiquan. Wu Huiquan était habile à la peinture et à la calligraphie. M. Xinwu a offert quelques œuvres de son père. Xinwu commença à peindre dès l'enfance ».

1.2.2. De la préparation extérieure à l'entrée à l'École des beaux-arts : Wu Fading et Fan Ying

Aussi, après un sas linguistique de perfectionnement en français à son arrivée, Xu Bingxu indique que Wu Fading alias Xinwu, fréquente l'Académie Colarossi probablement à partir du second semestre 1913. A ce point nous comprenons mieux les informations données par les archives de l'École des beaux-arts et nous pouvons mettre en parallèle les parcours de Wu Fading et de Fan Ying. Ce dernier est inscrit à la date du 19 mars 1914 dans l'atelier Cormon³¹⁸ mais sa présence ne devient effective et régulière que l'année scolaire suivante à partir de novembre 1914. Pourquoi ce hiatus ? La réponse est donnée par les archives de l'Académie Julian. Fan Ying y figure dans l'atelier Schommer et Gervais d'abord pour une période de trois mois, du 25 août au 25 novembre 1913, « transformé en 1 an » [*sic*], jusqu'au 25 août 1914. On voit donc que Fan Ying, une fois inscrit dans l'atelier Cormon, va allègrement *désert* pendant plusieurs mois les beaux-arts pour l'Académie Julian. De même, et sans disposer des archives de l'Académie Colarossi qui ont disparu, nous gageons que Wu Fading a procédé de la même manière.

Sur les manières d'entrer à l'École des beaux-arts et particulièrement dans un atelier, nous pouvons déjà considérer les exemples convergents de Wu Fading et de Fan Ying. La circulation entre les académies libres et la rue Bonaparte éclaire cette question. Il nous faut alors signaler une autre catégorie d'archives de l'École des beaux-arts de Paris : les dossiers individuels³¹⁹. On y voit la note manuscrite de Cormon qui invite un certain Bomier à inscrire Wu Fading dans son atelier³²⁰. On voit aussi le certificat, remis à l'administration de l'École par l'élève, indiquant que Wu Fading a bien payé la masse au massier. L'inscription est donc conforme et celle de Fan Ying également. La sorte de désertion qui suit, vers les académies libres, avant la réapparition des élèves l'année scolaire suivante au mois de novembre, repose à notre avis sur une sorte d'accord passé entre l'élève, déjà inscrit dans une académie libre réputée et le professeur chef d'atelier. Il est possible que l'on préfère intégrer les nouveaux élèves en début d'année mais surtout avec un niveau technique suffisant, notamment en dessin. Aussi, forts de leur inscription dans une académie libre, en l'occurrence Colarossi et Julian, les élèves peuvent obtenir ce qui ressemble à une inscription à l'avance, une sorte de place réservée dans l'atelier pour la rentrée et poursuivre entre temps leur préparation dans une académie libre sérieuse où officient des professeurs reconnus et amis des patrons des ateliers de l'École des beaux-arts. Ils évitent aussi le passage par les galeries et d'une certaine manière ne les encomrent pas, à un moment où précisément la question de la correction dans les galeries est problématique pour l'administration de l'École et le ministère.

³¹⁸ AJ52 248, « FAN YING » est le numéro 1416 dans l'atelier Cormon à la page 35 du registre.

³¹⁹ En AJ52 315 pour Wu Fading et en AJ52 1183 pour Fan Ying. « La partie du fonds la plus consultée est celle des dossiers d'élèves (AJ52 250-437, 574-600 et 11411-1331). Classés dans l'ordre alphabétique des patronymes, ces dossiers ont été reliés en registre à l'École par tranches chronologiques et par secteurs d'enseignement : peintre, sculpteurs, architectes. (...) De 1901 à 1960, les dossiers sont répartis par tranches décennales. Ces dossiers sont exclusivement administratifs. Ils se composent de pièces d'état-civil, de lettres de présentation des professeurs, indispensables pour l'inscription, de demandes de certificats de scolarité, notamment pour les boursiers dont les études sont payées par les départements ou les municipalités, et surtout, et c'est bien là la pièce essentielle, de la « feuille de valeurs » de l'élève, qui récapitule les prix et médailles obtenus dans les concours. » Labat-Poussin p. 14.

³²⁰ Sur une carte de visite : « Je prie Mr Bomier d'inscrire à l'atelier Mr Ou Fa-Ting, sujet chinois – Fernand Cormon de l'Institut, 159 rue de Rome. Signé F. Cormon ». On remarque le ton, toujours spirituel, du maître. Georges Bomier, né en 1865, « directeur honoraire de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts » et voir dans anthologie littéraire de l'École.

Dans le cas de Fan Ying, la passerelle est évidente à travers François Schommer³²¹ qui *cachetonne* en même temps dans les deux institutions. On voit d'ailleurs dans le dossier de Fan Ying à Julian, dans le décompte mensuel des jours ouvrés, que c'est au mois de mars 1914 qu'il passe le plus temps rue du Dragon, soit 30 jours sur 31, moment où précisément il procède à son inscription à l'École des beaux-arts. La stratégie d'études semble aussi comprendre une tactique d'inscription soit celle d'être le plus assidu et le plus visible à l'académie libre pour être sinon remarqué, du moins assez méritant pour être recommandé à un maître de l'École des beaux-arts. Pour Wu Fading, le système fonctionne probablement de la même manière sans que nous sachions le calendrier de sa présence rue de la Grande Chaumière car les archives de Colarossi sont perdues. Liu Haisu dans sa revue *Yishu*³²² rappelle l'entrée à l'académie « Corarousse » [sic] soit Colarossi, sous la conduite de deux professeurs dont on peut deviner qu'il s'agit d'Henri Morisset (1870-1956) et de Louis Biloul (1874-1947). Si Morisset fut bien à Colarossi, c'est plus douteux pour Biloul et on peut penser que dans l'intervalle qui nous intéresse entre l'inscription dans l'atelier Cormon et sa fréquentation régulière, Wu Fading a pu parfaitement expérimenter l'Académie Biloul. Pour Colarossi et Biloul, on a affaire à des enseignements et des méthodes proches de Julian et des critères de l'École des beaux-arts. Morisset est un produit de l'École par son père qui fut chez Cabanel et par son passage dans l'atelier Moreau dans les années 1890. Pour Biloul, c'est à confirmer, mais il provient de Benjamin Constant et de Jean-Paul Laurens et on reste, quoi qu'il en soit, dans les clous des Beaux-Arts.

1.2.3. La question Raphaël Collin et la connexion du phénomène chinois au précédent japonais

Plus problématique est le rapprochement fait entre Wu Fading et Raphaël Collin (1850-1916). Il provient des témoignages de ses amis Xu Bingxu et Yang Zhongzi dans le *Chen Bao Fu Kan* du 6 avril 1924. Ils nous disent que Wu Fading a suivi les enseignements de deux maîtres à l'École des beaux-arts de Paris ; dans leur discours, Fernand Cormon et Raphaël Collin sont à égalité. Or, les documents des archives de l'École des beaux-arts ne font aucune mention d'un lien entre Wu Fading et Collin. Il faut le reconnaître, Liu Haisu est ici plus nuancé car sans doute mieux informé. Il évoque à sa manière, toujours plus ou moins romancée, une « visite - *fang jian* », faite par Wu Fading à Collin. Aucune indication n'est donnée sur les circonstances, le lieu, ni les motivations. Ce qui est intéressant dans ce récit, c'est que Liu Haisu recrée un dialogue entre Wu Fading et Raphaël Collin. A son physique, Collin prend le jeune Chinois pour un Japonais avant que Wu Fading ne rétablisse la vérité ; et Collin d'évoquer alors le souvenir des Japonais Kuroda Seiki (1866-1924) et Wada Eisaku (1874-1959). Tout cela est cousu de fil blanc, et Liu Haisu fait de Wu Fading à la fois le pionnier des Chinois aux beaux-arts mais il le place aussi à la suite, dans la continuité des Japonais connus pour avoir fréquenté Collin à la fin des années 1880, non pas à l'École des beaux-arts de Paris, mais dans son atelier de l'Académie Colarossi. En effet, Collin remplace Luc-Olivier Merson (1846-1920) comme professeur Chef d'atelier en 1911³²³ mais on ne trouve aucun élève chinois ou japonais inscrit dans le registre d'inscription de

³²¹ François Schommer (1850-1935) fut Premier Grand prix de Rome en 1878 laissant pour la dernière fois Pascal Dagnan-Bouveret malheureux au concours. En 1910, Schommer fut nommé professeur aux cours du soir en remplacement de Jules Lefebvre et il semble exercer son magistère jusqu'en 1929, quand il est nommé professeur honoraire. Voir son dossier en AJ52 35 numéro 225. Son activité chez Julian est moins claire mais Schommer est bien à la fois rue du Dragon et rue Bonaparte dans les années 1910.

³²² Liu Haisu 刘海粟, « Jieshao xianjin yitanzhishuoxue : Wu Fading - 介绍现今艺坛之硕学 : 吴法鼎 - Présenter le Maître dans notre monde de l'art, Wu Fading », le 13 Janvier 1924, *Yishu* 艺术, n.35, 1924.

³²³ AJ52 35 numéro 207, le 27 novembre 1911 comme « professeur chef d'atelier de peinture » mais il exerce depuis le 16 octobre 1904 la fonction de « professeur de dessin à l'enseignement simultané des trois arts ».

son atelier de l'École des beaux-arts de Paris³²⁴. Il décède le 19 octobre 1916 et cette rencontre *in extremis* est essentiellement symbolique même si on peut imaginer que Wu Fading a effectivement rencontré Collin soit à Colarossi soit à l'École des beaux-arts ; Liu Haisu la situe en 1915, au moment où Wu Fading est déjà un élève assidu à l'École des beaux-arts.

Raphaël Collin nous ramène à Fan Ying et aussi au troisième précurseur chinois de l'atelier Cormon : Li Chaoshi (1893-1971). Cantonais, comme Fan Ying, Li Chaoshi est inscrit dans l'atelier Cormon le 16 juillet 1915 soit plus d'une année après ses deux camarades Wu Fading et Fan Ying³²⁵. Que fait-il auparavant ? Sa biographie est mieux connue et on nous dit qu'il étudia d'abord en Angleterre avec le soutien du gouvernement après sa participation, avec son frère Li Jun, à la révolution de *Xin Hai*³²⁶. Son dossier individuel d'élève est copieux et il nous informe sur son arrivée à l'École des beaux-arts et sur la période qui la précède³²⁷. Une lettre du ministre de Chine, en date du 15 mars 1915, plus longue et plus détaillée qu'à l'habitude, rappelle le parcours méritant de l'aspirant à l'École des beaux-arts de Paris : « I – Aux cours préparatoires aux Arts Décoratifs II- Aux cours supérieurs de l'école Germain-Pilon III – Aux cours préparatoires de l'atelier de Mlle Gauthier ». A l'instar de Wu Fading et de Fan Ying, Li Chaoshi a donc suivi une phase de préparation extérieure sans doute assez longue, avant l'entrée effective à l'École des beaux-arts de Paris, mais sans cette sorte d'inscription préalable dans l'atelier. En fait, Li Chaoshi fait suivre sa formation préparatoire extérieure, pas forcément centrée sur l'intégration à l'École des beaux-arts, par une formation préparatoire interne à l'École, soit son inscription dans les galeries. Avant d'être élève d'atelier, Li Chaoshi a été élève des galeries de mars à juillet 1915³²⁸. D'ailleurs, il poursuit sa formation dans les galeries tout en étant présent dans l'atelier et nous reparlerons plus avant de sa stratégie, comparée à celle de ses deux autres camarades. Or le fait est que Li Chaoshi est inscrit dans les galeries avec Raphaël Collin.

Aussi, comparons les dossiers individuels et les autres archives de Fan Ying et de Li Chaoshi (cf. Annexes I p. 25)³²⁹. Contrairement à Wu Fading dont aucun document des archives n'établit de lien avec Collin, alors que ses amis évoquent ce lien, inversement pour Fan Ying et Li Chaoshi, les documents des

³²⁴ Cette situation nous amène à considérer l'hypothèse que la présence chinoise à l'École des beaux-arts de Paris caractérise particulièrement le mouvement d'études des beaux-arts par les artistes chinois, davantage probablement que les Japonais. La liste des élèves de Collin est en AJ52 248 p. 93 à 95. Elle comprend moins de 80 numéros.

³²⁵ AJ52 248 « LI SIANG » est le numéro 1450 dans l'atelier Cormon à la page 36 du registre.

³²⁶ Toutefois, les dates proposées par tous les commentateurs sont bien trop hautes. Ils situent son arrivée à l'École des beaux-arts en 1913 ou 1914 alors que les archives ne le donnent comme élève qu'à partir de 1915.

³²⁷ AJ52 1151 dossier individuel de Li Chaoshi.

³²⁸ Pour Li Chaoshi, les documents AJ52 572 et AJ52 473 se recourent. Dans le livre volume portant l'étiquette « Elèves hommes autorisés à travailler dans les galeries » décrit dans le Labat-Poussin comme « Répertoire alphabétique des élèves hommes, français et étrangers, autorisés à travailler dans les galeries. 1911-1949. », Li Siang apparaît à la lettre L avec le numéro 606 avec une inscription le 16 mars 1915 avec Raphaël Collin. Cette information correspond au relevé de présences dans le musée galeries d'antiques en AJ52 473. « Contrôle de présence des élèves. Années 1910-1911 à 1920-1921 » dont parmi les centaines de feuillets, le livret intitulé « Contrôle de présence des élèves dans les galeries par mois et par année. Musée des Antiques et de la Renaissance. Année scolaire 1914-1915 » ; Li Siang est noté avec 8 jours de présence en mars, 18 en avril, 9 en mai, 12 en juin et 18 en juillet 1915. AJ52 572 « Répertoire alphabétique des élèves hommes, français et étrangers, autorisés à travailler dans les galeries 1911-1949 ». Labat-Poussin p. 114. Le registre est effectivement en mauvais état, mais il est surtout incomplet.

³²⁹ Les trois premiers précurseurs et Raphaël Collin.

archives soutiennent une relation bien réelle au sein de l'École des beaux-arts de Paris. Quoi qu'il en soit, la relation à Collin constitue bien un élément commun et différencié de l'expérience de ces trois précurseurs. Pour Fan Ying, le lien avec Collin provient du dossier individuel sans que les autres documents, comme les registres d'inscription et les registres de présences, ne le rappellent. C'est comme si, Fan Ying, étudiant de l'atelier Cormon, avait été *prêté* à Collin jusqu'en juillet 1915. Il semble que, inscrit dans l'atelier Cormon, Fan Ying ait passé sa première année à l'École, de novembre 1914 à juillet 1915 sous la direction de Raphaël Collin, soit dans l'atelier de Collin. Pour Li Chaoshi, on a une situation documentaire inverse ; le dossier individuel ne mentionne jamais Collin et Li Chaoshi est toujours élève de Cormon dans l'atelier de Cormon. Mais Collin apparaît comme son professeur dans les galeries de mars à juillet 1915, puis d'octobre à juillet 1916. Collin ne disparaît qu'en octobre 1916 et la relation pratique avec Collin est donc probable avec une question : Collin est-il au même moment chef d'atelier et professeur en charge des galeries ? Nous sommes ici confronté à la difficulté de comprendre le fonctionnement exact des ateliers et des Galeries, notamment durant la période de guerre.

Nous disions plus haut que quoi qu'il en soit, la relation à Collin constitue bien un élément commun et différencié de l'expérience de ces trois précurseurs. Plus précisément, existe-t-il un lien concret, sinon une sorte d'enchaînement de leurs relations avec Collin ? Comme toujours, nous pensons que les élèves établissent un lien avec un maître français pour que cette connection devienne une *carte* dans leur stratégie individuelle mais aussi dans le jeu qu'ils mènent collectivement. Autrement dit, en dehors d'être les premiers Chinois aux beaux-arts de Paris, inscrits dans l'atelier Cormon, leur relation à Collin les caractérise et les définit aussi comme groupe. Et en suivant l'opinion de Liu Haisu, nous savons que Collin n'est pas un maître français comme les autres, tant il est lié à l'expérience artistique japonaise en France qui précéda au XIX^e siècle l'expérience chinoise au XX^e siècle³³⁰.

On pourrait nous opposer que les protagonistes ne se sont pas forcément définis eux-mêmes de cette manière à l'époque, soit à travers leur lien à Cormon, à Collin etc. ? C'est possible, mais nous voyons les solidarités révélées en France se poursuivre en Chine ; elles ne s'étiolent pas. Aussi, nous sommes affirmatifs pour l'existence de ce groupe en France ; d'autres documents puisés dans les archives vont d'ailleurs dans ce sens. Les protagonistes, notamment les plus importants, ont la mémoire sélective ; ils nous racontent l'histoire qu'ils veulent bien nous faire entendre. On voit que ceux qui s'imposent dans le champ artistique dans les années 1930, après 1945, et même après 1949, se délestent d'une partie de leurs anciennes solidarités. L'exemple de Xu Beihong est un modèle du genre. De manière générale, il parle assez peu de son passage à l'École des beaux-arts de Paris et il élude des pans entiers de cette expérience. Par exemple, on se demande pourquoi il ne parle presque jamais de Lucien Simon ? Précisément, pour les raisons que nous avançons à l'instant à propos des premiers Chinois et leur relation à Raphaël Collin. Le rapport à un maître français est inscrit dans une stratégie qui tient compte autant de soi-même que des autres. Il y a donc des raisons précises qui autorisent la parole comme d'autres scellent le silence. Nous tâcherons à chaque fois que c'est possible, de proposer les raisons particulières à l'exercice de ce principe.

En ce qui concerne ces trois pionniers, ce premier « sous-groupe », sortes d'*éclaireurs* parmi les précurseurs, nous pensons que l'évocation de Collin et l'importance qu'on lui donne au début des années 1920 contribuent à une prise de position du phénomène par rapport au précédent japonais, entre succession,

³³⁰ Kimiko Niizeki, « Kuroda Seiki et son séjour d'étude à Paris – La rencontre avec Raphaël Collin », *De Kuroda à Foujita – Peintres Japonais à Paris*, Fragment international, 2007.

donc héritage, et subjugation, donc substitution. Cette pratique et le discours qui lui est presque immédiatement associé, traduisent bien l'ambiguïté qui court durant tout l'avant-guerre par rapport au Japon, à l'art moderne japonais, et à sa présence en France et en Chine.

1.2.4. Solidarités et intégration d'un trio chinois dans l'atelier Cormon

Poursuivons dans les archives et voyons les autres éléments qui alimentent les solidarités entre les trois camarades. Nous disons « camarades », car ils sont bien ensemble présents dans l'atelier Cormon. Le fait est remarquable, entre mars 1915 et mars 1918, il y a trois Chinois inscrits et présents dans l'atelier Cormon. Et même si Fan Ying est *un Cormon chez les Collins* durant l'année 1915-1916, on a bien un trio chinois dans les ateliers de l'Hôtel de Chimay, centré sur Cormon, avec une circulation aussi vers Collin. La période de guerre est certainement un peu particulière. Fernier évoque dans ses mémoires un Chinois qui échappe à la « mise à poil » mais qui chante un air d'opéra chinois au bistrot Jarasse. S'agit-il de Wu Fading³³¹?

Combien d'élèves sont présents dans l'atelier ? Un rapide décompte pour l'année 1915-1916 pour l'atelier Cormon³³², nous donne 236 noms inscrits. Mais parmi eux, seulement 46 sont présents, dont une trentaine de manière suffisamment régulière ; ce dernier chiffre nous donne une bonne idée de ce que devait être une « classe » à l'École des beaux-arts pendant la Première Guerre mondiale. Or, sur une classe de trente élèves, un groupe de trois Chinois constitue bien une entité, un petit groupe dans le groupe classe. Le caractère cosmopolite des ateliers est un trait marquant à l'École, toutefois en début de période, un groupe de trois Chinois ne devait pas passer inaperçu. Certes, après-guerre, les effectifs des ateliers augmentent, mais celui des Chinois également.

Parmi les autres éléments d'intégration de ce petit groupe de Chinois, revenons aux dossiers individuels. Le dossier Wu Fading contient une lettre manuscrite de Fan Ying en date du 16 décembre 1919. Nous pensons qu'elle est bien de la main de Fan Ying car si le français y est plus que correct, le texte comporte des tournures caractéristiques qui trahissent un auteur étranger et chinois³³³. En substance, Fan Ying demande à l'administration de l'École des beaux-arts de Paris de produire un nouveau « certificat d'études » [*sic*] pour son « camarade Ou fating » qui est déjà rentré en Chine. Fan Ying explique que le premier certificat émis par

³³¹ Robert Fernier, *17 Quai Malaquais (Atelier Cormon)*, Edition Pontarlier, impr. Camille Faivre, Paris, 1934, p. 74.

³³² AJ52 473 dans le fascicule intitulé : « Section de peinture, Contrôle des présences des élèves dans les ateliers et au cours du soir, année scolaire 1915-1916 ». Les noms des élèves sont classés par atelier, avec les trois ateliers pour les hommes, Cormon, Collin et Flameng, puis l'atelier Humbert réservé aux femmes. Dans chaque atelier, les noms sont classés alphabétiquement. Suivent les cours du soir avec une division hommes et femmes et par ordre alphabétique. Pour l'atelier Cormon, on dénombre 235 noms inscrits, et seulement 46 avec au moins une présence relevée au cours de l'année qui court d'octobre 1915 à juillet 1916. C'est peu, mais les 235 noms représentent l'ensemble des élèves inscrits dans l'atelier et susceptibles d'y être présents avant la limite d'âge fatidique de trente ans. On a donc des élèves inscrits depuis plusieurs années et qui n'ont plus mis les pieds dans l'atelier depuis des lustres. On peut s'interroger sur cette situation ; elle permet d'une certaine manière d'élargir la sorte de « tribu » attachée, au moins nominalement, au patron, au maître, professeur chef d'atelier. D'autre part, elle respecte le droit acquis par l'élève à pouvoir réapparaître quand il le veut dans le cadre de temps autorisé. On verra qu'à cette ancienne pratique, il sera remis bon ordre en 1926 avec un nettoyage complet des ateliers. Cette inflation un peu artificielle des effectifs des ateliers est peut être aussi une manière de signaler l'autonomie des ateliers face à l'École et à son administration. De 236 noms à 46 présents dans l'année, on tombe à 30 présents de manière suffisamment régulière, soit sur 5 mois et plus.

³³³ L'expression « une cause excusable » peut correspondre à une tournure chinoise: “情有可原” (*Qing You Ke Yuan*).

l'École a été perdu. Il a été envoyé à la « mission scolaire chinoise » à fin d'enregistrement et que cette dernière l'a renvoyé à la dernière adresse de Wu Fading en France, dans une pension à Rennes. Pour exonérer son camarade, Fan Ying évoque les troubles de la poste en période d'après-guerre. Immédiatement, on se demande ce que Wu Fading faisait à Rennes ? Nous reparlerons plus avant de la question des « certificats » pour ne relever que la relation étroite, de camaraderie et de solidarité qui se manifeste entre nos deux agents, nos deux précurseurs : Wu Fading et Fan Ying. Or nous sommes après leur départ de l'École des beaux-arts de Paris, car Wu Fading et Fan Ying n'apparaissent plus après mars 1918 dans les contrôles de présence ; ils restent toutefois en correspondance. Wu Fading est déjà en Chine. Xu Bingxu nous dit qu'ils ont quitté ensemble Paris pour retourner en Chine en janvier 1919 et Wu Fading est amené à occuper des postes d'enseignement à Pékin³³⁴.

Quant à Fan Ying, il est à cette date tardive toujours en France et son courrier comporte une adresse : « Institut du Docteur Calot, Berck Plage, P. de Calais ». Sans faire du roman, on peut s'interroger sur la présence de Fan Ying, notre « inconnu », dans un hôpital spécialisé dans le traitement de tuberculose ostéo-articulaire. Après avoir servi d'hôpital militaire pendant la guerre, l'institut, de première classe en termes de compétence médicale et de structure d'accueil, avait repris son cours civil normal en août 1919 sous la houlette de Francis Calot (1861-1944). On peut raisonnablement imaginer que Fan Ying s'y faisait traiter pour une maladie chronique. L'absence d'information en Chine pourrait nous suggérer que Fan Ying n'est jamais rentré et qu'il est peut-être décédé en France. C'est l'alibi de notre ignorance mais c'est plausible. Car, on peut aussi s'étonner qu'un personnage d'un calibre équivalent à Li Chaoshi ait pu rentrer en Chine et à ce point passer inaperçu ? En tout état cause, Fan Ying aurait dû légitimement occuper une position dans la nouvelle organisation du champ artistique chinois. Plus gênant est le fait que nous n'arrivions pas à l'identifier avant son départ alors que comme son camarade Wu Fading, Fan Ying est un « élève subventionné » et qu'à ce titre, il a dû bénéficier d'un soutien plus ou moins direct d'autorités chinoises régionales ou nationales. Cette « subvention » chinoise est donc une autre caractéristique commune aux précurseurs et si Li Chaoshi n'est pas « subventionné », il est appuyé très directement par son frère Li Jun qui travaille à haut niveau dans le réseau politique et diplomatique.

1.2.5. Confrontation des pièces des dossiers individuels des trois premiers Chinois

Un premier document est toujours fourni par l'élève étranger ; il s'agit d'un « certificat » émis par la légation de Chine et qui confirme l'identité du ressortissant chinois. Le document est absolument nécessaire durant toute la période qui nous intéresse et il correspond à une demande faite aux élèves français qui doivent produire un extrait de naissance. On peut dire que s'il est difficile d'obtenir pour les Français un document de complaisance, ce n'est pas le cas pour les Chinois qui, avec la complicité de leur consulat, peuvent obtenir des pièces qui les aident à satisfaire aux exigences administratives de l'École ; la plus importante concerne l'âge du postulant. Evidemment, c'est un secret de polichinelle et l'administration de l'École ne cherche jamais à corroborer l'information donnée par l'ambassade ; on peut voir aussi que les ateliers, soit à travers le massier et le patron, trichent sur les dates de naissance pour permettre aux élèves trop âgés de se présenter au concours des places.

Pour les trois premiers précurseurs les documents émis par la légation de Chine sont peu ou prou

³³⁴ Xu Bingxu, *Chén Bào Fù Kān*, Numéro 75, 6 avril 1924. Rentré en Chine, Wu Fading est nommé professeur à l'École spéciale des arts de Beiping (北平艺术专科学校 *Peiping yishu zhuanke xuexiao*), il est aussi professeur dans l'Association de recherche de peinture chinoise de l'Université de Pékin (北京大学中国画画法研究会 *Beijing daxue zhongguohua huafa yanjiuhui*).

identiques sur le principe et dans leur configuration générale (cf. Annexes I p. 26). Dans le détail, on remarque toutefois que celui en faveur de Li Chaoshi, « Li Siang », est copieux et fait office de lettre de recommandation pour appuyer spécifiquement sa demande d'entrer à l'École des beaux-arts, alors que les pièces émises pour Wu Fading et Fan Ying sont des certificats d'identité et de nationalité qui peuvent être utilisés à d'autres fins. On note aussi qu'un document complémentaire était demandé : « le récépissé de la déclaration de résidence ». Ce document de police devait être visé par l'administration de l'École des beaux-arts mais il est conservé par le titulaire. L'administration de l'École note simplement sur le document de la légation de Chine, qu'elle a « vu le récépissé de la déclaration de résidence » à telle date et qui correspond à l'entrée à l'École par l'inscription dans l'atelier. Pour Wu Fading et Fan Ying, les pièces de la légation portent la même signature, celle de « Hoo Wei-Teh »³³⁵. On se rend compte qu'il était impossible pour un élève de rentrer *incognito* dans l'École ; si la société française et ses institutions scolaires publiques sont ouvertes aux étrangers et leur appliquent les mêmes règles de gratuité, le contrôle de l'identité et de la nationalité est strict.

Les élèves sont connus et aussi suivis par l'ambassade de Chine parce qu'ils sont « subventionnés ». S'agit-il d'une bourse ? Il est difficile d'en préciser le montant et le fonctionnement, mais cet élément est commun à deux agents sur trois, Wu Fading et Fan Ying, qui bénéficient alors d'une sorte de parapluie. Ce sont des Chinois officiellement soutenus par leur gouvernement et tout le monde le sait du sommet de l'administration jusqu'au camarade d'atelier. Pour Li Chaoshi, le cas est particulier car il est directement appuyé par son frère qui au moins en 1920 se signale comme « Vice Consul de Chine » à Paris. Aussi, on voit la légation de Chine s'enquérir de manière remarquable de la situation des compatriotes élèves de l'École. S'il s'agit de garantir que l'élève financé est bien scolarisé, on sent que la demande et ses suites servent à faire obtenir de la part de l'administration de l'École une sorte de certificat qui ferait office de « diplôme ». Cette question est fondamentale car elle est au cœur de la stratégie individuelle et collective des étudiants chinois en France. Chaque étudiant désire voir son parcours d'études à l'École des beaux-arts sanctionné par un document officiel émis par l'École et qui lui vaudra une reconnaissance officielle en Chine, voire une consécration. Cette stratégie est soutenue et voulue aussi par les institutions chinoises qui visent à former une classe, une élite formée à l'étranger dont le parcours est reconnu par un « diplôme ».

Or, un problème important réside dans le fait que la formation à l'École des beaux-arts de Paris n'est pas diplômante. On voit donc les efforts des élèves, appuyés par leur tutelle, à obtenir un « diplôme » ou bien un certificat » faisant office de. Le courrier de Li Jun envoyé au secrétaire de l'École des beaux-arts vise à ce que soit délivré pour Li Chaoshi « un diplôme ou certificat, attestant qu'il a fait des études dans votre école ». La réponse de l'École est claire ; elle émet un « certificat de scolarité » qui se contente de borner le temps des études à l'École et d'indiquer que Li Chaoshi s'est présenté au concours deux fois. D'une part le temps des études certifié est inférieur à celui demandé par Li Jun et d'autre part, Li Chaoshi a échoué deux fois au concours³³⁶. On peut remarquer qu'une grande partie des pièces des dossiers d'élèves concerne le suivi des

³³⁵ « Hoo Wei-Teh », fut un des délégués de la Chine à la Conférence de la paix organisée à La Haye en 1899-1900.

³³⁶ On note une sorte de *double erreur* dans l'échange entre Li Jun et le secrétariat de l'École. D'un côté, Li Jun fait débiter plus tôt le parcours de son frère à l'École des beaux-arts. Il indique que « Mr. Li-Siang, mon frère, ayant été inscrit à l'École des Beaux-Art de 1914 à 1919 ». Or les documents montrent que Li Chaoshi a commencé à l'École des beaux-arts le 16 mars 1915 dans les galeries avec Collin et qu'il en sort en juin 1919, dernière mention de sa présence dans les galeries. Par ailleurs, l'École ne lui accorde que la période de juillet 1915 à juillet 1918, qui ne correspond que de manière approximative à sa présence dans l'atelier de Cormon qui s'achève en mars 1918. Très clairement, Li Jun tente d'augmenter à cinq années le parcours de son frère à l'École des beaux-arts de Paris, et l'institution ne tient pas

élèves en vue de l'établissement d'un certificat³³⁷. C'est un fait qui confirme l'importance de cette question dans les échanges de documents entre la partie française et chinoise.

Enfin, ces documents témoignent aussi du lien qui existe entre les élèves chinois et leurs maîtres français. Il est généralement admis dans la critique de l'École que les enseignements, forcément médiocres, étaient donnés, ou plutôt encadrés, par des maîtres peu consciencieux et peu présents. Une forme d'absentéisme serait le signe évident de la décadence. Construite à charge, cette image tend à nous faire imaginer ce que serait une classe livrée à elle-même, et rappelée à l'ordre de temps en temps par un professeur rétrograde et peu impliqué. Or, des témoignages, comme ceux d'anciens élèves de la période qui nous concerne et les documents d'archives dont nous disposons, tendent à montrer une réalité bien différente et positive de la marche des ateliers et de la relation entre les élèves et le maître, notamment en ce qui concerne Fernand Cormon.

Parmi les pièces du dossier individuel des précurseurs, celles de Wu Fading et de Fan Ying se distinguent par rapport à Li Chaoshi dans ce rapport au maître. Pour Li Chaoshi, aucun document ne parle en faveur d'un lien très étroit avec Cormon. Quant à Wu Fading, on trouve d'abord la fameuse carte de visite qui sert à Cormon pour demander au secrétariat de l'École d'inscrire le nouvel élève dans son atelier (cf. Annexes I p. 27). A notre avis, ce document n'est pas envoyé à l'administration mais remis au secrétariat de l'École par l'élève lui-même avec les autres pièces utiles à son inscription. Comme le formulaire *ad hoc* rempli et signé par Cormon en faveur de Li Chaoshi, la carte de visite suppose une rencontre directe entre le postulant et le professeur chef d'atelier. Est-ce que la carte de visite est remplie et donnée dans des circonstances différentes que le formulaire ? Serait-elle l'indice d'une relation plus étroite ? Avec la carte de visite, et malgré sa petite taille, on a l'impression d'un rapport plus direct par lequel Cormon, comme à son habitude, personnalise, non sans humour, la relation. Pour Wu Fading, le « Ou Fa-Ting, sujet chinois » tinte comme une pointe et nous amène au dossier de Fan Ying.

Dans une petite lettre manuscrite, peut-être adressée à Raphaël Collin mais plus probablement à l'administration (Bomier ?), et qui anticipe une demande de renseignements du ministre de Chine, Cormon décrit Fan Ying (cf. Annexes I p. 27) :

« ...au sujet de mon élève, Fan Ying, sujet de la Céleste République. L'Empire était céleste, je suppose République idem. Fan Ying est un brave garçon, pas bête dutout [sic], fort intelligent même, et qui a bien travaillé bien qu'un peu irrégulièrement. Je crois bien qu'il avait à gagner sa vie, sa pension étant plus que modeste. Donc, cher ami, donnez bons renseignements ».

Cormon file encore une savoureuse et délicate ironie sur la situation politique chinoise et on relève l'usage du mot « République » qui nous interpelle. Cormon force un peu la louange de Fan Ying au point qu'on se demande si l'ironie ne déborde pas sur l'élève. Mais point de méchanceté, au contraire, une attention réelle, teintée d'une sorte de sourire paternel et Cormon n'hésite pas à tenir compte de la situation matérielle difficile de l'élève. L'intervention personnelle de Cormon en faveur de Fan Ying se traduit par une appréciation de sa personnalité, une compréhension envers sa situation matérielle à une date que nous situons en 1914 ; cette attention se poursuit au moins jusqu'en 1917 et elle touche aussi les compétences artistiques de Fan Ying : « Très bon élève », « Intelligent », « travailleur » et aussi « Joli sentiment du dessin », « qualités

compte de la présence dans les galeries qui court effectivement jusqu'en 1919. C'est un peu le tir croisé d'un jeu de dupes.

³³⁷ 8 pièces sur 14 pour Wu Fading, 9 sur 14 pour Fan Ying et 3 sur 8 pour Li Chaoshi (signalé en vert dans le tableau en Annexes I p. 26).

d'observation très fines, et de coloriste original ». On pourrait croire que ses remarques sont convenues et distribuées à tous les élèves. Il y a certes des redondances dans les dossiers mais au-delà des formules, l'intérêt et l'appréciation paraissent sincères. Ce faisant, l'appréciation caractérise-t-elle déjà un style ou une tendance artistique pratiquée par l'élève et repérée par le professeur ?

Concernant Wu Fading, on retrouve des formules comparables et également personnalisée. Dans l'avis écrit par Cormon dans les formulaires destinées à évaluer les « élèves subventionnés » du 3 juillet 1917, on trouve la remarque suivante : « très bon élève, coloriste très particulier, travailleur, très intéressant ». La remarque concernant les aptitudes artistiques de Wu Fading est transcrite naturellement dans le certificat dont il nous reste la minute soit la sorte de copie. Le certificat a bien été envoyé à Wu Fading qui a pu le rapporter en Chine, par l'entremise de Fan Ying comme nous l'avons vu plus haut. Or, il est intéressant que l'on retrouve dans l'article de Xu Bingxu consacré à Wu Fading le 1^{er} avril 1924 la même appréciation ; Xu Bingxu rapporte que son maître, soit Cormon, appelait Wu Fading « peintre coloriste » ; l'expression est écrite en français dans le texte chinois et sans traduction³³⁸.

Sur le sujet de la proximité des élèves chinois avec leurs professeurs français, il est raisonnable de considérer que toutes les situations se sont présentées ; de l'absence de relation à un type de contact très étroit, autant que le permettaient les habitudes et sociabilités à l'époque. Nous pensons aussi que ces relations ont pu être, sinon le véhicule, du moins le facteur d'une influence. Que cette relation fut par principe nulle dans le cadre spécifique de l'École des beaux-arts est une contrevérité. D'ailleurs, même les détracteurs de l'École déplorent que sous l'influence de leurs maîtres, les élèves se dégradent dans leur manière de travailler et dans leur production. Or, les documents tendent à prouver cette relation et un intérêt du maître ; cette relation est rapportée et traduite dans le retour d'expérience en Chine à travers les discours en rapport. Autrement dit, dès le début du phénomène, la relation au maître français est un enjeu pratique dans le parcours en France et un enjeu idéologique au retour en Chine.

Les amis de Wu Fading et surtout Liu Haisu l'ont bien compris. La relation privilégiée au maître distingue son bénéficiaire. Celui qui est remarquable, est remarqué en France et mérite d'être consacré en Chine. Dans l'article en forme d'hommage que publie Liu Haisu dans la revue *Yishu* après la mort de Wu Fading³³⁹, Liu Haisu reprend grosso modo le contenu de son article du 1^{er} janvier 1924. Toutefois, il mentionne à la fois la qualité des maîtres de Wu Fading, Collin et Cormon, qualifiés « de grandes étoiles du monde de l'art en France » et aussi le rapport privilégié, la proximité que Wu Fading avait entretenus avec eux. Ce rapport au maître, mis en évidence par les archives françaises et dans des documents chinois de l'époque, nous permettent d'avancer dans cette confrontation des documents chinois et français pour tâcher de cerner encore plus précisément le parcours des précurseurs, de caractériser ce parcours avant de travailler sur d'autres agents et d'autres groupes qui les ont suivis.

1.3. Les premiers textes d'élèves chinois sur l'École des beaux-arts de Paris

Dans une anthologie des textes produits à l'époque par les élèves chinois ou à leur sujet, et qui évoquent spécifiquement l'École des beaux-arts de Paris, figureraient en tête ceux des premiers précurseurs. Au fond, on est un peu surpris de voir à quel point, très tôt, aussi tôt dans la chronologie de notre sujet, les premiers « anciens » élèves chinois de l'École des beaux-arts parlent autant en Chine de leur expérience en France et à l'École. Cette situation n'est pas sans conséquence sur notre problématique générale. Dès le début de notre

³³⁸ Xu Bingxu, *Chén Bào Fù Kān*, Numéro 75, 6 avril 1924.

³³⁹ Liu Haisu, « *Ai Xinwu Xiansheng* - Pleurer Xinwu », *Yishu*, Numéro 40, le 24 février 1924.

phénomène, soit avant les plus connus des agents comme Xu Beihong et Lin Fengmian, sont visiblement diffusés dans le champ artistique chinois, des informations, des descriptions et des conseils au sujet de l'École des beaux-arts de Paris. Ce ne sont plus comme auparavant des informations extérieures, étrangères, mais des informations créées par des agents chinois, qui retournent à l'intérieur et qui sont nationalisées pour alimenter à la fois le mouvement d'études à l'étranger mais aussi nourrir le débat sur la modernisation du champ artistique chinois : l'expérience chinoise nourrit l'expérience chinoise et le « transfert culturel » est en marche.

Notre perception du sujet et notre réflexion sont modifiées par ces témoignages. D'une certaine manière, Xu Beihong et Lin Fengmian ne sont plus, à ce point, et tels que la littérature les présente en général, les premiers et les seuls à expérimenter, à rapporter et à influencer. La question que nous nous posons alors, est de savoir si ce retour d'expérience, celui des premiers précurseurs a pu justement bénéficier à des figures comme Xu Beihong et Lin Fengmian ? Si c'est le cas, Xu Beihong et Lin Fengmian ne sont plus, au sens strict, des « précurseurs » : ils suivent déjà. Sinon, ils restent dans cet espace encore liminaire et qui est celui des précurseurs. In fine, nous nous interrogerons sur ce point afin de pouvoir cerner la limite supérieure de ce groupe, c'est-à-dire quand notre phénomène bascule des « précurseurs » aux « successeurs ».

1.3.1. « Yanjiang Faguo Meishu », article dans le Shenbao du 25 décembre 1919

Un premier document est connu. Il s'agit du compte rendu de la conférence du 24 décembre 1919 donnée par Li Chaoshi au *Shanghai Meizhuan* et rapportée dans le *Shenbao* le lendemain³⁴⁰ (cf. Annexes I p. 28). Si les historiens donnent une importance à l'évènement et au texte, l'ensemble qu'ils forment, n'est peut-être pas perçu dans son exacte réalité ni analysé complètement³⁴¹. Nous pensons qu'il faut les comprendre à leur juste mesure, au point d'en faire un évènement charnière et un texte séminal dans notre sujet, dans la mesure où ils déterminent une vision et une action.

Le titre de l'article ne porte pas sur l'École des beaux-arts de Paris mais bien sur « les beaux-arts français » en général³⁴². Li Chaoshi ne fait pas vraiment une conférence mais plutôt un « discours ». Ensuite, le contenu est complexe et orienté d'une manière qui laisse à voir que l'auteur du texte est probablement Liu Haisu lui-même. Indéniablement, on y trouve une dimension publicitaire. La manifestation a eu lieu dans l'École de Liu Haisu ; Li Chaoshi a été invité par Liu Haisu et c'est Liu Haisu qui ouvre la séance, la clôture ; c'est lui enfin qui énonce la morale de l'histoire ; le Japon imitant en tout point la France, il vaut mieux désormais aller directement à la source originale : la France, Paris et l'École des beaux-arts. Liu Haisu sait de quoi il parle puisqu'il s'est déjà rendu au Japon. Le texte vise à placer effectivement Liu Haisu et son institution au cœur du flux qui se met en place entre la Chine et la France ; Liu Haisu accueille des étudiants de retour et d'une certaine manière, compte en envoyer aussi en France. Lui-même, finira par se rendre à Paris, mais dix ans plus tard, en 1929. En 1919, à une date aussi haute, on voit à quel point Liu Haisu veut s'inscrire dans le mouvement en cours et l'infléchir, alors qu'effectivement ce n'est pas lui qui l'a initié mais des réformateurs et des révolutionnaires à Pékin.

Ensuite, la description qui est donnée des beaux-arts français place effectivement l'École des beaux-arts

³⁴⁰ Le texte a-t-il été écrit par Liu Haisu ? Dans les publications des Archives de Shanghai, l'évènement ne figure pas dans les chronologies publiées. Seul, dans le « journal du bureau du directeur », une mention en décembre 1919 et sans le nom de Li Chaoshi.

³⁴¹ Musée Cernuschi, *Artistes chinois à Paris*, Editions des musées de la Ville de Paris, Paris, 2011, p. 30 et Éric Lefebvre, *巴黎·丹青—二十世紀中國畫家展, Paris · Chinese Painting : Legacy of the 20th Century Chinese Masters*, Hong Kong Museum of Art, Hong Kong, 2014, p. 25.

³⁴² « Parlons des beaux-arts français » ou « A propos des beaux-arts français » (*yǎn jiǎng fǎ guó měi shù*).

de Paris au cœur du dispositif. Li Chaoshi est présenté comme « diplômé » de « l'université des beaux-arts de Paris en France »³⁴³ ; on sait que l'École ne donne pas de diplôme à proprement parler et qu'elle n'est pas une université ; mais comment décrire alors autrement l'institution et le parcours d'un ancien étudiant chinois ? La désignation de l'École des beaux-arts comme une « université » devient un enjeu important du discours sur l'École des beaux-arts de Paris. Suit une description du parcours de Li Chaoshi et des enseignements à l'École des beaux-arts. Après un an dans une école préparatoire (*yù kē guǎn*), on entre dans « l'Université des beaux-arts » dont les disciplines sont la sculpture (*diāo sù*), la peinture (*huì huà*) et ce qui pourrait correspondre à des arts appliqués (*gōng yì tú àn*). Li Chaoshi se signale lui-même par le terme « *Xiongdì* »³⁴⁴ comme étant entré dans la branche de « la recherche de la peinture »³⁴⁵ ; cette branche est divisée en trois catégories : d'après nature (*xiě shēng*), d'après mémoire (*jì yì*) et « avec des instruments » (*qì xiè*). La plus reconnue est la peinture scientifique (*ke xue hua*), soit celle réalisée d'après nature (*xiě shēng*). Ces catégories, parfois un peu obscures, ne correspondent qu'en partie à la réalité à laquelle fut confronté Li Chaoshi à Paris. On remarque que la description colle davantage aux types d'enseignements de l'école dirigée par Liu Haisu et qui touche aux arts appliqués, décoratifs, voire au dessin technique³⁴⁶. Ainsi, le compte rendu est la projection de deux images mêlées : l'École des beaux-arts de Paris et l'École de la peinture et des beaux-arts de Xi Men (*xī mén tú huà měi shù xué xiào*)³⁴⁷.

D'une certaine manière, cette image syncrétique démontre l'influence et la place qu'occupe déjà l'École des beaux-arts de Paris dans ce *champ des possibles* de l'enseignement artistique en Chine. Dans les années 1910, Paris est indéniablement le modèle, le nouveau modèle à suivre, l'original supérieur à la copie japonaise. Dans cette phase très proche du mouvement du 4 mai, personne ne pense encore à critiquer ou à rejeter le modèle académique que pourrait représenter l'École des beaux-arts de Paris. On peut déjà avancer que l'École constitue un élément particulièrement fédérateur et caractéristique du mouvement des artistes chinois en France. Le consensus autour de l'École et au sujet de l'École ne durera pas, mais au moins autour de 1920, les Chinois ont l'impression de faire aussi bien, sinon mieux, que les Japonais notamment parce qu'ils suivent cette voie de l'excellence, celle de la « peinture scientifique » que représente l'École des beaux-arts de Paris³⁴⁸.

D'ailleurs le texte dit clairement que « l'Université des beaux-arts de Paris est vraiment le centre des beaux-arts français » ; beaux-arts qui sont « vénérés » en France, du gouvernement aux gens ordinaires ; les expositions sont nombreuses et ce n'est pas l'appât du gain qui guide les artistes mais leur esprit d'indépendance. L'École est donc bien incluse au cœur du champ artistique français comme pivot éducatif d'un système général très actif, soutenu par le pays de la base au sommet et guidé par esprit de bonne volonté démocratique et scientifique. Le tableau est idyllique mais il traduit le vif désir de voir naître en Chine une école comparable à l'École des beaux-arts de Paris, avec le soutien du gouvernement et de la population (en

³⁴³ « Diplômé de l'Université des beaux-arts de Paris en France (法国巴黎美术大学毕业 *fǎ guó bā lí měi shù dà xué bì yè*) ; « *Bali meishu daxue* » est la même expression qui est utilisée par Cai Yuanpei (*bā lí měi shù dà xué bì yè shēng*).

³⁴⁴ Le texte reprend alors un caractère personnel, comme si Li Chaoshi l'avait rédigé. Cette alternance montre que Liu Haisu a bien utilisé la base du discours de Li Chaoshi mais qu'il l'a en partie remanié.

³⁴⁵ Le mot *Yanjiu* se rapproche de l'idée de recherche scientifique ; les artistes sont des chercheurs.

³⁴⁶ « avec des instruments » (器械 *qì xiè*), peut-être. « Mechanical drawing ». Liu Haisu a ouvert cette discipline dans son école en 1918.

³⁴⁷ « *Xi Men Tuhua Meishu Xuexiao* » désigne l'école des beaux-arts de Shanghai de Liu Haisu, qui à l'époque était située dans le faubourg de la porte Ouest de l'ancienne enceinte fortifiée de la vieille ville de Shanghai et intégré à la concession française ; le quartier s'appelle toujours 老西门 *Lao Xi Men* aujourd'hui.

³⁴⁸ AJ52 958, on ne compte qu'un sculpteur japonais reçu : Kin Jinko, né le 14 décembre 1910.

fait, du champ artistique), dans une sorte de mobilisation générale.

On trouve aussi dans le texte des éléments qui concernent la vie à l'École. Cette description paraît plus proche de l'expérience de Li Chaoshi telle qu'il l'a vécue. Contrairement à d'autres écoles d'art où on entre « facilement », l'entrée à l'École des beaux-arts de Paris est difficile. Il y a une exagération dans le nombre de candidats, « des milliers », mais on a bien l'idée d'une foule de candidats pour le concours des places. Nous reparlerons des concours que passèrent les précurseurs, mais ils se présentèrent aux épreuves pendant la guerre, moment où les effectifs de candidats furent assez bas³⁴⁹. L'idée consiste à expliquer qu'il y a peu d'élus pour entrer dans la meilleure des « *meishu xuexiao* - écoles des beaux-arts ». On se demande si Li Chaoshi a pu être transparent sur son expérience, soit sur ces deux échecs au concours. Après le concours d'admission « *Kaoshi Ruxue* », qui reste très souvent l'élément clé dans les textes chinois, on parle d'autres aspects de la vie dans l'École. On remarque que le texte présente bien le binôme, « cours préparatoires » et ce qui correspond ensuite aux ateliers, mais sans que le mot « atelier » ne soit écrit. On y reviendra aussi en comparant les parcours des trois précurseurs, mais Li Chaoshi a passé plus de temps dans les galeries qui correspondent à ces « cours préparatoires » que dans l'atelier de Cormon proprement dit.

Li Chaoshi rend compte aussi d'un processus académique fondamental, le passage du travail sur le modèle inanimé au modèle vivant. Dans le texte, on sent moins la progression qui fait passer l'élève du dessin à la peinture. Faut-il encore y voir un aspect particulier du parcours du Li Chaoshi, sachant que les élèves dans les galeries ne travaillent que le dessin d'après l'antique, soit d'après le modèle en plâtre ou en marbre ? Le texte parle de bronzes et on se demande à quels objets il fait référence. On pense d'emblée à une pièce majeure des collections de l'École : l'écorché de Houdon³⁵⁰. Existe-t-il des travaux d'élèves des galeries qui auraient comme modèle des bronzes et notamment le Houdon ? Nous n'en avons pas trouvé pour le début du XX^e siècle mais en dehors des concours qui portent sur les antiques, il est tout à fait possible que les élèves travaillèrent à dessiner en prenant pour modèles les bronzes célèbres de l'École. Sur la pratique en atelier, qui suit les cours préparatoires dans les galeries, le texte parle des modèles vivants et l'importance de rendre la forme du corps humain. Pour les ateliers, le texte évoque une idée intéressante pour rendre compte des relations entre les élèves : « les élèves apprennent et étudient mutuellement (*hù xiàng yán jiū*) ». Dans un enseignement où le professeur est peu présent dans l'atelier et où il ne délivre pas un discours ex cathedra ni une méthode directive, une grande partie de la dynamique du système pédagogique de l'École repose sur cette solidarité pratique entre les élèves ; nous y reviendrons à travers l'éclairage que nous donne le livre de Robert Fernier sur les textes chinois. Il est clair que Li Chaoshi a parfaitement perçu cette situation générale et qu'il a pu aussi développer cette pratique « d'entre-aide » au sein de son propre groupe de « Chinois de l'atelier Cormon ». D'une certaine manière, les élèves progressent ensemble et le triomphe d'un élève à un concours, et a fortiori au Prix de Rome, rejaillit sur tous ses camarades. De même, l'échec de certains est aussi le fait de leur rupture avec le groupe et le maître.

Le patron vient deux fois par semaine et le texte rappelle que son action essentielle consiste à « corriger les erreurs des élèves »³⁵¹ tout en parlant de tout et de rien, ce qui fait aussi partie de la forme de transmission qui s'opère au sein de l'atelier, notamment les souvenirs du temps jadis. Cette image rapportée en Chine est

³⁴⁹ AJ52 1011 ; en 1917, on compte 137 candidats en peinture dont 90 femmes.

³⁵⁰ M. Emmanuel Schwartz nous a rappelé l'importance « du Houdon », considéré comme la sculpture la plus célèbre de l'École. Le mot « *tong xiang* » rappelle effectivement le portrait et la représentation humaine en bronze, sculpture en bronze.

³⁵¹ Corriger (改正 *Gaizheng*) les erreurs (误处 *Wuchu*).

conforme à la réalité, du moins à d'autres témoignages de l'époque diffusés en France.

On s'étonne davantage du nombre d'élèves par salle de cours, une centaine, et de la sorte de tour-de-rôle mensuel entre les professeurs³⁵²? Les ateliers ne sont pas situés dans le Palais des études mais à l'étage de l'Hôtel de Chimay. Chaque atelier peut accueillir difficilement plus d'une cinquantaine d'élèves équipés, c'est-à-dire avec leurs chevalets. Quant à l'espèce de chacun-son-tour des professeurs, il paraîtrait peu plausible dans les ateliers, à moins d'une situation durant la guerre dont Robert Fernier nous rapporte justement le caractère exceptionnel³⁵³. Il est remarquable que le texte du *Shenbao* coïncide avec celui de Fernier sur ce point si particulier.

1.3.1.1. Les précurseurs et la question des galeries

Mais ces deux informations, une centaine d'élèves et la succession des professeurs pourraient correspondre davantage aux galeries qu'aux ateliers. En faisant le décompte des élèves des galeries durant cette période de guerre, on trouve une grosse centaine de noms inscrits chez les hommes peintres, bien davantage chez les femmes sculpteurs et peintres, et beaucoup moins chez les hommes sculpteurs. L'un dans l'autre, on doit arriver à un nombre d'élèves simultanément présents dans les galeries qui tourne autour d'une centaine.³⁵⁴

Il faut ici tâcher d'expliquer la manière dont est présentée l'information dans les fascicules consacrés au « Contrôle de présence des élèves dans les Galeries par mois et par année, Musée des Antiques et de la Renaissance »³⁵⁵. Prenons la page qui contient Li Siang, soit Li Chaoshi, durant l'année 1915-1916. A gauche la colonne des noms par ordre alphabétique, au milieu dix petites colonnes pour les 10 mois de l'année scolaire d'octobre à juillet où sont inscrits les nombres de jours pointés par l'élève. La colonne est blanche si l'élève n'est pas venu durant le mois ; ensuite les situations sont très variées, de 1 jour à 24 jours par mois, ce qui est le maximum possible, soit 6 jours par semaine en moyenne ; ce score reste exceptionnel. Li Chaoshi cumule 90 jours de présence sur 10 mois dont un blanc (décembre). Cela fait 10 jours de présence par mois compté, soit entre 2 et 3 jours de présence par semaine. Cela paraît peu mais c'est assez honnête, d'autant qu'au même moment Li Chaoshi pointe à l'atelier Cormon entre octobre 1915 et mai 1916, de manière discontinue, il est vrai : 36 jours entre octobre et décembre 1915 et 23 jours entre mai et juin 1916, soit 59 jours cumulés sur 5 mois à 12 jours par mois et 3 jours par semaine, et 5 mois d'absence sur les 10 de l'année scolaire.

On voit bien se dessiner la *stratégie* d'études de Li Siang à l'École des beaux-arts, panachage entre galeries et atelier avec un avantage net donné aux premières. La colonne de droite donne « les noms des professeurs ». Quand Roger apparaît, la situation est simple car Roger est en charge des corrections dans les

³⁵² « Il y a une chose bizarre : il n'y a pas de professeurs fixes, par contre, les peintres célèbres peuvent venir alternativement à l'école tous les mois, comme ça les élèves peuvent obtenir une connaissance plus profonde et étendre l'horizon de vue ».

³⁵³ « Il (Cormon) nous parlait aussi, à nous qui ne l'avions pas tous connue, de la vie des ateliers pendant la guerre, fondus en un seul, corrigés alternativement par tous les patrons : Cormon, Collin, Flameng ». Fernier, *op. cit.*, p. 167.

³⁵⁴ Décompte des élèves peintres dans les galeries pour l'année 1915-1916 : 112 chez les hommes peintres, 112 inscrits dont 37 présents 5 mois et plus. Pour l'année 1914-1915, on a 151 femmes peintres et sculpteurs inscrits dont 60 présentes au moins 5 mois.

³⁵⁵ Ces fascicules sont inclus en AJ52 473 « Contrôle de présence des élèves de 1893 à 1921 » qui compte aussi les relevés dans les ateliers de peinture et dans les ateliers de sculpture. Chaque année comprend aussi trois fascicules différents.

galeries. Quand d'autres noms arrivent, on s'interroge. Dans la page de Li Chaoshi, comme ailleurs, la majorité des professeurs mentionnés ont des postes officiels à l'École, mais beaucoup enseignent aussi chez Julian et probablement ailleurs, et des Baschet et Déchenaud ne sont qu'à Julian. On voit des élèves n'apparaître que dans les galeries, avec un nom de professeur dont ils ne font pas partie de l'atelier à l'École des beaux-arts³⁵⁶. L'information de cette colonne est problématique. S'agit-il du nom du professeur en charge de l'élève dans les galeries ? A ce moment-là, il y a pléthore de noms et on imagine des galeries encombrées d'élèves suivis par un nombre important de professeurs déambulant entre les antiques à la recherche de leurs élèves. C'est très peu probable même si on peut penser que les patrons des ateliers pouvaient toujours y intervenir à leur guise. Aussi, nous pensons qu'il s'agit du professeur en charge et garant de l'élève présent dans les galeries mais pas du professeur en charge des corrections dans les galeries. Certains noms ne sont pas internes à l'École mais connus dans des académies libres comme Marcel Baschet (1862-1941) ou Adolphe Déchenaud (1868-1926). Les galeries seraient donc un sas pour les ateliers et les concours ouverts aux élèves extérieurs mais reconnus à travers le patronage de leur professeur.

Dans les archives³⁵⁷, on trouve un échange de lettres entre le ministère et le directeur de l'École pour la création d'un « service régulier de corrections des dessins d'élèves dans les galeries de l'École » en 1905. Ce service semble avoir été effectué bénévolement, puis avec versement d'indemnités, mais sans création de poste proprement dit, par Collin d'abord, par Leroux ensuite, et enfin par Roger sans doute à partir de 1911-1912. On voit que Louis Roger n'occupe ce poste officiel de « Correcteur dans travaux des élèves dans les galeries » qu'en 1919. Il assure cette fonction jusqu'à sa nomination comme chef d'atelier en 1934³⁵⁸. Il semble bien que l'entre-deux-guerres ait été la période faste des galeries, justement sous la houlette de Roger qui en a réglé les principes théoriques et pratiques. On voit même un « concours » ou un « examen » des galeries avec admis et refusés. Ce développement des galeries durant l'entre-deux-guerres correspond-il à une inflation de l'effectif des aspirants élèves ? A une nouvelle manière d'enseigner à l'École ? C'est à se demander si le succès de Roger n'a pas fait des galeries dont il avait la charge une sorte *d'atelier off* ? Parmi les trois précurseurs chinois à l'École, Wu Fading, Fan Ying et Li Chaoshi ; ce dernier a passé bien plus de temps dans les galeries que dans l'atelier de Cormon.

A notre avis, les galeries font le lien avec les académies libres, tel Julian ; elles fonctionnent entre l'École et l'extérieur, pour gérer le flux, dispenser un enseignement pratique très précis, et séparer le bon grain de l'ivraie pour les ateliers et les concours. On dénombre une centaine d'élèves qui sont dans les galeries au même moment ; nous avons fait le calcul pour la période de guerre. Maintenant, est-ce que Louis Roger s'occupait seul entre 1912 et 1934 de cette tâche des corrections des travaux dans les galeries ? C'est possible. Il est aussi concevable que beaucoup d'élèves ne remplissaient les galeries que pour garnir leur carton, pour le présenter à un patron de l'École et même ailleurs.

Les galeries ne représentent pas la face lumineuse mais plutôt une surface un peu dans l'ombre, parfois cachée, dans le parcours des élèves chinois à l'École des beaux-arts. Peu y ont fait allusion alors que la plupart y sont passés, que d'autres y sont restés et que certains ne connurent même que les galeries et aucunement les ateliers ; parmi ces derniers, on compte des figures emblématiques comme Wu Dayu (27).

³⁵⁶ C'est le cas de Fang Junbi (5) et de Wang Jingyuan (4) chez Patey en 1918.

³⁵⁷ AJ52 973.

³⁵⁸ AJ52 35 numéros (241) et (268) pour Louis Roger (1874-1953).

Relisons un classique écrit sur l'École des beaux-arts de Paris, l'ouvrage de Lemaistre de 1889³⁵⁹. Il évoque « les Antiquaires » de l'École soit ces étudiants « guignards », malchanceux, recalés au concours des places et qui faute de moyens pour étudier l'antique à l'extérieur, sont « condamnés » à passer six mois dans la salle des antiques. Lemaistre nous dit que « l'antiquaire » est un « élève stagiaire que l'administration désigne sous le nom d'aspirant élève ». On y trouve une description savoureuse des lieux, de la circulation et de l'indécision de l'élève devant les reliques majestueuses de la beauté antique. On y voit aussi l'illustration célèbre de la « correction du professeur » dans lequel on reconnaît Gérôme et la situation évoquée par le texte page 65. On y perçoit le rapport au lieu, aux choses, entre les élèves, et les élèves avec le professeur. On sent une disponibilité mais dominée par l'élitisme ; pas d'humiliation ni de flatterie mais une forme de vivacité et de violence d'esprit qui peut rappeler la hiérarchie militaire.

On peut aussi voir dans le Lemaistre « les cours de dessin et de sculpture » ou « cours du soir » qui ont lieu de 4 à 6 heures du soir³⁶⁰ ; Li Chaoshi y fait-il aussi allusion ? Les deux salles de cours, sont des amphithéâtres attenants à la salle Ingres, qui est comme un corridor, et à la Cour du Mûrier, avec une salle pour les peintres et l'autre pour les sculpteurs. Toutes les semaines y alternent le modèle en plâtre avec « la pose de l'antique », et le modèle vivant ; les professeurs y corrigent ensemble ou alternativement (?), et les élèves y travaillent dans une ambiance de cathédrale toute différente de celle des ateliers³⁶¹. Mais ces cours sont réservés à l'époque aux élèves officiels, admis au concours des places ; Li Chaoshi peut y faire allusion sans y avoir pris part ? Mais de fait, il y a assisté trois jours en mai 1917³⁶². Le règlement a probablement évolué entre la fin les années 1880 et les années 1910. Les élèves des ateliers, même libres, y sont visiblement acceptés, mais pas ceux des galeries.

Bref, l'image de la vie à l'École donnée par ce texte du 25 décembre 1919 est composite ; il cumule plusieurs éléments auxquels l'expérience propre de Li Chaoshi et le travail orienté et synthétique de l'auteur, en l'occurrence, Liu Haisu, donnent sa cohérence.

1.3.2. Les autres textes de Li Chaoshi, de mars 1920 à juin 1923

On voit que le texte du *Shenbao* n'est pas isolé ; il forme un petit *cycle* avec un texte publié dans *Meishu* en mars 1920³⁶³ et un autre article passé dans *Yishu*, le 20 juin 1923³⁶⁴. Ce troisième texte est effectivement de la main de Li Chaoshi et c'est peut-être le premier qui ne soit pas remanié par Liu Haisu. La question peut paraître un peu accessoire sauf qu'elle signale la position de Li Chaoshi par rapport à Liu Haisu. De fait, Li Chaoshi signale à deux reprises qu'il n'est pas un orateur et qu'il n'aime pas publier de textes, autant dire qu'il n'est pas un communicant ! Or, c'est bien un domaine dans lequel brille particulièrement Liu Haisu.

³⁵⁹ Alexis Lemaistre, « L'Antique et l'Antiquaire », *L'École des beaux-arts dessinée et racontée par un élève*, Firmin Didot, Paris, 1889, p. 51 à 59.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 132 à 139.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 138.

³⁶² AJ52 473.

³⁶³ *Meishu*, Volume 2, No.1 de mars 1920. Ce texte n'est rien d'autre qu'un autre compte rendu de la conférence du 24 décembre 1924 publié dans le *Shenbao* ; c'est quasiment le même texte, mot à mot.

³⁶⁴ 李超士 Li Chaoshi, 《杂感——巴黎美校的实况谈》, « Impression compliquée - parler de la situation réelle de l'École des Beaux-Arts de Paris », 艺术 *Yishu*, 20 juin 1923 (8). C'est ce troisième texte qui mentionne le second et nous l'avons découvert après avoir rédigé nos premiers commentaires sur le texte du *Shenbao*. « *Un rapport sur la situation du monde des Beaux-Arts à Paris a été publié dans le Numéro 1 du deuxième volume de Mei Shu.* ».

Par rapport à 1919 et 1920, le texte de 1923 est essentiellement une mise au point (cf. Annexes I p. 29 et 30). Elle vise à répéter et à préciser ce qui a été dit à son retour, trois ou quatre ans avant, mais aussi à répliquer à des attaques dont lui et d'autres anciens, des « retours de France » ont fait visiblement l'objet. Alors que les deux premiers textes sont des textes plutôt informatifs, le texte de 1923 est un texte qui s'inscrit dans une polémique ; c'est déjà un texte de *combat*. Contrairement à la fin de 1919, le modèle qu'incarne l'École des beaux-arts de Paris n'est plus incontesté. Li Chaoshi se sent obligé de « retracer sa mémoire des études en France pour montrer la réalité au monde des arts ». Il s'adresse à ses « camarades du monde des arts »³⁶⁵. On est bien, et de manière plus radicale, dans le retour d'expérience et la défense d'un modèle élaboré à partir de cette mémoire depuis quatre ans.

1.3.2.1. La question essentielle du nom de l'École des beaux-arts

Concernant le fonctionnement de l'École des beaux-arts de Paris et l'expérience de Li Chaoshi, le texte va plus loin et de manière plus claire. Un premier point concerne le nom de l'École des beaux-arts de Paris. Nous avons indiqué que le choix avait été fait par Cai Yuanpei de désigner l'École des beaux-arts de Paris comme « *Bali Meishu Daxue* ». Li Chaoshi explique qu'il utilise également le mot « université - *daxue* » au lieu de la traduction littérale en « *xuexiao*-école » dont il rapporte que le nom était gravé sur la façade du Palais des études et maintenu tel quel, dans un souci de conservation patrimoniale, malgré les changements de noms de l'institution³⁶⁶. Si le titre de l'article parle de (巴黎美校 *Bali Meixiao*) pour désigner l'École des Beaux-Arts de Paris, l'enjeu consiste à donner le rang d'université (大学 - *Da Xue*) à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Autrement dit, le nom de l'École n'est pas « Université », son fonctionnement n'est pas comparable à une université (et d'ailleurs sa complexité, on le sent, prête le flanc à la critique des nouveaux étudiants de retour de France), mais son rang est, et doit demeurer, celui d'une université. En effet, l'université moderne est une création récente en Chine et elle est associée aux domaines scientifiques et littéraires, mais pas aux domaines des arts et des beaux-arts. Il reste à l'époque, et même encore aujourd'hui, ce fond d'idée que les arts ne sont pas une activité très sérieuse et que les artistes sont au dernier rang, pour ne pas dire au ban de la société universitaire. On se souvient de la marque presque d'infamie qui frappait les acteurs du Grand Siècle français ; elle est comparable à ce qui existait en Chine et elle subsiste encore aujourd'hui de façon subliminale. Aussi, on voit bien qu'un des enjeux de cette ancienne génération des années 1910 et 1920, que ce soit les réformateurs ou les artistes, aura été de hisser les beaux-arts au rang le plus élevé de la reconnaissance sociale et éducative.

Cela suppose que les beaux-arts et les institutions qui les incarnent, soient au plus haut niveau dans la société. Et pour le justifier, comme les précédents textes, celui de 1923 rappelle la place prépondérante des

³⁶⁵ 同志们 *Tongzhimen*, 我国艺术界 *Woguo Yishujie*, 回想 *Huixiang*. On verra dans le deuxième chapitre de notre deuxième partie, que l'École des beaux-arts reste un élément consensuel pour les artistes *Liufa*, et malgré leurs divergences, jusqu'à l'exposition de Strasbourg en 1924. Ensuite, les écarts se creusent ; la polémique de 1929, puis celle de 1932 entre Liu Haisu et Xu Beihong, marquent une rupture définitive dans le champ et elle se répercute en France.

³⁶⁶ « *École nationale spéciale des Beaux-Arts* » est traduit en chinois par 『法国国立专门学校 (*Faguo Guoli Zhuanmen Xuexiao*) ; puis le nom a été transformé en « *École nationale Supérieure des Beaux-Arts* ». Sa traduction en chinois est 『法国国立最高美术学校 (*Faguo Guoli Zuigao Meishu Xuexiao*). Si le nom officiel de l'École des beaux-arts de Paris est (巴黎美术学校 *Bali Meishu Xuexiao*) mais il insiste que cette « école » est en fait, par sa vocation et par son niveau, « l'Université des beaux-arts » - 巴黎美术大学 *Bali měi shù dà xué*, comme il en utilisait le nom déjà en 1919.

arts en France et de la place centrale que tient l'École des beaux-arts de Paris³⁶⁷ dans le champ artistique, dans le « monde de l'art » comme dit Li Chaoshi. Ensuite, il s'agit de relever au plus niveau l'activité artistique, soit la pratique artistique elle-même ; aussi, Li Chaoshi utilise en permanence le terme de « *Yanjiu* - recherche ». Les arts ne sont pas une activité oisive et superficielle mais une activité de recherche qui rejoint la science dans sa quête de vérité. Elle incarne même, entre les sciences naturelles et le monde des idées (soit aussi des lettres), une sorte de point d'accord, d'harmonie parfaite. Les beaux-arts peuvent atteindre ce degré de perfection qui permet de matérialiser la réalité (la science) et la beauté (l'idée). Le texte ne le dit pas en ces termes mais on sent bien que c'est dans cette direction que va Li Chaoshi lorsqu'il évoque en 1919 la durée de ses études en France³⁶⁸, soit « huit ans », ou encore lorsqu'il parle du souci unique que les « camarades (同志们 *Tongzhimen*) » devraient avoir envers « la recherche ».

Est-ce que ce pari d'élever les beaux-arts au niveau le plus élevé au plan social, intellectuel et éducatif a été réussi par cette génération et les suivantes ? C'est une question légitime au regard des sources et des débats qui en ressortent à l'époque. Assurément, la réponse est mitigée.

1.3.2.2. Le concours, le diplôme et la limite d'âge

Comme dans les textes précédents, celui de 1923 insiste à nouveau sur la question du concours et du diplôme. C'est un peu les deux pôles de la *zone névralgique* du système de l'École des beaux-arts et de son explication en Chine.

Concernant « l'examen d'entrée »³⁶⁹, c'est bien du « concours des places » dont parle Li Chaoshi. En 1919 et dans le texte de 1920, il en signalait la difficulté et le caractère universel, soit ouvert aux élèves et candidats venus de toute la France. Il rappelait aussi que le concours était inscrit dans un système de progression de l'élève vers un certain niveau³⁷⁰. C'est un peu l'ambiguïté de son explication et du système aux yeux chinois ; on peut rentrer, intégrer l'École sans avoir réussi le concours et même « être diplômé » sans avoir réussi le concours... L'important est de progresser pour atteindre un niveau de compétence. Le concours fait partie de ce mouvement vers le haut et probablement, Li Chaoshi le suggère, il faut au moins s'y confronter à défaut de le réussir. Ainsi, l'exclusion, « le fait d'être prié de quitter » l'École relève moins de la réussite au concours que de la capacité de l'élève à progresser. Recherche, progression etc., on reste bien dans cette logique de l'effort qui, seule, produit le résultat escompté.

Le fait d'être obligé de passer et de réussir à terme le concours des places est signalé dans le livre de

³⁶⁷ « Cette école est un endroit central des Beaux-Arts de toute la France. Aucun chercheur sur les Beaux-Arts occidentaux ne refuse d'admettre ce point de vue. »

³⁶⁸ « Ensuite (Liu Haisu) dit que quand je suis arrivé en France, entré premièrement dans l'école préparatoire pendant un an, ensuite entré dans l'Université des beaux-arts (美术学院 *měi shù dà xué*), donc huit ans au total. », dans le texte de 1919) ; « C'est pourquoi quand je suis rentré en Chine il y a quatre ans après huit ans d'études en France, (...) » dans le texte de 1923.

³⁶⁹ 入学考试 (*Ruxue Kaoshi*) ; 入学 = entrée dans l'école et 考试 = examen ; mais en chinois, c'est bien l'idée d'un concours.

³⁷⁰ Une fois admis à l'école, les élèves, après avoir atteint un certain niveau, apprennent et étudient mutuellement (互相研究 *hù xiàng yán jiū*), il n'y a pas d'action d'enseigner de méthode. Donc, on est diplômé selon la qualité des résultats seulement, le terme n'était pas limité à l'année (并不限以年限 *Bing Buxian Yi Nianxian*. Si les résultats arrivent à la moyenne, on est autorisé à être diplômé. Si on a échoué à l'examen (不及格 *Bu Jige*), on ne peut pas progresser (不升级 *Bu Shengji*) ou être diplômé (不毕业 *Bu Biye*). Si on ne progresse pas plusieurs fois (数次 *Shuci*), on va être exclu (斥退 *Chitui*).

Lemaistre mais pas dans l'ouvrage de Fernier. On se demande si le règlement ne s'est pas assoupli afin de conserver les privilèges des admis, des élèves officiels, tout en maintenant le flux utile à remplir l'École, soit les galeries et les ateliers à un niveau d'effectif suffisant ? Faut-il y voir le signe d'un déclin par rapport au XIX^e siècle ? C'est peu probable et c'est davantage à nos yeux, le signe d'une modernisation, vers un fonctionnement plus démocratique et moins aristocratique ; ou bien encore, le signe d'une résistance des ateliers ?

Quoi qu'il en soit, Li Chaoshi adapte la réalité à son discours qui vise à valoriser l'École et son système, certes complexe, mais favorable aux étrangers. C'est ce qu'il rappelle en 1923, en indiquant que la limite d'âge fixée à trente ans serait une règle relative pour les étrangers alors qu'elle serait absolue pour les Français. Cette question de la limite d'âge est aussi une question sensible dans la mesure où des élèves chinois arrivent en France déjà plus âgés que leurs collègues Français. L'administration de l'École s'est-elle montrée flexible en ce qui concerne la limite d'âge des étrangers ? En comparaison, il est impossible aux Français de tricher sur l'âge puisque le candidat doit fournir un extrait de son acte de naissance. Cette inscription au secrétariat de l'École est valable pour les élèves de l'École proprement dite et pour ceux qui souhaitent participer au concours d'admission³⁷¹. Mais cette inscription au secrétariat est aussi demandée pour les ateliers, en dépit du flou du règlement qui ne le demande pas explicitement³⁷². En fait, un règlement de 1915 signé de la main de Léon Bonnat, demande l'extrait de naissance et la lettre de l'ambassade pour l'entrée dans les ateliers car il est nécessaire que l'élève d'un atelier soit inscrit au secrétariat de l'École³⁷³.

En principe, on ne peut que falsifier ou forger un faux extrait de naissance français, alors que l'ambassade de Chine peut produire des vrai-faux, c'est-à-dire un document authentique mais comportant une date de naissance inexacte. On doit imaginer la complaisance, sinon la complicité de la chancellerie. Pour Wu Fading, né officiellement en Chine le 20 février 1883, la lettre de l'ambassade donne le 18 mars 1888. Un écart de cinq ans ne peut pas être le fruit d'une approximation ou d'une mémoire défaillante. Les élèves chinois se rajeunissent de plusieurs années afin de pouvoir prolonger au maximum leur temps de scolarité, qui est limité par la barrière réglementaire des trente ans³⁷⁴. Pour Li Chaoshi, même principe et pour deux années. Un cas extrême est Sun Peicang qui gagne dix ans. Ainsi, la souplesse dont parle Li Chaoshi est davantage celle donnée par l'ambassade que celle de l'administration de l'École qui reste inflexible sur la limite d'âge³⁷⁵. On peut à nouveau signaler la rupture dans les listes d'atelier d'octobre 1926. Les relevés de présences sont remis à plat et les absents chroniques sont rayés des rôles.

Concernant la souplesse générale de l'École par rapport aux étrangers, la question mérite d'être posée car

³⁷¹ Voir *École nationale des Beaux-Arts : règlement*, (édition de 1920) / Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ; dans « Titre II, De l'inscription à l'École », article 2 à article 5.

³⁷² « Règlement de l'École Nationale des Beaux-Arts à Paris », « Dispositions relatives aux ateliers de l'École des Beaux-Arts » article 3. « *Les ateliers sont ouverts : 1. Aux élèves de l'École proprement dite, qui choisissent, suivant l'ordre et la date de leur rang d'admission, celui des ateliers de leur section dans lesquels ils désirent étudier ; 2. Aux jeunes gens qui, bien que n'étant pas admis à l'École proprement dite, sont agréés par le professeur* ».

³⁷³ « Période de guerre, règlement concernant les élèves qui désirent entrer dans les ateliers de peinture ». En date du 15 octobre 1915. Voir en AJ52 973.

³⁷⁴ Dans les archives, nombreux sont les élèves qui, pour une raison ou une autre, demandent un aménagement. L'administration se montre à chaque fois inflexible sur ce point.

³⁷⁵ Dans le *Règlement de l'École Nationale des Beaux-Arts à Paris*, « Titre II, De l'inscription à l'École, art. 3. (...) Nul ne peut obtenir son inscription s'il a plus de trente ans révolus. Dès le moment où il a atteint sa trentième année, un élève ne fait plus partie de l'École ».

elle apparaît plusieurs fois dans les témoignages de l'époque, que ce soit d'une manière favorable ou bien à charge pour l'École des beaux-arts. En effet, il peut sembler inutile de passer par une institution à deux vitesses. Dans cette perception, la formation à l'École est galvaudée. On sent bien que les adversaires dénoncés par Li Chaoshi, apparaissent comme des artistes chinois ayant passé peu de temps en France et a fortiori peu de temps à l'École des beaux-arts ; ils ont tendance, sans que Li Chaoshi ne nous en dévoile précisément les arguments, à saper l'image de *statue du commandeur* construite par les précurseurs à propos de l'École des beaux-arts de Paris.

1.3.2.3. A propos des galeries et des ateliers

Le texte de 1923 va plus loin aussi dans la description fondamentale du fonctionnement de l'institution à travers le distinguo entre « les galeries » et « les ateliers ». Si on ne peut réduire l'organisation de l'École à ce binôme, et le « Règlement » nous le rappelle car il insiste davantage sur la différence entre « École proprement dite » et ce qui ne l'est pas³⁷⁶, Li Chaoshi a le souci de transcrire son expérience pratique afin qu'elle soit lisible par les autres agents du champ artistique chinois. Or cette expérience est basée sur le passage d'un atelier préparatoire, le « *Yubei Guan* » de 1919, à un atelier où on peut s'exercer sur le modèle vivant sous la direction d'un maître.

En 1919, Li Chaoshi n'utilise jamais le mot chinois atelier « *huashi* », alors qu'en 1923 il l'emploie pour les deux. Les « Galeries » sont un premier atelier où l'élève travaille d'après le modèle en plâtre et pas avec le modèle vivant. Il n'y pas d'examen pour y entrer. On est jugé digne par le professeur en charge des galeries et on peut obtenir un certificat à la sortie. Ensuite l'élève officiel, « *zhengke sheng* », intègre un deuxième atelier où il peut travailler d'après le modèle vivant. L'entrée dans l'atelier est soumise à un examen et suit une brève description du concours des places. Dans les galeries la classe est mixte, dans les quatre ateliers, hommes et femmes sont séparés. Pour être encore plus clair, Li Chaoshi signale en français les mots « Galerie » et « Atelier » sans les traduire mais en utilisant pour les deux le mot chinois « *huashi* ». D'un côté, Li Chaoshi systématise son discours sur l'École des beaux-arts de Paris au moyen de son expérience et de l'autre, il systématise son expérience pour coller au maximum à la réalité de l'École. Si on voit bien l'effort, le sursaut théorique produit entre 1919 et 1923 et qui signale une prise de conscience accrue de l'expérience chinoise en France, on voit aussi que le tableau n'est pas totalement conforme à la réalité de l'École. Il s'agit de maintenir les ambiguïtés utiles à préserver la mémoire de Li Chaoshi, c'est la dimension polémique du texte, et aussi de remplir la fonction didactique du texte (cf. Annexes I p. 30)³⁷⁷.

Les zones peu claires touchent à la distinction entre les élèves officiels et les élèves libres. Cette démarcation est suffisamment dissimulée par Li Chaoshi pour éviter de mettre en lumière la différence entre les élèves admis, *l'aristocratie* de l'École, et les autres, soit d'insister sur cette sorte d'inégalité fondamentale qui existerait entre les meilleurs et les autres. On pourrait y voir malice, sauf que les témoignages, comme celui de Robert Fernier, vont dans le même sens que Li Chaoshi. Ce qui compte, c'est la pratique réelle de l'École davantage que les classifications administratives, bien réelles, mais que la communauté des élèves évacue pour maintenir l'esprit fondamentalement égalitaire de l'École et aussi, paradoxalement, très hiérarchisé mais en fonction d'autres critères. Dans les faits, il y a bien une différence dans les parcours des admis et des non admis, mais il n'est pas visible que les étudiants fussent à ce point consacrés ou dévalués les

³⁷⁶ Dans le *Règlement de l'École Nationale des Beaux-Arts à Paris*, « Titre Premier, De l'École, art. 1. [...] L'École proprement dite, où l'on peut, à la suite des concours d'admission, participer à des études pratiques, à des concours, obtenir des récompenses et des titres ».

³⁷⁷ Récapitulatif des notions clés utilisées dans les textes de Li Chaoshi entre 1919 et 1923

uns par rapport aux autres sur la question de l'admission et de statut « d'élève officiel ». Du point de vue des élèves, il semble davantage que le cœur de l'École soit constitué par les ateliers, entourés de la nébuleuse facultative des concours et des cours théoriques sur lesquels l'administration à la main. La distinction entre les élèves se fait avec le temps, soit selon la conformité à une pratique normale de l'atelier et inscrite dans la durée. Dans ce sens ce que nous dit Li Chaoshi rejoint Robert Fernier.

La mention particulière des galeries exprime aussi ce souci et cette réalité orientée vers le besoin des Chinois. Il faut passer par une phase préparatoire sur le plâtre et les antiques avant de pouvoir travailler sur le modèle vivant et la chair. L'enjeu essentiel de la formation académique se pose en ces termes et elle est résolue par le « diplôme ». Or, on peut s'étonner que le passage du dessin à la peinture à l'huile ne soit pas également signalé comme un élément fondamental de la progression. Cette catégorie n'est pas utilisée dans le texte. On aurait même tendance à penser que dans l'atelier, le travail sur le modèle vivant, d'après nature, le « *Xiesheng* », consistait essentiellement à dessiner et non pas à peindre. Certes, il est vrai que dans les ateliers, les élèves pratiquent le dessin préparatoire au fusain et l'huile avec le pinceau³⁷⁸ tandis que les élèves pratiquent uniquement le dessin dans les galeries. Mais, la liberté est de règle et ni les concours ni les corrections ne résument les pratiques dans leur ensemble. Toutefois, il faudrait trouver des raisons spécifiques au contexte chinois de l'époque pour expliquer cette sorte de lacune dans l'explication de Li Chaoshi concernant le passage du dessin vers l'huile.

1.4. L'entrée dans l'atelier et la hiérarchie au sein de l'atelier

1.4.1. Les réponses de Robert Fernier et le cas des élèves chinois

Au regard des différentes informations que l'on peut trouver dans le livre de Robert Fernier au sujet de l'entrée des élèves dans un atelier, on se rend compte que l'inscription n'est pas pour l'aspirant élève l'exercice d'un droit comparable à celui dont peut se prévaloir aujourd'hui un bachelier dans une université française. Certes l'administration de l'École, « le secrétariat », demande des garanties sur l'identité, la nationalité, l'âge, le lieu de résidence etc. mais ce n'est pas elle qui offre le sésame ; c'est uniquement le professeur chef d'atelier, « le patron », le maître qui l'octroie ou non à l'aspirant élève.

Même si en principe l'élève est libre de « choisir » son atelier, dans les faits, on parlerait aujourd'hui d'une sélection « sur dossier et sur entretien » qui consiste à l'époque à ce que le futur élève se présente directement au maître, manifeste sa volonté d'étudier dans l'atelier, avec à l'appui de sa compétence, son « carton ». Ce carton est constitué d'études, de dessins³⁷⁹ ; il est rempli à l'extérieur, soit de manière autodidacte, soit dans une académie libre sous la tutelle plus ou moins lâche ou étroite d'un premier maître³⁸⁰. Chez nos précurseurs chinois, on doit imaginer des dessins réalisés à Julian, à Colarossi mais aussi et pourquoi

³⁷⁸ Fernier, *op. cit.*, p. 31.

³⁷⁹ On en trouve trace parfois dans des dossiers d'archives après la Seconde Guerre mondiale ; images photographiques d'œuvres avec mentions de l'orientation des postulants par les professeurs, soit vers les galeries, soit directement vers un atelier.

³⁸⁰ Les élèves des ateliers cumulent les tutelles magistrales. Robert Fernier a Cormon pour patron à l'École des beaux-arts, et c'est l'objet de son livre, mais il signale à plusieurs reprises qu'il a un autre maître : Pascal Dagnan-Bouveret, p. 72 et p. 99. On pense alors à Xu Beihong qui a la même double pratique académique, à l'intérieur et à l'extérieur de l'École.

pas des œuvres plus personnelles, voire des œuvres d'essence chinoise et rapportées de Chine³⁸¹. Le règlement de Léon Bonnat fait directement référence au carton de l'aspirant élève en 1915³⁸².

L'absence de document signé de la main de Cormon comme acceptation, « autorisation » à travailler et à être inscrit dans l'atelier, fait peut-être référence à une autre situation en ce qui concerne un de nos premiers précurseurs. Pour Wu Fading, on a la carte de visite, pour Li Chaoshi, le formulaire, et pour Fan Ying ? Fan Ying vient de Julian et l'acceptation fut-elle automatique ? En tous les cas, on a trois situations possibles. Dans la première, l'élève rencontre le patron à l'extérieur, dans la seconde l'élève vient directement à l'atelier ; dans la troisième, c'est le patronage d'un élève de l'atelier, d'un « ancien », qui facilite l'entrée du nouveau dans l'atelier ; l'ancien joue le rôle de protecteur, et il sait présenter l'aspirant au patron³⁸³. Le nouveau peut aussi se *recommander* d'un ancien auprès des élèves et auprès du patron. Dans ce cas, et contrairement à Fitte, l'aspirant est conduit par un tiers auprès du patron. Il est possible que ces trois approches se cumulent. Le jeune postulant, frais émoulu, sort d'une académie libre de Paris, ou des galeries de l'École, voire de province, il se présente au patron de l'atelier qu'il a choisi. S'il est courageux et peut-être recommandé par un premier maître, il se rend au domicile du patron qui comme la plupart des autres artistes de son rang « reçoit » chez lui certains jours de la semaine, et notamment des novices. Ou bien, non moins téméraire, il a choisi de se présenter dans l'atelier, de se jeter dans *la cage aux fauves* où il a peut-être un protecteur ; ou alors, enfin, il a croisé dans un couloir, entre deux portes, le maître affairé qui l'a invité à venir se montrer dans l'atelier avec son carton. Quoi qu'il en soit, on a toujours le contact au maître et le carton, renforcés ou non d'une recommandation magistrale ou amicale.

La « recommandation régionale » celle de Sauvage évoquée par Fernier pour un « compatriote » nordiste,

³⁸¹ Le récit de Fernier s'ouvre sur l'arrivée d'un nouveau dans l'atelier : « un petit jeune homme à l'air gauche et craintif qui tenait un carton sous le bras ». *Op. cit.*, p. 13. Dans ce cas précis, le nouveau est déjà administrativement inscrit et il est amené par le gardien du secrétariat à l'atelier où il est reçu par le massier. L'élève penaud est « fortement recommandé par le patron » ce qui veut dire qu'il l'a déjà rencontré et qu'il a été accepté ; on pense à la carte de visite de Cormon remplie en faveur de Wu Fading. Plus loin dans l'ouvrage de Fernier, Fitte, « un Argentin d'ascendance française, fit son entrée parmi nous un mercredi ». Fernier nous explique que Fitte « désirait se présenter à lui (Cormon), et il portait un carton sous le bras ». Il se présente de lui-même à l'atelier car il ne connaissait pas l'adresse du Patron. *Op. cit.*, p. 57. On a affaire à deux situations différentes. Le premier postulant a probablement rendu visite à Cormon la semaine précédente à son domicile. Il s'est inscrit à la première heure le lundi matin suivant et il est amené à l'atelier. Dans ce cas, le carton sert de preuve pour les camarades de l'atelier mais plus pour le patron. Le carton fait aussi partie de la *panoplie* de l'élève des beaux-arts. Pour Fitte, c'est différent, le carton doit servir à convaincre le patron lors d'une entrevue décisive qui doit avoir lieu à l'atelier. Or Cormon est venu la veille et pas le jour habituel de correction. Fitte ne connaît pas Cormon et il se fait gruger par les élèves dont l'un arrive à se faire passer pour le maître. De manière factice et cocasse, Fitte est accepté par le faux Cormon mais il n'a pas encore pu effectuer son inscription administrative car il n'a pas obtenu de document écrit du patron. Aussi, il revient le jeudi et le vendredi, et il est installé par le massier « presque à la meilleure place ». Le samedi, Cormon vient faire sa correction et tombe nez à nez avec l'intrus *malgré lui* : « Mais je ne vous ai jamais vu, mon ami ? Qui êtes vous et qui vous a autorisé à travailler ici ? ». *Op. cit.*, p. 59. La blague est dévoilée et Cormon « indulgent, en rit très fort et signa aussitôt la feuille qui était nécessaire à Fitte pour être inscrit au nombre de ses élèves ». On pense alors au formulaire pré-rempli et complété par Cormon au bénéfice de Li Chaoshi. Pour Fan Ying pas de document signé de la main du maître ? A-t-on affaire à une autre situation ?

³⁸² Voir en AJ52 973, « Etre agréé par le Professeur Chef d'Atelier qu'il aura choisi et ceci sur présentation de dessins croquis, pochades etc. ».

³⁸³ La situation apparaît deux fois chez Fernier. A tort, pour un nommé Ercole qui recommande des élèves alors qu'il n'est pas qualifié pour le faire. *Op. cit.*, p. 64. A raison, pour le massier Sauvage. Fernier, *op. cit.*, p. 79.

nous fait réfléchir à la situation des étrangers et des Chinois en particulier.³⁸⁴ On imagine aisément que les Chinois ont dû mettre en œuvre ce système de recommandation interne à l'atelier. Concernant nos trois premiers précurseurs se devrait être logiquement Li Chaoshi qui a pu être « patronné » par les deux « nouveaux anciens » chinois de l'atelier Cormon : Wu Fading et Fan Ying déjà présents dans l'atelier depuis une année scolaire.³⁸⁵ On pense aussi à la lettre consulaire particulièrement détaillée et favorable du dossier individuel de Li Chaoshi. Li Chaoshi n'est pas subventionné mais il n'est pas n'importe qui et derrière la lettre on sent la présence du frère : Li Jun³⁸⁶.

Concernant ce que nous évoquions plus haut sur le décalage entre la prise d'inscription dans l'atelier en février-mars 1914 et la présence effective pointée à partir de la rentrée suivante, Fernier ouvre la porte à une explication moins glorieuse que celle d'un accord passé entre le patron et les jeunes recrues : poursuivre et renforcer sa préparation externe à Colarossi et Julian. Fernier explique que des élèves prennent leur inscription à l'atelier mais effrayés par le bizutage répété des nouveaux, ils disparaissent pendant des mois pour ne réapparaître qu'avec leur carte datée afin de se faire passer pour des anciens : « se targuer du titre d'ancien ». Ils se font recevoir et « rabaissés au rang du dernier venu »³⁸⁷. Fut-ce le cas pour Wu Fading et Fan Ying ? On ne saurait trancher.

Mais face à un témoignage aussi en phase avec l'expérience des précurseurs chinois à l'École des beaux-arts de Paris, on peut se demander si Robert Fernier ne les mentionne pas d'une manière ou d'une autre ? De fait, il y a deux occurrences d'élèves « chinois » dans l'ouvrage ; c'est notable dans notre problématique quand on voit que jamais ne sont mentionnés les Japonais. Les premiers Chinois apparaissent quand Fernier met en avant la primauté de l'atelier Cormon et de ses élèves sur les autres. On peut légitimement y trouver une des raisons qui aura attiré les Chinois vers Cormon.

« Les Cormons étaient redoutés dans tous les concours et il était bien rare que ce ne fût pas un des leurs qui presque chaque année, décrochât le titre de Grand Prix de Rome, ce qui provoquait inmanquablement un afflux de candidats à la rentrée d'octobre »³⁸⁸.

Effectivement, en jetant un œil sur les lauréats de cette période, on trouve : Gabriel Girodon (1884-1941) Premier Grand Prix en 1912 présenté par Cormon, Robert Poughéon (1886-1955) Premier Grand Prix en 1914

³⁸⁴ Dans un petit restaurant de la rue Visconti où se retrouvent les « Nazus », un jeune aspirant fait demander le massier Sauvage « de la part du Maire de Valenciennes » et lui tend une lettre de recommandation pour obtenir une protection. La troupe se répand en injures contre le maire ; d'une part Sauvage s'inquiète de sa bourse et d'autre part dit au garçon rougissant de dix-sept ans : « Alors, on vient faire de la peinture à Paris et on se place sous le patronage d'un compatriote ? Excellente idée, flatteuse pour lui et pour nous, car nous deviendrons des amis, n'est-ce pas ? ».

³⁸⁵ On trouve trace de cette pratique en fin de période avec Wu Guanzhong au bénéfice de Zhao Wuji auprès de Jean Souverbie. Wu Guanzhong 吴冠中, *Wu Guanzhong Bairitan, 吴冠中百日谈, L'entretien de cent jours de Wu Guanzhong*, Dongfang Chubanshe, Beijing, 2009, p. 83-42.

³⁸⁶ Wu Dayu : « Je me souviens qu'à notre arrivée à Paris, c'était le frère de Li Chaoshi (Lǐ Jùn, 李骏) qui nous a accueillis et aidés. À l'époque, le directeur de l'école des beaux-arts de Paris était Albert Besnard, l'École de l'époque représentait l'école académique. », Wu Dayu 吴大羽, *Shidao – Wu Dayu de Shifeng Xin, 师道-吴大羽的十封信, La voie du maître - dix lettres de Wu Dayu*, Furen Shuyuan, Beijing, 2015.

³⁸⁷ Fernier, *op. cit.*, p. 32.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 33.

présenté par Cormon et après la période de guerre, Emile Beaume (1888-1967) Premier Grand Prix en 1921 présenté par Cormon³⁸⁹. Le palmarès des « Cormons » n'est pas écrasant, mais il est certain, pour le Prix de Rome et peut-être dans d'autres concours (Jauvin d'Attainville), que les Cormons avaient pu acquérir une sorte de *primauté* dans les années 1910. On voit aussi que des camarades de Fernier et de nos premiers Chinois chez Cormon ont été Prix de Rome plus tard : André Tondu (1903-1980) en 1931 et Nicolas Untersteller (1900-1967) en 1928.

Ensuite, et c'est remarquable, Fernier nous dit :

« Toute l'élite de l'École semblait donc l'avoir choisi pour maître, y compris les jeunes artistes étrangers que leurs études avaient attirés. On coudoyait des Russes, des Arméniens, des Bulgares, des Polonais, des Turcs, des Libanais, des Chinois, des Portugais, des Espagnols, des Suisses et des citoyens des deux Amériques »³⁹⁰.

Cette tendance, d'un recrutement est-européen au sens large, proche oriental et chinois, se retrouve dans notre analyse détaillée de l'effectif des élèves de l'atelier Flameng. Elle caractérise probablement le recrutement étranger à l'École à cette époque, reflet de l'influence culturelle et politique française et de nouveaux clivages créés par la guerre. Concernant les Chinois, leur mention par Fernier est significative, les Chinois sont là, ils font partie du paysage, pas les Japonais. Cet élément va dans le sens de notre hypothèse : le mouvement des artistes Chinois vers l'Ouest est marqué par la France et en France par la place centrale qu'occupe l'École des beaux-arts de Paris et aussi dans le réseau des Écoles d'art comparables (Lyon, Dijon, Bordeaux...) qui fonctionnent selon des règles similaires.

Un second passage du livre de Fernier fait allusion aux élèves Chinois. Il s'agit d'une incidence à propos des « chanteurs » de l'atelier Cormon : « Peinture et Musique sont deux divinités sœurs ». Après le Roumain et l'Arménien (on retrouve la tendance *orientale*), un Chinois est évoqué chez Jarasse, le bistrot où les élèves de l'atelier se retrouvent pour faire une pause et « exécuter » un nouveau.

« Mais un Chinois le dépassa (l'Arménien) largement, chez Jarasse, et nous laissa à jamais dégoûtés du folklore asiatique ».

L'allusion est anecdotique, mais on se demande qui a pu être ce Chinois qui a sans doute poussé un air d'opéra chinois, *Jingju* ou *Yueju*, devant un auditoire terrassé par les sonorités venues d'ailleurs au beau milieu d'un café germanopratin ? Nous pourrions pousser le vice jusqu'à vérifier si parmi les élèves chinois de l'atelier Cormon l'un ou l'autre aurait pu être particulièrement doué pour l'opéra chinois.

1.4.2. L'exécution du nouveau, initiation et hiérarchie dans l'atelier

La présence d'un Chinois chez Jarasse fait sans doute partie de la « bienvenue » dont parle Fernier. Il nous signale l'indulgence dont les anciens de l'atelier pouvaient faire preuve à condition que le nouvel élève étranger se montre « généreux » dans sa « bienvenue », c'est-à-dire qu'il paye à boire et fournisse des cigarettes à profusion. Mais généralement l'indulgence n'est pas de mise et l'atelier apparaît comme un espace

³⁸⁹ Il n'y a pas de Premier Grand Prix décerné en 1913 et le concours n'a pas eu lieu entre 1915 et 1919. En 1919, le lauréat est Louis-Pierre Rigal (1888-1959), élève de l'atelier Ferrier.

³⁹⁰ Fernier, *op. cit.*, p. 33.

social d'une extraordinaire violence physique et psychologique.

Peu ou prou, la moitié du livre de Fernier décrit les différents aspects et moyens de « l'exécution » d'un nouveau. Ce n'est pas le sujet de notre étude mais nous nous étions demandé très tôt dans notre enquête comment les élèves chinois avaient pu être confrontés à ces pratiques qui paraissent aujourd'hui d'un autre temps, mais dont l'actualité montre que plus le niveau de violence est élevé moins on en parle³⁹¹.

Li Chaoshi ne mentionne pas cette pratique mais on la retrouve clairement évoquée dans le texte de Liu Haisu consacré à Wu Fading en 1924³⁹². C'est un deuxième dialogue, une deuxième mise en scène de Liu Haisu avec Cormon pour rendre compte de manière vivante de l'expérience en générale de Wu Fading en France et des histoires nombreuses et partagées que Wu Fading et Li Chaoshi ont rapportées de vive voix à Liu Haisu. Evidemment, l'épisode consacre à nouveau Wu Fading car il a pu échapper à l'exécution grâce à la compréhension de Cormon qui distingue le Chinois parmi les autres étrangers, en l'occurrence des Américains et des Grecs. On y retrouve aussi une référence réelle à Fernier qui évoque « les lois de l'hospitalité » qui « allaient souvent jusqu'à l'abdication de nos droits d'anciens sur eux ». Il n'est pas impossible que Wu Fading ait pu échapper à l'exécution en vertu de ce principe puisque la réalité en est attestée par Fernier. Toutefois, on retiendra l'idée de « droits » exercés par des élèves sur d'autres élèves au sein de l'atelier. Ainsi, la « mise à poil » du nouveau sous les quolibets et la menace des anciens manifeste et consacre une hiérarchie fondamentale dans les ateliers. Cette hiérarchie paraît si puissante qu'elle domine dans la pratique réelle des élèves à l'École, la distinction administrative entre les « élèves officiels » et les « élèves libres ».

D'un point de vue intérieur, Fernier nous en donne une description saisissante et complète comme préambule à sa partie « la vie et l'esprit de l'atelier »³⁹³. En dehors du rappel de la situation, c'est bien la même atmosphère d'atelier qui transparait dans l'évocation théâtralisée de Liu Haisu à propos de Wu Fading sauvé des eaux par Cormon. Or, ce qui domine, au-delà du « bizarre », c'est le sentiment de peur, voire de terreur. Wu Fading prit dans le chaos du bizutage « rougissait de peur » alors que son tour était venu de passer sur la sellette. En écho, Fernier lui-même rappelle ses « suées d'angoisse » lors de sa première année dans l'atelier. C'est bien la peur, fruit noir et mauvais de la pression psychologique et physique exercée par les anciens sur les nouveaux qui régit la société que représente un atelier. On le voit même à travers le vocabulaire utilisé par Fernier, l'atelier est bien un espace *initiatique*. Il y aurait sans doute une étude à faire sur cette dimension des espaces éducatifs de l'époque, et elle pourrait être comparative entre la Chine et la France, car au fond, elle contient aussi un enjeu de modernité et on se souvient de la position de Cai Yuanpei sur ce point. En effet, on pourrait, d'un côté voir des institutions modernes, nettoyées de ces rites archaïques qui fondent une sorte de « communauté de sang » entre les membres qui la constituent. On a alors en tête l'image de l'université contemporaine, espace neutre, démocratique, égalitaire et régi par la loi. D'un autre côté, on peut lui opposer, un peu caricaturalement la Grande École, espace de l'élite de l'élite, aristocratique et communautaire, et qui peut cultiver assez facilement les rites de cohésion au bénéfice d'une vision organique du groupe. Ces stéréotypes ne peuvent rendre compte de la diversité des situations mais elles nous donnent des tendances qui ont agi à l'époque sur des groupes sociaux, que ce soit l'armée et les écoles militaires, les ingénieurs et leurs écoles, les artistes... On se demande si ces systèmes hiérarchiques basés sur la peur et des

³⁹¹ La mort d'un élève de Paul Delaroche au XIX^e siècle (le maître démissionna) fait écho à la mort de « nouveaux » dans de grandes écoles récemment en France.

³⁹² Liu Haisu 刘海粟, « Jieshao xianjin yitanzhishuoxue : Wu Fading - 介绍现今艺坛之硕学 : 吴法鼎 - Présenter le Maître dans notre monde de l'art, Wu Fading », le 13 Janvier 1924, *Yishu* 艺术, n.35, 1924.

³⁹³ Fernier, *op. cit.*, p. 27 et suivantes.

rites, ont existé en Chine à l'époque et si les prototypes européens ont pu être ramenés en Chine afin d'accomplir encore davantage et fondamentalement la transposition du modèle. Il semble bien que la réponse soit négative. Les artistes chinois passés par l'École des beaux-arts de Paris n'ont pas rapporté dans leur pays les rites *barbares* pour animer les ateliers de leurs écoles d'art. Toutefois n'en ont-ils pas gardé la leçon, c'est-à-dire « l'esprit de corps » ?

Fernier parle de cette tradition qui, parce qu'elle provient des maîtres, doit se perpétuer. Au-delà de l'aspect potache qui domine, comme si l'atelier était un théâtre burlesque permanent, avec sa scène, ses spectateurs, ses acteurs et ses petits drames, on sent aussi les pointes notables d'une pure cruauté qui pèse comme l'épée de Damoclès sur tous les membres du groupe et d'abord sur les nouveaux. Fernier parlent bien de « rites », et nous disons *initiation* car il s'agit au terme d'une série d'épreuves simples ou complexes, de transformer le nouveau en ancien ; il est « sacré ancien » et il devient comme ses prédécesseurs « jaloux de ses prérogatives » pour participer à une communauté soudée et solidaire de « condisciples », avec ses supérieurs et ses inférieurs. On trouve même le mot de « grand prêtre » qui désigne celui qui mène le rituel, et généralement c'est le massier qui porte l'habit. Fernier nous indique clairement le but réel de ce folklore : une « discipline sévère », soit le respect de l'avantage des anciens sur les nouveaux. Car, la hiérarchie dans l'atelier confère à certains des droits, des privilèges qui pèsent réellement dans la pratique des élèves dans l'atelier. Cette hiérarchie est aussi un moyen d'assurer la transmission de savoir-faire techniques et artistiques au sein du groupe dominé *in fine* par le patron.

Le livre de Fernier s'ouvre sur cette distinction fondamentale et la frayeur qui la soutient³⁹⁴. Telle l'inscription du fronton du temple d'Apollon à Delphes ou encore celle qui frappe Dante arrivé aux portes de l'Enfer, on trouve : « une phrase tracée en lettres capitales, à quatre mètres du sol, s'allongeait sur tout un mur de l'atelier : LES NOUVEAUX NE PARLENT QU'A LEUR TOUR ET LEUR TOUR NE VIENT JAMAIS ».

Le ton est donné et le livre de Fernier égrène les privilèges des anciens. Le lundi, il s'agit d'abord de prendre sa place dans l'atelier en fonction d'un appel fait par ordre d'ancienneté et que fait respecter le massier ; les premiers sont les mieux assis face au modèle ; indépendamment de la qualité de l'élève c'est un facteur objectif qui compte dans le résultat qui sera soumis à la correction du patron.³⁹⁵ Le tout se fait dans une ambiance de menace tragicomique savamment entretenue par les plus actifs des anciens, environ une vingtaine sur les soixante élèves de l'atelier. On a aussi une sorte de géographie de l'atelier avec un tiers de *déchainés*, de membres actifs, un tiers d'indifférents ou de sages, ceux que Fernier appelle le « club des silencieux » et qui se tait ou bien proteste mollement, et un autre tiers, plus ou moins de « nouveaux », avec à l'intérieur sa propre hiérarchie qui comprend les nouveaux-nouveaux et les anciens-nouveaux. Les premiers sont la cible permanente du jeu et les seconds les cibles potentielles s'ils font mine de se rebeller ; les nouveaux ont même leur chef, le « caporal des nouveaux » qui doit représenter les nouveaux face au massier. Le « nouveau de la semaine » est automatiquement soumis à une semaine de corvée et ce qui rappelle que cette organisation, sa hiérarchie et sa discipline sont une manière de gérer toute l'économie de l'atelier.

Il y a même une « Revue des nouveaux » qui est une sorte de *décimation* collective. Au lieu de la bastonnade romaine, les nouveaux sont collectivement « mis à poil » avant d'être appelés à faire de la gymnastique au rythme fixé par une sorte de *centurion* qui règle la cadence. La scène décrite est située en juin 1914 et de fait, nos trois précurseurs chinois y ont échappé ; Wu Fading et Fan Ying sont déjà inscrits dans l'atelier mais ils ne sont pas présents et ils ont peut-être déserté l'atelier face à ce qui ressemble à un moment

³⁹⁴ Fernier, *op. cit.*, p. 9 : « Il y avait de quoi effrayer le moins timide ».

³⁹⁵ Fernier, *op. cit.*, p. 13 et p. 51 ; « Je revois encore Huard, grand, maigre, le teint pâle ; la voix caverneuse, toujours habillé de noir et qui, lorsqu'il ouvrait la porte de l'atelier, avait l'air d'un ordonnateur des pompes funèbres qui annonce : « Les personnes de la famille d'abord ! » ».

paroxystique dans les pratiques de bizutage avec une sorte de *militarisation*. En effet, excepté la dimension presque religieuse de ces pratiques, on voit qu'elles sont comparables dans l'esprit et les faits à ce qui se passe dans l'armée. L'atelier a-t-il l'allure d'une chambrée et l'École des beaux-arts d'une grande caserne ? C'est exagéré, mais on sent avant la guerre et aussi après la guerre, ce parfum de salle de garde. Tout cela est un jeu, comme des enfants joueraient aux soldats, sauf que la réalité les rattrape. La guerre a embarqué la plupart des élèves et une quarantaine de l'atelier Cormon y furent engloutis.

En amont, soit avant la guerre, on peut relever cette militarisation de l'atelier, qui correspond à un raidissement général de la société et des institutions qui encadrent la jeunesse. La revanche est inscrite dans les gènes de la Troisième République et comme les autres institutions éducatives de l'époque, l'École des beaux-arts porte probablement en elle, ce programme et le discours qui s'y rapporte. On voit aussi, les maîtres eux-mêmes véhiculer cette grammaire sociale et picturale. Parmi les professeurs chefs d'atelier, deux sont réputés pour leur peinture militaire ; d'abord François Flameng, mais aussi Fernand Cormon³⁹⁶. Pour ce dernier, il faudrait vérifier dans ses carnets s'il existe un ton nationaliste qui n'est pas contradictoire avec le caractère paternel du maître envers ses élèves qu'il considère comme ses « enfants ». Les maîtres sont aussi la génération d'élèves de l'École qui a vécu et subi la guerre de 1870-1871. Leur position est donc forcément ambiguë, mais comme l'indique Fernier, le maître soutient, parfois contre l'administration de l'École, ces pratiques rituelles et militarisées au sein de l'atelier. La période de guerre constitue une séquence à part.

En aval, l'après-guerre voit le retour ou l'arrivée en nombre d'anciens combattants. Et si le caractère potache est maintenu, on sent que l'ambiance pèse d'une gravité nouvelle. Plus *déjanté*, plus ironique, on touche à une *crise de civilisation* ; des élèves soldats oscillent entre la réserve et le déchainement. La société est déjà violente mais que penser de jeunes de vingt-cinq ans qui ont passé quatre ans dans les tranchées ? Fernier rapporte des explosions de violence où les plus forts s'affirment physiquement face aux plus faibles dans des corps à corps. Les anciens combattants forment d'ailleurs une catégorie dans l'atelier. Dès la rentrée d'octobre 1919, « ceux qui avaient fait la guerre prendraient aussitôt rang d'anciens parmi nous ». La hiérarchie d'avant-guerre est donc bouleversée par la guerre. Les caractères et les corps sont marqués. Sauvage, « grand blessé de guerre », clopine dans l'atelier ; c'est un nordiste qui a pris l'accent de Marseille dans un régiment du midi³⁹⁷. Fernier nous le décrit comme un « animateur prodigieux » et comme « le plus mauvais massier qu'on pût imaginer ». Il a décoré le fond de l'atelier d'une frise de singes occupés à toutes les activités, mêmes les plus scabreuses, et en 1920, alors qu'un astronome avait annoncé la fin du monde, il propose une grande esquisse dans laquelle tout l'atelier sombre dans l'abîme du cataclysme. Il souhaitait donner à son œuvre les dimensions du *Jugement Dernier* de Michel-Ange dont la copie immense réalisée par Sigalon se déployait au fond de la Chapelle de l'École des beaux-arts. Comment ne pas voir dans ce personnage et son lyrisme cynique le profil de toute une génération, celle précisément qui domine les ateliers lorsque les Chinois arrivent rue Bonaparte ? Pour des élèves comme Sauvage, la *fin du monde* avait déjà eu

³⁹⁶ On pense à un tableau de Cormon de 1913, montrant l'armée française en ordre de bataille (Lot 122 de la vente du 20 juin 2015 de l'étude Jakobowicz & Associés à Melun).

³⁹⁷ Son dossier individuel en AJ52 1154 ; Alfred Léon Sauvage, né le 22 février 1892 à Condé dans le Nord. Admis cinq fois au concours d'admission depuis 1909 et à titre définitif « avec médaille » le 19 juin 1920. C'est un élève subventionné et brillant qui rentre dans l'atelier Cormon en 1908 ; il poursuit à l'École jusque fin 1925. Il dépasse la limite des trente ans, à cause de la coupure de la guerre. L'administration a dû se montrer tolérante pour les élèves anciens combattants et méritants. De fait, M. Emmanuel Schwartz nous a signalé récemment le caractère réglementaire de cette disposition pour les élèves incorporés : « Le règlement a prolongé les études au-delà de trente ans de la durée de toutes les années de guerre ».

lieu entre le front des Vosges et la Manche³⁹⁸.

Ces caractéristiques de l'atelier autour de la guerre nous préoccupent aussi dans la mesure où elles ont pu avoir des conséquences sur la production artistique des élèves. L'École des beaux-arts ne fut-elle pas un *bastion de la commémoration* ? Si c'est le cas, comment ne pas imaginer cette influence sur nos agents chinois ? Cette atmosphère de violence, estudiantine et tapageuse, semble particulièrement caractériser le début de notre phénomène. Seuls les premiers Chinois ont dû y être confrontés, dans les circonstances décrites par Fernier et auxquelles Liu Haisu fait allusion à propos de Wu Fading. Tout change avec l'arrivée des « jeunes filles » dans les ateliers jusqu'alors réservés aux hommes. Fernier rappelle cette arrivée du *sexe faible* durant l'hiver 1923-1924, dans ce qu'il appelle « une grande réforme » qui fait débat entre les professeurs et leurs élèves. A l'époque, sur les quatre ateliers de peinture, un est réservé aux filles, celui d'Humbert ; deux autres s'ouvrent à elles : celui de Cormon et celui de feu Flameng repris par Lucien Simon. Il reste en conséquence un atelier sur quatre qui est réservé aux hommes, celui d'Ernest Laurent, jusqu'à son remplacement en 1929 par André Devambez. De même, l'atelier réservé aux femmes, celui d'Humbert puis de Prinnet, s'ouvre aux hommes en 1932. A cette date, le principe de mixité est général et partout appliqué³⁹⁹.

En fait, en regardant la liste d'inscription de l'atelier Cormon, une dizaine de femmes apparaissent entre décembre 1923 et mars 1924, soit la grande majorité des derniers « nouveaux » inscrits. La nouvelle dont parle Fernier n'est pas une *hirondelle* perdue et c'est un déferlement d'élèves femmes. Fernier rappelle qu'un « comité de vertu », parodique, fut créé, mais pour réellement imposer, sur la directive du Patron, une « discipline sévère ». L'ambiance de l'atelier change alors du tout au tout et Fernier reconnaît que l'arrivée des jeunes filles marque la revanche du « Club des silencieux », celui qui compte les futurs Prix de Rome Unstersteller et Tondu. L'atelier de l'École des beaux-arts de Paris devient alors un espace *sexualisé*, avec ses idylles auxquelles les Chinois participent⁴⁰⁰. C'est la fin d'une époque, un changement de génération, celle qui correspond à nos précurseurs. Les murs sont grattés et le décor des ateliers est modifié⁴⁰¹.

1.5. Les premiers précurseurs ou les éléments d'une stratégie commune et différenciée

1.5.1. Des pratiques et travaux d'élèves à l'œuvre des artistes

Au terme de l'étude du parcours des agents de ce premier sous-groupe, de ces « éclaireurs » parmi les « précurseurs », revenons à notre tableau-graphique intitulé « Frise générale du phénomène chinois à l'École

³⁹⁸ Roustan, le massier initiateur de la « Revue des nouveaux » fut le premier élève tué de l'atelier Cormon, en septembre 1914 quelque part en Lorraine.

³⁹⁹ Mlle Pâris est inscrite au numéro 1691 dans l'atelier Cormon en décembre 1923. Est-ce elle que l'on voit sur la photographie p. 46 du livre de Fernier ? Son visage de profil montre des nattes roulées, *tresses macaron*, comme la tête d'expression de l'année 1939 par Fauck ; c'est une image austère qui nous rappelle France Leplat (1895-1953) et aussi Fang Junbi.

⁴⁰⁰ « Nos adversaires eurent pourtant leur revanche, mais il fallut pour cela que les jeunes filles fussent admises dans notre atelier. Par respect pour ces dernières et peut-être aussi parce que les anciens dignes du titre s'étaient retirés, les chants cessèrent, le silence régna. Le flirt remplaça le chahut et ceux qui étaient sans courage trouvèrent autant d'occasions de se distraire ». Fernier p. 68. Wang Linyi (80) et Renée Nickel, Fang Ganmin (40) et Su Ailan (50).

⁴⁰¹ Revisitant son atelier, Fernier déclare : « Je me crus dans un patronage mixte ». Fernier p.173. Nous proposons un schéma pour représenter l'organisation (hiérarchique) d'un atelier après 1919 (cf. Annexes I p. 25).

de beaux-arts de Paris (1914-1955) - Profils des études (pratiques et présences) (cf. Annexes I p. 24) pour tâcher de comparer les trajectoires, les stratégies et voir s'il se dégage un mouvement. De fait, et c'est déjà un point important, le groupe existe, ensuite il se poursuit au moins à travers Wu Fading et Li Chaoshi en Chine, notamment par l'entremise du *Shanghai Meizhuan* et de Liu Haisu qui captent les agents et leur expérience française. La non apparition de FanYing en Chine puis la disparition de Wu Fading tempèrent cette idée mais au moins jusqu'en 1924 elle est attestée. Aussi, on a bien un premier petit groupe d'artistes chinois qui ayant partagé la même expérience d'études à l'École des beaux-arts de Paris poursuit sa solidarité à son retour en Chine, au point de devoir converger dans la même institution d'enseignement artistique à Shanghai. Le groupe n'est pas assez nombreux pour être la base d'une « association » mais il est probable que l'idée était dans l'air et les deux agents intègrent des associations à leur retour, comme *Tian Ma Hui* à Shanghai et *Apollo* à Pékin.

Plus en détail, on retrouve bien les mêmes séquences dans les parcours d'études : phase préparatoire à l'extérieur ou (et) à l'intérieur, entrée dans l'atelier suivie d'une diversification variable selon les individus, jusqu'au passage du concours d'admission qui doit véritablement consacrer une scolarité longue de plusieurs années. On est bien dans la durée, dans l'effort et dans une « recherche » qui s'articule dans un cursus. C'est bien l'École des beaux-arts de Paris qui en constitue la colonne vertébrale. On imagine que ce rythme, cette scansion pouvait servir de modèle en Chine pour les nouveaux candidats au départ.

A un niveau de détail encore plus fin, on peut se demander si dans leur particularité les différences de parcours ne correspondent pas seulement à des tempéraments différents mais aussi à des besoins et à des objectifs différents d'un point de vue académique et aussi artistique. Le parcours d'études ne contribue-t-il pas seulement à la formation de l'artiste mais aussi à l'affirmation de sa personnalité d'artiste et à son œuvre ? Dans notre étude, nous défendons avec conviction cette hypothèse, même si pour nos premiers précurseurs les éléments artistiques disponibles sont minces, Xu Beihong nous fournira plus tard un cas exemplaire.

Le succès de Wu Fading au concours des places en 1918 le distingue nettement de ses deux autres camarades. Ses prédispositions, son amour de l'art, ses compétences en calligraphie et en peinture chinoise héritées de son père, lui ont peut-être conféré un avantage technique sur Fan Ying dont on ne sait rien et sur Li Chaoshi qui est issu d'une famille bourgeoise de Meixian mais qui n'a pas de bagage technique particulier avant d'arriver en France. C'est là où Wu Fading est à rapprocher de Xu Beihong dont le père fut aussi un peintre accompli, peut-être encore davantage que celui de Wu Fading. En termes de profil à l'origine, on peut distinguer des jeunes gens dont la compétence technique est héritée, à d'autres qui brillent surtout par leur niveau social, l'ouverture à la modernité, au changement etc.

Aussi, le parcours de Wu Fading paraît plus resserré et plus direct que celui de Li Chaoshi. Sa formation préparatoire, très « beaux-arts » chez Colarossi, l'orienté vers un profil de peintre à l'huile rompu aux techniques du dessin académique. Préparé dans une académie privée réputée, il concentre son effort sur l'atelier avec peu d'autres pratiques dans les galeries ou aux cours du soir. On peut penser qu'il n'en éprouve pas l'utilité parce qu'il n'en a pas besoin. L'atelier lui est intéressant car il permet véritablement de travailler à l'huile sous la tutelle du maître. En regard, Fernier rappelle ses « recherches » dans l'atelier⁴⁰² et les

⁴⁰² Fernier utilise le terme, certes avec ironie. p. 36, mais il rappelle une distinction très importante, ancienne et visiblement toujours d'actualité à l'époque : la ligne et la couleur. « Durant mon séjour à l'atelier, sous l'influence de deux autres patrons, je me livrais à des recherches que je croyais bien supérieures à celles de mes camarades. Alors qu'ils étaient attirés par la couleur, moi je ne l'étais que par la forme. Et j'arrivais à cette chose paradoxale de ne prendre mes brosses que pour continuer ce que mon fusain avait esquissé du dessin ». C'était l'éternel dilemme de l'académisme, tiraillé entre Ingres et Delacroix. Voir « Le duel entre Delacroix et Ingres : la couleur contre la ligne », illustration

préoccupations de ses autres camarades probablement partagées par Wu Fading : l'huile et la couleur. On se souvient de l'évaluation de Cormon qualifiant Wu Fading de « coloriste très intéressant » ; c'est un élève « travailleur » et « original » et il cumule ainsi les deux qualités essentielles reconnues à l'École.

Son œuvre reflète-t-elle cette tendance ? Il est effectivement un bon expert en peinture traditionnelle chinoise mais aussi un assez bon peintre à l'huile. L'emploi des couleurs est notable dans sa *Femme en costume Qi* et même dans son *Portrait de l'impératrice Ci Xi* ; couleur assez fortes, violentes et acidulées avec souci de l'unité et du contraste ; sa touche rappelle les bandes en stries du pastel. Le résultat n'est pas toujours excellent mais l'expérimentation est bien présente⁴⁰³. Plus qu'une influence de Cormon, on verrait chez Wu Fading un lien avec l'impressionnisme académique d'Ernest Laurent, dans une veine intimiste, avec une lumière et des couleurs vibrantes déployées dans un dessin et une composition irréprochables ; Ce style est conforme à une tendance coloriste qui caractérise cette génération de maîtres encore dominante en France autour de la Première Guerre mondiale.

Fan Ying a un parcours presque conforme à celui de Wu Fading sauf qu'il suit de manière assidue les cours du soir⁴⁰⁴. On peut raisonnablement imaginer qu'il y trouvait une pratique qui lui semblait utile. Mais laquelle ? Les cours du soir sont axés sur le dessin avec alternance toutes les semaines entre le modèle en plâtre et le modèle vivant. On peut penser que Fan Ying, moins au point techniquement, devait compléter son entraînement dans cette discipline à la base des beaux-arts et indispensable pour réussir le concours des places. Cormon lui attribue « un joli sentiment du dessin » ; on peine à saisir le sens exact de cette formule mais il est probable que Fan Ying, même dans l'atelier, insistait sur le dessin au point que le patron y percevait la direction principale de son effort et de ses résultats. Fut-ce suffisant pour le concours ? Visiblement non et nous n'avons aucune œuvre pour évaluer la production de Fan Ying.

Pour Li Chaoshi rien dans son dossier individuel ne donne d'information sur son orientation artistique et sa reconnaissance par Cormon. Or, son œuvre est mieux connue et il est donné comme un pastelliste de talent en Chine. Forme particulière de dessin à la couleur, ou de peinture dessinée, le pastel est une technique difficile ; la qualité technique de Li Chaoshi paraît satisfaisante avec un dessin assuré et un goût prononcé pour la couleur dans une veine réaliste propre, parfois *lyrique*, dans les pastels de natures mortes et de fleurs.

1.5.2. Les premiers Chinois au concours d'admission et la question du dessin académique

Observons les résultats aux épreuves au concours d'admission de ces trois premiers précurseurs. Ils participent de concert à la session qui débute le 12 novembre 1917. Fernier ne décrit pas le concours d'admission puisque nous pensons qu'il ne souhaite pas mettre en lumière une hiérarchie dans l'atelier qui proviendrait de la différence entre élèves libres et élèves de l'École proprement dite car admis au concours.

comique de Bertall publiée dans *Le Journal pour rire*, n 78, juillet 1849. Mais on pourrait remonter à Florence et Venise, et aussi dans l'École, à la composition de Delaroche dans l'Amphithéâtre d'honneur du Palais des études, *Le Génie des arts entouré des artistes de tous les temps distribuant des couronnes* de 1841 et qui « comprend soixante-quinze figures grandeur nature : au centre, Ictinos, Appelle et Phidias, les trois artistes de la Grèce antique, composent le jury ; quatre figures de femmes symbolisent les périodes de l'art : grec, romain, gothique, renaissant ; soixante-sept artistes paraissent converser entre eux, selon une opposition conforme à la doctrine académique, les tenants de la couleur occupant la gauche, ceux du dessin la droite ». Voir Emmanuel Schwartz, présentation après la dernière restauration en 2016-2017.

⁴⁰³ Sur l'œuvre de Wu Fading voir notre analyse *infra* Partie II Chapitre 2 p. 306 *sqq.*

⁴⁰⁴ Lemaistre, *op. cit.*, p. 131 à 139.

Heureusement, un autre ouvrage dont l'auteur est également un ancien élève de l'atelier Cormon, Camille Liausu, décrit assez précisément le déroulé des épreuves⁴⁰⁵. Liausu lui-même reconnaît que le passage du concours s'inscrit à la fin d'un cycle préparatoire qui inclut les séquences que nous évoquons pour nos trois Chinois. C'est un peu le paradoxe du concours d'admission, ou « concours d'entrée » qui peut s'inscrire en fin de parcours de l'élève à l'École, comme c'est le cas pour Wu Fading. Liausu nous indique qu'il faut avoir moins de 25 ans pour se présenter. Si la règle est effectivement appliquée en 1917, Wu Fading arrive à la limite d'âge au moment où il se présente pour la première fois, après trois ans passés à l'École des beaux-arts de Paris.

On retrouve dans le texte de Liausu des éléments présents dans les textes chinois, notamment la difficulté du concours : « Le nombre des concurrents est toujours très élevé, surtout pour la section de peinture. Il y aura peu d'élus ». Notons cet élément sélectif car il sera remis en cause, partiellement, par Liu Haisu dans les années 1930 dans sa querelle avec Xu Beihong pour déconsidérer la formation académique à l'École des beaux-arts. Suit aussi ce que rapporte Li Chaoshi sur les trois types d'épreuves étalées sur trois semaines et dont l'interprétation chinoise est relativement conforme à la réalité. On trouve deux épreuves pratiques, l'une sur le modèle vivant « le corps humain - *Renti Shixi* », la seconde sur le modèle en plâtre « *Shigao Moxing* – modèle en plâtre », suivies d'une épreuve « théorique-*Lilun* ». Cette dernière catégorie rassemble en fait une série d'épreuves facultatives que passent les « élèves sérieux, pour accroître leurs chances ». On verra que Xu Beihong n'a pas senti le besoin de s'y présenter, ce qui lui a peut-être fait manquer l'admission définitive.

Lors de la première épreuve, soit l'exécution en douze heures sur papier Ingres ordinaire d'une figure dessinée d'après nature, éliminatoire pour ne conserver que 150 candidats maximum, Wu Fading obtient une note remarquable qui le hisse au 14^e rang alors que Fan Ying se retrouve à la 59^e place et Li Chaoshi à la 70^e place, avec des notes très inférieures, notamment sous la barre du « 6 » qu'il évoque dans son texte de 1923 (cf. Annexes I p. 32). Lors de la seconde épreuve, dessin d'après l'antique, Fan Ying s'effondre alors que Li Chaoshi atteint 12 sur 20 à l'instar de Wu Fading. Pour les épreuves facultatives, seul Wu Fading se présente à l'ensemble des cinq épreuves avec un 11 en histoire ; mais globalement les notes sont calamiteuses, comme beaucoup d'autres candidats français et étrangers, en comparaison du 1^{er} qui est une *première*.

Le « jugement des candidats par ordre de mérite », qui aboutit à « un classement en multipliant chaque note obtenue par un coefficient variable fixé chaque année par le Conseil supérieur », élimine Li Chaoshi et Fan Ying et ramène Wu Fading à la 38^e place sur 55 admis, ce qui est très honorable et le place devant un autre artiste étranger bien connu depuis, Jean-Isy de Botton⁴⁰⁶.

Le faible niveau de points obtenus par Fan Ying et Li Chaoshi témoigne peut-être d'une sorte de *malchance* ; comme le rappelle Liausu il y a bien un facteur aléatoire lié à l'humeur du jury face aux choix effectués par le candidat ; toutefois, il y a aussi indéniablement une différence nette de niveau à la fois dans les épreuves « pratiques » et dans celles « facultatives » que Li Chaoshi appelle « théorie » dans son texte de 1923. On pense aussi à la barrière de la langue, mais justement, ces trois précurseurs semblent maîtriser suffisamment le français pour se présenter aux épreuves écrites ? Or, seul Wu Fading tente avec succès, « l'épreuve écrite sur les notions d'histoire générale ». Est-ce l'indice d'un élément de profil ? Fan Ying nous reste inconnu, mais souvenons-nous que Li Chaoshi rechigne à écrire, alors que Wu Fading produit de longs

⁴⁰⁵ Liausu, *op. cit.*, p. 18 et 19.

⁴⁰⁶ Jean Isy de Botton (1898-1978), voir David Karel, *Dictionnaire des artistes de langue française en Amérique du Nord: peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, photographes, et orfèvres*, Presses Université Laval, 1992, p. 104

textes sur l'histoire de l'art à son retour en Chine⁴⁰⁷.

La faiblesse des notes aux épreuves facultatives montre aussi les limites pratiques de l'idée qui consiste à former les élèves aux bases des trois arts compris dans un ensemble cohérent : peinture, sculpture et architecture. Cet objectif général de la pédagogie de l'École n'est pas atteint pour la plupart des élèves, même si certains sont des *champions* dans certains domaines particuliers⁴⁰⁸, et *a fortiori* pour nos Chinois qui dans la plupart des épreuves restent au plancher. Sur l'ensemble, les élèves ont tendance à s'accrocher en anatomie et en perspective, directement utiles à leur pratique de peintre alors que pour le modelage et l'architecture, au coefficient plus faible, les scores sont inférieurs.

Les résultats aux épreuves sont-ils homologues au parcours d'études ? C'est probable. Et au tempérament de l'artiste ? C'est plus délicat à voir transparaître. Pourtant, on voit bien se dessiner un Wu Fading excellent dessinateur, concentré sur la peinture et disposé par goût à l'histoire de l'art. Fan Ying dont on ne connaît pas l'œuvre apparaît préoccupé par le dessin d'après nature (cours du soir, remarque de Cormon), mais il peine à stabiliser sa pratique au vu des résultats franchement mauvais en dessin qu'il a obtenus au concours de 1917.

Par rapport au parcours de Li Chaoshi, connu comme pastelliste (dessin et couleur), sa note de 12 en dessin d'après le plâtre, correspond bien et heureusement à sa longue pratique dans les galeries qui dépasse en durée et en continuité celle dans l'atelier. Fort de ce semi-échec aux épreuves obligatoires⁴⁰⁹, il se représente en octobre 1918⁴¹⁰ (cf. Annexes I p. 32). Les résultats en chiffre absolus de Li Chaoshi sont meilleurs pour les épreuves obligatoires, autour de 12 points sur 20, mais en termes de classement, donc de score relatif, il reste loin d'une limite générale fixée à 464 points ; il plafonne à 378 points ; on voit aussi qu'il ne s'est présenté qu'à une seule des épreuves facultatives, se privant ainsi de la possibilité d'obtenir des points supplémentaires mais, sans doute, la faiblesse relative aux épreuves obligatoires lui laissaient peu de chances d'être reçu.

Li Chaoshi n'apparaît plus dans l'atelier de Cormon après mars 1918. Il ne souhaite sans doute pas se retrouver isolé parmi les fauves, mais il poursuit dans les galeries de manière continue jusqu'en janvier 1919 et il y figure encore une dernière fois en juin 1919, peu avant son retour en Chine. Que recherchait-il encore, même après son deuxième échec au concours ? Comptait-il se présenter une troisième fois ou bien simplement poursuivre sa pratique favorite à l'École ?

Pour finir, avançons en forme d'hypothèse, une idée un peu *iconoclaste*. Elle consiste à penser que les précurseurs auraient été les *meilleurs* dans le phénomène, car ils auraient cumulé plusieurs qualités : un bagage culturel exceptionnel en Chine, une volonté ferme de réaliser un parcours exemplaire en France par l'École des beaux-arts de Paris, en suivant ainsi le programme des réformateurs francophiles et anarchisants.

⁴⁰⁷ Wu Fading 吴法鼎, « 米格朗若传 - Biographie de Michelangelo Buonarroti », *Yishu 艺术*, n. 35, 13 Jan 1924.

⁴⁰⁸ On se rappelle le camarade de Fernier qui excelle en modelage (p. 41) ; certains Chinois sont peintres et sculpteurs, comme Pan Yuliang, Xiong Bing Ming, etc. Des sculpteurs excellent en dessin, comme Hua Tianyou (93).

⁴⁰⁹ Si Li Chaoshi avait pu atteindre une note identique en dessin d'après nature, il aurait obtenu 435 points, soit presque l'admission dont la barre était pour cette session à 439 points d'après le score du dernier admis. L'espoir était permis.

⁴¹⁰ Les épreuves qui s'achèvent le 9 novembre 1918 correspondent à un *étiage* dans les effectifs. Avec la guerre, on voit peu de candidats et une forte proportion de femmes. « Les étrangers ne sont admis qu'en plus du nombre fixé pour les Français », on comprend mal la réalité concrète de ce principe inscrit sur le procès-verbal. Les élèves recalés n'auraient droit qu'à trois autres tentatives, obligatoirement successives. Et Liausu rappelle avec esprit pour rassurer les refusés *définitifs*, que certains très grands artistes n'ont jamais « doublé ce cap », tel Rodin.

Dans cette idée, cette jeune élite chinoise venue faire ses armes en France constituerait un groupe d'*éclaireurs* qui aurait véritablement impulsé le mouvement et le phénomène chinois dans son ensemble. Ils lui auraient donné sa direction et déjà son contenu. Ce seraient eux, et non pas la génération arrivée dans les années 1920, qui auraient effectivement posé les bases de notre phénomène et commencé de répondre à « la crise française de la peinture chinoise ». Pourtant, ces agents sont relativement absents dans l'historiographie. Leur position d'initiateurs leur aurait été confisquée au profit de figures plus connues et plus en phase avec la période d'entre-deux-guerres. La présence de femmes parmi les premiers précurseurs, nous incite aussi à considérer cette hypothèse. Il y a un parfum de « république des femmes », proche de l'anarchisme, dans ce mouvement qui associe révolution et modernisation par les beaux-arts.

1.6. Deux femmes précurseurs, Wang Jingyuan et Fang Junbi

Dans cette première séquence située dans les années 1910, deux femmes chinoises apparaissent brièvement mais significativement à l'École des beaux-arts de Paris⁴¹¹. Parmi elles, Fang Junbi (5) (1898-1986) est une des figures emblématiques de l'aventure chinoise en France et plus généralement de l'art moderne chinois, au même titre que Pan Yuliang. Pan Yuliang et Fang Junbi sont presque les deux seules femmes artistes chinoises modernes reconnues et dont l'œuvre conservé aujourd'hui reste significatif. Or la présence de Fang Junbi à l'École des beaux-arts de Paris, aussi tôt dans son parcours en France, n'est pas mentionnée par ses biographes. Le fait est d'autant plus remarquable qu'elle est associée à une autre femme artiste, personnage presque inconnue de l'historiographie : Wang Jingyuan (4) (1884-1970).

1.6.1. Ensemble à l'École puis vers Bordeaux et Lyon

Au sujet de Wang Jingyuan, les biographies disponibles dans la bibliographie chinoise sont pauvres en contenu et truffées d'inexactitudes⁴¹² ; on ne s'en étonne pas pour une figure qui a presque disparu de la

⁴¹¹ Dans les archives de l'École, on trouve en AJ52 573 un « répertoire alphabétique des élèves femmes françaises et étrangères autorisées à travailler dans les galeries entre 1911 et 1949 ». Fang Junbi (FAN TCHUNPI) y figure avec le numéro 1690 pour une inscription le 11 février 1918 chez Auguste Patey (1855-1940). Son adresse : 19 rue d'Alésia, Paris 14 e ; née le 3 mars 1898 dans le Foukien (Chine). Wang Jingyuan (WANG TCHIN YUEN) a le numéro 1691 avec une inscription le 11 février 1918 chez Patey. Son adresse : 12 rues de Vaugirard, Paris 6 e ; née le 18 mars 1893 dans le Foutien (Chine). Ces inscriptions à la même date et sous la même direction, celle de Patey, ne sont pas fortuites ; Fang Junbi et Wang Jingyuan étaient « camarades ». On peut noter que Patey n'était pas un peintre mais un sculpteur spécialiste de la gravure de médaille et de pierre fine. Est-ce un choix des deux chinoises ou le hasard de la direction des galeries qui incombait à ce moment précis à Patey ? C'est difficile à dire pour l'instant. Dans AJ52 473 qui correspond au « Contrôle de présence des élèves de 1893 à 1921 », dans les fascicules de l'année 1917-1918, on trouve celui consacré au « Contrôle de présence des élèves dans les Galeries par mois et par année, Musée des Antiques et de la Renaissance ». Pour Fang Junbi, à la lettre F, on compte 13 jours de présence en février et 6 jours en mars 1918. Pour Wang Jingyuan, à la lettre W, on compte 14 jours de présence en février et 16 jours en mars 1918. Le nombre de jours est différent mais globalement cette archive confirme que Fang et Wang étaient camarades. Elles sont arrivées ensemble à l'École, y ont étudié et en sont parties en même temps.

⁴¹² Zhou Mian 周棉, *Zhongguo Liuxuesheng Dacidian, 中国留学生大辞典, Répertoire des étudiants d'outre-mer de la Chine*, Nanjing, Nanjing Daxue Chubanshe, 1999, p. 40 ; Wang Yichang 王宸昌, *Zhongguo Meishu Nianjian 1947, 中国美术年鉴1947, Annales des beaux-arts de la Chine-1947*, Shanghai, Shanghai Shehui Kexueyuan Chubanshe, 2008, p. 65.

mémoire vive de l'histoire du champ artistique chinois moderne. Sa position à l'entrée de notre phénomène pose aussi la question de la place des femmes dans ce mouvement vers Paris et l'École des beaux-arts de Paris. On garde en tête le titre de la contribution de Francesca Dal Lago dans le catalogue de l'exposition organisée au Musée Cernuschi en 2011⁴¹³ ; elle rappelle que sur les 18 étudiants chinois inscrits en beaux-arts à l'IFCL, sept furent des femmes⁴¹⁴. C'est aussi le choix de la sculpture, « le moins féminin de tous les arts ». Le cas de Wang Jingyuan renvoie aussi à la femme de Chang Shuhong, Chen Zhixiu (91). De l'affirmation à la libération, du sacrifice au déclassement, les trajectoires des femmes artistes chinoises oscillent amplement sous la pression sociale et morale. Chen Zhixiu *quitte* sa famille, disparaît en tant qu'artiste et meurt en faisant des ménages à Hangzhou. A l'époque, la pression est formidable sur tous, mais elle semble s'exercer avec une violence particulière sur les femmes qui naviguent en marge ou bien hors des cadres habituels de la société traditionnelle. Nous ne découvrons pas ce sujet, mais nous y apportons notre pierre, en précisant les parcours des élèves femmes de l'École des beaux-arts de Paris, notamment Wang Jingyuan⁴¹⁵ à propos de laquelle nous levons en partie le voile.

Au-delà de leurs destins individuels et de leur qualité de femme, le groupe des élèves chinoises répond aux mêmes logiques de réseaux que les hommes. De ce point de vue, le cas de Wang Jingyuan est intéressant notamment à travers la relation qu'elle offre avec Fang Junbi. Notre hypothèse est que Wang Jingyuan fait partie, ou du moins elle est associée à un réseau, révolutionnaire, moderniste et d'avant-garde, qui la met en rapport avec Fang Junying (1884-1923), la sœur aînée de Fang Junbi. Pour l'heure, nous n'avons pas la clé, soit la preuve documentaire irréfutable de cette connexion, mais nous pensons que beaucoup d'éléments concordent en ce sens. L'âge d'abord, et contrairement à ce qui est noté dans les archives de l'École des beaux-arts de Paris et de celles de l'IFCL, Wang Jingyuan n'est pas née en 1893 mais en 1884. Pour les mêmes raisons que nous avons mentionnées à propos de Wu Fading et ses camarades, Wang Jingyuan applique la même stratégie : se rajeunir pour gagner du temps d'études en France. Or Wang Jingyuan est bien de la génération de Wang Junying et non pas de celle de Fang Junbi ; une dizaine d'années les sépare. Wang Jingyuan ne peut être qu'une « grande sœur » pour Fang Junbi. Elle est d'abord l'amie et la camarade de Fang Junying, de Wang Jingwei, de Zeng Xing, soit les membres radicaux du *Tongmenghui* et de cet « escadron d'assassins » fondé au Japon⁴¹⁶.

Après une tentative d'assassinat du Prince régent, après le soulèvement raté de Canton le 29 mars 1911, enfin, le 10 octobre 1911, la mutinerie de la garnison de Wuchang amène à l'abdication de Puyi et à la rapide prise de pouvoir par Yuan Shikai qui remplace Sun Yat-sen. Or, dans une position de « non merci », Wang Jingwei rejoint les anarchistes Li Shizeng et Wu Zihui, soit « le groupe de Paris »⁴¹⁷. Avec lui, les jeunes

⁴¹³ Musée Cernuschi, *Artistes chinois à Paris*, Paris, Editions des musées de la Ville de Paris, 2011, p. 37, une œuvre de Wang Jingyuan. L'artiste figure dans la liste du catalogue p. 236 (mais avec des dates inexactes). On trouve dans le même ouvrage le texte d'une lettre tirée de son dossier des archives de l'IFCL.

⁴¹⁴ Pour l'École des beaux-arts de Paris, on compte 38 femmes pour 132 agents, un peu moins de 30 %, soit entre 1/4 et 1/3 de l'effectif total ; comme à Lyon, les femmes ne sont pas marginales ; elles sont essentielles au mouvement chinois en France ; elles ne sont pas seulement les épouses qui « suivent ». Elles participent et façonnent aussi le phénomène. Mais dans quel sens ?

⁴¹⁵ « Quelle sorte de carrière Wang Jingyuan put-elle mener après son retour en Chine ? » Musée Cernuschi, *Artistes chinois à Paris*, Editions des musées de la Ville de Paris, Paris, 2011, p. 40.

⁴¹⁶ Frank Dunand, *The pavilion of marital harmony*, Collections Baur, Genève 2002, p.13-14.

⁴¹⁷ « Their ideal was to follow the old Chinese adage of the noble warrior, who, having fought his battles, would take off his armor and go home to cultivate his field ». *The Pavillion*, op. cit., p. 15. Ce sont comme des *Cincinnatus chinois*.

révolutionnaires romantiques, les Fang Junying et Zeng Xing, préfèrent s'occuper de leurs études et obtiennent des bourses d'un gouvernement trop heureux de se débarrasser de trublions. Aussi, Fang Junying, Zeng Xing, Wang Jingwei et Chen Bijun partent pour la France avec une bourse généreuse et le droit d'amener avec eux un membre plus jeune de leur famille. Fang Junying prend avec elle sa petite sœur Fang Junbi, Zeng Xingson jeune frère Zeng Zhongming et son fils Botchan, Chen Bijun son jeune frère *Henry*. A leur départ en 1912, Junbi n'a que quatorze ans et Zeng Zhongming seize. Le mariage révolutionnaire de Wang Jingwei et de Chen Bijun a lieu le jour anniversaire du soulèvement de Canton, le 29 mars 1912. Le groupe est accueilli sur le quai à Marseille par Li Shizeng et Paris leur apparaît décevant et lugubre. Ils s'installent à Montargis en octobre ou en décembre, aux côtés de Li Shizeng et de Cai Yuanpei, dans une sorte de petite *colonie* chinoise.

Cette communauté de Montargis n'est pas notre objet d'étude en tant que tel, mais elle illustre et porte les qualités des résultats de notre premier chapitre ; elle constitue un milieu qui fixe les *marqueurs* de la relation franco-chinoise et de leur corrélation avec notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris. Entre politique et esthétique, un milieu révolutionnaire, avant-gardiste, cultivé, éclairé et aux tendances anarchistes, considère la France comme le milieu le plus favorable à développer ces deux pôles d'intérêt : la révolution et les arts⁴¹⁸. La guerre ne semble pas modifier le rythme d'une double éducation dans le groupe : immersion culturelle en France et apprentissage de la culture lettrée chinoise.

Le groupe répond à la guerre par la mobilité car dès le départ, et à raison, ils craignent que les Allemands ne prennent Paris. En 1914, c'est Nantes, puis Toulouse, Bordeaux en 1915. On a aussi les vacances d'été, avec la Suisse en 1914, l'île d'Oléron en 1915...La guerre est une période de récréation, d'insouciance pour les plus jeunes ? Les amours se nouent. Bordeaux semble devenir la base nouvelle du groupe, d'autant que la représentation diplomatique chinoise y est installée ; on voit aussi que Wang Jingyuan et Fang Junbi s'inscriront un peu plus tard à l'École des beaux-arts de Bordeaux.

Auparavant et c'est cette séquence qui nous préoccupe ici, Fang Junbi, âgée de 18 ans en 1916 décide, apparemment en toute autonomie, de monter à Paris pour apprendre le dessin, avec l'idée précise de se lancer dans les beaux-arts. A-t-elle déjà une vocation ? La mémoire familiale la situe à l'Académie Julian mais malheureusement, l'état des archives ne permet pas de confirmer une date⁴¹⁹. Malgré l'absence de document, on peut toutefois imaginer que la jeune femme s'apprête à suivre le parcours classique qui fait débiter chez Julian, dans une phase préparatoire extérieure, avant de suivre une préparation intérieure à l'École des beaux-arts, soit les galeries, avant de poursuivre dans un atelier, passer le concours etc. Bref, on pense au cadre de progression dans le cursus qui a été donné par Li Chaoshi dans son texte de 1923. C'est pourquoi, nous avons le sentiment que la mémoire familiale escamote le passage par l'École des beaux-arts de Paris et dissimule le véritable projet de Fang Junbi, au profit de l'idée d'une inscription directe de Julian vers l'École des beaux-arts de Bordeaux, ce qui n'est pas logique. De fait, son engagement affectif avec Zeng Zhongming,

Cette prise de position nous intéresse car elle s'appuie sur une tradition littéraire vivace aussi en France et qui s'exprime aussi dans les beaux-arts.

⁴¹⁸ Nora Wang, *Emigration et politique: les étudiants-ouvriers chinois en France (1919-1925)*, Les Indes Savantes, Paris, 2002. Man Ray, *Autoportrait*, Actes Sud, Arles, 1998. Chine et États-Unis, deux cultures en développement par rapport à l'Europe, sur les chemins d'une modernité comparable ? On est saisi par les similitudes entre ce genre de communauté et ce qui est décrit pour la même époque à New York par Man Ray. Pour eux, le centre du monde, c'était Paris (et on repense à Warnod ?). Certes, les situations sont différentes mais quelque chose de commun qui tient à l'époque et aux formes de sociabilité des avant-gardes à travers le monde, vis-à-vis du centre que constitue Paris.

⁴¹⁹ Pour la situation des archives de l'Académie Julian et les lacunes dans les séries disponibles aux Archives nationales Catherine Fehrer, *The Julian Academy, Paris, 1868-1939*, Shepherd Gallery, New York, 1989.

s'il est situé à l'été 1917, n'a pas modifié sa volonté première, puisqu'elle reste à Paris et s'inscrit dans les galeries de l'École des beaux-arts en février 1918 en compagnie de Wang Jingyuan.

La question est de savoir quelle fut la relation entre les deux femmes ? Quand se sont-elles rencontrées ? Est-ce que Wang Jingyuan faisait partie du même groupe que Fang Junbi, au-delà du cercle familial ? Le départ de Paris et le retour vers Bordeaux sont précipités par des circonstances extérieures. En effet, mars 1918 est un tournant dans la guerre. Dégagés du front Est après la paix de Brest-Litovsk, les Allemands peuvent faire porter tout leur effort militaire à l'Ouest ; ils tentent alors de briser de manière rapide et décisive les lignes anglaises et françaises avant l'arrivée massive des Américains⁴²⁰. La famille de Fang Junbi n'est pas forcément au courant de tous les aspects stratégiques du conflit, mais il est exact que Paris est à nouveau une cible directe des Allemands. Zeng Zhonglu évoque les Zeppelins mais on pense davantage aux obus des canons à longue portée qui atteignent Paris à partir de fin mars 1918 et dont les frappes ont été préparées par les bombardements d'avions Gothas en janvier⁴²¹. Bref, Paris est bombardé tous les jours et il devient l'objectif à atteindre de la dernière grande offensive allemande. Selon le même principe de précaution qu'en 1914, il convient de se mettre à l'abri et Bordeaux s'impose naturellement ; la famille et le groupe y sont encore même si Wang Jinwei et Chen Bijun ont été rappelés à Canton par Sun Yat-sen en 1917. Surtout, le désormais fiancé Zeng Zhongming étudie la chimie à l'Université de Bordeaux ; Fang Junbi peut alors, son carton rempli des dessins de Julian et de l'École des beaux-arts de Paris, intégrer l'École des beaux-arts de Bordeaux.

Quant à Wang Jingyuan, nous disposons de ses archives de l'IFCL⁴²² pour nous donner une meilleure idée de son parcours en France. Parmi les 28 pièces du dossier, la première nous interpelle. Il s'agit du bulletin d'identité de Wang Jingyuan dans l'Association Universitaire Franco-Chinoise, sorte de fiche de renseignements. Une des lignes du formulaire concerne la « caution », c'est-à-dire la ou les personnes garantes de l'étudiant. Deux noms apparaissent, donnés par Wang Jingyuan, et inscrits de la main du secrétaire de l'Institut : « Li Yuying » soit Li Shizeng (1881-1973), et « Won Chin Wé » soit Wang Jingwei (1883-1944). A cette date, les deux personnalités sont retournées en Chine, mais on voit que Wang Jingyuan mentionne

⁴²⁰ La *Kaiserschlacht*, l'offensive de Ludendorff, est un terme utilisé pour désigner les séries d'attaques allemandes menées sur le front occidental entre le 21 mars et le 18 juillet 1918.

⁴²¹ Le premier bombardement de Zeppelin sur Paris a lieu le 29 janvier 1916. Si l'effet psychologique est certain, les dommages sont peu importants et c'est davantage Londres qui fut la cible des dirigeables au cours de la guerre. Le problème vient davantage des effets cumulés de la grande offensive du 21 mars et de pilonnages qui débutent le 23 mars, sans qu'au départ on ne comprenne que les projectiles proviennent de batteries installées à plus de cent kilomètres des tours de Notre Dame. Après le 23 mars, les craintes s'accroissent et les obus tombent un peu partout dans la capitale, de jour comme de nuit. Le 29 mars à 16h 30, l'un d'eux atteint l'église Saint-Gervais pendant la cérémonie des Ténèbres du Vendredi Saint et le projectile tue 91 fidèles. Les trois pièces allemandes qui prennent part au bombardement de Paris sont installées en région Picardie, sur des bretelles de voies ferrées situées près de Crépy dans l'Aisne, puis de Corbie dans la Somme. Les bombardements sur Paris, par ces canons à longue portée - les *Pariser Kanonen*, de calibre 210mm, au tube de 34 mètres de long, et que la tradition en France nomme improprement la « grosse Bertha » - se poursuivent jusqu'en août 1918. C'est une arme psychologique destinée à démoraliser les Parisiens et l'arrière dans le cadre de l'offensive du printemps 1918. Voir Alain Huyon, « Les bombardements de Paris (1914-1918) », *Revue historique des armées*, numéro 253, 2008, p. 111-125.

⁴²² Références des archives de l'IFCL, dossier 138, et travaux de Sun Yuan et de Shen Ning ; ils ont le projet d'un livre qui sera intitulé, en attente de publication, *Xu Zhao Wang Jingyuan – à la recherche de Wang Jing-yuan*.

naturellement son appartenance à ce milieu, son allégeance et sa fidélité à ces figures historiques du « groupe de Paris » et de la revue *Xin Shijie*.

Ces informations nous incitent à revenir à l'origine et à comprendre pourquoi et comment une jeune femme chinoise née en 1884 dans le *Dongbei*, le nord-est de la Chine⁴²³, a pu partir en France et devenir sculpteur en passant par l'École des beaux-arts de Paris ? C'est au début 1913 que Wang Jinyuan semble arriver en France⁴²⁴. En effet, l'association *Liu Fa Jian Xue Hui* a été fondée à Pékin au printemps 1912 à l'initiative d'un groupe de quinze personnes dont Wu Zhihui (Jing-heng) et Li Shizeng (Yu-ying). Au même moment sont créées des organisations homologues dont la *Liu Fa Nü Zi Jian Xue Hui* pour les femmes et la *Liu Fa Ju Jia Jian Xue Hui*. Parmi les membres de cette dernière, on trouve les noms suivants : Fang Junbi, Wang Jingyuan, Wu Jingheng, Wang Shen, Wang Jingwei, Li Yuying, Cai Yuanpei.

Alors Ministre de l'éducation du gouvernement provisoire, Cai Yuanpei (Jie-min) a fortement soutenu cette organisation⁴²⁵. On retrouve donc en 1912, à Pékin, tous nos protagonistes appartenant au même milieu anarchiste et bien organisé pour atteindre la France à travers différentes organisations associatives et semi-publiques. En novembre 1912, la *Beijing Liufa Yubei Xuexiao* a envoyé en même temps la première et la seconde promotion d'étudiants en France dans le cadre du *Qingong Jianxue*. C'est le moment où part le groupe de Fang Junbi et de Wang Jingyuan⁴²⁶.

Remontons plus loin et on retrouve Wang Jingyuan dans une école d'avant-garde fondée à Pékin par Jiang Kanghu (1883-1954) ; cet intellectuel de haut vol, radical, socialiste de la première heure en Chine, aux tendances anarchistes, avait fondé en 1906 à Pékin une école de filles qui aurait compté Wang Jingyuan parmi ses élèves. Cette institution répondait aux idées d'éducation universelle et de promotion des droits des femmes défendues par Jiang Kanghu. Comment Wang Jingyuan avait pu s'y retrouver ? Il faut, dans le brouillard et à tâtons, imaginer le rôle de sa famille dans le *Dongbei*, qui *forcément* aisée et ouverte aux réformes, avait choisi d'orienter sa fille vers les études. Par Jiang Kanghu, on reste dans le même réseau que Wang Jingwei et leurs destins suivront plus tard les mêmes chemins scabreux de la collaboration avec le Japon.⁴²⁷

⁴²³ Sun Yuan a trouvé l'archive de Wang Jingyuan en Chine ; elle serait née le 14 avril 1884 à Haicheng dans la province du Liaoning et elle serait décédée en 1971.

⁴²⁴ Shen Ning, *难忘帅府园：民国时期美术史料札记*, *Nanwang Shuaiyfuyuan: Les notes de l'histoire des beaux-arts à l'époque Minguo*, Xinrui Wenchuang, Taipei, 2015.

⁴²⁵ Elle est installée à Beijing Yubei Xuetao (Xiao) au Fang Jia Hutong à l'intérieur de la Porte An Ding, sur la place de l'ancienne école impériale (*Guozi jian nan xue*) ; « Faren duo er meng » (?) était professeur.

⁴²⁶ En juin 1913, c'est le tour d'une troisième vague. Au total plus 80 étudiants parmi lesquels figureraient peut-être également Wang Jingyuan et Fang Junbi. La date d'arrivée en France serait alors l'été 1913 et non pas 1912 (?). On peine à établir des dates exactes.

⁴²⁷ Au point que ce milieu révolutionnaire et francophile pourrait apparaître comme le terreau du gouvernement fantoche de Nankin, si de l'autre côté, les futurs grands communistes ne figuraient pas, mais différemment, dans le même paysage du *Liufa* au début des années 1920. Mais justement, et c'est bien le point sensible avec Wang Jingwei et Jiang Kanghu ou encore Chu Minyi (1884-1946), on sent notre phénomène et nos agents qui plus tôt, dans les années 1900 et 1910, sont touchés sinon partie prenante de quelque chose qui participe, prépare et explique aussi le drame du gouvernement national réorganisé de la République de Chine, cet autre 中華民國, *Zhōnghuá Mínguó*. Ce n'est pas notre sujet, mais il faudrait relire la mise en place de ce gouvernement et sa « politique culturelle » pour y discerner les influences des « retours de France ». Le sujet est épineux et constitue une face obscure du *Liufa* davantage porté dans la lumière par les communistes et les réformateurs.

1.6.2. Deux parcours, deux vocations et un même milieu d'origine

Toutefois, et ce n'est pas la question la plus mince dans notre sujet, il resterait à comprendre la vocation de l'une et de l'autre ? Pourquoi la sculpture échoit à Wang Jingyuan et la peinture à Fang Junbi ? Il faut bien le dire, même les explications de Zeng Zhonglu à propos de Fang Junbi sont trop limitées et stéréotypées pour satisfaire notre curiosité⁴²⁸. Sans nier ou réduire le rôle du goût ou des aptitudes personnelles, nous pensons davantage à la force du contexte social, surtout lorsqu'il s'agit d'un milieu révolutionnaire qui place dans le spectre de ses objectifs, les arts et l'émancipation des femmes. Dans ces circonstances, les arts ne furent-ils pas pour ces premières générations de femmes chinoises, celle de Wang Jingyuan née en 1884, celle de Fang Junbi née en 1898, un outil privilégié, un véhicule nécessaire d'affirmation de soi, d'expression et de libération sociale et personnelle ? Qu'en fut-il pour les suivantes dans notre phénomène, de Pan Yuliang (28) dans les années 1920, jusqu'à Liu Ziming (122) au début des années 1950 ?

Vu sous cet angle, les destins de Wang Jingyuan et de Fang Junbi diffèrent tout en offrant de fortes similarités. C'est ce que nous retenons aussi de la contribution de Francesca dal Lago sur l'idée d'une sorte de fatalité qui pèse malgré tout et finalement sur les femmes artistes prises en tenaille entre le contexte dramatique de l'époque et leur condition de femme dans une société chinoise encore très traditionnelle malgré un parfum de liberté. Son « portées disparues » s'applique particulièrement à Wang Jingyuan car nous voyons comment elle fut *soustraite* de l'histoire des beaux-arts chinois⁴²⁹. Le choix de l'engagement, à long terme, amène souvent à l'isolement, au déclassement, à la dépression et parfois au suicide. Il faudrait voir en détail les trajectoires de Pan Yuliang et Fang Junbi pour percevoir au-delà du succès relatif par rapport aux hommes et leur entrée dans la postérité, les difficultés comparables. La question se pose aussi en France et ailleurs à l'époque. Les sociétés modernes du début du XX^e siècle donnent-elle véritablement une place aux femmes artistes ?

Oubliées ? Elles restent à redécouvrir et les documents ne sont pas inexistantes. La page consacrée à Wang Jingyuan dans le magazine *Liangyou*⁴³⁰ est une page de gloire pour une artiste accomplie qui n'a plus à faire la démonstration de ses capacités. La photographie principale qui la présente en blouse de travail, au milieu de son œuvre, soit une bonne douzaine de pièces dont un bronze en buste de Sun Yat-sen, nous ramène à son parcours tel qu'il apparaît dans les archives de l'IFCL. Comme Fang Junbi, Wang Jingyuan rejoint Bordeaux après mars 1918 et son passage éclair à l'École des beaux-arts. Comme l'indique le bulletin d'identité déjà cité, on lit : « Etablissement où l'étudiant a fait ses études : Élève de la classe supérieure de l'École des Beaux-arts de Bordeaux ». C'est ce que nous rappelle aussi une lettre manuscrite de sa main qui date d'avant novembre 1922 (138-3), peut-être de la fin de l'année scolaire 1921-1922, où elle dit qu'elle était « élève de l'école des Beaux-arts de Bordeaux » avant de rejoindre Lyon. Elle explique à Maurice Courant que n'ayant plus eu de bourse à Bordeaux et sous peine de devoir retourner en Chine, elle se rendit à Lyon sur les conseils de Wu Zhihui pour continuer ses études à « l'école des Beaux-Arts nationale ». Cette demande de bourse concerne sa deuxième année à Lyon où elle s'est inscrite en novembre 1921. Elle semble avoir achevé

⁴²⁸ « She was a person of eye: form and color had always been her defining elements. », Frank Dunand, *The pavilion of marital harmony*, Collections Baur, Genève, 2002, p. 9.

⁴²⁹ Elle apparaît sur une photographie de groupe, à la fin des années 1940 à Pékin, aux côtés de Xu Beihong (7) et de Yang Huaguang (58), mais très vieillie et très en retrait, comme déjà presque *effacée* (voir annexe I p. 33).

⁴³⁰ *Liang You* N.35, 28 février 1929. Dans ce numéro, elle est donnée en chinois comme : « Wang Jingyuan et ses sculptures. Mme Wang rentre récemment d'Europe en Chine et elle enseigne en tant que professeur à l'École nationale des Beaux-arts » ; doublé en anglais par : « Miss Wong Tsing Yuen, the famous Chinese sculptress and her works ».

correctement sa première année à Lyon en réussissant les examens. Aussi, la chronologie permet de la situer à Bordeaux entre le printemps 1918 et l'été 1921. En réponse à l'administrateur délégué, le 21 novembre 1922, la bourse lui est accordée pour l'année 1922-1923 et Wang Jinyuan poursuit son excellent parcours. Elle obtient de nombreux prix à l'École nationale des beaux-arts de Lyon en 1924, 1925 et 1926.⁴³¹ On voit aussi à quel point elle est soutenue dans son parcours. Le directeur de l'École nationale des beaux-arts de Lyon, Jean Larrive intervient personnellement le 17 novembre 1924 (138.6) pour informer l'IFCL des qualités de l'étudiante et du sérieux de son travail, afin d'obtenir le remboursement de dépenses occasionnées par sa participation à des concours (concours pour la bourse d'études) et pour le moulage de ses œuvres. (*Joueuse d'osselets*) ; il intervient encore pour délivrer un certificat mentionnant ses prix en novembre 1924 (138-7).

Ainsi, Wang Jinyuan obtient de l'IFCL une bourse d'études (138-3 et 4) et le remboursement de frais techniques, comme les frais de moulage (138.6, 8, 9, 12, 15, 16,) et les frais de modèle (138-10, 11, 12, 17, 18). Maurice Courant intervient aussi personnellement dans les échanges (138-15) et on le voit soutenir la demande de bourse que demande Wang Jinyuan pour monter à Paris et « entrer dans un atelier » (138-20). Le mot atelier est souligné deux fois. Pourquoi ? A notre avis, Maurice Courant signale bien qu'il ne s'agit pas de l'École des beaux-arts de Paris mais de travailler chez un maître ou dans une académie libre. De fait, Courant sait que Wang Jinyuan, même déclarée née en 1893, a dépassé depuis 1923 la limite d'âge de trente ans pour entrer dans un atelier de l'École des beaux-arts à Paris. En a-t-elle besoin d'ailleurs ? Probablement pas, car elle a atteint un niveau suffisant à Bordeaux et Lyon. On peut imaginer qu'elle vise un séjour plus libre et qui lui permette de cibler les grands salons à Paris. L'a-t-elle tenté ? Y-a-t-elle réussi ? En fait, elle demande « une somme globale pour l'année scolaire pour Paris, Rome etc. ». La demande est discutée à l'IFCL le 5 novembre 1926 et le départ de l'étudiante annoncé pour les « grandes vacances » 1927. L'IFCL décide en mars 1927 que « Mlle Wang serait autorisée à séjourner à Paris pour y compléter ses études d'art et qu'une indemnité mensuelle de 600 francs lui serait allouée » (138-21)⁴³². En fait, le support financier est augmenté et on paye une avance. Maurice Courant indique que « Melle Wang est une personne sérieuse et qui nous fait honneur ». Une lettre manuscrite du 30 juin 1927 parvient à Courant (138-22) où Wang Jinyuan décrit Paris comme une « ville merveilleuse », ses musées et ses maîtres anciens, portés en exemple ; elle précise qu'après ses six mois à Paris, elle compte partir en Italie et elle demande une bourse d'un an. L'association lui verse effectivement « une subvention totale de 3000 francs pour un voyage d'études » (138-23). A cette somme décrite comme « extraordinaire » correspond bien un soutien extraordinaire de l'association. De fait, elle est soutenue financièrement par l'Institut en Italie tout en étant rayée des listes de l'Institut (138- 23 et 25) qui ne veut pas être responsable dans un pays tiers. Une note (138-26) nous apprend qu'elle a bien touché les 3000 francs utiles à son voyage en Italie en 1928 « à ses risques et périls » mais qu'elle n'y a passé que quinze jours, à Rome et à Florence. Visiblement, la somme a été perçue mais elle n'a pas été utilisée comme prévu. Qu'importe, dans une lettre du 6 septembre 1928 (138-24) Wang Jinyuan annonce qu'elle a l'intention de rentrer en Chine au mois d'octobre et elle demande à l'institut de couvrir les frais de transports de ses œuvres de Lyon à Pékin ! Le 14 septembre, l'Institut accepte la prise en charge. Le premier devis s'élève à 3700 francs pour l'emballage et le transport. Il est validé par un « oui » doublement souligné par le président de l'association qui fait même souscrire à une police d'assurance supplémentaire pour couvrir « les risques maritimes et la casse » ; cette couverture est octroyée au montant le plus élevé, soit 900 francs.

Nous avons l'impression que Wang Jinyuan a tout demandé et qu'elle a tout obtenu. Faut-il y voir autre

⁴³¹ Voir (138.5), (138.6), (138.7) pour 1924, (138-14) pour 1925, (138-19) pour 1926.

⁴³² Le tapuscrit (138-21) indique que deux autres étudiants sont soutenus à Paris pour un montant de 650 frs mensuel. S'agit-il d'étudiants des beaux- arts ? La lettre manuscrite de Wang Jinyuan (138-22) annotée par Maurice Courant évoque le cas de « Mme PAN et de WEN (Da ?) ». On pense à Pan Yuliang.

chose que le simple parcours d'une étudiante brillante justement récompensée ? Ou bien un jeu plus complexe ? On ne peut pas manquer d'avoir en tête son réseau d'origine ; c'est encore probablement le sien en 1928 lorsqu'elle rentre en Chine⁴³³. C'est aussi celui de Fang Junbi qui revient à Paris après Bordeaux et retourne à l'École des beaux-arts de Paris, sans Wang Jingyuan qui va à Lyon⁴³⁴.

Pour revenir au début de cette séquence et pour rassembler les pièces du puzzle, nous pensons que Fang Junbi a rejoint Wang Jingyuan à Paris, à l'Académie Julian. On peut raisonnablement penser que Fang Junbi savait qu'elle allait y retrouver une amie de sa sœur Fang Junying, avec la garantie d'une sorte de protection sororale. Nous avançons que si Fang Junbi fut à l'Académie Julian, Wang Jingyuan y fut probablement avant, et que c'est ensemble, dans la logique d'un parcours et d'une progression telle que Li Chaoshi l'a décrite, qu'elles passent de la préparation extérieure à la préparation intérieure à l'École des beaux-arts, soit dans les galeries. L'aimable ascendant qu'exerce Wang Jingyuan sur sa cadette Fang Junbi se retrouve dans l'identité du maître qui les réunit : Auguste Patey. Ce dernier est davantage sculpteur que peintre. Dans cet accord entre les deux chinoises, la jeune Fang Junbi devait être émancipée en entrant chez Humbert après les galeries. Ne serait-il pas possible de trouver trace de cette relation des sœurs Fang avec Wang Jingyuan, notamment dans la correspondance ou dans les archives de la famille Fang ? Ou bien, est-ce aussi un signe supplémentaire de cette *annulation intérieure* ?

Un document reçu récemment de Pékin, nous donne une information complémentaire. Il s'agit d'une photographie du mariage de Fang Junbi et de Zeng Zhongmin le 4 septembre 1922 à Annecy (cf. Annexe I p. 33). Or, on y voit Wang Jingyuan complètement associée à la noce, habillée véritablement en *demoiselle d'honneur*, comme le sont à ses côtés Fang Junying et Zeng Xin. Les solidarités entre les aînées sont confirmées et aussi autour de Fang Junbi. Mais, il apparaît alors possible que le contact privilégié a pu être davantage Zeng Xin que Fang Junying ? On remarque toutefois que Wang Jingyuan et Fang Junying, comme deux jumelles, encadrent le groupe des invités, l'une au bout à droite et l'autre à gauche de la photographie. Deux personnages importants sont présents sur l'image : Wu Zhihui (1865-1953) et Chu Minyi (1884-1946). A eux deux, ils incarnent à nos yeux *ébahis*, deux générations de révolutionnaires chinois, liés à la France et au monde des arts. Les voir, c'est deviner et comprendre les solidarités du moment mais aussi les déchirements à venir. Chu Minyi est étudiant en médecine à Strasbourg, là où précisément aura lieu deux ans plus tard la première exposition d'art chinois autour de Lin Fengmian et bien d'autres protagonistes du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris.

1.7. Les Japonais face aux Chinois à l'École ? Correspondances et dissemblances

Il suffit de lire la préface de Jacques Thuillier dans le catalogue de l'exposition intitulée « L'Académie du Japon moderne et les peintres français » organisée au Musée Bridgestone de Tokyo en 1983⁴³⁵, pour se rendre compte de l'avance du Japon dans son effort de confrontation à la peinture moderne occidentale et aussi de l'avance homologue prise par les chercheurs sur le sujet. Ceci étant dit, est-ce que cette prise de conscience s'est traduite par des recherches qui ont permis d'établir une liste exhaustive des artistes Japonais venus

⁴³³ Image de la caisse ouverte du transport Lyon-Pékin, sur la photographie de *LiangYou* ?

⁴³⁴ « Fan Tchun-Pi » numéro 409 de l'atelier Humbert inscrite le 17 novembre 1920.

⁴³⁵ Le Bridgestone museum of art à Tokyo est un musée privé fondé en 1952 par Ishibashi Shōjirō (1889-1976), mécène et fondateur de la compagnie Bridgestone Tire Corporation. Il est consacré aux peintres impressionnistes européens et aux artistes japonais de style occidental.

étudier à Paris, voire à l'École des beaux-arts de Paris⁴³⁶ ? Des spécialistes comme Atsushi Miura⁴³⁷ ne donnent pas une place centrale à l'École des beaux-arts de Paris dans le mouvement des Japonais en France. De fait, les listes d'ateliers de l'École offrent relativement peu de noms japonais, au point que les nombreux Japonais passés par Paris ont dû surtout étudier dans des ateliers extérieurs à l'École, soit dans les académies libres. Le phénomène japonais paraît plus diffus, moins centré sur une institution comme l'École, alors que les Chinois lui confèrent un rôle essentiel dans un parcours presque obligatoire et normatif à travers le triptyque : préparation extérieure, galeries, atelier et concours. Certes, on retrouve des points communs qui sont déjà énoncés par Thuillier, et repris par Atsushi : les *précurseurs* gravitent dans le milieu diplomatique, ils sont suivis de générations qui forment une lignée, les premiers formant les suivants et les envoyant à Paris chez les mêmes maîtres qui eux-mêmes forment leurs successeurs à la tête des ateliers ; ces derniers enseignent alors aux élèves de leurs anciens camarades étrangers.

L'intérêt immédiat des Japonais, comme celui des Chinois, est pour la peinture la plus éloignée de la peinture traditionnelle, c'est-à-dire la peinture réaliste académique occidentale et le respect des institutions officielles qui portent efficacement cette tradition que l'étudiant étranger a pour tâche d'assimiler le plus rapidement possible ; en conséquence, il y a d'abord une méfiance envers la peinture moderne qui s'appuie sur le système marchand-critique et qui ne correspond encore à rien dans le pays d'origine. La fascination pour le défi technique que représente cette orientation académique, s'exprime notamment à travers le thème du nu dans le paysage, mais aussi la peinture d'histoire, le paysage et le grand décor peint. On voit aussi le même réinvestissement de cette expérience française au retour au Japon et en Chine, pour construire une peinture moderne appuyées sur des structures modernes (écoles d'art, salons etc.) inspirées des modèles occidentaux et particulièrement français. On trouve aussi l'effet miroir avec des personnalités comme Collin, elles-mêmes sensibles à l'art japonais et qui deviennent des intercesseurs privilégiés⁴³⁸ ; la fondation de

⁴³⁶ Depuis, nous avons trouvé une thèse soutenue à Paris IV en 2010 par Akiko Kawachi. Elle porte sur les artistes japonais à Paris durant les années 1920 et vus à travers leur participation aux salons. L'auteur a dénombré un total de 208 artistes japonais entre 1920 et 1929 et la plupart de ces artistes résidaient dans le quartier Montparnasse. Il faudrait pouvoir étudier de façon comparable la présence chinoise dans les salons, mais le travail d'Akiko Kawachi alimente notre hypothèse de profils inversés en ce qui concerne les artistes japonais et chinois en France et à Paris. Alors que les Japonais sont très nombreux à Montparnasse, dans les académies libres, avec une forte exposition dans les salons, ils sont peu nombreux à l'École des beaux-arts de Paris. Inversement, les Chinois sont essentiellement centrés sur la rue Bonaparte, même s'ils fréquentent aussi secondairement Montparnasse, et qu'ils apparaissent plus faiblement dans les salons.

⁴³⁷ Miura Atsushi, *Histoires de peinture entre France et Japon*, Collection UTCP, Tokyo, 2009.

⁴³⁸ Existe-t-il pourtant du côté chinois, une figure comparable à celle de Raphaël Collin, consacrée à ce point par les artistes japonais et leurs commentateurs ? Non, et pour plusieurs raisons. D'abord l'élection de Collin est un phénomène historiographique qui était possible au Japon et dont l'équivalent ne l'était pas en Chine. Pour simplifier, il eût fallu trouver en France, parmi les personnalités de cette geste chinoise, un artiste français qui aurait eu les qualités nécessaires à être valorisé par la critique chinoise des années 1950 et 1960 ? C'est plutôt Konstantin Maksimov (1913-1993) qui occupa, provisoirement, cette place, empêchant peut-être la consécration d'un français car désormais, au moment d'écrire cette histoire en Chine, la plupart des artistes formés en France étaient condamnés comme droitistes ou bien intégrés au système d'État. Pourtant, cette tendance à se choisir un maître français, existe bien aussi du côté chinois dans la période qui nous occupe, et on voit, on sent, cette *catalyse*, cette concentration entamée et partiellement réalisée autour de l'une ou l'autre figure française choisie, mais dans un processus qui n'a pas été relayé, achevé et consacré en Chine au point d'en faire LA figure tutélaire, symbolique du mouvement artistique chinois en France. Aussi, l'image, le visage de ce maître français reste flou, diffuse ; elle cumule les intérêts de Xu Beihong pour Dagnan-Bouveret, de Fang Junbi pour

sociétés (elle porte parfois exactement le même nom au Japon et en Chine comme la *Société du Cheval Blanc*) cristallise les réseaux autour de figures de proue comme Kuroda Seiki ou Lin Fengmian etc. Nous pourrions faire un tableau comparatif, et dans la colonne des correspondances entre les deux mouvements, la liste serait longue.

Mais en vis-à-vis, dans la colonne des différences, on verrait aussi que le mouvement chinois met l'École des beaux-arts de Paris, davantage que les salons, comme espace investi en priorité par les agents dans les parcours ; la sculpture tient immédiatement une place importante chez les Chinois, et aussi les femmes. Ces dissemblances ne sont pas minces car elles mettent en évidence des différences de temporalité (le contexte historique a changé entre les années 1880-1900 et les années 1910-1930), mais aussi des différences dans les projets. Plus fondamentalement, le mouvement des artistes chinois en France est associé à la politique et au changement révolutionnaire polymorphe (anarchisme, nationalisme, communisme etc.). Du début à la fin du phénomène, les élèves chinois y sont plongés, y participent et ils tendent à y inscrire leur trajectoire et parfois leur production. Aussi, la nationalisation de l'expérience française n'a sans doute pas la même *texture* au Japon et en Chine.

S'il y a bien un « phénomène chinois » à l'École des beaux-arts de Paris, une « vague chinoise » en sculpture et en peinture, la présence japonaise est franchement modeste (cf. Annexes I p. 34)⁴³⁹. Cette faiblesse à l'intérieur de l'École tranche avec le nombre important de Japonais actifs à l'extérieur. Par exemple, le catalogue du Salon d'Automne de 1927 offre 35 noms de Japonais. Or, aucun d'entre eux ne figure dans les archives de l'École des beaux-arts de Paris. La répartition dans le temps des Japonais à l'École est intéressante : 1/4 avant la Première Guerre mondiale, 1/4 entre les deux guerres, et l'autre moitié après la Seconde Guerre mondiale, entre 1949 et 1955 (cf. Annexes I p. 35)⁴⁴⁰. L'entre-deux-guerres est bien le *ventre mou* de la présence japonaise à l'École des beaux-arts de Paris. Est-ce précisément parce que les Chinois sont les plus nombreux durant cette séquence ? En termes de profil, la répartition hommes-femmes donne un avantage net aux Chinois. Les premières Chinoises sont à l'École dès 1918 alors qu'il faut attendre 1953 pour y voir une Japonaise ! Sur toute la période, deux Japonaises font face à une quarantaine de Chinoises dont les trois-quarts arrivent avant la Seconde Guerre mondiale. Ce clivage renvoie à une culture moderne très différente dans les deux pays. Pour les spécialités, les peintres sont dominants chez les Japonais comme chez les Chinois, mais avec encore moins de sculpteurs chez les Japonais. Un groupe s'affirme chez eux : les graveurs en lithographie, taille douce, eau forte etc. Ce n'est pas le cas pour les Chinois qui touchent très peu à cette section. Les élèves japonais en gravure sont surtout présents au début, avant 1914, et après 1945. Evidemment, ce profil gravure-estampe des Japonais de l'École nous interpelle comme le rappel d'une tradition nationale et d'une réception qui depuis le XIX^e siècle passe aussi en France par l'École des

Besnard, jusqu'à Wu Guanzhong pour Souverbie etc. Au-delà du cercle des peintres et sculpteurs, on verrait poindre dans ce visage composite, celui de Romain Rolland et même celui de Paul Valéry comme éléments d'une référence française diffuse.

⁴³⁹ Dans le petit répertoire portant l'étiquette poétique « Répertoires des Etrangers Elèves reçus », en AJ52 958, et en y comparant la liste des Chinois à celle des Japonais (et autres nationalités), on voit la domination numérique des Chinois sur cette période d'une quinzaine d'années comprise entre la deuxième moitié des années 1920 et l'immédiat avant-guerre (1926-1940 ?). Contrairement à son titre, le répertoire cumule pour chaque nationalité la liste des élèves reçus, soit ceux admis au concours des places et celle des élèves libres, inscrits dans les ateliers.

⁴⁴⁰ Cette liste contient tous les noms d'élèves japonais que nous avons relevés lors de nos dépouillements des archives en AJ52. Nous avons fait le même travail pour tous les élèves asiatiques : Indiens, Vietnamiens, Siamois etc.

2. Xu Beihong à l'École des beaux-arts de Paris, approche sociale

2.1. Xu Beihong à l'École, comme dans un champ de manœuvres

Nous avons précédemment traité des raisons qui pouvaient expliquer le départ de Xu Beihong en France. Nous avons évoqué l'importance de marqueurs qui dès son enfance avaient joué en faveur de son choix pour la France, de son orientation vers l'École des beaux-arts de Paris et vers une peinture de type réaliste et académique. En comparaison, l'intensité de ces facteurs paraissait plus faible chez Lin Fengmian, alors que nous les retrouvons pleinement à l'œuvre parmi les premiers précurseurs et aussi chez deux femmes, Wang Jingyuan et surtout Fang Junbi qui allait revenir à l'École des beaux-arts de Paris en octobre 1920, soit au même moment que Xu Beihong. Nous avons aussi mis en évidence que les premiers élèves chinois, les précurseurs, étaient liés par des solidarités qui s'étaient parfois nouées en Chine, et qui pouvaient se poursuivre à Paris et aussi au retour en Chine. Aussi, indépendamment des questions proprement artistiques, commencent à se dessiner les contours d'un mouvement d'ampleur et complexe. Ce phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris, dont l'importance numérique, avec 132 agents, s'impose notamment par rapport aux concurrents japonais, devait se déployer pendant quatre décennies. Sur une période aussi longue, ce groupe de 132 agents n'a pas été homogène et il a été rythmé par des vagues successives. Comme nous le montrent les listes et les tableaux que nous avons pu tirer du dépouillement des archives, on voit des groupes et des sous-groupes parmi lesquels ont agi des figures très importantes du champ artistique chinois moderne.

On peut même avancer que l'École des beaux-arts de Paris est un champ de manœuvres pour des artistes qui font figure de chefs de file. À travers leur expérience à l'École, ils ont pris position par rapport aux autres agents chinois engagés en France, par rapport au phénomène qui nous occupe, et par contre-coup, par rapport au champ artistique en Chine. Dans ce déploiement du phénomène chinois à l'École des Beaux-arts de Paris, Xu Beihong joue un rôle essentiel, mais il n'agit pas seul. Il faut pouvoir situer sa trajectoire et sa stratégie dans un mouvement plus général et aussi dans les séquences bien précises où il est impliqué à l'École. In fine, à l'autre bout de notre étude, nous verrons que Xu Beihong aura grandement contribué à résoudre « la crise française du champ artistique chinois », notamment par l'instrumentalisation de son expérience à l'École des beaux-arts de Paris et du phénomène chinois qui s'y est manifesté.

Xu Beihong est élève à l'École des beaux-arts de Paris mais il n'est pas que cela. Il a d'autres pratiques, complémentaires et parfois extérieures à l'École. On voit aussi que l'élève est déjà un artiste qui a la volonté de produire une œuvre et de l'exposer dans les salons. Il développe des relations avec des maîtres français, vieux peintres de la tradition académique du XIX^e siècle. Ces sociabilités, même si elles apparaissent déjà en filigrane chez les premiers précurseurs, prennent avec lui une épaisseur tout à fait particulière⁴⁴². On voit aussi

⁴⁴¹ Une exposition importante d'estampes japonaises eut lieu à l'École des beaux-arts de Paris : « Exposition de la gravure japonaise à l'École nationale des beaux-arts à Paris du 25 avril au 22 mai 1890. Catalogue », voir Labat-Poussin.

⁴⁴² « Generally speaking, the relationships between the Chinese artists and their French teachers have to be considered in their complex context, without reducing them to a simple register of influence ». Voir Éric Lefebvre, *巴黎·丹青—二十世紀中國畫家展, Paris · Chinese Painting: Legacy of the 20th Century Chinese Masters*, Hong Kong, Hong Kong Museum of Art, 2014, p. 28. L'atelier Cormon (hors école) était réputé pour le caractère libéral du maître, qui attira Van

que des agents comme Xu Beihong, mais aussi Lin Fengmian et d'autres, non seulement participent au phénomène comme élèves et artistes, mais très vite ils l'organisent, le façonnent et veulent l'orienter. Cyniquement, on pourrait dire qu'ils agissent à leur profit, plus honnêtement, on voit qu'ils se démènent aussi avec sincérité dans le cadre d'un engagement collectif, notamment à travers des expositions de groupe et des associations. Or, ces efforts collectifs ne sont pas coupés de notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris.

A partir du moment où l'on déplie la diversité des pratiques et les profils des agents, l'École des beaux-arts devient l'espace d'un enjeu. Effectivement, il s'agit d'y être mais aussi de l'occuper et peut-être de le conquérir. Cette *occupation* de l'École, homologue à ce qu'on peut voir entre les différentes nationalités, comme la présence des Chinois face à l'absence relative des Japonais, fonctionne au sein même du phénomène chinois. A l'*appropriation* de l'École par Xu Beihong s'oppose la *désertion* de Lin Fengmian. En effet, Lin Fengmian, assez vite, ne vient plus à l'École des beaux-arts de Paris. Il n'y vient plus, parce qu'il a d'autres préoccupations, mais aussi parce que d'autres agents chinois y sont. On doit alors imaginer l'existence de réseaux qui s'attachent autant à pratiquer l'École qu'à se l'approprier pour en faire une carte maîtresse dans leur jeu. Ces stratégies fonctionnent à une échelle plus large que l'École mais elles l'incluent complètement.

Aussi, on peut aussi identifier des événements qui mobilisent beaucoup d'agents de notre phénomène. Dans la séquence qui nous occupe après les premiers précurseurs, un événement s'impose à notre regard au début des années 1920, soit l'exposition chinoise organisée à Strasbourg en 1924⁴⁴³. Cette manifestation est connue pour avoir été dominée par Lin Fengmian, ce qui n'est pas faux, mais parmi les participants, on voit d'autres artistes chinois, élèves ou anciens élèves de l'École des beaux-arts de Paris, comme Lu Jipiao, Fang Junbi etc. et aussi Xu Beihong.

2.1.1. Xu Beihong dans un groupe transitoire

Le parcours de Xu Beihong à l'École des beaux-arts de Paris s'inscrit dans un séjour d'études en France et en Europe qui est compris entre 1919 et 1927. Cette période, essentiellement française, est ouverte en amont sur le projet d'études en France qui prend forme peu à peu dans l'esprit du jeune Xu Beihong dès 1912 à partir du moment où il commence à se rendre à Shanghai ; en aval, elle se clôt avec le séjour qui correspond à l'exposition d'art chinois à Paris en 1933. Toutefois, après cette date et à différents niveaux, le lien entre la France et Xu Beihong n'est jamais coupé. En mars 1949, Xu Beihong fait partie de la délégation chinoise envoyée au « Congrès mondial des partisans de la paix » à Paris ; mais le 11 avril 1949, quand la délégation est arrivée à Moscou, les visas pour la France ne sont pas délivrés et Xu Beihong doit se rendre à Prague au lieu de Paris. On se souvient aussi de la lettre qu'il écrit en français en réponse à Michael Sullivan en janvier 1948⁴⁴⁴. Aussi, même de retour en Chine, Xu Beihong reste « Ju Péon ».

Gogh et Lautrec, avant que son atelier (à l'École) ne soit fréquenté par Xu Beihong, Lin Fengmian et d'autres élèves qui lui reconnaissent aussi cette qualité.

⁴⁴³ « Exposition chinoise d'art ancien et moderne, organisée sous le patronage du Commissaire général de la République à Strasbourg et du Ministre plénipotentiaire de Chine en France, Palais du Rhin mai – juillet 1924 », Catalogue par Tépéou Liou. Préface de Tsai Yen-Pei Reliure inconnue – 1924. Disponible à la BNF et à l'INHA.

⁴⁴⁴ Shao Xiaofeng 邵晓峰, « 徐悲鸿的中国现代艺术史情结——论徐悲鸿致苏立文的法文信, Xu Beihong's Complex Thoughts on Modern Chinese Art History: From the Correspondence between Xu Beihong and Michael Sullivan », dans actes du colloque 全球化与民族化——21 世纪的徐悲鸿研究及中国美术发展 *Globalization and localization: Xu Beihong and the Modern and Contemporary Chinese Art*, 2013, p. 446-454.

L'intérêt d'une analyse chronologique, à travers la succession des différentes séquences visibles dans le phénomène, consiste à mettre en évidence des continuités et des ruptures, des ressemblances et des dissemblances. C'est aussi une manière d'identifier différents groupes ; on peut voir ce que chaque groupe a proposé de spécifique dans le phénomène, et comment le groupe suivant a poursuivi ou bien s'est détaché du modèle des aînés. C'est une vision un peu théorique et mécanique, mais l'image du phénomène que nous donnent les archives alimente cette hypothèse⁴⁴⁵. Chacun des groupes mériterait une étude très poussée, mais il s'agit d'abord d'en dérouler la succession pour tâcher de voir la cohérence du phénomène, comme une sorte de fil rouge qui traverserait toute la période. Le critère de cette cohérence, et aussi l'élément pivot qui détermine la dynamique et les articulations du phénomène, nous est suggéré par le modèle qui a été élaboré et même théorisé par les premiers précurseurs. Il s'agit d'un profil de parcours et de pratiques internes et externes à l'École. Il comprend sur le plan scolaire quatre éléments principaux : une préparation artistique externe, notamment à l'Académie Julian, suivie par une préparation interne à l'École dans les galeries, puis l'entrée dans un atelier et sa pratique sur plusieurs années, enfin la confrontation au concours d'admission. Ce modèle a-t-il été respecté et développé par les groupes qui succèdent aux premiers agents chinois?

Après les premiers précurseurs, on assiste aussi à une diversification des pratiques et à un déploiement des agents dans l'École et hors de l'École. Cette emprise du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris sur le champ artistique chinois en France, il faut l'étudier à l'aune d'un événement crucial, comme l'exposition de Strasbourg en 1924 ; celle-ci révèle et coagule des individus et elle cristallise des groupes qui ont affaire avec ce qui se passe à l'École des beaux-arts de Paris.

Il s'agit aussi de fixer une limite aux précurseurs et de voir si Xu Beihong et d'autres agents en font encore partie et selon quels critères. Entre logiques individuelles et collectives, comme situer le cadre de l'atelier ? Voit-on des continuités dans l'atelier Cormon, entre les premiers précurseurs et Lin Fengmian ? Les Chinois chez Flameng gravitent-ils tous autour de Xu Beihong ? La distribution des agents dans les ateliers est-elle significative ? Peut-on y voir la base d'une option technique et stylistique ? Est-ce une manière valable de remonter le fil d'une généalogie des influences dont on reparlera dans la deuxième partie de notre étude ?

Les images produites à partir de la transposition des informations issues des archives, soit la disposition dans le temps des pratiques des agents à l'École, sont éclairantes (cf. Annexes I p. 24). On voit le mouvement et les modulations de l'effectif, les pics de présence et les vides, les pauses et les ruptures. Avec les outils élaborés pour les premiers précurseurs, les résultats sont clairs. Le groupe des précurseurs se confirme. Il compte peu d'agents, mais avec une durée et une intensité dans les pratiques qui sont déjà remarquables.

En comparant le nombre total de jours de présence pointés dans l'atelier (cf. Annexes I p. 35)⁴⁴⁶ et même si Xu Beihong fait déjà figure de champion de la pratique à l'École des beaux-arts en 1924, il peine à soutenir la comparaison avec le premier des précurseurs Wu Fading sur l'ensemble de son parcours. Avec Lin Fengmian, l'assiduité s'effondre en durée et en densité. On pense alors à la critique de Li Chaoshi qui en 1923 déplore à la fois le peu d'effort et l'effronterie des nouveaux « retour de France » ; ceux-ci démolissent l'expérience des aînés alors qu'ils ne reviennent qu'avec une pratique limitée de l'École des beaux-arts de

⁴⁴⁵ Est-ce en mettant de l'ordre que l'on crée l'ordre ? Nous pensons que la mise en ordre de l'information ne crée pas l'ordre mais qu'elle le dévoile. Il s'agit de déplier la réalité historique du phénomène en confrontant les documents, l'historiographie et la mémoire du phénomène (cf. Annexes I p. 24).

⁴⁴⁶ Récapitulatif des jours de présence dans l'atelier (Wu Fading, Xu Beihong et Lin Fengmian).

Paris. En effet, l'image que nous renvoient les sources confirme ce décalage entre les premiers précurseurs et beaucoup d'élèves qui les suivent au début des années 1920. Du numéro (6) au numéro (33) se déroule une séquence où se mêlent des parcours conformes au modèle des premiers précurseurs, comme celui de Xu Beihong, et d'autres beaucoup plus légers et discontinus comme celui de Lin Fengmian. Il faut attendre le milieu des années 1920 pour retrouver une densité et une continuité générale, comme si le mouvement avait franchi le cap d'une période transitoire.

D'ailleurs, il y a bien une discontinuité dans le déroulé du phénomène après les premiers précurseurs. Elle saute aux yeux dans la Frise générale mais aussi lorsqu'on dispose les parcours des agents par atelier. Il y a entre Cormon et Flameng, un hiatus entre la fin de l'année scolaire 1918-1919 et le début de l'année 1920-1921, soit l'équivalent d'une année scolaire complète. Ceci montre que l'arrivée des Chinois chez Flameng correspondrait à un nouveau cycle. A l'intérieur de l'atelier Cormon, la pause est moins longue, à travers Zhong Huang (6), soit un trou de seulement six mois entre juin 1919 et février 1920. Mais le Cormon chinois suivant, Zhao Tingliang (9) n'arrive qu'en février 1921 et il est davantage un Flameng qu'un Cormon, puisqu'il est noté comme Cormon dans les galeries et comme Flameng dans l'atelier. On a bien l'impression d'un essoufflement dans la présence chinoise chez Cormon. Les Chinois ne semblent plus privilégier l'atelier Cormon dès 1920-1921 et c'est l'atelier Flameng qui reprend le flambeau.

Cette situation nous interpelle quand il s'agit de situer Lin Fengmian. On se demande pourquoi, dans cette séquence, il figure encore chez Cormon et pas chez Flameng, alors que chez Flameng Xu Beihong se situe dans un groupe déjà bien constitué de Chinois⁴⁴⁷ ? Cela ne veut pas dire pour autant que Xu Beihong en était le fer de lance et on pense par exemple à Yan Zhikai (8) qui par son origine et la qualité de son parcours à l'étranger devait sans doute peser plus lourd que Xu Beihong dans le milieu chinois à Paris et probablement même à l'École.

De même, on voit une sorte de pause et de ralentissement dans le phénomène, entre la fin de l'année scolaire 1925-1926, et le début de l'année 1926-1927. Seule Yun Lucille (26) assure la transition et une continuité entre le groupe transitoire auquel appartiennent Xu Beihong et Lin Fengmian, et le groupe des successeurs qui arrive en 1926-1927 et qui ne cesse dès lors d'enfler. Le premier hiatus est lié à la guerre et au temps qui fut nécessaire au phénomène à redémarrer après la guerre. A notre avis, le second correspond à la fin d'un premier cycle dans notre phénomène. Il a débuté en 1914 et il s'achève en 1924-1925 avec les expositions chinoises à Strasbourg et à Paris qui consacrent une première décennie d'effort individuel et collectif. Un nouveau cycle lui succède ensuite.

2.1.2. L'arrivée à Paris comme prise de position dans le phénomène

Après un mois et demi de traversée depuis Shanghai, Xu Beihong débarque d'abord à Londres où il est accueilli par des étudiants chinois⁴⁴⁸. Il visite le British Museum et la National Gallery. Il admire déjà les frises du Parthénon et aussi John Singer Sargent. Le 10 mai 1919, il traverse la Manche pour arriver en train à Paris.

« La voiture est passée par l'arc de Triomphe, puis par la Place de la Concorde, le Grand Palais et le Petit

⁴⁴⁷ Il semble bien que Lin Fengmian soit seul chez Cormon fin 1921 et début 1922 alors que pour la même période on a au moins cinq Chinois chez Flameng.

⁴⁴⁸ Voir Yang Shu-Hwang, *Xu Beihong, Liu Hai-su, Lin Feng-mian, Les peintres les plus importants de l'École de Shanghai et l'influence de l'art français*, Thèse de doctorat, sous la direction de Nicole Vandier-Nicolas, Université Paris IV, 1985-1986 p. 23.

Palais ; j'avais une impression incroyable de déjà-vu. Aussitôt, je suis allé me recueillir au Louvre. Mais j'ai été déçu parce que presque toutes les salles importantes étaient fermées. Toutes les grandes œuvres avaient été transportées à Bordeaux pendant la guerre et elles n'en étaient pas encore revenues. Il y avait seulement une salle où on voyait « Mona Lisa » de Da Vinci et les œuvres de Raphaël. La salle qui se trouvait comme avant la guerre était consacrée à David. Je voyais son style sévère et classique que j'appréciais beaucoup. A ce moment-là, il y avait une exposition commémorative sur Carolus Duran au musée de Luxembourg. J'y ai vu des centaines d'œuvres du peintre. Je fréquentais aussi les salons dans lesquels je voyais les œuvres de Bonnat, Laurens, Dagnan-Bouveret, Flameng, Besnard, Lhermitte et Cormon et celles des autres peintres. Tous, méritaient d'être admirés »⁴⁴⁹.

Même si ce texte est une remémoration dix ans après les faits, on voit que tout est déjà dit sur l'orientation française et académique de Xu Beihong lorsqu'il arrive à Paris. On remarque après David, une liste de peintres qui comprend ceux avec lesquels précisément il eut affaire personnellement au cours de son séjour à Paris : Dagnan-Bouveret, Flameng, Besnard et Cormon. Ces relations de Xu Beihong avec des maîtres français est un sujet qui mériterait une étude très détaillée⁴⁵⁰. Dans le cadre de notre travail, nous rappelons que c'est un enjeu important de l'expérience française des artistes chinois et aussi un espace où les agents sont en concurrence. Retenons ici, la figure de Dagnan-Bouveret qui aux yeux de Xu Beihong rejoint celle de son père. Ce cette manière, le cycle français de Xu Beihong fait écho à son cycle chinois et au récit des origines dont nous avons parlé plus haut.

« Au début de l'hiver 1920, le couple de M. Dampt⁴⁵¹, célèbre sculpteur français, a tenu une réception, dans laquelle étaient réunis beaucoup de personnalités de l'époque. Mme Dampt m'a présenté à M. Dagnan en disant : « c'est le plus grand maître de la France. ».[...] M. Dagnan d'une taille comme les Chinois, d'un regard perçant, adopta un langage élégant et une attitude sereine. Il ne se lassait pas

⁴⁴⁹ *Récit de Xu Beihong 悲鸿自述*, rédigé en avril 1930 par Xu Beihong, dans Xu Beihong 徐悲鸿, *Beihong Suibi, 悲鸿随笔, Essais de Xu Beihong*, Jiangsu Wenyi Chubanshe, Nanjing, 2007, p. 12.

⁴⁵⁰ Plusieurs articles sont consacrés à ce sujet dans le catalogue d'exposition déjà cité, *Un maître et ses maîtres: Xu Beihong et la peinture académique française*, Shanghai, 2014. Contributions notamment de Mme Chantal Beauvalot sur Albert Besnard et de M. Dominique Boyer sur Lucien Simon, divers autres textes et notices consacrées à Fernand Cormon, François Flameng et Pascal Dagnan-Bouveret. Voir notre synthèse republiée dans la revue *Meishu*, « 徐悲鸿和他的法国老师们: 一段杰出的艺术历程 » (« Xu Beihong et ses maîtres français : un parcours d'excellence »), *Meishu Yanjiu 美术研究 Art Research*, avril 2015, p. 15-22 et également notre « 弗朗索瓦·弗拉孟: 叙事性绘画的名家 » (« François Flameng (1856-1923) : un grand peintre d'histoires »), *Meishu 美术 Art Magazine*, n. 564 décembre 2014, p. 128-133.

⁴⁵¹ Jean Dampt (1854-1945), fut un sculpteur et un médailleur réputé de l'Art nouveau avec une base naturaliste, puis symboliste. Il fut proche de Pascal Dagnan-Bouveret dont il fit un éloge funèbre publié dans *Académie des Beaux-Arts, Bulletin* N.10, juillet-décembre 1929, p. 159-165. Dagnan-Bouveret avait été élu à l'Institut en 1900 et Dampt en 1919. Toutefois, les deux artistes s'étaient connus à l'École des beaux-arts de Paris vers 1877, « logistes la même année » (p. 161) ; Surtout, Dampt rappelle dans ce texte la parole que Corot aurait prodiguée au jeune Dagnan-Bouveret ; « Science et conscience : cela suffit pour tout une vie d'artiste » (p. 162). Cette sentence, Xu Beihong l'a entendue et retenue de son maître français et elle est souvent rapportée, plus ou moins fidèlement, dans ses mémoires, comme dans *Récit de Xu Beihong 悲鸿自述*, rédigé en avril 1930 par Xu Beihong, *op.cit.*, p. 13 et même dans Liao Jingwen, *op.cit.*, 1987, p. 51. De cette manière, Xu Beihong était relié, au moins symboliquement à Corot par Dagnan-Bouveret ; on touche ici au cœur de la transmission des héritages dans la sphère artistique académique.

d'enseigner aux élèves, et, ayant une grande notoriété dans le monde artistique, il ne manifestait aucun orgueil. Je lui demandai d'aller visiter son atelier, il dit : « très bien. » et il m'indiqua 65 rue de Chézy, l'adresse de son atelier, me disant de m'y rendre dimanche matin. Dès lors, j'y allais chaque semaine, apportant mon travail pour demander l'avis du Maître, et ce, jusqu'à mon retour en Orient. Moi qui étais sincère et déterminé, et grâce aux chances que le Ciel m'a données, j'avais ainsi obtenu les enseignements personnels du grand maître. Je me demande bien si, en dehors de mon cher père, il y avait quelqu'un d'autre qui m'illuminait comme mon maître »⁴⁵².

Revenons d'abord à l'intérieur de l'École pour y étudier le parcours de Xu Beihong.

2.1.3. Le dossier individuel de l'élève Ju Péon, sans « feuille de valeurs »

Le dossier individuel de l'élève « Jupéon » balise en partie seulement le parcours de Xu Beihong à l'École des beaux-arts de Paris (cf. Annexes I p. 36 et p. 27)⁴⁵³.

Pour les étrangers, la lettre de l'ambassade est à la fois une preuve d'identité et aussi une recommandation faite auprès de la direction de l'École⁴⁵⁴. Comme nous l'avons vu, les étrangers sont davantage surveillés depuis la Première Guerre mondiale, et l'élève étranger doit montrer patte blanche ; il doit à la fois être connu de la police française et chapoté par son ambassade. A cette partie « état civil » s'ajoute la demande faite par le professeur chef d'atelier auprès du directeur de l'École afin que l'administration inscrive le nouvel élève dans le registre de son atelier. C'est un point essentiel qui pose la question du « choix » de l'atelier par l'élève. Pourquoi Xu Beihong a-t-il choisi Flameng, plutôt que Laurent ou Cormon ? Le document met aussi en évidence la relation complexe qui existe entre les ateliers de l'École et l'École elle-même. D'une certaine manière, depuis leur création en 1863, les ateliers sont autonomes au sein de l'École ; les professeurs chefs d'atelier et les élèves y font globalement ce qu'ils veulent et cette situation prévaut encore après la Première Guerre mondiale. En 1919-1920, un atelier fonctionne peu ou prou comme au XIX^e siècle. Les ateliers sont sous la coupe de maîtres appelés « patrons » et du « massier » qui est élu par les élèves. Dans une sorte de communauté très soudée et aussi très libre ; on est loin d'une « classe » de nos lycées ou de nos universités actuelles ; l'atelier a ses règles et ses rituels souvent très virils. Or, la situation bascule précisément à l'époque où Xu Beihong est élève ; à partir de 1923-1924, il est le témoin de l'entrée des femmes dans les ateliers réservés jusque alors aux hommes⁴⁵⁵.

⁴⁵² Extrait dans le livre Wang Zhen 王震 Xu Boyang 徐伯阳, *Xu Beihong Yishu Wenji, 徐悲鸿艺术文集, Recueil artistique de Xu Beihong*, Yinchuan, Ningxia Renmin Chubanshe, 1994, p. 128-129.

⁴⁵³ Annexes I p. 36 pour la liste des pièces .

⁴⁵⁴ Certains dossiers, comme celui de Liu Jipiao, comprennent deux documents : un « Certificat d'immatriculation » et une lettre de recommandation qui est demandée à l'article 2 du règlement comme « une lettre d'introduction de l'Ambassadeur, du Ministre ou du Consul général de leur nation ».

⁴⁵⁵ Xu Beihong est de la génération de Robert Fernier (1895-1977), soit des étudiants français nés autour de 1895. Comme les premiers précurseurs chinois, ils sont arrivés juste avant la guerre dans les ateliers ; toutefois ces élèves français ne sont pas présents entre 1914 et 1919 car ils se sont engagés ou ont été incorporés dans l'armée. Ainsi, les anciens combattants et Xu Beihong se retrouvent ensemble dans les ateliers en 1920. L'ambiance y est très particulière ; elle mêle la nostalgie d'un avant-guerre idéalisé au cynisme des « gueules cassées » ; cette période s'achève au milieu des années 1920 avec les modifications réglementaires, la féminisation et le changement de génération.

Le dossier de Xu Beihong comprend aussi un élément important : la « feuille de renseignements » qui reprend l'état civil et récapitule le parcours de l'élève (entrée dans l'atelier et concours). En fait, cette « feuille de renseignements » constitue matériellement la sorte de chemise en papier cartonnée de couleur orangée qui contient toutes les pièces du dossier individuel. Mais, comme c'est le cas pour la grande majorité des élèves chinois et étrangers, le dossier individuel de Xu Beihong ne contient pas de « feuille de valeurs » ; cette feuille récapitule les prix et médailles obtenus dans les concours par un élève. Or les étrangers sont exclus de fait des concours par leur impossibilité à en toucher la récompense. C'est évidemment le cas pour le Prix de Rome. Toutefois, on commence à trouver des « feuilles de valeurs » dans les dossiers individuels d'élèves chinois à partir de 1930. Sur les cent-dix dossiers chinois de la période 1914-1939, neuf comptent une « feuille de valeurs » dont sept sculpteurs et deux peintres. On peut signaler les sculpteurs Wang Linyi et Hua Tianyou et le peintre Chang Shuhong⁴⁵⁶. Sur ce plan, on peut dire que la génération suivante, celle qui succède à Xu Beihong, devient plus performante dans sa pratique de l'École des beaux-arts de Paris. On peut considérer que les nouveaux ont bénéficié de l'expérience des anciens. Et nous pensons qu'il y a bien eu un « transfert d'expérience » et un « transfert de compétences » d'une génération à l'autre parmi les agents du « phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris ⁴⁵⁷ ».

2.1.4. Xu Beihong son succès et sa position relative face au concours d'admission

Le seul concours de l'École des beaux-arts de Paris ouvert de droit aux élèves étrangers est le « concours d'admission » encore appelé le « concours des places ». Son dossier individuel nous rappelle que Xu Beihong a commencé à en subir les épreuves le 4 avril 1921 et qu'il a été officiellement reçu à ce concours à « titre temporaire » le 13 mai 1921. Les relevés de notes nous montrent plusieurs choses. Xu Beihong a été extrêmement performant aux deux épreuves obligatoires, « figure dessinée nature » d'après le modèle vivant, et « figure dessinée antique » d'après le modèle en plâtre. A ces deux épreuves de dessin, et on voit que le concours est avant tout basé sur le dessin conformément à la tradition de l'École fixée par Ingres au XIX^e siècle, Xu Beihong arrive à la 14^e place, c'est-à-dire qu'il a atteint le niveau requis pour l'admission définitive ; il dépasse même le premier, un Roumain, avec 19.5 sur 20 au dessin d'après l'antique⁴⁵⁸. Pourtant, il ne se présente pas aux « épreuves facultatives : anatomie, perspective, modelage, architecture et histoire » ? Aussi, son classement final tombe à la 68^e place. Est-ce décevant ? Pas vraiment, si on voit que le numéro 67 est Odette Pauvert qui obtiendra le Grand Prix de Rome en 1925 ; elle est la première femme à avoir jamais remporté la récompense la plus prestigieuse de l'École des beaux-arts.

⁴⁵⁶ Chang Shuhong (1904-1994) (86), noté comme « DZANG SU-HONG » dans les archives, entre dans l'atelier Albert Laurens le 28 octobre 1932 ; il est le numéro (86) dans notre classement des Chinois par ordre d'arrivée à l'École des beaux-arts depuis 1914. Il obtient des récompenses notées dans sa « feuille de valeurs », sans avoir été reçu au « concours d'admission ». S'y est-il d'ailleurs présenté ?

⁴⁵⁷ Notamment entre ce que nous appelons les « précurseurs » et les « successeurs ».

⁴⁵⁸ Xu Beihong est classé 6^e à l'épreuve de dessin d'après l'antique. De manière certaine, nous avons pu identifier le dessin réalisé par Xu Beihong lors de cette épreuve. Il figure dans les collections du musée commémoratif Xu Beihong avec la référence *DESSIN 素描 Sumiao 133* (cf. Annexe II p. 10).

Cette performance aux épreuves « pures » de dessin et son abstention probable aux épreuves facultatives, montre la position de Xu Beihong face au « concours des places »⁴⁵⁹. C'est une position déjà relative et réaliste. Même sans avoir été en contact direct avec lui avant de partir en France, Xu Beihong sait que Wu Fading, le premier élève chinois de l'École des beaux-arts de Paris a aussi été le premier à réussir le concours, également à titre temporaire. Comme lui, il ne s'acharne pas. Il ne repasse pas le concours plusieurs fois pour obtenir l'admission définitive⁴⁶⁰. Pour cette génération des précurseurs, le concours d'admission doit être tenté, et éventuellement réussi, comme une « consécration » technique et morale. Cela veut dire pour l'élève qu'il a atteint le niveau des meilleurs et qu'il fait partie de l'élite de l'École ; mais l'investissement dans le concours est relatif car le concours d'admission n'est ni un « concours d'entrée » au sens où il autoriserait ou empêcherait de pratiquer l'École, ni un examen final qui sanctionnerait une formation comme le ferait un diplôme⁴⁶¹. L'École des beaux-arts de Paris n'est pas un lieu qui délivre de diplôme aux peintres et sculpteurs. Fidèle à ses origines, l'institution demeure avant tout un lieu d'émulation et de concours qui prodigue aussi des enseignements. Par conséquent, l'École est un espace ouvert sur l'extérieur qui demande forcément à l'élève ambitieux et doué, une diversification de ses pratiques : participation aux salons, relation avec les maîtres, insertion dans des groupes etc. C'est exactement ce que fait Xu Beihong. Au fond, la question du concours révèle la complexité du système de l'École des beaux-arts de Paris et la nécessité pour les élèves chinois de développer collectivement et individuellement une stratégie d'études.

2.2. Xu Beihong : un parcours et un profil de précurseur

2.2.1. Les archives françaises face à la chronologie de Wang Zhen

En dehors du « dossier individuel » et des « registres d'inscription » dans les ateliers et aux concours, il existe d'autres documents qui nous permettent de mettre en lumière avec une grande précision le parcours de Xu Beihong. Le niveau de granulométrie est tel que l'objet étudié, soit « le parcours de Xu Beihong à l'École des beaux-arts de Paris », en est en bonne partie renouvelé. En effet, on n'a plus seulement quelques documents et quelques dates qui sont comme des balises dans la nuit, on peut désormais suivre presque au jour le jour ce que Xu Beihong a fait à l'École des beaux-arts de Paris. Les intervalles de temps entre ces repères sont remplis et ce contenu est bien plus diversifié en termes de qualité qu'on ne le pensait. Ces informations sont essentiellement données par « les cahiers de contrôle de présence des élèves ». Parmi ces relevés, on en trouve qui donnent année après année et mois par mois, le nombre de jours au cours desquels un élève fut présent. Chaque année, on trouve un cahier de présence pour les « galeries » qui regroupent les

⁴⁵⁹ Xu Beihong avait un niveau de français largement suffisant pour se présenter à ces épreuves ; ce n'est pas la barrière linguistique qui explique sa probable abstention.

⁴⁶⁰ Fang Junbi s'est bien présentée au concours en avril 1921 mais elle a échoué ; elle réussit l'admission temporaire l'année suivante, en avril 1922.

⁴⁶¹ Le « Diplôme national des beaux-arts (DNBA) » a été créé par décret le 11 août 1956 ; avant cette date, et contrairement aux architectes, les élèves peintres et sculpteurs de l'École des beaux-arts de Paris n'obtiennent pas de diplôme. Wang Lingyi reçoit le 10 janvier 1935 un « certificat d'études de l'École » conformément à l'article 33 du règlement, c'est une performance pour un élève étranger. Mais s'il s'agit bien d'un « titre délivré par l'École », ce n'est pas un diplôme à proprement parler. Cette situation n'est pas discriminatoire pour les étrangers car les élèves français sont soumis sur ce point aux mêmes conditions. Toutefois, les élèves français peuvent prétendre à des postes d'enseignant, notamment par la ville de Paris, à travers des concours spécifiques et extérieurs à l'École des beaux-arts de Paris.

élèves des différentes sections (peintres, sculpteurs et architectes) et deux cahiers de présence pour les « ateliers et cours du soir », un pour les peintres et un autre pour les sculpteurs. Nous renvoyons ici à un tableau récapitulatif qui intègre les archives de l'École des beaux-arts et aussi celle de l'Académie Julian (cf. Annexes I p. 37).

Pour les besoins de la démonstration concernant Xu Beihong, nous avons confronté dans un tableau-graphique les résultats de notre dépouillement des archives françaises au travail remarquable que Wang Zhen a produit à partir de la documentation chinoise⁴⁶² (cf. Annexes I p. 38). Nous nous limitons ici à la période 1919-1921 car elle concentre l'essentiel des questions liées à l'interprétation des archives pour rétablir une chronologie correcte du parcours de Xu Beihong à l'École. On constate trois différences chacune dominée par un principe qui montre l'effort de reconstruction opéré par Wang Zhen :

- « *Horror vacui* » : Wang Zhen place trop tôt dans la chronologie des événements qui ne se sont déroulés que plus tard, soit la formation chez Julian et l'admission à l'École des beaux-arts de Paris. Pourquoi ? A notre avis parce que la période vide d'un an qui court de mai 1919 à juin 1920 et qui comprend seulement un séjour de trois à quatre mois en Suisse est trop longue. En effet, qu'a fait Xu Beihong pendant tout ce temps à Paris ? Wang Zhen s'efforce de combler ce vide.

- « *A priori* » : Wang Zhen comprend le concours d'admission comme un concours d'entrée qui doit forcément se placer en début de parcours et introduire le cursus de l'élève à l'École des beaux-arts. Or, il n'en est rien. Xu Beihong est élève à l'École des beaux-arts de Paris à partir d'octobre 1920 et il ne passe le concours qu'en avril 1921. Le concours d'admission n'est pas un concours d'entrée *dans* l'École, au sens où nous l'entendons aujourd'hui.

- « *Ordo ab chao* » : Ensuite, face à la grande diversité d'informations parfois contradictoires, l'auteur crée un ordre dont le but est de rendre compte de la progression et de la diversification nécessaires des pratiques de Xu Beihong. Entre ces différents domaines et leurs éléments, quelles sont les combinaisons effectivement réalisées par Xu Beihong (cf. Annexes I p. 37) ? Wang Zhen établit de manière un peu artificielle une progression dans les pratiques de Xu Beihong, du dessin vers l'huile, du modèle en plâtre au modèle vivant, des galeries vers l'atelier, qui n'est pas fautive sur le fond, mais qui ne cadre pas exactement dans son déroulé avec ce que nous donnent les documents des archives.

2.2.2. Profil du parcours de Xu Beihong à l'École

Avec les informations des archives déroulées entre 1920 et 1924, on voit se dessiner « le profil du parcours d'études » de Xu Beihong (cf. Annexes I p. 38). On a d'abord une phase de « préparation externe » commencée dès son arrivée en mai 1919 avec les visites de musées, l'étude des œuvres des anciens etc. Une phase où il dit aussi s'arrêter de peindre et où il revient progressivement au dessin. Bref, une période préparatoire que sanctionne une formation intensive de trois mois à l'Académie Julian de juillet à septembre 1920 avant l'entrée à l'École des beaux-arts en octobre 1920⁴⁶³.

⁴⁶² Pour obtenir ce résultat synthétique nous avons passé au crible, dans le moindre détail, la chronologie des années françaises de Xu Beihong dans l'ouvrage de Wang Zhen. Wang Zhen 王震 Xu Boyang 徐伯阳, *Xu Beihong Yishu Wenji*, 徐悲鸿艺术文集, *Recueil artistique de Xu Beihong*, Yinchuan, Ningxia Renmin Chubanshe, 1994.

⁴⁶³ On remarque que Xu Beihong est beaucoup plus vague que Wang Zhen lorsqu'il évoque lui-même cette période Xu Beihong 徐悲鸿, *Beihong Suibi*, 悲鸿随笔, *Essais de Xu Beihong*, Nanjing, Jiangsu Wenyi Chubanshe, 2007, p. 12. Cela confirme l'effort de reconstruction d'une chronologie plausible par Wang Zhen mais contredite en l'état par les documents Wang Zhen 王震, *Xu Beihong Nianpu Changbian*, 徐悲鸿年谱长编, *La chronique de Xu Beihong*, Shanghai,

« Lorsque j'étais en Chine, je peignais pour gagner la vie et cela ne signifiait pas que je peignais bien. De plus, alors je peignais de la peinture chinoise et je ne connaissais pas très bien la peinture de sujets ; je maîtrisais mal ma main qui était comme un cheval sans bride. Alors j'étudiais attentivement les œuvres des anciens, j'arrêtais de peindre pendant plusieurs mois, et puis je recommençais peu à peu à dessiner. Entré à l'Académie Julian, au début j'étais très confus. Seulement au bout de deux mois, mes mains se sont habituées et elles sont devenues plus habiles. Puis je suis allé passer l'examen à l'École des Beaux-arts à Paris. Après avoir été reçu, j'ai pris M. Flameng comme professeur⁴⁶⁴ ».

Signalons aussi que Xu Beihong a effectué une entrée en deux temps. Il a entamé une première démarche d'inscription en septembre 1919 ; c'est bien ce que nous indique la première lettre de l'ambassade de Chine du dossier individuel. Or, cette démarche n'a pas abouti. La différence de contenu entre les pièces 3 et 4 émises par la légation, lettre de recommandation pour un étudiant « admis par le gouvernement » et le certificat d'identité + recommandation, montre-t-elle un changement de tutelle ? On peut soutenir que Xu Beihong a tenté une première fois de rentrer à l'École des beaux-arts dès octobre 1919, comme « admis du gouvernement »⁴⁶⁵ soit soutenu par le gouvernement, soit comme étudiant boursier ou subventionné. Pour une raison que nous ignorons, la demande bien reçue par l'administration de l'École, puisque le document figure bien dans le dossier individuel de l'élève Ju Péon conservé aux archives, n'a pas été suivie d'une entrée effective de Xu Beihong dans l'École. Que s'est-il passé ? Est-ce que Xu Beihong a considéré qu'il était trop tôt pour lui de rentrer dans un atelier ? On comprend alors mieux sa volonté de se préparer en arrêtant de peindre, en faisant son éducation visuelle dans les musées, et en recommençant à apprendre à dessiner, notamment chez Julian. On y voit un processus d'autoévaluation et une stratégie de mise à niveau pour atteindre l'objectif dans les meilleures dispositions possibles. La maîtrise du dessin académique apparaît comme essentiel. C'est bien le sens qu'il donne à son compte rendu des années 1930 et qui alimente, façonne un parcours fait de lucidité et d'une sorte d'abnégation héroïque. Pour mieux faire, l'élève rajoute des difficultés et s'inflige des épreuves supplémentaires.

On peut dire deux choses sur la partie administrative à la vue des documents. D'abord rien ne semblait pouvoir objectivement empêcher Xu Beihong de pouvoir entrer à l'École des beaux-arts, d'une manière ou d'une autre. C'est donc probablement bien un choix de sa part. Ensuite, en dépit de sa qualité d'étudiant « admis par le gouvernement » en octobre 1919, la disparition de cet élément dans la lettre de septembre 1920, se traduit bien par l'absence dans le dossier individuel d'aucune demande de renseignement par une

Shanghai Huabao Chubanshe, 2006.

⁴⁶⁴ « *Sui Wang Shi Bali Meishu Xuexiao - Alors je vais passer l'examen (shi) à l'École des beaux-arts de Paris.* » . Extrait *Récit de Xu Beihong 悲鸿自述*, rédigé en avril 1930 par Xu Beihong, dans Xu Beihong 徐悲鸿, *Beihong Suibi, 悲鸿随笔, Essais de Xu Beihong*, Jiangsu Wenyi Chubanshe, Nanjing, 2007, p. 12. Xu Beihong maintient lui-même l'ambiguïté sur ce que signifie vraiment l'entrée à l'École des beaux-arts. « *Luqu Hou Nai yi Fulameng Xiansheng weishi - après avoir été admis, j'ai choisi comme maître Monsieur Flameng* ». On retrouve cette *collision* entre les éléments qui bornent le parcours : entrée, concours, diplôme. Ils ne coïncident pas ; l'historiographie chinoise qui connaît mal le fonctionnement de l'École tend alors à remettre artificiellement en phase les éléments et les chronologies sont faussées. Par ailleurs, on a l'impression que Xu Beihong, un peu comme Li Chaoshi, maintient une sorte de flou, comme s'il considérait que le sujet était insaisissable. Or, l'ambiguïté du compte-rendu déforme, masque un peu la réalité et le contenu de cette phase préparatoire. Que fait Xu Beihong à Paris entre son arrivée en mars 1919 et son entrée à l'École des beaux-arts de Paris fin octobre 1920 ?

⁴⁶⁵ La même expression figure dans la pièce 3 du dossier individuel de Li Chaoshi en date de mars 1915.

quelconque autorité, tutelle ou organisation chinoise auprès de l'École des beaux-arts. Le dossier de Xu Beihong en est exempt d'où son caractère un peu vide comparé à ceux des trois précurseurs Wu Fading, Fan Ying et Li Chaoshi. Pour Xu Beihong, on a bien l'image d'un étudiant vaguement supporté par le gouvernement mais comptant davantage sur ces propres forces et qui ne rentre pas dans la catégorie des « travail-études » même s'il est soumis aux conditions difficiles de vie, sinon de survie qui était le lot commun de la plupart des « travail-études » et des élèves aux beaux-arts.

Ensuite, Xu Beihong ne rentre pas directement dans un atelier ; il passe par le sas des galeries. Les galeries sont une sorte de préparation interne à l'École des beaux-arts. Elle vise à ce que les élèves, aspirant à rentrer dans un atelier et même désireux de passer directement le concours d'admission⁴⁶⁶, démontrent leur aptitude en dessin, et sinon, de se mettre à niveau. Le passage préalable de Xu Beihong par les galeries est bref mais significatif. Ensuite, il poursuit dans les galeries alors qu'il est déjà dans l'atelier Flameng ; en effet, avec les galeries, Xu Beihong renforce sa formation en dessin d'après le modèle en plâtre et l'antique ; cette pratique correspond, comme nous l'avons vu, à une des deux épreuves obligatoires et essentielles du concours d'admission que Xu Beihong a sans doute le projet de passer dès que possible. Ensuite, il poursuit sa formation normale et essentielle dans un atelier de peinture jusqu'en novembre 1924. On voit d'ailleurs que même parti en Allemagne, Xu Beihong revient quatre fois à l'École des beaux-arts de Paris. A noter qu'au printemps 1923, lorsqu'il est définitivement de retour à Paris, il réintègre naturellement l'atelier Flameng. Mais après le décès de son maître, Xu Beihong est désormais dans l'atelier Lucien Simon qui a remplacé Flameng⁴⁶⁷. Xu Beihong parle assez peu de Lucien Simon et surtout il ne dit pas qu'il l'a eu comme patron à l'École des beaux-arts. Dans sa mémoire, Xu Beihong en reste aux binômes Flameng-Cormon à l'intérieur de l'École et à Dagnan-Bouveret-Besnard à l'extérieur⁴⁶⁸. Car évidemment, à la *stratégie d'étude* s'ajoute une *stratégie de la mémoire* qui se met très tôt en place à partir du moment où Xu Beihong nourrit des ambitions dans le champ artistique chinois compris aussi comme un espace social et pas seulement artistique.

⁴⁶⁶ On a l'exemple de *CHEN SON PE* (25) qui s'inscrit dans les galeries en janvier 1924 pour passer avec succès le concours d'admission fin mars 1925. A la fin de l'année scolaire 1924-1925, il quitte l'École sans avoir jamais été inscrit dans un atelier.

⁴⁶⁷ François Flameng (1856-1923) est nommé professeur chef d'atelier le 1^{er} octobre 1914 en remplacement de Gabriel Ferrier (1847-1914), à la tête de ce qui fut à l'origine l'atelier de Gérôme ; Lucien Simon (1861-1945) prend la suite avec une date notée au 1^{er} mai 1923 ; il occupe son poste jusqu'en juillet 1936. Sur la succession des professeurs dans les ateliers (et dans l'objectif de savoir quel professeur fut effectivement en charge de quel élève, à quel moment ?) il faut tenir compte du registre matricule du personnel (AJ52 35) mais aussi le confronter aux listes d'inscription des élèves dans les ateliers (AJ 52 248) et aux relevés de présence (AJ52 931).

⁴⁶⁸ Besnard occupe une place de « pivot » entre l'espace propre à l'École des beaux-arts et l'espace extérieur dominé par la question des salons et des expositions. Besnard n'est pas professeur à l'École mais il en est le directeur entre 1922 et 1932 ; sa position est prépondérante dans la hiérarchie des beaux-arts et dans le monde des salons. Besnard a été l'objet d'une sorte de « guerre d'influence » entre Xu Beihong et Liu Haisu à la fin des années 1920 et au début des années 1930, au moment où se profilait le projet d'une grande exposition chinoise moderne à Paris. Voir Philippe Cinquini, « 刘海粟与贝纳尔：一张照片的历史叙述 - Liu Haisu and Albert Besnard: A Historical Narrative of a Photograph » *Poetry Calligraphy Painting 诗书画*, n. 11, Jan 2014, p. 50-66 ; republication de Philippe Cinquini (Université Lille 3), « Etude critique d'une photographie célèbre de Liu Haisu avec Albert Besnard – Enjeux et incidences de l'image sur le champ artistique chinois », *Mosaïque*, Revue de jeunes chercheurs en sciences humaines, n°11, mars 2013, p. 121-154.

Cette succession ternaire, avec d'abord une formation extérieure généralement chez Julian, suivie ensuite de cette préparation intérieure dans les galeries qui dure même quand l'élève est en atelier, avec enfin un temps très long dans l'atelier d'un maître, soit plusieurs années ; succession complétée parfois avec les cours du soir et sanctionnée par le passage du concours réussi ou non, dessine absolument un profil de cursus modèle, presque idéal. A vrai dire, Xu Beihong n'en est pas à l'initiative et il le reprend de ses prédécesseurs chinois à l'École, les premiers précurseurs comme Wu Fading, Li Chaoshi et *Fan Ying*. Cependant, ce modèle ne va pas de soi, et son origine ne provient pas des élèves Japonais. En effet, comparés aux Chinois, les Japonais sont bien moins nombreux à l'École des beaux-arts de Paris et leur présence en France n'est pas centrée sur l'École des beaux-arts de Paris. Il faudrait vérifier les parcours de Yamashita Shintaro (1881–1966) et de Fujishima Takeji (1867–1943) inscrits chez Cormon vers 1905 et 1906, mais en ce qui concerne Nakamura Fusetsu (1866-1943) qu'a connu Xu Beihong, il a bien eu Jean-Paul Laurens comme professeur mais à l'Académie Julian et non pas à l'École des beaux-arts de Paris. C'est pourquoi nous avançons que le mouvement chinois qui débute avec Wu Fading en 1914 place l'École des beaux-arts au cœur du mouvement des artistes chinois en France, et bien plus que d'autres nations⁴⁶⁹.

Ensuite, ce modèle de parcours d'excellence n'est pas contesté. Si l'École des beaux-arts apparaît dans les parcours de Lin Fengmian, et même de Chang Yu, leur pratique s'éloigne du modèle éprouvé par Wu Fading et Xu Beihong. Comme nous l'avons vu, Li Chaoshi le regrette dans un texte de 1923 qui reprend en partie sa conférence de décembre 1919 à Shanghai ; ce « retour de France » déplore que les plus jeunes se contentent d'une pratique superficielle de l'École des beaux-arts⁴⁷⁰.

2.2.3. Xu Beihong : un précurseur « en retard » et en position favorable

La comparaison des profils d'études des élèves chinois au moyen de notre outil en Frise générale, nous pouvons la faire sur toute la période qui va de 1914 à 1955. Mais ce qui nous intéresse présentement, c'est de pouvoir situer Xu Beihong dans le « phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris » et de mieux comprendre la place qu'il y occupa. Sans rentrer dans le détail des ateliers, car nous pouvons aussi observer les profils atelier par atelier et comparer par exemple les Chinois chez Cormon à ceux chez Flameng ou chez Laurent etc., tâchons d'abord de situer Xu Beihong dans l'ensemble et voyons si sa position nous révèle quelque chose (cf. Annexes I p. 39)?

A l'intérieur de la présence chinoise, vue entre 1914 et 1939, Xu Beihong se trouve au début d'un deuxième groupe qui se déploie entre le début de l'année 1920 et juin 1926. C'est un groupe de transition, de passeurs, situé entre les « précurseurs » arrivés en France avant le début de la Première Guerre mondiale et la vague chinoise des « successeurs » qui déferle sur l'École des beaux-arts de Paris entre 1926 et 1937. Le pic étant atteint entre 1930 et 1934. On a alors autour de 25 élèves Chinois présents en même temps à l'École des beaux-arts en sculpture et en peinture. C'est considérable dans les conditions de l'époque, par rapport aux effectifs et aux locaux disponibles. Aussi, le groupe chinois est le groupe étranger le plus important de l'entre-deux guerres dans les sections de peinture et de sculpture. Seuls les Américains atteignent un effectif global plus important à l'École des beaux-arts mais la moitié d'entre eux sont des architectes et ils sont

⁴⁶⁹ Sur la trentaine de Japonais figurant dans le catalogue du Salon d'Automne 1922, nous avons vérifié, aucun n'est passé par l'École des beaux-arts de Paris.

⁴⁷⁰ Voir le texte de Li Chaoshi de 1923 (cf. Annexes I p. 28-29).

sensiblement moins nombreux que les Chinois dans les sections de sculpture et de peinture. Les Japonais sont quasiment absents, à se demander si dans un troublant chassé-croisé, quand les Chinois y sont, les Japonais n'y sont pas et inversement.

En termes de profils des parcours, le groupe auquel appartient Xu Beihong est également transitoire. Par son cursus et par son « style », Xu Beihong appartient encore aux précurseurs. Ces précurseurs constituent une sorte d'élite héroïque qui ouvre la voie. Ils sont proches du milieu politique qui mène la Chine à la République au seuil des années 1910. Surtout, ils n'ont pas été formés dans les nouvelles institutions d'éducation des beaux-arts ; c'est davantage eux qui vont les inspirer, par un retour d'expérience et un transfert de compétences nourris de tout ce qu'ils ont pris et appris au Japon et en France ; ce sont ces précurseurs qui inspirent et fournissent les prototypes utiles aux successeurs. On commence à trouver des successeurs dans ce groupe transitoire, soit des gens plus jeunes et déjà formés, on pourrait même dire modelés dans des écoles dont le *Shanghai Meizhuan* est représentatif à l'époque. Au fond, Xu Beihong est un précurseur *arrivé en retard*.

Loin d'être un handicap, nous pensons que Xu Beihong a tiré avantage de ces circonstances, avec son *style*⁴⁷¹ et son profil d'études de qualité. Pour s'en rendre compte, nous avons produit au moyen du logiciel Gephi⁴⁷² et à partir de notre tableau Excel récapitulatif (Frise générale) une cartographie du réseau d'élèves chinois à l'École des beaux-arts de Paris auquel appartient Xu Beihong et dans lequel il se situe. L'image montre la position avantageuse de Xu Beihong (cf. Annexes I p. 40). En effet, dans le groupe transitoire, Xu Beihong offre le meilleur rapport « temps passé à l'École » et nombre de « connexions » aux autres agents chinois. Il a donc une position clé dont nous pensons qu'il a pu tirer parti dans une stratégie plus globale, en tant qu'acteur du mouvement mais aussi en tant qu'animateur et organisateur de ce mouvement.

2.3. Xu Beihong à l'École et dans un réseau d'artistes chinois en France

2.3.1. Xu Beihong et les autres élèves chinois de l'École entre 1920 et 1924

En observant la part de notre tableau en Frise générale, correspondant à la période de présence effective de Xu Beihong à l'École des beaux-arts, entre octobre 1920 et novembre 1924 soit une période de quatre ans, on compte 28 noms d'élèves chinois à l'École des beaux-arts, celui de Xu Beihong inclus. Cette portion représente pas moins de 20% de l'effectif total et 25% de l'effectif d'avant-guerre. On peut dire que Xu Beihong eut pour camarades une partie importante des élèves chinois de l'École et réciproquement, beaucoup d'élèves chinois eurent Xu Beihong pour camarade à l'École. En effet, on compte du numéro (5) au numéro (32) : au début Fang Junbi (5), Lin Fengmian (11), Lin Jinfa (12), Chang Yu (13), et à la fin Wu Dayu (27), Pan Yuliang (28). On remarque que Xu Beihong quitte effectivement l'École des beaux-arts en novembre

⁴⁷¹ Nous avons tenté de définir un *style* de Xu Beihong, par rapport au *style* de Liu Haisu. Il ne s'agit pas d'un style pictural, mais d'une manière d'être et d'agir dans le champ. Liu Haisu est un activiste *tapageur* alors que Xu Beihong est plus terne et souvent en retrait même s'il sait intervenir au besoin. Il agit toujours en suivant ses principes et sa stratégie.

⁴⁷² Gephi est un logiciel d'analyse et de visualisation de réseaux initialement développé en France par des étudiants de l'Université de technologie de Compiègne (UTC).

1924 au moment même où Zhang Daofan (32) commence à la fréquenter⁴⁷³.

Ensuite, intéressons-nous à la situation dans l'atelier Flameng (cf. Annexe I p. 41). Chez Flameng, on voit aussi nettement, que le *moment Xu Beihong* correspond au *moment Flameng* du phénomène chinois à l'École : pas moins de huit élèves chinois sont inscrits chez Flameng entre 1919 et 1923. Xu Beihong (7) est bien le premier inscrit chez Flameng en novembre 1920 et Chen Hong (17) le dernier en décembre 1922⁴⁷⁴. A ces huit *Flamengs* chinois, on doit en rajouter un neuvième, le numéro (9), Zhao Tingliang qui est inscrit dans l'atelier de Cormon mais qui, dans les faits, est noté présent dans l'atelier Flameng. Il s'agit pour nous d'un signe du déclin de l'atelier Cormon dans le phénomène chinois à l'École et d'un basculement vers Flameng s'opérant autour de Xu Beihong et de ses camarades. Mais le *moment Flameng* va passer lui-aussi ; le *moment Simon* lui succède et lui-même sera doublé par le *moment Laurent*. Xu Beihong finira son parcours comme un *Simon*, à l'instar de beaucoup d'autres *Flamengs*, alors que d'autres Chinois préféreront intégrer l'atelier d'un autre patron, Ernest Laurent.

Dans le détail et en tenant compte des différences et des discontinuités des présences de chaque *Flameng* chinois, on voit que Xu Beihong a eu en début de période un camarade de poids, Yan Zhikai (1894-1942) (8)⁴⁷⁵, pour l'année scolaire 1920-1921 et à son retour d'Allemagne deux autres camarades *Flamengs* chinois, Mao Bin (15) et Chen Hong (1898-1937) (17). Entre les deux, Xu Beihong est moins présent car il vit essentiellement en Allemagne mais, comme nous l'avons vu, le lien avec la France et l'École des beaux-arts n'est pas coupé. Dans cet intervalle, on voit notamment s'inscrire la présence de Zhao Tingliang, le *transfuge* de l'atelier Cormon. Une question : Xu Beihong a-t-il joué le rôle de *catalyseur*, rassemblant autour de sa personne, les trajectoires d'élèves Chinois au sein de l'atelier Flameng ? On voit que Xu Beihong est le seul à traverser complètement la période Flameng jusque bien profondément dans le *moment Simon*. On peut imaginer que le passage de Zhao Tingliang de Cormon chez Flameng, les inscriptions de Chang Yu, de Feang Ming, de Mao Bin, de Chen Hong, correspondent à une dynamique d'agrégation de Chinois autour d'un noyau chinois au sein duquel Xu Beihong constitue le fil rouge.

En milieu de parcours et alors que Xu Beihong est essentiellement en Allemagne, se succèdent une série d'inscriptions de Chinois chez Flameng, en novembre 1921, mois où précisément Xu Beihong revient à Paris pour une semaine de présence dans l'atelier. En a-t-il profité pour accueillir ses nouveaux camarades dans le

⁴⁷³ En novembre 1924, Xu Beihong atteint la limite d'âge fixée par le règlement de l'École. En fonction des dates de naissance indiquées dans son dossier individuel, comme celle du « 26 mai 1894 » qui ouvre le document, Xu Beihong ne peut plus prétendre poursuivre à l'École durant l'année scolaire 1924-1925. Lui a-t-on signifié cette situation le jour de novembre 1924 où il est effectivement pointé présent pour la dernière fois ? C'est la même date de naissance qui figure dans le registre d'inscription dans l'atelier Flameng le 15 novembre 1920 et aussi dans les documents émis par la légation. Il n'y a que la demande d'inscription au concours qui nous donne une autre date : le 26 mai 1896. On comprend mal pourquoi Xu Beihong n'a pas veillé à indiquer sa date exacte de naissance, soit le 19 juillet 1895 ? Son parcours à l'École a-t-il été prématurément interrompu ? On peut noter, et c'est un élément qui correspond à son « style », que Xu Beihong n'a pas menti sur sa date de naissance ; contrairement à beaucoup d'autres élèves chinois, il ne s'est pas octroyé des années supplémentaires avec une fausse déclaration qui aurait été validée par la chancellerie de l'ambassade de Chine à Paris.

⁴⁷⁴ François Flameng décède le 28 février 1923.

⁴⁷⁵ Il est le fils de Yan Xiu (1860-1929) et fait partie des élites de Tianjin ; formé et diplômé au Japon puis aux États-Unis avant de venir à Paris à l'École des beaux-arts.

jeu de patronage que nous avons évoqué plus haut à propos de Fernier ? On ne peut le confirmer mais ce n'est pas impossible quand on connaît à la fois les rites de l'atelier et les solidarités qui unissent les Chinois à l'étranger.

Un premier nom retient notre attention, « Mao Ping » (15), car il est identifié. C'est Mao Bin (1897-1958). Il cumule deux caractéristiques : il est diplômé du *Shanghai Meizhuan* et il est vu dans le mouvement *Qingong Jianxue*. Sans rentrer dans les détails d'une biographie qui nous échappe largement, ces deux éléments marquent l'arrivée en France, à l'École des beaux-arts et même dans l'atelier Flameng, d'une sorte de nouvelle génération d'aspirants artistes et d'élèves chinois ; ils ont déjà été formés en Chine dans des Écoles d'art, notamment au *Shanghai Meizhuan* et ils s'inscrivent dans un mouvement plus vaste de mobilité, ce que Nora Wang appelle les « étudiants-ouvriers » marqués par le *Qingong Jianxue*, au moins entre 1919 et 1921. Nous le savions, Xu Beihong est, par la force des choses, concomitant à ce mouvement et il est parti plus tard qu'il ne souhaitait, avec un des premiers envois de *Qingong Jianxue Xuesheng* 勤工俭学学生 (étudiants « travail- études ») mais sans en être un lui-même⁴⁷⁶. La formation de spécialité dans une école en Chine, en l'occurrence au *Shanghai Meizhuan*, marque le développement de nouvelles structures éducatives qui se nourrissent du mouvement vers la France et qui l'alimentent aussi. D'une certaine manière, ce sont déjà les élèves des premiers précurseurs, Wu Fading et Li Chaoshi, qui commencent à suivre leurs pas en France et à l'École des beaux-arts. Sous cet angle, la période des précurseurs proprement dite commence à s'achever dans une période transitoire. Xu Beihong se situe en charnière. C'est encore un précurseur qui fréquente déjà des successeurs et qui les *stimule* probablement au sein même de l'École des beaux-arts.

Le deuxième nom correspond à Chen Hong (17) (1898-1937) ; il est diplômé de l'École normale du Guangdong et arrive en janvier 1922 dans les galeries de l'École. C'est également un successeur. En 1928, Mao Bin revient comme professeur au *Shanghai Meizhuan* ; de même Chen Hong viendra enseigner au *Shanghai Meizhuan* à son retour en 1925⁴⁷⁷.

Sans être exceptionnel, le profil des parcours de Mao Bin et de Chen Hong, les place du côté de Xu Beihong. Mao Bin tient deux années complètes à l'École avec un parcours en galeries et en atelier. Chen Hong suit un parcours comparable même s'il est moins lourd. Si leur entrée coïncide avec un moment où Xu fait un de ses allers-retours entre Berlin et Paris en novembre 1921, on voit qu'au printemps 1923, de mars à juillet 1923, Xu Beihong est à nouveau présent dans l'atelier Flameng, mais Flameng n'enseigne plus. Est-ce Cormon qui le remplace ou bien Lucien Simon exerce-t-il déjà son magistère ? Quoi qu'il en soit, trois Chinois forment probablement un petit groupe dans l'atelier : Xu Beihong, Mao Bin, Chen Hong. Pour l'année 1923-1924, Chen Hong disparaît des rôles, mais Xu Beihong et Mao Bin poursuivent ensemble chez Simon. Parmi les autres, on souffre de ne pas savoir qui est Tchao Ting Liang - Zhao Tingliang car il fait le lien entre Xu Beihong et Yan Zhikai d'un côté et Mao Bin et Chen Hong de l'autre.

⁴⁷⁶ Xu Beihong est un *Guanfei Sheng* 官费生, un étudiant « au frais » de l'État, c'est à dire un étudiant boursier du gouvernement.

⁴⁷⁷ En dehors de Xu Beihong, les archives de l'Académie Julian, notamment en AS8, soit les relevés des dépenses et recettes à partir de novembre 1919, nous indiquent la présence de « Tchen Hong » inscrit chez Julian le 20 octobre 1922 ; il est donné avec Laurens (lequel ?) du 25 octobre 1922 pour trois mois de cours, jusqu'au 23 janvier 1923. Son adresse est 9 rue Du Sommerard, la même que Xu Beihong. En mars 1922, apparaît un autre Chinois, « YEN », inscrit le 29 mars 1922, et aussi en octobre 1922. Il s'agit à notre avis de « Yen Richa Chikai » soit Yan Zhikai ; il est inscrit le 30 mars 1922, pour quatre semaines « demi-journée matin », du 3 avril au 1^{er} mai 1922 chez Laurens. Chen Hong et Yan Zhikai sont bien des *Flamengs* qui fréquentent Julian, et ce ne sont pas les seuls. Nous avons relevé Hamdi Mohamed, un Égyptien, en juillet 1922 qui est inscrit chez Flameng avec le numéro (648) le 27 octobre 1920.

La fausse note par rapport au parcours modèle vient de Chang Yu, dit *Sanyu* (13). Mais son passage, certes fugace, à l'École des beaux-arts de Paris représente néanmoins une information de poids. Elle est un indice du lien personnel qui existait alors entre Xu Beihong et Sanyu, même si aux yeux de la postérité, tout les a séparés⁴⁷⁸. *Sanyu* s'est bien inscrit sous le numéro 667 dans un atelier de l'École des beaux-arts, en juillet 1921, mais y a-t-il étudié ? Que s'est-il passé ? A-t-il été traumatisé par l'exécution des nouveaux ? A-t-il fui l'atelier ? Ou bien, plus probablement, faut-il prendre cette inscription de principe comme un acte de rapprochement et de fidélité envers Xu Beihong et les autres *Flamengs* Chinois du moment ? En regardant les pièces de son dossier individuel, on peut raisonnablement imaginer que sa présence et sa pratique dans l'atelier se sont produites entre juin et juillet 1921. Xu Beihong est présent 17 jours en mai, 17 jours en juin et seulement 8 jours début juillet, soit avant le 14 juillet qui tombait un jeudi. Changyu est inscrit le 13 juillet. Pourtant, accepté par Flameng et sans passer par les galeries, Sanyu a dû bénéficier de l'appui d'un « ancien nouveau » et désormais élève officiel de l'École : Xu Beihong. On s'étonne par contre de la date de naissance de Chang Yu, le 14 octobre 1895, qui le vieillit de six années !

Jiang Biwei rapporte qu'elle s'est rendue en Allemagne avec Xu Beihong durant l'été 1921 avec les membres de l'association *Tian Gou Hui– Le Chien céleste* qui rappelle dans l'esprit les *Nazus* de Fernier, entre prise de position réelle et potacherie⁴⁷⁹. Essentiellement, elle compte des anciens ou futurs élèves chinois de l'École des beaux-arts de Paris : Xu Beihong (7), Chang Yu (13), Sun Peicang (21) et Zhang Daofan (32). Cette situation nous amène à vouloir situer Xu Beihong par rapport à un événement extérieur à l'École mais très important dans l'histoire des artistes chinois en France au début des années 1920 : l'exposition d'art chinois à Strasbourg en 1924.

2.3.2. Xu Beihong à l'École et à l'exposition de Strasbourg

Un événement important dans l'histoire des beaux-arts chinois moderne est survenu à Strasbourg en 1924 : la première exposition d'ampleur réalisée en Occident⁴⁸⁰. Aujourd'hui encore, l'historiographie qui

⁴⁷⁸ Sans remettre en cause la direction de leur analyse, nous pouvons faire mentir les commissaires de l'exposition de 2004 <http://www.guimet.fr/fr/expositions/expositions-passees/sanyu-lecriture-du-corps> : « Plutôt que de s'inscrire à l'École nationale des Beaux Arts, Sanyu préfère l'environnement moins traditionnel de la Grande Chaumière ». Le dossier de Chang Yu (13) n'est pas vide. Les pièces font démarrer les démarches fin mai 1921, avec la lettre de recommandation et d'identité du consulat de Chine le 23, puis le formulaire rempli par San Yu et signé par Flameng sans date, et surtout la sorte de quittance de paiement de la masse en date du 10 juillet 1921. Ces éléments tendent à prouver que Sanyu passa plusieurs fois à l'atelier Flameng et qu'il y travailla sans doute une ou plusieurs semaines, sans voir cette présence, trop tardive dans l'année scolaire et sans suite l'année suivante, être reportée dans le récapitulatif de l'administration en AJ52 473.

⁴⁷⁹ Jiang Biwei 蒋碧薇, *Wo yu Beihong - Jiang Biwei Huiyilu, 我与悲鸿——蒋碧薇回忆录, Beihong et moi - Mémoires de Jiang Biwei*, Lijiang Chubanshe, Guangxi, 2008, p. 68; le dossier individuel de Chang Yu n'est pas vide. Les pièces font démarrer les démarches d'inscription fin mai 1921, avec la lettre de recommandation et d'identité du consulat de Chine le 23, puis le formulaire rempli par San Yu et signé par Flameng sans date, et surtout la sorte de quittance de paiement de la masse en date du 10 juillet 1921.

⁴⁸⁰ « Exposition chinoise d'art ancien et moderne, organisée sous le patronage du Commissaire général de la République à Strasbourg et du Ministre plénipotentiaire de Chine en France, Palais du Rhin mai – juillet 1924 », Catalogue par Tépéou Liou. Préface de Tsai Yen-Pei Reliure inconnue – 1924. Disponible à la BNF et à l'INHA.

traite de cette manifestation reste attachée à l'analyse donnée en 1989 par Craig Clunas⁴⁸¹. Or, cette étude date et elle doit être dépassée pour mieux comprendre cet événement. Le reproche essentiel que nous faisons à l'analyse de Craig Clunas n'est pas le manque d'informations car il est normal après plus de vingt-cinq ans que nous disposions d'une meilleure connaissance des documents que ce professeur à Oxford, mais davantage le cadre idéologique dans lequel il décrit son sujet. En effet, pour Clunas, la manifestation de Strasbourg fut un échec, première étape d'un long *avortement* de l'art moderne chinois écrasé par une histoire tragique dont on comprend qu'à ses yeux l'épilogue fut 1949. Sur le fond, cette position est très contestable mais elle empêche surtout d'apprécier la manifestation de Strasbourg ainsi que le rôle des participants à leur juste valeur.

Nous pensons qu'une bonne connaissance des trajectoires des agents chinois mobilisés à Strasbourg, telle que l'étude des archives françaises peut nous l'apporter, est indispensable pour décrypter l'exposition de 1924 dans sa signification et dans sa portée en France et en Chine. Le point le plus dramatique dans l'analyse de Clunas concerne précisément sa méconnaissance des parcours d'études des artistes chinois impliqués à Strasbourg. Concédon's à l'auteur britannique qu'il est difficile de les identifier, mais tout de même, un certain nombre sortent immédiatement de l'ombre et on constate que tous ceux-là ont été, ou bien sont encore en 1924 des élèves à l'École nationale des beaux-arts de Paris⁴⁸². Cet aspect échappe complètement à Craig Clunas qui juge dès le départ l'École des beaux-arts de Paris, vue à travers son interprétation du parcours de Lin Fengmian, comme une institution périmée ; il ne voit pas que les agents chinois les plus importants dont il parle en proviennent ou même y sont encore en 1924.

L'organisation de l'évènement, donc en partie sa nature et sa signification, reste également mal connue de Craig Clunas. Certes, on trouve bien Cai Yuanpei et l'ambassadeur chinois, mais dans le choix de Strasbourg, nous mettons en avant les figures de Liu Jipiao et de Chu Minyi⁴⁸³. Rendue à la France après 1918, la ville de Strasbourg constitue une sorte de tête de pont de la culture française orientée vers l'espace germanique et centre-européen. Paris s'efforce de combler le vide laissé par le renvoi outre-Rhin des élites allemandes, en s'appuyant sur les structures en place et réorientées au bénéfice de la France, comme les universités et leurs étudiants. La présence chinoise à ce moment précis, ne doit rien au hasard lorsque l'on voit à quel point nombre d'entre eux circulent entre la France et l'Allemagne. Plus encore, le lieu même de l'exposition, le « Palais du Rhin » n'est pas autre chose que la nouvelle École d'architecture directement rattachée à l'École nationale des beaux-arts de Paris. Liu Jipiao, dont on connaît l'intérêt pour l'architecture et les arts décoratifs aura probablement travaillé dans l'organisation de l'exposition chinoise à faire le lien opérationnel entre l'École des beaux-arts de Paris, qui reste encore essentiellement une école d'architecture, et sa jeune homologue ou filiale à Strasbourg.

Aussi, l'exposition de 1924 à Strasbourg n'est pas tombée du ciel mais elle s'inscrit dans un effort collectif mené depuis plus de dix ans par les élites culturelles chinoises en France, notamment à partir de la

⁴⁸¹ Craig Clunas, « Chinese Art and Chinese Artists in France (1924-1925) », *Arts asiatiques*. Tome 44, 1989, p. 100-106.

⁴⁸² Dans l'ordre du catalogue de l'exposition, on trouve au moins de manière certaine 9 élèves ou anciens élèves de l'École des beaux-arts de Paris : Lin Fengmian, Liu Jipiao, Wang Daizhi, Zeng Yilu, Xu Beihong, Wu Dayu, Li Jinfa, Wang Jingyuan, Fang Junbi. D'autres noms restent à identifier et à retrouver dans notre liste d'élèves chinois à l'École ; un objectif parfaitement réalisable à partir d'un travail approfondi à partir des archives.

⁴⁸³ Dans le catalogue de Strasbourg, p. 29, « M. Tsu » du « Foyer Universitaire de Strasbourg » est Chu Minyi (1884-1946) ; il sera diplômé en médecine à Strasbourg en 1925. Il existe une célèbre photographie de groupe prise sur une terrasse du Palais du Rhin et publiée dans l'article de Li Feng dans le *Dongfang Zazhi* du 28 août 1924 (cf. Annexes I p. 43).

base que constituait l'École des beaux-arts de Paris. A Strasbourg, on voit essentiellement la première génération, celle des précurseurs ; d'abord les premiers, à l'instar de Wang Jingyuan et de Fang Junbi arrivées avant la guerre de 1914 et très directement liées au réseau animé par Wang Jingwei, puis d'autres précurseurs arrivés plus tard, comme Xu Beihong qui est directement lié à Cai Yuanpei ; tous nous placent encore dans cette période « héroïque » de ceux qui ouvrent la voie. Lin Fengmian, lui-même, appartient aux précurseurs dans la mesure où il n'a pas préalablement acquis en Chine, dans une nouvelle école d'art, son bagage technique et artistique. Au fond, Strasbourg semble mutualiser cette première génération d'artistes chinois en France, tout en manifestant sa polarisation. Les différences se creusent entre des groupes et des tendances qui se sont déjà constituées à l'époque autour de personnalités qui s'imposent progressivement comme des chefs de file. Au fond, l'exposition de Strasbourg ferme la période des précurseurs.

A ce niveau, Craig Clunas a tort de parler d'échec en s'appuyant sur le texte de Li Feng⁴⁸⁴. Certes, Li Feng met, pour des raisons publicitaires, la manifestation de Strasbourg en perspective avec l'exposition de Paris en 1925⁴⁸⁵, mais en aucun cas Strasbourg n'est présenté, notamment dans le catalogue de l'exposition, comme étant fondamentalement son étape préliminaire ; Strasbourg est un événement en soi et qui en tant que tel fut une réussite. Cette réussite n'est pas comptable des difficultés rencontrées plus tard par ceux qui s'attachent à l'exposition des arts décoratif de 1925 à Paris ; au contraire, elle engrange les acquis de la décennie qui s'est écoulée depuis 1914 : les artistes chinois en France sont nombreux, expérimentés et organisés ; ils bénéficient d'une bienveillance des autorités françaises et du soutien très net du milieu politique des radicaux français qui ont permis la création de l'Institut franco-chinois de Lyon en 1921⁴⁸⁶.

Or, dans cette diversification sociale et artistique du milieu des artistes chinois en France quelle est la portée de la manifestation de Strasbourg ? Parmi ceux qui préparent leur retour et la rénovation du champ artistique moderne chinois, Xu Beihong occupe une place, rien que sa place et toute sa place. Xu Beihong ne s'est visiblement pas rendu à Strasbourg personnellement. Effectivement, il achève sa dernière année d'études à l'École des beaux-arts de Paris dans l'atelier Lucien Simon. Il considère sans doute qu'il a mieux à faire à l'École des beaux-arts que de se mettre dans le sillage et dans l'ombre de Lin Fengmian qui paraît dominer la manifestation avec 36 envois (14 « peintures à huiles » et 18 « aquarelles ») auxquels s'ajoutent une série complémentaire de 6 « aquarelles ». Xu Beihong propose 4 huiles et 4 autres numéros placés sous une

⁴⁸⁴ Li Feng 李风, « *Lüou Huaren Diyici Juxing Zhongguo Meishi Zhanlan Dahui Zhi Shengkuang (Bali Tongxin)* -旅欧华人第一次举行中国美术展览大会之盛况(巴黎通信) - Evènement spectaculaire de la première exposition des beaux-arts de Chine organisée par les chinois en Europe (lettres de Paris) », *Dongfang Zazhi* 东方杂志, Vol.21, N.16 (28 août 1924), p. 30-36.

⁴⁸⁵ La Chine à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris. Catalogue des œuvres d'art décoratif artistique et industrielles modernes exposées dans la Section chinoise au Grand-Palais, Mission de l'Exposition de l'art chinois en Europe, Paris, 1925. Préface de Cai Yuanpei.

⁴⁸⁶ Sur la position particulière de Strasbourg à l'époque voir Françoise Olivier-Utard, « L'université de Strasbourg de 1919 à 1939 : s'ouvrir à l'international mais ignorer l'Allemagne », *Les Cahiers de Framespa*, Strasbourg, juin 2010. A notre avis, la manifestation chinoise à Strasbourg s'inscrit dans l'effort du Parti radical et radical socialiste d'Edouard Herriot en faveur des élites chinoises républicaines, démocratiques et laïques. En mai 1924, le Cartel des gauches remporte les élections et Herriot devient Président du Conseil tout en cumulant le poste de Ministre des affaires étrangères. Le maire de Strasbourg à l'époque, Jacques Peirotes (1869-1935) était un francophile proche des milieux socialistes et radicaux. Il faudrait toutefois trouver des archives pour confirmer notre plausible-probable hypothèse. Un faisceau d'indices ne fait pas une preuve pour éclairer cette connexion entre le champ du pouvoir (en France et en Chine) et le champ artistique chinois à travers l'exposition de Strasbourg.

rubrique étrangement mixte « art décoratif, aquarelles ». Le mot « aquarelle » fait référence concrètement à des encres chinoises traitées de manière libre et avec des couleurs⁴⁸⁷. Parmi les huiles, on reconnaît aisément des œuvres connues et conservées au Musée commémoratif Xu Beihong⁴⁸⁸. Avec une présence déjà complètement ambidextre, à l'huile et à l'encre, Xu Beihong figure à Strasbourg de manière non négligeable et dans un rapport loyal et honnête avec ses collègues chinois pour beaucoup anciens ou encore élèves de l'École des beaux-arts de Paris. Sur le fond, lui-même s'inscrit dans le « tropisme allemand du mouvement chinois en France », car il a aussi séjourné à Berlin au même titre que Lin Fengmian et d'autres ; il a donc, aussi sur ce plan, légitimement sa place dans l'évènement de Strasbourg.

Toutefois, et c'est bien ce que nous montrent les profils détaillés des agents reconnus à Strasbourg comme élèves à l'École des beaux-arts de Paris, la manifestation de Strasbourg est peu marquée par le « réseau chinois » qui gravite autour de Ju Péon à l'École des beaux-arts de Paris, alors même qu'il y occupe précisément une place centrale, potentiellement prépondérante, comme nous avons essayé de le signaler plus haut. A nos yeux, Liu Jipiao n'est pas dans *le cercle* de Xu Beihong à l'École des beaux-arts de Paris, car il est significatif qu'il se soit inscrit en mai 1922 dans l'atelier Laurent et non pas chez Flameng. Autrement dit, le réseau des *Flamengs* et des *Simons* à leur suite, élèves chinois objectivement plus proches de Xu Beihong à Paris, semblent moins présents à Strasbourg que les dilettantes comme Lin Fengmian, Wang Daizhi et Wu Dayu ; ce sont davantage des élèves de Laurent ou des sculpteurs comme Li Jinfa, qui après son absentéisme est revenu travailler à l'École des beaux-arts de Paris dans l'atelier Boucher ; entre octobre 1923 et novembre 1924, Li Jinfa suit une année d'études très intense, acharnée même, soit précisément au moment de l'exposition de Strasbourg. Entre les dilettantes, les *Laurents* et les sculpteurs, Xu Beihong est-il pour autant seul ?

Certes, Xu Beihong n'est pas affilié à l'une des deux associations mentionnées dans le catalogue de Strasbourg⁴⁸⁹ mais il n'est pas le seul. On trouve ceux de Lyon et d'autres électrons libres ; Liu Jipiao lui-même, n'est pas donné dans le catalogue comme appartenant à l'une des deux associations. Ensuite, au printemps 1924, Xu Beihong fait bien partie d'une association, le « *Tiangou Hui* » dont Craig Clunas ne parle pas et qui pourtant, regroupe des figures non négligeables parmi les artistes et intellectuels chinois en Europe, notamment ceux qui circulent entre la France et l'Allemagne : Chang Yu, Xie Shoukang, Sun Peicang, Zhang Daofan, Shao Xunmei et Guo Youshou.

Il y a beaucoup à dire sur ces rapports entre le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris et la manifestation de Strasbourg en 1924 mais nous nous contentons ici de souligner ce lien objectif que Craig Clunas n'a pas vu, pour militer en faveur d'une nouvelle vision de cette manifestation par les historiens. Sur la dimension artistique, nous invitons aussi à rompre les cadres habituellement utilisés par la critique

⁴⁸⁷ Page 14 du catalogue de Strasbourg : « Peintures à l'huile : 75. Portrait de Mme Ju Peon et de l'artiste, 76. Le Vent au bain, 77. Portrait d'une vieille femme, 78. L'Etang » et page 15 du catalogue : « Art décoratif, aquarelles : 79. Grenouille, 80. Oies, 81. Coq, 82. Hibou ».

⁴⁸⁸ Le numéro 75 « Portrait de Mme Ju Peon et de l'artiste » est l'*Huile 15* (cf. Annexes II p. 25). Le numéro 77 « Portrait d'une vieille femme » est le portrait réalisé en 1922 en Allemagne et présenté au Salon des artistes français en 1923 ; il s'agit de l'*Huile 16* (cf. Annexes II p. 17).

⁴⁸⁹ Particulièrement « l'Association des Artistes Chinois en France » qui semble correspondre à l'association « Opus » créée par Ling Fengmian en 1924, juste avant l'exposition et sans doute ad hoc ; l'autre association, « La Société Chinoise des Arts Décoratifs à Paris » qui correspondrait d'après Clunas à une association « travail-études ». Paradoxalement, la première apparaît à nouveau, nominalement, dans le catalogue de la Section de Chine de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris en 1925 à travers Lin Wenzheng mais pas la seconde.

anglo-saxonne ; elle tend à séparer radicalement dès les années 1920 les « modernes » dont Lin Fengmian serait le champion et les « académiques » dont Xu Beihong serait déjà le garde-fou. Le *Vouloir vivre*⁴⁹⁰ de Lin Fengmian est donné en exemple par Clunas comme une œuvre antiacadémique, donc anti-Xu Beihong. Non seulement, c'est faux, car on sait à quel point l'École de Lingnan à travers le précédent japonais a contribué à enrichir la peinture chinoise d'éléments culturels et artistiques « transférés » de la peinture occidentale dite académique, mais en outre, la manière de Lingnan appartient tout autant à Xu Beihong.

L'étude approfondie des archives est indispensable pour mieux observer le parcours de Xu Beihong en France et le situer par rapport aux autres artistes chinois dans un processus de diversification et de polarisation déjà bien engagé en 1924. Cette dernière année de Xu Beihong en tant qu'élève à l'École des beaux-arts de Paris correspond aussi à l'organisation et à la tenue de l'exposition d'art chinois à Strasbourg. C'est donc un moment crucial pour apprécier son parcours et sa position dans le phénomène chinois à l'École autant que dans le champ. Une représentation graphique de type Gephi (cf. Annexes I p. 42) nous permet de mieux visualiser la position de Xu Beihong. L'image est un peu complexe mais elle a l'avantage d'être dynamique.

D'abord, elle nous montre à nouveau la position « objectivement » favorable de Xu Beihong au sein du groupe transitoire entre les premiers précurseurs et les premiers successeurs. Ensuite, à l'image brute que nous avons déjà proposée (cf. annexe I p. 40), nous avons ajouté l'appartenance des agents dans les différents ateliers au cours de la période, avec les effets de continuité et de discontinuité lorsque les élèves changent d'atelier ou changent de patron tout en restant dans le même atelier. Les couleurs attribuées aux différents ateliers et aux pratiques (les galeries lorsque les élèves s'en contentent ou les sections de peinture, sculpture, gravure) permet de franchir un cap supplémentaire dans la représentation et dans l'analyse. Si le rapport entre la durée de la présence à l'École et l'intensité des relations interpersonnelles qui en découlent par l'effet de la concomitance des présences des agents, nous permet déjà de cartographier des positions relatives et nous suggère des stratégies (Qui est à l'École, à quel moment et à quelle *proximité-distance* des autres ?), nous pensons que l'appartenance à un atelier ajoute à cette *coïncidence*, la force d'une corrélation. Le hasard, déjà bien cadré, voit sa part réduite dans la mesure où le choix d'un atelier particulier par l'élève manifeste la volonté de l'agent, dans une stratégie pour lui-même mais aussi menée par rapport aux autres. Enfin, de cette manière, l'analyse passe subtilement d'un jeu de coïncidences-concomitances à un jeu de concomitances-corrélations qui a suffisamment de poids pour nous autoriser à émettre des hypothèses basées sur les faits révélés par les archives.

La méthode et l'outil peuvent être déployés pour le phénomène dans son ensemble, pour tous les agents ou bien pour chacun d'eux, et dans tous les différents groupes et sous-groupes auxquels ils peuvent appartenir en fonction de différents critères (chronologie, pratiques, facteurs internes et externes comme l'atelier, l'appartenance à une association, la participation à une exposition, aux salons etc.). Nous ne pouvons épuiser ici toutes les possibilités ; notre résultat est essentiellement de créer cet outil, de le tester et de commencer à le mettre en œuvre.

En ce qui concerne notre « étude de cas », Xu Beihong, et qui traverse comme un fil rouge toute notre étude du phénomène, des aspects sociaux aux aspects artistiques, nous voyons les éléments qui rapprochent et ceux qui séparent les agents autant que les tiraillements du champ artistique lui-même. Cette image donne à la

⁴⁹⁰ *Vouloir vivre*, au numéro 15 du catalogue et en tête de la liste des « Aquarelles » envoyées par Lin Fengmian. C'est probablement une encre chinoise avec des couleurs, du type « encre et couleurs sur papier », du type de l'école de Lingnan. L'œuvre (aujourd'hui disparue) est reproduite en pleine page dans le catalogue de l'exposition (cf. Annexe I p. 43)

fois une dynamique et une épaisseur à un certain nombre de faits ou d'hypothèses, parfois inattendues et paradoxales.

En effet, à la position assez exceptionnelle de Xu Beihong correspond aussi sa faiblesse relative dans le phénomène à l'École. En effet, Xu Beihong ne garde pas la main sur le phénomène, non seulement parce qu'il cesse d'être effectivement présent à l'École mais parce que d'autres forces agissent déjà à l'École et hors de l'École (comme Strasbourg, la distribution des agents dans d'autres ateliers que le sien, de nouveaux profils et de nouveaux « styles » etc.) qui le dépassent et qui ne vont pas dans le sens de sa position et de sa stratégie⁴⁹¹.

Nous assumons ici une lecture rétrospective de cette situation (celle établie entre 1914 et 1925) à l'aune de ce que nous voyons se produire par la suite de la fin des années 1920 et jusqu'aux années 1930. Nous avançons que la trajectoire et la position de Xu Beihong dans le phénomène à l'École et, à travers elles, dans les enjeux du champ artistique chinois en France et en Chine, manifestent l'échec momentané à caler le mouvement sur un projet social et artistique compris, sur la base des principes fixés par Cai Yuanpei, comme devant sélectionner les éléments de la tradition académique occidentale et française à renouveler l'art chinois. Xu Beihong a réalisé l'importance de l'École comme point nécessaire à fixer les hommes et les manières sociales et artistiques mais Strasbourg manifeste en 1924 à la fois un moment de consensus et les clivages, notamment avec une frange d'agents qui passent par l'École, nécessairement, mais pour puiser ailleurs leurs références et exprimer différemment les résultats de leurs expériences.

On comprend mieux les péripéties de Xu Beihong à son retour en Chine après son expérience en France. En 1927, il peine à trouver une place au soleil tandis que Lin Fengmian réussit à s'imposer à Pékin puis à Hangzhou et que Liu Haisu a gardé un ascendant sur ceux qui reviennent de France et ceux qui partent vers Paris depuis 1919. A ce point, nous pensons que Xu Beihong va réussir à « objectiver » son expérience en Europe et à en tirer l'élément fondamental de sa stratégie sociale et artistique utile à peser efficacement sur le champ artistique en Chine. Il va d'une part comprendre que la *machine* la plus efficace à former des artistes, tels qu'il les conçoit, reste l'École des beaux-arts de Paris. Il en a vu les limites mais surtout la force. Aucun autre cadre éducatif en Europe ne peut permettre de résoudre tous les enjeux, techniques, artistiques, idéologiques et politiques de la confrontation à l'Occident ; c'est le modèle qu'il a éprouvé et il n'a aucune raison d'en désigner un autre. D'autre part, il se sert de ce constat pour s'en tenir, sans concession, au projet de Cai Yuanpei pour lequel il s'est engagé solennellement en 1918 à Pékin. Il remplit absolument sa mission tout en voyant que s'il concède à transiger avec le modernisme, sa position ne pourra plus être dominante. D'autres agissent déjà en France et en Chine à moduler le projet initial et à le moderniser en fonction des avant-gardes européennes ; Xu Beihong va se mettre en travers de leur projet.

Impliqué autant, sinon plus qu'aucun autre Chinois avant lui en France, Xu Beihong va d'abord se mettre en position d'attente en Chine avant de travailler à flécher vers l'École des beaux-arts de Paris de nouveaux agents chinois ralliés autant à sa personne qu'à des principes artistiques que l'évolution générale en Chine va pointer comme nécessaires (un art réaliste, doté d'une forte dimension sociale, l'élan du *Jiuguo*, la gauchisation des élites...). Ensuite, il va devoir briser le consensus établi en Chine autour du régime de Nankin qui cadre autant qu'il tolère les tendances modernes en art. Xu Beihong passe à l'offensive à l'occasion de l'exposition nationale de 1929 sans avoir à prendre position sur le plan politique, même si de fait, il choisit comme point d'appui la gauche qui semble la plus en phase avec le projet initial (Tian Han est communiste, mais *crypto-communiste*). Enfin Xu Beihong commence à inciter vers l'École des beaux-arts de Paris, des artistes chinois, peintres et sculpteurs, qui se maintiendront dans le chemin qu'il trace.

⁴⁹¹ Le décalage entre le poids de Xu Beihong en termes de présence-relations et sa relative faiblesse dans la distribution agents-ateliers-Strasbourg traduit cette fragilité-marginalisation.

Nous en verrons en deuxième partie de notre étude les tenants, les modalités et les aboutissants, mais nous pensons que sur le plan social, Xu Beihong fut l'agent qui a le plus fortement tiré les leçons de son expérience à l'École des beaux-arts de Paris et qu'il les a mises de façon remarquable au service de sa stratégie en Chine. Nous verrons en deuxième partie, que les apprentissages qui passent par l'École des beaux-arts de Paris, sans qu'elle les contienne entièrement, constituent bien la pierre de touche d'une « genèse » et d'une « généalogie » de Xu Beihong et de son œuvre dans les années 1920, avec des conséquences bien au-delà⁴⁹².

2.4. Xu Beihong et ses maîtres français : une stratégie de l'École vers le champ français des beaux-arts

Nous avons signalé plus haut que Xu Beihong évoquait dans le récit de son arrivée à Paris sa visite du musée du Luxembourg où il découvrirait pour la première fois, *de visu*, les tableaux des maîtres français de tradition académique avec lesquels il devait être en rapport durant son séjour en France. Ce type de relation maître-élève faisait partie de sa manière, de son *style* depuis sa jeunesse, d'abord à travers son père qui fut son premier maître puis avec des figures prestigieuses de lettrés chinois de haut vol comme Kang Youwei. Au cours de son voyage à Tokyo en 1917, Xu Beihong prend aussi conscience plus précisément de l'expérience française à venir, par l'exemple et l'expérience du maître Japonais, Nakamura Fusetsu. On peut se demander s'il n'a pas déjà vu au Japon, et peut-être en Chine, des images d'œuvres des maîtres français qu'il devait rencontrer à Paris (cf. Annexes I p. 44)⁴⁹³?

Mais les images ne suffisent pas et Xu Beihong, réussit très vite à Paris à se mettre en rapport directement avec des peintres académiques de premier rang. Cette démarche est un élément important de sa stratégie et de son positionnement en faveur de la peinture académique.

2.4.1. François Flameng et Fernand Cormon à l'intérieur

⁴⁹² Établir la genèse d'un artiste ou d'une œuvre consiste à comprendre tous les faits qui participent du processus de sa formation ou de sa « création ». En ce sens, la « création » artistique n'a rien d'un miracle et elle doit être observée comme n'importe quelle autre production humaine. Établir la généalogie d'un artiste ou d'une œuvre, consiste à insérer la genèse dans un processus de filiation. Les producteurs et les productions s'inscrivent toujours par rapport à ceux et celles qui les ont précédés. Dans cette relation, on parle « d'inspiration » comme le parcours d'un espace constitué de références déjà existantes et non pas comme la constitution d'un espace « vierge » sensé être propre à l'artiste et à l'œuvre qu'il produit. Sur ces questions voir l'ouvrage récent : Adrien Genoudet, *Dessiner l'Histoire. Pour une histoire visuelle*, Paris, Le Manuscrit eds, 2015.

⁴⁹³ Des cartes postales d'œuvres d'Albert Besnard et de Lucien Simon furent diffusées au Japon. Elles sont peut-être plus tardives que le séjour de Xu Beihong au Japon mais il est évident que le jeune chinois a dû commencer à collectionner des images d'œuvres européennes et françaises dès cette époque. « Le marchand d'art Herman d'Oelsnitz (1882-1941), qui portait un grand intérêt à l'influence de la culture française au Japon, gagna ce dernier au printemps 1922 (an 11 de l'ère Taisho), amenant avec lui un grand nombre d'œuvres françaises. Sur la demande de Kuroda Seiki, contacté par l'ambassadeur du Japon en France, le critique d'art Kuroda Hoshin (1885-1967), qui travaillait alors pour le grand magasin Mitsukoshi, devint le responsable côté japonais de la 1^{ère} Exposition des beaux-arts contemporains français. Cette exposition se poursuivit tous les ans jusqu'en 1931 (an 6 de l'ère Showa), pour un total de 10 éditions. Elle constituait une occasion rare pour les Japonais de découvrir l'art français contemporain. (...) Cette année (1924), d'Oelsnitz et Hoshin fondèrent une société d'art franco-japonaise gérée conjointement afin de s'occuper non seulement de l'organisation de l'exposition, mais aussi de transmettre en temps réel au Japon les tendances du monde des beaux-arts français par la revue *Nichifutsu Geijutsu-Bulletin de l'art français et japonais* ».

Auparavant, nous accordions une grande importance à François Flameng dans les connexions françaises de Xu Beihong. Comme la première recommandation officielle de l'Ambassade de Chine n'avait visiblement pas abouti à son inscription en 1919, nous pensions que son passage à l'Académie Julian et un lien avec François Flameng avaient de concert été décisifs dans son entrée à l'École en octobre 1920. Car, nous gagions que Xu Beihong avait rencontré Flameng à l'Académie Julian, et qu'il s'en était fait remarqué pour rentrer aux beaux-arts. Nous imaginions même que par l'Académie Julian, Xu Beihong avait peut-être intégré un *réseau* d'étudiants attachés à François Flameng et qui l'avaient porté jusqu'à l'atelier du maître situé au deuxième étage de l'hôtel de Chimay. Lui-même ancien élève de l'Académie Julian, Flameng était un peintre très en vue au lendemain de la Première Guerre mondiale⁴⁹⁴. Il faisait partie de cette *aristocratie des beaux-arts* à laquelle Xu Beihong voulait se confronter au cours de son séjour en France alors même qu'elle commençait à disparaître. Passer par Flameng, c'était immédiatement toucher la tradition française du grand art héritière d'Ingres et attachée à la primauté du dessin et de la ligne.

Dans ses mémoires Xu Beihong mentionne Flameng comme « un grand peintre d'Histoire imprégné d'idées patriotiques »⁴⁹⁵. Même avant son départ en France, il est possible que l'œuvre de Flameng n'ait pas échappé à Xu Beihong, que ce soit dans des ouvrages spécialisés⁴⁹⁶ ou à travers la presse, comme le journal *L'Illustration* diffusé dans le réseau français en Chine et dans lequel les œuvres de Flameng étaient largement reproduites, particulièrement pendant la guerre. Dans ce contexte d'immédiat après-guerre dans lequel Xu Beihong arrive à Paris, la dimension militaire du maître de Septeuil, peintre officiel aux armées, donnait l'exemple d'un grand *artiste national*, qui avait été capable dans la dernière partie de sa carrière, et alors qu'il avait obtenu tous les succès et toutes les consécration du système social des beaux-arts, de s'immerger physiquement et artistiquement dans le désastre de la guerre. Nous pensions aussi que cet aspect avait dû toucher l'âme sensible du jeune Chinois. Car Xu Beihong était autant ému par l'œuvre que par l'humanité des artistes qu'il fréquentait.

A l'École, on voit aussi l'attention que Flameng porte envers son élève. Dans son atelier, Flameng aide Xu Beihong à renforcer sa maîtrise technique du rendu de la figure, et le passage d'une pratique centrée sur le dessin vers l'huile. Flameng était un *virtuose* dont le réalisme impeccable empruntait aussi à la tradition

⁴⁹⁴ Voir notre contribution, « François Flameng, un grand peintre d'histoires », *Un maître et ses maîtres, Xu Beihong et la peinture académique française*, Shanghai, 2014, p. 46 à p. 49.

⁴⁹⁵ « M. Flameng est grand peintre d'Histoire et est imprégné d'idées patriotiques (国家思想). Son œuvre est fluide et naturelle, et dans sa création, il privilégie le portrait au dessin. Dès mon entrée à l'École des beaux-arts, M. Flameng a pris soin de moi et il m'a appris bien des choses avant de me demander de m'exercer à la peinture à l'huile. Je n'ai pas suivi ses conseils car j'étais alors très pauvre et j'attendais de l'aide. Il y avait alors un étudiant roumain appelé Burada, qui maîtrisait très bien la couleur et qui était très apprécié par M. Flameng. Pour ma part, j'ai été encouragé par le maître la première fois que je peignais le nu, mais je n'ai pas fait de progrès après. », extrait de *Récit de Xu Beihong 悲鸿自述*, rédigé en avril 1930 par Xu Beihong, dans *Beihong Suibi, op.cit.*, 2007, p. 12-13.

⁴⁹⁶ Pour se rendre compte de la littérature française spécialisée dans les beaux-arts diffusée en Chine, on peut se reporter à l'inventaire de la bibliothèque du *Shanghai Meizhuan* en date de 1941 ; le document a été présenté lors d'une exposition, sans avoir été publié : Exposition « Endless Variation - In Celebration of the 100th Anniversary of the Founding of the Shanghai Art School - 不息的变动——上海美专建校 100 周年纪念展 », China Art Museum, du 17 novembre au 9 décembre 2012, organisée par le Liu Haisu Museum 刘海粟美术馆 et les Archives de Shanghai 上海市档案馆. Or, on y voit que dans le domaine des beaux-arts, les livres en français sont très largement les plus nombreux en provenance d'Occident, derrière les livres chinois et japonais (cf. Annexes I p. 45).

anglaise du XVIII^e siècle⁴⁹⁷.

Avec Flameng, Xu Beihong se serait aussi rapproché de camarades étrangers et dans ses mémoires, on relève un seul nom : « Burada », sorte de *favori* de l'atelier Flameng⁴⁹⁸. Nous pensions que Xu Beihong avait rencontré le Roumain à l'Académie Julian où son nom figure bien dans les listes comme élève de Flameng⁴⁹⁹. Davantage, le 9 rue Du Sommerard, adresse officielle de Xu Beihong à l'époque, se trouve au croisement de la Rue Jean de Beauvais où se dresse précisément l'église de la communauté orthodoxe roumaine de Paris⁵⁰⁰. On voit aussi que le camarade chinois de Xu Beihong, inscrit au même moment dans l'atelier de Flameng à l'École des beaux-arts⁵⁰¹, réside justement dans cette rue du Quartier Latin, à une distance raisonnable à pied de l'École. Aujourd'hui nous serions moins catégorique dans notre interprétation⁵⁰². Malgré les indices, nous n'arrivons pas à confirmer que Flameng fut effectivement professeur chez Julian au moment où Xu Beihong s'y trouvait à l'été 1920.

Quoi qu'il en soit, le contact eut lieu et probablement aussi l'influence entre Xu Beihong et son premier patron à l'École. Xu Beihong a retenu la leçon d'une certaine peinture d'histoire, notamment celle liée au décor, et aussi une certaine manière de voir ce que devait être un peintre et qu'incarnait Flameng ; être peintre, c'était avant tout exercer un métier et avoir du métier.

Xu Beihong nous dit que Flameng, malade, est souvent remplacé par Fernand Cormon. Ainsi, Xu Beihong aurait eu un contact direct, en atelier, avec cette grande figure de l'École. Aucun document des archives ne nous le prouve mais le remplacement de Flameng par Cormon est tout à fait plausible. Fernier nous rappelle aussi à quel point les *Cormons* et les *Flamengs* sont souvent associés dans leurs activités. Sur le plan social, Xu Beihong, comme d'autres élèves, évoque la gentillesse et l'humanité du vieux maître qui fait partie des murs de l'École depuis sa nomination comme chef d'atelier en 1899. Dans le cadre de l'École, par rapport à l'image plutôt froide de Flameng, Cormon apparaît comme un maître attentionné. Cormon est d'ailleurs une figure disputée parmi les Chinois. On remarque que Lin Fengmian a revendiqué Cormon et à sa suite ses biographes qui veulent également lui faire occuper le terrain de l'art académique, comme préalable nécessaire à son évolution moderniste.

Si Flameng et Cormon sont les références internes à l'École, on peut s'étonner que Xu Beihong n'évoque pas davantage Lucien Simon. Nous émettons l'hypothèse que Lucien Simon fut partagé par trop d'autres agents chinois pour présenter un avantage particulier et *distinguer* Xu Beihong.

⁴⁹⁷ A ce jour, aucune monographie n'existe sur François Flameng. Il est connu pour sa peinture d'histoire traitant de la Révolution française et de l'Empire, pour son grand décor à la Sorbonne et ses portraits mondains. Dans ce dernier genre, il exprime le goût de sa génération pour le XVIII^e siècle et aussi une anglomanie qui le ramène à des formules très inspirées de Joshua Reynolds (1723- 1792).

⁴⁹⁸ *Récit de Xu Beihong* 悲鸿自述, rédigé en avril 1930 par Xu Beihong, dans Xu Beihong 徐悲鸿, *Beihong Suibi*, 悲鸿随笔, *Essais de Xu Beihong*, Jiangsu Wenyi Chubanshe, Nanjing, 2007, p. 12-13. Le Roumain, Sever Buradescu (1896-1968), dit « Burada », est admis dans l'atelier de Flameng le 13 janvier 1921 et il est reçu au concours d'admission de l'École des beaux-arts le 12 mai 1922. Voir Tudor Octavian, *Viata și opera pictorului Sever Burada*, Pro Editura si Tipografie, Bucarest, 2010.

⁴⁹⁹ Catherine Fehrer, *The Julian Academy, Paris, 1868-1939, Shepherd Gallery*, New York, 1989.

⁵⁰⁰ Au 9 bis rue Jean de Beauvais (5^e). L'édifice actuel date du XIV^e siècle, et il a été acheté par la Roumanie en septembre 1882, restauré pendant dix ans, il est consacré au rite orthodoxe roumain depuis 1892.

⁵⁰¹ « Yen Richa Chihkai » Yan Zhikai habite 21 rue Jean de Beauvais.

⁵⁰² Reconnaissons que nous aurions aimé voir une relation privilégiée après la Première Guerre mondiale entre les élites chinoises et roumaines autour du foyer commun des beaux-arts français.

Voici ce que rapporte des années plus tard, Ai Zhongxin 艾中信 (1915-2003), l'élève de Xu Beihong :

« Xu Beihong nous a parlé aussi des œuvres de ses professeurs lors de son séjour en France : Dagnan, et son contemporain Lepage, et Cormon. Ces peintres ont remarquablement influencé Xu Beihong sur la conception de l'art et les techniques de la peinture, et ils ont une relation directe professeur-élève avec lui. Je précise ici en détail ce que je sais. (...) Xu Beihong est aussi influencé par Cormon au niveau de la conception et de la création, c'est parce que pendant un bon moment Cormon a remplacé Flameng dans la classe⁵⁰³ ».

« Xu Beihong nous a parlé du décès de Cormon. Il est mort d'un accident de voiture. Mourant, il a laissé le testament demandant à la justice de ne pas donner une lourde peine au chauffeur de camion, car le chauffeur, quoiqu'imprudent, ne l'avait pas fait exprès. Ce chauffeur en était très ému et a beaucoup pleuré sur le chemin de l'enterrement. Xu Beihong lui aussi était encore bien ému lorsqu'il nous racontait cette histoire, il a dit que bien qu'il n'ait pas suivi Cormon pendant longtemps, il en a gardé une très profonde impression et l'image d'un cœur d'artiste généreux et gentil⁵⁰⁴ ».

2.4.2. Albert Besnard et Pascal Dagnan-Bouveret à l'extérieur

Cette connexion choisie par Xu Beihong avec une certaine peinture académique française, héritière du XIX^e siècle et *modernisée*, qu'incarne aussi l'École des beaux-arts de Paris, nous amène à aborder deux personnalités françaises : Pascal Dagnan-Bouveret et Paul-Albert Besnard. Très différents l'un de l'autre, ces deux grands artistes académiques ont beaucoup compté dans la *stratégie française* de Xu Beihong.

En position de pivot entre l'École et l'extérieur, Albert Besnard joue un rôle considérable dans les références magistrales de Xu Beihong et l'espace social qu'il se donne et dans lequel il inscrit sa stratégie. Le 30 octobre 1922, Xu Beihong s'était fendu d'un article en hommage à Léon Bonnat (1833-1922) qu'il a fait suivre deux mois plus tard par un compte-rendu évoquant Albert Besnard qui venait de prendre la direction de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris⁵⁰⁵. Sur un ton journalistique, Xu Beihong exprime son goût pour Besnard et l'art français. Xu Beihong est bien renseigné sur la biographie et la peinture de Besnard. Il a vu ses œuvres et il les décrit en donnant son sentiment : « Monsieur (Besnard) est un des plus grands maîtres du monde, le géant des impressionnistes (印象派 *Yinxiangpai*) contemporains, la réussite de son art réside dans la douceur, le côté raffiné, la densité et la subtilité, avec ses touches floues et indirectes, c'est du jamais vu »⁵⁰⁶. Dans le même texte, il énonce même une proximité particulière avec le maître français : « Moi et le Français Besnard, on se comprend. »

Comme un programme, Xu Beihong a choisi son camp : l'art académique français, héritier du *grand art* du XIX^e siècle. Ce rapport à Besnard nous suggère de voir d'une manière inédite les grands morceaux de Xu Beihong produits à son retour en Chine entre la fin des années 1920 et 1940. Reprenant à son compte les problématiques qui furent précisément celles de ses maîtres français, Xu Beihong ne peut pas échapper au

⁵⁰³ Extrait de l'article *Les sentiments compatissants 悲天悯人*, dans Ai Zhongxin 艾中信, *Xu Beihong Yanjiu, 徐悲鸿研究, La Recherche sur Xu Beihong*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 1984, p. 39-40.

⁵⁰⁴ *Ibid*, p. 43-44.

⁵⁰⁵ Un des dix articles inédits de Xu Beihong découverts à la Bibliothèque de Shanghai par Wang Zhongxiu, spécialiste de Huang Binhong. Ces articles ont été publiés dans Bi Baoxiang 毕宝祥, *Xu Beihong Jiang - Xin Shiji Dierjie Xubeihong Xueshu Yantaohui Lunwenji, 徐悲鸿奖——新世纪第二届徐悲鸿学术研讨会论文集, Prix Xu Beihong - Recueil de thèses du 2e colloque sur Xu Beihong de la Nouvelle Ere*, Anhui Meishu Chubanshe, Hefei, 2013, p. 78.

⁵⁰⁶ *Ibid*, p. 79-80.

rapport complexe qui existait entre la peinture d'histoire et le grand décor. Dans son texte de 1922, nourri du contact direct avec l'original des plafonds de l'Hôtel de Ville de Paris, Xu Beihong admire la « construction majestueuse » de Besnard qui développe brillamment un sujet consacré à la science.

Aussi, l'intérêt de Xu Beihong pour Besnard fut non seulement artistique mais également idéologique, dans la mesure où l'œuvre décorative de Besnard, dans un style pictural *flamboyant*, véhiculait tout un idéal moral et social qui correspondait à la ligne défendue par Cai Yuanpei et au dialogue qu'il souhaitait entre les deux républiques. Comme l'explique Isabelle Collet, Besnard s'écarte « des trivialités de la scène de genre pour aborder des sujets graves, touchant au sens profond de l'humanisme républicain⁵⁰⁷ ».

En termes d'influence picturale, nous pensons que Xu Beihong puisa énormément chez Besnard, également dans sa remarquable production de portraits et de nus. Il y a quelque chose de commun dans cet usage de la couleur claire, de la touche fondue, et des empâtements. Xu Beihong perçoit également une des qualités essentielle de Besnard : sa stupéfiante facilité à peindre. En effet, Besnard n'est pas un académique besogneux au réalisme tatillon, il sait jusqu'au bout de sa carrière associer une extraordinaire compétence technique - maîtrise totale du dessin, de l'huile, des couleurs - à une grande liberté de réalisation. Il brosse ses tableaux avec une liberté virtuose qui touche parfois à l'exagération parodique et burlesque. Il y a chez Besnard un *élan vital* auquel Xu Beihong fut sensible et comme un accord possible entre le *Xieshi* et le *Xieyi*. Beaucoup de portraits, de visages et de nus de Xu Beihong font Besnard à la fois dans la composition, les couleurs, le rendu des chairs et des matières, jusque dans la tonalité des œuvres beaucoup moins dramatique ou mineure que Dagnan-Bouveret ou que Cormon. Nous pensons aussi à l'écho que le voyage en Inde de Besnard trouva dans celui de Xu Beihong. Il est peu probable que Xu Beihong n'ait pas connu l'œuvre indienne de Besnard à Paris.

Besnard semble aussi lui ouvrir, du moins lui faciliter l'accès au Salon des Tuileries en 1927⁵⁰⁸. Aussi, on ne s'étonne pas de voir Xu Beihong encore en relation avec Besnard lorsqu'il revient à Paris pour sa grande exposition d'art chinois en 1933. Besnard aurait dû être davantage impliqué dans l'exposition au Jeu de Paume et rédiger la préface du catalogue si sa santé le lui avait permis⁵⁰⁹. L'ultime entrevue entre Xu Beihong et Albert Besnard eut lieu le 21 octobre 1933. Elle nous est révélée par deux dessins, deux portraits. Celui de Jiang Biwei croquée par Besnard et celui de Besnard réalisé au même moment par Xu Beihong.⁵¹⁰

⁵⁰⁷ Isabelle Collet, « Besnard décorateur : un excitateur d'idées », *Albert Besnard*, Musée Eugène Boudin, 2008, p. 51-64.

⁵⁰⁸ « Un jour en été de 1925, dans une conférence à l'Institut de France, Albert Besnard a félicité mon maître respectable Dagnan en disant qu'il avait vu les œuvres de son disciple Xu Beihong. Pendant mon séjour en France, j'ai une bonne relation avec le grand sculpteur Dampt, le peintre Muenier, Besnard, l'écrivain Henri Amic. Ce sont de grands personnages de l'époque. Je les tiens en grande estime. En 1927, Besnard en tant que président du Salon des Tuileries m'a invité à présenter mes œuvres dans cette exposition. » Extrait du livre Wang Zhen 王震 Xu Boyang 徐伯阳, *Xu Beihong Yishu Wenji*, 徐悲鸿艺术文集, *Recueil artistique de Xu Beihong*, Yinchuan, Ningxia Renmin Chubanshe, 1994, p. 210. Nous rappelons que Liu Haisu réussira à obtenir le même avantage d'Albert Besnard en 1930.

⁵⁰⁹ Extrait dans le livre Wang Zhen 王震 Xu Boyang 徐伯阳, *Xu Beihong Yishu Wenji*, 徐悲鸿艺术文集, *Recueil artistique de Xu Beihong*, Yinchuan, Ningxia Renmin Chubanshe, 1994, p. 215-217. C'est Paul Valéry qui a donné cette préface. Voir *Exposition de la peinture chinoise 中国美术 - Exposition d'art chinois contemporain* : Paris, Musée du Jeu de Paume, mai-juin 1933, organisée par le Musée des écoles étrangères et contemporaines à Paris, [avant-propos de Paul Valéry] ; [préf. de Georges Salles] ; [introd. de Ju Péon], Musée du Jeu de paume, Paris, 1933.

⁵¹⁰ Voir le catalogue d'exposition déjà cité, *Un maître et ses maîtres: Xu Beihong et la peinture académique française*, Shanghai, 2014, Cat. 156. « Nous avons connu une autre personnalité Monsieur Besnard, qui a été président de l'École nationale des beaux-arts. Xu Beihong l'admirait aussi. Quand nous sommes arrivés à Paris pour la deuxième fois,

Ces *hommages*, en forme d'adieu, traduisent une qualité de relation qui dépasse la simple rencontre d'opportunité. Xu Beihong et Besnard se connaissaient, et aussi parce que Besnard fut directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts entre 1922 et 1932. Si l'effigie principale reste Dagnan-Bouveret, Besnard est le revers d'une même pièce et il prend un relief particulier dans l'interaction de Xu Beihong avec les artistes académiques français. En effet, Albert Besnard surgit avec force dans les pratiques sociales et la production picturale de Xu Beihong⁵¹¹.

Mais la figure de Besnard apparaît aussi de manière décisive car elle est disputée par Liu Haisu. Albert Besnard nous a permis de parler d'un *style* de Xu Beihong, pas seulement au sens pictural, mais comme l'expression d'un parti pris général du jeune Chinois en faveur de l'académisme français. Une série de textes a alimenté une violente polémique qui a révélé ce style. En novembre 1932, Xu Beihong publie dans le journal *Shenbao*, deux annonces qui constituent un véritable manifeste de sa prise de position. Sa cible est Liu Haisu auquel il reproche notamment d'utiliser à des fins publicitaires une photographie prise à Paris dans l'atelier d'Albert Besnard et publiée dans le magazine *Liangyou* en octobre 1931 (cf. Annexes I p. 47)⁵¹². Xu Beihong en profite pour clarifier son parcours entre la Chine et la France et son rapport à l'académisme français est complètement assumé. Il le revendique comme efficace à mobiliser les moyens techniques vers les objectifs esthétiques appropriés. L'art doit continuer à développer le *vrai* et le *beau* contre la laideur. Ainsi, Xu Beihong annonce un programme pictural, pédagogique et social. On peut même avancer que la *polarisation* du champ artistique chinois à la fin des années 20 et au début des années 30 coïncide aux yeux de Xu Beihong avec le mouvement de « retour à l'ordre » de l'entre-deux-guerres en France. Xu Beihong défend son *style* et une qualité de relation avec les maîtres français. A travers les portraits dessinés, pratique légitime *d'artiste à artiste*, Xu Beihong a exprimé une *fidélité* et une *piété* qui tranchent avec les photographies de Liu Haisu diffusées dans la presse magazine. Xu Beihong a rendu l'hommage pudique d'un disciple à son maître.

Il y a bien une photographie de Xu Beihong, celle prise dans son atelier à Nankin dans les années 1930. Xu Beihong y pose dans la tenue de l'artiste chinois moderne occidentalisé en France et à notre connaissance cette photographie n'a pas été diffusée dans les journaux. A l'arrière-plan, on reconnaît son chef d'œuvre, *Tian Heng et ses cinq cents fidèles*, premier grand tableau à l'huile réalisé après son retour de France. A gauche, on distingue un petit portrait de femme au chapeau. Or, c'est précisément une œuvre d'Albert Besnard.

Monsieur Besnard avait déjà 84 ans. Nous lui avons rendu visite. Et Besnard a fait mon portrait dans mon carnet-souvenir⁵¹⁰. », Jiang Biwei 蒋碧薇, *Wo yu Beihong - Jiang Biwei Huiyilu, 我与悲鸿——蒋碧微回忆录, Beihong et moi - Mémoire de Jiang Biwei*, Lijiang Chubanshe, Guangxi, 2008, p. 64, 133.

⁵¹¹ Pour la vie et l'œuvre de Besnard, nous renvoyons aux travaux de Chantal Beauvalot, notamment *Albert Besnard (1849-1934)*, catalogue d'exposition, Musée Eugène Boudin, 2008 et le catalogue de l'exposition en cours. Chantal Beauvalot, *Albert Besnard (1849-1934) : modernités Belle Époque*, Musée Du Petit Palais, Palais Lumière Ville D'Évian, Somogy, Évian, 2016.

⁵¹² Philippe Cinquini, « 刘海粟与贝纳尔：一张照片的历史叙述 - Liu Haisu and Albert Besnard: A Historical Narrative of a Photograph » *Poetry Calligraphy Painting 诗书画*, n. 11, Jan 2014, p. 50-66 ; republication de Philippe Cinquini (Université Lille 3), « Etude critique d'une photographie célèbre de Liu Haisu avec Albert Besnard – Enjeux et incidences de l'image sur le champ artistique chinois », *Mosaïque*, Revue de jeunes chercheurs en sciences humaines, n°11, mars 2013, p. 121-154. *The Young Companion - Liang You*, n. 63, octobre 1931 p. 23. « Moi qui a étudié huit ans en Europe, sans avoir obtenu le moindre honneur, je n'ai pas tenté de tenir une photographie de moi avec le président d'une école des beaux-arts en la considérant comme une gloire suprême. Ce genre de photographie, j'en ai beaucoup mais uniquement comme souvenir et rien d'autre. Quant aux tableaux de musée, on en a tous et pour ma part, je n'ai jamais rien donné ni demandé », Xu Beihong dans le *Shenbao* du 3 novembre 1932.

On ne peut pas croire au hasard. L'hommage de Xu Beihong à Besnard est évident (cf. Annexes I p. 47)⁵¹³.

L'importance particulière accordée à Dagnan-Bouveret dans les souvenirs de Xu Beihong est compréhensible. C'est la conséquence de la dimension affective de la relation qui lie le jeune chinois au vieux maître français. D'un point de vue général, la relation avec Dagnan-Bouveret correspond à une pratique complémentaire au cursus classique qui mena Xu Beihong de l'Académie Julian à l'École des beaux-arts. Or, qu'est-ce que Xu Beihong apprend auprès de Dagnan-Bouveret ? Par rapport à l'enseignement de l'École des beaux-arts fondé sur l'exercice redondant de l'excellence technique, sanctionné par les concours, et au-delà du rapport nécessairement distant avec le chef d'atelier, Xu Beihong trouve d'abord en Dagnan-Bouveret une relation maître-élève humaine et détachée du carcan scolaire. Pour l'aspirant artiste, cet échange est une bouffée d'oxygène. Elle est faite de conseils qui rassemblés, forment une leçon de vie. Pour les aspects pratiques, on retiendra l'exercice donné à Xu Beihong par Dagnan-Bouveret et qui consiste à réaliser un croquis d'après nature pour le refaire ensuite de mémoire. Cet exercice correspond bien à l'exigence d'acquérir du métier. L'entraînement au dessin d'après nature demeure la base de toute la formation artistique⁵¹⁴.

Il y a ces réunions d'anciens naturalistes, disciples de Gérôme, et auxquelles assiste Xu Beihong. C'est le *chahui* chez Jean Damp (1854-1945), sorte d'*afternoon tea* au cours duquel Xu Beihong rencontre Dagnan-Bouveret et on peut se demander comment il a pu accéder à ce cénacle dès 1920. C'est aussi le cercle des vieux amis qu'il côtoie parfois rue de Chézy. Il y a Gustave Courtois (1852-1923), Alexis Muenier (1863-1942), et d'autres personnages sortis d'un passé glorieux, celui des expositions universelles de Paris de 1889 et de 1900. Au fond, c'est dans une atmosphère délicieusement fanée que Xu Beihong se retrouve tous les dimanches dans la maison-atelier de Neuilly. Quels mots Xu Beihong y a-t-il entendus, quels objets du souvenir y a-t-il vus et touchés ? Quels parfums du passé y a-t-il sentis ? Dans un flot de sensations, entre le quai Malaquais et Neuilly, Xu Beihong voyage aussi dans le temps. Il est difficile de mesurer l'effet de cette expérience mais il est sans doute considérable pour un jeune étudiant étranger dont la sensibilité est aussi forte que sa ténacité. Nous pensons que Xu Beihong a pu capter chez Dagnan-Bouveret une sorte d'essence du naturalisme : la conviction intime, la croyance en la force spirituelle de la représentation réaliste, comme si la fidélité au réel était capable de traduire l'âme profonde des choses et des êtres. Aussi, la mise en scène picturale doit montrer par l'enveloppe ce que contiennent spirituellement les êtres et les choses. Suspendue dans son mouvement et dans sa dramaturgie, la représentation picturale est comme *insufflée* ; le reflet, la représentation, se remplit alors d'une force, celle de la « compassion ». L'évolution symboliste et mystique du naturalisme de Dagnan-Bouveret n'a pas échappé à Xu Beihong⁵¹⁵.

⁵¹³ Voir le catalogue de l'exposition déjà cité, *Un maître et ses maîtres: Xu Beihong et la peinture académique française*, Shanghai, 2014, Cat. 68. Albert Besnard (1849-1934), *Portrait de femme au chapeau noir*, huile sur toile, 41 x 33,5 cm, vers 1930, conservée à Pékin, au musée commémoratif Xu Beihong. Le tableau a été offert par Albert Besnard à Xu Beihong et il porte la dédicace suivante en haut à droite : « A Ju Péon mon ami Albert Besnard Paris 28 juillet 1933 ».

⁵¹⁴ A notre connaissance, Gabriel Weisberg n'a pas traité de la dimension pédagogique de Pascal Dagnan-Bouveret. Voir Gabriel P. Weisberg, *Against the modern, Dagnan-Bouveret and the transformation of the academic tradition*, Dahesh museum of art, Rutgers university press, Piscataway, 2002.

⁵¹⁵ Xu Beihong fut touché par le lien entre un artiste, son œuvre et cette obsession de la *souffrance humaine* et de la *compassion*. Nous renvoyons pour « la compassion » à Ai Zhongxin 艾中信, *Xu Beihong Yanjiu, 徐悲鸿研究, La Recherche sur Xu Beihong*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 1984, p. 43-44. Pour la question de l'évolution du naturalisme de Dagnan-Bouveret vers un symbolisme mystique, cf. Chang Ming Peng, *P.A.J. Dagnan-Bouveret : recherches sur la formation d'un langage pictural*, maîtrise sous la direction de Bruno Foucart et

Mentionnons brièvement ici la participation au Salon des artistes français de 1923. Au numéro 950 du catalogue, « Ju (Péon), né à Nirsin (Chine), élève de son père, et de MM. P. Gervais et Dagnan-Bouveret - Rue de Vaugirard, 4 » envoie le « Portrait d'une vieille femme ».

La stratégie de Xu Beihong envers ses maîtres français est à la fois claire et efficace. D'abord il s'est choisi des maîtres dans le cadre d'une prise de position totale en faveur de la peinture académique et sans autre tentative vers les artistes modernes. On voit d'ailleurs qu'il ne parle jamais de ses professeurs à la Grande Chaumière parmi lesquels a dû se trouver, entre autres, Emile Othon-Friesz, car précisément celui-ci sera revendiqué par son adversaire Liu Haisu lorsqu'il promouvra le « fauvisme » en Chine. Ensuite, Xu Beihong rejoue en France, une forme de relation maître-élève qui lui convient parfaitement et dans laquelle il excelle. Il y a aussi une dimension psychologique à cet effort. Ses maîtres français contribuent à construire une image paternelle homologue à celle qu'il s'est construite en Chine avec ses maîtres chinois. Enfin, il déploie son expérience française hors du cadre scolaire de l'École pour puiser des références sociales sur les qualités des artistes et du champ, mais aussi des références artistiques ; nous verrons en deuxième partie à quel point Xu Beihong a été influencé dans sa production par les prototypes offerts par ses maîtres français, notamment Dagnan-Bouveret, Besnard et Cormon.

Ainsi, Xu Beihong est probablement l'agent dans notre phénomène qui aura poussé le plus loin sa pratique et sa pénétration dans le champ artistique français au début des années 1920. Il pourra s'en targuer et compenser, fort de cet acquis, son relatif et momentané isolement au retour en Chine, pour faire mûrir son retour d'expérience et consolider sa position d'attente. Finalement, Xu Beihong aboutira en 1933 à réaliser l'exposition d'art chinois au musée du Jeu de Paume à Paris. Même sur ce plan, il aura réussi à damer le pion à Liu Haisu. En 1933, il retrouve à Paris un phénomène chinois à l'École des beaux-arts acquis à sa cause et souvent à sa personne avec des agents qu'il a contribué à envoyer en France comme Wang Linyi. Créée en janvier, l'association des artistes chinois en France (中国留法艺术学会 *Zhongguo Liufa Yishu Xuehui*), donne une assise solide à cette tendance qui partage les options sociales et artistiques de Xu Beihong. La quasi-totalité des membres sont élèves à l'École des beaux-arts de Paris.

Conclusion de chapitre et de partie

Nous ne revenons pas sur les éléments de « la relation privilégiée franco-chinoise » du premier chapitre, soit nos *marqueurs* du « dialogue entre deux républiques », sauf à rappeler qu'ils agissent à tous les niveaux et sur tous les plans jusqu'à l'échelle individuelle, dans les trajectoires qui mènent les agents à l'École des beaux-arts de Paris. Nous ne pouvons tout embrasser et tout dire, mais notre ligne de recherche à travers la documentation que nous avons mobilisée, rejoint les préoccupations de Bernard Lahire lorsqu'il s'agit de rompre avec la « vieuvre » pour tisser des liens entre l'histoire, les biographies et les productions artistiques⁵¹⁶.

Jean Tulard, Université de Paris IV-Sorbonne, 1990, dont Gabriel Weisberg a eu connaissance cf. bibliographie de *Beyond Impressionism : The Naturalist Impulse* de 1992. Voir aussi de Chang-Ming Peng, un article intitulé « 达仰-布弗莱的生平与艺术 » (« Dagnan-Bouveret's Life and Art »), traduit par le professeur Xu Qingping, dans la revue *美术研究* (*Art Research*), n°3, Beijing, 1996, p. 48-54 et p. 69-70.

⁵¹⁶ Bernard Lahire reprend à son compte la critique d'Antoine Compagnon pour avancer qu'on peut associer véritablement la sociologie et une étude biographique, au service de la compréhension de l'œuvre. La sociogenèse de l'artiste permettant déjà de comprendre la sociogenèse de l'œuvre, puis l'œuvre elle-même au cours d'un processus

Nous nous appuyons aussi sur une « étude de cas », celle de Xu Beihong, sans l'épuiser non plus, mais pour la situer dans le phénomène, c'est-à-dire en « réseau » avec les autres agents engagés ; les problèmes spécifiques à Xu Beihong, sont souvent partagés par les autres agents ; nous verrons dans la deuxième partie de notre étude comment la « socio-genèse » du peintre correspond à son œuvre et réciproquement. Mais la « socio-genèse » du peintre et la « genèse » de son œuvre tissent en permanence des liens avec les autres agents, au point de nous indiquer une direction qui n'est pas autre chose que l'histoire artistique du phénomène. Précisément, les deux domaines, social et artistique, fonctionnent de concert car ils sont les deux faces du même objet et leur connexion nous autorise à circuler de l'un à l'autre autant de fois qu'il est nécessaire.

En fin de première partie, revenons brièvement sur nos résultats et sur les outils qui nous ont permis de les exprimer.

D'abord, les listes et tableaux montrent l'ampleur du phénomène. Avec 132 agents entre 1914 et 1955, la présence chinoise en sections de peinture et de sculpture est proprement *phénoménale* à l'École et visiblement sans équivalent durant l'entre-deux-guerres. Nous pensons, notamment par rapport aux Japonais, que l'École des beaux-arts de Paris fut le nœud principal du mouvement des artistes chinois en France et aussi en Europe. On voit aussi la complexité du phénomène en rapport avec le fonctionnement de l'École et la diversité des pratiques qu'elle offrait. Immédiatement, les Chinois se sont donné un modèle de parcours : formation préparatoire extérieure (généralement chez Julian), préparation intérieure dans les galeries, pratique principale dans un atelier et confrontation éventuelle aux concours. Ce parcours type, déjà éprouvé par les précurseurs, fut suivi par les autres élèves chinois sauf ceux qui, précisément, ont moins ou peu adhéré au modèle, et qui, *in fine*, ne sont pas restés attachés à la peinture académique. Nous verrons qu'à ce point, le niveau d'engagement d'un agent à l'École (durée, intensité, diversité etc.) correspond à une orientation artistique même si, au retour, le champ artistique chinois a ses priorités conjoncturelles, qui tantôt limitent ou bien amplifient les effets du retour d'expérience des agents en France et à l'École.

L'exposition de Strasbourg en 1924 représente un moment crucial et récapitulatif de la première décennie de notre phénomène. Elle comptabilise l'expérience acquise, les forces en présence et les stratégies de certains agents qui font dorénavant figure de chefs de file. Or, on voit que la prise de position radicale de Xu Beihong en faveur du modèle de l'École et de la peinture académique n'est pas partagée par tous. Le consensus provisoire réalisé à Strasbourg tend à isoler Xu Beihong ; aussi, de retour en Chine, celui-ci va préparer une reprise en main du champ artistique chinois en utilisant le phénomène chinois à l'École des beaux-arts comme levier, alors même que le nombre d'élèves chinois à Paris va gonfler de façon extraordinaire à la fin des années 1920 jusqu'au milieu des années 1930.

Ensuite, nos outils permettent de cerner au plus près la nature et les évolutions du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris. On peut en suivre les variations presque au jour le jour grâce à la précision des documents des archives et des représentations élaborées avec les logiciels Excel et Gephi. Malheureusement, les contraintes de la présentation papier et imprimée de notre étude, ne nous permettent pas d'en montrer la flexibilité telle qu'elle est possible sur un écran d'ordinateur. Le graphique établi à partir de la Frise générale (cf. Annexes I p. 24), nous permet de voir les caractéristiques essentielles du phénomène (cf. Annexes I p. 48). Nous pourrions l'étirer sur les 430 mois que contient la période qui nous occupe entre 1914 et 1955 pour suivre mois par mois la variation du phénomène en fonction des critères qui nous intéressent. Sur le graphique

précis et une circulation à différentes échelles, avec différents points de focale. Bernard Lahire, *Frantz Kafka, Eléments pour une théorie de la création littéraire*, Editions La Découverte, Paris, 2010, p. 65.

que nous proposons ici, avec seulement 55 segments, on voit très nettement les évolutions du rapport entre l'effectif total, le nombre de sculpteurs et le nombre des élèves femmes. Les pics de la présence chinoise à l'École sont essentiellement compris entre décembre 1927 et octobre 1937 ; le sommet est atteint en avril 1934. A cette date, on compte 24 élèves chinois présents en même temps à l'École, en sections de peinture et de sculpture, dont 10 sculpteurs et 6 femmes. On note l'ampleur et aussi la diversité qui correspond bien à l'image que nous donnent les documents en rapport avec l'association des artistes chinois en France (中国留法艺术学会 *Zhongguo Liufa Yishu Xuehui*) créée en janvier 1933.

Quant aux images Gephi, elles nous permettent par exemple de cartographier la distribution entre les peintres et les sculpteurs, les hommes et les femmes sur toute la durée du phénomène (cf. Annexes I p. 48) ; cette image dynamique complète le graphique dont nous parlions à l'instant. La représentation Gephi a l'avantage de situer tel ou tel individu dans un réseau en termes de proximité-distance, de spécialité et de sexe. On y retrouve des individus connus ou moins connus dont l'importance relative et les interrelations peuvent être problématiques. Un cas d'espèce est fourni par Yun Lucille (26) qui tient une place objectivement importante dans la représentation du phénomène sans que nous sachions à qui nous avons affaire. Yun Lucille nous reste inconnue et elle mériterait d'être identifiée.

On peut aussi remettre à plat le phénomène et l'embrasser d'un regard pour, par exemple, y signaler quelques agents qui, à notre avis, ont joué un rôle essentiel dans l'histoire du phénomène et notamment dans son évolution artistique dans le domaine de la peinture ; en l'occurrence : Wu Fading (1), Xu Beihong (7), Yan Wenliang (49), Chang Shuhong (86) et Wu Guanzhong (115), (cf. Annexes I p. 49). La mise en relation de ces agents, qui répond à une certaine *lecture*, est remise dans le contexte général du phénomène et donc relativisée. On voit d'emblée l'importance qu'occupent d'autres individus et leur position doit nous amener à ajuster et à affiner cette hypothèse, comme toutes les autres.

Nous avons montré concernant l'exposition de Strasbourg en 1924, qui touchait à une période du phénomène allant des précurseurs dans les années 1910 jusqu'aux successeurs dans les années 1920, qu'il pouvait être utile de tenir compte de la distribution des agents dans les différents ateliers (cf. Annexes I p. 42) et nous reviendrons à ce type de représentation au moment de la création de l'association des artistes chinois en France en janvier 1933 (中国留法艺术学会 *Zhongguo Liufa Yishu Xuehui*) ; celle-ci constitue un second moment crucial dans l'histoire du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris (cf. Annexes I p. 50). En effet, la *carte* montre la correspondance manifeste entre l'association, élément essentiel de la présence des artistes chinois en France dans les années 1930, et le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris.

Enfin, notre « étoile » dans cette « constellation », soit Xu Beihong, nous sert de point d'observation, comme un objet dans l'objet sur lequel nous pouvons nous appuyer pour tourner notre regard vers tel ou tel aspect particulier du phénomène. Nous n'avons pas choisi Xu Beihong au hasard, tant il était déjà donné comme lié à l'École des beaux-arts et à la peinture académique française, mais notre étude aura permis de préciser et de donner un contenu réel à cette connexion. Xu Beihong est d'abord touché par tous les marqueurs franco-chinois que nous avons signalés en premier chapitre, avant d'occuper une place spéciale à l'École. Son emprise dans et sur le phénomène à l'École est manifeste, même si, et c'est aussi l'intérêt de nos résultats, Xu Beihong n'agit pas seul dans son effort et dans sa stratégie. C'est ce que nous révèlent les documents et nos résultats. Gardons pour notre deuxième partie consacrée aux aspects artistiques, cette capacité à circuler de l'ensemble aux cas particuliers, afin de tracer une histoire artistique du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris et d'en comprendre la place et l'enjeu dans les évolutions du champ artistique chinois.

Partie II – L’histoire artistique du phénomène chinois à l’École des beaux-arts de Paris

Introduction - Un entre-deux culturel à traiter par une méthode documentaire : mettre en relation les archives et les œuvres

« Entrer dans l’art » sans être praticien pose une difficulté au chercheur. Comment parler de peinture sans savoir peindre et du dessin sans dessiner ? La question est sérieuse quand on attache une importance à la technique et au travail que cache le génie autant que la production la plus banale. Cette position d’observateur un peu défaillant, il faut « l’objectiver »⁵¹⁷. On peut alors y trouver un avantage honnête qui justifie l’observation et les résultats qui en proviennent. Touchant à l’art chinois, la difficulté est doublée quand le chercheur n’est pas sinologue. Car, que chercher dans les arts en Chine quand on n’est pas sinologue ou historien de l’art de la Chine ? Il faut jouer d’un paradoxe et prétendre que la Chine est un objet comme un autre avant d’être différente. L’art chinois peut être soumis aux mêmes assauts critiques de la recherche historique que les autres espaces culturels. Une image reste une image d’où qu’elle provienne. En poussant cette logique, *désiniser* l’art chinois autoriserait à le voir plus objectivement avant de lui rendre ses spécificités. Cette démarche pourrait d’autant mieux fonctionner que l’objet qui nous occupe n’est pas purement chinois, à l’instar d’autres périodes de l’histoire des arts chinois qui furent également pénétrées d’influences étrangères. Et en effet, notre sujet touchant l’art moderne chinois est particulièrement un entre-deux.

Face aux œuvres, il convient d’appliquer une méthode documentaire aussi rigoureuse que possible. Dans cette optique, les œuvres sont des documents comme les autres, comparables à des pièces d’archives. Il nous faut alors travailler sur un corpus constitué de séries d’œuvres, comme on le ferait avec des liasses, en les défaisant et en mettant les images les unes à côté des autres dans un ordre qui puisse nous dire quelque chose. Cet ordre nous est suggéré par les résultats de notre travail sur les archives. Dans la première partie de notre étude, les agents ont été replacés dans le contexte de l’École et la dynamique de son fonctionnement. Les pratiques et les parcours des agents nous ont révélé des stratégies mises en œuvre à l’intérieur et à l’extérieur de l’École. Dans la seconde partie de notre travail, nous devons mettre en relation les archives et les œuvres, comme deux points de vue croisés, pour redonner vie aux traces laissées par les agents. Car voir l’œuvre, c’est voir l’artiste en action dans une séquence qui s’inscrit dans un déroulé en forme de projet⁵¹⁸. Le projet artistique peut alors correspondre, de façon « homologique », à ce que nous voyons du parcours et de la stratégie sociale de l’agent. On peut alors légitimement penser que plus l’agent s’est impliqué socialement

⁵¹⁷ « L’objectivation » chez Pierre Bourdieu, voir *Les Règles de l’art*, 1992 ; et « Participant Objectivation » (discours prononcé le 6 décembre 2000 lors de la remise de la Huxley Memorial Medal for 2000, au Royal Anthropological Institute de Londres), *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9-2, juin 2003, p. 281-294 : « Elle vise à une objectivation du rapport subjectif à l’objet qui, loin d’aboutir à un subjectivisme relativiste et plus ou moins antiscientifique, est une des conditions de l’objectivité scientifique ».

⁵¹⁸ Cette mise en ordre issue de la première partie de notre étude n’est pas suffisante pour embrasser complètement l’œuvre de jeunesse d’un artiste. Aussi notre démarche est d’abord la nécessaire « mise en abyme » des premiers résultats face à des problématiques artistiques, différentes mais homologues, telles qu’elles apparaissent dans le corpus disponible.

dans le cadre de l'École des beaux-arts et ses pratiques, plus sa production artistique pourrait correspondre aux formules picturales académiques⁵¹⁹.

Nous allons éprouver cette hypothèse et traiter cette deuxième partie de notre étude en deux chapitres. Le premier s'attachera à l'étude de l'œuvre de Xu Beihong, c'est notre « étude de cas » également dans la partie artistique. Avec Xu Beihong, nous verrons dans quelle direction s'est orientée la production d'un élève puis d'un artiste, en France et aussi au retour en Chine. Nous y trouverons une des manifestations les plus intenses du rapport entre la formation académique à l'École des beaux-arts de Paris et la production d'un œuvre de tout premier plan en Chine. Ensuite, dans un deuxième chapitre, nous traiterons de la production de tous les autres agents chinois engagés dans notre phénomène à l'École, pour voir s'ils ont suivi ou bien se sont démarqués du projet artistique de Xu Beihong.

Or, la confrontation entre le cas Xu Beihong et à tous les autres agents, nous permettra de tracer les contours et le contenu d'une histoire artistique du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris tout en appréciant la place du phénomène dans l'histoire du champ artistique en Chine.

⁵¹⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art – Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1998, p. 383 : « La science de l'œuvre d'art à donc pour objet propre la relation entre deux structures, la structure des relations objectives entre les positions dans le champ de production (et entre les producteurs qui les occupent) et la structure des relations objectives entre les prises de position dans l'espace des œuvres. Armée de l'hypothèse de l'homologie entre les deux structures, la recherche peut, en instaurant un va-et-vient entre les deux espaces et entre les informations identiques qui s'y trouvent proposées sous des apparences différentes, cumuler l'information que livrent à la fois les œuvres lues dans leurs interrelations et les propriétés des agents, ou de leurs positions, elles aussi appréhendées dans leurs relations objectives : telle stratégie stylistique peut ainsi fournir le point de départ d'une recherche sur la trajectoire de son auteur et telle information biographique inciter à lire autrement telle particularité formelle de l'œuvre ou telle propriété de sa structure ».

Chapitre 1 – Xu Beihong, ou la mise en œuvre d'un projet artistique académique depuis l'École jusqu'en Chine

1. Constituer un corpus d'œuvres exemplaire pour un artiste exemplaire

Dans notre effort, la production de Xu Beihong peut être vue comme un échantillon particulièrement représentatif de l'ensemble de la production artistique comprise dans le phénomène que nous étudions. Certes, ce dont nous disposons est encore incomplet, mais par son ampleur, soit déjà plusieurs centaines d'images, ce corpus a l'avantage de constituer une série documentaire sérieuse qu'il est impossible de ne pas éprouver avec la méthode et pour les objectifs que nous venons de placer devant nous⁵²⁰.

En premier lieu, il s'agit d'établir une typologie des œuvres et de distinguer celles faites en France dans le contexte d'études à l'École des beaux-arts de Paris. Cette série n'existe pas et elle doit être créée *ad hoc* à partir du corpus global provenant du Musée commémoratif Xu Beihong. Dans la masse et dans le désordre apparent, nous tâchons de repérer les œuvres datées, avec un texte en chinois, avec un texte français, ou encore signées « Ju Péon », qui appartiennent à la période française principale comprise entre 1919 et 1927 ou bien à la période secondaire en 1933.

D'abord, quelles sont les qualités de cette série ? Face à nos questionnements historiques et artistiques, quels résultats peut-on en attendre ? Ensuite, à quelles autres séries d'œuvres peut-on la confronter ? On pense alors aux œuvres produites par les autres agents chinois de l'École des beaux-arts ; nous avons naturellement le souci de confronter les projets artistiques des uns et des autres. Enfin, nous disposons au moins de trois autres *miroirs* : la production des autres élèves de l'École soit les collections de l'École constituées des travaux d'élèves accumulés pendant trois siècles, les œuvres exposées dans les salons à Paris durant la période qui nous intéresse (SAF, SNBA etc.), les œuvres publiées dans les magazines *tabloids* en Chine⁵²¹. Par rapport à cet ensemble, nous gardons en tête deux domaines qui nous préoccupent particulièrement : le dessin et la peinture d'histoire. En étudiant les collections du Musée commémoratif Xu Beihong on doit aussi s'interroger sur la manière dont se sont constituées ces collections et comment elles sont classées. En quoi la base de photographies dont nous disposons est liée à ce classement et le reflète⁵²² ?

⁵²⁰ Après la mort de Xu Beihong en 1953, sa veuve Liao Jingwen (1923-2015) a fait don à l'État des œuvres et de la collection personnelle de Xu Beihong (1300 peintures et dessins de l'artiste, auxquels s'ajoute un millier d'œuvres anciennes des dynasties Tang, Song, Yuan, Ming et Qing). En 1954, le musée commémoratif Xu Beihong fut fondé et installé au domicile familial ; le premier ministre Zhou Enlai a calligraphié la tablette accrochée à l'entrée, avec le titre « 悲鸿故居, *Beihong Guju*, Ancien domicile de Beihong ». C'était le premier musée commémoratif consacré à un artiste depuis la fondation de la nouvelle Chine en 1949. En 1966, le premier site du musée a fermé en raison de la construction du métro, et les collections furent temporairement transférées à la Cité interdite, ce qui explique qu'elles ont été préservées durant la révolution culturelle. En 1983, un nouveau musée a ouvert ses portes au nord-ouest du lac Shichahai. Il a fonctionné jusqu'en 2013. Un nouveau bâtiment a depuis été construit et l'ouverture au public du nouveau musée commémoratif Xu Beihong devrait intervenir en 2017.

⁵²¹ Deux magazines illustrés : *LiangYou Huabao* et *Beiyang Huabao* que nous avons complètement dépouillés.

⁵²² Sur le classement des centaines de photographies dont nous disposons grâce à la bienveillance du Musée commémoratif Xu Beihong, voici la réponse de Xu Ji en date du 16 janvier 2016 : « D'abord, parmi les photographies des œuvres que vous voyez, certaines ont été photographiées avec un appareil avec pellicule 120 mm au milieu des années 80, certaines par un appareil photo reflex mono-objectif dans les années 90, les autres par un appareil photo

En préalable, comme s'il s'agissait de sonder la documentation, nous avons choisi de traiter des 23 œuvres qui sont regroupées sous l'étiquette « Bambou –竹 » dans les collections du Musée commémoratif Xu Beihong. Ces encre explorent un sujet très *chinois*. Or, malgré son éloignement avec l'art français, cette série nous donne déjà beaucoup à voir sur ce qui est mobilisé de manière plus évidentes dans les séries suivantes. Les bambous de Xu Beihong nous permettent de rapprocher les archives du corpus d'œuvres, et également d'annoncer des hypothèses à propos de transferts techniques et artistiques, opérés du domaine français vers le domaine chinois, et pour lesquels l'expérience de l'artiste à l'École des beaux-arts de Paris a pu jouer un rôle déterminant.

1.1. Les « Bambous » de Xu Beihong : une série périphérique pour des questions centrales

Si on compte peu d'œuvres pour une période comprise entre 1919 et 1953, il ne s'agit pas de n'importe quelle série puisqu'elle est donnée comme une catégorie originale dans les collections du musée et dans l'œuvre de l'artiste (cf. Annexes II p. 1 et 2).

On se demande pourquoi ce genre, si important dans l'œuvre d'artistes chinois, au point que certains en firent leur préoccupation essentielle⁵²³, a eu si peu les faveurs de Xu Beihong ? Il est vrai que Xu Beihong n'est pas connu pour sa peinture chinoise de bambous mais pour ses chevaux. Xu Beihong n'a pas choisi le sujet « Bambou –竹 » qu'il connaissait pourtant très bien comme le véhicule principal de sa création à l'encre mais d'autres sujets, comme les chevaux. Ne peut-on pas pour autant comparer et rapprocher les deux séries, celles des « Bambous » et celle des « Chevaux » ? Il y doit bien exister des similitudes formelles dans le traitement des deux sujets, au point que les chevaux de Xu Beihong pourraient *ressembler* à ses chevaux et réciproquement⁵²⁴ ?

La première œuvre *Bambou* de Xu Beihong date de 1919⁵²⁵; mais d'après le texte qu'elle présente, elle

digital ces dernières années. Je me demande si celles des années 50-70 ne sont pas encore des clichés en noir et blanc ? Ensuite, le classement des œuvres est réalisé selon le contenu des images. Si une personne apparaît sur l'image, elle est classée dans la rubrique « personnages » ; si c'est une personne et un animal en même temps, on compte principalement la personne. On classe en « animaux », « paysages », « fleurs et fruits », « cheval », « chat », « coq », « pie », « bambou », « aigle » etc. En général, si plus de dix tableaux ont un contenu similaire, ils peuvent être regroupés dans un genre ; ainsi, même si le chat, le cheval, le coq, la pie peuvent tous être reconnus comme « animaux », comme ils sont assez nombreux, donc on les divise respectivement. Le classement et la numérotation de ces œuvres ont commencé depuis la fin des années 1950, lors de l'établissement du Musée commémoratif Xu Beihong. Le directeur de l'époque, M. Guo Wei-qu (郭味蕓) s'en est chargé ; le musée conserve encore son cahier d'inventaire et jusqu'aujourd'hui, nous utilisons le classement des œuvres tel qu'il a été défini à ce moment. Il est sûr qu'on a d'abord eu le registre des œuvres puis les photographies en noir et blanc. Depuis les années 1990, le gouvernement a demandé que des photographies soient prises des œuvres pour établir un bilan de l'état de conservation des collections du musée ; aussi, nous avons photographié une par une les œuvres du musée. Enfin, sauf accident, nous allons continuer d'utiliser à l'avenir le classement actuel ».

⁵²³ « 湖州竹派 *Huzhou Zhupai* » est une des écoles de peinture traditionnelle chinoise, spécialisée dans le sujet des bambous. Wen Tong 文同 (1019-1079) est un peintre représentatif de cette école qui utilise « l'encre épaisse pour l'apparence, l'encre délayée pour le fond ».

⁵²⁴ L'homologie des formes, ce qu'on peut appeler l'homologie plastique, est de règle; elle est globalement suivie et parfois contredite à la marge dans l'œuvre d'un artiste.

⁵²⁵ *Bambou 24*, « Trois amis du temps froid, *Suihan san you*, *The three friends in cold weather*, (岁寒三友) », « fin de l'année 1919, fait à Miaoyisu Zhai (渺一粟斋) de Ruoxin. Beihong . Veuillez corriger ma peinture, Mon ancien M.

doit être située fin 1919, quand Xu Beihong est déjà arrivé en France. On est dans cette période préparatoire ; Xu Beihong n'a pas encore intégré l'École des beaux-arts de Paris et il s'est arrêté de peindre pour réapprendre à dessiner. A-t-il précisément réalisé cette œuvre lors de son séjour à Lausanne ? Moins contraint qu'à Paris, Xu Beihong s'autorise à peindre à l'encre un sujet traditionnel. A vrai dire, malgré son caractère calligraphique, l'œuvre n'a rien de particulier ; elle est même peu attractive ; un œil chinois a même du mal à y retrouver les qualités propres à une peinture de bambou traditionnelle comme celle de Zheng Banqiao (1693-1765). Même pour les années 1920 et 1930, les peintures de bambous de Xu Beihong restent très *chinoises*. Certes, on trouve une patte plus vive en 1926⁵²⁶, dans une œuvre réalisée lorsque Xu Beihong est revenu à Shanghai à partir de Singapour, et avant de repartir en France. Le style est alors plus dynamique. Xu Beihong donne de la place à la couleur et à la composition, dans une veine narrative et presque dramatique, comme dans *Bambou 3* qui date de 1935 et dans laquelle on retrouve le style de ses lions.

Mais il faut attendre les années 1940 pour observer une sorte de rupture stylistique, notamment avec les œuvres de 1942 et 1943. Le *Bambou 10* qui est également un « bambou et rocher », connu dans la peinture lettrée, est contrairement au *Bambou 3* précédent ou au *Bambou 2*, une sorte de *tube métallique*, comme un fût en aluminium. On voit alors les bambous de Xu Beihong prendre une forme, un modelé, une consistance matérielle même, qui les rapprochent d'une image réaliste et les éloignent absolument, au moins de prime abord, d'une représentation calligraphique. Dans le discours pictural, le bambou n'est plus un signe comme le signifié mais davantage comme le signifiant lié directement au référent ; le bambou est représenté dans sa forme et dans sa matière. Pourtant, Xu Beihong ne divorce pas de la technique fondamentale chinoise de l'« encre rompue » dans laquelle, « le trait d'un geste mesuré s'interrompt pour reprendre plus loin et compléter la forme »⁵²⁷. La tige robuste du bambou est peinte d'un même pinceau, suffisamment large pour tracer d'un bout à l'autre la consistance ligneuse de la surface du végétal. L'artiste opère en deux ou trois descentes, avec les interruptions aux jointures qui sont complétées par la suite, une fois que les masses du bambou ont été placées. On observe un souci de la forme, des volumes, du rendu de la matière, dans un jeu de lumière et d'ombre, mais limité à l'objet lui-même qui existe dans sa nature et dans sa vie du moment. Ce n'est pas tant l'idée de bambou qui est rendue que le bambou comme végétal vivant dans son genre et dans son individualité⁵²⁸.

Dans les *Bambou 13*, *Bambou 14*, *Bambou 18*, l'effet est encore augmenté dans une sorte de surexposition du bambou sur la feuille blanche, papier immaculé. Dans cet effet, parfaitement voulu et maîtrisé, on touche ici à la sorte de froideur qui gêne tant d'occidentaux par rapport à l'œuvre de Xu Beihong. Comme ses chevaux suspendus dans le vide de la lumière, le bambou déploie sa présence et sa force, totalement, sans aucune atténuation qui serait donnée par un autre effet graphique. Nous y voyons le même souci que celui qui prévaut dans le dessin occidental, dans la tradition ingresque. Le sujet n'est pas seulement retiré du néant de la lumière totale de la feuille, il prend vie dans un procédé graphique minimal mais total, complet. Cet univers de valeur, davantage que de couleur, contient un domaine essentiel de l'art de Xu

Zhongzi ».

⁵²⁶ *Bambou 1*, avec la date « hiver 1926 » en chinois.

⁵²⁷ Liáng Kǎi (梁楷), actif dans la première moitié du XIII^e siècle, passe pour avoir inventer la manière abrégative dite « de l'encre rompue », c'est-à-dire le trait tracé d'un geste mesuré de la main, qui s'interrompt brusquement pour reprendre un peu plus loin et compléter ainsi la forme à représenter. Liang K'ai, *Li Po disant un poème*, XIII^e siècle, Tokyo, Musée national, in Marco Bussagli, *Comment regarder le dessin*, Hazan, Paris, 2012, p. 12.

⁵²⁸ Michaela Pejšochová, à propos de l'encre de Xu Beihong, *Le Gentilhomme solitaire*, créée en 1948 et conservée au musée national de Prague, Cat. 25 dans *Artistes Chinois à Paris*, catalogue d'exposition, Musée Cernuschi, 2011, p. 116 et 117.

Beihong. A ce stade, dans son œuvre, le maître chinois a puisé autant en France qu'en Chine dans le jeu du trait, du contour, des coupures nettes ou mouillées, du flou, des surfaces plus ou moins ombrées etc.

Le jeu pictural auquel se livre Xu Beihong va encore plus loin dans cet usage de techniques apprises en Occident. Le *Bambou 22* daté 1944 cumule en quelque sorte l'ensemble des procédés admis par l'artiste. Le type de bambou auquel nous avons fait référence à l'instant est tellement élaboré qu'il peut désormais être remis en jeu. Deux sujets sont placés en enfilade avec un effet de profondeur rendu par leur position relative ; le premier davantage dans la lumière que le second en retrait. Cet effet est renforcé par le sol dans lequel les deux troncs s'enfoncent ; les deux bambous sont davantage plantés dans le sol qu'élevés dans l'air. Une terre est suggérée davantage que décrite minutieusement. La couleur ici donne moins d'importance à ce à quoi elle s'applique. Le sol, le substrat, est pommelé dans une manière qui rappelle le flou des sols agraires des peintres naturalistes ; la terre est là, et elle n'a pas besoin d'un niveau maximal de résolution car sa force s'exprime à travers le sujet principal qui s'en extrait ; la vie individualisée prime.

Dans cette démarche, l'image « naturaliste » de Xu Beihong produite dans la technique chinoise à l'encre n'est pas générale au sens où elle s'ingénierait à produire absolument un effet d'ensemble. La cohérence picturale ne repose pas sur un effet visuel global mais sur le jeu, encore, entre des hypothèses a priori contradictoires. Pas de brouillage, pas de bruit, pas de *fond sonore* qui seraient ou délivreraient le sens général de l'œuvre, celui attendu par l'observateur forcément sensible à l'harmonie immédiatement donnée. Xu Beihong est « moderne » car il joue de dissonances ; les siennes, celles du monde qu'il décrit et celles que lui offre le jeu pictural auquel il s'adonne. Ces incohérences choquent l'œil qui attend la « petite musique » de procédés habituels dans la peinture. Dans l'exemple que nous donne le *Bambou 22*, le coq placé en avant, au pied des bambous, est parfaitement incongru. Sa queue perturbe, son mouvement de descente vers le coin inférieur droit également. Que fait-il ? Où va-t-il ? Pourquoi est-il là ? Avec ses plumes et sa crête rouge et hérissée ? C'est pourquoi ce jeu artistique et pratique est ouvert, pour l'artiste, vers lui-même et aussi vers les autres. Et les œuvres « à deux mains » nous en signalent la souplesse qui est aussi un des traits importants de l'art de Xu Beihong.

Ainsi, le musée commémoratif Xu Beihong nous donne deux œuvres, *Bambou 19* et *Bambou 20*, créées en 1943 par Xu Beihong et complétées en 1950 par un autre artiste : Tian Shiguang (1916-1999)⁵²⁹. Ces bambous sont du même type mis au point par Xu Beihong depuis les années 1940 et le complément par Tian Shiguang a consisté à placer à l'arrière plan les branches d'un arbre fruitier : un pêcher en fleur. Deux branches se croisent derrière le deuxième bambou. Dans *Bambou 19*, Tian Shiguang a ajouté un effet atmosphérique au pied du motif qui permet d'unifier les deux essences. L'œil occidental y verra peut-être une faiblesse, comme la dégradation d'une œuvre principale par une main seconde⁵³⁰. Cette perception plombe la compréhension du jeu artistique chinois « lettré » qui est ouvert sur l'artiste et sur les autres artistes. Ce qui compte ici, c'est moins la relation qui existe entre les deux personnages dont témoigne l'œuvre commune que l'enjeu artistique qu'elle représente.

On peut avancer que l'inspiration en Chine est nourrie par un catalogue d'images anciennes et par le catalogue des images produites par les contemporains. Cette ouverture est encore plus flagrante et plus

⁵²⁹ Pour Tian Shiguang (田世光) (1916-1999) voir Michael Sullivan, *Modern Chinese Artists - A Biographical Dictionary*, Berkeley, University of California Press, 2006 ; et The National Art Museum of China 中国美术馆, *Zhongguo Meishu Nianjian 1949-1989*, *中国美术年鉴 1949-1989*, *Fine arts collection of China 1949-1989*, Guangxi Meishu Chubanshe, Guilin, 1993.

⁵³⁰ Les productions « à deux mains », voire davantage, existent bien en Europe, mais elles n'ont ni la manière ni le sens qu'elles ont en Chine.

significative dans une œuvre qui ne figure pas dans les collections du Musée commémoratif Xu Beihong. De la même manière, elle place sur une même page l'œuvre de Xu Beihong et celle de Qi Baishi⁵³¹. Un bambou de Xu Beihong, un peu plus calligraphique que ceux que nous avons vus à l'instant, est complété par deux pigeons de Qi Baishi⁵³². Le bambou de Xu Beihong d'un côté, les pigeons de Qi Baishi de l'autre, chacun avec une patte, un style différent, donnent à voir que l'enjeu stylistique est montré comme ouvert dans l'art chinois ; jeu dans lequel l'artiste exprime une possibilité qui est bien montrée comme une possibilité parmi d'autres.

A plusieurs, ou individuellement, une des forces de l'art chinois, c'est que l'artiste peut développer sans contradiction plusieurs styles, parfois dans une même période⁵³³. En Occident, l'artiste paraît davantage prisonnier de sa manière.

Quelles indications nous donne cette série de bambous par Xu Beihong et sont-elles utiles pour notre sujet ? D'où part Xu Beihong et où va-t-il, avec la question de l'interruption, puisqu'il ne semble pas peindre de bambou en France ? On suit le fil qui débute par une peinture traditionnelle, pas très bonne il faut le dire, qui se poursuit par une peinture conforme, avant que Xu Beihong ne développe enfin une peinture de bambou très marquée par le réalisme naturaliste occidental.

D'abord, on voit que Xu Beihong ne peint pas de bambou en France, à Paris. On peut alors avancer que durant cette période de formation et de maturation, les deux expressions plastiques, à la française et à la chinoise, sont exclusives l'une de l'autre. A Paris, Xu Beihong dessine et peint à la manière occidentale, ailleurs et en Chine évidemment, il revient à la technique chinoise. Pourtant, il est évident que le type de bambou que Xu Beihong met au point est le produit d'une manière qui a intégré la façon occidentale : réalisme, trait et contour, modelé, ombre et lumière etc. On voit donc très nettement un effort de transposition et le domaine privilégié dans lequel Xu Beihong a puisé pour le fabriquer, est le dessin qu'il pratique assidument à Paris. Or, nous pensons que c'est à l'École des beaux-arts de Paris, autour de cette exigence que représentait la maîtrise du dessin notamment pour atteindre le niveau demandé au concours des places, que Xu Beihong a fixé, essentiellement, mais pas totalement il est vrai, son appétence pour le dessin et les éléments utiles à la transposition⁵³⁴.

Ensuite, on voit que l'effet de cette influence, de cette *inspiration*, est manifeste sur le tard. On ne voit pas les bambous prendre cette allure franchement « naturaliste » au moment du séjour à Paris ni même immédiatement après. Il faut attendre les années 1940 soit presque vingt ans, pour que le type soit complètement élaboré et qu'il exprime à ce point l'influence occidentale, via la France, via l'expérience à l'École des beaux-arts de Paris. Il y aurait, mais ce n'est qu'une hypothèse, un décalage dans le temps entre l'expérience de l'influence et sa *transposition* pleine et entière dans la production d'un artiste porté à sa maturité. Cette idée nous est venue d'abord d'autres artistes, comme ce que nous pensons voir de l'influence d'André Claudot chez Lin Fengmian, ou bien encore celle d'Ernest Laurent chez Zhou Bichu etc.

⁵³¹ *Zhujun Heping*, 1948, 133×38 cm encre sur papier, Lot 1135 de la vente d'automne 2014, Council auction, 'Cheng Dao-collection de peintures chinoises', in *Beijing Council Newsletter* 2014 p. 23.

⁵³² Dès 1928, Qi Baishi (齐白石) (1864-1957) fut invité par Xu Beihong à enseigner au *Beiping Yizhuan* au moment où il en avait repris brièvement la direction. En 1948, Xu Beihong qui dirige depuis 1946 l'institution qui deviendra la CAFA en 1950, fait de Qi Baishi un professeur honoraire.

⁵³³ On est loin de Picasso qui avait tendance à cacher son travail de facture classique pour ne pas altérer l'image de sa production cubiste offerte au marché.

⁵³⁴ Nous avons disposé le détail d'un bambou type de Xu Beihong dans *Bambou 20* de 1943 et le détail d'une académie dessinée à l'École des beaux-arts de Paris, *Dessin 78*, réalisée vingt ans auparavant (cf. Annexes II p. 3).

Malheureusement, les séries d'œuvres anciennes de Lin Fengmian sont limitées et on doit comparer les œuvres de Claudot des années 1920 et 1930 avec celle produites par Lin Fengmian dans les années 1950 et 1960. Or, ce n'est pas cette rupture entre les séries qui manifeste le décalage dont nous parlons mais bien l'idée que Lin Fengmian, comme Xu Beihong, aurait mis au point des types dont l'expression la plus radicale et aboutie fut plutôt tardive dans sa carrière. C'est bien dans ses séries récentes que la ressemblance avec l'œuvre de Claudot saute aux yeux. Il faudrait évidemment avoir en tête les séries anciennes de Lin Fengmian pour étayer l'hypothèse, malheureusement elles manquent. Le cas de Lin Fengmian se rapproche de celui de Wu Guanzhong par rapport à ce que nous pensons de l'influence qu'ont exercée sur lui Jean Souverbie à l'École des beaux-arts de Paris et André Lhote dans son académie libre à Montparnasse.

Bref, revenons à Xu Beihong et à ses bambous qui éclairent les moyens et les effets de l'influence de son expérience française. Les effets de l'influence ne se font pas ressentir immédiatement au moment où s'exerce l'influence. Au contraire, on constate un décalage, comme un différé, un effet à retardement qui est aussi le fruit d'un effet de résistance au moment du contact avec la pratique étrangère, sorte de prise de distance avec l'inspiration étrangère ; l'influence ressurgit dix ou quinze ans plus tard. Au moment où l'influence s'exerce, le distinguo existe encore ; on est influencé par la peinture occidentale mais la peinture chinoise garde toute son intégrité, elle reste au moins un temps intouchable car ce n'est pas tout à fait naturellement qu'on mélange les manières. Soit l'artiste s'exprime dans l'hypothèse plastique occidentale, soit il s'exprime dans l'hypothèse chinoise, dans une ambidextrie étonnante, mais plus tard l'enjeu se brouille comme l'effet d'une détente par rapport à la problématique de l'influence ; finalement, l'artiste s'autorise à représenter des sujets chinois d'une manière occidentalisée et renouvelée.

Or la question des types créés par l'artiste, soient les bambous, les chevaux, les lions, et même les gens, est un des éléments les plus marquants dans l'œuvre de Xu Beihong. Nous pensons que la création de types est étroitement liée au réinvestissement des compétences acquises en France et au bagage varié d'une expérience centrée sur l'École des beaux-arts de Paris. Pourtant, ces types sont-ils spécifiques à Xu Beihong ? Comment les observer sinon par rapport à l'œuvre des autres agents chinois, élèves à l'École des beaux-arts de Paris ? Dans l'esprit, notre projet pour la partie artistique de notre étude est comparable à celui réalisé à partir des archives dans la première partie, lorsque nous comparions les parcours d'études pour deviner les trajectoires et les stratégies.

Pour les bambous, et c'est aussi une réponse en forme d'hypothèse pour les autres séries étudiées, le type élaboré dans les années 1940 est si propre à Xu Beihong qu'on ne trouve pas de représentation identique chez ses contemporains ni chez ses prédécesseurs. Pourtant, évidemment, la genèse du type de bambou de Xu Beihong s'inscrit dans une généalogie. Pour les bambous, et aussi pour d'autres types, on voit poindre l'École de Lingnan. Chen Shuren (1883-1948) a peint des bambous dans lesquelles le souci de réalisme est évident ; avec ses bambous verts souvent habités par un petit oiseau, un insecte, une cigale, une mante religieuse, une sauterelle⁵³⁵ ; il s'inscrit dans une veine réaliste, sinon naturaliste qui puise abondamment dans des références japonaises⁵³⁶.

Pourtant, malgré des similitudes, aucun des bambous de Chen Shuren ou d'un autre représentant de l'École de Lingnan n'atteint cette sorte de réalisme froid et stupéfiant qui est l'apanage de Xu Beihong. La raison est simple, aucun d'entre eux n'a été comme Xu Beihong en France, élève à l'École des beaux-arts de Paris.⁵³⁷

⁵³⁵ *The Art of Chen Shuren*, Hong Kong Museum, catalogue de 1980.

⁵³⁶ Musée Cernuschi, *L'École de Lingnan, l'éveil de la Chine moderne*, Paris, Paris Musées, 2015.

⁵³⁷ Certes, l'effet de modelé est parfois très recherché sous les Cinq dynasties (907-979). On pense à l'extraordinaire 雪

1.2. « La double vie » de Xu Beihong, les images et les textes ou comment construire un corpus

Après cette appréhension en creux, par l'exemple des bambous, de ce que pourrait être l'influence d'une expérience à l'École des beaux-arts de Paris centrée sur le dessin, avançons pour évoquer un autre aspect, celui des annotations de Xu Beihong sur ses œuvres. En effet, une quantité importante de dessins offre des envois manuscrits. Ainsi, la série de dessins et d'œuvres faites en France, plusieurs centaines, est doublée par la série que constituent ces annotations. Beaucoup de ces textes ne coïncident pas avec la production de l'œuvre car Xu Beihong utilise souvent des œuvres anciennes pour décrire une situation récente, ou bien, et c'est particulièrement intéressant, il évoque à quelques années de distance son expérience française en annotant une de ses œuvres faites à Paris comme s'il agissait du miroir de sa mémoire. C'est pourquoi nous parlons, en clin d'œil, d'une « double vie », celle des œuvres doublées par le discours que Xu Beihong y surimpose. L'avantage de ce discours inscrit sur les œuvres est qu'il nous ouvre un nouvel espace d'investigation en complément de l'étude des œuvres proprement dites ; il peut aussi représenter un outil de sélection efficace pour établir un corpus de travail ; outil capable de rendre intelligible le corpus des œuvres dans sa totalité. Le discours second du texte permet de mieux voir le discours premier de l'œuvre. Cette sélection doit être élargie aux œuvres datées ou signées de manière particulière, comme par le « Péon » qui manifeste directement l'identité de Xu Beihong en France comme élève à l'École des beaux-arts de Paris. On devine un déroulé, entre les dates, les signatures et les textes en chinois ou en français, qui nous donne à voir quelque chose de la trajectoire de l'artiste.

Pour la période qui nous concerne, principalement entre 1919 et 1928⁵³⁸, on trouve presque 180 numéros constitués, hormis quelques peintures, de plus de 90% de dessins, soit spécifiquement de dessins « académiques » et scolaires. C'est une série considérable en nombre et en qualité. Elle nous désigne le cœur de la pratique artistique de Xu Beihong en France, soit essentiellement le dessin et accessoirement la peinture. D'emblée, les collections du Musée commémoratif Xu Beihong à Pékin nous donne l'image d'un Xu Beihong essentiellement *dessinateur* en France. Et conformément à ce que nous avons vu précédemment avec la série de bambous, Xu Beihong ne réalise pas d'encre chinoise à cette époque en France, sauf le cas du *Bambou 24* fait en Suisse durant l'hiver 1919.

Les premières dates sont données par le *Dessin 141* le 3 novembre 1920 et par le *Dessin 76* le 4 novembre 1920. Le premier dessin représente le *Discobole* d'après un modèle antique ; le deuxième est une image mixte avec d'un côté un dessin d'après le modèle vivant, un nu féminin, et de l'autre un antique, *Le Faune à la flûte* ou *Faune Borghèse* (cf. Annexes II p. 4). Sur une même feuille, dans ce dessin double, Xu Beihong applique au modèle vivant et au modèle d'après l'antique, la même technique à la mine de plomb assez dur, probablement en graphite ou Conté, sur un papier clair pour bien montrer la différence d'apparence

竹图 *Xue zhu tu* - *Bambous dans la neige*, œuvre de Xu Xi 徐熙 (? - 975), peintre originaire du Jiangnan, et conservée au Musée de Shanghai. Au XVIII^e siècle, le réalisme apparaît aussi dans la peinture des pères jésuites en Chine, comme celle de Guisepppe Castiglione (Lang Shining - 郎世宁) (1688-1766) à laquelle Xu Beihong s'est intéressé. On pense à son discours du 14 mai 1918 « *La méthode pour la réforme de la peinture chinoise* », publié du 23 au 25 mai 1918 dans *Le journal de l'Université de Pékin* et reproduit dans Wang Zhen 王震, *XU Beihong Wenji, 徐悲鸿文集, Recueil de Xu Beihong*, Shanghai Huabao Chubanshe, Shanghai, 2005, p. 3-4. Il est intéressant de voir que Xu Beihong y admet être critiqué par une comparaison qu'on fait de lui avec le père jésuite. A cette date, sa manière réaliste est déjà bien identifiée en Chine, avant même son départ en France. Il ne renie pas le prototype pour son effort dans le rendu réaliste, mais il ne s'y reconnaît pas non plus complètement. On sent poindre la question du *Xieshi* et du *Xieyi*. Comme les associer ?

⁵³⁸ Des annotations de 1928 sont inscrites sur des œuvres antérieures, faites en France.

des modèles face à la lumière. D'ailleurs, il utilise spécifiquement les rehauts de blanc sur le nu féminin dont certaines parties sont plus lumineuses que l'antique en plâtre naturellement plus mat et plus terne. Comment comprendre ce *Dessin 76* dans le parcours scolaire que nous connaissons de Xu Beihong ?

Pour mémoire et en reprenant nos grilles tirées du dépouillement des archives de l'École des beaux-arts de Paris en AJ52, on voit que Xu Beihong est dans les galeries avec Louis Roger au moment où il s'inscrit dans l'atelier Flameng en novembre 1920.

Inscription et présence de Xu Beihong dans les galeries et en atelier durant l'année 1920-1921

| Inscription galeries | Présence galeries | Inscription atelier | Présence atelier |
|----------------------|---|-----------------------|-----------------------------|
| 1920/10/23 ROGER | 1920/11 à 1921/2 1921/4 à 5 ROGER | 1920/11/15 FLAMENG | 1920/11 à 1921/7 FLAMENG |

| année | | | | | | | | | | | Nb jours |
|----------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|----------|
| | 1 | 9 | 2 | 0 | / | 1 | 9 | 2 | 1 | | |
| Mois | 10 | 11 | 12 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | |
| Galeries | | 12 | 5 | 4 | 4 | | 6 | 4 | | | 35 |
| Atelier | | 14 | 18 | 18 | 23 | 24 | 24 | 17 | 17 | 8 | 139 |

Le mois de novembre 1920 est donc crucial pour l'élève Xu Beihong. C'est une période intense de démarrage à l'École qui comprend un passage dans les galeries et l'arrivée dans l'atelier. En termes de pratique, le caractère *bifrons* du *Dessin 76* correspond à ce moment. On se souvient de ce que Wang Zhen rapporte sur Xu Beihong durant ses débuts à Paris et à l'École des beaux-arts. Il décrit un Xu Beihong attaché au dessin et qui semble même décliner l'invitation de François Flameng à se mettre à peindre la figure. On peine toutefois à comprendre dans le détail les conditions précises de réalisation du *Dessin 76*. Est-ce un dessin fait d'abord chez Julian puis complété par un antique à l'École des beaux-arts ? Si le 4 novembre, Xu Beihong est dans les galeries, ne peut-il pas avoir affaire au même moment à un modèle vivant ? L'image est donc problématique dans la mesure où les deux figures n'ont pas été produites exactement en même temps. On peut donc imaginer d'abord la réalisation de l'antique puis du modèle vivant dans un intervalle de quelques jours à deux semaines ; le premier dans le cadre des galeries et le second en atelier. En observant la trajectoire de Xu Beihong en atelier et en galeries durant l'année 1920-1921, on voit qu'il accentue sa présence en atelier, avec parfois 24 jours par mois soit six jours sur sept, jusqu'au concours d'avril 1921, et qu'il fréquente a minima, mais au besoin, les galeries pour améliorer sa maîtrise du dessin.

Et pour établir un lien direct entre notre propos sur la série de bambous et le corpus d'œuvres françaises de Xu Beihong, nous avançons que les deux jambes, les mollets du modèle du *Dessin 76*, nous rappellent par le simple jeu du trait et des ombres, la manière dont Xu Beihong donne vie à sa figure dans le type de bambou dont nous avons parlé plus haut et qu'il établit dans les années 1940. Aussi, nous pensons qu'il y a un lien direct entre le Xu Beihong dessinateur à l'École des beaux-arts de Paris et l'artiste en pleine maturité qui développe ses types à l'encre vingt ans plus tard (cf. Annexes II p. 3).

1.3. Continuité dans le corpus et continuité dans le projet artistique ? Paris et Berlin

Il existe bien un problème de discontinuité dans le corpus tel que nous l'envisageons, notamment avec la période que Xu Beihong passe en Allemagne, comprise entre l'été 1921 et le début 1923. Cette séquence de vingt mois est également interrompue par des retours en France et des semaines à l'École des beaux-arts de Paris. Aussi, la « période allemande » de Xu Beihong n'est pas entièrement allemande.

En Allemagne, le cadre scolaire, celui de l'École des beaux-arts de Paris, semble plus ou moins aboli et les dessins qui sont produits à Berlin se relâchent comme nous le suggère le *Dessin 77*. L'un dans l'autre, à Paris et à Berlin, le corpus d'œuvres nous montre que Xu Beihong s'exerce à tous les rendus possibles de la figure. Mais quelle tendance se dégage de l'ensemble ? On sent que Xu Beihong est enclin à privilégier le dessin pur, de type ingresque, tout en étant soucieux de la répartition des masses à l'intérieur du corps, comme par exemple dans le *Dessin 169*. C'est une des questions qu'il aura à cœur de résoudre plus tard à l'encre, dans sa peinture chinoise. Aussi, la démarche qu'il mettra en œuvre à l'encre puise essentiellement dans le dessin, mais pas seulement ; elle relève aussi de la peinture à l'huile, notamment pour la couleur et le rendu des matières.

A Berlin, il produit aussi des images emblématiques de cette période de jeunesse. Le *Dessin 700*, un portrait aux chevaux est très représentatif. Il faut aligner tous ses autoportraits durant cette période française et allemande pour apercevoir le profil de l'artiste, vu par lui-même et dans son évolution. Est-ce une image heureuse ? Il y a bien une forme de bohème grave, voire de misère, qui nous oblige à garder en mémoire les conditions d'existence des populations en Europe au sortir de la Première Guerre mondiale. Les étudiants qui ne sont pas nantis, vivent dans des conditions très difficiles et certains en meurent. Comme symptôme, on pense aux cas de décès évoqués par la *Grande Masse* et à la plainte adressée à Albert Besnard en 1929 à propos du scandale sanitaire à l'École des beaux-arts de Paris⁵³⁹. Aussi, l'œuvre de Xu Beihong est une œuvre marquée par la souffrance psychologique et physique. Comment ne pas rapprocher le tableau *La malade* de Chang Shuhong, avec les plaintes de Xu Beihong sur ses maux d'estomac et l'évanouissement de Hua Tianyou dans le métro⁵⁴⁰ ?

Il y a bien un rapport, une corrélation entre l'œuvre artistique et la trajectoire sociale, entre le parcours de l'étudiant et de l'artiste. On sent poindre une inquiétude sourde et parfois criante pour soi et pour la nation, au point que le « sauver la patrie » signifie aussi de façon homologique se « sauver soi-même ». Affronter les épreuves, s'y tremper, y souffrir pour en sortir grandi, constitue une manière d'*héroïsme national* qui s'incarne et s'exprime dans la trajectoire individuelle, particulièrement celle de Xu Beihong.

La question de la continuité et de la discontinuité dans le corpus, notamment à travers le cas de la période allemande⁵⁴¹, mais que l'on voit aussi se poser à l'occasion du premier retour en Asie et en Chine entre 1925

⁵³⁹ Voir « Les graves doléances des élèves abandonnés de l'École des beaux-arts », p. 43 et 44, « Quatre élèves des beaux-arts sont-ils morts faute de soins ?... » p. 46 à 48, « Monsieur Albert Besnard répond à 'Comœdia' », p. 48 – 49, « Un problème national - Les pouvoirs publics seront-ils insensibles à la misère de l'École des beaux-arts ? », p. 49 à 52, dans la Revue de Presse du *Bulletin de la Grande Masse*, octobre 1929, année 1929-1930.

⁵⁴⁰ Ce n'est pas la bohème *rejouée* par la génération d'étudiants américains qui arrive après la Seconde Guerre mondiale dans l'euphorie et la liberté confortée par des soutiens familiaux et institutionnels.

⁵⁴¹ Par exemple, nous avons un problème, une ambiguïté, entre le *Dessin 740* que nous situons d'abord en 1921 à Paris et le *Dessin 739* qui est de l'hiver 1922, donc à Berlin. Est-ce que le *Dessin 740* est déjà une *œuvre allemande* ou encore une *œuvre française* ?

et 1926, correspond à la question de la continuité dans l'œuvre et du projet artistique. On voit que cette question alimente par exemple un discours historiographique qui est un discours de la discontinuité dans l'œuvre et de la continuité dans le projet. Les périodes française, allemande et chinoise se succèderaient et chaque nouvelle phase serait la synthèse de la précédente ; la période allemande serait donc essentielle et récapitulative après la période française. Aussi, dans sa confrontation à Arthur Kampf, une nouvelle étape serait franchie à Berlin dans le projet artistique de Xu Beihong. Pour John Clark, ce projet aboutirait plus ou moins à la transposition en Chine d'un art équivalent, dans la forme et sur le fond, à l'art national socialiste en Allemagne⁵⁴². Bien entendu, notre dépouillement des archives, confronté à une mise en ordre de l'œuvre au moyen d'un corpus de travail, nous amène à battre en brèche cette idée superficielle. Au contraire de ces grands mouvements, nous mettons en évidence des séquences inégales qui alimentent un projet multiforme ; celui-ci tarde à trouver sa physionomie définitive qui n'est ni grandiloquente ni nationaliste.

De retour en Chine, Xu Beihong commence à élaborer en 1928 ses types à l'encre, personnages, animaux, chevaux, buffles et autres, à partir de la base acquise en France et à l'École des beaux-arts de Paris, soit essentiellement le dessin réaliste. Fin des années 1920, Xu Beihong est-il encore loin de l'image finale de ses types ? C'est à discuter et à vérifier, notamment en suivant la publication des images de ses œuvres dans la presse chinoise, comme dans *Liangyou* ou dans *Beiyang*.

Ainsi, il nous paraît utile d'établir un corpus utile et en son sein d'identifier un « corpus français ». On compte plus de 150 numéros datés de sa « période française » comprise entre 1919 et 1927. Dans cette première sélection, 130 numéros ont été réalisées à Paris dont la moitié durant sa période strictement à l'École des beaux-arts comprise entre octobre 1920 et novembre 1924, et en excluant les œuvres produites à Berlin. A partir de cette série, en majorité des dessins, académies d'hommes et de femmes, parfois d'enfants, on peut reconstituer un *réseau* élargi par les innombrables œuvres qui n'offrent pas de date mais faites à partir des mêmes modèles et des mêmes sujets. Alors que le dessin d'un modèle est situé et daté, on voit que plusieurs autres représentent le même sujet croqué sous des angles et dans des poses différentes. Dans ce que nous appelons la « double vie de Xu Beihong » révélée par des textes souvent poétiques en chinois et aussi en français, s'expriment les sentiments de « Péon », son double, au moment de la création de l'œuvre ou bien d'une manière rétrospective, en évoquant son souvenir. On y voit une vie tourmentée et l'ambition malmenée par les difficultés matérielles et morales : la pauvreté, la faiblesse physique et psychologique, l'isolement. On constate surtout que le dessin a été son obsession en France, bien davantage que la peinture à l'huile.

On doit pouvoir assez facilement identifier les travaux à inscrire proprement dans le cadre scolaire de l'École des beaux-arts de Paris : académies dessinées et peintes, de modèles vivants et d'antiques, faites dans l'atelier ou dans une situation proche d'un concours. En dehors de cela, il y a les pratiques hors École. A notre connaissance, il ne reste rien de son travail chez Julian, par contre il fréquente la Grande Chaumière ; l'un ou l'autre travail y est situé et daté, avec parfois le nom du modèle. Plus loin, nous pensons à ce que dit (et ne dit pas) Robert Fernier, soit le recours à des modèles « libres ». On voit « Ju Péon » se rendre dans des lieux qui ressemblent davantage aux domiciles de jolies jeunes femmes qui se déshabillent au pied du lit qu'à des

⁵⁴² John Clark, « The Trajectory of the National : Xu Beihong and Arthur Kampf in inter-Asian Comparison », communication du 24 août 2013, publiée traduite en chinois dans Wang Wenjuan 王文娟, *Quanqiuhua yu Minzuhua - 21 Shiji de XU Beihong Yanjiu yu Zhongguo Meishu Fazhan*, 全球化与民族化——21 世纪的徐悲鸿研究及中国美术发展, *Globalization and localization: XU Beihong and the Modern and Contemporary Chinese Art*, Zhongguo Renmin Daxue Chubanshe, Beijing, 2013, p. 405-424.

ateliers même « libres »⁵⁴³.

Ainsi, ce corpus est une clé qui permet de pénétrer avec méthode dans le corpus général des œuvres de l'artiste. Il fonctionne comme une *grille de lecture* qui peut rendre intelligible l'ensemble, la masse des œuvres, et rendre visible le projet artistique qu'elle recèle. Cet outil est original car aucune mise en ordre historique n'a été faite de l'œuvre de Xu Beihong, pas même par le Musée commémoratif Xu Beihong⁵⁴⁴. Nous pensons qu'il est utile de s'en servir et de réaliser d'abord une étude chronologique, soit de voir année après année comme évoluent les œuvres en fonction d'une pratique déjà bien cadrée par les résultats obtenus des archives.

2. Le corpus d'œuvres vu dans la chronologie de Xu Beihong en France

2.1. L'année 1919, une année blanche ?

A priori, il ne reste rien dans les collections du Musée commémoratif Xu Beihong du travail réalisé à l'Académie Julian. Cet œuvre a-t-il disparu complètement ou bien peut-on en voir des traces dans la série de dessins réapparus en 1988 à Taïwan⁵⁴⁵ ? On pense à ces études très tracées, dessin à l'encre et au contour ; ils correspondent peut-être à un travail au « trait » qui était depuis longtemps la base de l'apprentissage de l'artiste en Chine. Dans ce type d'exercice, l'élève optimise au trait ses figures de modèles nus. En observant cette série Taïwanaise, on pense davantage aux dessins de Hua Tianyou et surtout à ceux de Pan Yuliang. Pour cette dernière, ce type de dessin au trait, très lié à une pratique d'apprentissage, est devenu un élément marquant de son style car elle le maîtrisait admirablement à force de le répéter⁵⁴⁶.

Il est aussi intéressant de regarder ce que Xu Beihong a produit en Chine avant de partir en France. On

⁵⁴³ On ne peut pas être catégorique et la question est sensible (est-elle d'ailleurs intéressante sur le plan artistique ?). Mais il y a bien une ambigüité dans les *Gouache 6* et *Gouache 7*, (cf. Annexes II p. 56). On pense aussi au camarade de Fernier, Quignon, qui avait fait d'un petite chambre louée meublée rue Bonaparte, son petit atelier privé et sans équivoque, aussi une garçonnière. Fernier, *17 quai Malaquais*, p. 46.

⁵⁴⁴ Le commissariat français de l'exposition *Un maître et ses maîtres – Xu Beihong et la peinture académique française*, n'a pas eu accès à la base de données-images complète des œuvres conservées au Musée commémoratif Xu Beihong. Ainsi, par exemple, le *Dessin 138* est encore très approximativement daté « entre 1919 et 1927 », Cat 13 p. 87.

⁵⁴⁵ Shi Xiangtuo 施香沱 Ho Kung-shang 何恭上, *Bali Suiyue, Xu Beihong Zaonian Sumiao, 巴黎岁月, 徐悲鸿早年素描, Le temps à Paris, les dessins des premières années de Xu Beihong*, Yishu Tushu Gongsi, Taipei, 1988. Nous pensons désormais que ces dessins ne sont pas de Xu Beihong mais très probablement de la main de Pan Yuliang. Comment se sont-ils retrouvés associés à un ensemble d'œuvres de Xu Beihong considéré comme perdu à Singapour ? A notre avis, cette série constitue un élément du dossier documentaire exprimant la relation qui liait Xu Beihong et Pan Yuliang au milieu des années 1920 en France, à l'École des beaux-arts de Paris et aussi plus tard en Chine dans le cadre de l'Université centrale à Nankin.

⁵⁴⁶ « L'exercice par la copie et l'appropriation d'images déjà existantes, notamment des gravures à partir d'un système de calque, est fortement conseillé pour apprendre à dresser son regard et son trait : « Passer au trait et à la plume, aussi finement et franchement que possible, sur papier végétal, une bonne gravure au trait, est le remède à employer pour surmonter ses défauts ». Adrien Genoudet, *Dessiner l'Histoire. Pour une histoire visuelle*, (Kindle Locations 763-766). Paris, Le Manuscrit eds, 2015.

pense à *Renwu 55* et *Renwu 56* (cf. Annexes II p. 62), sorte de portraits de famille réalisés à l'encre dans une manière très occidentalisée⁵⁴⁷. La compétence technique est bien présente mais l'ensemble est maladroit, comme un collage, une image composite. Cette recomposition est dissonante, bizarre même, mais elle est intéressante car elle est écartelée entre des hypothèses différentes, orientales et occidentales. Dans le rouleau vertical du paysage chinois apparaissent des personnages démesurés, première rupture, dont les têtes semblent rapportées comme des poupées, deuxième rupture. Dans ces deux œuvres de jeunesse, aucun domaine technique ou artistique n'est proprement dominé par Xu Beihong, et surtout pas la composition. On y voit seulement le souci du détail, du réalisme et un effort d'unité par la couleur. On remarque aussi que Xu Beihong a indubitablement utilisé la photographie comme référence pour peindre les figures et particulièrement les visages. Ce point est problématique car le jeune Xu Beihong utilise la photographie ou des images photographiques comme modèles à copier, alors qu'il ne parle jamais de la photographie comme outil en tant que peintre accompli. Or, ses maîtres et inspirateurs naturalistes en France utilisaient allègrement la photographie⁵⁴⁸.

Un autre exemple de cette « pré-histoire » de Xu Beihong en France, et qui renvoie encore à la production « d'images d'images », est représenté par le *Cheval 50* (cf. Annexes II p. 62). Cette encre au format horizontal déploie un trio équin, probablement dans une métaphore familiale. Si les défauts sont moins choquants que dans les portraits évoqués précédemment, il reste que l'ensemble est d'une rigidité extrême et le mariage entre le paysage chinois aux cyprès et les animaux dans un style réaliste ne fonctionne pas. L'image paraît factice et dépourvue de vie.

On comprend mieux alors la démarche de Xu Beihong au cours de sa phase préparatoire en arrivant en France : s'arrêter de peindre. Il s'agit pour lui de « désarmer son regard » pour mieux le « réarmer » à travers l'observation des œuvres des anciens et de recommencer une production par le dessin. Cette pause est donc une phase « d'inspiration » au sens où Xu Beihong construit son propre catalogue de références. En même temps, il forme son geste dans une pratique complètement focalisée sur le dessin. Cette période, dont il ne reste pas de trace avant novembre 1920, soit avant l'entrée à l'École des beaux-arts de Paris, a forcément dû être intense. C'est une phase d'observation, de concentration et de travail. Le *Cheval 50* nous montre que Xu Beihong sait dessiner mais aussi qu'il ne sait pas quoi faire de cette capacité. Nous pensons que Xu Beihong a autant le souci de parfaire sa technique du dessin réaliste, qu'il maîtrise partiellement, que de « donner vie » à ses figures et ses compositions, ce qu'il ne maîtrise pas du tout avant de venir en France.

Aussi, et préalablement à l'étude du corpus année après année, nous mettons en avant l'idée que Xu Beihong a produit un effort exceptionnel pour atteindre le niveau de maîtrise qu'il estimait être indispensable à la production de son œuvre. On y trouve aussi le regard posé sur soi-même, forcément critique, mais aussi l'énergie à avancer par l'action, et la tendance à en parler ; nous évoquerons ces notes de « Péon » au sujet de

⁵⁴⁷ *Renwu 56* reproduit et décrit dans Denver Art Museum, *Xu Beihong, Pioneer of Modern Chinese Painting*, University of Washington Press, Seattle, 2011, p. 62. Vers 1916.

⁵⁴⁸ On pense à Jules Alexis Muenier (1863-1942) que Xu Beihong eut l'occasion de rencontrer dans le cercle des amis de Dagnan-Bouveret réunis chez lui à Neuilly. Extrait *Récit de Xu Beihong 悲鸿自述*, rédigé en avril 1930 par Xu Beihong, dans Xu Beihong 徐悲鸿, *Beihong Suibi, 悲鸿随笔, Essais de Xu Beihong*, Jiangsu Wenyi Chubanshe, Nanjing, 2007, p. 12. Gabriel Weisberg, « La constitution du naturalisme : quand la photographie entre en scène », Frédérique Thomas-Maurin, *A l'épreuve du réel : les peintres et la photographie au XIX^e siècle*, Fage, Lyon, 2012, p. 90-105. Flameng lui-même était très intéressé par la photographie, à l'instar de toute cette génération de peintres académiques de la fin du XIX^e siècle. Il semble que Xu Beihong ait fait l'impasse sur cette relation problématique entre peinture et photographie.

Xu Beihong et aussi les textes qu'il produits en Chine lors de son premier retour en Asie entre 1925 et 1926, entre Singapour et Shanghai. En 1919, on devine une stratégie que nous observons dans le corpus et dont il parle lui-même. Le double, ce n'est pas que Xu Beihong et Ju Péon, c'est déjà l'artiste et l'éducateur.

2.2. L'année 1920-1921, année intense et charnière, à Paris et à Berlin

2.2.1. Dessin d'après l'antique et d'après le modèle vivant

Comme nous en avons déjà parlé plus haut, deux dessins sont datés de début novembre 1920. C'est peu avant mi novembre 1920, moment où Xu Beihong va précisément passer dans l'atelier Flameng après avoir travaillé depuis le mois d'octobre dans les galeries de l'École des beaux-arts de Paris à la suite d'une formation intensive à l'Académie Julian d'août à fin septembre 1920 (cf. Annexes II p. 4).

L'antique qui figure sur le *Dessin 141* du 3 novembre est le Discobole de Myron. S'agit-il du modèle en marbre ou du modèle en plâtre⁵⁴⁹ ? Il existe une tradition académique ancienne qui privilégiait le plâtre par rapport au marbre car il permettrait à l'élève une meilleure saisie des contours et du modelé⁵⁵⁰. On voit que le dessin de Xu Beihong est encore approximatif. Et en confrontant le *Dessin 141* au *Dessin 133* (cf. Annexes II p. 4 et p. 10), on peut considérer les progrès qu'il a réalisés entre novembre 1920 et le concours en avril 1921, soit en à peine six mois. Certes, les conditions de production d'un dessin sont dissemblables entre un exercice et un concours, mais la différence qualitative est indéniable et elle reflète le chemin parcouru par l'élève⁵⁵¹.

Le *Dessin 76* du 4 novembre offre aussi un antique mais accompagné d'un modèle vivant à sa droite⁵⁵². Comme nous l'avons déjà signalé, il est peu probable que les deux figures aient été réalisées au même moment. Mais dans cette feuille, l'intention de Ju Péon est claire. Il veut montrer qu'il est désormais sûr de lui en dessin à la fois pour l'antique et pour le modèle vivant. Or le dessin de l'antique est du même acabit que le *Dessin 14*, tandis que le nu est de meilleure qualité.

Sans doute, le travail du dessin d'après l'antique est une nouveauté pour Xu Beihong et il doit combler

⁵⁴⁹ Il existe plusieurs versions du Discobole en fonction des copies romaines retrouvées à différents endroits ; celui de l'École correspond à la copie de la Villa Hadriana découverte en 1791 et conservée au musée du Vatican. Cf. Pierre Gusman, *La Villa Impériale de Tibur (Villa Hadriana)*, Albert Fontemoing, Paris, 1904, planche XII. p. 308. L'École conservait un plâtre dont le numéro d'inventaire est MU 2711. Il a été acquis par l'Académie de France à Rome en 1841. Pour l'histoire des plâtres et moulages de l'École, pour la plupart déposés après 1968 aux Ecuries à Versailles cf. Guillaume Croquevieille, École du Louvre, mémoire d'étude de 1ère année de 2e cycle, *Les moulages d'après l'antique de la Cour Vitree de l'École des Beaux-arts de Paris / Histoire de leur présentation dans la cour centrale du Palais des Etudes (1876-1970) et leur identification au sein des collections des Ecuries du Roy à Versailles*, deux vol., texte et annexes, mai 2008. Mémoire sous la direction de Sophie Descamps, musée du Louvre. Mais l'École possède aussi une version en marbre du Discobole produite en 1848 par un pensionnaire à Rome, Jacques-Léonard Maillet (1823-1895) ; Env Sculp 21 (MU 1355) qui est aujourd'hui entreposée à l'extérieur et complètement dégradée.

⁵⁵⁰ Etienne Maurice Falconet (1716-1791) en réponse à Denis Diderot (1713-1784) : « Un beau plâtre est un babillard qui ne cache aucun secret ; l'égalité de sa couleur les dit tous » ; le marbre est miroitant alors que le plâtre neutre révèle le détail anatomique ; Emmanuel Schwartz, « L'anatomie face à l'antique – De l'usage du moulage dans l'enseignement académique », dans Philippe Comar, *Figures du corps*, 2009, p. 85.

⁵⁵¹ Dans le Liausu entre les pages 33 et 32, des photographies de séances de dessin d'après l'antique. On y voit Louis Roger qui anime les exercices dans les galeries.

⁵⁵² Le même modèle apparaît dans *Dessin 65*.

son retard dans cette pratique très académique. C'est aussi pourquoi à travers sa propre expérience à l'École des beaux-arts de Paris, il insistera plus tard en Chine sur la sculpture antique grecque comme une sorte de référence absolue de l'art occidental, en faisant directement le lien entre la perfection de la sculpture et le dessin qu'on peut produire en s'y référant. Cette valorisation de l'antique est moins théorique que pratique. Elle est le fruit de sa propre expérience à l'École des beaux-arts de Paris. Le lien entre la sculpture et le dessin est assuré par le travail d'observation que l'élève doit traduire de l'un vers l'autre par un geste technique dominé dans l'esprit par le respect et l'attachement viscéral à la beauté du corps humain⁵⁵³.

L'année 1920 offre un autre dessin réalisé à l'École des beaux-arts d'après le modèle vivant, le *Dessin 78*⁵⁵⁴ (cf. Annexes II p. 5). Il est d'une qualité remarquable dans le rendu des nuances du modelé ; pas de rehaut de blanc mais une maîtrise du rendu des chairs, notamment les plis des fesses, avec les nuances de la lumière et de la matière ; peau lisse et ferme du dos et des jambes, peau légèrement molle et froncée des fesses vers les cuisses. Si on compare le rendu du modèle vivant et le rendu de l'antique, Xu Beihong fait bien la différence entre la surface inerte du plâtre et la surface vivante du modèle vivant.

Nous pensons que Xu Beihong resta fidèle à cette différenciation entre les choses et la matière de la vie. On note que cette manière est opposée au style d'un Kampf qui *chosifie* les personnes, elle est aussi très éloignée de la stylisation en vogue à l'époque, dans ce qu'on pourrait appeler le style « art déco » en peinture, et qui fut porté par de purs produits de l'École des beaux-arts comme Jean Dupas.

Pour Xu Beihong, le dessin consiste en une pratique d'honnêteté intellectuelle et artistique. Le dessin est le véhicule d'une morale. Par le dessin, et par la peinture qui en découle, il ne saurait y avoir de travestissement du réel par un style imposé au réel et qui permettrait le jeu de toutes les ambiguïtés.

Le *Dessin 142* est daté 1920 (cf. Annexes II p. 6). Mais on voit un signe supplémentaire qui pourrait être un « 1 » pour 1921, et avec une signature « Péon » stylisée comme pour bien montrer que le travail a été signé très correctement pour être présenté à la correction dans le cadre de l'atelier ou d'un concours ; ce travail marque aussi une amélioration nette dans le dessin de Xu Beihong du modèle d'après l'antique. Il s'agit de l'Hercule Farnèse de Naples dit *Hercule au repos*⁵⁵⁵. Le dessin a gagné en assurance et le rapport nécessaire entre la qualité du papier et le crayon utilisé est excellent. L'angle de vue lui-même en contre-plongée, rend à l'antique toute sa monumentalité⁵⁵⁶. Xu Beihong comprend le rapport entre l'objet et l'espace dans lequel il se trouve au moment de produire son dessin. On pense déjà à la qualité du dessin d'après l'antique qu'il produira pour le concours quelques mois plus tard, en avril 1921.

⁵⁵³ Un texte de référence existe sur l'usage de l'antique dans les galeries de l'École des beaux-arts de Paris. Il est de la main de Louis Roger et figure en AJ52 973. Pour Xu Beihong, voir son discours du 7 novembre 1926 à Shanghai dont le texte est publié dans le *Shenbao* du 8 mars 1926.

⁵⁵⁴ Le même modèle apparaît dans *Dessin 58* et dans *Dessin 51*.

⁵⁵⁵ Type statuaire dont l'original est attribué à Lysippe. Une copie du III^e siècle ap. J.-C., signée par Glycon d'Athènes, a été découverte en 1546 dans les ruines des thermes de Caracalla. Entrée dans la collection Farnèse, elle est aujourd'hui conservée au musée archéologique national de Naples. Copie antique du Louvre en bronze et copie en marbre des Tuileries du XVII^e siècle.

⁵⁵⁶ Ce plâtre est un des plus anciens de l'École ; il a été exécuté en 1668 d'après la copie romaine, colossale, en marbre qui mesure plus de trois mètres de haut. Voir Christiane Pinatel, « Origine de la collection des moulages d'antiques de l'École nationale des Beaux-Arts de Paris, aujourd'hui à Versailles », *L'Anticomanie. La collection d'antiquité aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Textes rassemblés par F. Laurens et K. Pomian. Paris, 1992, p. 310 et 311. Avec photographie du plâtre dans son état en 1970, tel qu'on le voit aussi dans Annie Jacques, *Anthologie historique et littéraire*, 2001, p. 547.

2.2.2. La première huile de Xu Beihong en France ?

Enfin, l'année 1920 comprend une huile tout à fait remarquable, *Huile 32* (cf. Annexes II p. 7). Elle porte le titre *La Femme à l'éventail*⁵⁵⁷. Si elle est bien de 1920, elle est à situer à la fin de l'année, au moment où Xu Beihong se « remet à peindre ». Il s'est essayé à l'huile avec un tableau privé, intime, celui de sa compagne Jiang Biwei, avant de se lancer dans l'atelier, ce qu'il ne fait de manière claire, c'est-à-dire avec des œuvres datées, qu'à partir de 1924... En effet, on peine auparavant à trouver une œuvre peinte à l'huile faite en atelier.

Or, le portrait de 1920 présente au revers une académie peinte. Si on l'attribue Xu Beihong, il s'agit bien d'un travail en atelier au moment où il se lance dans la pratique à l'huile. Le problème, c'est que cette académie ne serait pas de Xu Beihong mais d'une autre main⁵⁵⁸. On trouve aussi rapporté par Wang Zhen à la fin de 1920 et de 1921 deux difficultés ; une difficulté technique car Xu Beihong semble hésiter malgré l'incitation faite par Flameng de peindre à l'huile ; une difficulté matérielle, car Xu Beihong n'aurait pas eu les moyens économiques de se lancer dans l'huile. La vérité est sans doute à situer entre les deux. Xu Beihong a peu peint à l'huile pour se concentrer sur le dessin, notamment dans la perspective du concours des places qui ne comporte pas d'épreuve pratique de peinture. On voit bien transparaître le style et la stratégie de Xu Beihong qui travaille pas à pas, avec des objectifs précis et contre « le cheval sans bride » dont il parle à propos de ses capacités artistiques au début de son séjour en France.

La seule possibilité dans le corpus, pour une académie peinte, serait l'*Huile 33* dont le modèle correspond à son *Dessin 161* (cf. Annexes II p. 8). C'est effectivement un travail d'atelier, et typique de ses passages du dessin vers l'huile qu'on observe plus tard, même si pour le coup les poses sont différentes. Or le modèle masculin est identique à celui de FDN 274, concours de la figure dessinée d'après nature par Charigny en 1924. Cette date n'est pas probante dans la mesure où le modèle de Charigny a pu effectivement déjà poser à l'École en 1920. Et d'ailleurs, c'est le modèle du concours de la figure peinte de 1920, comme le voit en FP161 et en FP 162. En confrontant, l'*Huile 33* et l'académie dont l'attribution est problématique au dos de l'huile 32, les différences s'équilibrent avec les ressemblances. Mais la touche est moins marquée dans le nu féminin, plus flou alors qu'elle semble plus ferme dans l'huile 33 avec des lignes et aplats plus nets que dans le nu féminin, plus vaporeux.

Retournons à l'*Huile 32* pour observer le portrait de Biwei et ne parlons pas du contraste avec le revers. Le tableau est déjà complètement abouti dans son sujet et dans sa réalisation. Autrement dit, au moment où Xu

⁵⁵⁷ *Chi Shan Ren Xiang*, huile sur toile, 71,5 x 52 cm, cat. 78 p. 191 dans *Un maître et ses maîtres*, op. cit., 2014.

⁵⁵⁸ Nous avons pu l'observer *de visu* lors de l'installation de l'exposition à Shanghai ; le musée Xu Beihong ne considère pas cette peinture comme de la main de Xu Beihong. A l'époque, nous avons émis l'hypothèse que l'académie aurait pu provenir d'un de ses camarades, le roumain Sever Buradescu ; le tableau serait le *témoin* de son passage de Julian à l'École des beaux-arts et d'une relation privilégiée avec le Roumain, seul camarade d'atelier dont il mentionne effectivement le nom durant cette période charnière de la fin 1920 au début 1921, de sa phase préparatoire et de ses débuts à l'École. Nous pensions aussi que Flameng était à l'époque à cheval entre Julian et son atelier aux beaux-arts. Nous sommes moins affirmatifs aujourd'hui mais nous aimons « les belles histoires » d'autant que le style de l'académie au dos de l'*Huile 32* correspond effectivement à celui de « Burada ». Cet exemple permet de réfléchir aux relations que Ju Péon a pu entretenir avec son environnement français, compris comme un entourage, et spécialement celui de ses camarades étudiants français, du moins non chinois. A qui attribuer l'académie ? S'il est acquis qu'elle n'est pas de la main de Xu Beihong, il a donc utilisé comme support de son portrait de Biwei, première huile durant sa présence en France, une toile déjà peinte par un autre.

Beihong rechigne à produire à l'huile dans le cadre scolaire de l'École des beaux-arts de Paris, il réalise un premier vrai tableau d'artiste accompli. Le tableau est si remarquable qu'on est tenté de rechercher les prototypes qui l'auraient inspiré. Cette « inspiration » appelle nécessairement le recours à des références, celles dont précisément Xu Beihong se nourrit en parcourant les galeries des musées parisiens. On peut même légitimement penser qu'il existe forcément un « prototype » dont Xu Beihong s'est inspiré pour réaliser son tableau. Quel est-il ou bien quels sont-ils ? Car il est possible que lors de « l'expiration »⁵⁵⁹, les références soient mélangées, dans un ensemble composite en termes de source, mais unitaire sur le plan de la création. Le tableau nous montre aussi un Xu Beihong *coloriste* dans le fil de la tradition académique porté par Albert Besnard. Le dessin est sûr, la composition étudiée et la couleur remplit sa fonction de mise en mouvement de la figure, avec ici, un jeu binaire marqué entre couleurs chaudes et couleurs froides. On voit aussi Xu Beihong explorer une veine intimiste avec des portraits de sa femme et d'amis. Le tableau apparaît aussi comme un jeu. Biwei a été apprêtée et le couple joue à faire un portrait ; elle fait le modèle, lui fait le peintre. On remarque enfin que le visage offre un rendu, notamment dans les yeux, que nous qualifions « d'ingresque »⁵⁶⁰. Cette une tendance que nous retrouverons dans des dessins, travaux scolaires et études, mais aussi dans des œuvres abouties comme le *Au son de la flûte* de 1924-1926.

2.2.3. Le dessin de mémoire « Mo Ke »

L'année 1921 est une année double avec le passage durant l'été de Paris vers Berlin. Jusqu'en juillet, c'est encore une année d'étude, la seconde partie de sa première année scolaire 1920-1921, puis c'est le début du séjour en Allemagne. Cette première partie de 1921 est marquée par le concours des places. Xu Beihong s'y prépare en continuant dans les galeries parallèlement à l'atelier. Pour la partie allemande, il s'agira de voir si on assiste à une rupture dans sa production et si une « influence allemande » s'est manifestée avec l'efficacité et l'ampleur dont parle John Clark ?

L'année civile s'ouvre sur un dessin daté du 20 janvier 1921, le *Dessin 163* (cf. Annexes II p. 9). C'est une étude d'après le modèle vivant indubitablement réalisée à l'École des beaux-arts de Paris puisqu'on y reconnaît un modèle qui y posait à l'époque⁵⁶¹. Ce qui est très particulier consiste en l'annotation de Xu Beihong qui décrit les conditions de production du dessin : « Mo Ke » c'est-à-dire littéralement « en silence », soit un cours où l'élève doit réaliser de mémoire le dessin après une phase d'observation, soit du modèle vivant, soit d'un premier dessin réalisé d'après le même modèle. Avec ce dessin on est au *cœur de chauffe* des

⁵⁵⁹ « Parler de part inspirée du dessin, c'est bien comprendre que tout geste s'épaise comme un mouvement respiratoire : de l'inspiration comme dialectique du contenant et du contenu à l'expiration comme émancipation et diffusion. Le dessin s'exprime comme un souffle. » Adrien Genoudet, *Dessiner l'Histoire. Pour une histoire visuelle*, Paris, 2015.

⁵⁶⁰ « Comme le dit Adrien Goetz dans la préface de l'ouvrage, Ingres modifie quelque peu la nature, déforme le réel afin d'exprimer le caractère. C'est pourquoi le bras de Thétis est trop long, l'Odalisque a trop de vertèbres, et les yeux de Mlle Rivière sont trop gros ! Ces « bizarreries » comme disent les critiques de l'époque, lui sont reprochées mais elles sont délibérées par l'artiste, et ce dans l'unique but de créer le plus bel effet ». Ingres disait : « Dans une tête, la première chose à faire pour l'artiste c'est de faire parler les yeux ». Références puisées dans :

<http://techniquedepinture.com/peindre-comme-jean-auguste-dominique-ingres-technique-enseignement/>

⁵⁶¹ FDN 268 de 1914 par Henri Fernand Maurice Charpentier, né en 1888 et élève de Cormon. C'est bien le même modèle que dans *Dessin 168*, des cheveux en moins car le temps a fait son œuvre.

techniques d'apprentissage et de cette sorte de « dressage » de la main, du geste et du trait qui en découle.⁵⁶² Xu Beihong évoque très précisément la méthode du dessin de mémoire dans son échange avec le vieux maître qui le reçoit régulièrement les dimanches dans sa résidence de Neuilly : Pascal Dagnan-Bouveret⁵⁶³. Ainsi, il est savoureux de voir une pratique à l'École, à défaut de dire qu'elle soit « de l'École », mise en relation avec les trucs révélés par un vieux maître de la tradition académique à son jeune apprenti, alors même que ce maître formé à l'École dans les années 1870, n'en fut jamais professeur⁵⁶⁴. L'École des beaux-arts de Paris n'est pas un simple lieu d'entraînement à travers une méthode donnée, souvent résumé par l'étiquette « méthode académique » sans qu'on sache exactement de quoi il s'agit ; l'École est précisément le lieu d'une pratique réalisée et assumée *entre*, entre l'intérieur et l'extérieur, entre le passé et le présent, comme une sorte de conservatoire du « métier » dans lequel le futur artiste doit puiser au meilleur de sa compétence pour prétendre à devenir un artiste accompli. On peut avancer que Xu Beihong a parfaitement compris ce dispositif.

Le *Dessin 163* présente une manière classique de remplissage par traits hachurés pour produire le modelé par les ombres de la figure dont le contour a d'abord été posé sur le papier. C'est la technique de Vasari, celle qui domine toute la façon occidentale depuis la Renaissance : d'abord la ligne, le « contour », puis la « lumière ». C'est ce que le monde occidental fait de Dürer à Tiepolo⁵⁶⁵ et que l'apprenti au XIXe siècle résume en décalquant et copiant des gravures dont le développement extraordinaire s'explique aussi par cette méthode de dessin. On voit bien l'intérêt technique de ce « dressage » qui vise à renforcer le lien *organique* entre la mémoire (le catalogue d'images de référence) et la main (le geste et le trait).

Mais, c'est plus que cela. Il y a bien une manière de morale dans cet effort ; la maîtrise technique, dans un principe homologique, démontre à la fois la qualité morale du dessin et la qualité morale de celui qui l'a réalisé. Il y a assurément chez Xu Beihong cette conviction à l'œuvre d'autant quel fait écho aux qualités du trait dans la peinture lettrée qui révèlent les qualités morales du peintre. Le dessin n'est pas qu'une affaire d'artiste, elle est une manière d'être, de penser et de faire. C'est pourquoi, dans un dessin dégradé, c'est l'artiste et l'homme qui déchoient. Vue sous cet angle, on comprend mieux sa critique des impressionnistes et des avant-gardes ; il y voit, à tort ou à raison, une piste trop facile qui diminue et contourne la maîtrise nécessaire et implacable du dessin.

⁵⁶² « C'est avant tout le soutènement complexe qui est contenu dans la main puis dans le geste. C'est chargé, comme l'on charge une arme, la main pleine de munitions d'alors, que le dessinateur produit du visible ». Adrien Genoudet, *Dessiner l'Histoire*, Paris, 2015.

⁵⁶³ « Le Maître me dit alors : "l'art n'est point une chose facile, il ne faut pas poursuivre la mode, ni se contenter de petits succès". Il me demanda alors de faire à la fin de chaque cours un croquis sur le vif d'une image retenue par cœur pour bien noter les particularités des objets et puis de comparer les deux images afin de corriger les différences et les défauts ; par cette méthode, on peut améliorer sa pratique. », extrait de *Récit de Xu Beihong 悲鸿自述*, rédigé en avril 1930 par Xu Beihong, dans Xu Beihong 徐悲鸿, *Beihong Suibi, 悲鸿随笔, Essais de Xu Beihong*, Jiangsu Wenyi Chubanshe, Nanjing, 2007, p. 12-13. Cet exercice, Monsieur le professeur Zhan Jianjun (Né en 1931) nous l'a rapporté comme étant une pratique courante dans les classes de peinture de la CAFA à l'époque de Xu Beihong. Lui-même s'y est soumis et cela consistait à sortir dans le couloir pour réaliser de mémoire un dessin aussi conforme que possible au premier réalisé en classe devant le modèle.

⁵⁶⁴ Le dessin de mémoire est une méthode valorisée par Horace Lecoq de Boisbaudran (1802-1897) : « Comme l'écolier du collège doit, pour apprendre sa leçon, la répéter un certain nombre de fois à haute voix ou mentalement, de même l'élève dessinateur devra retracer son modèle par la main ou par la pensée, le nombre de fois nécessaire pour pouvoir le reproduire de mémoire lorsqu'il lui sera retiré. », dans *L'Education de la mémoire pittoresque et de la formation de l'artiste*, H. Laurens, Paris, 1920, p. 22.

⁵⁶⁵ Marco Bussagli, *Comment regarder le dessin*, Hazan, Paris, 2012, p. 33.

Avec ce que représente le *Dessin 163*, il est indéniable que Xu Beihong se prépare à l'épreuve de dessin d'après le modèle vivant, soit la première épreuve obligatoire au concours des places. Par ailleurs il poursuit aussi sur le modèle en plâtre. On trouve un Faune Barberini⁵⁶⁶ avec le *Dessin 143* (cf. Annexes II p. 6), auquel la signature stylée et soignée, montre l'importance accordée par Xu Beihong à ce travail. Il est comparable à son Hercule Farnèse de 1920 *Dessin 142*. Contrairement au dessin fait de mémoire qui suppose une rapidité d'exécution, le Faune est placé sur un fond assombri et le modelé est exécuté avec un crayon plus gras, plus noir, qui permet ensuite la retouche minutieuse à l'estompe⁵⁶⁷. La signature et la date elles-mêmes « PEON 1921 » sont retranchées du fond gris noir foncé au moyen d'une gomme. La signature est technique et Xu Beihong en joue.

2.2.4. Dessin 133 et le concours d'admission

Parmi les rapprochements très utiles à faire entre la production de Xu Beihong et les collections de l'École, on voit que le FDA 205 correspond absolument au *Dessin 133* (cf. Annexes II p.10). De fait, nous pensons que le *Dessin 133* est précisément celui que Xu Beihong réalisa lors du concours d'admission d'avril 1921 pour passer l'épreuve obligatoire de dessin « d'après l'antique ». Il ne s'agit pas d'un travail d'atelier mais de concours, comme nous le suggère le FDA 205 de Mademoiselle Jullien, élève d'Humbert, qui remporta la première seconde médaille au concours d'émulation intitulé « concours de figure dessinée » en juin 1922⁵⁶⁸. A un an d'intervalle, la jeune Emma Jullien occupe exactement la même place que Ju Péon, dans la même salle et face au même modèle antique : le Discobole au repos de Naukydès dont deux plâtres sont conservés à l'École (MU1257 et MU 2708).

On reconnaît dans les deux images ce qui est appelé communément « l'Amphithéâtre donnant sur la cour du Mûrier ». On y voit le poêle utile surtout aux modèles vivants lorsqu'ils remplaçaient les antiques sur l'estrade. D'autres images puisées dans le corpus de Xu Beihong et dans les collections de l'École donnent à voir cet espace situé hors des ateliers. On pense aussi au FDA 202 qui montre le même antique que l'*Huile 54* de Xu Beihong de 1924, soit le Doryphore de Polyclète (cf. Annexes II p.32). Dans tous ces cas, on voit les gradins, les élèves et ces lampes si particulières pour éclairer le modèle. D'autres éléments confirment notre hypothèse, comme le format de la feuille employée aux dimensions conformes à celles demandées pour les concours : 62,5 cm sur 47,6 cm.

Un élément décisif figure sur le dessin de Xu Beihong, inscrit au crayon bleu : le chiffre 6. Nous avons de la chance de le voir car le plus souvent, les membres du jury annotent le verso de la feuille. Ce « 6 » indique le rang obtenu par Xu Beihong à l'épreuve de dessin. En vérifiant les résultats des candidats (AJ 52 1011), on relève qu'avec une note de 19,5, Ju Péon arrive effectivement sixième dans un classement dont le premier obtient 20 ; les notes suivantes décroissent de 10^e en 10^e de point. La performance de Xu Beihong est remarquable car il obtenait une note supérieure à celle du premier au concours, le Roumain Bordenache, et il atteignait un rang qui l'autorisait à prétendre à l'admission définitive offerte aux quinze premiers élèves en

⁵⁶⁶ Cette sculpture est actuellement visible dans un couloir du bâtiment Perret. C'est un marbre de grande dimension (Haut. 194. Larg. 124. Prof. 120) envoi du romain Eugène-Louis Lequesne (1815-1887), copie d'un antique de la Glyptothèque de Munich. Env Sculp 19 (MU 1353) de 1846.

⁵⁶⁷ Nous avons pu observer ce travail minutieux de « modelage » à l'estompe sur le visage du Faune Borghèse, *Dessin 138*. Exposition *Un maître et ses maîtres*, op. cit., cat. 13 p. 87.

⁵⁶⁸ FDA 205, le Discobole au repos par Emma Eugénie Jullien, née en 1894, présentée au concours des places le 8 mai 1920 par Biloul, puis élève d'Humbert et de Biloul en 1922. Matière et technique : Pierre noire sur papier clair, 62,5. Larg. en cm : 47,6. Jugement du 24 Juin 1922, 1^{ère} Seconde Médaille du concours de figure dessinée.

tête du classement définitif au concours. D'une part, Xu Beihong réussit un peu moins bien la deuxième épreuve obligatoire, le dessin d'après le modèle vivant, avec 18,4, mais surtout, il ne se présente pas aux épreuves facultatives avec lesquelles il aurait pu se maintenir autour de la treizième place, celle qui était la sienne à l'issue des deux épreuves obligatoires de dessin.

Ce *Dessin 133* que nous avons identifié comme le dessin de l'épreuve obligatoire de dessin d'après l'antique au concours des places passé par Xu Beihong en avril 1921 constitue un document exceptionnel sur son parcours à l'École des beaux-arts de Paris ; il représente aussi sa meilleure performance dans le cadre scolaire si compétitif quai Malaquais. Le jeu consisterait à retrouver désormais le dessin qu'il a produit lors de l'épreuve d'après le modèle vivant. Nous n'avons pas d'élément décisif sous la main pour choisir une œuvre dans les collections du musée Xu Beihong. Il y a des possibilités et il faudrait vérifier les formats et type papier⁵⁶⁹.

Ces images dévoilées et mises en relation les unes avec les autres, prises dans le corpus de Xu Beihong et dans les collections de l'École des beaux-arts, nous permettent de comprendre avec un grand niveau de précision la trajectoire de l'élève, puis de l'artiste. Avec le *Dessin 133*, Xu Beihong a démontré sa capacité à rendre un travail particulièrement conforme à la demande du jury. Ce n'est pas un travail de création mais d'exécution. Liausu évoque l'effort d'anticipation dont doit faire preuve le candidat sur les attentes du jury qui peuvent varier d'une année à l'autre :

« La première épreuve consiste dans l'exécution en douze heures sur papier Ingres ordinaire, d'une figure dessinée d'après nature. C'est le moment de se souvenir des conseils reçus et de tenir compte des propos entendus à l'atelier avant le concours. Suivant la formation du jury, un dessin avec un effet très marqué ou une académie traitée avec une austérité s'impose. A moins que la liberté ne soit de mise cette année-là et le tempérament de rigueur, ou du moins l'apparence. Car – et c'est le défaut de l'École – il est des procédés qu'il faut suivre si l'on tient à devenir un bon élève, je ne dis pas un artiste. Le premier essai est éliminatoire. Il est jugé par le Jury de Peinture en exercice, 150 concurrents restent alors en présence pour subir la deuxième partie : dessin d'après l'antique. Cette deuxième épreuve est jugée comme la première, 20 étant la note maximum. Les élèves sérieux, pour accroître leur chance, font alors les épreuves facultatives⁵⁷⁰ ».

Sans avoir été complètement « un élève sérieux », puisque Xu Beihong ne s'est pas présenté aux épreuves facultatives, on voit néanmoins qu'il a réussi à rentrer dans le moule du bon élève aux épreuves obligatoires pour atteindre des notes aussi élevées.

Nous disposons d'un dessin de Xu Beihong qui évoque le concours et augmente notre dossier sur ce point. Ce dessin n'est pas celui réalisé d'après nature lors des épreuves mais il a dû être réalisé au cours de cette

⁵⁶⁹ *Papier Ingres*. Type de papier vergé, dont le poids varie de 80 à 160 g et généralement employé pour les dessins au crayon. Format : 50 x 65 cm. Le papier Ingres contient du coton. La surface vergée saisit la trace de la mine comme la couche de pigments. Un papier qui a une « mémoire vive » pour enregistrer et conserver les nuances les plus fines. Le blanc naturel légèrement ivoire, procure de la chaleur au papier sans perdre l'éclat de la lumière réfléchi. Le 80 g/m² est destiné à l'étude : dessin au fusain et à la technique des trois crayons. Pour des croquis rapides et nombreux. Le 130 g/m² est adapté au dessin au pastel sec, car son grammage un peu plus fort offre une meilleure tenue. La technique aux deux crayons n'utilise que deux crayons, généralement la pierre noire et la craie blanche. La pierre noire sert aux ombres et la craie blanche aux lumières. Les rehauts de blanc sont-ils autorisés dans les concours ? On voit surtout l'estompage dans le *Dessin 133* et pas de manière assurée de rehauts.

⁵⁷⁰ Camille Liausu, *Artiste, comment on le devient, Les différentes sections – avantages et inconvénients de la carrière*, Librairie Bernardin-Béchet, Paris, 1934, p. 18.

période intense pour l'élève et le candidat à l'admission. Sur *Dessin 595* (cf. Annexes II p. 11), on trouve nu féminin allongé et frappé d'un large « PEON » en majuscule, ainsi qu'un texte qui rappelle les circonstances du printemps 1921 :

« *DESSIN 595*: printemps de l'année *Xinchou* (1921), j'ai passé l'examen à l'école des beaux-arts de Paris, les cours (*Ke*, 课) de ma classe à l'atelier (*Huashi*, 画室) se terminent à midi, j'allais passer l'examen de dessin/ peinture (*Shi Hua*, 试画) dès que j'ai fini (*Xia*, 下) le cours. Je n'ai pas assez de temps pour manger, j'ai mangé seulement deux croissants et bu de l'eau, cette situation dura deux semaines. Le 26 avril 1921, le Salon de la nationale des beaux-arts (*Faguo jia meishu hui*, 法国国家美术会) a eu lieu, cinq jours avant le Salon des artistes français (*Faguo yiren hui*, 法国艺人会). Quand je suis allé voir, c'était le mois de mars du calendrier lunaire chinois. Il neigea soudainement, et je n'avais pas de veste, dans la salle d'exposition, il faisait trop froid, je suis rentré en attrapant froid. Je voulais échapper au froid par une douche, mais j'avais un mal de ventre avant d'avoir fini la douche, ce mal devenait plus tard un mal d'estomac incurable. Ah ! Si j'avais eu assez d'argent pour avoir une veste, la situation ne serait pas comme cela. Jusqu'à aujourd'hui, quatre ans ont passé, et une fois que ce mal arrive, je souffre d'une terrible douleur. Les gens voient mes œuvres, ils ne savent pas, que pour ces œuvres, j'ai souffert trop de douleurs insupportables. Quand même, tant que j'ai encore un souffle, je ne peux pas m'arrêter. Janvier de l'année *Yichou* (1925)", noté par Beihong ».

2.2.5. De l'élève vers l'artiste par le dessin ?

L'année 1921 montre aussi la tendance que suit Xu Beihong lorsqu'il quitte le champ cadré de l'exercice scolaire même s'il n'est pas impossible que ces pratiques et ces productions plus libres se déroulent dans l'atelier de l'École des beaux-arts de Paris. Car l'atelier est aussi un lieu d'expérimentations pour l'élève, mais où il doit prendre le risque de l'appréciation de ses camarades et du patron. Dans l'atelier, on peut faire beaucoup mais on s'expose forcément⁵⁷¹.

Ainsi, dans la petite série constituée par les *Dessin 709*, *Dessin 53* et *Dessin 49*, nous pensons voir le processus qui se met en place progressivement de l'élève vers l'artiste. Le *Dessin 709* est daté 1921 et ils est signé « Péon ». Or, il s'agit bien du même modèle que l'on retrouve en *Dessin 49* et *Dessin 53*, ce qui nous autorise à placer les trois dessins en 1921 (cf. Annexes II p. 12).

Le *Dessin 709* est assurément un dessin scolaire réalisé en atelier. Le *Dessin 53* probablement également, mais à un moment différent car s'il s'agit du même modèle, de menus détails comme le bracelet à la place de la montre, le collier, les boucles d'oreilles, nous invite à penser que le travail a pu être fait hors école. Les modèles sont-ils autorisés à poser parés de bijoux ? Le *Dessin 53* sent davantage la *mise en scène* et on est aussi saisi par le travail sur le visage et l'expression du modèle qui sont remarquables. Ce n'est pas seulement une figure mais une personne. On retrouve ici cette idée ingresque qui consiste à « faire parler les yeux ». C'est un travail à deux crayons très abouti. Xu Beihong se situe dans le meilleur naturalisme avec en ligne de mire la compassion, la fragilité, la détresse et la mélancolie.

Enfin, nous mettons en rapport cette paire (*Dessin 709* et *Dessin 53*) et leur modèle, avec le *Dessin 49* qui nous fait glisser du travail scolaire à la tentative artistique. Xu Beihong met au point un type. Même modèle, même souci du détail et de l'atmosphère mais avec une stylisation marquée et de type franchement ingresque, notamment sur le visage. La figure perd du son pathos mais garde une personnalité accentuée par le type physique même du modèle, sorte de beauté classique dont le corps se fige dans une douceur mélancolique.

⁵⁷¹ Voir dans Fernier, *op. cit.*, p. 36, p. 47, p. 106, p. 108, pour la critique de l'œuvre non scolaire par les camarades et le patron.

Nous y voyons volontiers la création d'un *type* qui doit représenter la femme de Xu Beihong, Jiang Biwei, soit une sorte d'idéal féminin qui aboutit dans *Le son de la flûte* de 1924-1926. A travers cette série, on voit à l'œuvre l'usage artistique que Xu Beihong fait de sa formation académique et scolaire à l'École des beaux-arts de Paris. Comme un premier cycle, ce processus est identifié, expérimenté et réalisé avec succès par Xu Beihong en à peine deux ans de présence en France, du printemps 1919 au printemps 1921.

2.2.6. De Xu Beihong en Allemagne : contre Clark

La période allemande touche trois années, 1921, 1922 et 1923, mais elle est contenue dans une durée de vingt mois entre l'été 1921, après la fin des cours à l'École des beaux-arts mi juillet, et le moment où Xu Beihong se réinstalle à Paris et réapparaît à l'École en mars 1923. De fait, on a vu aussi que Xu Beihong fait plusieurs allers-retours entre Berlin et Paris durant toute l'année scolaire 1921-1922. L'interprétation de la « période allemande » de Xu Beihong est problématique sur le plan artistique et nous souhaitons critiquer ici la position de John Clark. Dans son article de 2013⁵⁷², le chercheur australien réduit des problèmes complexes à des idées toutes faites qui au final, relèvent davantage de la politique que de l'histoire de l'art.

« From Dagnan-Bouvier [sic] he seems to have adopted a kind of pleinairist visual ideal of the nobility of rural labour and the grandeur of the tools and animal used in everyday toil. This could affect the relative placement and scale of motifs in the picture frame. From Kampf and also via him from Menzel, he inherited a drawing technique which much closely privileged outline, ways of representing the figure face-on in portraits and self-portraits, and a series of historical tableau which supposed the grandeur of history painting but linked this to the folk vernacular of a nationalist and often propagandistic kind. »

D'emblée, Clark cadre le sujet et ferme la discussion. Des éléments intéressants sont noyés dans une interprétation tendancieuse. Selon Clark, Xu Beihong fut un nationaliste qui a choisi des formes rétrogrades de l'art. Il aurait d'ailleurs fréquenté des artistes nazis et il a lui-même produit un art propagandiste. Plus grave, nous apparaît l'exagération qui consiste à partager entre la France et l'Allemagne les effets supposés d'une influence. Insidieusement, les deux parts sont données comme équivalentes, ce qui est un contresens. Par ailleurs, il est dommage que Clark n'ait pas tenté de vraiment chercher à savoir ce que Xu Beihong avait fait à Berlin. A-t-il effectivement suivi les enseignements de Kampf ? Clark dit simplement qu'il n'en sait rien, et pour cause, il n'a pas enquêté⁵⁷³.

⁵⁷² John Clark, « The Trajectory of the National : Xu Beihong and Arthur Kampf in inter-Asian Comparison », communication du 24 août 2013, publiée traduite en chinois dans Wang Wenjuan 王文娟, *Quanqiuhua yu Minzuhua - 21 Shiji de Xu Beihong Yanjiu yu Zhongguo Meishu Fazhan*, 全球化与民族化——21 世纪的徐悲鸿研究及中国美术发展, *Globalization and localization: Xu Beihong and the Modern and Contemporary Chinese Art*, Zhongguo Renmin Daxue Chubanshe, Beijing, 2013, p. 405-424.

⁵⁷³ Un des arguments de Clark serait qu'on trouve encore en Chine des manuels de dessin qui prennent pour modèles le travail d'Arthur Kampf. C'est exact, et on les obtient très facilement dans les magasins de fournitures de beaux-arts comme *Marie Shangdian*, avec par exemple, *Atuer kangbofu sumiao quanji – Les dessins d'Arthur Kampf*, Nanning, 2010. Mais on voit aussi à côté ceux consacrés à tous les autres, comme Ingres : *Angeer sumiao quanji – Les dessins d'Ingres*, Nanning, 2013. En somme, ce n'est pas le signe d'un lien particulier entre Xu Beihong et Kampf, même si reconnaissons-le, il y a bien parmi d'autres œuvres étrangères, quelques unes de Kampf qui sont conservées dans les collections du musée commémoratif Xu Beihong.

A chaque paragraphe, l'auteur enfonce le clou.

« In borrowing historical formulations from Menzel and later from Kampf, Xu appears not to have noticed the historical complexities from which their art arose and through the taste of which patrons it would be located, even including Adolf Hitler later on. »...« There are some very direct similarities between Xu's work and that of Kampf. »...« When one looks at Xu's Work, however, the links, or at least the discursive similarities, with Kampf are considerable. »

Bien entendu, les formules picturales dont parle John Clark ne sont pas propres à ces peintres allemands. Si Xu Beihong les a empruntées, ne faudrait-il pas davantage tâcher de trouver la source et les prototypes en France, chez Flameng, Cormon, Dagnan Bouveret et Lucien Simon, avec lesquels la relation maître-élève est avérée ? Les « ressemblances » que Clark voit entre l'œuvre de Xu Beihong et celle des peintres allemands qu'il mentionne, sont des extrapolations. En comparant vraiment les œuvres des uns et des autres, on réalise qu'il n'y a pas de ressemblance entre la manière de Xu Beihong et celle de Kampf. Le style de Kampf est froid, sourd et stylisé ; on pourrait presque le rapprocher de la peinture d'un Jean Pierre Laurens. Or, justement, Xu Beihong ne s'est jamais engagé dans cette voie. Il est resté un peintre réaliste et coloriste, dans la veine de Besnard, de Simon et dans la tradition bien française du XIX^e siècle.

Quant à la comparaison avec Max Beckmann, on imagine mal Xu Beihong être en mesure d'éprouver le même malaise par rapport à la « technique académique héritée ». Xu Beihong avait ses propres héritages et problèmes, mais pas ceux de Beckmann. Pour Clark, le jeune chinois n'aurait pas compris que le rapport à la peinture académique ne pouvait être que cynique. Or, cette différence ne peut pas servir à disqualifier Xu Beihong. Même si les artistes utilisent des moyens communs (le dessin, l'huile, la peinture d'histoire, le portrait, certains styles etc.) qui donnent l'illusion de leur communauté, Clark méconnaît les intérêts spécifiques des agents en fonction de leur propre aire de civilisation. En aucune manière, l'héritage pictural académique occidental ne peut avoir dans les années 1920 le même sens pour le peintre allemand Beckmann et le peintre chinois Xu Beihong.

On doit aussi admettre que Xu Beihong n'était pas non plus enclin ni à critiquer la société contemporaine ni sa propre position comme artiste à l'intérieur de cette société. Xu Beihong avait d'autres préoccupations que celle de Beckmann et que d'autres Chinois plus engagés et virulents. Xu Beihong s'inscrit dans le cadre de débats simples qui ne le distinguent pas particulièrement ni en Europe ni en Chine. On pense d'un côté au rejet de la ville qu'il exprime dans son œuvre, par dégoût d'une société urbaine chinoise dominée par la vulgarité du *Haipai*. De l'autre, Xu Beihong aborde une question identitaire, et sa réponse humaniste se démarque complètement du nazisme. Par exemple, il brouille volontairement dans *Yugong Yishan* l'image raciale de l'homme chinois en utilisant des modèles indiens pour représenter une histoire « nationale ». Des dilemmes, Xu Beihong en a, mais John Clark ne les voit pas. Au contraire, il joue sur des ressemblances superficielles pour amalgamer les positions des uns et des autres.

« These conformities in pictorial discourse do not mean that Xu was a nazi, even a closet one. But we have noticed as art historians the confluence of a nationalist painting based on a projected cultural purity in the past...national allegory ».

Xu Beihong n'a pas été un artiste de propagande. En aucun cas, on ne peut sérieusement le considérer comme le père de l'art Mao. En accumulant les contresens, Clark veut nous faire admettre que Xu Beihong aurait plombé le champ artistique chinois jusque dans les années 1980 à travers une filiation avec l'art

allemand d'avant guerre. Un des éléments les plus discutables, consiste à associer la critique du modernisme par Xu Beihong et la mise au point de l'idée d'un « art dégénéré » en Allemagne. D'une part, Clark assimile ce qui se ressemble en apparence mais il ne voit pas en quoi les deux expériences de Xu Beihong, en France et en Allemagne, se situent et fonctionnent l'une par rapport à l'autre.

Lorsque Xu est en Allemagne, le lien avec la France n'est pas coupé. D'ailleurs Xu Beihong arrive recommandé par son statut d'élève officiel de l'École sous l'autorité du vieux Bonnat. Nous savons aussi que Xu Beihong a écrit un article sur Bonnat puis un autre sur Besnard alors même qu'il était en Allemagne.

Ce qui est intéressant n'est pas tant les rapports supposés entre Xu Beihong et les futurs artistes nazis que de regarder précisément les œuvres qui sont situées par Xu Beihong lui-même en Allemagne ; il y en a moins d'une vingtaine ; on peut simplement constater certaines différences par rapport à ce qu'il a fait à Paris entre 1920 et 1921. Ce qui est net dans le domaine du dessin de la figure, c'est le relâchement dans l'exécution. Xu Beihong est visiblement libéré d'un cadre scolaire, celui de l'École des beaux-arts de Paris, et ce qui nous reste à voir de ces dessins faits en Allemagne correspond davantage à de petits exercices et plus rarement à des travaux aboutis, même si ces derniers sont de bonne qualité.

Par le *Dessin 77* (cf. Annexes II p. 13), on voit pour la première l'utilisation d'un rehaut à la sanguine ou plutôt d'un lavis brun qui tend à envelopper la figure, sorte de halo au ton chaud, comme pour donner une *température* au corps. Le résultat n'est pas parfait mais Xu Beihong semble expérimenter quelque chose⁵⁷⁴. Pour faire plaisir à Clark, voit-on des modèles plus martiaux, plus virils, avec ce fameux contour au trait ? Très franchement, les dessins semblent surtout moins bons et alors que le « contour » reste une manière habituelle de Xu Beihong, où qu'il soit. Les *Dessin 80* et *Dessin 81* sont similaires. Le premier offre un couple, avec un modèle masculin qui est isolé dans le second dessin. Tant la manière que le physique, pas du tout athlétique, sont intéressants. Il y a une sorte de simplicité et d'efficacité qui détache Xu Beihong de sa façon parisienne, plus raffinée, plus léchée. On pense aussi au graphisme du *Dessin 2*. Mais, il en a aussi le regret et on trouve un étrange « fait d'après une photo », *Dessin 393*, scène de genre, une liseuse au lit dans la pure tradition bourgeoise et de salon. La présence de couples-modèles tranche avec Paris. Xu Beihong travaille à agencer les corps en mouvement. On a un autre exemple de couple avec le *Dessin 166*. Ce relâchement relatif, c'est aussi l'occasion de trouver davantage sa propre voie. Xu Beihong rapporte travailler dix heures par jour à Berlin. En fait, il très angoissé et patauge dans le doute. Cette période allemande n'est pas triomphante et ne consiste pas à l'affirmation d'un style à la Menzel ou à la Kampf.

« Quand j'habitais en Allemagne, je travaillais presque dix heures par jour, sans cesse en hiver et en été. Je travaillais surtout très assidument à copier. Mais je n'arrivais pas à garder un style harmonieux. Du coup, je m'inquiétais beaucoup...mais je n'avais que peu de connaissances acquises. Je ne pouvais pas appliquer ces connaissances dans mes créations. Malgré tant d'effort, je ne faisais toujours que peu de progrès. J'ai eu vraiment un doute. »⁵⁷⁵

Xu Beihong sent qu'il n'a pas encore atteint un niveau technique convenable et c'est aussi le sens de sa visite chez Dagnan-Bouveret à son retour. Il présente au maître ses travaux, notamment ceux fait au zoo et il reçoit un encouragement à poursuivre son travail et son effort à ne pas tomber dans la facilité du petit morceau de bravoure. C'est pourquoi, la période la plus intense de sa formation en France semble être celle à son retour

⁵⁷⁴ Parfois on a du mal à distinguer cette manière, des dommages de l'insolation du papier. Cf. *Dessin 168*.

⁵⁷⁵ Extrait *Récit de Xu Beihong 悲鸿自述*, rédigé en avril 1930 par Xu Beihong, dans Xu Beihong 徐悲鸿, *Beihong Suibi, 悲鸿随笔, Essais de Xu Beihong*, Jiangsu Wenyi Chubanshe, Nanjing, 2007, p. 14.

d'Allemagne où il reprend les cours à un rythme important à l'École des beaux-arts de Paris tout en diversifiant sa pratique à l'extérieur.

A Berlin, plus approfondi semble son travail réalisé sur les animaux, au zoo de Berlin notamment. C'est essentiellement ce qu'on retient de son passage en Allemagne et pas de supposées sympathies pour un art nazi qui n'existe pas encore. Mais John Clark n'en parle pas.

Seul le *Dessin 771* représentant un lion allongé et endormi est explicitement daté de la période allemande. Un autre exemple à situer en Allemagne est le *Dessin 499*. Globalement, on y voit des animaux en captivité qui sont très éloignées des attitudes héroïques du *Dessin 693*, feuille de papier Canson d'Annonay, avec un couple de lion mâle et femelle gravissant des rochers dans l'orage. Ce type de fauve, actif et tout en force, apparaît plus tard, comme par exemple dans les dessins préparatoires de *L'esclave et le lion* des *Dessin 394* et *Dessin 395*. En somme, les collections du musée Xu Beihong à Pékin ne rendent pas compte de ce travail sur la figure du lion qui deviendra un type important dans son bestiaire à l'encre⁵⁷⁶. Sa biographie parle aussi des chevaux dont il aurait bien étudié la représentation en Allemagne. On pense alors à deux dessins assez similaires dans la manière : *Dessin 743* et *Dessin 383*. Un dessin double, le *Dessin 649*, montre justement une étude de cheval mais qui est peut-être plus récente et une étude anatomique d'une patte de lion⁵⁷⁷ (cf. Annexes II p. 15).

D'une manière ou d'une autre, la démarche de Xu Beihong est d'atteindre le maximum de maîtrise dans une représentation réaliste de la figure avant d'en envisager la simplification, la stylisation qu'impose la technique à l'encre telle que la conçoit Xu Beihong, c'est-à-dire efficace à traduire la vie. Aussi, du point de vue artistique, la séparation entre son expérience allemande et son expérience française reste peu nette ; elle ne remet pas en cause cette démarche fondamentale. Toutefois, il est évident que c'est Paris qui reste au cœur de ce processus et pas Berlin. Simple, le séjour à Berlin marque un moment de « détente », « d'expiration », encore confus dans ses résultats, baigné dans le doute, mais aussi au cours duquel Xu Beihong maintient le cap et éprouve encore davantage la voie académique qu'il a choisie à travers des expériences nouvelles.

L'autoportrait *Dessin 700* daté de janvier ou février 1923, précède de peu le retour à Paris (cf. Annexes II p. 16). C'est un dessin complet, une vraie œuvre miroir, dans le sens où elle semble particulièrement poser et imposer la personnalité de Xu Beihong dans le processus en cours. On y voit un cheval « sortir de sa tête », dans une image qui nous rappelle l'engendrement d'Athéna par le front de Zeus. Dans la composition, Xu Beihong est en tenue de ville, comme dans une tenue de voyage, et pas de travail. Sa figure est disposée devant un défilé de chevaux dont l'impression est pariétale. La figure de l'artiste est disposée sur le fond même de son projet⁵⁷⁸.

⁵⁷⁶ Le premier lion de Xu Beihong à l'allure typique et à l'encre, est publié dans *Beiyang*, n.301, p.3 du 14 avril 1929. Pour le cheval, la première figure apparaît dans *Liangyou*, p. 23 du numéro 44 de 1930.

⁵⁷⁷ Pas de date pour ces trois dessins ; pour *Dessin 649*, un article rapporte que pendant ses études à l'École des beaux-arts de Paris, Xu Beihong veut maîtriser les techniques pour dessiner le corps humain et il étudie aussi la structure anatomique de différents animaux, surtout le cheval. Il se rend souvent à l'hippodrome pour faire des esquisses de chevaux. L'auteur dit que les deux dessins du *Dessin 649* montrent que Xu Beihong comprend et analyse profondément la structure de la patte du cheval (muscles, os...), alors que sur le dessin de la partie droite, Xu Beihong a écrit : « patte arrière gauche de lion ». <http://gaokao.xdf.cn/201308/9631502.html>

⁵⁷⁸ On peut rapprocher les chevaux à l'arrière plan du *Dessin 700* de l'*Huile 10*, mais sans certitude.

Deux portraits de la même vieille femme sont aussi de la période allemande, *Huile 16* et *Huile 67* (cf. Annexes II p. 17). Le premier fut présenté au Salon des artistes français de 1923. S'agit-il d'une œuvre marquée par l'Allemagne ? On serait tenté de le penser. On a une forme de simplicité et de rudesse même, sans être du tout dans l'expressionnisme ou la *Neue Sachlichkeit Kunst*⁵⁷⁹. Il n'y a aucune ironie dans l'œuvre. Le tableau n'est que simplement le portrait d'une vieille allemande. Correspond-il à la manière du Salon de 1923 ? Il faut chercher dans le catalogue et on peine à trouver un style équivalent dans les images du Salon de 1920 à 1923. On est loin des Chabas, Royer, Domergue, Laurens, Balande, Montezin etc. Certes *Les Mineurs* de Lucien Jonas et même la peinture franche d'un Lucien Simon s'en rapprochent parfois, mais visiblement, le portrait de Xu Beihong n'est pas dans les tendances picturales dominantes du Salon à Paris. Avec ces deux portraits, Xu Beihong se situe-t-il dans un *entre deux* ? Entre la France et l'Allemagne ? C'est possible, et nous pensons à une peinture « régionale » comme la peinture alsacienne d'un Martin Hubrecht (1892-1965) et des membres du Groupe de mai⁵⁸⁰, et même à une peinture « nationale » comme celle du Roumain Buradescu, camarade de Xu Beihong chez Flameng, dont l'œuvre est justement située entre l'Europe centrale et la France⁵⁸¹.

Toutefois, il ne poursuivra pas franchement dans cette voie. Ce portrait ne correspond pas à ceux réalisés plus tard à l'huile. En dépit de la simplicité du sujet, nous soupçonnons une œuvre très élaborée, trop peut-être. On y sent une volonté claire de peindre et de ne pas dessiner. N'est ce pas le reproche que lui fait Dagnan-Bouveret à demi-mot lorsqu'il rentre d'Allemagne ?

Mais le portrait de la vieille allemande nous donne quelque chose à voir. Si Xu Beihong dessine très bien, il ne produit pas une peinture photographique à la Dagnan-Bouveret, ni une peinture stylisée, *détournée* comme celle donnée par les promoteurs de l'art déco. Xu Beihong cherche, et il en gardera la capacité, à faire de plusieurs manières comme on le voit dans les visages traités différemment dans le *Tian Heng Wubai Shi* ; soit une façon très graphique, soit un rendu en touches plus larges et épaisses. Le travail de la touche l'a sans doute beaucoup intéressé face à la question du dessin. Xu Beihong est un technicien et en peinture à l'huile, la « touche » est fondamentale. En attendant, il revient en France à une voie plus proche de son tableau de 1920, *La femme à l'éventail*.

D'ailleurs peut-on rapprocher sa vieille allemande de la production contemporaine à l'École des beaux-arts ? On verrait alors une veine portée par Odette Pauvert, première femme à remporter le Prix de Rome en 1925 (PRP 175), proche de Simon, et par une autre lauréate, Madeleine Lavanture (PRP 188 de 1938) dont la manière semble nous ramener un peu en Allemagne.

Quant à la différence faite entre Xu Beihong et Pan Yuliang par rapport à Lucien Simon, John Clark ignore que Xu Beihong a passé plus d'un an dans l'atelier de Lucien Simon à son retour d'Allemagne, et en partie avec Pan Yuliang. Simon a été autant important pour Xu Beihong qu'il ne l'a été pour Pan Yuliang⁵⁸².

⁵⁷⁹ C'est davantage le choix pictural de Lin Fengmian à l'époque.

⁵⁸⁰ Robert Heitz, « *Le Groupe de Mai : dixième anniversaire 1919-1929, Jacques Gachot, Balthasar Haug, Edouard Hirth, Martin Hubrecht, Lucien Hueber, Louis-Philippe Kamm, Lisa Krugell, Charles Schenckbecher, Simon-Lévy et Paul Welsch* », in *La Vie en Alsace*, Strasbourg, 1929.

⁵⁸¹ Tudor Octavian, *Viata și opera pictorului Sever Burada*, Pro Editura și Tipografie, Bucarest, 2010.

⁵⁸² A l'image d'un Xu Beihong revanchard et qui pense uniquement à « sauver le pays », Clark pose la figure de Pan Yuliang affectée par des maladies sexuelles et des sympathies pour l'Union soviétique. Un agrégat de considérations fumeuses sur les pseudos motivations des uns et des autres.

Plus généralement, comme beaucoup d'auteurs, John Clark ne voit pas que la question de la peinture d'histoire est d'abord un problème pictural avant d'être un problème social ou politique.

« Xu presents himself as the questioning intellectual with a conscience, exploring the European art discourse he will re-deploy for finding a new China : There is also within his work the articulation of two distinct selves : the bohemian dressed in French art school manner, and the Chinese patriot inheriting the style and the lived moral content of modern literatus. »

Pour Clark, l'engagement est le contraire d'une prise de distance. Ce qui est très discutabile. D'ailleurs, par rapport à l'idée d'un « comprador art », la morale de Xu Beihong l'en protège mais avec un prix immédiat plus lourd à payer que Lin Fengmian à ses débuts. Et concernant le choix de Xu Beihong, Clark, comme Sullivan, ne voit pas le rapport essentiel qu'il a avec l'école de Lingnan ou l'école de Shanghai et un réalisme basé sur l'observation du réel et de la nature⁵⁸³. Ce parti pris de Xu Beihong, décrit comme une tendance « étrangère », ne l'est pas. Xu Beihong n'a fait qu'alimenter par son séjour à l'étranger un choix déjà fait en Chine par une bonne partie du champ artistique local.

Ensuite la critique anglo-saxonne tend à prêter à Xu Beihong une position qu'il n'a pas eue. Xu Beihong n'a jamais été l'artiste officiel du régime. Son engagement a surtout été un engagement artistique. On ne peut pas lui rapprocher d'avoir collaboré avec les Japonais qui occupaient le pays. Ensuite, il n'a jamais été membre d'un parti, ni le *Guomindang*, auquel sa compagne Jiang Biwei a appartenu et poussa à ce qu'il s'y engage, ni du parti communiste, même au fait de son influence sur le champ artistique. On peut même avancer qu'il en a fait les frais lorsque les autorités ont fondé la CAFA et qu'elles ont injecté davantage de la méthode de Yan'an que du *Xu Beihong xuepai*, désormais mis en infériorité. Clark si prompt à anticiper le *futur du passé*, ne considère pas la trajectoire qui aurait été celle de Xu Beihong dans les années 1950 et encore moins après 1966. Xu Beihong a moins été un académique qu'un éclectique. Il n'a jamais empêché les autres de peindre comme ils le souhaitent. Quand à la question de l'éducation, elle ne recouvre pas complètement la question artistique, c'est même une autre question. Xu Beihong le savait car dans les années 1920 et les années 1930, il était déjà admis que les écoles d'art ne produisaient que modérément des artistes. Et la question éducative était d'abord une question éducative et sociale. Nous reviendrons sur ce point à la fin de notre étude.

2.3. L'année 1922-1923, retour à la source de l'École et détente ?

Après l'Allemagne, c'est le retour en France au printemps 1923. Xu Beihong se présente à son maître, celui qui est extérieur à l'École, Dagnan-Bouveret, et en même temps il retourne à l'École des beaux-arts avec la même assiduité que durant la période qui précéda son départ en Allemagne. Dans le fond, Xu Beihong retourne à la source car sa formation n'est pas finie. Aux doutes qui le taraudent, s'ajoute désormais la pression du temps. Avec une entrée à l'École en 1920 à un âge déclaré de 25 ans, Xu Beihong ne peut pas rester rue Bonaparte au-delà de l'année 1925 à cause de la limite d'âge qui impose de partir à trente ans. L'École est une sorte « d'âge de cristal » dans lequel la *mort* administrative de l'élève est décrétée à l'âge de trente ans révolu et dans l'année en cours. Si les règles de présence et de pointage sont encore lâches à l'époque de Xu Beihong, avant l'année 1926-1927, la règle de la limite d'âge est depuis longtemps déjà

⁵⁸³ Il y a aussi le sens de l'observation du *Xie Sheng* dans la peinture chinoise traditionnelle, et des exemples fameux dans la peinture de l'époque des Song que Xu Beihong appréciait beaucoup et l'exemple de la synthèse des peintres jésuites.

immuable et implacable.

Aussi, nous savons que Xu Beihong, même reçu officiellement en mai 1921, même après un long séjour en Allemagne, revient à l'École afin de poursuivre une formation qu'il considère comme une formation d'élite ; d'une certaine manière il se retrouve dans son corps, la *caste* qu'il a choisie et qui l'a choisi. Nous le savons également, Xu Beihong n'est pas seul. Il a l'étoffe sinon d'un chef, du moins d'un guide pour les nouveaux venus qui commencent à arriver en nombre depuis la Chine sans trop savoir à quel saint se vouer à Paris.

C'est encore une année de transition. A Paris, Flameng est très malade puis décède et c'est sans doute la période où Cormon remplace Flameng dans l'atelier. Un signe est fourni par l'inscription de Sun Peicang fléché par Cormon chez Simon. Lucien Simon n'est peut-être pas encore en charge en mars 1923 et c'est probablement Cormon qui professe dans l'intervalle ; mais c'est bien Lucien Simon qui récupèrent les *Flamengs* et les étudiants chinois qui souhaitent comme Sun Peicang rejoindre l'atelier où se trouve précisément Xu Beihong.

Xu Beihong poursuit son travail en atelier avec le dessin d'après le modèle vivant et il copie aussi d'après les maîtres dans les musées.

Dans la première catégorie, on retient une belle à la coiffure « espagnole », sorte d'aigrette, accessoire étonnant ; elle est vue dans différentes poses comme dans *Dessin 63* et *Dessin 83* (cf. Annexes II p. 18) ; la manière, comme le modèle, ont quelque chose de plus libre, de plus effronté, de moins scolaire et de moins académique. On est moins dans la représentation d'une figure que dans l'expression d'une personnalité. Le modèle est une belle fille qui joue la belle fille avec une dose de provocation.

Pour les musées, On a le dessin d'une sculpture de Barye conservée au Louvre, *Dessin 694* (cf. Annexes II p. 19). On passe de l'image réaliste du lion en cage au zoo de Berlin à l'image d'une sculpture d'un fauve par Barye. Nous pensons que ce travail a un lien avec la stylisation qui s'opèrera plus tard dans les dessins puis les encres de fauves par Xu Beihong ; il y a des éléments plastiques qui proviennent de la sculpture dans les représentations de fauves par Xu Beihong. Et on sent que Xu Beihong a pris de Barye, personnage si important à l'École des beaux-arts de Paris, quelque chose qui lui permettra de dépasser le « réalisme mimétique ». Une évolution est en cours qui le pousse de la forme vers l'idée et la mise au point de types.

On remarque aussi le *Dessin 220* (cf. Annexes II p. 47), beau portrait d'une jeune femme occidentale, assise sur une chaise et les jambes allongées ; on pense davantage à une camarade d'atelier qu'un à modèle. On retrouve une pose familière qui rappelle les images de Jiang Biwei, un livre à la main. On peut y voir un Xu Beihong sans doute plus détendu dans l'environnement de l'École et des ateliers qui s'ouvrent massivement aux élèves femmes tout en y amenant une sorte de pacification. La période héroïque des ateliers qui a débuté en 1863, et qui atteint un paroxysme avec la Première Guerre mondiale et le retour des anciens combattants, s'achève au milieu des années 1920. Xu Beihong en a été le témoin.

2.4. L'année 1923-1924, diversification du dessin vers l'huile, de l'École à la Grande Chaumière

Le printemps de l'année 1923 marque le retour à Paris et ouvre une période qui se prolonge et s'épanouit en 1924. C'est une phase de travail intense pour Xu Beihong à l'École des beaux-arts de Paris mais qui est aussi enrichie par une diversification de sa pratique technique et par une maturation artistique. Xu Beihong produit davantage d'huiles, des travaux plus personnels, avec des sujets plus approfondis. Pourtant, c'est aussi une période difficile comme nous le laisse voir le commentaire en Chinois porté sur le *Dessin 753* (cf. Annexes II p. 28).

« Début de l'année Jiazi, fait à Paris, c'est le moment le plus misérable depuis mon arrivée en Europe, je

ne sais à qui en parler et qui accuser ».

2.4.1. Le prototype du vieillard

Ce *Dessin 753* est techniquement remarquable ; on reconnaît un modèle de l'École qui apparaît dans le FDN 273 de 1923 où un vieillard brandit une verge qui peut servir de bâton à un berger pour rassembler son troupeau ou de trique à un centurion pour pratiquer la décimation militaire. Ce qui est très intéressant, c'est que le *Dessin 753* est traduit à l'huile, dans l'*Huile 8* (cf. Annexes II p. 28). Xu Beihong tente désormais de passer de l'un à l'autre, du dessin à l'huile, très probablement dans le cadre de l'atelier. Dans le *Dessin 753* et l'*Huile 8*, on voit exactement la même pose et Xu Beihong a pu produire dans la même semaine un dessin abouti et une huile de qualité. De fait, l'huile datée 1923 doit nous amener à replacer le dessin en 1923 dont le commentaire date de 1924. *Dessin 753* est un beau travail scolaire, typique de l'atelier, en l'occurrence de ceux de Fernand Cormon et de Lucien Simon dont la maîtrise du dessin était réputée. On devine un crayon plus dur pour les contours, un crayon plus noir pour le modelé, quelques rehauts blancs sur le front et la clavicule, mais surtout un gros travail d'estompe pour effacer les ombres et rendre les plages claires dans la musculature. En face, l'*Huile 8* joue aussi sur les contrastes, du conflit entre la lumière et l'ombre d'où doit émerger la figure. On pense à Rembrandt auquel Xu Beihong s'est beaucoup intéressé en Allemagne, davantage qu'à Kampf⁵⁸⁴. Une seconde huile est probablement réalisée au même moment et avec le même modèle, *Huile 102* (cf. Annexes II p. 29). La photographie dont nous disposons est un peu surexposée et on peine à se rendre compte de l'état exact du tableau mais elle est d'une manière différente, moins sombre, plus tracée, plus conforme au rendu de l'École. Cela montre encore que Xu Beihong est dans l'expérimentation et que l'huile ne lui fait plus peur. *Huile 103* représente un autre modèle chenu mais moins dégarni et plus athlétique (cf. Annexes II p. 29)⁵⁸⁵.

Un autre exemple de translation du dessin vers l'huile est donné par les *Dessin 742* et *Dessin 749* (cf. Annexes II p. 30), que l'on retrouve dans la paire *Dessin 151* et *Dessin 157* (cf. Annexes II p. 31) même si le modèle a les cheveux taillés. On reconnaît la même tête que celle du modèle de l'*Huile 3 - Xi Wo Hu*, sorte de tête d'expression, qui dans la manière est assez proche de sa vieille femme allemande. Toujours le même rapport entre peinture et dessin. Le dessin n'est pas de la peinture et inversement. Xu Beihong l'a bien compris, le pratique et il s'y tient.

Il s'agit d'un des vieux modèles de l'École des beaux-arts⁵⁸⁶. Xu Beihong a un attrait pour de vieux modèles chenus en France qui vont lui permettre de préparer ses têtes de vieillards en Chine. On peut même y voir une sorte de prototype. C'est peu évident sur ces dessins et encre comme *Renwu 2*⁵⁸⁷ mais patent pour *Jiufang Gao - Renwu 54*. Xu Beihong tend à occidentaliser le type du vieillard chinois. On voit bien le

⁵⁸⁴ On pense à la copie de l'*Aveuglement de Samson* de 1636 huile du musée de Franckfort. Elle se trouvait dans la collection de Sun Peicang. Deng Feng 邓峰 Sun Yuan 孙元, *Qingqing Zipei - Minguo Meishushi de Zaifaxian: Sun Peicang jiqi Shoucang*, 青青子佩——民国美术史的再发现：孙佩苍及其收藏, *Qingqing Zipei - Redécouverte de l'histoire des beaux-arts de la République de Chine : Sun Peicang et ses collections*, Beijing, 2014, p. 28 et 29.

⁵⁸⁵ Où est le modèle de *Huile 103* ? cf. Torse 140 et FP 183 et FP 184 de 1931 ?

⁵⁸⁶ Fernier, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁸⁷ *Renwu 2* en août 1926 ; « *Lanqiu* (7ème mois calendrier lunaire) de l'année Bingyin, fait par Beihong, c'est pour prier le bonheur ». On peut y voir une des premières transitions du dessin occidental vers l'encre chinoise (cf. Annexes II p. 44).

contraste entre ses images françaises qui annoncent son type de *patriarche* en Chine par rapport à *Renwu 55* et *Renwu 56* qui ont été produits avant son départ, vers 1916, avec un type de vieux chinois au visage rond et dans un rendu photographique. Xu Beihong passe de la reproduction du réel, plate et un peu vide, sorte d'enregistrement, à la création par une recréation du réel d'image pleine vivante et inspirée. Il donne du mordant et de l'énergie à ses figures comme il le fait pour les chevaux. Le rapport entre le prototype de l'École et une œuvre postérieure est bien incarné par les deux vieillards de *Huile 2 - Xi Wo Hu – En attendant le sauveur*.

2.4.2. Diversification technique et doute existentiel en fin de parcours à l'École

Xu Beihong poursuit aussi son travail sur l'antique, et nous voyons en 1924 une huile sur toile d'après l'antique, *Huile 54* (cf. Annexes II p. 32). On peut la comparer à FDA 202 réalisé par un élève de Cormon en 1914 et dans lequel on reconnaît le même antique que l'*Huile 54* de Xu Beihong, soit le Doryphore de Polyclète. Il est rendu exactement dans la même position et dans le même environnement. Le même antique est vu de face en FDA 182 de 1901⁵⁸⁸. A chaque fois, on voit la volonté de rendre l'environnement, de montrer dans l'image le lieu où elle a été produite. C'est aussi une manière pour l'élève d'exprimer qu'il est situé et *intégré* dans ce contexte si particulier qu'est l'École des beaux-arts de Paris, dans le moment d'un concours.

Or, on ne connaît pas de travail peint à l'huile d'après l'antique. C'est une forme de production assez rare⁵⁸⁹. Xu Beihong aurait-il été autorisé à peindre une huile au lieu de pratiquer le dessin dans la salle de concours ? C'est peu probable. Ou bien a-t-il tiré une huile d'un dessin que nous n'avons pas ? C'est plausible. Cette huile a été réalisée dans l'atelier Simon ou ailleurs ? Peu importe, mais ce tableau est encore le signe d'une diversification, d'une expérimentation qui passe par la confrontation systématique d'une technique par rapport à l'autre. Il s'agit de maîtriser une sorte de déambulation technique autour du même modèle.

Un autre exemple intéressant de cette gymnastique est constitué par la série *Dessin 722*, *Dessin 728*, *Dessin 87* mise en face de l'*Huile 57*⁵⁹⁰ (cf. Annexes II p. 20). Nous y voyons une nouvelle manière de travailler à l'École des beaux-arts, dans une présence et une pratique encore plus approfondies au printemps 1924, quand Xu Beihong est encore pleinement dans l'atelier Lucien Simon. On retrouve la même maîtrise dans un de ses dessins, parmi les plus connus, le *Dessin 750* de mars 1924 (cf. Annexes II p. 21).

Avec le remarquable *Dessin 755* (cf. Annexes II p. 22), qui représente un jeune modèle masculin, adolescent ou un jeune adulte, se pose le problème de l'attribution de l'huile homologue conservée à la CAFA. Ce tableau correspond au dessin sauf qu'il est double, avec une vue de profil, la même que le *Dessin 755*, complété par une vue de face. Le Dessin est considéré comme emblématique, sorte de *drapeau* du travail de Xu Beihong à Paris ; nous situons sa production à l'École des beaux-arts de Paris. Nous y voyons même le pendant masculin du dessin 750 : pose idéale, jeunesse, pureté classique, voire antique, mais appliquées à des modèles modernes. C'est donc aux yeux de Xu Beihong une sorte d'accord parfait. L'attribution de l'huile des collections de la CAFA est débattue. Elle est d'une qualité technique très moyenne, au point qu'elle pourrait ne pas être de la main de Xu Beihong mais d'un de ses camarades d'atelier, en l'occurrence Sun Peicang car effectivement Xu Beihong n'est pas le seul élève chinois de l'atelier Simon, ex atelier Flameng.

⁵⁸⁸ MU 422 puis MU 577.

⁵⁸⁹ M. Emmanuel Schwartz nous a confirmé ce point.

⁵⁹⁰ Xu Beihong Huaji, 徐悲鸿画集(下卷), *Le Recueil des œuvres de XU Beihong (tome II)*, Beijing Gongyi Meishu Chubanshe, Beijing, 2005, p. 223.

Pourtant, cette belle maîtrise technique qui s'exprime à l'École, appelle une suite, soit des pratiques hors École. Xu Beihong a pu naturellement chercher ailleurs ce qui lui manquait à l'École, mais quoi précisément, c'est une question que nous nous posons à travers la lecture du son œuvre et du corpus que nous étudions, confronté à la chronologie, aux séquences de sa pratique et de ses apprentissages à l'École et à Paris en général. En réponse, nous voyons pour l'année 1924, une paire dans les *Dessin 89* et *Dessin 90*. Dans *Dessin 89*, Xu Beihong nous donne le nom du modèle et le lieu de production : « *Lily grande chaumière Paris 1924 Péon* » (cf. Annexes II p. 23). Ce travail est très intéressant car le personnage adossé à un mur a l'air d'en sortir comme un haut relief. On retrouve le même modèle allongé dans *Dessin 90* : beauté pleine, formes généreuses. Xu Beihong lui a donné une sorte de légèreté, une beauté « cotonneuse » davantage que solide. Les deux images tranchent effectivement avec la production plus léchée, plus précise et plus grave de l'École.

Deux autoportraits de l'année 1924 semblent se répondre (cf. Annexes II p. 24). *L'Huile 104*, sans précision pour le mois, nous montre un Xu Beihong en costume-cravate assis sur une chaise ; il est tourné vers lui-même mais comme son propre spectateur, extérieur, dans un univers à la fois très personnel mais aussi très social. L'artiste est chez lui, chez eux, dans leur chambre. Il est accoudé au dossier de la chaise, un verre à la main et un rouleau de papier dans l'autre. Derrière, des œuvres sont entreposées contre le mur et un pupitre à partitions pliable rappelle la présence, et aussi l'absence, de l'être aimée : Jiang Biwei. Il y a une forte tension psychologique dans ce tableau et une fragilité de la figure, à la fois entourée d'objets et isolée. Ju Péon est-il un « buveur d'eau » ? On pense à une image de bohème parisienne⁵⁹¹.

A ce regard extérieur sur soi-même répond le *Dessin 222*. Le visage est cadré, tête de face et suspendue dans le vide existentiel. Nous sommes au mois de novembre 1924 et c'est précisément le dernier moment où Ju Péon est noté présent dans l'atelier Lucien Simon à l'École des beaux-arts de Paris. Ainsi séparé de tout contexte, le visage offre une sorte de neutralité lucide, inquiète et un peu sauvage. La technique est sereine, crayon assez gras sur papier gris qui pourrait servir au pastel. Le blanc de l'annotation autographe s'inscrit comme un rehaut épitaphe qui nomme le sujet dont la vie a été donnée par les autres rehauts portés sur la figure elle-même, particulièrement les yeux qui scintillent dans la pénombre. C'est un portrait presque lunaire.

Au « buveur d'eau » fait face un « Jean de la Lune »⁵⁹². Il est étrangement juvénile. Enfant dans l'artiste, artiste enfant, enfance de l'art. Après, quand la lumière reviendra que se passera-t-il ? Xu Beihong et Ju Péon poursuivent leur voyage, l'Odyssée funambule d'un artiste chinois en Occident.

2.4.3. La belle et la bête

Les travaux personnels de l'année 1924, traduisent cette double face du héros, acteur et spectateur inquiet de son périple. Biwei est sa muse, sa Calypso. Trois dessins et deux huiles nous font pénétrer dans l'intimité d'un couple, mais d'un couple désuni. C'est année scolaire 1923-1924, Xu Beihong fait du zèle. Il reste de

⁵⁹¹ Louis Henry Murger (1822-1861) passa sa jeunesse parmi les « Buveurs d'Eau » (car n'ayant pas assez d'argent pour s'offrir une autre boisson au comptoir), un groupe d'artistes-bohémiens du Quartier latin que fréquenta aussi le photographe Nadar (1820-1910).

⁵⁹² Pierrot est candide, badin et il a une certaine dose de bon sens. Son vêtement est blanc. Il ne porte pas de masque et il a le visage enfariné. Souvent dans la *Commedia dell'arte*, il est le rival d'Arlequin auprès de Francisquine ou de Zerbinette, et il est amoureux de Colombine. Depuis l'antiquité égyptienne, on trouve l'image lunaire d'un Pierrot, dionysiaque chez les Grecs, Chtonien même ; c'est une image archaïque et archétypale ; entre *Le Gilles* de Watteau et le Pierrot de Deburau, on trouve encore le Baptiste du Théâtre des Funambules dans *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné (1945).

manière continue dans l'atelier Lucien Simon d'octobre 1923 à juillet 1924, cumulant 205 jours de présence sur 10 mois dont 23 jours en juillet qui est généralement déserté par les élèves. Il est présent avec Pan Yuliang et Yves Brayer mais eux-mêmes s'échappent avant lui. Les éphémérides nous indiquent qu'après qu'une crue de la Seine eut inondé Paris en janvier 1924, une canicule s'abat sur la capitale vers le 10 juillet. Ju Péon est un *acharné*.

Il dessine alors, dans la chaleur de l'été, une Biwei allongée (cf. Annexes II p. 25). *Dessin 396* est annoté : « Péon 11 juillet 1924 Paris ». La jeune femme est en chemise de nuit ; simplicité et naturel de l'intimité. Il y a quelque chose de touchant dans le corps allongé, suspendu sans repère dans la feuille, bras pensifs et chevilles croisées, c'est un ange. Elle vole comme dans un décor de plafond baroque ou rococo, une sabine de Cortone ou de Giordano. Biwei est allongée devant les yeux pers du peintre ; une belle endormie en pleine journée, qui s'ennuie en attendant son prince.

On retrouve le même sujet ou presque, dans le *Dessin 617* titré « La sieste ». Dans ce sommeil des sens, le visage de Biwei prend facilement une tournure un peu irréaliste et onirique. Elle devient un chat noir qui caresse un gros chat blanc dans l'*Huile 15*. C'est la belle et derrière se tient la *bête*, Xu Beihong, dont le visage est autant couleur de terre cuite que le visage de Biwei est d'albâtre sous le casque de ses cheveux noirs. Les traits du peintre sont marqués, inquiets et crispés jusqu'à la douleur. La production de l'École offre vers la même époque des couples où s'oppose l'homme à la peau mate et la femme à la peau claire. C'est peut-être un paradigme pictural dans lequel il s'inscrit volontairement avec sa femme⁵⁹³.

Sa *Gouache 13* (cf. Annexes II p. 14), copie d'un classique à retrouver, pose ce rapport entre *Eros* et *Thanatos* avec la figure de Judith et de Salomé. Le mâle, couleur de terre, est condamné à périr de la main de la belle ; orientale et blanche, elle tient à la main le cuivre qui recevra le sang et la tête coupée.

Il y a de l'irréalité dans son appréciation de Biwei, comme le refuge qu'il se donne dans la peinture pour une relation marquée par la difficulté à communiquer et par une impasse sensuelle. L'image projetée de sa femme en France se découvre en 1924 avec le *Dessin 616*. Cette œuvre est complexe, une sorte de mille-feuilles, qui puise dans la recherche que nous avons mentionnée avant son départ en Allemagne (*Dessin 709 Dessin 53 Dessin 49*), d'une beauté idéalisée dans un rendu que nous avons qualifié d'ingrèsque car il tend à légèrement altérer le réalisme pour dégager un type et une personnalité.

2.4.4. Le son de la flûte, entre ingrisme, symbolisme et extrême-orientalisme

A notre avis, ce travail se concrétise encore davantage dans le *Dessin 616* de 1924 puis dans l'*Huile 17* qu'il produira en 1926 à partir du dessin (cf. Annexes II p. 26). Le dessin reprend une disposition verticale en rouleau ; c'est un retour à l'Orient avec une technique franchement occidentale. On pense à l'École de Lingnan et à Gao Jianfu⁵⁹⁴, d'autant que l'envoi en chinois indique : « fin-automne de l'année Jiazi, dessiner Biwei dans le miroir, Beihong » ; l'idée de reflet transparaît aussi dans l'envoi autographe de Fernand

⁵⁹³ Voir les Prix de Rome de l'époque, comme le tableau d'Yves Brayer de 1930 et le conte-type *La Belle et la Bête* porté à l'écran pas Jean Cocteau en 1946.

⁵⁹⁴ Voir le tableau de Gao Jianfu (1879-1951), *Femme se regardant dans un miroir* de 1937 et conservé à Hongkong ; dans le catalogue de l'exposition sur l'école de Lingnan, Musée Cernuschi, p. 104 et 105 ; et sur la question de la représentation de la figure humaine, « peinture de personnages » p. 93. On note des ressemblances avec l'œuvre de Huang Shaoqiang (1901-1942). On pense aussi à la copie de la *Vénus dans le miroir* de Velasquez réalisé par Xu Beihong en 1933 à Londres.

Gregh⁵⁹⁵. On retrouve un peu la même technique que pour son autoportrait intérieur (*Dessin 222*). Papier brun, noirs prononcés et rehauts de blanc sur la figure jusque dans le texte qui est doublé, au crayon et en rehaut.

Biwei est une Vénus. Mais où est son miroir ? Ju Péon est son miroir. Elle joue de la flûte, mystérieuse et charmeuse. On pense alors au tableau de Fang Junbi *Jeune Fille jouant de la Flûte* présentée au Salon de 1924 (cf. Annexes II p. 106) ; il y a des similarités mais le morceau de Fang Junbi est traité dans une veine franchement occidentale qui rappelle Humbert et aussi Besnard dont elle a revendiqué encore plus franchement l'influence que Xu Beihong.

Le mot de Fernand Gregh ne laisse pas d'intriguer. Pourquoi Gregh, cet intime de Proust, et dans quelles circonstances ? 1924, c'est aussi l'exposition à Strasbourg et les Chinois de l'École des beaux-arts de Paris tentent des choses, se mettent à l'épreuve et s'exposent au deux sens du mot. *Le Portrait de Mme Jupéon et de l'artiste*, l'*Huile 15*, est présentée à Strasbourg sous le numéro 75 parmi les quatre huiles envoyées, dont encore la vieille femme allemande⁵⁹⁶. Gregh n'est pas considéré comme un symboliste mais il leur est lié ; on pense qu'il a pu rencontrer Ju Péon dans une réunion d'anciens, autour de Dagnan-Bouveret, voire de Paul Valéry ? C'est aussi un moment où Xu Beihong poursuit son ouverture sur le champ artistique et culturel français, entamée dès 1920 avec la rencontre de Dagnan-Bouveret. A l'institut, Besnard aurait même félicité Dagnan-Bouveret pour son élève chinois. On pense aussi à Paul Valéry qui apparaît dans le catalogue de 1933, bien lié à Besnard, mais aussi à Pierre Louÿs et d'autres ; c'est la toute la sensibilité symboliste d'avant la Première Guerre mondiale ; Xu Beihong y puise encore allègrement dans les années 1920.

Le tableau de 1926, *Huile 17*, tiré du *Dessin 616* de 1924, a gagné en complexité et en épaisseur. Point notable, l'huile ressemble vraiment au dessin et il y a bien une dimension graphique dans cette peinture. Le visage retrouve cette image ingresque de Jiang Biwei et du type idéal qu'elle incarne ; peau d'ivoire sous l'égide de la chevelure noire ; visage percé, troué par deux grands yeux noirs, à la prunelle brillante ; le contour des paupières est très marqué. C'est un trait physique de la race asiatique mais il est accentué. Xu Beihong reprend et perfectionne le type déjà élaboré par la série de dessin de 1921 et qui s'achevait avec le *Dessin 49*. C'est sans doute une des œuvres à l'huile de Xu Beihong parmi les plus orientales ; on peut même parler d'un « extrême-orientalisme », dans le sujet et dans la manière. La figure et le décor ont indéniablement une forte influence chinoise dans le trait, les couleurs et les fondus ; les coulures rappellent un travail qui aurait pu être fait à l'encre, même si on retrouve aussi cet élément chez ses maîtres académiques français comme Albert Besnard⁵⁹⁷. Sur ce point, l'énergie mise dans le travail à l'huile progresse aussi dans la mise en place des fonds car ils sont moins traités comme un arrière plan neutre que comme un élément à part entière de la composition et de l'animation même de l'œuvre et du sujet principal. La différence est nette avec son portrait à l'éventail de 1920, ses portraits faits en Allemagne (la vieille dame *Huile 16* et *Huile 67* cf. Annexes II p. 17) et même son autoportrait de l'année 1924 (*Huile 104* cf. Annexes II p. 24). Il y a un élément supplémentaire, soit le jeu de la *matière*. Xu Beihong paraît moins préoccupé du détail et de la singularité des motifs dans la composition que de l'unité générale donnée au tableau, vu dans son ensemble à travers la matière picturale dont il a modulé la quantité par la touche⁵⁹⁸. Lumière et couleur parviennent à un niveau d'unité jamais atteint auparavant dans l'œuvre de Xu Beihong et il est probable que l'artiste a compris la leçon de Rembrandt tout en tenant compte d'un contexte moderne, le sien : artiste chinois à Paris dans les années 1920.

⁵⁹⁵ « C'est un musicien qui peint la minute : Le paysage à l'air de sortir de la flûte. Fernand Gregh ».

⁵⁹⁶ Catalogue de l'exposition chinoise de Strasbourg p. 14.

⁵⁹⁷ Les coulures dans le tableau d'Albert Besnard (1849-1934), *La Famille Lenoir* de 1892 dans le catalogue d'exposition déjà cité, *Un maître et ses maîtres: Xu Beihong et la peinture académique française*, cat. 148, p. 286-288.

⁵⁹⁸ On pense moins à l'utilisation d'un couteau que de brosses plates.

Faut-il y voir le projet de *siniser*, de nationaliser la technique à l'huile ? C'est très probable et c'est une expérience intéressante, réussie mais qui n'aboutira pas à une manière typique de l'artiste ; elle ne débouchera pas sur une autre œuvre de ce type faite par Xu Beihong. Faut-il le regretter ? Il y aurait ici matière à une critique à charge contre Xu Beihong que nous opposons à celle factice de John Clark. Xu Beihong a visiblement exploré puis délaissé une voie picturale à l'huile franchement « synthétique ». Nous recherchons dans notre corpus d'autres exemples de cette « peinture à l'huile à la chinoise ». Au regard de ses grandes machines du type de *Tianheng*, *Xi Wo Hou*, *Yugong Yishan* etc, nous ne voyons pas de fil rouge qui depuis *Le son de la flûte* pénétrerait et traverserait sa peinture d'histoire. Nous ne trouvons pas de postérité évidente à l'*Huile 17*, sauf à fouiller dans sa production intimiste qui fut souvent le revers de l'œuvre principale, l'espace de liberté et de décharge du peintre.

2.4.5. Un tableau raté et un tableau réussi, *Hupan* et *Yueye*

A nos yeux, deux tableaux alimentent cette veine fortement teintée de symbolisme, *Huile 20* et *Huile 13* (cf. Annexes II p. 27). Parmi les deux, un tableau est raté, soit l'*Huile 20*, intitulé *Hupan*, *Au bord du lac*. La toile est signée « Péon » et elle date de 1935. Le tableau paraît anodin alors qu'il fixe de manière remarquable la sorte d'impasse dans laquelle Xu Beihong se trouve à ce moment dans sa pratique de la peinture à l'huile en Chine⁵⁹⁹. Dans un genre qui fait très « peinture de Salon », la toile montre deux modèles nus ; l'un est debout et de dos, l'autre allongé regarde le peintre dans un paysage lacustre et montagneux ; on pense immédiatement à Albert Besnard et à ses baigneuses au bord de lac d'Annecy, même si c'est un motif courant dans la peinture académique⁶⁰⁰. Pourtant, *Hupan*, sans doute inachevé, est chargé d'une double tension. D'abord, Xu Beihong veut éviter de dépasser la manière occidentale par le simple jeu du paysage, qui est chinois, et dans lequel on pourrait placer des modèles chinois. Ensuite, il essaye vraiment de trouver une manière chinoise à l'huile. Désormais bien rentré en Chine, Xu Beihong cherche un style personnel à l'huile qui serait à la fois le résultat de tout son effort académique en France, de son « inspiration » française, traduit dans une « expiration » chinoise qui lui serait propre. John Clark y trouverait sans doute un argument pour montrer que non seulement Xu Beihong n'a pas été un bon peintre moderne mais qu'il a aussi été un mauvais peintre académique. Le tableau est effectivement bourré de défauts mais il a quelque chose d'héroïque. Le travail sur le fond, le paysage sur lequel se détachent les figures montre un gros travail sur la matière et la couleur pour abolir la profondeur dans un jeu de touches épaisses et larges, avec un chromatisme brun, vert, bleu violet, rose, soit une palette qui rappelle aussi directement Besnard mais aussi une sorte de « pomo » chinois à l'huile⁶⁰¹. Il en résulte une impression étrange, d'unité et de décalage entre les figures et leur environnement.

Dans cette veine symboliste, teintée d'irréalité, onirique parfois, qui fut inaugurée franchement par *Le son de la Flûte*, on trouve un tableau qui est très abouti : *La nuit au clair de Lune*, *Huile 13*⁶⁰². La manière de l'artiste s'y rapproche de *Hupan*, en beaucoup plus libre, dans une veine moins graphique. Les figures sont

⁵⁹⁹ Le tableau n'avait jamais été exposé avant *Un maître et ses maîtres* en 2014.

⁶⁰⁰ Un tableau de Xu Beihong, *Baigneuses dans les saules*, rappelle Albert Besnard. voir *Xu Beihong Huaji*, 徐悲鸿画集(下卷), *Le Recueil des œuvres de Xu Beihong (tome II)*, Beijing Gongyi Meishu Chubanshe, Beijing, 2005, p. 215 (voir annexe II p. 51).

⁶⁰¹ Xu Beihong a-t-il utilisé un couteau ?

⁶⁰² *Xu Beihong Huaji*, 徐悲鸿画集(下卷), *Le Recueil des œuvres de XU Beihong (tome II)*, Beijing Gongyi Meishu Chubanshe, Beijing, 2005, p. 275.

moins dessinées mais le travail sur l'unité du tableau et la mise au point d'une ambiance particulière reste dans le même esprit. A la différence de *Hupan, La nuit au clair de Lune* est un tableau très réussi. On retrouve d'ailleurs le motif de la joueuse de flûte qui est toujours associé à la figure de Jiang Biwei. Là aussi, les éléments mis à l'œuvre à la peinture à huile rappellent la Chine et sa tradition à l'encre.

2.4.6. *L'esclave et le lion, premier tableau d'histoire « français »*

L'année 1924 est aussi marquée par la création du premier tableau d'histoire à l'huile de Xu Beihong : *Nuli Yushi - L'esclave et le lion* (cf. Annexes II p. 33, p. 34, p. 35).

Or, si la toile ne figure pas dans les collections publiques à Pékin, le musée commémoratif Xu Beihong conserve encore des dessins préparatoires⁶⁰³. Ils sont datés 1924. Sur ce point, il était admis par une partie de la critique que le tableau était à situer dans la « période allemande » de Xu Beihong et la maison Christie's avait insisté sur ce point dans le catalogue de vente en 2006. Il n'en est rien, bien au contraire. Xu Beihong est à l'époque de retour à Paris et il suit assidument les enseignements prodigués à l'École des beaux-arts de Paris.

Or, c'est en pensant à ce sujet et à cette œuvre, *L'esclave et le lion*, que nous nous étions intéressé au PRP 170 de Beaume⁶⁰⁴. Comme par hasard, au moment qui précède son séjour en Allemagne, lorsque Xu Beihong passe ses journées à l'École pour préparer le concours des places, le sujet donné pour le Prix de Rome, demande précisément de représenter un corps en souffrance et des lions⁶⁰⁵. Même dans ses dimensions, le tableau de Xu Beihong correspond à un Prix de Rome de l'époque. Comme nous le verrons plus avant, l'écho du Prix de Rome résonne encore avec force dans l'œuvre de Xu Beihong quand on a sous les yeux le tableau de Pierre Ducos de la Haille (1889-1972) qui enracine la figure humaine dans la terre nourricière comme le fait *Yugong Yishan*⁶⁰⁶. D'une certaine manière, *Nuli Yushi* représente le Prix de Rome que Xu Beihong se donne à lui-même et à la peinture à l'huile chinoise d'avant-guerre.

Par rapport au titre, *Nuli Yu Shi*, soit mot à mot *L'esclave et le lion*, plus que le sujet en lui-même, nous pensons que Xu Beihong a d'abord été intéressé par les contraintes picturales qu'il imposait : un lion et un personnage placés dans une situation dramatique. Peu préoccupé par la religion, Xu Beihong a évité une histoire tirée de la bible ou de la vie des saints. Pourtant, il a dû choisir un type de personnage et il s'est réapproprié une figure de saint ermite pour l'appliquer à la légende romaine qui avait au moins l'avantage d'être *laïque*. Androclès n'est pas chrétien et rien n'indique qu'il soit un vieillard. Il est un esclave en rupture de ban. Or, on sent bien, même à travers les études préparatoires, que Xu Beihong a voulu travailler sur l'image d'un corps torturé et pas sur un corps en splendeur. On pense alors à ses études d'après un vieux modèle de l'École que Xu Beihong a peint et dessiné plusieurs fois en atelier à l'École ; ce modèle pourrait être

⁶⁰³ Le tableau a été vendu 7 millions de dollars en novembre 2006 chez Christie's HK. Il est sorti de Singapour, là où précisément Xu Beihong a perdu pendant la guerre une partie de son travail réalisé en Europe.

⁶⁰⁴ Emile Beaume (1888-1967) Grand Prix en 1921 (PRP 170), *L'Ensevelissement de Saint Antoine*, Premier Grand Prix de peinture en 1921, et le Deuxième Grand Prix (PRP 171) de Constantin Font (1890-1954), (cf. Annexes II p.33).

⁶⁰⁵ Cette paire de personnages que constituent le lion et un vieil homme dans le désert est un sujet rebattu dans la peinture occidentale. On y trouve Androclès, aussi par Jérôme, le maître de Dagnan-Bouveret ; au delà, on voit des Saint Jérôme, des Saint Antoine etc.

⁶⁰⁶ PRP 172, *La Fortune et l'Abondance sortant du sillon creusé par le laboureur*. Premier Grand Prix de peinture en 1922. Pour tous ces Prix de Rome et leur portée dans l'art chinois moderne voir le catalogue d'exposition, Xu Qingping, Schwartz Emmanuel, Cinquini Philippe, *Un maître et ses maîtres, Xu Beihong et la peinture académique française*, catalogues d'exposition, Pékin, Zhengzhou, Shanghai, 2014.

« le père Rossi » décrit par Fernier⁶⁰⁷ et aussi le Saint Antoine de Beaume et de Font. Nous sommes convaincus que Xu Beihong s'est souvenu aussi du sujet du prix de Rome de 1921 et des productions de ses camarades des ateliers Flameng et Cormon⁶⁰⁸. Il serait intéressant d'ailleurs de voir qui était monté en loge cette année en dehors de Beaume et Font. Xu Beihong n'a pas pu *inventer* le sujet et quelqu'un lui a soufflé ; on peut imaginer Dagnan-Bouveret qui se souvenait des lions et des personnages qui associait Gérôme⁶⁰⁹. Gérôme est connu pour ses arènes mais il a également produit plusieurs « esclave et lion » à travers Androclès ou bien par Saint Jérôme. Ou encore, y aurait-il du Prud'hon dedans, que Xu Beihong admirait énormément à l'époque ? En tous les cas, en 1924, le tableau de Xu Beihong est insolite dans la production chinoise et ce travail est bien une histoire de l'École des beaux-arts de Paris⁶¹⁰.

Dans le *Dessin 394*, on a mention d'une œuvre de Rembrandt et d'un musée allemand. Entre la France et l'Allemagne, Xu Beihong a utilisé le dos d'une carte postale ou d'une illustration. Or, il s'agit du *Noli me tangere - Christus erscheint Maria Magdalena* de Rembrandt conservé au Herzog Anton Ulrich-Museum de Brunswick. Quel rapport entre *L'Esclave et le lion* et ce chef d'œuvre ? Nous pensons à la tension qui existe entre les deux figures dans chacun de ces tableaux. Un personnage libère l'autre qui se trouve dans la crainte. On peut aussi rapprocher la grotte et le tombeau du Christ.

Comme souvent, le fond de la composition est un espace ludique, tel qu'on l'a vu dans le passage de son *autoportrait aux chevaux - Dessin 700* fait à Berlin vers l'*Huile 10*. Comme le tableau dans le tableau, ces « chevaux échappés » à l'arrière plan expriment une tendance, une tentative (voire une impasse et un regret ?). Avec la grotte d'un côté, le tombeau de l'autre, la relation asymétrique entre un maître et son serviteur dans les deux œuvres, on passe de la confrontation à la révélation et les deux images mettent en scène un passage, une initiation. Nous ne croyons pas au hasard et nous voyons un signe dans la référence à Rembrandt dans le *Dessin 394*, comme une pierre blanche laissée par Xu Beihong au bord du chemin de son inspiration.

2.5. 1924-1925 fermer la parenthèse scolaire à l'École et poursuivre la diversification des pratiques autour de la figure

Le temps de son parcours scolaire interne à l'École des beaux-arts de Paris s'achève en novembre 1924. La période qui suit, de la fin 1924 à septembre 1925, précède son premier retour en Chine. C'est la seconde séquence que Xu Beihong passe en France hors du cadre scolaire de l'École. Par rapport à la place de Xu Beihong dans le phénomène chinois à l'École des beaux-arts, la première séquence, entre mai 1919 et octobre 1920 était préparatoire, préscolaire, la seconde postscolaire.

⁶⁰⁷ Fernier, *Quai Malaquais, op. cit.*, p. 94.

⁶⁰⁸ Ni le Grand Prix de 1923 remporté par Pierre Dionisi (1904-1976), *Golgotha* (PRP 173), ni celui de 1924 (PRP 174) de René-Marie Casting (1896-1943), *Jésus chez Marthe et Marie*, n'offrent de lien direct, sauf l'image du corps supplicié chez Dionisi. Le corps « sous tension » est un élément fort du tableau de Xu Beihong.

⁶⁰⁹ Nous avons regardé les jugements ; il y a des sujets pour certains prix mais pas ceux donnés pour le prix de Rome de peinture. Existe-t-il une sorte de « répertoire des sujets » donnés aux concours de l'École ? Il faudrait voir si Androclès y figure ? Pour le Prix de 1921, l'importance donnée dans l'énoncé aux lions, à la description des corps etc.

⁶¹⁰ Le *Dessin 395* porte « *Printemps de l'année Jiazi, Beihong* ». *Dessin 395, Dessin 160, Dessin 149, Dessin 150* sont également préparatoires pour *L'Esclave et le lion*. Wang Zhen se trompe dans les dates. Il place le *Dessin 160* en 1926.

Avec le texte du *Dessin 595* (cf. Annexes II p. 11) que nous avons évoqué plus haut, Xu Beihong ferme en janvier 1925 cette parenthèse. Il jette un regard rétrospectif sur son expérience d'étudiant à l'École des beaux-arts de Paris en 1921. On note qu'il projette déjà de son expérience française une image ambivalente : celle du succès et de la difficulté, voire du succès par la difficulté. Xu Beihong a été un étudiant qui a « mangé de la vache enragée » pour atteindre ses objectifs et sa position dans le champ. La nature de cette projection n'est pas neutre car elle servira comme le levier d'un retour d'expérience offensif qui peut être dirigé contre ses adversaires dans le champ artistique chinois ; on pense notamment à la querelle de 1932 et à son attaque contre Liu Haisu.

2.5.1. « Hélène » et l'atelier de l'avenue de Friedland

Hors École, Xu Beihong poursuit à Paris son travail de fond sur le dessin d'après nature, avec le modèle vivant ; il occupe un atelier avenue de Friedland et c'est même l'adresse qui figure dans le catalogue de la SBNA de 1927⁶¹¹. On remarque qu'il note parfois sur les dessins les noms et les adresses de ses modèles, aussi pour s'en souvenir (cf. Annexes II p. 36 et p. 37). Dans l'*Huile 58*, Jiang Biwei pose habillée allongée sur le lit en train de lire. On la retrouve au même endroit dans la *Gouache 4*. On remarque une sorte de couvre oreiller roumain, un papier peint art nouveau au mur, et les mêmes objets de décor que le lieu où posent à d'autres moments des modèles nus⁶¹². L'atelier rue de Friedland n'est visiblement pas le domicile du couple. Un modèle féminin occupe une place particulière dans cette production mi-scolaire, mi-artistique, comme autant d'exercices de mise au point (cf. Annexes II p. 38, p. 39, p. 40). Dans *Gouache 2* et *Gouache 3* qui sont des pastels, dans le *Dessin 597* de février ou mars 1925, dans le *Dessin 598* et sous un autre angle dans le *Dessin 756* de fin juillet ou août 1925, on reconnaît le modèle dont Xu Beihong fait le portrait dans le *Dessin 97* avec l'annotation « Hélène Péon Paris 1925 ». Xu Beihong produit également une huile remarquable avec ce même modèle, *Huile 34*⁶¹³.

Le *Dessin 170* (cf. Annexes II p. 45), montre un modèle masculin avec nom et adresse. En chinois : « *Muchun* (fin du printemps, 3ème mois du calendrier lunaire) de l'année *Yichou*, fait par Beihong ». Et en français : « Poovapolsky 13 rue des fossés st Marcel Paris 5^e ».

Le *Dessin 110* offre deux annotations, une de 1925 en rapport avec Dagnan-Bouveret et une autre de 1926 avec Xie Shoukang et en Belgique dont il fait le portrait en *Dessin 328* (cf. Annexes II p. 41 et p. 42) :

« Le 26 février 1925, la maladie de M. Dagnan s'est aggravée. Beihong » ; « L'été de l'année *Bingyin*, j'étais à Bruxelles, en Belgique avec Cipeng ; nous logions rue de l'École où l'on réparait les canalisations. L'odeur était épouvantable. Chaque fois qu'on passait par là, on ne pouvait même pas respirer. Et pourtant, après des allées-venues, on ne sentait plus une telle odeur et le lendemain, c'était encore moins fort. En cela, j'ai bien compris que quand on souffre de la faim, on est sensible, mais lorsqu'on mange à satiété, on devient insensible. C'est ce que nos ancêtres ont dit : « ce n'est que dans la pauvreté que l'on excelle en poésie ». Il

⁶¹¹ Fernier évoque l'atelier que prend un camarade. Il lui sert autant à peindre que de garçonnière. Fernier, *op. cit.*, p. 46.

⁶¹² *La lecture* (《读书》 dushu) est publiée dans le *Liangyou* du 30 août 1927 et indiquée « dans le salon de Paris ».

⁶¹³ *Dessin 85* et *Dessin 92*, même date du 23 janvier 1925. Peut-être une enfant, imberbe et sans poitrine.

Dessin 73 et *Dessin 98*, même modèle de dos, bras levés en arrière portant les cheveux ou coudes ramenés sur les côtes. Même modèle que *Dessin 103* de l'hiver 1925 et encore en *Dessin 94*, allongé et accoudé sur une petite desserte (cf. Annexes II p. 40). *Dessin 99* fin janvier ou février 1925 même modèle aux couettes macarons que *Dessin 95* et *Dessin 100* ; même modèle dans les *Dessin 93* et *Dessin 712*.

serait bien contradictoire que je veuille peindre et en même temps vivre dans l'aisance ».

Sur le *Dessin 721* (cf. Annexes II p. 54) dont nous reparlerons avec *Huile 63* et *Huile 31*, on trouve :

« Les peintres anciens ou modernes chinois que j'admire, seulement Yan Liben, Wu Daozi, Xu Xi, Zhao Mengfu, Zhou Chen, Qiu Shizhou, Chen Hongshou, Wang Shigu, Yun Nantian, Wu Youru, Ren Bonian, tous atteignent le niveau de Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, Titien... »

On relève à nouveau Ren Bonian et toujours ce regard porté sur l'histoire et sur les autres. Une œuvre est toujours d'abord destinée aux autres artistes.

2.5.2. Au Louvre et d'après les maîtres

L'antique du *Dessin 757* est réalisé au Louvre (cf. Annexes II p. 19), face au marbre de l'*Hermès à la sandale* dit *Cincinnatus*⁶¹⁴. La feuille offre une inscription double, en chinois : « Tangshan Lu, No.27, Maison Yu transmettre à Chen Ba. » ; et en français : « Louvre février 1925 Péon ».

L'*Huile 38* est une copie du tableau de Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) créé en 1808 : *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*⁶¹⁵. La toile comporte l'annotation en français : « Péon d'après Prud'hon Paris 1925 ». On connaît l'admiration de Xu Beihong pour Prud'hon. Il rédige une biographie du peintre en chinois, avec un album de ses œuvres. Cet exemplaire unique dont Xu Beihong prévoyait la publication en Chine a été perdu avant qu'il ne puisse réaliser son projet. Parallèlement, Xu Beihong fait son propre album, celui de ses dessins, le *Beihong Hui Ji*. Malheureusement, ce travail a également été perdu. Quoi qu'il en soit ce double effort de récapitulation s'inscrit dans une stratégie de retour qu'il prépare en France avec l'idée de diffuser en Chine des *exempla* artistiques.

A la fin de l'automne 1925, dans le calendrier chinois, soit probablement en septembre 1925, Xu Beihong quitte Paris pour rentrer en Chine. Il arrive en octobre, soit au début de l'hiver, à Singapour. Il y finit l'année 1925 et le 6 février 1926, il prend un paquebot français pour rejoindre Shanghai. Un autoportrait, *Dessin 663* (cf. Annexes II p. 42), nous montre Xu Beihong en mars 1925, quelques mois avant le départ. C'est une image en sanguine, plus sereine. Le visage plein, la bouche charnue, le nœud de cravate impeccable. Lors de son séjour à Singapour et à Shanghai, avant son retour à Paris à l'été 1926, nous voyons justement à travers les *Dessin 223*, *Dessin 224*, *Dessin 520* (cf. Annexes II p.43), la première phase et la première forme de remobilisation de son expérience française et de son savoir faire acquis en France ; elle se fait essentiellement par la réalisation de portraits. C'est la fois une négociation efficace et facile de ses compétences, et aussi une reprofessionnalisation de Xu Beihong dans le champ artistique chinois élargi à Singapour.

2.6. 1926 et 1927, souffrance physique et socialisation

Xu Beihong est de retour à Paris à l'été 1926, sans le sou. Il va rendre visite à Dagnan-Bouveret et lui présente un tableau de Ren Bonian. De quel tableau s'agit-il ? L'influence de Ren Bonian sur son travail est manifeste. Xu Beihong commence d'ailleurs à mélanger les hypothèses plastiques. On l'a vu à l'huile, vers une sorte de peinture symboliste chinoise ; mais désormais il s'y engage à l'encre avec son *Zhongkui- Renwu 3* de juin 1927 ou encore dans *Renwu 2* (cf. Annexes II p. 44). Dans cette démarche, il se raccroche et repasse par des prototypes de l'École de Shanghai. Cette voie, c'est l'avenir et ce qu'il fera à son retour en Chine.

⁶¹⁴ http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not&idNotice=875

⁶¹⁵ http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22525

Auparavant il renoue avec le fil de son existence parisienne.

2.6.1. Le mal d'estomac comme symptôme et métaphore de l'acculturation ?

Sur le *Dessin 583 de l'hiver 1926* (cf. Annexes II p. 45), une académie d'homme au style austère, Xu Beihong note : « Ah! Je suis tellement triste, hiver de l'année Bingyin ». On retrouve la même tonalité mineure et grave qui prévalait avant son premier retour en Chine. Sa bohème se poursuit. Dans le même esprit et avec le même sujet, le *Dessin 582* : « Les difficultés que j'ai rencontrées ont renforcé ma volonté, l'énergie ne s'épuise pas malgré la maladie et la pauvreté, avec mon pinceau pointu, observer la douleur des gens dispersés sans domicile ». Face aux difficultés matérielles et psychologiques, il affiche une volonté inébranlable. Encore, dans le *Dessin 66* qui montre une académie féminine : « La magie de la beauté ? Elle n'a pas de magie pour guérir mon mal au ventre ? ». La litanie se poursuit en 1927, dans le *Dessin 112* : « Candong (fin d'hiver, 12ème mois calendrier lunaire) de l'année Bingyin, fait par Beihong, ne pas pouvoir supporter le mal au ventre ».

Dans cette « double vie de Xu Beihong », dans ce discours construit à propos de son expérience et à travers le support même de son œuvre, la douleur physique fixée sur l'estomac nous apparaît comme un symptôme psychosomatique, sorte de métaphore digestive de l'assimilation d'une autre culture artistique. Elle exprime une souffrance psychologique qui se traduit par une souffrance physique, dans un processus qui est vécu comme une aliénation et qui constitue le revers de l'acculturation⁶¹⁶. Le mal de ventre fonctionne comme la conséquence du malaise identitaire de celui qui prend sur lui par la volonté. Le « transfert culturel » est une mise en danger, voire une destruction de soi-même. Il y a bien une dimension destructive dans le processus d'acculturation qui passe par l'expérience française. La mécanique est en place dès Shanghai et avant le départ en France, quand Xu Beihong a des tendances suicidaires. Son intérêt pour un tableau de Dagnan-Bouveret, une *Ophélie*⁶¹⁷, qu'il veut absolument acquérir à son retour à Paris en 1926, fait réapparaître dans le jeu social et artistique qu'il mène entre la France et la Chine, et de manière incidente ou détournée, le fil rouge de cette crispation et de ce malaise existentiel qui le taraude et le consume tout au long de sa vie et de sa trajectoire d'artiste, depuis sa naissance à Yixing jusqu'à sa mort prématurée à Pékin en 1953. D'une part, les circonstances sont objectivement mortifères mais d'autre part, Xu Beihong refoule probablement, sinon un goût, du moins un penchant pour le morbide. Il l'esquive pour lui-même et dans sa production à travers la *compassion*, mais il la fustige chez les autres ; on pense à Lin Fengmian qui l'exprime artistiquement davantage et plus directement. Xu Beihong prend une posture et construit pas à pas son personnage. Dans sa démarche, l'artiste et son œuvre sont davantage que le reflet des vicissitudes de la vie et de la personne, elles désignent par la pratique des entités supérieures qui ont la capacité réelle d'arracher l'homme au néant.

La souffrance subie, dépassée par la discipline, appelle un dénouement et dans la même série, avec une académie d'homme, le *Dessin 172*, on peut lire : « Ce jour-là, j'ai vu un ancien livre sur le Parthénon. Je ne l'ai pas acheté car il coûtait trop cher, et aujourd'hui je l'ai revu, il coûte encore plus cher. Je ne peux rien faire sinon le voir disparaître ». Et à côté : « Li Shengzhang me l'a acheté, c'est un acte de bonté que je ne

⁶¹⁶ Nous admettons la critique d'une « surinterprétation, car le mal d'estomac, douleur physique provient de privations alors que l'intérêt, la passion pour l'art occidental sont bien réels chez Xu Beihong et procèdent d'un désir profond d'enrichissement intellectuel et artistique », Chang-Ming Peng (26 juillet 2016). Toutefois, nous gardons l'hypothèse car elle repose sur l'idée que l'acculturation implique une part d'autodestruction et de souffrance. Ses effets positifs se développent à condition que le sujet renonce à ce qu'il a été auparavant et à l'intégrité de cet état passé.

⁶¹⁷ Voir le catalogue d'exposition, *Un maître et ses maîtres: Xu Beihong et la peinture académique française*, Shanghai, 2014, cat. 135, p. 264-265.

peux pas oublier. Chunri (3ème mois calendrier lunaire, printemps 1928) de l'année Wuchen, Beihong ». Le second texte fait figure de *rédemption* ; elle semble homologue à la trajectoire artistique de l'artiste dans un processus de « transfert culturel ⁶¹⁸ ».

2.6.2. Les amis de Xu Beihong

La socialisation de Xu Beihong en France est une question intéressante. Elle concerne d'une part les relations établies avec des maîtres et grands peintres français, on pense à Dagnan-Bouveret, son réseau d'amis, les professeurs à l'École, Albert Besnard etc. mais aussi aux relations horizontales, c'est-à-dire avec ses camarades français ou plus généralement avec de jeunes français. On a plutôt l'image d'une personnalité en retrait, posture qui correspond autant à son identité d'étudiant étranger qu'à son style, soit à une forme de timidité doublée d'une fierté qui cadre le personnage et le maintient hors du bruit et des frasques de ses camarades français de l'École. La mémoire de Xu Beihong à l'École est, sur ce plan, très différente de celle d'un Robert Fernier. D'ailleurs, Xu Beihong ne mentionne clairement qu'un seul de ses camarades : Burada. L'incise nous paraissait tellement originale dans son discours que nous avons eu tendance à fixer dessus une sorte de relation privilégiée avec son collègue roumain. Pourtant, il faut nuancer cette idée et plusieurs œuvres des collections du musée Xu Beihong, nous invitent à desserrer l'étau de l'isolement ou du repli total au sein du groupe chinois comme si dans le contexte français, sa stratégie aurait été uniquement centrée sur des relations verticales avec des figures importantes et anciennes du champ artistique et culturel français.

Comme d'autres élèves chinois élèves de l'École, le jeune Xu Beihong partage d'abord des signes extérieurs communs à l'ensemble de ses camarades. Les photographies en témoignent, et Xu Beihong s'est fait fort de porter un costume qui lui donne l'apparence de l'élève type de l'École des beaux-arts de Paris. La tenue qu'il porte sur l'unique photographie qui le montre à l'intérieur de l'École, en 1933, dans la Cour du Mûrier, en témoigne, autant que la plupart des autres clichés qu'on lui connaît en Chine : costume, lavallière, chapeau large etc. (cf. Annexes I p. 47). Au-delà, Xu Beihong a bien eu des relations avec des camarades et surtout de jeunes françaises. Sans tomber dans la psychologie de bas étage, nous y voyons un trait de caractère qui exclut Xu Beihong des ambiances viriles et potaches, mais aussi un lien avec son œuvre qui place au premier plan les modèles et figures féminines. C'est une des caractéristiques majeures de sa production française et elle tranche, en contenu, avec sa production en Chine qui se recentre sur la figure masculine. Ce balancement se retrouve chez d'autres élèves chinois, notamment en fin de phénomène, avec Wu Guanzhong dont la production française, engloutie avec la révolution culturelle, était dominée par la figure féminine. L'un et l'autre, et pour des raisons différentes, ont du renoncer, ou réduire l'emprise de ce sujet dans leur œuvre une fois de retour en Chine. Il y a dans cette série (cf. Annexes II p. 47), le *Dessin 220*, portrait que Xu Beihong a réalisé d'une jeune femme française dont nous avons déjà parlé, mais aussi le *Dessin 64* qui est probablement de la main d'une camarade à l'École des beaux-arts : « Ju (Péon) mon camarade Caroline Duprat ».

⁶¹⁸ Le transfert et la « resémantisation » des éléments empruntés, passent par un processus de décomposition-recomposition, déconstruction-reconstruction ; le *style* (social) de Xu Beihong, l'œuvre, et le discours même qu'il donne sur les deux premiers domaines, articulent toujours cette dualité ; celle de la descente indispensable, voire de l'humiliation, avant l'ascension, de la souffrance dominée et dépassée par l'effort comme préalable nécessaire avant l'épanouissement et la réalisation de soi. Ce type d'analyse peut apparaître scabreuse mais on pense aux travaux sérieux et convaincants de Bernard Lahire sur Kafka ou la manière de répondre à : « Pourquoi Frantz Kafka écrit-il ce qu'il écrit et comme il l'écrit ? » ; Bernard Lahire, *Frantz Kafka, Eléments pour une théorie de la création littéraire*, Editions La Découverte, Paris, 2010.

Dans le registre des amitiés féminines pour un cœur solitaire, on a aussi le remarquable *Dessin 522*, intitulé *La pensée au lointain* (cf. Annexes II p. 47). Or la jeune femme qui est représentée est la compagne, future épouse de Chang Yu (Sanyu), Marcelle Charlotte Guyot de La Hardrouyère : « La pensée au Lointain A mademoiselle Marcelle de La Hardrouyère très amicalement Ju Péon 2 déc. 1926 ».

Cette jeune femme fut élève à la Grande Chaumière où elle rencontra Sanyu que Xu Beihong fréquenta aussi régulièrement durant ses années parisiennes. Ainsi, cette figure féminine française resserre les liens systématiquement distendus par l'historiographie qui s'ingénie à séparer ceux dont les productions et les trajectoires ont pris des chemins différents. Or, à l'époque, et relativement tard, tous sont encore dans le même creuset parisien. La jeune femme reconnaît plus tard la relation qu'elle a eue avec Xu Beihong, à un moment particulier où Sanyu est en Chine alors que Xu Beihong est de retour à Paris. Marcelle, « Ma », signale même un portrait à l'huile que Xu Beihong aurait fait d'elle à Paris et qui aurait trouvé acquéreur à l'époque⁶¹⁹.

Dans ce *Dessin 522*, nous voyons le reflet de la chronique d'une relation entre ceux qu'on a séparés par la suite. Certes, les différences sont déjà énormes entre ces personnalités, mais combien d'autres éléments importants les rapprochent, et même la jeune Marcelle ? Ce sont d'ailleurs les mêmes éléments qui sont ambivalents ; les mêmes choses rapprochent et éloignent les protagonistes d'une histoire commune, entre l'entrée à l'École des beaux-arts de Paris et l'exposition au Jeu de paume ; c'est vrai au niveau personnel, social et artistique.

Cette image élargie de Xu Beihong, sociale et intime, se traduit dans sa circulation qui dépasse alors le cadre français et parisien. Bruxelles, apparaît déjà comme un second point de fixation, comme une sorte d'annexe de Paris ; il y fréquente Xie Shoukang, comme pendant l'été 1926, et il y enverra plus tard son affidé Wu Zuoren, suivant les directions déjà données par le milieu de l'École des beaux-arts de Paris et de l'Académie des beaux arts. Puis dans cette dilatation, début mars 1927, Xu Beihong voyage en Italie ; il finit son « tour » : Milan, Venise, Florence, Rome. Comme il le dit, il retrouve de « vieux amis » dans un pays étranger : Le Forum, Naples et Pompéi. Fin mars 1927, il est en France toujours dans la gêne matérielle, il fait ses adieux à Dagnan-Bouveret avant de rentrer en Chine. Voit-il les œuvres inachevées de Dagnan-Bouveret dans son atelier de la rue de Chézy ? Il quitte la France en avril 1927, rentre en Chine via Singapour alors que plusieurs de ses œuvres sont exposées à la Société nationale des beaux-arts⁶²⁰. Fin août 1927, il quitte Singapour et rejoint Shanghai début septembre 1927. Jusqu'au bout, Xu Beihong poursuit en France son travail sur le modèle vivant. On voit plusieurs modèles particulièrement traités par Xu Beihong.

⁶¹⁹ Rita Wong donne le texte de la lettre qu'elle a reçue en mai 2001 de Marcelle de La Hardrouyère (1904- ?) : « Je n'ai pas servi de modèle à Sanyu, ça ne me plaisait pas. J'ai souvent été modèle pour le visage. M. Xu Béihong (en 1933?) avait fait mon portrait à l'huile et l'avait vendu à un amateur. Etant à court d'argent, il était bien content. » A notre connaissance, le *Dessin 522* n'a jamais été identifié ni publié comme montrant Marcelle de La Hardrouyère, compagne de Chang Yu.

<http://www.artofsanyu.org/document-info.php?lang=en&Page2=52>

⁶²⁰ Parmi les quatre œuvres de Xu Beihong exposées en 1927 au Salon de la Nationale des beaux-arts, on peut identifier dans les collections du musée Xu Beihong à Pékin, l'*Huile 58*, soit « *La lecture* (《读书》 *Dushu*) » donnée comme « dans le Salon de Paris-*Meishu Zhan* » dans le *Liangyou*, N.18 du 30 août 1927, p. 19. Dans le catalogue : « JU(PÉON), Chinoise [*sic*], né à Nirrin (Chine orientale). – 74, avenue des Gobelins. 644. *Portrait de Mme Péon*. 645. *Portrait de M.H...* 646. *La lune de miel de mon ami H...* 647. *La source*. 648. *Le repos du Modèle*. ».

2.6.3. Plusieurs séries sur les mêmes modèles : recherche de types, érotisme et humour

Voyons une première série de dessins réalisée avec un même modèle, comme l'exercice d'un jeu, *le jeu du dessin*. Le nom du modèle est donné par l'artiste, « Susy Lapôtre », et on reconnaît la jeune femme dans *Dessin 7, Dessin 8, Dessin 105, Dessin 117, Dessin 600, Dessin 707, Dessin 761, Dessin 763* (cf. Annexes II p. 48). A travers cette série que nous avons pu reconstituer en comparant les images du corpus et en les regroupant dans un ordre plausible, on voit le processus que Xu Beihong met en œuvre pour aboutir au dessin le plus achevé. Le nom « Suzy Lapôtre » n'est donné qu'en 1927 mais on la reconnaît déjà, vue de dos, en octobre 1926. Ainsi, Xu Beihong a ses habitudes et il utilise des modèles sur une assez longue période. On pense aussi à des séances successives d'une heure, avec un tarif horaire. C'était peut-être le système le plus efficace et le moins onéreux pour un artiste désargenté ?

Nous avons aussi rassemblé une série avec un modèle que nous appelons par commodité « la belle », autour de février 1927 ; cette série nous indique le rythme de travail quotidien de Xu Beihong (cf. Annexes II p. 49). Avec le *Dessin 701*, « la belle » est allongée sur le lit, vue de face, les bras au dessus-de la tête, le 1^{er} février 1927. En *Dessin 121* « *Yuandan* (premier jour du premier mois calendrier lunaire) de l'année *Dingmao*, Beihong » soit le 2 février, le jour suivant, on a plus ou moins la même pose mais inversée et toujours avec le même modèle. On est bien sur des séances quotidiennes, peut-être d'une heure à chaque fois. Avec le *Dessin 741*, un modèle masculin est croqué le même jour, le 2 février. On imagine alors que le matin, Xu Beihong a eu une séance à la Grande Chaumière et l'après midi il aurait poursuivi dans son atelier avec « la belle » ? Le 5 février 1927, le *Dessin 122* montre un autre modèle : « fait le 4^{ème} jour du premier mois de l'année *Dingmao*, trop de mal au ventre, je ne peux pas m'empêcher de rêvasser ». Toujours la plainte et dans le cadre scolaire de la Grande Chaumière ?

Le *Dessin 120*, de janvier 1927, montre une idéalisation « à la grecque » du profil d'un modèle bien planté et aux formes marquées (cf. Annexes II p. 50). Nous l'associons au *Dessin 115* de la fin 1926 et qui donne : « Hiver de l'année *Bingyin*, Beihong, ce jour-là, *Fu Er De* (服尔德) est décédé⁶²¹ ». On a aussi *Dessin 116* vers janvier 1927 et le même modèle de dos en *Dessin 28* et encore en *Dessin 601* vers janvier 1927, à la fin de l'année *Bingyin*. On suit un processus de mise au point d'une image dont le *Dessin 120* serait l'aboutissement après plusieurs séances⁶²².

Dans le *Dessin 104*, Xu Beihong nous donne aussi le nom du modèle *Luo Meng Na* (?) : « *Wanqiu* (fin-automne, 9^{ème} mois calendrier lunaire) de l'année *Bingyin* dessiner *Luo Meng Na*, Beihong ».

Avec un modèle que nous désignons ici par commodité comme « la Chinoise », on voit le passage du dessin à l'huile (voir annexe II p. 52). Dans le *Dessin 106*, simplement noté de l'année *Bingying* soit 1926, on voit une jeune femme avec une coupe au carré court ; le travail est dans une veine naturaliste comparable à ce que Xu Beihong montrait déjà en 1921 avec le *Dessin 53*. On retrouve le même modèle en *Dessin 43*, debout et nous le pensons, *asiatisé* ; en *Dessin 702*, le même modèle est allongé mais offre une autre recherche sur le visage. Xu Beihong travaille ici sur le rapport entre le corps et le visage afin de dégager une cohérence dans l'expression de la figure. Il résout un des problèmes techniques qu'il avait avant de venir en France. Il veut

⁶²¹ Le 30 mai 1778 mort de Voltaire cf. Fu Lei qui utilise ce nom.

⁶²² Une série que l'on appelle « l'Italienne », avec *Dessin 108* d'octobre 1926, et *Dessin 56* et *Dessin 59* ; peut-être déjà en 1925 avec *Dessin 93* ?

atteindre à la cohérence formelle, psychologique et esthétique de la représentation de la figure. C'est encore la même jeune femme en *Dessin 710* mais « idéalisée » et occidentalisée ? La feuille est sans date mais annotée :

« Dans la peinture, il y a une chose qui est absolument due au talent, que l'on ne peut rien faire avec les forces humaines, c'est la couleur. Le peintre allemand *Tai Fu Lei Ge*⁶²³ (台弗雷爵) dessine les gens, l'esprit et l'air sont vivants, la composition d'image est stricte, mais les couleurs qu'il a utilisées ne sont pas bonnes. »

Le travail réalisé dans cette série de dessins aboutit à une transposition à l'huile avec *Huile 60* (cf. Annexes II p. 52) ; la figure est mise en situation, dans un environnement lacustre qui rappelle *Hupan* mais aussi d'autres travaux. Comme ailleurs, on a des citations d'Albert Besnard et de Lucien Simon pour des sujets qui sont également typiques de la peinture de salon à l'époque.

Dans la paire, *Dessin 114* et *Dessin 594*, datée de l'hiver 1926, Xu Beihong a demandé différentes expressions du visage dans la même position (cf. Annexes II p. 53). Douceur en *Dessin 114*, traits marqués et noirs relevés en *Dessin 594*. Le visage passe de l'extase à l'effroi. Il y a une sorte de psychologie du trait pour dépasser la simple *mimèsis*. On n'est pas loin du travail d'un photographe jouant sur les ambiances, notamment les ombres et les lumières pour donner de l'âme à son cliché. Les années 1920 sont à l'apogée de la relation entre la photographie et le cinéma. La photographie est complètement maîtrisée et le cinéma reste encore héroïque et poétique. On pense aussi aux « têtes d'expressions », dans les exercices et concours habituels à l'École des beaux-arts.

Xu Beihong explore aussi la sexualité et l'orientalisme auquel elle est souvent associée dans la peinture de tradition académique (cf. Annexes II p. 54, 55, 56 et 57). Si le *Dessin 47* est neutre, la vision de l'artiste est néanmoins orientée. Le *Dessin 721* situé en 1925 est transposé à l'huile en 1927 ; avec une version aboutie, *Huile 31*, et avec une esquisse ou une version préparatoire moins chargée, en *Huile 53*. L'*Huile 63* est dans une veine orientaliste et érotique qui puise dans le romantisme du XIX^e siècle ; on pense à « l'Égyptienne », Esméralda, corps et yeux de braise⁶²⁴. On a aussi la *Gouache 6* de 1925, comme une sorte de sketch de la vie intime du modèle. La *Gouache 7*, elle-même n'est pas sans ambiguïtés. On y voit une jeune fille qui sort du lit avec les mêmes pieds innocents que l'*Huile 73*. Dans la *Gouache 7* l'érotisme est contrecarré alors que les autres gouaches sont très marquées au point que la *Gouache 6* pourrait être titrée « après l'étreinte » ?

Dans cette série, l'*Huile 72* est franchement sulfureuse, avec le modèle au peignoir ouvert assis dans un fauteuil. Comme toujours, le modèle, qui n'est pas nu mais en déshabillé, porte une charge érotique plus forte. Cet univers rappelle la relation entre la prostituée et son client et qui alimente depuis longtemps la peinture. On peut légitimement s'interroger sur la nature des relations entre Xu Beihong et ses modèles.

Dans la même ligne, nous avons *Gouache 13*, avec une Judith ou une Salomé qui nous parle d'Eros et de Thanatos. L'*Huile 37* est plus sage mais le détail des lèvres du sexe féminin est d'une grande minutie. Il y a de la pudeur avec la vision du dos du modèle et une transgression dans le rendu des fesses. On pense à l'« origine du monde ». En rapport, le dessin préparatoire *Dessin 125*. On a l'impression d'une sorte d'aboutissement dans sa peinture de nu.

L'érotisme se mêle parfois à l'humour. C'est ce que nous montrent les *Dessin 61*, *Dessin 109*, *Dessin 118*,

⁶²³ Caspar David Friedrich (1774-1840).

⁶²⁴ Dimensions, 120 x 64cm, voir reproduction dans *徐悲鸿画集 (下卷)*, *Le Recueil des œuvres de Xu Beihong (tome II)*, Beijing, Beijing Gongyi Meishu Chubanshe, 2005, p. 207. Ce tableau fut-il destiné à être présenté au Salon ? On trouve des modèles noires et maures dans *Dessin 713*, *Dessin 734* avec une huile dans l'ouvrage cité p. 208. Cette huile est une transposition du *Dessin 713* avec une mise en scène orientaliste.

Dessin 593 (cf. Annexes II p. 59). Dans le *Dessin 593* un grotesque en pierre, vieillard chenu et mousseux, vu de profil, porte une belle. Existe-t-il des prototypes chinois ? Dans le *Dessin 109* « Hiver de l'année *Bingyin*, *Beihong* », un grotesque brandit un hachoir derrière le modèle. Le *Dessin 118*, avec en français « *Beihong 1926* », met en scène la flagellation érotique du modèle par un grotesque. Dans le *Dessin 6*, sans date mais de la même époque, une sorte de gros bouddha tout sourire, évente le modèle et ses organes génitaux sont apparents. On pense aussi aux corps de fantômes, visages grimaçant et oreilles pointues, tels ceux que *Zhongkui* soumet à son pouvoir. Sont-ce des inventions de *Xu Beihong* qui mélangent aussi des influences occidentales ?

On pense à la tête de *Charon* dans le *Jugement dernier* de Michel-Ange qui couvre le mur du fond de la chapelle de l'École des beaux-arts, copie par *Xavier Sigalon* (1787-1837) et accessible aux élèves à l'époque comme partie des galeries et du musée. Justement, la tête de Michel-Ange par *Da Volterra* apparaît dans l'*Huile 50*, « début du printemps, l'année *Dingmao*, *Beihong* » soit au printemps 1927 et aussi en *Huile 52* avec un « MICHEL-ANGE, Péon » (cf. Annexes II p. 60) ; on pense à la sculpture sur piédouche qui est au Louvre⁶²⁵.

2.6.4. Un dernier autoportrait en France

Dans son *Dessin 523* de janvier 1927, nous voyons un épilogue dans la période d'études en France de *Xu Beihong* : « Fin de l'année *Bingyin*. C'est une année de progrès et d'inquiétude, donc faire ce portrait pour s'en souvenir. *Beihong* » (cf. Annexes II p. 61).

Cet autoportrait frappe d'abord par sa neutralité. Aucun effet, ni pathos apparent de prime abord. Pourtant, l'image est ambivalente. Le jeune *Xu Beihong* offre une coupe de cheveux nette et une tenue impeccable comme celle que nous avons mentionnée plus haut. Mais le caractère asymétrique du visage apparaît nettement entre le coté gauche dans la lumière et le côté droit dans la pénombre. Au delà du rendu réaliste de la physiologie propre à tout visage humain, *Xu Beihong* a subtilement forcé le trait par un chiasme. La part en lumière est neutre, distendue, presque affaissée, alors que la part dans l'ombre est tendue, inquiète voire crispée. Seul le contour et l'unité donnée sobrement à l'ensemble dérober immédiatement le masque conflictuel que l'artiste se donne à lui-même. Nous voyons dans ce dessin la maîtrise du genre du portrait par *Xu Beihong*. Elle nous rappelle la manière d'*Albert Besnard* qui peut moduler, de l'extrême à l'infime nuance, cette dissymétrie des visages, reflet de la dichotomie de la personne⁶²⁶. On voit aussi que dans le *Dessin 523*, les deux images de l'artiste, intérieure et extérieure, se superposent et coïncident enfin. Un point focal est atteint, l'image de l'artiste est nette, précise mais elle n'est pas dépourvue d'intériorité.

2.7. Conclusion sur la chronique de l'œuvre de Xu Beihong en France

Après cette chronique taillée au plus près du rapport entre le parcours de l'artiste et son œuvre, reprenons de la distance et pointons les reliefs essentiels avant de les analyser : le corps, enjeu et terrain de jeu ; le dessin et l'huile avant l'encre.

⁶²⁵ Tête de Michel-Ange par *Daniele Da Volterra* (1509-1566). Le pape *Paul IV* puis la congrégation du concile de Trente demandèrent à Michel-Ange de modérer sa peinture, mais il refusa. Un an après la mort de Michel-Ange, *Charles Borromée* chargea *Volterra* d'« habiller » les personnages nus du *Jugement Dernier* de la Chapelle Sixtine de voiles couvrant leurs parties génitales ; cette œuvre lui valut le surnom d'*Il braghetto*. Aussi, la copie de *Sigalon* à l'École des beaux-arts permet de voir l'œuvre de Michel-Ange dans son état original.

⁶²⁶ Voir les portraits de *Liao Jingwen*, *Dessin 558*, *Dessin 774*, *Huile 7* (cf. Annexes II p. 100).

Comprendre Xu Beihong, c'est comprendre à la fois l'éclectisme⁶²⁷ inhérent à sa formation académique à l'École des beaux-arts de Paris et les choix auxquels il s'est tenu pour « re-charger » son regard porté sur la peinture chinoise. Cette démarche active, pratique est d'abord soucieuse de questions techniques et artistiques. Elle bat en brèche l'appréciation au tout-venant de John Clark. Xu Beihong a bien une approche lucide, distanciée et critique par rapport à l'histoire de l'art, mais pas uniquement occidentale, et il se situe surtout vis-à-vis des enjeux de la peinture chinoise de son époque.

Nous avançons que son objectif principal aura été de se réappropriier le corps, humain mais aussi animal, la figure en somme, au moyen du dessin et des techniques déjà développées en Occident et dans son esprit, en partie perdues en Chine. Or, effectivement, ces questions sont éminemment chargées de tout l'héritage qu'il reçoit à travers les apprentissages et les expérimentations qu'il met en œuvre lors de son séjour en Europe, au sens large entre 1919 et 1927, même poussé jusque 1934, et particulièrement en France au cours de sa formation, véritable gestation entre 1919 et 1927 et encore plus précisément à l'École des beaux-arts de Paris entre 1920 et 1924.

Ainsi, mettre en rapport, confronter le parcours et le corpus d'œuvres s'est tracer, *pister* comme dans une *chasse*, les éléments de la « déhiscence »⁶²⁸ dont parle Adrien Genoudet. Elle est disciplinaire et elle colle à la déhiscence de l'objet étudié, soit le parcours de Xu Beihong lui-même ; pas à pas, comme l'observateur voit poindre, grandir, puis se déployer les facettes de ce parcours vu à travers les pratiques et les productions. Au final, l'artiste dans sa maturité est une entité singulière, bien positionnée et marquée dans le champ artistique qui le contient. On peut établir entre l'artiste, sa pratique et sa production, tous les liens, mais seulement ceux-là, qui sont nécessaires à la compréhension de l'objet étudié.

Le système d'une « généalogie » et d'une « genèse » fonctionne alors pleinement, même dans les allers-retours entre les facettes de l'objet global (artiste, pratique et production) selon un principe d'homologie qui place et maintient l'observateur d'abord à l'intérieur de l'objet et moins à l'extérieur. Car, ce que nous reprochons à John Clark, c'est l'économie de son analyse qui se nourrit d'abord de lui-même et moins de l'objet qu'il étudie.

Notre approche est minutieuse, comme dans l'archéologie d'un phénomène passé dont il convient de dégager, classer puis analyser les traces qui subsistent. Certes, la dimension idéologique n'est pas absente, ni dans l'objet ni chez l'observateur, mais il y a une honnêteté indispensable à ne pas polluer l'objet excavé, disséqué, autopsié même, par des substances qui ne lui ont pas appartenu.

Cadrer l'objet, en observant par exemple que Xu Beihong qui a eu deux préoccupations majeures, le corps et le dessin, consiste à purger l'objet étudié, à le dégager de la gangue qui empêche de le comprendre exactement tel qu'il vivait et fonctionnait à son époque. Le « passé du passé » est suffisamment ample et complexe pour ne pas charger l'objet observé d'un « futur antérieur » inutile. Aussi, il est un peu indécent d'anticiper la part « nazie » des acteurs que manipule John Clark comme des marionnettes dans le théâtre de l'histoire qu'il suggère. Lorsque Xu Beihong se trouve en Allemagne en 1921, 1922 et même 1923, ni Kampf et encore moins Ju Péon n'ont affaire au Nazisme et à l'art nazi.

Les problèmes n'ont besoin d'être ni réduits ni amplifiés. Au début des années 1920, les questions techniques et picturales auxquelles Xu Beihong est confronté sont importantes. Dans la partie de notre analyse qui nous occupe à ce point précis de notre étude, elles se déploient essentiellement dans le cadre sous tension d'une pratique scolaire qui doit être dépassée. Le terme « dépassé » est problématique car il suppose une sorte

⁶²⁷ Tendances artistiques fondées sur l'exploitation et la conciliation des styles du passé, particulièrement usuelles au XIX^e siècle, en Occident.

⁶²⁸ Appeler à une « déhiscence disciplinaire » dans Adrien Genoudet, *Dessiner l'Histoire. Pour une histoire visuelle*, Paris, Le Manuscrit eds, 2015. (Kindle Location 235).

de rupture dans la mesure où il suggère une sorte de dialectique convenue par laquelle l'artiste est d'abord lui-même, puis aliéné, avant de revenir à lui-même. Dans le cadre de pensée de cette mythologie de la fondation, il est convenu que l'artiste moderne soit doué, avant d'être maltraité par la formation académique ; Il doit rompre avec elle pour se retrouver et donner au don qu'il a reçu la possibilité de s'exprimer. Evidemment Xu Beihong ne suit pas exactement ce modèle et en conséquence on le charge du poids de la figure de « l'anti moderne ».

Or, par rapport à la vision de John Clark, il faut convenir d'une part que rétrospectivement tous les problèmes posés par l'objet historique constitué par « l'art nazi » ne lui appartiennent pas en propre et que historiquement, tous les éléments qui peuvent l'expliquer ni mènent pas indubitablement, dans une sorte de funeste et fatal déterminisme. Mais nous savons, comme observateur, que la question agitée par Clark n'est pas véritablement l'art nazi mais l'art chinois de la nouvelle Chine auquel Xu Beihong aurait donné sa configuration, son *génome*, notamment par les gènes pris en Allemagne auprès de Kampf.

Or, tout l'enjeu de notre étude consiste à démêler les fils, à détacher les couches sans les abîmer. On verra alors que la production de Xu Beihong au début des années 1920 est très influencée, très marquée, voire déterminée par les problèmes techniques et artistiques propres au groupe auquel il appartient pendant ses années de formations en France. Ces problèmes s'amplifient dans la mesure où ils résonnent dans le champ artistique chinois. La représentation (esthétique ?) du corps et la technique du dessin sont le cœur de sa préoccupation qui bat en France, et avec davantage d'intensité dans l'espace chinois.

En observant le rythme de sa pratique (partie I) et le contenu de sa production (partie II), on voit la diversité et la superposition des questions techniques et artistiques qu'il s'est attaché à résoudre. Ces questions ne tombent pas du ciel et elles ont davantage à voir avec l'acceptation d'un héritage, celui porté par l'École des beaux-arts de Paris, que l'élaboration d'un œuvre utile à un projet idéologique et politique.

3. Xu Beihong ou la recherche de l'image de l'homme chinois moderne

Après notre analyse chronologique, notre analyse thématique de l'œuvre de Xu Beihong va s'articuler de la manière suivante : de l'anatomie au corps, du corps au dessin, du dessin vers la peinture à l'encre pour aboutir à l'idée d'une inflation de la problématique du corps dans la peinture d'histoire. Nous traiterons de la peinture d'histoire de Xu Beihong dans la section suivante qui conclura notre premier chapitre.

3.1. L'anatomie artistique pour renouveler la figure du corps

3.1.1. Entre genèse et généalogie, trouver sa voie dans le champ des possibles

Notre corpus permet de rassembler et de mettre en rapport des œuvres de Xu Beihong qui touchent à la « peinture d'histoire » comprise au sens le plus large⁶²⁹. Il est inutile de rappeler que Xu Beihong est connu pour avoir produit au XX^e siècle parmi les plus grands morceaux de ce genre dans la peinture à l'huile et à l'encre chinoise. Pourtant, en disant cela, on tend immanquablement à alimenter le regard critique porté par l'historiographie occidentale, et aussi parfois chinoise, sur une imagerie vue soit comme dépassée soit franchement propagandiste dans la mesure où elle aurait nourri dans la forme et sur le fond un discours artistique passéiste et nationaliste. Encore une fois, nous rejetons ce point de vue largement rétrospectif qui charge Xu Beihong et d'autres, d'une responsabilité et de problèmes qui les dépassaient et auxquels Xu Beihong en particulier eut très peu affaire.

Avant de traiter en détail la peinture d'histoire de Xu Beihong, nous préférons nous concentrer sur les contextes précis de production de ces images, en maniant toujours le système qui associe l'idée de « genèse » à celle de « généalogie » et qui fonctionne au cœur du processus de création d'une œuvre ; ce système permet de situer le moment de la production dans un temps plus long qui se manifeste à travers les héritages techniques et artistiques mobilisés par les agents⁶³⁰. Aussi, nous pensons que ce système peut être mis au service d'une étude des « transferts culturels » qui constituent la sorte de machine qui tourne à plein au cœur de notre phénomène. Autrement dit, à la base de notre analyse de la documentation, nous considérons que dans le processus de création d'une œuvre la compétence technique est essentielle et qu'ensuite, ce processus consiste grandement à remanier et à récapituler des images anciennes pour en produire de nouvelles. Ce point de vue, nous permet de mieux comprendre sur le plan artistique ce qui se passe très concrètement dans les

⁶²⁹ Qu'est-ce que la peinture d'histoire ? A préciser « au sens large » avec une dimension narrative dans l'œuvre qui puise d'une manière ou d'une autre dans l'histoire ou la littérature.

⁶³⁰ La méthode doit permettre de dépasser la notion de « contexte ». En s'extirpant du cercle clôt et immobile du contexte où s'affrontent des forces qui proviennent de l'extérieur (Dieu a inspiré l'artiste, le parti communiste a inspiré l'artiste etc.), comme dans un jeu secret et magique, nous pouvons insérer l'objet étudié dans le fil de sa généalogie et de sa genèse. Le contexte n'est pas que le résultat des forces du moment. Sa momentanéité s'étale davantage dans le temps à travers la mobilisation des héritages. Moins mystérieuse, cette vision est plus dynamique et plus concrète. De même, à l'illusion des « temps longs », notion également un peu magique, comme si des forces très anciennes et intangibles agissaient toujours sur les agents, nous pensons davantage à la permanente succession de la remise en jeu des héritages. Donc, le contexte est autant soumis à des forces qu'à des traces qui le marquent comme des signes à lire et à réinterpréter par les agents.

« transferts culturels » qui nous sont donnés à observer au sein de notre phénomène⁶³¹.

Aussi, à l'échelle la plus large, notre problème ne consiste pas à juger de la modernité de cette production chinoise en fonction d'une modernité modèle, celle de l'Occident et point de mire de la logique comparatiste, mais de mettre en évidence la charge moderne de ces images comme représentations passant d'un espace culturel à un autre et qui ressortent précisément du processus mis en évidence. Au fond, c'est bien le niveau d'intensité de ce passage au travers d'un jeu d'inspiration et de réinterprétation qu'on appelle la « resémantisation », qui valide à nos yeux la qualité « moderne » de la production dont on parle. Cette analyse détaillée des images produites, cette succession complexe de micro-histoires peut pas à pas, nous permettre de voir, de cerner, de décrire et d'analyser un processus d'expérimentation picturale qui s'étale sur plusieurs années et souvent bien au-delà. Cette analyse est efficace à une échelle réduite, œuvre après œuvre, autant qu'à une échelle bien plus large, sur une série de travaux déroulée sur plusieurs années, voire sur l'œuvre complet d'un artiste produit au cours de plusieurs décennies.

Si chaque œuvre est un objet légitime et autonome dans sa réception par le public, elle est complètement immergée dans un réseau d'images au moment de sa production, celles de l'artiste lui-même et celles des autres artistes passés et contemporains⁶³²; aussi, ce réseau est autant constitué par les images produites par l'artiste que par la trame des références qui lui ont servi à les construire. On aura alors davantage sous les yeux, un corpus sous forme de réseau qu'un livre d'images successives et juxtaposées qui nous livrerait un point de départ nécessaire et un immanquable point d'arrivée, aboutissement dans l'œuvre du peintre⁶³³. A la mise en ordre téléonomique, nous préférierions respecter le désordre apparent, celui des tentatives souvent sans lendemain et des expérimentations qui tardent parfois des années après à trouver une forme toujours partielle de réalisation. Respecter le « champ des possibles » d'un artiste, c'est reconnaître, accepter l'image d'une production en forme de trame, comme une dentelle pleine de trous et d'imperfections.

Cette démarche permet aussi de mettre en évidence les nécessaires connexions qui existent entre des œuvres qui sont généralement classées dans des catégories irréconciliables en fonction de critères qui relèvent de la technique, du genre ou du sujet.

Pourtant, si dans une production artistique, il y a plusieurs directions parfois complémentaires et souvent concurrentes, l'une d'entre elles finit par prendre le pas sur les autres au point de caractériser l'œuvre de l'artiste dans sa maturité. L'artiste finit par trouver sa voie. Dans notre étude nous allons tâcher de voir si dans le cas de Xu Beihong, et notamment dans le genre de la peinture d'histoire qu'il a privilégié, une direction s'est affirmée depuis sa formation à l'École des beaux-arts qui aurait déterminé la maturation de son œuvre tout au long de sa carrière

⁶³¹ Un, la compétence technique (le dessin et l'encre) ; deux, la répétition, redondance qui n'est pas que préparatoire mais l'essence même de la pratique académique ; trois, le choix et la prise de position par rapport aux héritages disponibles ; ces trois efforts combinés en vue de créer des formules picturales nouvelles.

⁶³² Au fond, l'œuvre, et surtout le chef-d'œuvre, est vu comme unique pour celui qui en jouit et qui le consomme, soit le spectateur ou l'acheteur-collectionneur. Pour l'artiste, au contraire, une œuvre en particulier n'est qu'un moment de récapitulation, inscrit dans une séquence plus longue et dans un processus créatif qui s'étale sur plusieurs années.

⁶³³ Ces problèmes sont courants dans l'analyse de la production d'images antiques, comme dans la peinture de vase grecque. Par exemple au sujet de l'apparition de motifs comme celui de la Gorgone, élaboré au cours de la période archaïque.

3.1.2. Un point d'entrée dans la problématique du corps : la « Vénus endormie », entre mythologie et trivialité

Une première œuvre attire notre attention d'autant qu'elle se situe hors du corpus du musée commémoratif Xu Beihong à Pékin et qu'elle a été publiée récemment. Réapparue d'abord en 1988 lors d'une exposition à Taïwan consacrée à sept artistes chinois ayant étudié à Paris, le tableau intitulé actuellement *Vénus endormie* fut mis en vente lors de la vacation de Sotheby's qui s'est tenue à Hong Kong le 3 avril 2016 (cf. Annexes II p. 63). Cette peinture à l'huile de Xu Beihong cumule bon nombre des ambiguïtés qui résultent des éléments de méthode que nous venons de mentionner ; immanquablement l'analyse qui en est donnée par la maison de vente, et qui s'appuie sur la bibliographie antérieure, est erronée, au moins pour la datation du tableau, donc pour sa position dans le processus qui nous intéresse⁶³⁴.

Présenté dans le catalogue de vente comme ayant été créé par Xu Beihong à Paris en 1920-1921, le tableau est à situer au plus haut en 1925 et probablement davantage en 1927, après son premier retour en Chine via Singapour. En effet, on peut le comparer à l'*Huile 31* qui est de 1927 et à son dessin préparatoire *Dessin 721* qui date de 1925. On y voit aussi des éléments qui le rapprochent très directement du *Dessin 47* et des *Dessin 6* et *Dessin 9*. Quoi qu'il en soit, mise à l'aune des séries que nous avons établies à partir des collections du musée commémoratif Xu Beihong, la *Vénus endormie* prend naturellement sa place dans la dernière partie du séjour en France de Xu Beihong entre 1925 et 1927, moment où Xu Beihong n'est plus élève à l'École des beaux-arts mais où il poursuit son travail sur le corps féminin avec une forte charge sensuelle.

Or, si pour des raisons commerciales évidentes, la maison Sotheby's a milité pour une date antérieure de la *Vénus endormie* par rapport à *L'Esclave et le lion*, il reste légitime de rapprocher les deux œuvres quant à leur signification dans le processus qui nous occupe. En effet, les sujets renvoient dans les deux cas à la mythologie gréco-romaine en développant des thèmes qui lient les tableaux à la « peinture d'histoire ». Pour la *Vénus endormie*, on pense à *Jupiter et Antiope* par Van Dyck ou encore à la *Vénus et les satyres* par Poussin. On sait aussi qu'un des tableaux les plus remarquables des collections de l'École des beaux-arts de Paris, parfaitement visible à l'époque par les élèves, est un tableau de Poussin représentant le drame qui se joue entre Mercure, Hersé et Aglaure⁶³⁵. Ainsi, les prototypes à disposition de Xu Beihong ne manquent pas pour lui permettre d'élaborer une scène de genre à la fois érotique et drolatique ; elle s'inscrit dans la même démarche de relecture de la mythologie que *L'Esclave et le Lion* sauf que dans ce premier tableau la veine antique est exploitée par Xu Beihong avec sérieux au point que nous avons parlé du « Prix de Rome » de Xu Beihong, tandis que sa *Vénus endormie* se positionne davantage dans la ligne de la peinture de Salon où les nus occupent encore dans les années 1920 une place importante.

Comme un décor de théâtre, l'œuvre est construite à partir d'éléments antérieurs et réemployés. Le tableau est explicitement une image composite avec une étude de nu élaborée probablement en 1925, puis mise en scène dans un cadre paysager bucolique, avant que les satyres qu'on aperçoit gambader au fond de la composition ne propulsent finalement le sujet dans la mythologie et l'histoire. Dans cette succession, la charge

⁶³⁴ « According to statistics of published works, *The Sleeping Venus* is the earliest painting created by Xu Beihong to have a complete theme. It was finished three years earlier than *Slave and Lion*, created in 1924. »

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/modern-contemporary-asian-art-evening-sale-hk0628/lot.1034.html>

⁶³⁵ Emmanuel Schwartz et Anne-Marie Gracia, *Dieux et Mortels*, catalogue d'exposition à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2004, p. 113. Cat. 18. *Trois amours découvrent le sexe de son amante Hersé*. MU 69. Le dévoilement du corps atteint un paroxysme avec la désignation du sexe.

sensuelle voire sexuelle des dessins préparatoires est contextualisée, justifiée et donc renforcée dans le tableau. Les satyres ont-ils commis leur méfait ou s'apprêtent-ils à agir ? La belle ne serait-elle pas davantage une ménade consentante et la peinture de Xu Beihong la suggestion d'une « bacchanale moderne »⁶³⁶?

En ce sens, le tableau de Xu Beihong est artistiquement réussi car il associe des qualités techniques à une forme de distanciation, voire de dérision qui sert à dévoiler derrière la polysémie de l'œuvre une préoccupation toujours axée sur la question du corps. Aussi, le tableau est un bon document qui montre à quel point à l'issue de sa formation à l'École des beaux-arts de Paris et de son séjour en France, Xu Beihong est en mesure de passer outre les limites de la représentation du corps féminin qui prévalait dans sa culture d'origine, en usant avec souplesse de prototypes occidentaux. La genèse de cette œuvre s'inscrit dans une généalogie qui participe du processus de transfert de certains types de représentation du corps de la zone culturelle occidentale vers la zone orientale. Par ces « transferts », Xu Beihong poursuit avec d'autres Chinois un processus initié en Extrême-Orient par les Japonais, mais on peut avancer qu'il va plus loin. En effet, Xu Beihong n'hésite pas à manier une trivialité sophistiquée. Son sujet n'est pas traité dans l'idéalisation un peu mièvre de Collin mais davantage dans les excès, voire le burlesque calculé d'un Besnard dont la manière picturale est aussi nettement reprise ici par Xu Beihong.

Cette impérieuse préoccupation pour le corps, différemment exprimée mais commune à *L'Esclave et le Lion* et à la *Vénus endormie*, nous amène à dévoiler le programme qui court à travers toute l'œuvre de Xu Beihong et qui s'exprime particulièrement dans sa peinture d'histoire. Ce questionnement sur le corps est sans doute celui qui taraude le plus l'aire culturelle chinoise au début du XX^e siècle. Pour trouver des éléments de réponse et des solutions picturales, Xu Beihong, comme d'autres, puise dans le répertoire occidental enrichi depuis la Renaissance. En termes de moyens à la fois intellectuels et techniques, l'outil de base présent dans le cadre de l'apprentissage à l'École des beaux-arts de Paris est fourni par ce qu'on appelle au sens large « l'anatomie ».

Aussi, nous pensons que cette mobilisation des moyens de représentation du corps disponibles en Occident, et qui sont bien plus complexes en termes de technique et de signification que la simple représentation plus ou moins fidèle d'un modèle d'après nature par le dessin, d'une académie en somme, a fourni à Xu Beihong le socle de sa réflexion et de son action picturale au point qu'il a pu en tirer la direction, la ligne dominante dont nous avançons plus haut la possibilité, et comme résultat précisément de son expérience à l'École des beaux-arts de Paris.

3.1.3. L'héritage de l'École : le Trivium et l'anatomie artistique au service du projet pictural de Xu Beihong

Dans sa préoccupation pour le corps, Xu Beihong a intégré les questions issues de sa culture d'origine ainsi que celles du milieu dans lequel il a évolué à l'époque à Paris. Dans le cadre académique, ces questions consistent à comprendre et à évaluer un héritage qui remonte à l'origine de l'École des beaux-arts pour définir les moyens mis en œuvre à représenter la « figure du corps »⁶³⁷.

L'antique est-il le point de mire absolu ou bien doit-on travailler d'après nature ? Le modèle doit-il poser immobile ou bien rester libre de ses mouvements ? Faut-il se contenter des modulations de la surface, de « la bosse », ou bien pénétrer sous la peau, et jusqu'à quelle profondeur pour voir que la structure interne

⁶³⁶ Dans cette question de la polysémie d'un sujet d'inspiration antique et de son actualité dans un contexte historique et artistique, voir l'exposition *Bacchanales modernes* du musée Fesch, 1^{er} juillet au 3 octobre 2016.

⁶³⁷ En 1648 l'Académie royale de peinture et de sculpture ouvre pour la première fois en France un cours de dessin d'après le modèle vivant.

détermine l'enveloppe ? La beauté de l'enveloppe est-elle tributaire de ce qui s'anime à l'intérieur ? Or, ces interrogations qui remontent à l'origine de l'académisme conservent toute leur acuité dans le cadre scolaire et artistique dans lequel circulent Xu Beihong et ses camarades chinois à l'École des beaux-arts de Paris. En effet, comme au moins depuis le XVIII^e siècle, la base de l'enseignement de cette institution fonctionne encore au XX^e siècle à travers « l'École du modèle » sur la base du « Trivium » : étude du modèle vivant, étude de l'antique et étude de l'anatomie.

Il n'est pas utile de retracer ici l'histoire passionnante de cet enseignement mais davantage de situer Xu Beihong et les autres Chinois par rapport à cet héritage et de voir à quel point le dosage entre nature, antique et anatomie, soit la manière dont ce triple effort a été intégré par les agents, a pu influencer leur production. La question n'est pas sans intérêt dans la mesure où la culture picturale chinoise a dû rompre dans son mouvement vers la modernité avec un tabou culturel qui verrouillait la représentation naturelle et réaliste du corps nu. Mais comme nous le verrons ici, l'enjeu va au-delà de la transgression d'un obstacle moral et esthétique. Le recours à l'enseignement anatomique tel qu'il s'exprime au début du XX^e siècle à l'École des beaux-arts de Paris, d'ailleurs sous une forme moins anatomique au sens propre, qu'anthropologique et morphologique, a eu un impact remarquable associé à la maîtrise de la technique occidentale du dessin, sur la représentation de la figure humaine en Chine et même de toutes les figures vivantes, aussi bien à l'huile qu'à l'encre, au point que chez Xu Beihong, cet effort désigne et dessine un véritable système mis au service d'un projet artistique. Dans le processus de maturation de son œuvre, les fondements acquis à l'École des beaux-arts sont séminaux ; ils s'expriment et se développent jusqu'au terme de sa carrière d'artiste dans une sorte de *rengaine* faite de récapitulations et de modulations qui visent à améliorer l'expression formelle de chaque nouvelle œuvre ; à l'instar de ce que nous soupçonnions en observant son corpus de bambous au début de notre analyse, un leitmotiv s'impose et il prend la forme d'un « type ».

Les étapes successives et les évolutions de l'enseignement anatomique en France dans le cadre académique et de l'École des beaux-arts de Paris sont connues⁶³⁸. Or, Philippe Comar a montré que l'anatomie ne faisait pas l'unanimité et qu'elle ne s'est pas imposée de manière continue et uniforme entre son apparition dans l'enseignement au XVII^e siècle et le XX^e siècle. Sa nature et sa diffusion ont suivi l'évolution des sciences médicales et naturelles, et de leur réception dans la société en général et particulièrement dans le cadre du champ artistique. Or, avec leurs intérêts propres, les artistes n'ont pas toujours vu d'un bon œil cette sorte d'introspection qui devait les plonger dans la musculature, les os, les viscères et jusque dans les humeurs de la machine biologique. On voit même que s'est maintenue longtemps en France l'idée d'un dessin dit « à la grecque » avec des muscles peu marqués à l'opposé de l'école italienne. A Paris, Michel-Ange était accusé d'en exagérer l'enflure à cause de sa pratique immodérée de la dissection anatomique. L'académie et l'École préféraient le binôme « antique et nature » sans vouloir s'éduquer au contenu. On revenait à l'antique et à la copie des maîtres qui avaient si bien fait, en privilégiant le beau idéal, le goût, le style et l'expression plutôt que le réalisme des chairs attachées aux muscles, à la charpente des os et au fonctionnement des organes. Cet *Ut pictura poesis* avec l'idée ancrée que l'artiste doit d'abord commencer par être un artiste plutôt qu'un savant resta prégnant dans le système de l'École des beaux-arts malgré la ferveur scientifique du XIX^e siècle.

En principe, on ne peut assister au cours d'anatomie qu'en ayant déjà été reçu au concours des places. Seul l'élève officiel peut profiter des dissections. C'est donc davantage le perfectionnement d'une pratique

⁶³⁸ Philippe Comar, *Figures du corps*, catalogue d'exposition, École des beaux-arts, Paris, 2010. Le 8 août 1793, l'Académie royale de sculpture et de peinture est supprimée par l'assemblée nationale sous la pression de David. Elle rouvre en septembre en tant « qu'école de dessin ». Un amphithéâtre d'anatomie est installé au Louvre et préfigure celui de la rue Bonaparte. La dissection fait désormais partie de la formation des artistes et les collections d'antiques et pièces anatomiques sont comprises dans un même ensemble.

que son fondement et c'est le sens à donner aux « académies » de l'académisme. On est en droit de se demander si le style de dessin à la « française » ne portait pas encore chez Xu Beihong la manière attachée à ce principe d'un dessin à *fleur de peau* par opposition au type de dessin qu'il a produit en Allemagne et qui tient compte davantage des masses musculaires et de la charpente à laquelle elles sont liées, comme une réminiscence de la « cuirasse de muscle » du *Gladiateur combattant* de Salvage⁶³⁹?

Ainsi, malgré la rupture que représenta la création de l'*Ecorché au bras tendu* par Houdon en 1767, vu alors comme « la meilleure statue anatomique qui ait paru jusqu'à ce jour », la méfiance envers l'anatomie resta de mise encore au XIX^e siècle en France⁶⁴⁰. Si le « corps sans écorce » a produit un renversement de valeur dans la mesure où la beauté antique devenait compatible avec l'anatomie au point qu'on *disséquait* les statues antiques pour percer leur secret, beaucoup d'artistes restaient attachés au « beau idéal ». Ingres lui-même se méfiait et redoutait l'anatomie préférant s'en tenir au mannequin d'atelier qui connaît depuis son époque une vogue considérable. Le mannequin permet de travailler sur l'équilibre et les proportions sans avoir à ouvrir l'homme et à y découvrir la bête qui s'y cache. Il reste un outil encore important au XX^e siècle chargé de fortes ambiguïtés qui favorisent la créativité des artistes⁶⁴¹.

Après le romantisme des années 1830 et ce qu'on appelle « l'école des cadavres » mêlée à l'érotisme et à l'orientalisme, l'avancée décisive de la médecine, des sciences naturelles et notamment le développement de l'histoire naturelle mettent à bas le primat du beau idéal. L'enjeu est de taille, car avec la seconde moitié du XIX^e siècle le beau idéal s'éclipse peu à peu devant un beau difficile à saisir dans le présent et questionné dans son histoire par les théories de l'évolution énoncées par Darwin⁶⁴². Il apparaît brutalement que l'homme n'a pas été créé par Dieu à l'image de l'Apollon du Belvédère. L'homme est un animal intelligent dont la beauté doit se mesurer à l'aune de la performance, soit de la survie du plus fort. Dans cette ligne, l'anatomie

⁶³⁹ Il est notable que c'est précisément Richer qui a fait retirer ce modèle d'écorché inventé par Salvage en 1804, de l'amphithéâtre d'anatomie de l'École des beaux de Paris et alors même qu'il était devenu à travers l'Europe entière le type le plus exact de l'écorché anatomique et pédagogique dans le domaine des beaux-arts. Les manuels d'anatomie artistique que nous avons pu récupérer en Chine ne remontent qu'aux années 1970. Voir bibliographie et par exemple *Structure du corps humain (Renti Jiegou, Chuangzuo Xuexiban Jiepou Jiaocai (Chugao), 人体结构, 创作学习班解剖教材(初稿)*, l'Université des beaux-arts pour ouvrier-paysan-soldat du Zhejiang (*Zhejiang Gongnongbing Meishu Daxue, 浙江工农兵美术大学*), mai 1970. On y remarque une sculpture d'un écorché qui ressemble au prototype de Salvage. D'inspiration plus soviétique que française, cette sculpture reproduite dans tous les manuels chinois définit la norme de la figure anatomique. Le modèle semble chinois mais nous ignorons encore à ce jour l'auteur de cet écorché et qui fut son modèle (cf. Annexes II p. 64).

⁶⁴⁰ Houdon a produit deux écorchés, celui dit « au bras tendu » en 1767 et celui dit « au bras levé » qui fut coulé en bronze en 1790. MU 11974. En 1790, Houdon produit un écorché au bras levé, grandeur nature, corps en équilibre, à l'arrêt, plus pessimiste que le premier.

⁶⁴¹ France Leplat, *Le mannequin*, tableau présenté au Salon de 1930. Elève de l'École des beaux-arts installée à la Ruche. A l'époque le mannequin garde encore cette force de *double* de l'homme et de la femme ; depuis le mythe antique de Pygmalion et Galatée, représenté en peinture par Gérôme en 1890, Pinocchio créé en 1881 par Carlo Collodi, Coppélia adapté d'un conte d'Hoffmann créé en 1817, et même Marcel Duchamp en 1912. Rapport entre l'être animé et une représentation qui prend vie, en passant par les avatars romantiques comme le *Frankenstein* de Mary Shelley en 1817, mannequin composé de membres disparates pris sur des cadavres et rassemblés dans un corps galvanisé qui revient à la vie. Une exposition a été consacrée au mannequin d'artiste au musée Bourdelle en 2014, cf. Jane Munro, *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*, Paris, éditions Paris-Musées, 2015.

⁶⁴² Voir à ce propos l'ouvrage de Claire Barbillon, *Les canons du corps humain au XIX^e siècle : l'art et la règle*, Paris, Odile Jacob, 2004.

appliquée aux beaux-arts à la fin du XIX^e siècle s'intéresse moins à l'ossature et aux entrailles qu'à identifier et à cartographier le vivant au moyen d'une grammaire des formes et du mouvement qui définit précisément des « types » qui classent et hiérarchisent la variété des individus.

Il est intéressant de savoir que Xu Beihong eut encore Paul Richer comme professeur au moment de son admission comme élève officiel à l'École. Sans en avoir suivi forcément les cours, même si c'est probable, il est évident que Xu Beihong a subi l'empreinte de ce savant-artiste qui a profondément marqué l'École⁶⁴³. Comme stigmaté des éléments que Xu Beihong a repris du savant-artiste, nous avons déjà observé plus haut des dessins qui rappellent très directement les modèles des planches photographiques de Richer, formé à l'école de l'observation de Charcot⁶⁴⁴.

Ainsi, l'anatomie artistique représente à nos yeux une face cachée, une force souterraine, presque *chthonienne*, qui agit au cœur de la pratique du dessin de la figure humaine. Nous pensons que Xu Beihong en a bien vu l'enjeu. Dans un enseignement qui reste « l'École du modèle » avec le système du « trivium », étude du modèle vivant, étude de l'antique et étude de l'anatomie, que ce soit pour la figure humaine et la figure animale, toute représentation repose sur la relation que l'artiste établit entre ces trois pôles que sont le modèle vivant, le modèle en plâtre et le corps anatomique. Or, parmi les trois, l'élément le plus dynamique est constitué par l'anatomie car il pose comme principe la déconstruction des deux autres. D'une certaine manière, l'anatomie est une machine à déconstruire la figure d'après nature et la figure d'après le modèle antique. Cette déconstruction permet à l'artiste de reconstruire une autre figure.

L'anatomie de Richer n'est plus en porte à faux entre la quête du « beau idéal » et du « beau naturel ». A l'époque d'Ingres, elle ne satisfaisait ni les uns ni les autres. Mais à l'époque de Richer, ce conflit est dépassé et l'anatomie constitue une science qui répond parfaitement aux besoins des beaux-arts situés dans le cadre académique. On pense alors au projet légitime de Cai Yuanpei de lier la science et les arts ; l'anatomie constitue le véhicule pratique qui agit à l'intersection des deux sphères, espace où la pratique du dessin est fondamentale. Xu Beihong s'intéresse à la forme, même à sa dimension pathologique, voire psychiatrique, mais il ne montre aucun goût pour la dissection et l'effroi que provoque la vue des chairs et du sang. Il est

⁶⁴³ En 1920, moment où Xu Beihong entre dans l'atelier Flameng, Paul Richer (1849-1933) est encore en charge de la chaire d'anatomie de l'École des beaux-arts de Paris qu'il occupe depuis 1903 tout en étant déjà depuis plusieurs décennies en France le chef de file de « l'anatomie artistique ». Le dossier de Paul Richer en AJ52 35 (numéro 205) mentionne qu'il a été nommé Professeur d'anatomie le 1^{er} Juillet 1903 et qu'il démissionna le 1^{er} juillet 1922. Xu Beihong a été reçu au concours des places en mai 1921.

⁶⁴⁴ Même si elle en est l'héritière, l'anatomie de Richer n'est plus l'anatomie d'Houdon (1741-1828) dont *l'Ecorché* a fixé pour l'éternité et au firmament des beaux-arts la figure du « beau anatomique ». Elle s'intéresse surtout à la morphologie et à l'anthropologie dans une sorte d'inventaire scientifique et visuel du vivant à grand renfort de techniques photographiques puis cinématographiques. Richer fut l'assistant de Jean-Martin Charcot (1825-1893). Il publie en 1890 son *Anatomie artistique, ou Description des formes extérieures du corps humain*, pour les artistes et les médecins. Richer travaille sur les maladies mentales en se servant de la photographie ; la science du nu devient la morphologie. A travers les variations et déformations du corps et les mouvements, Richer fait glisser l'idée du beau vers la norme du parfait. Le canon des proportions est une moyenne qui privilégie l'athlète de race blanche. La santé devient une norme esthétique dans une lecture visuelle du vivant. Richer renonce à la dissection. Il faut donner de la « santé à la forme ». On retrouve dans les séries de dessins de Xu Beihong cette obsession de Richer à prendre la mesure du modèle, donc à le mesurer et à le lire sous différents angles. Il recherche le détail physique symptomatique de la personnalité. Il est évident que Xu Beihong se rattache à Richer avec l'idée de définir une représentation picturale type de l'homme chinois moderne.

donc dans la ligne de Richer.

Ce qui est toutefois inscrit profondément dans les beaux-arts et qui provient de l'héritage de l'anatomie du début du XIX^e siècle, c'est la recherche d'une vérité cachée, celle d'une beauté cryptique. Le corps aurait perdu son évidence sensible et les beaux-arts sont marqués doublement par une archéologie envahissante, celle des formes anciennes et de la compréhension de leur fonctionnement interne dissimulé. Il ne suffit pas de produire le beau, il faut le chercher, le mettre au jour comme un trésor perdu, enfoui et difficile à excaver. Dans le contexte moderne, cette démarche justifie en bonne partie tout l'effort académique qui pose le primat de la pratique du dessin et son arsenal technique. La beauté n'est pas une manne offerte à l'inspiration de l'artiste. Elle ne peut être atteinte qu'au prix d'un travail acharné et d'une discipline qui finissent par devenir une morale. A l'époque de Xu Beihong, la part spirituelle de cette pratique ancrée dans le naturalisme est concentrée dans un rapport au monde dominé par l'idée de compassion⁶⁴⁵.

A l'issue de la Première Guerre mondiale et à mesure que l'anatomie artistique s'enrichit de « la pathologie artistique »⁶⁴⁶, la peinture académique est porteuse d'un enjeu civilisationnel qui vise à regarder en face la catastrophe sans renoncer à rétablir l'équilibre à travers la permanence des héritages. Eloignée des avant-gardes par goût pour le réalisme, l'École a une fascination pour le morbide et elle occupe un espace créé par le décalage entre l'attente des artistes et l'offre scientifique. Cette position ne ferme pas l'École sur elle-même mais la met en contact avec les savants du moment. Avec l'anatomie, la physiologie et l'anthropologie, la science est libératrice dans les arts dans un accord qui est validé par Paul Valéry en France et par Cai Yuanpei en Chine. Certes, l'École des beaux-arts passe par-dessus les révolutions cubistes ou dadaïstes mais elle dessine une tendance qui préfigure le mythe de « l'homme nouveau », fusion de l'esthétique et du biologique qui prendra toute son ampleur dans les années 1930.

Xu Beihong redoute la déconstruction totale de la figure au moyen du détournement de l'héritage académique et scientifique qui porte en lui une dynamique de destruction de la figure, préambule à la destruction de la représentation elle-même. L'impressionnisme était déjà une sorte de régression car il brouillait non seulement l'image mais le rapport au réel⁶⁴⁷. Pour le jeune Chinois, l'accord entre art et science était toujours possible et la pratique du dessin le manifestait avec vigueur. Un peu comme l'érotomanie de Pierre Louÿs et ses « feuilles d'observation » ou encore les albums de planches photographiques de modèles de Richer, Xu Beihong a une sorte d'obsession du réel humain dont il multiplie les « prises de vue » à travers

⁶⁴⁵ Dans la pensée moderne chinoise et la place que tient la compassion dans l'art, nous avons tendance à rapprocher Xu Beihong de ce qui est exprimé par François Cheng, *Œil ouvert et cœur battant. Comment envisager et dévisager la beauté*, Collège des Bernardins, Desclée de Brouwer, 2016 p. 49. Un lien sans doute peut exister entre la pensée confucéenne et la tradition chrétienne ; on pense à l'idée du « ren » et du sacrifice. Sur l'idée de « compassion, 悲天憫人, *bei tian min ren* » chez Xu Beihong nous renvoyons à nouveau, et malgré la rhétorique communiste encore en vigueur à l'époque, à l'article d' Ai Zhongxin, « 悲天憫人 *bei tian min ren* », *La recherche sur Xu Beihong*, Editions des beaux-arts du peuple de Shanghai, 1984, p. 43-44.

⁶⁴⁶ Promue par Henry Meige (1866-1940), le successeur de Paul Richer, la « pathologie artistique » fait partie du cursus de l'École entre 1922 et 1936. La pathologie artistique est le versant scolaire de « l'art dégénéré », comme maladie dans l'art et maladie de l'art. Meige introduit en 1922 à l'École le cinéma comme outil pédagogique. Il a une approche clinique sur une civilisation qui veut soutenir son propre regard dans le miroir de la catastrophe. « Le triste hôpital de l'humanité » nous rappelle *Tongkou* de Lin Fengmian. Dans les années 1920, les regards de l'avant-garde et de l'académisme se croisent sur le corps en souffrance.

⁶⁴⁷ Sauf préoccupation commune pour « l'instant fugace du mouvement ».

les séries de dessins dont nous avons parlé plus haut.

En somme, Xu Beihong veut échapper à la parodie d'un Duchamp qui finit par déconstruire la déconstruction elle-même. A la source de la dissolution de la figure, on trouve chez Marcel Duchamp (1887-1968) des éléments qui proviennent précisément de l'anatomie appliquée aux beaux-arts et le *Nu descendant un escalier* de 1912 en constituait la manifestation⁶⁴⁸. Aux yeux de Xu Beihong, cette déconstruction devient un objectif en soi qui est un cinglant et cynique démenti à l'art en général et à l'art académique en particulier. Xu Beihong rejette la déconstruction de l'image, c'est pourquoi il rejette les avant-gardes inspirées par le cubisme et le fauvisme. Il ne renonce jamais à la recherche d'unité et d'harmonie de la figure moins comme « beau idéal » que comme l'expression d'un principe vital qui passe par l'individualisation de la figure dans un système régi par des types. La peinture est une pratique de construction comme l'architecture et la sculpture. Ce n'est pas l'image qui donne à voir les figures, mais les figures qui réalisent l'image⁶⁴⁹.

3.1.4. La question raciale dépassée au profit d'un projet pictural technicien et humaniste

Face à cet héritage occidental en forme de champ de bataille, Xu Beihong et les autres Chinois portent une conception du corps humain et de l'homme en général immergés dans la nature et les forces qui l'animent⁶⁵⁰. Toutefois, la Chine ne partait pas de zéro en ce qui concerne l'anatomie et dès la fin de dynastie Ming (vers 1620-1644), les théories de l'anatomie occidentale étaient introduites en Chine par les prêtres jésuites Terrenz et Longobardi. A l'instar des premières planches anatomiques disponibles au même moment à l'Académie des beaux-arts de Paris, les premiers livres chinois qui ont présenté en détails les connaissances scientifiques sur l'anatomie étaient basés sur l'œuvre de Vésale⁶⁵¹ (cf. Annexes II p. 64).

Par rapport à ces questions fondamentales, Xu Beihong n'eut pas la position d'un intellectuel mais celle

⁶⁴⁸ Duchamp se serait inspiré de la chronophotographie de Marey davantage que de Richer. Voir Cormar *op. cit.*, p. 448.

⁶⁴⁹ Après Richer, Xu Beihong assiste à la transition vers Henri Meige et son goût pour la pathologie artistique. Ensuite, avec Paul Bellugue (1892-1955) entre 1936 et 1955, l'anatomie à l'École des beaux-arts se situe dans la ligne de l'esthétique du « surhomme ». Bellugue est peintre et non pas médecin. C'est un ancien élève de Schommer. Il a connu l'Indochine et il est passionné par l'art indigène. Bellugue renoue avec l'approche idéaliste de Richer. Pour lui, l'artiste est une figure déchue dans la société contemporaine car l'art est livré à la déconstruction et à l'anarchie. Le sport et la danse, dont il montre les modèles venus d'Extrême-Orient, sont à ses yeux les sources d'une possible rédemption. La danse est la « source vive de tous les arts ». Esthétiquement, on pense à *Apocalypse Now* et à la danse du capitaine Willard ; projeté en 1979, le film se situe à équidistance de l'époque dont on parle et du prototype Conradien de 1899 ; le scénariste John Millius (né en 1944) a des idées nietzschéennes et accorde une grande importance à la question du corps. Le terme d'anatomie disparaît des enseignements de l'École des beaux-arts de Paris avec les événements de 1968. Les plâtres d'antiques sont vandalisés avant d'être retirés et déposés à Versailles.

⁶⁵⁰ Chang-Ming Peng, *En regard: Approche comparée de la peinture chinoise et occidentale*, Editions You Feng, Paris, 2005 et dans Sylvie Ramond, 二十世纪变奏的身体, *Le corps-image au XX^e siècle*, Fage éditions, Lyon, 2010.

⁶⁵¹ A la fin de la dynastie Ming, *Taixirenshenshuogai* (*L'introduction au corps humain*) et *Renshentushuo* (*L'interprétation picturale du corps humain*) donnent les premières interprétations picturales adaptées des structures anatomiques de Vésale (*De Humani Corporis Fabrica*, 1543), en y ajoutant les méridiens de la médecine chinoise. L'exemple le plus fameux d'une influence sur la peinture chinoise est donné par *Guiqutu - L'image du diable* de Luo Pin. (1733-1799), collection privée. (Voir Kong Lingwei, *La diffusion et la transformation de l'anatomie occidentale en Chine*, dans *DECO*, n°1 2009, p.17-21). Toutefois, la représentation du squelette animé est déjà présente dans le troublant *Kulouhuanxitu* par Li Song (1166—1243) conservé à Pékin, (cf. Annexes II p. 65).

d'un praticien qui cherchait à justifier sa manière de création artistique et les moyens de la transmettre dans un cadre pédagogique efficace en Chine. Sur le plan théorique, il retient le déclin conjugué en Europe et en Chine de l'idéal ancien face aux sciences modernes ; cette situation est problématique mais il travaille à une nationalisation des enjeux techniques, esthétiques et civilisationnels tels qu'ils sont exprimés par Richer, Meige et Bellugue, à travers l'anatomie artistique et dans le cadre du *Trivium* toujours en vigueur. La réponse de Xu Beihong est sans doute beaucoup plus originale qu'on ne peut le penser et aussi beaucoup plus profonde car sa pratique fut vraiment ancrée et nourrie de cet héritage occidental confronté à celui de la Chine. « mimésis » et « nationalisme » sont des catégories beaucoup trop réductrices pour être en mesure de contenir sa démarche et sa production.

Le dessin reste l'élément moteur et le pivot de son projet. Xu Beihong se concentre sur la force pratique du dessin capable de rejouer les héritages et les principes déconstructifs portés par l'histoire de l'anatomie appliquée aux beaux-arts et de les mobiliser pour élaborer une réponse utile à l'art chinois confronté à ses propres enjeux civilisationnels. Fatalement, Xu Beihong s'impose de régler la question du nu et de l'image de l'homme chinois dans des formules qui se rapprochent de la peinture d'histoire car il pense qu'elle est efficace, plus que tout autre genre, à mettre en mouvement le corps par le dessin. Cette mise en mouvement ne consiste pas seulement à animer la figure pour lui donner une sorte de vitalité mais à la positionner par rapport à d'autres éléments picturaux et symboliques qui inscrivent la figure dans un mouvement dynamique qui n'est pas autre chose que l'Histoire elle-même. Le rapport des corps entre eux et des corps avec la terre constituent par exemple un élément fondamental du discours pictural de Xu Beihong ; cette construction pèse encore davantage en termes de signification que l'histoire littéraire ou mythologique, souvent édifiante, qui sert de prétexte à l'œuvre.

Le *Caïn* de Cormon⁶⁵² que Xu Beihong et Lin Fengmian admirèrent au Musée du Luxembourg avait fait scandale en 1880. Cette grande composition, cette grande peinture d'histoire, puisant dans la Bible et dans Victor Hugo, a dressé puis précipité comme jamais auparavant l'image de l'humain dans l'abîme du temps et de la science⁶⁵³.

A l'époque, la question se pose en Chine de manière comparable mais différente, car il s'agit moins pour les artistes de définir une image universelle de l'humain que de donner un contour, une image moderne à l'homme chinois. Malgré une tradition ancienne de représentation de l'homme dans la peinture chinoise, dont les fleurons remontaient à la peinture Song, la figure humaine avait diminué en importance au profit d'une peinture de paysage, le *Shanshui*. Malgré les efforts de l'École de Lingnan et de l'École de Shanghai, d'une peinture renouvelée par Ren Bonian (1840-1896) que goûte au plus haut point Xu Beihong, la figure humaine reste toujours habillée comme donnée d'emblée dans l'atour des circonstances, et les éléments visibles du corps sont toujours très stylisés⁶⁵⁴.

La vérité du costume est importante⁶⁵⁵ et cette préoccupation de la tradition académique occidentale, Xu

⁶⁵² La révolution anatomique par Sue fils ; Cormon « père la rotule » à l'instar de Regnault et des peintres anatomistes.

⁶⁵³ A propos du *Caïn* de Cormon, Chang-Ming Peng, « Le Caïn de Fernand Cormon : une nouvelle approche de la peinture d'histoire ? », *Mélanges en l'honneur de Bruno Foucart*, textes réunis par Barthélémy Jobert avec l'aide d'Adrien Goetz et de Simon Texier, Paris, éditions Norma, vol. II, p.226-237 et p.567-569.

⁶⁵⁴ Certes, nous nuançons avec *L'Autoportrait* de Ren Xiong laissant voir partiellement le haut de son corps. Ren Xiong 任熊 (1823-1857), *Zi Huaxiang 自画像 L'Autoportrait*, Dynastie Qing, 故宫博物院 Le Musée du Palais Impérial, Beijing.

⁶⁵⁵ Voir Philippe Sénéchal, « Le costume : la vérité dans les plis », dans *Dieux et Mortels*, catalogue d'exposition à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2004, p. 53-61.

Beihong la développe aussi en Chine à travers la mise en valeur du costume Han, le *Hanfu* inventé par l'Empereur Jaune. Mais il faut d'abord faire tomber les vêtements pour faire apparaître à nouveau le corps de l'homme, le corps de l'homme chinois : une figure faite de chair et de sang qui puisse remplir l'espace de sa majesté naturelle⁶⁵⁶. Nous pensons qu'il s'agit du projet pictural essentiel que Xu Beihong développe dans sa peinture à l'huile et à l'encre ; il y transpose directement la plupart des acquis techniques qu'il éprouve pendant des années en France par sa maîtrise du dessin et l'approche anatomique vue sous l'angle morphologique et anthropologique.

Pour ce faire, pas besoin de violence, de cadavres et de têtes coupées, son programme se déroule au moyen d'une thématique pacifique qui associe l'homme chinois à la famille et à la terre. Ce projet se déploie à travers ses grands tableaux à l'huile, *Tianheng Wubaishi* (1928-1930), *Xi Wo Hou* (1930-1933) et *Yugong Yishan* (1940) mais il s'exprime aussi dans ses œuvres monumentales à l'encre comme *Jiu Fanggao* (1931) et *Chuan Fu – Les bateliers* (1936). Réalisé en deux versions, à l'encre et à l'huile, *Yugong Yishan* est exemplaire. C'est une œuvre totale qui picturalement et symboliquement expose dans un cycle complet la figure humaine. L'homme dépouillé de ses vêtements est mis en mouvement, attaché à la famille et à la terre. Tels des *Tiaotie*⁶⁵⁷, les hommes au travail sont des laboureurs qui *dévoient* la montagne et la terre pour générer la famille et produire l'histoire. Or, Xu Beihong ne représente plus seulement des hommes chinois mais aussi des Indiens ; ensemble, ils deviennent l'Humanité. Dans cette œuvre, Xu Beihong atteint l'universel. Il déjoue le piège qui consisterait à créer une figure nationale stéréotypée et dominatrice. C'est la formule qui se développe au même moment en Allemagne et dont Xu Beihong se départit explicitement.

En gardant en tête la critique de John Clark, on voit que Xu Beihong se pose aussi la question raciale telle que dans le contexte de l'époque, les anatomistes Richer, Meige et Bellugue l'ont manipulée. De fait, l'anthropologie appliquée aux beaux-arts comporte un « racisme esthétique » qui a précédé le racisme scientifique. Il remonte au XVIII^e siècle et il est renforcé par le darwinisme au siècle suivant alors que l'on ne cesse de mesurer les crânes et les angles du visage. La mise en ordre des formes du vivant tend à privilégier l'athlète blanc. Ce résultat repose moins sur un a priori scientifique que précisément sur une croyance esthétique ancienne. Aussi, pour Xu Beihong, la nationalisation de la démarche anatomique a d'abord eu pour préalable l'acceptation et la critique du paradigme européocentriste⁶⁵⁸. Ensuite, la nationalisation-sinisation aboutit à sa propre relativisation quand par exemple il insère en 1940 la figure de modèles indiens dans *Yugong Yishan*. Avec le transfert de l'héritage de l'anatomie artistique, Xu Beihong a compris que l'artiste, tel un démiurge, créait sa propre biologie ; responsabilité importante dont on peut considérer que Xu Beihong a bien pris la mesure et qu'il a bien gérée restant fidèle à un projet pictural et artistique fondamentalement positif, *humaniste* pourrait-on dire.

⁶⁵⁶ Voir *De Pictura* d'Alberti au XV^e siècle et l'idée de rendre le corps nu avant de l'habiller, Cormar p. 68. De David en peinture en France à Wang Linyi en sculpture en Chine. D'une certaine manière, les corps nus de Xu Beihong sont des corps déshabillés ou plutôt sans vêtement. Il y a bien un *dévoilement* du corps, comme on peut au contraire le voiler, ou l'*habiller*. D'ailleurs le nu lui-même, est un *habillage* de la structure osseuse en chair, en muscle puis en peau. La pratique académique porte encore la trace, le reliquat de cette approche mais dégradé. D'ailleurs, les nus sont peu habillés et le corps est plus important que les atours. Le nu devient une projection ancienne, antique et aussi intemporelle, hors du temps. Avec Xu Beihong, on est davantage dans Puvis que dans Laurens.

⁶⁵⁷ La figure apotropaïque de *Taotie* est comparable à la tête de *Gorgone* en Grèce, à la tête de *Humbaba* en Mésopotamie et à celle de *Kala* en Inde etc. L'image du « dévoreur » est à la fois terrifiante et porte bonheur.

⁶⁵⁸ Xu Beihong produit-il alors un art « compradorien », homologué à la situation semi-coloniale⁶⁵⁸? La question mérite réflexion et elle ne disqualifie pas l'artiste qui aurait agi avec des critères un moment dominés par le colonialisme.

3.1.5. L'héritage de la chronophotographie et la question du mouvement dans la peinture de Xu Beihong

Comme la question de l'*enracinement* de la figure déjà évoquée avec son type de bambou, celle du mouvement est très importante dans l'œuvre de Xu Beihong. Sur ce point précis, on entrevoit des dispositifs que le peintre a directement puisés dans l'héritage fourni par l'anatomie appliquée aux beaux-arts. Ainsi, la sorte de *cinétisme* présent dans un certain nombre de ses travaux à l'huile et à l'encre provient de la chronophotographie⁶⁵⁹.

Pour la peinture animalière, et à titre d'exemple, on voit dans l'encre chinoise *Aigle 12*, la décomposition du vol du rapace en trois temps, avec trois images accumulées et complémentaires dont l'échelle différente assure la dynamique du plus petit vers le plus grand, comprise du plus éloigné vers le plus rapproché (cf. Annexes II p. 67). Dans l'encre *Animaux 33*, les buffles qui émergent de la surface donnent l'impression de se rapprocher du spectateur au moyen du même procédé. Dans *Aigle 12* et *Animaux 11*, le mouvement issu de la décomposition est complété par un système de confrontation de figures doubles, comme des binômes, identiques ou contradictoires. Dans l'espace vertical du rouleau, format de la peinture traditionnelle chinoise, l'artiste crée aussi une progression dans l'action ; l'image s'anime par le rapport établi entre les figures et le mouvement devient le véhicule d'une narration. On le voit dans *Animaux 30*, où les trois oies correspondent à une succession narrative bien inscrite dans le format. Le procédé est très efficace et il dépasse la simple et banale mise en place des figures dans l'espace disponible du tableau.

Ainsi, Xu Beihong aménage dans ses images des accélérations, autant que des temps morts et des césures. Cette manière n'est pas utilisée pour produire un pittoresque mais elle constitue un système qui fait partie de la grammaire picturale du peintre. On pourrait craindre que le système s'affaiblisse lorsque les sujets sont plus puissants comme avec les lions. Certes, la figure devient plus hiératique car elle s'extirpe de la similitude et de la banalité du nombre, comme avec les moineaux. Mais l'effet de décomposition et de succession au service du mouvement est maintenu. Dans *Animaux 40* (cf. Annexes II p. 68), Xu Beihong tourne autour de ses lions comme il tourne autour de ses modèles humains en accumulant les vues sous différents angles. On sent une dimension dramatique dans le jeu entre les mâles, les femelles et les jeunes, avec une entrée contradictoire par le lion le plus éloigné du sommet, le « vieux lion » qui arrive par la gauche. Dans ce système, les figures isolées fonctionnent-elles moins bien ? Xu Beihong utilise alors d'autres dispositifs qui proviennent aussi de l'héritage anatomique des beaux-arts.

Le principe chronophotographique qui fonctionne à merveille pour un sujet banal de la peinture chinoise est également très utilisé pour la figure humaine et dans la peinture d'histoire. Entre *Chuanfu* et *Yugong Yishan*, on assiste à une décomposition d'un même mouvement, redéployé par différentes figures

⁶⁵⁹ L'art cinétique propose des œuvres qui contiennent des parties en mouvement. Les premières manifestations d'art cinétique datent des années 1910 et apparaissent dans le mouvement futuriste et dans certaines œuvres de Marcel Duchamp. Dans les années 1950, les premières œuvres optiques sont fondées sur le contraste entre le noir et le blanc. C'est soit la persistance rétinienne, soit l'interprétation que fait le cerveau qui va donner naissance à une illusion d'optique ou à un mouvement dans l'œuvre comme chez Vasarely. En fait, lié à l'origine du cinéma par la photographie et la peinture, la chronophotographie (du grec *kronos*, temps, *phostos*, lumière, et *graphein*, enregistrer) désigne une technique photographique qui consiste à prendre une succession de photographies, permettant de décomposer chronologiquement les phases d'un mouvement (humain ou animal) ou d'un phénomène physique, trop brefs pour être observés convenablement à l'œil nu. On pense aux travaux de Muybridge, Marey et Londe disponibles à l'École des beaux-arts de Paris.

suffisamment semblables pour maintenir l'homologie et l'effet de continuité mais assez dissemblables pour nourrir la composition et sa dramaturgie. On trouvera ici un élément de modernité dans l'œuvre de Xu Beihong. Mais si la décomposition de la figure est mise œuvre, un peu comme chez Duchamp, elle n'est pas l'objectif de l'œuvre pour l'artiste chinois qui ne pense qu'à réaliser l'unité de la composition.

3.1.6. Le texte bilan du 7 mars 1926 : référence à la Grèce, à l'anatomie artistique, pour un art de l'exécution contre l'art idéaliste

Au regard des éléments mis en évidence dans les pages précédentes, on devine une part de rétention dans les textes que Xu Beihong a produits en mars 1926 à l'occasion de conférences données à Shanghai, précisément au cours de ce séjour en Chine qui est *encastré* dans sa période d'études en France. Xu Beihong y simplifie le compte-rendu de sa propre expérience et il n'évoque pas sa connaissance des recueils photographiques de l'École même s'il touche directement à la question anatomique. Or, on imagine mal Xu Beihong si friand d'imagerie artistique, ne pas s'être plongé dans les recueils d'images photographiques et anatomiques disponibles à la bibliothèque de l'École des beaux-arts. Dans des communications auxquelles s'imposent le journalisme et la publicité, il estime sans doute que dans un processus à long terme, ces outils aussi importants et complexes, ne peuvent pas être donnés immédiatement, divulgués prosaïquement au public ; il préfère en rester à des principes généraux qu'il martèle sans cesse. Pourtant, la référence à l'anatomie transpire de son discours (cf. Annexes I p. 52 et 53).

Dans le texte du 7 mars 1926, son histoire de l'art personnelle place la Grèce et l'art athénien comme une référence universelle et absolue. Le Parthénon est donné comme la réalisation artistique majeure des temps anciens. A son propos, il évoque d'une part un art civique mais surtout le produit d'une « *téchné* » soit d'un art de l'exécution. Sans référence directe à l'anatomie moderne, il en souligne néanmoins la nécessaire connaissance comme condition de l'effort d'observation du vivant et du corps humain. Il met en avant la valeur d'une société où le nu est naturellement donné et observé. Il parle d'« observation soigneuse » de la force qui s'exprime par le muscle et qui aurait été cachée, travestie et donc mal représentée après l'Antiquité. C'est un topos de l'histoire de l'art occidental mais qui sert de miroir à la situation en Chine où la tradition d'une observation soucieuse du corps humain aurait été également perdue⁶⁶⁰. Plus étonnant à notre regard contemporain, Xu Beihong tend à reprendre sans ambages l'idée que le meilleur corps artistique serait le corps de « l'homme blanc ». A ses yeux, ce serait le meilleur outil ; il permettrait d'observer et de rendre de la meilleure manière possible l'interaction entre la surface, la peau et l'intérieur du corps, de la musculature à l'ossature. Xu Beihong évoque un « corps blanc » qui aurait naturellement et plus que celui des autres races, cette qualité de « transparence » qui est une des croyances presque « magique » de l'anatomie occidentale appliquée aux beaux-arts⁶⁶¹.

⁶⁶⁰ On ne sait pas quelles références chinoises Xu Beihong aurait pu avoir en tête pour établir un parallèle entre la sculpture occidentale et chinoise. On pense à l'art bouddhique avec l'influence gandharienne venue de l'Ouest par la Route de la soie et Dunhuang, et à l'Est la tradition qui se développe dans le Shanxi, comme au Temple Shuanglin dans une veine expressive mais qui n'est pas « naturaliste ».

⁶⁶¹ Xu Beihong n'est pas le seul à mettre en avant cette idée qui relève aussi en Chine d'une rhétorique. Voir Janicot. *L'esthétique, anthologie*, 2007. On peut aussi penser que la blancheur des antiques en marbre et en plâtre a longtemps favorisé, indépendamment de l'origine ethnique réelle des modèles, la correspondance avec la figure dominante de « l'homme blanc » comme paradigme de la perfection physique et esthétique. Pourtant, il est clair qu'au moment où Xu Beihong manie cette idée, elle est précisément remise en cause. L'effet de miroir est évident dans le discours de Xu

Sur ce point, Xu Beihong manie la provocation en donnant le change à une conception « compradore » ou coloniale vis-à-vis d'un public enclin à croire que la qualité de l'art occidental ressortirait d'une supériorité physique de la société qui fournit les modèles de sa pratique. L'ambiguïté est certaine mais elle est davantage l'expression d'une expérience et d'une stratégie que d'une soumission idéologique à l'Occident. Par le même jeu de miroir évoqué à l'instant pour le rendu du nu dans l'antiquité grecque, Xu Beihong appelle simplement de ses vœux un champ artistique chinois dans lequel le recours à des modèles performants serait la norme. Or, il est évident que la société chinoise n'en dispose pas, ou pas suffisamment dans les années 1920. Les études réalisées en Chine par Xu Beihong à la fin de la décennie, immédiatement après son retour de France, et même lors de son premier retour en Chine en 1926⁶⁶², témoignent sans doute de cette difficulté à trouver des modèles masculins capables de présenter les mêmes qualités plastiques que les modèles professionnels parisiens (cf. Annexes II p. 69). Le métier de modèle reste à inventer en Chine comme tout le système des beaux-arts. Quoi qu'il en soit, le texte nous montre que Xu Beihong a parfaitement intégré les enjeux de l'anatomie artistique à laquelle il a été confronté à l'École des beaux-arts de Paris.

Plus fondamentalement et à titre programmatique, le texte est centré sur l'idée d'exécution en art, comme le fruit essentiel de l'observation. Xu Beihong parle d'un art technique et physique qui engage l'artiste dans sa totalité. On remarque d'ailleurs que le mot « exécution » est donné en français : « Par conséquent, l'objectif de l'art est l'exécution (Exécution) ».

Cette idée est fondamentale dans le système que Xu Beihong élabore au moyen de son expérience en France. Ce que Xu Beihong implique n'est rien moins qu'un *re-déploiement* physique de la pratique de l'artiste chinois, à l'huile mais aussi à l'encre. L'artiste chinois moderne doit être en mesure de briser la simple attitude du lettré inspiré penché sur son papier. L'artiste chinois moderne doit s'extérioriser, pratiquer le pleinairisme, l'observation d'après nature, réaliser des études préparatoires, mettre au carreau, reporter sur le papier etc. Bref, l'artiste est un technicien qui s'engage totalement, physiquement et intellectuellement, dans sa pratique et avec les outils qu'elle nécessite. Au final, c'est bien l'exécution qui produit le *style*. Cet engagement permet jusqu'à favoriser la « vigueur du trait » - *Bili*. Aussi, dans son texte, Xu Beihong passe insensiblement de la sculpture grecque à l'encre chinoise et les arts sont donnés comme une unité régie par la pratique et la règle de l'exécution.

Aussi, dans son texte du 13 mars 1926⁶⁶³, Xu Beihong enfonce le clou sur les dangers de l'idéalisme face au réalisme. Il critique l'emploi d'idées sans pratique et il considère que la pratique à peu à voir avec les états d'âme de l'artiste⁶⁶⁴. Pour Xu Beihong : « Le problème, c'est que les artistes n'observent pas exactement, et que leur main ne suit pas leur cœur ». Il oppose une école idéaliste qui profite des objets pour exprimer un

Beihong et à ses yeux « l'homme jaune » devient légitime à prendre sa propre place ; encore faut-il mettre en œuvre concrètement ce qui doit devenir le nouveau paradigme de l'esthétique chinoise moderne.

⁶⁶² Le problème du modèle chinois lisse et « sans modelé » apparaît dans le *Dessin 173* qui date probablement de 1926. A contrario, le travail sur le corps atteint un apogée en Inde, avec le gros modèle, personnage central de *Yugong Yishan*. Il incarne une sorte de morphologie absolue, intéressante sous tous les angles. Il est le Zeus flegmatique et puissant des modèles. C'est un homme montagne, calme ou déchainé. On compte une trentaine d'études réalisées sur ce modèle.

⁶⁶³ Xu Beihong 徐悲鸿, « 美之解剖 (*Mei Zhi Jiepou*), Analyse profonde de l'art », *Shibao 时报*, 19 mars 1926. Publié dans Wang Zhen 王震 Xu Boyang 徐伯阳, *Xu Beihong Yishu Wenji, 徐悲鸿艺术文集, Recueil artistique de Xu Beihong*, p. 50-51.

⁶⁶⁴ On peut relever que la qualité des travaux produits par Xu Beihong a souvent peu de rapport avec l'état psychologique qui prévaut au moment de leur réalisation. L'art n'est pas un laisser-aller mais un *prendre sur soi*.

sentiment à une école réaliste qui s'attache à la forme de l'objet. A ses yeux : « aucun sentiment n'arrive à dépasser l'objet ». Or précisément, la compréhension et la traduction picturale de la forme de l'objet ne ressortent pas d'une perception superficielle ; pour la figure humaine et animale, une connaissance du fonctionnement de la forme s'appuie sur l'anatomie artistique⁶⁶⁵.

On devine dans les textes de Xu Beihong et dans son œuvre, un vif intérêt pour le corps ; il puise dans l'anatomie et dans cette idée que l'enveloppe de la peau voile et dévoile la figure⁶⁶⁶. Pourtant, on ne voit pas chez lui le goût pour une « anatomie pittoresque » qui amènerait à mettre les mains dans le corps, à pratiquer la dissection et jouir du spectacle que cela peut représenter. Au contraire, Xu Beihong a une aversion pour la violence et le sang⁶⁶⁷.

Pourtant, en observant son œuvre, on peut avancer qu'il a en partie repris à son compte la tradition d'une *métaphysique* de la dissection. En effet, il y a une métaphysique de la dissection comme il existe une métaphysique de la photographie. Toute technique dans sa *praxis* et son résultat résout une facette d'angoisse complexe dans laquelle est plongé le créateur. Elle est aussi une manière de se défaire, de se départir des images préexistantes. L'anatomie et la dissection fonctionnent toujours plus ou moins ouvertement dans un processus qui doit déconstruire pour reconstruire, disjoindre avant de rejoindre.

A cause notamment du portrait équestre, genre auquel n'échappe pas Xu Beihong, se sont développées en Europe l'anatomie comparée et l'anatomie des animaux. Avec l'essor des théories transformistes, on approfondit la mise en évidence des « lignes d'animalité » chez l'homme. Il est possible de passer de la grenouille à l'Apollon du Belvédère, comme si la science appliquée aux beaux-arts était à l'image de Léo transformant les bergers de Lycie⁶⁶⁸ (cf. Annexes II p. 70). L'intérêt plastique de cette histoire traduite en peinture et en sculpture est évident et elle finit par se raccrocher à la question du transformisme et de l'évolution des espèces. La plasticité du vivant, acceptée au moins depuis le romantisme, permet aussi à l'animal de devenir le support d'une projection de l'humain ; l'animal devient le reflet de nos états d'âmes et de pulsions refoulées alors même que les pièces d'anatomie zoologique envahissent les collections de l'École.

Xu Beihong se rattache-t-il à cette tradition de l'animal humanisé et miroir de l'homme animalisé ? L'âge d'or du Muséum d'histoire naturelle et du Cabinet d'anatomie comparée de Cuvier n'était pas si lointain. On connaît aussi l'intérêt de Xu Beihong pour Barye, « le Michel-Ange de la Ménagerie » et plus anciennement, on pense aux études de physionomie humaine et animale de Charles Le Brun qui étaient connues des étudiants aux beaux-arts. Xu Beihong fréquentait aussi les ménageries et on pense à la patte antérieure de lion de

⁶⁶⁵ Nous avons évoqué la compassion qui imprègne la peinture de Xu Beihong. Un autre versant de cette spiritualité dans l'art de Xu Beihong vient de ce qu'il a intégré la dimension platonicienne, sinon chrétienne, de l'image. L'image n'est pas que le reflet vide d'une vérité supérieure, elle la *désigne* véritablement et la manifeste au point d'en devenir le double, certes inférieur, mais chargé de la supériorité du modèle. Dans cette tradition occidentale, la dimension technique de la fabrication de l'image est très valorisée (Voir la querelle des images avec les iconoclastes et les iconodoules, les seconds finissant par dominer en Occident jusqu'au développement de la Réforme). Or cette conception est étrangère à la tradition lettrée chinoise qui n'attribue pas de valeur à la fabrication de l'image en tant que telle, ni à sa matérialité.

⁶⁶⁶ « On rend beaucoup plus fidèlement la nature, lorsqu'on la voit agir sous le voile dont elle se couvre. Plus un peintre est instruit de l'anatomie, plus ce voile est transparent pour lui ». On pensait que les sculpteurs grecs disséquaient ; « Représenter le dessus, en imitant le dessous ». Comar, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁶⁷ On ne connaît qu'une seule œuvre importante de Xu Beihong qui soit violente et sanglante, *Les Sacrifiés pour la patrie*, *Renwu-Encre* 34 de 1943 (cf. Annexes II p. 97).

⁶⁶⁸ Le thème apparaît dans les esquisses peintes de 1884, notamment avec Esq 151 de Gaston Thys et Esq 153 par Louis Spriet dont la mise en scène biologique et transformiste renvoie aussi à la préhistoire de l'humanité et Cormon.

Delacroix qui renvoie au *Dessin 649* de Xu Beihong⁶⁶⁹.

3.1.7. Un art anatomique de l'enveloppe : du dessin académique vers l'encre chinoise

Une comparaison un peu audacieuse nous amène à rapprocher les chevaux à l'encre de Xu Beihong et « l'homme en blanc » de Jérôme Mesnager⁶⁷⁰. En effet, dans les deux cas, les figures sont le produit d'un processus de déconstruction et de reconstruction du corps dans lequel la vision anatomique a joué un rôle central. En ce sens, malgré leur simplicité relative, les images de Xu Beihong et de Jérôme Mesnager sont beaucoup plus « réalistes » et « naturalistes » dans leur essence que beaucoup d'images issues du réalisme pictural du XIX^e siècle qui font figure de coquilles vides. C'est le même processus qui permet de faire le lien entre les sculptures de Barye et la représentation animalière de Xu Beihong, particulièrement avec ses lions, dont la dimension sculpturale est frappante. En quelque sorte, Xu Beihong peint des sculptures de lions dont le principe de fonctionnement est proche de « l'anatomie » de Barye.

En poussant encore l'analogie, nous voyons dans les chevaux de Xu Beihong autant des chevaux vivants que des écorchés de chevaux. Car au-delà de la connaissance technique qu'elle représente, l'anatomie porte en elle une dimension spirituelle. La souffrance et l'héroïsme de l'écorché prépare sa rédemption et sa résurrection, comme Saint Barthélémy portant sa dépouille dans la fresque du jugement dernier de Michel-Ange.

Aussi, les images animalières de Xu Beihong sont des mises en scènes qui jouent avec cette ambiguïté. Les formes partielles, en muscles et en ombres, si marquées par la technique à l'encre, ont autant à voir avec la tradition chinoise que le souci anatomique, l'attrait de la dépouille et du cadavre de l'Occident. En ce sens, les images de Xu Beihong deviennent dramatiques. Vues sous un certain angle, ce sont des images monstrueuses, un peu titanesques qui fonctionnent aussi à faire peur ; on comprend le malaise qu'elles provoquent chez certains observateurs par la violence plastique qu'elles dégagent. Car, comme pour *Yugong Yishan* et d'autres œuvres, la monumentalité à laquelle Xu Beihong a recours n'est pas le fruit de procédés du type de ceux exprimés dans l'art déco, mais elle provient de l'usage pictural de la force physique, morphologique et physiologique du vivant. Chez lui, la chair s'exprime sous son enveloppe, palpitante et sous tension dans sa gangue⁶⁷¹.

⁶⁶⁹ « Ce qui avait le plus frappé Delacroix, c'est que la patte antérieure du lion était le bras monstrueux d'un homme, mais tordu et renversé », dans Comar p. 40 et note 92 p. 487. L'amphithéâtre et la salle de dissection que Xu Beihong fréquentait vers 1920 remontaient à 1824 et ils constituaient d'après Sue Fils un « Musée philosophique, la bibliothèque de débris et d'ossements, (qui) éveille l'âme, l'intéresse, la remue, l'agite. », dans Comar note 95 p. 487.

⁶⁷⁰ Jérôme Mesnager (né en 1961), *Le Grand Combat*, Huile sur palissade. Suite de quatre panneaux, daté 1990, 214 x 572,5 cm ; commande du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Le sujet fait penser à une peinture d'histoire, avec un cavalier Saint-Georges terrassant un dragon. Vente Jalenques Vassy du 21 mai 2016, Lot 194. Le 16 janvier 1983, Mesnager invente « l'Homme en blanc », « un symbole de lumière, de force et de paix ». Cette silhouette blanche aussi appelée « Corps blanc » ou « l'Homme blanc », Jérôme Mesnager l'a reproduite à travers le monde entier, des murs de Paris à la muraille de Chine.

⁶⁷¹ Le si célèbre type de cheval peint à l'encre par Xu Beihong (au point qu'il constitue probablement le seul motif de l'art moderne chinois ayant atteint l'universalité) apparaît pour la première fois dans le *Beiyang Huabao* du 30 décembre 1930 (cf. Annexes II p. 73), comme pour clore l'année du cheval. Le type du lion à l'encre est publié pour la première fois dans le *Beiyang* du 14 avril 1929 ; le buffle dans le numéro du 19 mars 1929. Pour le cheval, on voit l'évolution du prototype avec l'encre publiée dans *Liangyou Huabao* numéro 44 du début de l'année 1930. Ce reflet dans les médias de

A l'appui de cette idée, on observe que Xu Beihong déroule un jeu de pliage de l'enveloppe corporelle, fait de dé- pliages et de re- pliages, comme dans l'imagerie appartenant à l'anatomie artistique. Durant toutes ses années d'apprentissage en France et en Allemagne, le travail considérable qu'il a mené par le dessin, visait à rendre compte de tous les plis, replis, coins et recoins du corps ainsi que de ses textures⁶⁷². Même la dimension érotique et morbide, *Eros* et *Thanatos*, transparait dans les travaux où le corps nu féminin allongé porte cette double charge, celle du corps sensuel et celle du cadavre⁶⁷³.

On peut aussi observer à quel moment son travail exprime un souci anatomique au-delà du simple compte-rendu réaliste. L'orteil déformé du *Dessin 30* est symptomatique et il complète la dimension idéaliste générale du dessin par une incise hyper-naturaliste. Rendre dans une académie, les défauts, les dissonances, n'est-ce pas s'évertuer à les accentuer ? Xu Beihong manie avec talent la polysémie de la représentation comme s'il créait des *Vénus à tiroirs* (cf. Annexes II p. 71).

Plus généralement, sa production constitue aussi un bilan, celui d'un désenchantement de l'artiste face à la faiblesse du corps. L'espace sentimental et émotionnel ainsi créé, se remplit de la compassion envers le vivant. C'est à notre avis toute l'atmosphère spirituelle qui enveloppe ses figures alors même que l'artiste conserve tout au long de sa vie un rejet de la religion aussi bien en Chine qu'en Europe.

Toutefois, si Xu Beihong ne met pas au point des images idéales, il utilise les outils offerts par l'anatomie artistique pour construire et non pas pour déconstruire. Il tend même à inventer des types. Pour la figure humaine, son travail sur la surface, la peau, sa variation de couleur, la pilosité, les veines et autres circulations, montre un attachement à l'enveloppe. Le parti pris de l'enveloppe dans la figure humaine est donc très net dans ses huiles et surtout dans ses encres.

Par contre pour ses chevaux et les autres animaux, il est davantage en phase avec une transposition sculpturale de la figure, celle qu'il admire précisément chez les statuaires comme Barye. En les observant plus attentivement dans leur mouvement, les chevaux de Xu Beihong dévoilent autant une anatomie qu'une expression. Chez les animaux, le travail est davantage poussé sur le rapport entre les masses musculaires en mouvement que sur les lignes de la surface, alors même que Xu Beihong est tout à fait en mesure de produire un dessin parfait de ce type comme nous le montre le *Dessin 777*⁶⁷⁴ (cf. Annexes II p. 73).

Par de-là les analogies qu'il exploite entre l'humanité et l'animalité, Xu Beihong s'ingénie à élaborer des styles de représentation qui sont différents pour l'homme et pour l'animal. Cela correspond à la manière qu'il a de bien classer, de bien ordonner le spectacle du monde, entre les gens, les animaux, les plantes, les objets et les paysages. Xu Beihong refuse de brouiller les genres ; la biologie, la zoologie etc. qu'il invente dans son œuvre fait penser au plaisir de celui qui élabore sa propre taxonomie. On voit aisément à quel point cette mise en ordre faite d'images, de types et de dénominations, puise autant dans l'héritage chinois que dans la science

l'époque correspond bien à ce que nous montrent les collections du Musée commémoratif Xu Beihong, de *Cheval 1* et *Cheval 2* de 1928 à *Cheval 60* de 1930 et *Cheval 4* de 1932 (cf. Annexes II p. 72).

⁶⁷² Le *Dessin 76* de novembre 1920 (cf. Annexes II p. 4), dans la confrontation d'un modèle vivant et d'un antique est inaugural. Au-delà de la simple dissemblance-ressemblance entre la chair vivante et la figure inerte du plâtre s'ouvre, béante, la figure anatomique qui complète le Trivium. Tout le travail de Xu Beihong consiste à explorer par la suite cette voie.

⁶⁷³ Par exemple *Dessin 47*, comme dans l'huile *La Vénus endormie*.

⁶⁷⁴ Ce dessin comporte une inscription intéressante : « Oh Vivre, ne sert qu'à épuiser mon effort, *atteindre ma conscience* (?), anéantir mon être ! ». La phrase est peut-être inspirée de Shakespeare. On y ressent toujours ce décalage entre la force physique de la figure et la faiblesse psychologique de son auteur.

occidentale.

3.1.8. Des images anatomiques pour briser le mur de verre entre la peinture chinoise et le réel

Aussi, chaque partie du corps a été l'objet d'un intérêt pour Xu Beihong. On pourrait, et le travail serait pertinent, décliner des séries de membres et de parties précises du corps rendues par l'artiste dans ses dessins et dans ses huiles. On y voit un souci permanent de tout représenter, de tourner autour de toutes les possibilités. Mais le détail fait partie de l'ensemble, il lui confère une qualité et il participe de l'expression de la figure. Ainsi, on peut mettre sur le même plan, l'orteil déformé du *Dessin 30* et le pli inguinal qui double en quelque sorte la fente du vagin du modèle dans le *Dessin 105*. Au-delà de la réalité et du nécessaire rendu réaliste, il y a bien une volonté d'insister sur le détail pour donner vie à la représentation. C'est bien dans cette perception que Xu Beihong coïncide avec la tradition naturaliste d'un Dagnan-Bouveret. Dans ce regard, le corps est, en lui-même, une image réelle et concrète qui s'insère dans le monde. Sa représentation donne, traduit et révèle la position, soit l'histoire de la personne humaine qui s'inscrit elle-même dans l'histoire de la société à laquelle elle appartient.

On touche à l'enjeu essentiel de Xu Beihong quant au sens, à la portée de son travail. Y dépasse-t-il le cadre chinois traditionnel ? Nous le pensons, mais pas dans le sens habituellement entendu par la critique d'une imagerie qui serait grandiloquente et politique. Xu Beihong pense que la technique occidentale développe un sens de l'observation et une pratique, un geste avec tout le poids que cela implique. Ce geste peut amener à briser le flacon de verre dans lequel était retenu, comme le génie de la lampe, la vision du monde portée par la culture artistique chinoise traditionnelle et coupée du réel. Cette connexion primaire, essentielle, de l'individu vers le tout, du tout vers l'individu, du multiple vers l'unique et de l'unique vers le multiple, est une conviction, une sorte de foi, qui se rapporte à notre avis à la notion de compassion. C'est elle qui pousse l'artiste à voir, comprendre, observer et représenter. Tout ce qui brouille cette capacité et son résultat est condamné. La critique envers Cézanne doit être vue sous cet angle⁶⁷⁵. Le système de déconstruction du réel et le système Cézannien lui est étranger et lui paraît inutile en Chine, car au fond, la peinture chinoise en a déjà parcouru tous les ressorts. Ce que veut Xu Beihong, c'est briser le mur de verre qui sépare l'art chinois du réel.

Voyons quelques séries d'images à caractère anatomique mises au service de ce projet (cf. Annexes II p. 74). Parmi les dessins, *Dessin 28* vise à traiter le rapport des masses dans la figure, avec pour modèle, une jeune femme forte et assise ; le surpoids et la masse grasseuse de l'omoplate, avec les plis et les bourrelets, mettent dans l'ombre tout le bas du dos. Xu Beihong insiste davantage sur la lumière que sur la structure. L'image est belle et elle ne situe pas du tout dans la pathologie artistique même si elle comporte une dimension anatomique et morphologique.

Comme nous le rappelions plus haut, le détail de l'orteil du *Dessin 30* est plus troublant. C'est le « détail qui tue ». Xu Beihong circule du corps plein au corps amaigri voire décharné, du corps modelé et puissant au corps gracile et ambigu, comme celui du *Dessin 41*, copié peut-être de l'œuvre d'un maître italien. Xu Beihong travaille également sur les problèmes de dissymétrie et de déformations du corps. Ils sont tantôt liés à la pose, à l'aplomb, comme le déhanchement et le fessier du *Dessin 46*, mais aussi inscrit dans sa morphologie, comme la symétrie contrariée ou relative des seins, des jambes qui relève de l'histoire de chaque individu et

⁶⁷⁵ Xu Beihong calcule sa critique pour faire mouche contre ses adversaires du moment qui sont disposés à faire du Cézanne en Chine alors qu'ils maîtrisent mal le dessin.

qui l'éloigne du beau idéal. Les effets de dissymétrie sont aussi mis au service de l'expression du visage comme dans le *Dessin 79*. La variété offerte par le réel à la création est immense.

La morphologie du corps au travail occupe une place qui semble importante dans les préoccupations des élèves⁶⁷⁶ (cf. Annexes II p. 75). Elle est assez courante chez Xu Beihong comme dans le *Dessin 581* ; on y voit une sorte de *Gaulois*, travailleur en braie, maniant un manche⁶⁷⁷. Dans le *Dessin 580*, on retrouve les raboteurs de parquet de Caillebotte de 1875. Sauf que le personnage affairé, à quatre pattes et tendu, tordu même dans l'effort, est nu et son visage anonyme lui donne la vérité réaliste d'une bête de somme. L'échine est quasi animale. On touche à une précision anatomique et à un rendu hyper-naturaliste qui dépasse le simple reportage réaliste ; l'image est comme les blanchisseuses de Degas. Certes, la figure du travailleur est ici moins épique que dans *Yugong Yishan* mais elle témoigne d'une compassion qui tenaille toute l'œuvre de Xu Beihong⁶⁷⁸.

Concernant les athlètes, on a le même modèle dans les *Dessin 582* et *Dessin 741* qui nous rappelle le pugiliste de Landowski (cf. Annexes II p. 76). Il est parfois assis comme dans le *Dessin 170* et il a meilleure tenue que le personnage sur-musclé du *Dessin 156* qui s'appuie sur un bâton. On voit qu'entre 1926-1927, la question de l'hygiène du corps sportif n'est pas absente chez Xu Beihong mais elle est très loin d'être dominante. En ce sens, Xu Beihong ne se situe absolument pas dans le courant du « surhomme » des années 1930.

Toutefois des corps héroïques miment l'exploit, et notons dans une série plus sévère réalisée en Allemagne, le modèle qui bande son arc dans le *Dessin 167* de 1922 (cf. Annexes II p. 77) ; et dans le *Dessin 152*, le même personnage terrasse comme un Hercule une anguille avec la main et le bras tendu. On trouve un couple de lutteurs, davantage que des danseurs, dans le *Dessin 166*. Un « blessé » comme le « Gaulois agonisant » occupe le *Dessin 166* dont la peau musculeuse à l'air d'une cuirasse. Et le fameux *Dessin 740* montre un guerrier ou un pâtre au dos surpuissant, tout en muscle et en structure (cf. Annexes II p. 78). Confronté à ce dernier, l'archer du *Dessin 401*, réalisé bien plus tard en Chine, paraît un peu dérisoire comme le personnage factice d'un pur exercice sans force de conviction (cf. Annexes II p. 69).

Faut-il voir pour autant dans cette succession d'exemples entre la France, l'Allemagne puis la Chine, se dessiner une direction et une évolution dans le rapport au corps ? La question est complexe mais il est évident qu'à chaque fois les images tendent à être différentes. Pour alimenter le point de vue de John Clark, on peut voir que Xu Beihong travaille en Allemagne sur une nouvelle manière de décrire le corps, force du contexte oblige, et aussi avec une liberté par rapport au cadre scolaire parisien, à la fois strict, sophistiqué et un peu idéalisant. Les dessins d'Allemagne, peu nombreux toutefois, offrent une manière plus libre, plus lâche, mais aussi plus sévère, plus rude, plus rêche. Les corps montrent une enveloppe moins précise, moins souple, moins

⁶⁷⁶ Pour référence, les films des archives de la Pathé-Gaumont à propos du cinéma dans l'enseignement des beaux-arts. L'anatomie est lue à travers le travail et le sport au moyen de petits films à vocation pédagogique pour les artistes.

⁶⁷⁷ On pense au pontonnier pelleteur de l'ancien *Schwartzwalbrücke* à Strasbourg, aujourd'hui Pont Kennedy. De chaque côté du tablier et à chaque extrémité sont disposés quatre sculptures de travailleurs ; ces « géants » de grès présentent deux pêcheurs, un pelleteur et un haleur. Pour ces deux derniers, Émile Strum et son fils Fritz, originaire de la Robertsau ont servi de modèles en 1907 au sculpteur Alfred Marzloff (1897-1936). Le pelleteur est un dragueur de gravier, métier qui s'est éteint dans les années 1920. Ces prolétaires étaient installés avec leurs barges au bord du chemin de halage en plein cœur des quartiers huppés de Strasbourg.

⁶⁷⁸ Liao Jingwen rapporte l'empathie de Xu Beihong pour les soutiers du paquebot qui les transportait en Europe.

douce au profit d'un rendu axé sur la force, la matière du corps et sa structure. Pourtant, cette manière ne correspond pas à un paradigme idéologique. Xu Beihong expérimente cette manière, et cela compte sans doute dans sa maturation, mais il peut revenir à la manière « française » et aussi en développer d'autres ; il n'y a pas de crispation sur une manière « allemande » qui serait porteuse en soi de valeurs idéologiques et politiques, à rapprocher d'une culture de la force, de l'action et de la violence.

Avec le *Dessin 213*, on voit un modèle chinois en position de soulever une masse en faisant levier et en s'appuyant sur une jambe (cf. Annexes II p. 83). L'étude est de très bonne qualité et elle montre une compétence de Xu Beihong acquise essentiellement en France et rejouée en Chine, probablement à l'occasion de son dernier grand projet de tableau vers 1950 et qui malheureusement ne fut pas réalisé. Le sujet portait sur le détournement de deux fleuves entre le Shandong et le Jiangsu dans le cadre des premiers grands chantiers de la nouvelle Chine⁶⁷⁹. Xu Beihong comptait mettre en scène la masse des travailleurs subjuguant la nature à la force du muscle. On peut y voir légitimement un projet de transposition de *Yugong Yishan*, de la légende à la réalité.

Concernant l'analogie entre la pose des modèles dans les photographies de Richer et les dessins de Xu Beihong, citons pour exemple le *Dessin 158*. Avec les bras le long du corps et légèrement détachés, le modèle âgé de Xu Beihong reprend la pose neutre d'une planche tirée d'un *Album de modèles* de Richer. La pose « anatomique » facilite la lecture des mesures et des proportions. Toutefois, dans le dessin de Xu Beihong, la frontalité est légèrement contrariée et détournée pour faire croire à la pose d'un modèle d'après nature⁶⁸⁰. Il est possible que ce dessin soit le témoignage le plus évident de la présence effective de Xu Beihong à un cours d'anatomie de l'École des beaux-arts de Paris.

Dans le fil d'une imagerie proche des photographies de Richer, le corpus de Xu Beihong présente aussi plusieurs séries de mains. Xu Beihong a probablement vu et lu les livres de Richer sans que nous sachions à ce jour s'il a pu en rapporter des exemplaires en Chine. Dans ses dessins de poings levés et de mains ouvertes, se pose le problème du rapport entre le geste et l'expression de la figure. Xu Beihong travaille très directement sur la relation qui existe entre le visage et la main, comme par exemple dans les *Dessin 446* et *Dessin 627* (cf. Annexes II p. 79). Le cas du sourire de Mao et de sa main est particulièrement significatif de ce questionnement qui puise peut-être également dans la tradition de l'opéra chinois dont l'artiste était friand dans sa jeunesse à Pékin, comme dans les *Dessin 688* et *Dessin 438*. On voit s'exprimer la même préoccupation dans le rendu du visage et des mains de Tagore dans les *Dessin 542* et *Dessin 772*. Celles du poète diffèrent sensiblement de celles du leader politique. Visage en forme de masque et théâtralité du geste chez Mao, contre la profonde et sereine concentration intellectuelle de Tagore ? Xu Beihong explore les moyens d'animer la figure, de l'insufflée en déployant deux éléments essentiels de la morphologie. Quand il parle de « marionnettes » dans son texte de 1926 à Shanghai, on pense aussi à ses premiers portraits photographiques produits avant son départ, vers 1916, dans lesquels les personnages ont l'air de mannequins avec des visages et des membres inertes. En quinze ans de pratique, Xu Beihong a réalisé des progrès considérables⁶⁸¹.

⁶⁷⁹ Liao Jingwen, *op. cit.*, 1987, p. 336.

⁶⁸⁰ En fait, il s'agit d'un « nu masculin dans l'attitude de l'Ecorché vivant, vu de profil et de face » ; Comar, *op. cit.*, cat. 275 et cat. 276.

⁶⁸¹ A la fin de sa vie, Xu Beihong accueillit à la CAFA un étudiant venu de Hunan qui passait son temps à dessiner ses propres mains. Le disciple suivait l'exemple du maître. Liao Jingwen 廖静文, *Xu Beihong Yisheng - Wo de Huiyi*, 徐悲鸿一生——我的回忆, *La vie de Xu Beihong - mes mémoires*, Zhongguo Qingnian Chubanshe, Beijing, 1982, p. 385. On pense aussi au moulage de la main d'Ingres conservée à l'École ou encore à Géricault dessinant sa propre main. Les

Dans le corpus d'œuvres de Xu Beihong, les antiques jouent pleinement leur rôle de modèles d'une beauté classique qui invite à un questionnement sur une anatomie artistique moderne⁶⁸². Le *Gladiateur Borghèse* dit *Gladiateur combattant* est bien représenté dans le *Dessin 134*. Comme l'*Hercule Borghèse* en *Dessin 142*, il n'échappe pas au point de vue anatomique. Les deux célèbres antiques sont montrés comme de véritables colosses de muscles qui gardent leur pouvoir de stupéfaction. Pourtant, on ne peut les comparer au deux jumeaux écorchés de Salvage⁶⁸³. Les antiques de Xu Beihong sont comme des machines à comprendre le beau en soi, dans la tradition classique française, sans toutefois occulter l'héritage anatomique dont ils se sont chargés au XIX^e siècle. Xu Beihong ne nous a pas donné le dessin d'un écorché de Houdon (d'ailleurs, nous n'avons trouvé aucun travail de ce type parmi les travaux d'élèves des collections de l'École). Il n'y a pas une seule image de dissection humaine scolaire dans les collections du musée commémoratif Xu Beihong à Pékin. Pourtant, cet héritage anatomique supplanté par la morphologie et l'anthropologie est bien présent dans le bagage acquis par l'artiste chinois à l'École des beaux-arts de Paris.

Comme nous l'avons déjà évoqué, s'il n'y a pas d'écorchement scolaire chez Xu Beihong, il y a bien de l'écorchement artistique. Cet usage de la peau et de l'enveloppe joue de manière à la fois contradictoire et complémentaire dans la relation que Xu Beihong établit entre la figure humaine et la figure animale aussi bien que dans la mise au point d'une nouvelle technique picturale à l'encre. A ce point, on réalise aussi que le rapport réaliste au réel de la peinture se charge d'une symbolique qui combine d'une manière parfois étrange l'homme et l'animal en faisant écho à une tradition qui traverse aussi bien l'Occident que la Chine⁶⁸⁴.

3.1.9. De l'homologie entre l'homme et l'animal : un paradigme symbolique et technique

Nous avons déjà évoqué plus haut le fait que l'anatomie pouvait servir à établir des homologies entre l'homme et l'animal. Chez Xu Beihong, cette connivence s'exprime aussi de manière intéressante avec le fameux modèle indien, le plus massif dans *Yugong Yishan*⁶⁸⁵ (cf. Annexes II p. 80). Il fonctionne aussi comme

ainsi que le visage de Jean Cocteau comme résumé de sa personnalité comme le jeu complexe d'une homologie subtile. Richer photographiait aussi ses mains, voir Comar, *op. cit.*, p. 270 et 271.

⁶⁸² Il existe des plâtres chinois mais dont le nombre et la qualité n'est pas en mesure de remettre en cause la domination des modèles antiques occidentaux. Concernant les plâtres anatomiques, du type de l'écorché, ils sont présents mais dans une moindre mesure et on peut y voir le déclin du modèle français au profit d'une anatomie artistique soviétique, plus ou moins simplifiée avant que de nouveaux prototypes viennent des Etats-Unis dans les années 1980. La dimension de « passeur » de Xu Beihong en est renforcée dans la mesure où sa manière avait intégré l'anatomie française sans pour autant la transposer telle quelle en Chine dans le système d'enseignement artistique.

⁶⁸³ Voir la fameuse carte postale montrant l'amphithéâtre d'anatomie, avec les trois versions du gladiateur combattant ; modèle antique, couche superficielle, couche profonde. Le *dépliage* le plus exemplaire au XIX^e siècle de l'anatomie artistique en sculpture et à l'usage des peintres. « L'amphithéâtre d'anatomie de l'École des beaux-arts de Paris », carte postale, Le Deley, 1903, réf. PC31955_08 dans les collections de l'École.

⁶⁸⁴ On pense à Sun Wukong 孙悟空 et à Zhu Bajie 猪八戒, personnages de *La Pérégrination vers l'Ouest- Xi You Ji* 西游记, le roman de Wu Cheng En, 吴承恩 (1500-1582). Mais aussi à la figure de *Hunü*, 狐女 la femme renarde, dans les *Contes étranges du studio du bavard - Liao Zhai Zhi Yi* 聊斋志异 de Pu Songling 蒲松龄 (1640-1715) ; le lettré y est séduit par une renarde qui se transforme en belle jeune fille. Jean Cocteau à propos de la manière d'adapter au cinéma *La Belle et la Bête* : «...que la féerie s'accommode mal du vague et que le mystère n'existe que dans les choses précises ». Dominique Marny, *Le Paris de Jean Cocteau*, Editions Alexandrines, Paris, 2015, p. 69.

⁶⁸⁵ Luo Lan, *De l'esprit créatif dans la peinture Yugong yishan de Xu Beihong*, publié dans *L'écrivain (Zuojia)*, no.7 2015, p. 209-210.

le véhicule d'un passage de l'animal à l'homme et de l'homme à l'animal, typique de l'imagerie de l'anatomie pittoresque du XIX^e siècle. L'Indien est un *buffle* à la panse majestueuse comme un buffle du *Dessin 641*. Il convient de renforcer l'animalité de l'homme et l'humanité de l'animal tout en nourrissant l'idée de l'unité du vivant.

Dans cette ligne, la relation entre l'homme et le cheval est exemplaire et Xu Beihong l'a exploitée. En poussant assez loin cette perception, nous avançons l'idée que dans le *Dessin 755*, à la pose si singulière, le personnage comporte un caractère équin ; nous pensons à la figure emblématique de l'*equus* qui nous ramène aussi bien à Géricault qu'au drame de Peter Shaffer (1973). La rencontre physique de l'homme et de l'animal est aussi incarnée par le motif de la chevauchée que Xu Beihong exprime avec la figure de la déesse de la montagne sur sa panthère et celle qui lui est si chère de l'enfant sur son buffle. On pense à l'archétype du centaure et à toutes les chevauchées fantastiques de la mythologie. Or, si le cavalier est très peu représenté chez Xu Beihong, c'est précisément que chez lui, l'association physique et symbolique entre le cheval et l'humain est déjà très poussée et que graphiquement elle a atteint un niveau fusionnel ; le cheval libre est à la fois l'homme-cavalier et sa monture.

Avec le cheval, Xu Beihong tend à rompre, après l'avoir totalement maîtrisé, avec le dessin au contour enrichi du rendu du modelé, au profit d'une construction nouvelle, anatomique, qui insiste sur la structure et les masses musculaires. Le rapport entre la charpente et la musculature confère à la figure équine sa dynamique et son expression. On peut y voir une manière tirée de la mise en évidence des plages musculaires au moyen de rehauts dans la représentation de l'homme, comme dans les *Dessin 740* et *Dessin 739*. Au départ, Xu Beihong travaille autant sur la peau, l'écorce du corps humain, comme dans le fameux *Dessin 750*, que sur sa structure et son énergie physiologique. Pourtant, le passage vers une formule anatomique est à la fois subtil et sensible du *Dessin 752* aux *Dessin 737*, *Dessin 739* et *Dessin 740*. De manière homologique, le processus est également visible chez l'animal. Le rendu de la peau, pelage noir du cheval dans le *Dessin 777*, apologie de l'enveloppe réaliste, s'inscrit entre le rendu idéaliste des premières peintures de chevaux, et l'animation du vivant articulé, comme une structure mobile, interne et externe, caractéristique de son type de cheval réalisé à l'encre à la fin des années 1920.

En effet, on prend conscience du chemin parcouru et de la difficulté à donner vie à la figure du cheval dans la technique à l'encre chinoise, quand on revient aux peintures *Cheval 1* et *Cheval 2*. Avec la monochromie, la figure de l'animal gagne en contraste et se structure anatomiquement, comme dans les *Cheval 9* et *Cheval 10*, puis dans *Cheval 13* et *Cheval 14*, avec un usage du rehaut de blanc. Il est manifeste que les moyens appliqués en dessin à la représentation de la figure humaine, particulièrement dans leurs dimensions anatomiques, ont été utiles à Xu Beihong pour mettre au point son type de cheval peint à l'encre, figure emblématique de son œuvre. L'allégorie et la circulation symbolique entre l'homme à l'animal, reposent aussi sur un transfert technique, issu directement de la formation en anatomie artistique de Xu Beihong à l'École des beaux-arts de Paris.

Au final, on aboutit naturellement à une image de cheval très différente, sinon opposée à celle de Gao Qifeng⁶⁸⁶. En fin de processus, les chevaux de Xu Beihong, souvent isolés dans la composition, donnent l'impression de *voler*, comme une pure énergie physique déployée dans l'espace matériel et symbolique du tableau.

⁶⁸⁶ *L'École de Lingnan, l'éveil de la Chine moderne*, Cernuschi, Paris Musées, 2015, Cat. 27 p. 80 ; Gao Qifeng 高奇峰 (1889-1933), *Cheval blanc 霜光马色 Shuang Guang Ma Se*. Milieu des années 1920, encre et couleurs sur papier, 174x94cm, Hong Kong, musée d'Art, FA 1980.0072.

3.1.10. Déconstruction et reconstruction de la figure : le corps dans la peinture comme expression du rapport au monde et le dessin comme clé de voûte d'une révolution picturale

Christian Joschke évoque une modernité comme manière de déconstruction-reconstruction de la figure ; l'époque révolue dont il parle contient précisément notre objet d'étude⁶⁸⁷. Nous ne discutons pas ici la pertinence de ce mouvement dans l'histoire qui ferait succéder le corps simulacre et virtuel au corps réel-réaliste forgé par l'anatomie, la morphologie et l'anthropologie depuis le XIX^e siècle et qui a nourri les beaux-arts et ses contradictions modernes. Mais Joschke signale bien à quel point, même la modernité du début du XX^e siècle, comme dans les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, est emprunte, réinvestie par des préoccupations anthropométriques, notamment tirées de sources exotiques et ethnographiques. On peut dire que Xu Beihong a utilisé un mode comparable de reconstruction de l'image du corps au moyen de sources variées et inattendues-attendues. C'est bien le cœur de chauffe de sa création. Et si on nous dit que Picasso a détruit l'image par le cubisme avant de la reconstruire, nous dirions que Xu Beihong a fait de même ; il a détruit, déconstruit l'image du corps chinois au moyen de systèmes de représentation anatomique et morphologique exotiques au regard chinois traditionnel.

Cette perception nous détache aussi de l'évidence du sujet quand il s'agit de l'appréciation d'une œuvre. Et pour parler de Picasso, en maniant un peu la provocation, *Guernica* serait-il un moins bon tableau s'il n'était pas associé au bombardement de Guernica ? Dans notre analyse, le sujet de l'œuvre compte moins car il est toujours plus faible que le rapport réel entre les éléments de la composition du tableau. Or, dans cette économie des signes et des traces que révèlent le tableau, le corps reste l'élément central. Jean-Luc Nancy dit que « le corps est lui-même l'origine de la peinture »⁶⁸⁸ et que sa représentation implique un rapport complexe au monde, à soi, aux autres êtres et même aux choses. La peinture est une projection de ce rapport et la stratégie qu'elle demande est plus intéressante que le sujet de l'œuvre. Nous verrons avec *Yugong Yishan* et d'autres tableaux que le rapport essentiel mis en évidence par Xu Beihong est établi entre le corps et la terre, et que dans la stratégie qu'il met en œuvre cette relation inclut aussi le rapport de tous les corps entre eux.

A la lecture de l'article de Chang-Ming Peng⁶⁸⁹, on se demande si Xu Beihong n'aurait pas enfoncé un coin dans le principe Tao de l'osmose entre le corps et la nature. Il aurait comme brisé l'immuable mouvement de métamorphose comparable à la modulation de la forme des nuages dans le ciel. Xu Beihong est en révolte, il coupe et il tranche ; il fait passer dans l'espace pictural des figures, des objets, une trajectoire, une histoire, un début et une chute. Le corps souffrant s'élève, témoin et véhicule d'une transcendance. Xu Beihong interrompt la circulation entre les infinis et il contraint le *souffle*. Suspend-il le « *Qi yun sheng dong* » de Xie He ? Xu Beihong revendique de pouvoir jouir du tragique en inventant un « humanisme » qui est peut-être la réponse à cette chute.

Chang-Ming Peng met en évidence la rupture réalisée par des peintres comme Xu Beihong dans l'émergence d'un champ artistique chinois moderne. Or, parmi les trois directions évoquées par Madame Peng, (assimilation du naturalisme, renouvellement de l'encre, expérimentations des avant-gardes), la première tendance a fortement puisé dans l'expérience à l'École des beaux-arts de Paris et elle a fortement contribué à la seconde dans un mouvement de transfert, technique, idéologique et symbolique, où la question du corps est

⁶⁸⁷ Christian Joschke, « Le corps photographié et la fin de l'anthropométrie XIX^e-XX^e siècles » dans *Le corps-image au XX^e siècle*, p. 28-37.

⁶⁸⁸ Jean-Luc Nancy, « Le corps en regard », *op. cit.*, p. 8 à 15.

⁶⁸⁹ Chang-Ming Peng, « Du corps dans l'art chinois en regard de l'Occident », *op. cit.*, p. 16 à 27.

fondamentale⁶⁹⁰. Et contrairement à la perception convenue, c'est la troisième voie qui apparaît, au moins à cette époque, la plus faible sur le plan artistique, dans sa charge et dans son intensité, en tant que telle et dans son impact sur la société chinoise⁶⁹¹. De la première tendance vers la seconde, le mouvement est bien plus vaste et profond au cours de la moitié du XX^e siècle qui nous occupe.

Ainsi à l'aune du corpus d'œuvres que nous traitons dans notre étude, le texte du 7 mars 1926 montre le lien direct entre la formation académique à Paris et une pratique artistique renouvelée, exercée en Chine et à la chinoise, soit à l'encre. Le dessin est l'élément moteur de la pratique basée sur l'observation, qui en ce qui concerne les figures humaines et animales, est une « lecture du vivant ». Cette démarche est caractéristique de l'époque dans laquelle Xu Beihong évolue. La représentation de la figure, du corps, est dominée par la morphologie et au premier chef par celle de Richer. Pourtant, cette influence est un héritage, soit un *mille-feuilles* dans lequel on retrouve des idées plus anciennes. Les Grecs anciens avaient vécu nus et beaux⁶⁹². La figure idéale, absolue, est un nu. Xu Beihong est donc bien ancré dans ce paradigme de la nudité comme expression de la beauté. Ensuite, cette perception du corps morphologique et beau correspond très concrètement à une pratique et à une technique qui au sujet de la figure humaine consiste à passer directement, peu ou prou, du dessin académique occidental vers la peinture à l'encre chinoise. C'est bien là que réside la performance, pour ne pas dire l'exploit de Xu Beihong ; il accomplit avec une rare intégrité cette traversée de l'espace qui sépare comme un cratère béant les deux hypothèses plastiques.

Le mouvement a toutefois une direction. Il va bien du dessin occidental vers la peinture chinoise et non pas de la peinture chinoise vers la peinture occidentale ou vers le dessin occidental. On peine en effet, à trouver chez lui, des œuvres à l'huile qui témoigneraient de manière décisive d'une influence de l'encre chinoise. Chez Xu Beihong, la direction est donnée et la période de formation à l'École des beaux-arts de Paris et autour de l'École fut primordiale dans un processus de « transfert culturel ». C'est bien cet élan, cette direction qui façonne très concrètement le style pictural de Xu Beihong. Sans être praticien, on peut assez aisément en voir les éléments.

Une œuvre nous paraît tout à fait remarquable, il s'agit de *Chuanfu* (cf. Annexes II p. 93). Ce tableau est comparable à *Yugong Yishan* et aux autres grandes œuvres à l'encre. Le dessin au trait est primordial pour mettre au point les formes et leurs contours ; c'est lui qui impose la figure et son mouvement. Le dessin marque, alourdit parfois, pour ensuite rendre mobile les figures et la composition tout entière. Dans le *Cain* de Cormon, on est frappé par l'importance des jambes mais d'abord des pieds qui fixent le rapport de la figure à son support, à la « terre ». Les figures sont plantées dans le sol et leur mouvement est un arrachement du sol. Le remplissage par les textures et les reliefs fait ressembler la surface du corps à l'écorce d'un tronc d'arbre. Pourtant, avec Xu Beihong, est-on dans une approche superficielle, comme une sorte de parodie de l'anatomie ? Nous pensons au contraire, qu'il y a bien un *système du corps* sous-jacent qui permet avec sa grammaire et son style la mise au point de figures types nouvelles.

L'image est également plus importante que le modèle. Au final, la force qui compte réside dans l'image et c'est le sens à donner au type de figure qu'il définit. C'est un type pictural mais ce n'est pas un type physique qui serait le reflet d'un surhomme en cours de formation comme on le voit chez le statuaire allemand Arno Breker. Xu Beihong n'invente pas un Chinois idéal, par contre il met au point une figure très élaborée au service d'une œuvre et d'un projet pictural. Ainsi, si certaines images se ressemblent entre Xu Beihong et des

⁶⁹⁰ Résumé métaphorique : « courir après son ombre, revêtir sa peau, sortir, revenir à la terre ».

⁶⁹¹ La modernité revue sous l'angle de la notion de « transfert culturel ».

⁶⁹² Note 4 de l'article d'Emmanuel Schwartz, « *L'anatomie face à l'antique, De l'usage du moulage dans l'enseignement académique* », dans Comar, *op. cit.*, 2008.

œuvres allemandes, leurs essences et leurs significations sont très différentes.

Au fond, l'analyse artistique permet aussi de battre en brèche la position de John Clark. Xu Beihong ne crée pas un type idéal, mais un type artistique qui n'a de valeur qu'artistique. Cela réduit la portée politique de l'œuvre, tandis que la portée plastique et artistique en ressort grandie. Xu Beihong ne travaille pas en priorité pour des idées, même si ses peintures d'histoire ne sont pas dénuées de toute signification. Mais Xu Beihong dit que l'objet est supérieur à l'idée. Le sentiment n'arrive pas à dépasser l'objet, et l'objet lui reste supérieur. L'art est une affaire d'exécution et même dans l'art, la représentation elle-même est supérieure au sentiment, à l'idée. La représentation n'a de valeur qu'artistique mais pleinement et c'est dans cette fonction qu'elle a bien un rôle social, mais qui dépasse Xu Beihong lui-même. Xu Beihong n'est pas un communicant, ni un propagandiste, ni un politicien, c'est un *artisan*, un faiseur d'images, qui peut aussi apprendre à d'autres artistes à en fabriquer.

On retrouve des préoccupations communes dans l'effort de modernisation à la Renaissance pour faire passer les beaux-arts des arts mécaniques aux arts libéraux. C'est un processus social et culturel. C'est du conflit entre peintres et sculpteurs, et des tensions dans le cadre corporatiste que naissent les structures nouvelles comme l'académie royale de peinture. De même, en Chine au début du XX^e siècle, de nouveaux cadres répondent à la crise, au conflit entre peinture lettrée et peinture moderne dans le cadre de la « révolution chinoise ». Ces structures sont autant des projets qui visent à anticiper l'avenir que des solutions rétrospectives à des problèmes chroniques du champ artistique chinois. En ce sens, le transfert en Chine de l'expérience chinoise à l'École des beaux-arts de Paris a fourni des éléments solides de réflexion et de réponse. Dans ce débat, Xu Beihong a joué un rôle central, notamment dans sa peinture d'histoire que nous interprétons comme une inflation de la problématique du corps que nous venons de mettre en évidence dans les pages précédentes.

3.2. La peinture d'histoire de Xu Beihong ou l'inflation de la problématique du corps

3.2.1. Le « rhizome » de Deleuze et le *Combat d'hommes nus* d'Antonio Pollaiolo

La question du corps telle que nous l'avons vue se déployer progressivement dans l'œuvre de Xu Beihong suivant un « processus rhizomique »⁶⁹³, nous amène à penser que l'artiste est parvenu à mettre au point un système pictural cohérent, efficace et capable de fonctionner dans sa pratique créative et probablement aussi dans l'effort pédagogique qu'il a en déduit. Nous avançons que ce système a puisé sa substance dans des pratiques et des idées qui proviennent largement de son expérience en France et à l'École des beaux-arts de Paris. Nous avons tenté de montrer dans les pages précédentes que « l'anatomie artistique » avait sur ce plan joué un rôle extraordinaire au point de fonctionner comme la face cachée, profonde et souterraine de sa pratique dont les fruits ont correspondu à une nouvelle représentation de la figure humaine et animale dans la peinture chinoise. Ce système s'exprime avec le plus de force dans la peinture d'histoire de Xu Beihong.

⁶⁹³ « Une mise en perspective horizontale, omnidirectionnelle et vivace, et non plus d'une élévation plus ou moins statique, perpendiculairement établie sur un modèle pyramidal ou strictement arborescent (sans dynamique interne, ainsi que dans un organigramme figé. » ... « Dans la théorie philosophique de Gilles Deleuze et Félix Guattari, un rhizome est un modèle descriptif et épistémologique dans lequel l'organisation des éléments ne suit pas une ligne de subordination hiérarchique, avec une base (ou une racine, un tronc), offrant l'origine de plusieurs branchements, selon le modèle de l'Arbre de Porphyre, mais où tout élément peut affecter ou influencer tout autre. ». Wikipédia.fr. Rhizome (philosophie).

Or, même dans le genre de la « peinture d'histoire » qui apparaît le plus en phase avec les préoccupations politiques de son époque, soit la période de la Révolution chinoise, nous pensons que les œuvres de Xu Beihong doivent en priorité être vues sous l'angle artistique dans la mesure où leur fonction principale ne relève que du domaine artistique. Xu Beihong les a créées pour y résoudre des problèmes artistiques et non pas des problèmes politiques. Aussi, de notre point de vue, la portée politique des œuvres de Xu Beihong est secondaire. Elle a souvent été plaquée a posteriori et déduite d'un rapport d'opportunité entre une œuvre et un contexte qui avait peu à voir avec la genèse de l'œuvre et l'initiative de l'artiste. Si selon les critères marxistes Xu Beihong fut un « intellectuel », ce n'était pas un penseur politique. On peut simplement dire qu'il a partagé les idées de beaucoup de ses contemporains et qu'il se situait dans une moyenne qui n'a pas déterminé la nature de sa production sauf, précisément, à ne pas en faire une machinerie politique⁶⁹⁴.

En ce sens, nous pensons que la peinture d'histoire de Xu Beihong est d'abord une inflation de la problématique du corps, à la fois comme question et comme réponse. Les solutions qu'il a mises au point par rapport à cette problématique ont abouti à un nouveau système de représentation corporel qui s'exprime de manière intense, quasi jouissive, dans sa peinture d'histoire. Intuitivement, on sent même chez Xu Beihong une forme de primitivisme qui nous rappelle l'image jubilatoire du *Combat d'hommes nus* d'Antonio Pollaiuolo⁶⁹⁵ (cf. Annexes II p. 81). Le corps se déploie et se déplie dans le renouveau de la peinture chinoise comme il s'était déployé et emballé en Occident au début de la Renaissance. Nous allons décrire ce système dans la peinture d'histoire de Xu Beihong après l'avoir excavé dans une lecture générale de son œuvre qui, cahin-caha, a pour mérite de signaler la richesse des rapports que le peintre moderne chinois entretenait avec l'anatomie artistique, son enseignement et son héritage portés par l'École des beaux-arts de Paris.

Nous avons la conviction que ce système centré sur le corps assure de manière essentielle le lien entre les sujets (sémiologie) du peintre et la manière (technique) dont il les a traités, l'ensemble concourant à façonner son style. Nous évoquons l'idée un peu paradoxale que le « sujet » d'un tableau, et particulièrement dans un « tableau d'histoire », serait le ventre mou de l'œuvre par rapport à la partie ferme constituée des éléments proprement artistiques et picturaux, soient les éléments réels de l'œuvre. Dans cette voie, nous laisserons à d'autres la lecture proprement politique de l'œuvre de Xu Beihong. Pourtant, même dégagée du prisme politique, cette peinture d'histoire fonctionne avec vivacité pour répondre à des objectifs picturaux et esthétiques qui avaient une portée idéologique enracinée dans les questionnements du champ artistique de l'époque.

Tableau récapitulatif des principales « peintures d'histoire » de Xu Beihong (dessins, encres, huiles) :⁶⁹⁶

⁶⁹⁴ L'antisémitisme notoire de peintres comme Degas et Renoir ne fait pas de leurs tableaux des manifestes antijuifs. Certes, ce trait a pu apparaître ça et là, mais il ne constitue pas l'*intelligence* de l'œuvre de ces artistes.

⁶⁹⁵ Voir Comar p. 67, avec le titre *Bataille des dix nus*. Dans un primitivisme joyeux, le sujet de cette violente scène guerrière est secondaire, comme le prétexte à une forme de danse archaïque et de confrontation jubilatoire des corps nus. Aussi, même si Xu Beihong s'abstient de peindre la violence, il y a bien un rapport entre cette célèbre gravure florentine et des œuvres monumentales comme *Chuanfu* et *Yugong Yishan*, autant en termes de motifs précis que dans le savant *fouillis* des corps ; on pense à des études préparatoires de Xu Beihong comme le *Dessin 399*, dont on ne sait pas à quelle histoire légendaire, historique ou littéraire il se rapporte, mais qui montre le souci et le plaisir de construire une composition *pleine* de corps.

⁶⁹⁶ Les références sont tirées de « l'inventaire de la collection des œuvres du Musée commémoratif de Xu Beihong, 徐悲

| Référence | Titre pinyin | Titre chinois | Titre français | Date | Médium | Dimension cm |
|------------|------------------------------|---------------|---|---------------|--------------------|--------------|
| Dessin 614 | Hualong dianjing | 画龙点睛 | Hua long dian jing - le peintre Zhang Sengyou | 1922 | dessin | 61*44.5 |
| Huile | Nuli yu shi | 奴隶与狮 | L'esclave et le lion | 1924 | huile | 123*153 |
| Dessin 386 | Xila shenhua goutu | 希腊神话构图 | scène de la mythologie grecque (Roger délivrant Angélique) | 1925 | dessin et huile | 51*76 |
| Dessin 618 | Qing Qiong mai ma | 秦琼卖马 | Qingqiong vendant le cheval | 1925 | dessin | 62.5*47.5 |
| Guohua 4 | Zhongkui Chijian | 钟馗持剑 | Zhongkui tenant l'épée | 1928 | encre | 122*65 |
| Huile 1 | Tianheng wubaishi | 田横五百士 | Tianheng et ses cinq cents fidèles | 1928- 1930 | huile | 197*349 |
| Guohua 54 | Jiu Fanggao | 九方皋 | Jiu Fanggao | 1931 | encre | 139*351 |
| Dessin 390 | Shu Lianghe | 叔梁纥 | Shu Lianghe | 1931 | dessin | 71*42 |
| Huile 91 | Bawang bieji | 霸王别姬 | Adieu ma concubine | 1931 | huile | 46*58 |
| Huile | Fengchen sanxia | 风尘三侠 | Trois braves dans une époque de vicissitudes | 1931 | huile | 51*68 |
| Dessin 400 | Danshi hujiang | 箪食壶浆 | Accueil de l'armée | 1931 | dessin | 37.8*48.5 |
| Huile 2 | Xiwohou | 俟我后 | En attendant le sauveur | 1930- 1933 | huile | 230*318 |
| Huile 108 | Guangxi sanjie | 广西三杰 | Les trois héros de Guangxi | 1935 | huile | |
| Guohua 58 | Chuanfu | 船夫 | Le batelier | 1936 | encre | 364*141 |
| Guohua 16 | Baren jishui | 巴人汲水 | Baren puisant de l'eau | 1937 | encre | 294*63 |
| Huile | Fangxia nide bianzi | 放下你的鞭子 | Posez le fouet | 1939 | huile | 144*90 |
| Guohua 53 | Yugong yishan | 愚公移山 | Le fou déplace la montagne | 1940 | encre | 143.5*424 |
| Huile 107 | Yugong yishan | 愚公移山 | Le fou déplace la montagne | 1940 | huile | 213*462 |
| Guohua 34 | Guoshang | 国殇 | Les sacrifiés pour la patrie | 1943 | encre | 107*62 |
| Guohua 35 | Shangui | 山鬼 | La déesse de la montagne | 1943 | encre | 111*63 |
| Guohua 37 | Ziqi donglai | 紫气东来 | Le souffle pourpre venant de l'est | 1943 | encre | 109*113 |
| Guohua 38 | Kongzi jiangxue | 孔子讲学 | Confucius enseignant à ses disciples | 1943 | encre | 109*113 |
| Guohua 48 | Shijieheping dahui | 世界和平大会 | Au Congrès mondial de la paix | 1949 | encre | 352*71 |
| Huile 95 | Laojun | 劳军 | Le mouvement de donation anti-japonais | 1949- 1950 | huile | 55*79 |
| Huile 96 | Mao Zedong zairenminzhong | 毛泽东在人民中 | Mao Zedong parmi le peuple | 1950 | huile | 61*83 |

Quelle appréciation d'ensemble porter sur cette série comprenant 25 entrées, œuvres parmi les plus

鸿纪念馆徐悲鸿作品藏品账, *Xu Beihong jinianguan Xu Beihong zuopin cangpin zhang*»; il ne correspond pas exactement aux références utilisées pour les photographies .

connues du peintre⁶⁹⁷ ?

En creux, on voit nettement que la politique compte pour peu. Dans l'ensemble, on peine à voir une œuvre de propagande au service d'une idéologie et encore moins d'un parti. Xu Beihong n'a jamais été encarté et sa peinture non plus. Par ailleurs, on sait que son unique véritable tableau « maoïste », puisqu'il représente Mao, a été retoqué par Mao lui-même et remis depuis⁶⁹⁸. En dépit de certaines apparences, trompeuses en somme, la peinture d'histoire de Xu Beihong n'est pas une peinture à vocation politique.

Dans la bosse de la série, nous voyons par contre s'affirmer notre hypothèse d'une thématique fondamentale liée au corps dont la représentation s'inscrit dans une vision d'abord picturale de l'histoire qu'elle contribue grandement à façonner. La peinture d'histoire de Xu Beihong est picturalement une peinture d'histoire, beaucoup plus que par les sujets qu'elle traite. Nous pensons même que ce programme va au-delà de la lecture superficielle des sujets. Certes, celle-ci est intéressante. Xu Beihong puise dans le riche fonds littéraire de la Chine ancienne, déjà exploré par ses prédécesseurs, et auquel il donne parfois une expression picturale complètement originale, comme dans *Tianheng Wubaishi*. Dans ses références, l'Occident n'est pas absent. Il traite de sujets proprement occidentaux comme *L'Esclave et lion*, quitte à les siniser dans le *Dessin 386* et l'huile correspondante évoquant « Roger délivrant Angélique »⁶⁹⁹ (cf. Annexes II p. 82). On voit aussi qu'à travers un sujet chinois aussi rebattu que celui de la « Déesse de la montagne » (*Guohua 35*), il continue à faire preuve de nouveauté en ayant « transféré » dans son image des prototypes européens dont la problématique essentielle concerne précisément le corps ; la déesse de la montagne est aussi une « Lady Godiva ».

Ce point crucial du corps, à la fois central et diffus dans toute l'œuvre de Xu Beihong, sans qu'évidemment il puisse la contenir entièrement, nous le privilégions dans notre étude et tâchons à présent d'en analyser les différents dispositifs.

3.2.2. De l'anatomie à l'histoire : le tropisme tellurique, du corps vers la terre

Pour mettre en évidence ce dispositif, les *Dessin 715* et *Dessin 716* constituent une paire exemplaire (cf. Annexes II p. 83). Préparatoires à la figure d'un des personnages de *Yugong Yishan*, les deux études, réalisées probablement d'après nature, cumulent bon nombre des caractéristiques de l'anatomie artistique de l'époque de Richer à laquelle Xu Beihong se rattache par ses études à l'École des beaux-arts de Paris. En effet, on y retrouve le souci d'un rendu réaliste et anatomique du corps et de son mouvement ; la succession des deux séquences principales du geste, de la levée originelle à l'abatement final, mettent en évidence tous les détails d'un corps déployé à l'extrême puis complètement ramassé dans un effort gigantesque orienté du ciel vers la terre. L'héritage de la chronophotographie est manifeste ; on y retrouve également l'intérêt pour un geste simple et laborieux, magnifié et implicitement plus beau qu'un geste guerrier, même si son équivalent figure

⁶⁹⁷ Nous avons constitué la série alors même qu'aucun corpus exhaustif n'a jamais été publié au sujet de la peinture d'histoire de Xu Beihong.

⁶⁹⁸ Pour la réouverture du musée Xu Beihong en 2017, il y aurait le projet de restauration de la version finale roulée depuis 1950. On compte une dizaine de dessins et d'esquisses de cette peinture à Pékin. La version définitive serait de dimension supérieure à *Yugong Yishan*.

⁶⁹⁹ La scène s'inspire du prototype d'Ingres (1819) conservé au Louvre mais le motif d'Angélique chez Xu Beihong correspond exactement au modèle d'une photographie dans un album d'anatomie artistique du XIX^e siècle. Comar, 2012, p. 281 cat. 156, Amédée Vignola. Par ailleurs, il existe une ressemblance entre *Orlando Furioso* et *L'Investiture des Dieux*, roman chinois de la dynastie Ming. Cf. Xiao Bing, « *De l'Investiture des Dieux et de la para-épopée en Chine* », dans *Recherches des romans des Dynasties des Ming et des Qing*, n°4, 1989, p. 26-38.

dans les nus de Pollaiolo. Les *Dessin 715* et *Dessin 716* circulent allègrement, et avec ambiguïté, entre le geste d'un guerrier pacifié, d'un ouvrier au travail et même d'un athlète sportif. La nudité du personnage est extrême et elle colle au dépouillement sévère des *travailleurs* de la terre, paysans et autres laboureurs⁷⁰⁰. Enfin, la dimension ethnographique est exprimée par l'indianité du personnage qui explore l'image de l'altérité culturelle alors que la dimension archéologique est portée par l'outil brandi par le personnage, sorte de pioche-houe à griffes qui rappelle le Râteau à Neuf Dents - *jiūchǐ-dīngpá* de Zhu Bajie. A travers les deux images, le mouvement du corps est autant une excavation, une sortie de terre, qu'un enterrement, une entrée dans la terre. La dimension chtonienne de *Yugong Yishan* est essentielle et elle fonctionne dans le cadre d'un dispositif qui associe dans une même expression sémiologique la dynamique de l'anatomie et celle de l'histoire⁷⁰¹.

Aussi, parmi les dispositifs que Xu Beihong élabore et met en œuvre dans sa peinture, ceux dans lesquels il place les figures du corps dans un certain rapport à la terre, sont à nos yeux les plus remarquables. La terre y constitue à la fois le ferment du drame qui se noue et le catalyseur d'une relation consubstantielle entre l'homme et l'histoire. Dans cette sorte de confrontation entre le corps nu et son substrat, s'exprime une relation entre deux pôles physiques et spirituels comme un alpha et un oméga de la sémiologie de la peinture, comme si s'exprimait le sujet vrai de la plupart des grands formats à l'huile et à l'encre de Xu Beihong⁷⁰².

En ce sens, nous revenons au lien qui existe entre Xu Beihong et Fernand Cormon. Certes, la référence artistique des Chinois va au-delà de Cormon lui-même et elle se rattache au large courant de la peinture réaliste et naturaliste française de la fin du XX^e siècle. Mais pour notre phénomène centré sur l'École des beaux-arts de Paris, Cormon tient une place particulière. D'une part Xu Beihong et d'autres chinois de sa génération ont effectivement eu Cormon comme professeur, d'autre part il a laissé une œuvre marquante dont le *Caïn* est emblématique.

Dans ce dispositif, si une élévation advient, elle n'est d'abord qu'un enracinement des figures dans le sol. Entre la chair, la terre et les plantes, (animal, minéral, végétal) les figures sont en prise directe avec la terre dans une connexion qui passe par les pieds et les jambes. Dans l'œuvre de Xu Beihong, et dans les prototypes de Cormon, on est frappé par l'importance que revêtent les pieds et les jambes qui sont, comme tout le reste du corps, essentiellement les prolongements des pieds. Les membres supérieurs font figure de *jambes supplémentaires*, aussi nerveuses, noueuses et fibreuses que les piliers du redressement, de la station, et de la marche de l'humain.

Ce dispositif implique aussi une forme particulière de mobilité, de locomotion. La morphologie de la figure et le mouvement qui lui est impulsé sont associés. Ils déterminent en grande partie la composition-sujet

⁷⁰⁰ Dans ce rapport entre la nudité et la classe laborieuse, on pense en France à la chanson célèbre *Les Canuts* créée par Aristide Bruant en 1894 dont le refrain n'est pas sans accent naturaliste: « Et nous pauvres canuts, n'avons pas de chemise - C'est nous les canuts - Nous sommes tout nus ! ».

⁷⁰¹ Peu d'images possèdent une telle charge qui atteint un paroxysme dans l'image universelle et tragique du Christ en croix. Dans une période comparable à celle de Pollaiolo, la figure du chevalier dans le *Chevalier, la mort et le Diable* de Dürer atteint au moyen d'un corps couvert d'une armure, sorte de peau-carapace en fer, un rapport à l'histoire qui est comparable dans son mécanisme, à celui recherché par Xu Beihong cinq siècles plus tard.

⁷⁰² Il faut décortiquer les idées suivantes : l'attachement à la terre des ancêtres, à la terre qui nourrit la famille, à la patrie, au sol national, à la terre nationale, au pays etc. L'enjeu est homologué de l'échelle individuelle et familiale à l'échelle collective et nationale. En ce sens, la Chine est probablement davantage une grande famille qu'une grande nation.

comme la relation entre ses différents éléments. Avec leurs pieds nus, bien à plat sur le sol, les personnages de Cormon se déplacent véritablement à ras le sol. L'ensemble même de leurs corps s'inclinent vers la terre. Ils passent sur la surface comme un troupeau humain à la dérive⁷⁰³ (cf. Annexes II p. 84). Le dispositif donne un mouvement général à la composition dans son ensemble qui est extrêmement fort sur le plan pictural et symbolique⁷⁰⁴. Cette construction de la figure et sa position dans l'espace ne correspondent plus à l'idéal grec dans lequel le corps s'élève et se déploie à l'image du *Discobole* de Miron. La figure humaine de Cormon et celle de Xu Beihong sont héritières des sciences modernes, de la morphologie et de l'anthropologie. Dans ce dispositif, cette figure du corps est-elle pour autant plus triviale ? Porte-t-elle l'image d'une humanité déchuée ? Nous ne le pensons pas. Elle exprime l'accord pictural à atteindre entre l'humanisme des Lumières et le progrès des sciences. La dimension spirituelle du naturalisme, la compassion-naturaliste, joue ici à plein même si elle avance masquée sous le romantisme chez Cormon et sous la tradition lettrée chez Xu Beihong.

Beaucoup de commentateurs ont non seulement sous-estimé les qualités propres de la peinture de Cormon, mais ils s'en sont moqués, sans voir la force d'attraction qu'elle a exercée sur les artistes chinois⁷⁰⁵.

Cet usage de l'anatomie morphologique n'est pas sans conséquence sur la manière de peindre. En élaborant son type de figure, Xu Beihong affute son geste, sa touche et révèle son style.

Comme nous venons de le dire, le lien avec Cormon est manifeste, même si cette similarité s'inscrit dans un ensemble de références plus larges. On a affaire à une tendance dans la peinture française (Jules Breton, Moreau de Tours...), que Xu Beihong a vue, connue et reconnue parmi d'autres tendances qu'il n'a pas ou moins prises en compte. Son rejet de l'esthétique « art déco » à la Dupas est évident, et même du naturalisme un peu glacé de Pierre Laurens. Xu Beihong se rattache plutôt à une peinture à l'huile riche en matière et qui traite de la matière, des effets de peau, au besoin avec des empâtements. Albert Besnard a été évoqué à juste titre. Dans *Tianheng Wubaishi*, le lien stylistique avec le maître, académicien français et directeur de l'École des beaux-arts de Paris, est notable. Et même s'il tend ensuite à s'estomper dans les œuvres à l'encre, on retrouve cette similitude, encore bien présente, dans les huiles indiennes de Xu Beihong qui coïncident étrangement à celles de Besnard produites en Inde trente ans auparavant⁷⁰⁶.

En simplifiant, nous voyons un système où les huiles de Xu Beihong sont proches de Besnard alors que ses encres puiseraient davantage chez Cormon un graphisme qui accentue les contours. Le modelé de la figure étant plus difficile à rendre à l'encre, Xu Beihong aurait pu jouer sur des effets d'ombre et de lumière. Il ne le souhaite pas et il reste sur un dessin au contour qui donne une architecture très nette aux figures qu'il remplit

⁷⁰³ Dans le *Caïn*, peut-on voir une citation du *Radeau de la Méduse* de Géricault ? Le brancard de bois des hommes préhistoriques est comme le radeau des naufragés, il flotte et dérive à la surface de l'histoire. Xu Beihong appréciait aussi Delacroix, Géricault, Rude et Rodin...

⁷⁰⁴ Pour *Les Vainqueurs de Salamine*, nous avons pu observer en détail l'étude préparatoire à l'huile d'un des personnages. La figure du guerrier montre, même si le sujet est très différent, une morphologie de la locomotion similaire aux personnages préhistoriques du *Caïn*. Certes le soldat grec *passé* la tête haute, mais il reste tout autant *planté* dans la terre par ses jambes et par ses pieds.

⁷⁰⁵ Notamment Craig Clunas dans son article sur les expositions de Strasbourg en 1924 et de Paris en 1925. Dans un jugement à l'emporte pièce, il déplore en quelque sorte le passage de Lin Fengmian dans l'atelier Cormon sans savoir que Lin Fengmian lui-même a reconnu et valorisé ce lien avec le vieux maître. Craig Clunas, *Chinese Art and Chinese Artists in France (1924-1925)*, Arts Asiatiques, 44, 1989, p. 101.

⁷⁰⁶ L'exposition *Un maître et ses maîtres, Xu Beihong et la peinture académique française* a permis de placer les tableaux de Xu Beihong à côté de ceux d'Albert Besnard, dans une proximité qui rendait évidente la correspondance stylistique.

ensuite de leur matière.

3.2.3. Influences et concordance des temps

Certes, le genre de la peinture d'histoire est ancien en Chine⁷⁰⁷ mais il est peu visible à l'époque Qing et au moment de la rupture républicaine de 1911. Le projet de Xu Beihong consiste sinon à inventer, du moins à réinventer une peinture d'histoire en Chine. Avec lui, nous ne sommes pas si éloignés de la préoccupation qui fut celle de la génération de ses maîtres français. Lorsque les Cormon, Besnard, Dagnan et Flameng étaient élèves aux beaux-arts, la question de la peinture d'histoire et du grand décor peint était brûlante. Dans les années 1860 et 1870, on se demandait comment gérer l'héritage classique fier de David mais vidé de sa substance depuis, tout en tenant compte des évolutions modernes comme le Romantisme ou le Réalisme. La peinture d'histoire associée au grand décor pouvait-elle devenir le genre phare de ces nouvelles tendances et sortir la peinture de l'ornière du petit morceau de bravoure⁷⁰⁸?

Si dans les années 1920 et 1930 en France, ce problème est dépassé dans ses termes et dans sa réponse, la question du grand décor peint reste encore d'actualité jusqu'à l'exposition internationale de 1937. Mais il est intéressant que les Chinois aient vu et repris à leur compte cette problématique du XIX^e siècle pour en transposer certains aspects en Chine. L'inflation de la taille des œuvres chez Xu Beihong en constitue un des symptômes. Faire grand, même à l'encre, c'était d'emblée se rattacher aux grands formats qui correspondaient en France à la fin du XIX^e siècle à la peinture d'histoire renouvelée par les formules décoratives de Puvis de Chavannes.

Observons la question chinoise en relisant la manière dont les problèmes artistiques se sont posés auparavant en France et jouons avec cette hypothèse en utilisant l'exemple du *Caïn* de Fernand Cormon (1845-1924) exposé au Salon de 1880 et conservé au Musée d'Orsay. Non seulement les œuvres de Xu Beihong comme *Xi Wo Hou* et *Yugong Yishan* présentent de nettes ressemblances stylistiques avec le *Caïn* de Cormon, mais les problèmes que cette œuvre française a pu exprimer en son temps et qui touchaient de concert à la peinture d'histoire et à une certaine image de l'homme, se retrouvent poser de manière comparable, parallèle en somme, dans les années 1920 et 1930 en Chine.

On peut parler d'une « concordance des temps ». D'une part, les mêmes causes produisent les mêmes effets, au point que les différences de lieux et de cultures sont dépassées pour toucher à « l'universel en art », ce qui est spécifiquement un des enjeux de cette prise de conscience moderne en Chine à l'époque. D'autre part, c'est effectivement à travers le phénomène que nous étudions, le *Liu Xue Dao Faguo*, que les deux temps

⁷⁰⁷ L'histoire s'exprime à travers la peinture dite de « personnages » - 人物画 *rénwù huà*, que ce soit par exemple dans la peinture sacrée des grottes de Mogao à Dunhuang, dans les plus anciennes peintures sur soie découvertes dans la province du Hunan ou dans une peinture en vogue à certaines époques à la cour impériale. « Pourquoi demander au pêcheur d'où vient la mer ? ». La question des origines de la peinture d'histoire en Chine est-elle moins importante que celle de l'identité et de sa représentation dans le contexte étudié, soit le début du XX^e siècle ? Xu Beihong admirait Wu Daozi (680-740), qui sous la dynastie Tang se rattache à cette tradition de la peinture d'histoire en Chine ; on trouve une peinture attribuée à Wu Daozi dans les collections du musée commémoratif Xu Beihong à Pékin.

⁷⁰⁸ Même les impressionnistes ont rêvé du « grand genre », du moins du « grand décor peint » qui en est le double. Voir Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Flammarion, Paris, 1995 ; Pierre Sérié, *La peinture d'histoire en France (1860-1900)*, Arthena, Paris, 2014 ; et Marine Kisiel, « Décor impressionniste et grand décor : des visions contradictoires », *L'Atelier*, Bulletin de l'Association « Le Temps d'Albert Besnard », N.8, « Le Grand décor parisien à la fin du XIX^e siècle : la génération d'Albert Besnard », p. 70 -77.

et les deux espaces se rejoignent ; « Ju Péon » a bien connu Cormon à l'École des beaux-arts de Paris, au même moment que Lin Fengmian, peu après les « précurseurs » Wu Fading (1883-1924) et Li Chaoshi (1893-1971). Cormon vient du XIX^e siècle, Xu Beihong du XX^e siècle, l'un de France, l'autre de Chine. Mais entre les deux espaces, les deux époques et à travers les deux personnages beaucoup d'idées circulent et se transmettent.

La peinture d'histoire, c'est aussi le rapport à la science historique. Quelle était la situation en Chine au début du XX^e siècle ? Cette question dépasse notre présente étude, mais il est évident que les paramètres changeaient sous l'effet d'un transfert de moyens venus d'Occident : l'histoire, l'archéologie et ses expressions muséales se développaient⁷⁰⁹. Toutefois, la Chine gardait, et c'est encore le cas aujourd'hui, un rapport compliqué à l'histoire ; on peut y voir une relativisation de l'histoire par son objet. Autrement dit, la Chine tend à être mise hors du jeu de l'histoire. Si la Chine est étudiée, elle comporte un caractère absolu qu'aucune science ni méthode ne doivent relativiser au point de la déraciner⁷¹⁰.

On retrouve aussi des géométries de pensées qui rappellent les problèmes liés à l'introduction du transformisme, des théories de l'évolution dans le champ des connaissances et des arts au XIX^e siècle. Maintenu aux marges du débat scientifique, le transformisme était toléré, mais qu'il s'attaquât à une certaine vision de l'homme et de l'humanité (voulue ou non par Dieu – car le fixisme n'a pas forcément besoin de dieu) et il devenait inacceptable.

3.2.4. Les preuves de l'histoire pour une clarification picturale

L'usage des preuves de l'histoire, comme les documents ou les vestiges archéologiques, dans l'élaboration d'une peinture d'histoire en Chine est un dispositif avéré, et notamment chez Xu Beihong. Comme Cormon, en « bons naturalistes », les artistes faisaient une « enquête » sur le sujet et son époque⁷¹¹, en rassemblant des indices matériels, notamment pour les vêtements, les outils, les armes etc.⁷¹² Ces indices étaient vus comme les éléments indispensables à la crédibilité de l'image, alors même que cette historicité s'imposait comme un champ nouveau de l'imagination et du plaisir esthétique. On se lassait des éternelles représentations convenues, classiques, immanquablement répétées et attendues, le vrai pompier en somme. Ce « pompier » qui consistait à répéter les formules picturales anciennes dans le sens d'un appauvrissement existait également en Chine. Aussi, les artistes et les amateurs goûtèrent à la fin du XIX^e siècle l'introduction de détails nouveaux, dans l'habillement et la texture des vêtements, dans le brillant et la dureté des armes en bronze ou en fer, dans un mobilier complexe et mystérieux surgi du passé comme les chars de combat etc.⁷¹³ Tout un univers pictural et esthétique prenait forme et il était aussi une porte ouverte sur le rêve et la poésie.

⁷⁰⁹ Chen Yinke (陳寅恪 1890-1969) développe en Chine une nouvelle méthodologie pour les recherches en histoire. Il met l'accent sur une étude critique et synthétique de l'histoire, basée sur la critique des sources et des archives. Dans son parcours d'études à l'étranger, il est passé par Paris avant la Première Guerre mondiale.

⁷¹⁰ La notion de « transfert culturel » peut être acceptée en Chine comme outil à critiquer le comparatisme mais on imagine mal les intellectuels chinois reprendre à leur compte la relativisation totale de l'idée de culture nationale.

⁷¹¹ Voir à ce sujet Chang-Ming Peng, « Fernand Cormon et le Muséum National d'Histoire Naturelle », dans le catalogue de l'exposition *Vénus et Caïn, Figures de la Préhistoire 1830-1930*, Musée d'Aquitaine, Bordeaux, Musée d'Altamira, Musée de Québec, Réunion des Musées Nationaux, 2003, p. 94-99.

⁷¹² Voir Philippe Sénéchal, « Le costume : la vérité dans les plis », dans *Dieux et Mortels*, catalogue d'exposition à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2004, p. 53-61.

⁷¹³ En Chine, les plus anciennes tombes à char ont été découvertes en 1933 à Hougang, dans le centre de la province du Henan et datent du règne de Wu Ding, de la dynastie Yin vers 1200 av. J.-C.

Car il n'y a plus seulement de plaisir à admirer les ruines mais également à les relever ; on imagine et on représente dans leurs moindres détails, l'aspect des bâtiments antiques et les hommes qui les ont érigés et habités. On veut recréer le cadre matériel des drames et des sujets, on veut redonner vie aux choses pour revivre les émotions des anciens. Ce rapport à l'humain par les choses, s'applique à l'histoire et à la peinture d'histoire, mais il touche aussi à l'ethnographie et à sa contrepartie artistique : l'orientalisme. Or, dans cette empathie pour l'autre et dans cette attirance pour l'altérité, la relation est toujours asymétrique et finalement c'est toujours le *moi-même* qui l'emporte sur l'autre, au point d'en porter les atours, puis les dépouilles. Le drame de l'orientalisme n'est pas seulement de folkloriser l'autre mais de finir, même à grand renfort de science, d'en faire un autre soi⁷¹⁴.

Dans les années 1920 et 1930, un « orientalisme » émerge et se développe en Chine. Il puise tout autant dans les arts que dans la politique et la science ; les artisans de cette connaissance et de ses représentations sont souvent des agents qui font partie du phénomène *Liufa* ; certains mêmes ont été formés à l'École des beaux-arts de Paris. Chang Shuhong et Xu Beihong lui-même, sont allés dans cet *ailleurs* chinois, faisant sur le plan pictural sortir la Chine d'elle-même, en redonnant aux Hans l'espace complet de leur emprise sur l'histoire et son territoire. On pense aux espaces et cultures de l'arc occidental de la Chine, du Xinjiang au Tibet en passant par le Qinghai, et même le Yunnan et le Sichuan. Ces espaces de l'empire plus ou moins périphériques sont redécouverts au début du XX^e siècle. Certes, il y a une dimension d'évasion, comme en Europe, mais on les étudie, on les représente, on en utilise les images et les artefacts essentiellement pour s'y confronter et finalement s'y reconnaître, moins dans une quête de l'universel que dans la recomposition d'une identité chinoise en prise réelle avec son espace historique.

Lorsqu'on observe la peinture d'histoire de Xu Beihong, est-elle « exacte et documentaire » comme Camille Mauclair en qualifie le genre en France⁷¹⁵. Dans cette veine, le tableau le plus « documentaire » semble être *Tianheng Wubaishi*. On y reconnaît un souci pour rendre le vêtement exact de l'époque Han et de Liu Bang. Le *Hanfu* devient le vêtement chinois historique par excellence, par opposition à celui des Qing et des Mandchous qui en ont interdit l'usage (cf. Annexes II p. 85). Ce vêtement a l'avantage de signaler la période évoquée par le sujet d'un tableau mais il permet aussi de traverser toute l'histoire de la Chine valorisée par les nationalistes et les modernistes, soit jusqu'à la chute des Ming au milieu du XVII^e siècle. Bien entendu, le *Hanfu* renvoie à la plus haute antiquité à travers la figure légendaire de *Huang Di*, l'Empereur Jaune qui l'aurait inventé il y a plusieurs millénaires. Ce vêtement historique chinois apparaît dans tous les tableaux de Xu Beihong, avec plus ou moins d'ampleur par rapport au nu, sur le plan vestimentaire, il n'a pas de concurrent. Chez Xu Beihong, il est particulièrement porté par la figure de *Zhongkui* dès 1927. Ensuite, il est décliné selon la classe sociale, de l'aristocrate au paysan en passant par le guerrier.

Comme elle fut celle d'hier, la même tenue paysanne est celle du temps présent, sauf que la natte a disparu. La coiffure est également importante. Xu Beihong développe une allure générale de ses personnages à la fois très chinoise et qui concurrence l'imagerie japonaise en élégance et en austérité puisque le *Kimono* dérive du *Hanfu*⁷¹⁶. La peinture d'histoire est donc un retour à l'origine et à l'identité chinoise, elle est un effort de clarification picturale et esthétique par la sélection d'éléments valorisés et l'escamotage d'éléments

⁷¹⁴ Sur la peinture orientaliste voir Christine Peltre, *Les Orientaliste*, Hazan, Vanves, 1997 et sur une approche critique de l'orientalisme voir Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, Paris, 1980.

⁷¹⁵ Camille Mauclair, *Les États de la Peinture française de 1850 à 1920*, Éditions Payot, Paris, 1921, p. 118.

⁷¹⁶ Le *Hanfu* est un symbole identitaire au point que Zhang Daqian 张大千 (1899-1983) le portait à nouveau en plein XX^e siècle.

dénigrés⁷¹⁷.

Ce souci de l'exactitude documentaire caractérise assez bien la production de Xu Beihong⁷¹⁸ mais elle n'apparaît pas par hasard. Comme sur d'autres aspects, Xu Beihong poursuit l'effort entamé par l'École de Shanghai et la référence principale qu'y incarne Ren Bonian. Xu Beihong produit une peinture élaborée et destinée à une population urbaine d'un genre nouveau et confrontée à l'Occident et au Japon⁷¹⁹.

3.2.5. La nudité comme élément de transtemporalité

Toutefois, cette exactitude documentaire dans le rendu du mobilier, au sens archéologique, n'est pas la caractéristique la plus forte chez Xu Beihong. La représentation du corps humain en tant que telle, et particulièrement dans sa nudité, est plus importante. La nudité fonctionne comme un fort élément de discontinuité par rapport à une peinture chinoise qui d'emblée, continuait à habiller les personnages.

D'ailleurs, on voit Xu Beihong être relativement économe en détails matériels et historiques. Il y en a toujours, car ils sont les indices du passé et ils signalent l'Histoire. Mais ces détails inscrivent l'image dans un cadre temporel qui est moins celui d'un moment précis, historique, que d'une époque plus large, celle de la « Chine ancienne ». L'Histoire que Xu Beihong peint, se déroule avant et sa peinture circule dans cet avant comme dans le vaste espace mémoriel et nostalgique de la Chine ancienne. En partie dé-historisée par les détails même qui la signalent, l'histoire nourrit fortement en retour la légende et le mythe. Le détail fait moins rentrer dans l'histoire que dans une époque qui est l'espace du passé regretté, des légendes héroïques. C'est un dispositif en trompe l'œil qui fonctionne comme les signes mis en œuvre par exemple dans la peinture de Puvis de Chavannes dont l'antiquité des personnages est extrêmement vague, au point de ne pas contrecarrer la référence au présent, voire au futur⁷²⁰.

La peinture nous plonge dans un passé, certes, mais qui est totalisant, au point d'avoir une portée

⁷¹⁷ Ce retour à l'ancien pour se voir dans le présent et se projeter dans l'avenir caractérise toute cette génération et pas uniquement Xu Beihong. Lin Fengmian lui-même est invité par Ovide Yencesse à revenir à ses racines. Le transfert culturel devient paradoxal. Le voyage en France est aussi un retour vers la Chine, un détour qui mène à une Chine cachée dans la brume de l'histoire. La dimension initiatique de l'expérience d'études à l'étranger est fondamentale parce qu'elle est un retour sur soi.

⁷¹⁸ Xu Beihong a lu et regardé des planches de découvertes archéologiques : outils aratoires, armes en fer ou en bronze, les coiffures et leurs parures etc. ; on pense à la fêrue du patriarche de *Xi Wo Hou* qui est la version antique du *Long tou guai zhang* des personnages de l'opéra, à l'harnachement du cheval de Jiu Fanggao, au modèle de puits en *Dessin 403* placé au fond de la version à l'encre de *Yugong Yishan* et qui fait penser à un modèle miniature comme les *Sui zang pin* du Henan, poteries funéraires en forme de maison etc. Il serait intéressant de faire l'inventaire de ces éléments « archéologiques », d'en retrouver la source et d'en critiquer la performance. On se souvient du très vif intérêt de Xu Qingping pour la flûte préhistorique taillée dans un os humain lors de l'inauguration au musée de Zhengzhou. *Henan Museum*, London Editions (HK) Ltd, zhengzhou, 2009, p. 173.

⁷¹⁹ Voir sous la direction d'Éric Lefebvre, *L'École de Shanghai (1840-1920), Peintures et calligraphies du musée de Shanghai*, catalogue d'exposition au Musée Cernuschi, Editions Paris Musées, 2013.

⁷²⁰ Un autre prototype français est fourni par le tableau d'Albert Besnard intitulé *Les Lacustres*. Créé en 1905, ce panneau décoratif a été exposé à la Galerie Georges Petit la même année avant de figurer à l'exposition internationale de Venise en 1909, manifestation dans laquelle Besnard représentait la France. Reproduit dans le catalogue *Un maître et ses maîtres: Xu Beihong et la peinture académique française*, Shanghai, 2014, cat. 144, p. 278 et 279. La scène de baignade et les corps mis en jeu dans le tableau comptent davantage que le bronze protohistorique qui inscrit le sujet dans l'histoire des peuples lacustres du lac d'Annecy.

d'éternité. C'était avant, il y a longtemps peut-être, mais dans une familiarité avec le présent qui ouvre sur la permanence de l'allégorie. Xu Beihong prend ainsi le point de vue d'un sujet historique ouvert, plutôt que l'historicité scrupuleuse d'un Jean-Paul Laurens et même d'un François Flameng sur un passé fermé⁷²¹. Xu Beihong explore l'antique mais pas l'antiquité d'antiquaire.

3.2.6. *Tianheng Wubaishi*, la gravité et la piété d'un naturalisme épique

Aussi, dans ce dispositif et cette grammaire visuelle, le corps nu joue un rôle fondamental de transtemporalité qui associe l'œuvre, son sujet et le spectateur. La représentation du corps nu est donc extrêmement mobilisée et reste l'élément fondamental de la peinture d'histoire de Xu Beihong.

En 1880, Fernand Cormon tâchait de donner une image, soient un corps et un visage à l'« early man » ; de même, cinquante ans plus tard, Xu Beihong donnait une image, un corps et un visage à un « early chinese » qui tient compte de l'état des connaissances historiques et en exploitant une référence littéraire jusqu'alors peu ou pas représentée. Certes, les époques, les sujets et les enjeux sont différents, pourtant il y a bien un parallèle à faire entre *Tianheng Wubaishi* et *Cain*. Dans les deux cas, un homme, un « patriarche » banni et sa « horde » sont poursuivis, écrasés par un destin tragique et implacable. Cain par Dieu, Tian Heng par l'Empereur. Dans *Cain*, une image de l'humanité primitive, dans *Tianheng Wubaishi* une image de la Chine ancienne.

Dans le cas de Cormon, il s'agit de proposer une image synthétique de l'ancêtre de l'homme qui entre littérature et histoire, entre réalisme et souffle épique, puisse absorber l'élan nouveau, inquiétant et mystérieux des théories de l'évolution et du darwinisme. Pour Xu Beihong, il s'agit de fixer une image synthétique du Chinois ancien dans laquelle le Chinois contemporain puisse se reconnaître. Pour Xu Beihong, on peut reprendre l'idée de « naturalisme épique »⁷²².

Lorsqu'on observe la genèse des figures à travers les dessins préparatoires, dans le cas de *Cain*, Cormon est en recherche de la gravité et d'un mouvement de descente orienté sur et vers la terre, dans une sorte de translation des figures de la gauche vers la droite, dans un glissement qui est autant la fuite que la chute. On sait que Cormon connaissait par cœur ses références : Daubigny, Courbet pour la technique, Portaels, Fromentin et Delacroix pour la tendance orientaliste etc. De même Xu Beihong a dû piocher des éléments de composition et de style dans sa connaissance des œuvres des maîtres du passé, démarche à laquelle il donnait une grande importance et dont témoignent les copies qu'il a faites. La copie des maîtres lui permit de développer une mémoire de la touche, soit à faire comme les maîtres tout en gardant et en développant sa propre personnalité.

Certes, le colorisme marqué de *Tianheng Wu Baishi* ne correspond pas à l'austérité flamboyante du *Cain*. On pense et on penche davantage vers Besnard. Mais on retiendra comme point commun entre Cormon et Xu Beihong, ce goût pour une gravité qui se manifeste notamment au moyen des têtes baissées des personnages.

⁷²¹ Les collections d'objets du passé de Flameng étaient légendaires, notamment les gants et les chaussures anciennes qui remplissaient les vitrines de son atelier. Voir Georges Lafenestre, « François Flameng, peintre d'histoire et décorateur », *Le Figaro Illustré*, numéro 104, novembre 1898, p. 214-220.

⁷²² Voir Chang-Ming Peng, « *Fernand. Cormon's. Cain: Epic. Naturalism.* in. *Nineteenth-Century. History. Painting* », *Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century Art: Essays in Honor of Gabriel P. Weisberg*, Edited by Petra ten-Doesschate Chu et Laurinda S. Dixon, University of Delaware Press, Newark, 2008, p. 238-246.

Dans *Tianheng Wubaishi*, on voit aussi ce mouvement de descente du guerrier vu de front et qui semble déjà quitter la scène, soit quitter la vie. Dans ce tableau, on est projeté dans un théâtre et dans un système qu'affectionne particulièrement Xu Beihong. Dans une assemblée semi-circulaire, la figure principale est associée à une foule qui est à la fois le spectateur et l'acteur du drame. Là aussi, la référence littéraire prétexte au sujet du tableau est moins importante que le fonctionnement de l'image et de la symbolique qu'il implique.

Que ce soit l'évocation de la Préhistoire d'un côté, ou l'évocation de la Chine ancienne de l'autre, ce qui compte c'est que le spectateur soit tiré, aspiré dans l'abîme d'un passé antédiluvien et animal d'un côté, et que de l'autre, le passé surgissant vers le présent devienne une image édifiante de la posture morale parfaite par le sacrifice. Ce naturalisme épique commun aux deux tableaux, est mâtiné dans les deux cas d'un symbolisme qui puise dans un romantisme tardif. Dans *Cain* c'est la déconstruction-dissolution de l'homme moderne au profit d'un homme primitif et tragique. Dans *Tianheng Wubaishi*, c'est la reconstruction d'une image ancienne pour le présent.

Au final, on voit entre *Tianheng Wubaishi* et *Cain*, des contenus différents mais des systèmes de mise en œuvre très proches, des stratégies picturales comparables dans les moyens et les effets et qui passent du réalisme naturaliste vers un symbolisme typique d'une peinture d'histoire comprise comme l'espace privilégié de la mise en jeu du corps et de la figure. Piété, fidélité du groupe, du clan, sacrifice, adieu, compassion et courage se jouent dans la tension de l'*arc humain*. La lame de supplication des visages et des mains se dresse puis échoue, comme une vague qui se brise devant la détermination du héros et l'inévitable tragédie. La sortie du cadre par le guerrier vu de face anticipe la mort que les femmes, groupe de Parques qui rappelle les femmes portées dans *Cain*, annoncent.

Xu Beihong a donné ses traits au personnage en jaune qui fait presque face à Tianheng⁷²³. Evidemment, on est loin de la politique qui prête au tableau l'idée de résistance à l'agression japonaise⁷²⁴. Par contre dans une référence à la *Liberté guidant le peuple*, Xu Beihong construit une allégorie de la Piété⁷²⁵ dans laquelle il projette son autoportrait comme Delacroix l'avait fait dans la figure du « bourgeois » sur la barricade. On est davantage dans la sociologie de l'artiste, soit dans le champ artistique chinois dans lequel Xu Beihong évolue après son retour de France fin 1927 que dans une anticipation du conflit avec le Japon⁷²⁶. L'autoportrait dans

⁷²³ D'autres amis de Xu Beihong sont portraiturés comme Xie Shoukang etc.

⁷²⁴ « Cette œuvre fut réalisée entre 1928 et 1930, juste après le retour de France de Xu Beihong, et au moment d'une situation instable à l'intérieur du pays, les Japonais commençant à envahir les trois provinces du Nord-Est. Xu Beihong voulait exalter l'esprit national (*ning si bu qu* 宁死不屈 mieux vaut mourir que de se soumettre) à travers l'histoire de Tian Heng 田横. » Rong Hongjun 荣宏君, « Xu Beihong - Tianheng Wubaishi -徐悲鸿-田横五百士, Xu Beihong - Tianheng et ses cinq cents fidèles », *Dongfang Zaobao* 东方早报, 30 juillet 2012.

⁷²⁵ Parmi les valeurs issues de l'antiquité occidentale, la *Pietas* romaine est sans doute celle qui devait trouver le plus d'écho parmi les Chinois. En effet, elle est la clef de voûte des relations sociales, familiales et politiques. Elle dépasse en importance les systèmes politiques fluctuants au profit d'une relation interpersonnelle qui fonctionne à toutes les échelles de la société, du territoire et du temps.

⁷²⁶ Le tableau a commencé à être réalisé par Xu Beihong en 1928, à l'école *Nanguo* de Tian Han (1898-1968) où il enseignait la peinture, située au 371 Route Sièyes-Yongjia Lu à Shanghai, dans ce qui était encore la concession française. Le bâtiment existe toujours en l'état, même si l'intérieur a été remanié. Tian Han est notamment connu pour avoir écrit en 1934 les paroles de « La marche des volontaires - 义勇军进行曲 » qui associées à la musique de Nie Er (1912-1935) devint l'hymne national de la République populaire de Chine en 1949 avec l'appui de Xu Beihong et de Zhou Enlai. Le

le tableau, c'est également celui de l'artiste prêt à se sacrifier sur l'autel de son art, à se donner la mort pour ne pas quitter son idéal artistique et ne pas trahir son serment fait à la beauté. *Tianheng Wubaishi* est aussi un tableau de Xu Beihong pour lui-même. Tianheng incarne la noblesse d'un art du passé, reconstruit mais reconnaissable, renouvelé par l'Occident dans la technique, mais toujours chinois dans l'esprit. Supporter la souffrance, le *Ren* - 忍 chinois⁷²⁷, domine encore et toujours, mais dans une inflexion vers la compassion enrichie par la conscience de la place de l'individu.

Nous parlions à l'instant de cette gravité recherchée dans les deux œuvres, *Caïn* et *Tianheng Wubaishi*⁷²⁸. Le contact entre l'humain et la terre est fondamental. On a une gravité et une mobilité latérale chez *Caïn*, alors que dans *Tianheng Wubaishi*, la gravité est verticale et inscrite dans un arc sous tension (cf. Annexes II p. 86). Dans les deux œuvres, les pieds, les jambes, les têtes elles-mêmes, ont des airs de terre, de sol, de mousse et de racine.

Dans sa dimension mystique et un peu hallucinée, il y a du William Blake dans le *Caïn* de Cormon. La figure de Caïn est une *créature* qui avance dans l'espace des angoisses et des cauchemars où les images de l'homme et de l'animal se confrontent et se brouillent. Bientôt, la figure de la machine, de l'homme machine et de la machine humaine y prendront leur place, dans le kaléidoscope du mystère humain. Xu Beihong partage encore le même type d'inquiétudes que Cormon, alors qu'aujourd'hui d'autres vertiges se sont invités dans notre malaise existentiel, comme l'idée d'un humain virtuel et dispersé dans les réseaux ou encore d'un humain dupliqué par le clonage. Derrière cet espace d'ombre, où se trouve la lumière de l'esprit ? Elle se manifeste sans doute dans la compassion qui est la forme laïque de la transcendance dans l'art moderne tel qu'il est conçu par Xu Beihong et d'autres, même en Occident. La compassion est un peu la sève du naturalisme et elle en double l'intelligence en complétant l'outil scientifique dont il s'est armé. S'agit-il d'un humanisme ? La réponse est à nuancer, car cet humanisme est moins brillant et surtout moins optimiste que celui des Lumières.

Le tableau *Tianheng Wubaishi* est-il une œuvre confucéenne⁷²⁹ ? Depuis longtemps déjà à l'époque de Xu Beihong, le confucianisme était en débat au sein des intellectuels et des modernistes chinois. Pouvait-il être retenu comme un outil du changement social et culturel ? D'un côté, on peut considérer qu'une critique du confucianisme pointe derrière le récit de *Tianheng Wubaishi*. En effet, le suicide individuel du héros suivi par le suicide collectif de ses affidés ne correspondent pas à la « douceur » *Ru Rou* exprimée par Hushi ; en bon confucéen, Tianheng n'aurait-il pas dû se rallier au nouvel empereur au lieu de se faire violence à lui-même avant d'entraîner dans un fatal engrenage ses proches ? Dans ce sens, le tableau n'est pas confucéen mais il

rapport avec *La Marseillaise* était recherché par les auteurs, et par Xu Beihong quand il fallut choisir un chant pour la nouvelle Chine.

⁷²⁷ Cet idéogramme associe le signe du couteau et celui du cœur pour décrire la patience à endurer la souffrance.

⁷²⁸ Avec la *Pietas* fonctionne la *Gravitas* qui dans l'Antiquité faisait particulièrement sourire les Grecs. L'un dans l'autre, ces deux aspects de la pensée romaine caractérisaient les rapports entre la communauté, ses membres et son territoire, soit la relation entre l'homme et la terre. Quoi qu'il en soit, entre la Rome antique, la France et la Chine républicaines, se met en place un jeu de références historiques et culturelles dont les artistes sont les artisans et auquel notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris prend part.

⁷²⁹ Stéphanie Su, « Traduire la peinture d'histoire: Xu Beihong et le Confucianisme dans la Chine moderne, 转译历史画: 徐悲鸿、儒家思想与现代中国 », *Un maître et ses maîtres: Xu Beihong et la peinture académique française*, Shanghai, 2014, p. 34-35.

s'inscrit bien dans le débat de l'époque et avec ses ambiguïtés. D'autre part, il convient de rappeler qu'il existe dans le confucianisme un intérêt supérieur avec le « ren » qui peut valider le suicide⁷³⁰. De plus, Xu Beihong a étudié avec Kang Youwei qui gardait en haute estime cette philosophie, même dans un processus de réforme. Le confucianisme retrouve effectivement de la superbe avec Jiang Jieshi comme base morale de l'ordre social et politique de la société dominée par le *Guomindang*. Le virage néoconfucéen est net au début des années 1930 et il restera en vigueur à Taïwan avec le repli des nationalistes en 1949. A contrario, on sait aussi que l'un des objectifs idéologiques de la Révolution culturelle fut d'extirper une bonne fois pour toutes les racines *vénéneuses* du Confucianisme en Chine. Or, il a retrouvé depuis la fin des années 1980 une légitimité⁷³¹.

A l'époque, Xu Beihong semble mobiliser les références confucéennes comme un élément utile à définir ou redéfinir une identité chinoise dans la « crise identitaire » qu'elle traverse mais il ne semble pas y adhérer comme paradigme de la vie sociale, culturelle, collective ou individuelle. Le confucianisme est élément disponible dans l'arsenal idéologique de l'époque et Xu Beihong l'utilise avec un point de vue plus proche des conceptions de Cai Yuanpei que de Kang Youwei. Encore une fois, nous ne pensons pas que Xu Beihong fut un animal politique déguisé en artiste qui aurait fait de son œuvre une machine de propagande idéologique. Dans les détails, on verrait sans doute des contradictions mais qui relèvent de sa sympathie générale pour la réforme, la modernisation de la Chine ou bien le fruit d'un jeu de circonstances particulières⁷³². Xu Beihong n'est ni plus ni moins nationaliste que les gens de sa génération et même plutôt moins engagé que beaucoup d'autres placés aux extrêmes ou arrivés en pointe du pouvoir. Son ralliement au Parti communiste, sans jamais y adhérer, lui donne l'allure d'un « compagnon de route » plus choqué par les dérives du *Guomindang* qu'attiré par le marxisme-léninisme ou bien le maoïsme. De manière générale, Xu Beihong se rattache par son origine et sa position dans notre phénomène, comme un personnage naviguant dans l'orbite de Cai Yuanpei ; comme les autres « précurseurs », il est marqué par le modèle français républicain et démocratique, cadre dans lequel les beaux-arts et les artistes sont autant le soutien du système politique que sa contestation, dans une posture idéaliste, souvent ironique et distanciée par rapport au pouvoir et aux partis. Comme on le verra dans notre conclusion, les éléments proprement Mao ne sont pas introduits par Xu Beihong dans le cadre du *Beiping Yizhuan* mais par d'autres comme Jiang Feng 江丰 (1910–1982), plus jeune et qui n'avait pas connus l'expérience d'études à l'étranger.

⁷³⁰ Dans les *Entretiens* de Confucius (XV, 8) : « L'adepte résolu du Dao, l'homme de *ren* véritable, loin de tenir à la vie s'il en coûte au *ren*, la sacrifierait au besoin pour que vive le *ren* », qui renvoie à la grandeur de l'homme éthique, qui recherche l'accomplissement de son humanité au mépris même de la vie ; il y aurait là un point de convergence avec des valeurs chrétiennes (Chang-Ming Peng).

⁷³¹ Werner Meissner, « Réflexions sur la quête d'une identité culturelle et nationale en Chine du XIX^e siècle à aujourd'hui », *Perspectives chinoises*, n.97, Cefc, Hong Kong, 2006, p. 45 à 58. Nous y voyons un bon survol de la question nationaliste et identitaire. Mais si l'auteur met en avant l'importance du modèle nationaliste allemand dans la construction d'un nationalisme chinois moderne, il passe à la trappe le « modèle français » qui, à notre avis, a pu incarner en Chine une modernité européenne plus accomplie sur le plan politique et culturel. En effet, des spécialistes parlent d'un « retard » allemand comme résultat du décalage entre les niveaux de développement de la culture et de la politique, et ce malgré l'influence de la Sociale Démocratie (SPD), qui reste écartée de la fonction publique. Avant la création de la RFA en 1949, l'Allemagne n'avait jamais connu de démocratie enracinée à la fois sur le plan culturel, politique et social ; c'est une différence majeure avec la France, malgré la chute de la Troisième République et Vichy.

⁷³² On pense au tableau *Les trois héros du Guangxi – Guangxi Sanjie* de 1935 qui représente trois généraux nationalistes à cheval, *Huile 108*.

3.2.7. *Xi Wo Hou*, une peinture d'histoire et une histoire du corps chinois

En 1933, Xu Beihong achève le tableau *Xi Wo Hou - En attendant le sauveur* (cf. Annexes II p. 86). Il poursuit l'effort entamé cinq ans auparavant avec *Tianheng Wu Baishi*, utilisant les mêmes moyens mais dans une veine picturale plus austère. Lorsqu'on observe l'œuvre, la proximité avec le *Cain* de Cormon est encore plus évidente⁷³³. Dans *Xi Wo Hou*, Xu Beihong se tourne vers un passé plus lointain ; il explore les confins du second millénaire avant notre ère, en exploitant les documents littéraires et historiques récoltés par Confucius au sujet de la tyrannie de *Xiajie*. Cette trame de fond, mi-historique mi-légitime, est idéale pour avoir en main suffisamment d'exactitude documentaire en vue de développer le sujet dans la veine du naturalisme épique dont nous avons parlé plus haut.

Avec *En attendant le sauveur* Xu Beihong a composé une œuvre qui établit un rapport profond entre une terre et ses habitants. Les deux éléments, frappés par des calamités, attendent incertains, une libération. On pourrait intituler le tableau les « Enfants de la terre »⁷³⁴. On retrouve la horde, la tribu, le patriarche lui-même, mais étrangement dédoublé, et une terre aride dont les éléments, plus familiers, moins lunaires que le *Cain*, se conjuguent aussi dans une gravité orientée vers le déclin ; dans le *Cain*, on est nulle part et partout, dans le *Xi Wo Hou*, on est en Chine, il y a très longtemps, au seuil de l'histoire. Les personnages sont vus en contre-plongée et ils sont disposés sur un sol en pente. Toutefois, l'effet de descente vers le néant est contrecarré symboliquement par le regard des fiers membres de la tribu *Shang* qui se porte au loin.

Effectivement, la figure dédoublée de l'ancien, du patriarche renvoie aux différents points de vue adoptés par Xu Beihong dans ses académies de vieillards, à l'allure auguste et au visage noble, qu'il a produites en France⁷³⁵. On voit aussi une vieille femme qui rappelle ces portraits allemands. Dans *Xi Wo Hou*, comme dans le *Cain*, tous les âges de la vie sont représentés et on est frappé par une tendance à la gémellité ; après les deux anciens, deux paires de jeunes garçons sont disposées autour d'une maternité assise avec les jambes allongées sur le sol. On pense aussi à la figure de la femme sur le brancard dans *Cain*, qui peut renvoyer aux représentations de la Charité.

On retrouve le *Hanfu* mais surtout la nudité. Elle est presque totale pour les hommes, sauf qu'un adulte a le sexe caché par une branche d'arbre, alors même que la femme qui allaite dévoile sa poitrine. En somme, le tableau fonctionne comme un *catalogue* du corps des chinois de l'ethnie Han. C'est un corps planté dans la terre, dressé, sur-dressé même. Alors que les primitifs de Cormon ont le regard orienté vers le sol qu'ils rasent dans leur fuite, les hommes de *Xi Wo Hou* font face ; ils sont tournés vers l'idéalisme que porte l'espoir. Le document archéologique le plus significatif du tableau est la fêrule tenue par l'un des vieillards ; son sommet en forme d'oiseau couronné évoque une culture protohistorique et une religion animiste (cf. Annexes II p. 85).

L'article de Martha Lucy consacré au *Cain* de Cormon⁷³⁶, nous aide à mieux voir la portée du tableau *Xi Wo Hou*. Dans cette œuvre, Xu Beihong s'efforce autant de franchir une nouvelle étape dans la fabrication d'une peinture d'histoire chinoise moderne que de produire une image de l'histoire du corps chinois. Cette

⁷³³ Il suffit d'inverser l'image dans une lecture de la composition de gauche à droite pour que la comparaison avec le *Cain* s'impose davantage.

⁷³⁴ Le titre ne nous vient pas des romans de Jean M. Auel.

⁷³⁵ *Supra* Dessin 742, Dessin 749, Dessin 151, Dessin 157, et Huile 3, plus les images de Michel-Ange en Huiles 50 et Huile 52.

⁷³⁶ Martha Lucy, « Cormon's Cain and the Problem of the Prehistoric Body. », *Oxford Art Journal*, Volume 25, N. 2, janvier 2002, p. 107-126.

histoire est moins vue à l'aune du darwinisme que des codes de l'anatomie artistique telle qu'elle fut enseignée à l'École des beaux-arts de Paris par Richer et Meige.

Dans cet objectif, Xu Beihong avait besoin de déconstruire les représentations stylisées et approximatives de la peinture lettrée, même la plus récente, pour reconstruire un corps chinois authentique et moderne. Comme Fernand Cormon, Xu Beihong propose une origine mais qui vise à être conforme à l'actualité et à exprimer une continuité entre le passé et le présent. Les Chinois sont aujourd'hui comme hier, mais encore faut-il créer et montrer l'image et le corps de cette continuité. Evolution chez Cormon et continuité chez Xu Beihong, on est dans les mêmes procédés⁷³⁷.

Même si on ne retrouve pas en Occident de proximité aussi forte entre l'homme et le singe telle qu'elle existe dans la figure légendaire de *Song Wu kong*, les découvertes des néandertaliens au milieu du XIX^e siècle en Europe avaient mis en évidence des caractéristiques, notamment du visage comme les arcades sourcilières proéminentes, qui donnaient du grain à moudre pour une origine simiesque de l'homme. On reprocha à Cormon ce détail, et d'autres comme les genoux, la position des épaules et du dos, le mouvement de bras du patriarche etc. Xu Beihong n'inscrit pas non plus ses anciens Chinois dans une vision raphaélesque d'Adam et Eve, mais la question qu'il soulève ne se situe pas entre l'homme singe et l'homme blanc mais entre l'homme blanc et l'homme jaune. Dans ce jeu, l'image physique renvoie aussi à une image morale et on retrouve face à la crudité et la violence des corps masculins, le balancement opéré par les enfants et la femme allaitant son petit ; sa fraîcheur rappelle la belle portée dans les bras d'un des mâles de la horde de Caïn. Cette articulation que l'on retrouve aussi bien chez Cormon que chez Xu Beihong est un des leviers fort de leur projet pictural respectif. Ces contrepoints magistraux nous les retrouverons avec l'inclusion des Indiens dans *Yugong Yishan*.

La dimension darwinienne du tableau, incarnée dans les corps dressés et tendus dans une lutte pour la vie, est dépassée, transcendée dans une posture morale faite de résistance et d'espoir. Le peuple chinois est fort de ses qualités physiques et morales. *Xi Wo Hou* propose une image anthropologique et civilisationnelle de la Chine poussée dans ses retranchements matériels et temporels. Dans ce dispositif, Xu Beihong exprime également le rapport entre la famille et la terre.

Le jeu consisterait à retrouver en France le prototype de chaque motif qui a contribué à construire une figure ou un élément de la composition d'un tableau de Xu Beihong. C'est une gageure mais on devrait arriver à couvrir une bonne partie de l'œuvre de Xu Beihong avec un réseau de références picturales occidentales. Il s'agirait au moins de tenter l'expérience pour un tableau, par exemple *Jiu Fang Gao* ? Nous avons perdu une image d'un atelier chez Julian où dans un coin en haut à droite se trouvait une figure en plâtre dont la posture correspondait exactement à celle d'un personnage peint par Xu Beihong dans *Jiu Fang Gao*. Pour *Xi Wo Hou* le groupe avec une mère assise par terre et allaitant son enfant est courant dans le sujet du *Repos du laboureur*, comme dans *Esqp 175* et le Prix de Rome de Leroux⁷³⁸ (cf. Annexes II p. 88). En cherchant bien chez Xu Beihong, on pourrait aussi trouver des citations de Prud'hon etc. Or cet album des références de Xu Beihong n'est pas qu'occidental, il est aussi chinois. Ces exemples de citations nous indiquent surtout le caractère sinon systématique, du moins systémique du réemploi d'images ou de parties d'images prototypes. Dans la

⁷³⁷ Ce besoin se fait d'autant plus sentir qu'à la même époque on met au jour en Chine les restes humains les plus anciens, avec les découvertes en 1927 à Zhoukoudian de « l'homme de Pékin » ou *Sinanthrope*. A l'époque, la Chine a pu être considérée comme le foyer le plus ancien de l'homínisation. L'inventeur Davidson Black était un anatomiste ; il a pu mettre en évidence les nombreuses caractéristiques anatomiques que l'homme de Pékin avait en commun avec les asiatiques modernes.

⁷³⁸ Paul Leroux (1877-1957), *La famille*, PRP 157, (1906) ; Les sculpteurs chinois reprennent aussi ce groupe comme Liu Kaiqu et son *Nong gong Zhi jia* de 1942-1945 (cf. Annexes II p. 88).

conception académique, la récapitulation est permanente et c'est elle qui permet de charger et d'inspirer le processus de création.

On voit aussi ce que rejette Xu Beihong et comme exemple très caractéristique, Xu Beihong refuse d'inventer des déformations marquées du corps pour alimenter un merveilleux factice comme dans l'esquisse d'Eaubonne Esqp 202⁷³⁹ (cf. Annexes II p. 89).

Nous pensons que Martha Lucy sous-estime la contestation du modèle idéal et fixiste qui s'opère au sein même de l'espace académique notamment à l'École des beaux-arts⁷⁴⁰. Philippe Comar montre à quel point l'École des beaux-arts de Paris a été un foyer de sa remise en cause, en reprenant et en devançant parfois les résultats de la science. Dans cette perspective, la question du transformisme n'est qu'un élément parmi d'autres du rapprochement opéré entre l'homme, l'animal et la déconstruction d'une image idéale. Après Richer, Xu Beihong connut Meige qui développait une pathologie artistique à laquelle nous pensons que Xu Beihong fut sensible. La figure humaine n'est plus un bloc de marbre mais un objet vivant et souffrant qui porte les stigmates toujours nobles et humains dans un système porté par la compassion⁷⁴¹ ; la compassion sorte de puissance agissante entre l'image, le réel, l'artiste et la société est une clé fondamentale de la lecture naturaliste du monde⁷⁴² (cf. Annexes II p. 90).

⁷³⁹ Le démon au corps grotesque et effrayant qu'on voit dans les images de Zhongkui est issu de la tradition. Xu Beihong ne l'a pas inventé.

⁷⁴⁰ A propos du *Cain* et des théories darwiniennes, Martha Lucy insiste (p. 124) sur l'idée du corps *flux*, toujours en formation et en transformation, contre celle du corps classique, « fantasy of wholeness and permanence ». Nous y voyons une homologie avec la théorie des « transferts culturels » qui dévoile l'illusion d'une culture donnée et permanente. La notion de transfert culturel serait-elle néo-darwinienne ? La question une fois posée, devient récurrente. Toutefois, cette redondance de la question et de la remise en cause de l'objet qu'elle implique, ne signifie pas que l'objet n'existe pas. L'identité culturelle est réelle, elle a un *hic et nunc* qui a force sur le présent, mais aussi sur le passé et sur l'avenir. Cette emprise normative est nécessaire, si elle est modérée et non pas absolue. Aussi, la culture chinoise existe *relativement* comme la culture française mais elles ne sont pas une illusion ou seulement un passage.

⁷⁴¹ L'opposition entre une compassion d'expression religieuse et une compassion d'expression laïque se manifeste au sein de l'École des beaux-arts ; elle est à l'image du clivage qui existe dans la société française au début du XX^e siècle. De manière symptomatique, on voit pour l'année 1905, le dilemme s'exprimer à travers les deux esquisses peintes qui ont pour même sujet « La pitié » ; dans l'Esqp 258 par Lefevre, on voit une cohorte humaine dans une veine préhistorique qui rappelle Cormon alors que dans l'Esqp 257 par Schwab, c'est le Christ en croix. Comme dans toute son œuvre, Xu Beihong se rattache avec *Xi Wo Hou* à la tendance laïque (cf. Annexes II p. 89).

⁷⁴² Dans le domaine cinématographique, on peut noter à quel point des films comme *2001 Odyssée de l'Espace* de Stanley Kubrick (1968), *La guerre du feu* de Jean-Jacques Annaud (1981), ou encore *Greystoke The Legend Of Tarzan Lord Of The Apes* de Hugh Hudson (1984), ont porté et diffusé le débat public, et jusqu'à son paroxysme, sur la représentation de l'homme préhistorique sans pouvoir résoudre la question du dilemme entre l'homme et le singe. Depuis, cette question des origines a été dépassée par la question de la virtualité qui remet en cause la réalité même du corps et de l'humain (de *Tron* de Lisberger (1982) à *The Matrix* des Wachowskis, (1999)). Signalons les peintures sur la Préhistoire à l'École des beaux-arts de Paris : Une *Scène préhistorique*, un peu pastorale, Esqp 277 de 1910 par Fenouillet ; Dans Esqp 306 de 1922 par Serpentié, un violent *Combat de tigres et d'éléphant* est le terrible spectacle vu par une famille préhistorique depuis l'ouverture de la caverne qu'elle occupe ; dans Esqp 310 par Bloc en 1932, *Au début de la préhistoire* fait penser au zoo de Vincennes avec des mammoths. C'est une image drolatique proche des « préhistoriques » du bal des Quat'zarts. On a aussi par Cluseau Lanaue en 1936 dans Esqp 326, une *Chasse à l'ours* à l'âge de pierre, de facture volontairement naïve comme une tapisserie ou un décor d'école primaire. On pense aussi à la

Le questionnement sur l'apparence de l'homme préhistorique est toujours vivace en Occident. A quoi ressemblaient nos ancêtres ? A nous-mêmes, à un autre, ou à un *alter ego* ? La question est comparable à celle qui concerne l'apparence de Jésus comme « Fils de l'Homme » de nature hypostatique. De même, à quoi ressemblaient et d'où venaient les Chinois ? La question se posait de manière cruciale avec la modernisation et le nouveau rapport que la Chine devait établir avec le monde extérieur. Il devenait urgent à l'époque de Xu Beihong de donner à l'homme chinois un corps et un visage, historiques et artistiques.

Quels sont les motifs utilisés dans l'assemblage et le façonnage du corps chinois par l'artiste ? La question n'est pas accessoire. Elle est même fondamentale quand on revoit les avantages donnés au « corps blanc » dans le discours de mars 1926 à Shanghai. Or, il est évident que Xu Beihong nous montre des corps chinois dans les années 1920 qui peinent à atteindre les critères de la plastique occidentale, classique et même moderne. Où sont les Apollons chinois classiques et les athlètes chinois modernes ? Le *Dessin 173* de 1928 est symptomatique de cette difficulté. Le corps des Chinois a un modelé naturellement peu modelé. Les épaules sont étroites, la poitrine plate et le corps présente une gracilité générale qui défie les canons classiques européens. On le voit aussi dans l'interprétation du corps et du visage de son ami Xie Shoukang intégré dans *Tianheng Wubaishi*. Une sorte de fébrilité, d'inquiétude corporelle domine et elle s'exprime aussi dans le geste de supplication du personnage⁷⁴³ (cf. Annexes II p. 91). Ce geste est complexe, il cite sans doute un motif de la peinture occidentale académique dont nous n'avons retrouvé le prototype. La supplication et la protection consistent à retenir celui qui s'en va et à se protéger de ce qui arrive, soit la mort de Tianheng et le suicide de tous ses fidèles⁷⁴⁴.

Est-ce à dire que le corps chinois moderne créé par Xu Beihong reprend en partie des éléments physiques étrangers ? L'artiste a pu exploiter les catalogues d'images ethnographiques disponibles à la bibliothèque de l'École des beaux-arts de Paris et dans lesquels les races asiatiques sont bien représentées⁷⁴⁵ (cf. Annexes II p. 92). Mais pour les personnages de vieillard dont il était difficile de trouver des modèles prêts à poser dans les nouvelles académies de peinture en Chine, le recours à des prototypes étrangers est manifeste. Cet effort de transposition et de nationalisation est avéré déjà dans les sujets⁷⁴⁶. Que ce soit dans les sujets ou les figures, il doit fonctionner comme une *décharge* en Chine de la *charge d'expérience* acquise en France. On voit

charge sur Cormon, *Le père la rotule*, tableau affectueusement réalisé par ses élèves de l'École des beaux-arts et reproduit dans le Robert Fernier, *op. cit.*, p. 162 (cf. Annexes II p. 90).

⁷⁴³ *Dessin 179* et *Dessin 529*.

⁷⁴⁴ Nous recherchons dans les esquisses peintes un geste de refus de l'immolation qui soit inscrit dans la précipitation de l'action, comme une accélération *incise* dans l'immobilité générale de la composition. La tête est modifiée en « tête d'expression » pour dramatiser la figure. Il y a un remarquable passage entre les deux études puis vers le tableau final. Du *Dessin 179* au *Dessin 529* vers l'*Huile 1* (cf. Annexes II p. 91).

⁷⁴⁵ Voir dans Comar, *op. cit.*, p. 336 et 337, numéro 245, Amédée Vignola, *L'Humanité féminine*, Paris, Imprimerie spéciale de la Librairie documentaire, 1906-1907.

⁷⁴⁶ Saint Roger dans *Dessin 386* (cf. Annexes II p. 92) ; le personnage féminin semble directement tiré d'un manuel d'imagerie anatomique. Cf. Comar p. 281 cat. 156. Amédée Vignola, *L'étude Académique – Recueil de Documents Humains, illustré par la photographie d'après nature, et comprenant 550 études d'Hommes, de Femmes et d'Enfants*, Paris, Librairie d'Art technique, 1904-1914. Notamment Tome VI, année 1909, p. 140-141. Ce genre d'images mi artistiques mi-érotiques pullule dans la presse illustrée chinoise dans les années 1920, comme dans *Liangyou* ou le *Shanghai Huabao*.

l'utilisation qu'il a fait en Chine du travail qu'il a produit en France et à l'École des beaux-arts sur les modèles de vieillard. L'image du vieillard est aussi courante en Chine qu'en Occident, elle est donc extrêmement disponible dans l'espace dédié au transfert⁷⁴⁷. L'artiste s'attache au paradoxe de la vie humaine qui oscille entre grandeur et faiblesse, humanité et animalité. Il élabore une réponse picturale claire associée aux sciences et au naturalisme. Cette réponse constitue une forme d'humanisme qui puise dans la compassion les moyens d'une élévation corporelle et spirituelle sans dieu.

Dans la démarche qui vise à atteindre un beau-réel davantage que le beau-idéal, Xu Beihong déshabille ses figures quitte à les rhabiller ensuite. On remarque aussi que le corps vêtu est toujours doublé par le corps nu comme s'il s'agissait de l'ombre de Peter Pan. On pense à David en peinture et aussi à la manière académique dont travaillaient les sculpteurs formés à l'École des beaux-arts de Paris. Sur la sellette ils construisaient en terre la figure nue avant de l'habiller. Certes, on voit peu de dessins préparatoires dans le corpus de Xu Beihong où les personnages seraient d'abord nus puis représentés habillés en couverture du premier dessin⁷⁴⁸. Mais à l'échelle de la production de l'époque, c'est bien le sens à donner à l'œuvre de Xu Beihong. Au moins virtuellement et systématiquement, une translation a lieu de la figure nue vers la figure habillée. La genèse de ses figures habillées repose sur une parfaite maîtrise de l'académie. Cette approche très technicienne tranche avec la peinture de figure chinoise ancienne. Traditionnellement le personnage est rendu, vu et compris dans son ensemble alors que chez Xu Beihong la transparence est implicite entre le corps habillé et le corps dépouillé. En dénudant les personnages et en réduisant leurs atours au minimum on crée également une proximité avec le présent. Les figures d'athlètes nus sont les héros de hier, d'aujourd'hui et de demain⁷⁴⁹.

3.2.8. *Chuanfu*, la dilatation et l'athlétisation de la figure du corps dans un paysage chinois

Cette modélisation du corps de l'homme chinois se traduit par une athlétisation qui éclate au grand jour dans un chef-d'œuvre de Xu Beihong réalisé à l'encre en 1936 : *Chuanfu* (cf. Annexes II p. 93). C'est un tableau très important car il résulte du contact entre l'artiste et une autre Chine, celle du sud, du Guangxi, avec des populations et des paysages bien différents de ceux du bas Yangtsé et du Nord auxquelles Xu Beihong était habitué. *Chuanfu* est une révolution dans la peinture chinoise dans la mesure où il associe une dramatisation du corps occidentale à un paysage traité à la chinoise et qui devient le cadre d'une action humaine corporelle et physique. Le motif du batelier est bien connu en Chine, comme par exemple dans *La naissance du printemps* de Guo Xi, mais la figure y est réduite à un homoncule dans le paysage. Si les paysages chinois sont de « grandes choses » et que de loin on voit leurs « lignes de forces » et de près leur « substance », pour Xu Beihong le corps humain est aussi « une grande chose » avec ses lignes et sa substance. Cette dilatation du corps chinois nu dans un paysage chinois traité à la chinoise, est originale et sans doute

⁷⁴⁷ Dans l'approche comparée de Chang-Ming Peng, on penserait à Shi Que, le patriarche et le tigre, comme référence chinoise analogue au thème de l'esclave et le lion ? Il y aussi le Saint Jérôme de Léonard de Vinci face à l'ascète bouddhique *Shâkyamouni* de Liang kai ; voir Chang-Ming Peng, « La peinture d'histoire de l'époque Song », Chang-Ming Peng, *En regard: Approche comparée de la peinture chinoise et occidentale*, Editions You Feng, Paris, 2005, p. 33 et p. 38-39.

⁷⁴⁸ Le *Dessin 400* est une étude préparatoire pour un tableau d'histoire dont on ne connaît pas de version aboutie.

⁷⁴⁹ Les figures d'athlètes peuvent coïncider avec celles du travailleur et du laboureur qui s'enracinent dans la terre. On pense à *Tu gageras ton pain à la sueur de ton front*. PRP 188 de Madeleine Lavanture (1913-1940) en 1938 et le PRP 172 de Pierre Ducos de La Haille (1889-1972) en 1922.

inédite par son ampleur. C'est une image nouvelle du corps chinois dont l'envergure demande une amélioration technique sensible. Les dimensions de l'encre ont supposé une transposition de dessins préparatoires réalisés d'après nature puis reportés sur le papier. Le travail au crayon est effectivement visible sous l'encre et la surface du papier garde les traces de la mise au carreau comme on peut encore le voir également dans le *Cain* de Cormon⁷⁵⁰.

Chuanfu est aussi une sorte de *combat* qui rappelle encore *La bataille des dix nus* de Pollaiolo. La superposition des figures des deux bateliers évoquent à nos yeux l'image d'athlètes combattants dont les contours et les volumes se mêlent dans une sorte de danse et d'étreinte charnelle. On pense aussi au bas-relief de Pierre II Legros, pièce emblématique des collections de l'École des beaux-arts de Paris et que Xu Beihong a probablement vu lorsqu'il y était étudiant⁷⁵¹.

Après avoir observé de près *Chuanfu*, nous pouvons tenter d'énumérer les étapes de réalisation de l'œuvre⁷⁵² : 0 - plan de travail à la verticale ou incliné vu les dimensions du tableau ; 1 - Mettre au carreau ; 2 - Reporter les contours de la composition au crayon sur le papier à partir des études et des croquis préparatoires ; 3 - Repasser les premiers contours des figures avec une encre noire légère et diluée ; 4 - Repasser les contours avec une encre plus marquée et ajuster les repentirs ; 5 - Remplir les figures à l'intérieur des contours avec une couleur uniforme pour les corps, et faire de même pour les zones extérieures ; 6 - Pommeler les zones colorées dans des camaïeux en rose et ocre ; 7 - Appliquer des touches mouillées pour diluer et éclaircir certaines zones (4, 5, 6 constituent un gros travail de différenciation de certaines parties de l'œuvre tout en travaillant à l'unité de la composition, nuances des tons, des valeurs et des couleurs) ; 8 - Ajouter la pilosité et d'autres détails des figures⁷⁵³ ; 9 - Repasser les contours des figures avec un trait noir plus large et pour signaler les éléments les plus marquants de la morphologie⁷⁵⁴.

A l'encre, Xu Beihong arrive à créer une texture de la peau et à donner un relief au corps⁷⁵⁵. Il poursuit aussi son projet d'une « grande encre chinoise » comme il existe une grande peinture à l'huile, à l'instar du « grand genre » en France. En outre, Xu Beihong fait la démonstration de sa capacité à passer du dessin

⁷⁵⁰ Nous avons pu observer le tableau de Cormon au musée d'Orsay et prendre des photographies de certains détails.

⁷⁵¹ Pierre II Legros le jeune (1666-1719), *Combat d'athlètes ou de gladiateurs*, marbre. WB 285, Catalogue 45 p. 160 dans Emmanuel Schwartz et Anne-Marie Gracia, *Dieux et Mortels*, catalogue d'exposition à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2004.

⁷⁵² Lors de l'installation de l'exposition *Un maître et ses maîtres : Xu Beihong et la peinture académique française à Shanghai*, nous avons pu étudier très en détail l'œuvre et prendre des photographies. Le crayon apparaît effectivement sous l'encre ainsi que les traces de la mise au carreau ; voir dans notre dossier de photos prises avant le 18 mai 2015.

⁷⁵³ Dans ces encres et ses huiles, Xu Beihong travaille sur la couleur du vivant et celle du corps mort, celles de l'homme et de la femme, celles du jeune et du vieux, celles du riche et du pauvre etc. Des *Sacrifiés pour la patrie* aux fantômes verdâtres de ses *Zhongkui*. *Renwu 34* et *Renwu 5*. Il insiste sur la blancheur de l'enfant et de la femme contre les teintes mates et foncées des hommes, avec une gradation liée à l'âge et au statut social. Dans certains de ses dessins au crayon, les corps revêtent un voile sépia comme une sorte d'*anima*, de souffle vivant, qui les retranche de l'espace de la feuille.

⁷⁵⁴ On peut aussi s'interroger sur la manière dont s'articulent les réponses concrètes aux préoccupations suivantes : construire les figures, construire la composition, construire la narration ?

⁷⁵⁵ A propos de l'Art du pinceau - *Bifa Ji* de Jing Hao ? « Enfin, Jing Hao fait une démonstration pratique de ces diverses notions en les appliquant à l'œuvre des grands maîtres passés; il inaugure, à cette occasion, la fameuse distinction entre les peintres qui ont le pinceau et pas l'encre et ceux qui ont l'encre mais pas le pinceau, notion essentielle de la complémentarité de l'encre et du pinceau (le pinceau donne « l'os », en saisissant la forme et l'encre « la chair », en appréhendant l'essence) ». https://fr.wikipedia.org/wiki/Jing_Hao

occidental à l'encre chinoise dans une transition technique d'une efficacité et d'une rigueur exceptionnelles.

Avec *Chuanfu*, Xu Beihong défend aussi l'idée d'harmonie entre la figure et le paysage dans lequel elle s'insère. La vision chinoise n'admet pas d'opposition violente et vulgaire entre ces deux éléments d'un tableau. Dans la peinture lettrée, on imagine mal le corps martyrisé d'un saint accroché à un arbre au milieu d'une nature heureuse⁷⁵⁶. Xu Beihong conserve cette tradition chinoise dans sa peinture moderne tout en développant une nouvelle image du corps inscrite avec majesté dans le paysage.

Dans cette connexion inédite mais toujours harmonieuse du corps avec le paysage, à quelle tradition rattacher Xu Beihong? Parmi les trois disponibles, la tradition confucéenne, malgré son rejet par les élites à cause de ses excès rituels et impériaux, conserve l'attrait d'une forme d'humanisme. Le Tao insiste sur l'isolement et le retour à la nature qui nourrit l'observation. Le Bouddhisme est sans doute le moins présent chez Xu Beihong même s'il en reprend des éléments narratifs. Avec l'idée de « Souffle spirituel » qui s'oppose à l'imitation du réel et à la ressemblance formelle artisanale, la peinture *Shan Shui* a fini par dominer la peinture chinoise car elle correspondait aussi à une certaine conception de la position de l'homme dans la nature⁷⁵⁷. Xu Beihong a sévèrement critiqué cette tendance qui a détaché la peinture chinoise du réel. Xu Beihong voit la figure humaine, à la façon d'Hegel, comme un « spirituel concret » ; le corps humain est un « point de convergence formel », il est le point nodal entre la tradition occidentale et la tradition chinoise. A l'instar de l'inflation de la taille des œuvres, le corps connaît une inflation dans la composition. Le corps devient un paysage, avec son réseau de fleuves et le relief de ses montagnes, dans un rendu biologique et dynamique. Ce *corps paysage*, distingué et transcendé par le réel, peut revenir alors à l'immanence chinoise qui place l'homme dans un Tout dont les éléments de la Nature (ciel, forêts, roches, fleuves, animaux etc.) manifestent à la fois la diversité et l'unité.

Dans la réalisation picturale de ce syncrétisme, Xu Beihong voit que l'encre chinoise dispose d'un net avantage technique sur l'huile occidentale. Sa fluidité, sa souplesse autorisent un type de composition, de rendu et de mise en relation des figures et des motifs ; il est très difficile d'obtenir à l'huile une cohérence comparable tout en mettant en jeu de tels contrastes. Dans *Chuanfu*, la juxtaposition des plans est très riche dans un espace très court et surtout la *confusion* des motifs peut fonctionner sans exagération, comme entre le corps du batelier et l'arbre, entre le bateau et l'arbre, entre la montagne et l'eau etc.⁷⁵⁸ L'encre permet de jouer avec le vide, l'interruption des lignes, et un chromatisme moins tapageur, alors que l'huile doit tout couvrir et se saturer d'elle-même.

3.2.9. *Jiu Fanggao* ou le rêve d'une peinture d'histoire classique

Avant *Chuanfu*, Xu Beihong avait déjà produit en 1931 une encre de grande dimension. Elle suivait également ce qu'il avait impulsé à l'huile avec *Tianheng Wubaishi* à la fin des années 1920. *Jiu Fanggao* (cf. Annexes II p. 94) représente la première œuvre monumentale à l'encre de Xu Beihong. Le transfert des techniques occidentales apprises en France et à l'École des beaux-arts de Paris y est à l'œuvre mais d'une manière différente que dans *Chuanfu*. L'œuvre est intéressante aussi en termes de réception car c'est le seul chef-d'œuvre que Xu Beihong présenta à Paris lors de l'exposition d'art chinois au musée du Jeu de Paume en

⁷⁵⁶ Rejet de la représentation de la violence et de la souffrance physique à une exception près : *Les sacrifiés pour la patrie*. *Guohua* 35 de 1943 ; mise en scène étonnante d'un combat d'une violence inouïe.

⁷⁵⁷ Chang-Ming Peng, *En regard: Approche comparée de la peinture chinoise et occidentale*, Editions You Feng, Paris, 2005, p. 68.

⁷⁵⁸ Sans grandiloquence, le grand pin à l'aspect d'un dragon, et pourquoi pas d'un corps humain ?

1933⁷⁵⁹.

Avec cette grande encre, Xu Beihong ne renonce pas à l'huile mais il est évident qu'il tient à présenter une œuvre bilan de son expérience française qui soit aussi le programme d'une application, d'une transposition de cette expérience dans la pratique à l'encre. Par ses dimensions comparables à *Chuanfu*, *Jiufang Gao* a également supposé la démarche de dilatation dont nous avons parlé plus haut et la réappropriation des techniques académiques occidentales appliquées à l'encre alors même qu'il ne s'était pas livré à cet exercice en France. On comprend que de *Tianheng Wubaishi* à *Jiu Fanggao* se situe un point de passage, comme un « passage du Rubicon » artistique pour Xu Beihong qui n'aura alors de cesse de développer dans son œuvre l'empire d'une peinture à l'encre chinoise renouvelée. Après avoir fait la démonstration de sa capacité à produire une grande œuvre à l'huile comme modèle de la peinture d'histoire chinoise, Xu Beihong s'attaque à la technique à l'encre alors qu'elle reste encore coincée dans les limites traditionnelles de la peinture lettrée dont l'École de Shanghai et l'École de Lingnan ont eu peine à rompre les cadres sans puiser dans une référence nette au Japon.

Alors que la création de *Chuanfu*, comme nous avons tenté de l'expliquer, répond au besoin de s'emparer du paysage chinois traditionnel et de sa symbolique Tao pour y déployer une vision et une représentation nouvelle du corps humain chinois en action dans l'espace et d'une certaine manière, en majesté, *Jiu Fanggao* propose la mise en ordre *classique* d'un sujet connu de la peinture chinoise. Ce nouveau classicisme puise allègrement dans les prototypes occidentaux et l'œuvre constitue un manifeste pour une nouvelle peinture à l'encre davantage proche de l'Europe que du Japon.

Malheureusement, nous n'avons pas pu étudier, de visu, l'œuvre originale conservée au Musée commémoratif Xu Beihong à Pékin. Nous ne disposons que des clichés que le musée nous a gracieusement communiqués. Aussi, nous ne rentrerons pas dans les détails qui nous restent pour l'heure invisibles. On voit tout de même que Xu Beihong persévère dans la voie ouverte avec son *Zhongkui* de 1927 (*Renwu 3*) et même auparavant, avec sa « scénette » du petit pêcheur (*Renwu 2*) datée de 1926. Ces figures, vues comme préparatoires dans le processus de définition d'une représentation du corps humain chinois, comme la figure à l'encre, montrent un travail pointu de mise en rapport du dessin et de la couleur. Cette correspondance, parfaite, trop parfaite d'une certaine manière, tend à emprisonner la figure dans un cadre strict dans lequel les espaces délimités par le trait du contour trouvent forcément leur remplissage en couleur. Cette rigidité de la manière donne un aspect graphique trop léché dont Xu Beihong tâchera de se départir en libérant à la fois le trait et le remplissage de la figure par la couleur et par d'autres effets de tonalités, de valeurs et de couleurs. On peut dire qu'il y a le cadre de la figure mais que la vie manque et que les personnages peinent à s'animer.

En 1927, Xu Beihong n'a pas encore trouvé cet accord difficile entre la rigueur du dessin réaliste et l'animation de la figure à l'encre⁷⁶⁰ (cf. Annexes II p. 95). Le *Zhongkui* est sous doute meilleur que le *Petit*

⁷⁵⁹ *Exposition de la peinture chinoise 中国美术* - Exposition d'art chinois contemporain : Paris, Musée du Jeu de paume, mai-juin 1933, organisée par le Musée des écoles étrangères et contemporaines à Paris, [avant-propos de Paul Valéry] ; [préf. de Georges Salles] ; [introd. de Ju Péon], Musée du Jeu de paume, Paris, 1933. Nous avons trouvé un exemplaire original du catalogue dans les rayons de la bibliothèque de Xujiahui, l'ancienne bibliothèque jésuite à Shanghai.

⁷⁶⁰ Un aspect peu connu de l'œuvre de Xu Beihong concerne ses travaux d'illustration d'ouvrages pour lesquels ce type de résultats très graphiques est efficace. *Contes Coréens* par A. Garine - Adaptation Française de Serge Persky. Paris, Librairie Delagrave, 1925. 1 volume in-12, 127 pp. Ouvrage illustré par 14 dessins de Ju-Péon. Rare recueil de contes Coréens recueillis et publiés en russe et chinois par l'Ingénieur M. Garine, lors de ses séjours en Corée. Ces 20 contes ont été traduits et adaptés par Serge Persky et illustrés par l'artiste Chinois Ju-Péon. On connaît aussi les illustrations de Xu

pêcheur, mais c'est moins ce rapport entre la ligne et son contenu par la touche que la pose du personnage en attente du combat qui anime la figure.

Le progrès est très sensible dans *Jiu Fanggao* et le changement d'échelle a contribué à ce que l'artiste relâche sa manière et travaille davantage les détails tout en libérant son geste, son pinceau, sa touche. Ce processus de *libération* du geste, de la touche à l'encre, mise en œuvre dans une discipline générale de construction de la figure à partir de l'expérience et de l'héritage académique occidental, est sans doute le défi technique majeur de Xu Beihong de retour de France en Chine. Cet effort magistral traverse toute son œuvre avec des niveaux différents d'accomplissement dont il a parfaitement conscience et qu'il maîtrise, au point de produire des œuvres qui se situent à des points différents de ce rapport entre le dessin plus graphique et la peinture plus libre. Aussi, on retrouve plus tard des productions plus proches de ses scénettes des années 1920 que des grandes œuvres libératrices dont nous parlons. L'artiste module son résultat selon la fonction qu'il donne à l'œuvre.

Pour *Jiu Fanggao* ce qui nous intéresse particulièrement ici relève de la composition de l'œuvre et de l'utilisation de motifs pris dans le répertoire artistique européen classique. En ce sens nous pensons que *Jiu Fanggao* est à la fois une œuvre bilan de l'influence française reçue par Xu Beihong et une œuvre programmatique pour sa peinture à l'encre dont la configuration est unique, à part dans sa production. C'est la fin d'un système de références directement appliquées à une production chinoise, et la base d'une *libération*, d'une exploration libre d'un nouveau système dans la peinture chinoise. *Jiu Fanggao* est une œuvre fondatrice, à l'instar même de la frise du Parthénon dont il s'est inspiré pour en transposer le prototype vers sa forme renouvelée et exprimée dans la peinture chinoise.

Le tableau fonctionne comme un *triptyque* dont le système provient de la frise grecque. On pense d'abord à la continuité des plaques d'une frise ionienne dont la lecture est résolue au point de rencontre des deux mouvements commencés d'un côté et de l'autre, comme la remise du Péplos dans la frise du Parthénon qui achève la longue procession des Panathénées. Toutefois dans le cadre d'une image-tableau dont le déroulé doit être contenu dans une perception globale et immédiate par l'œil, la disposition en frise dans *Jiu Fanggao* est limitée à deux panneaux latéraux qui encadrent un panneau central. Cette confrontation de trois scénettes fait alors penser à un système dorique, avec trois métopes raccordées, mises bout à bout et dont les triglyphes auraient été retirés.

Le système de frise dans sa lecture ternaire et horizontale, est compensé et complété dans le cadre du panneau global par une composition en fronton, triangulaire. Mais comme il est impossible d'élever la scène centrale, le triangle est inversé. Le sommet est orienté vers le bas dans une direction donnée par les lignes du sol à gauche et à droite vers le centre ; la pointe correspond au pied gauche de Jiu Fanggao, le plus avancé. Ainsi, la narration et sa lecture sont doubles. Une première lecture est horizontale, de la gauche vers la droite et de la droite vers la gauche, et elle aboutit au centre avec la figure du palefrenier; son enjeu est le dialogue entre le palefrenier, son maître et les autres témoins, qui passe essentiellement par un jeu de têtes et de regards. Une deuxième lecture s'inscrit dans le triangle du fronton et son centre avec la figure du palefrenier et celle du cheval ; ce groupe est une unité en soi, un *equus*, un couple homme-cheval, qui rappelle la sculpture gréco-romaine et aussi Géricault.

La dimension classique du tableau, « à la grecque », ressort aussi de la manière dont Xu Beihong a traité

Beihong dans S.I.Hsiung, *Lady precious stream*, Methuen, Londres, 1934.

les figures. Au lieu de déployer le mouvement des figures à la manière romantique, Xu Beihong, au contraire, le contient, retient la dynamique de l'action dans des figures en appui et dont l'énergie, le mouvement, sont comme stoppés dans leur élan. C'est absolument la manière dont est donnée l'énergie à la frise du Parthénon et au mouvement créé par la succession des figures en bas-relief⁷⁶¹. Ce système est particulièrement net avec le palefrenier dont la puissance provient d'une énergie retenue. Il est vu de profil au moment où il bloque à la bride du cheval, un étalon agité en mouvement plus libre et vu de face. A l'énergie libre de l'animal est confrontée l'énergie maîtrisée de l'homme. Picturalement, nous pensons que le vrai sujet du tableau est contenu dans cette figure double à la fois unitaire, complémentaire et contradictoire⁷⁶².

Certains motifs de *Jiu Fanggao* sont également tirés de prototypes grecs, et de motifs récurrents dans le répertoire de la peinture et la sculpture occidentale du XIX^e siècle. Pour les antiques, la partie supérieure de la figure du palefrenier cite le Stéphanophore du Cap Sounion, bas-relief brisé qui offre le haut du corps d'un jeune éphèbe se couronnant lui-même⁷⁶³. On y trouve aussi la tête baissée qui donne à la figure une gravité que Xu Beihong recherchait. Le geste de la main vers la tête se retrouve associé au cheval dans la frise du Parthénon⁷⁶⁴ ; Xu Beihong a dû le voir dans les moulages disposés dans les galeries de la Cour du Mûrier alors même qu'il avait admiré les originaux au British Muséum dès son arrivée en Europe en mai 1919.

Pour le XIX^e siècle, Géricault a sans doute inspiré Xu Beihong et particulièrement une de ses études à l'huile sur le thème romain de la *Course de chevaux libres*⁷⁶⁵. On y voit répété le motif du palefrenier mais Géricault se serait davantage inspiré du mouvement et de l'énergie déployée dans la frise du temple de Bassæ où pourtant la figure précise du palefrenier tenant un cheval à la bride n'apparaît pas⁷⁶⁶. Pour cette image de l'*equus*, l'homme-cheval chez Xu Beihong, on retrouve encore Géricault avec son célèbre *Cuirassier blessé quittant le feu* de 1814 conservé au Louvre. On y reconnaît une certaine position du corps, des jambes et des pieds qui nourrissent cette gravité, cette adhésion à la terre dans l'effort à maîtriser par la bride le cheval sur un sol en pente. Le bras droit de Jiu Fanggao, avec la main qui tient une sorte de baguette en bambou, cite

⁷⁶¹ Nous insistons sur le Parthénon dont Xu Beihong a fait une référence majeure ; il pouvait en admirer les moulages disposés dans les galeries de la Cour du Mûrier. Les collections de l'École des beaux-arts, du musée des antiques et de la Renaissance, regorgent de bas-reliefs produits par les maîtres du passé et les élèves sculpteurs. On pense aux moulages de Bancelli d'après *Ugolin et ses enfants* de Pierino Da Vinci (MU 3665).

⁷⁶² L'*equus* est un sujet qui provient de Géricault mais le style pictural dans *Jiu Fanggao* rappelle d'abord David dont *Le serment des Horaces* (1785) est marqué par le dépouillement et les profils des figures données dans un moment d'arrêt et de suspension dramatique. Ce tableau avait constitué une rupture dans l'œuvre de David par rapport à la peinture du XVIII^e siècle et son *Andromaque*. La référence aux bas-reliefs antiques constituait chez David un élément décisif du style néoclassique français.

⁷⁶³ Découvert en 1915 au cap Sounion, dans le sanctuaire d'Athéna, il est conservé au Musée Archéologique National d'Athènes.

⁷⁶⁴ Il apparaît au moins deux fois ; chez un cavalier de la frise Ouest et dans un personnage à pied tenant précisément un cheval par la bride dans la frise nord (plaque 67). Dans le MU 12619-1 à l'École des beaux-arts : « Il saisit la bride de son cheval d'une main et ajuste le bandeau autour de sa tête de l'autre. »

⁷⁶⁵ Les relevés de la frise du Temple d'Apollon Epicourios à Bassae conservés à l'École témoignent de cet apprentissage et révèlent l'intérêt de Géricault pour le monde classique ; cette documentation précieuse contribua quelques années plus tard à nourrir ses compositions contemporaines comme la *Course de chevaux libres*.

⁷⁶⁶ Voir notre travail sur « La marche dans le désert » et l'*equus* comme sujet réel dans la geste napoléonienne traitée par Géricault. Écrit et réalisé par Philippe Cinquini et Bastien Robilliard, Crédit photos Antoine Icard, *Pinxit* Théodore Géricault - « Marche dans le désert » - 1821. <http://www.ombres-hommes.com/personal.html>

directement le sabre dans son fourreau du cuirassier de Géricault.

Avec ses éléments antiques et leur réinterprétation moderne au XIX^e siècle, on peut identifier le répertoire dont a disposé Xu Beihong dans la genèse de son œuvre *Jiu Fanggao* et à quel point ce transfert s'est opéré à travers son expérience, au sens large, à l'École des beaux-arts de Paris.

3.2.10. Contre le paradigme du « métissage » dans le transfert culturel

Cette démarche de Xu Beihong ne représente pas une série de clins d'œil, de citations de la peinture occidentale mais un système génial de réappropriation de systèmes originaux (l'art grec, la peinture néoclassique, la peinture romantique) vers un autre système original (l'art chinois moderne). Aussi, nous rejetons l'idée d'un art *métissé* dans la mesure où il insiste davantage sur le processus de transfert vu en lui-même comme substantiel (toute création est transitoire) alors que nous y voyons un processus de sélection et de concentration où chaque création est d'abord achevée et essentiellement *identitaire* avant d'être remise en cause et subjuguée par un autre projet. A chaque fois, malgré les liens du transfert, la remise en cause est totale, c'est bien une récapitulation à chaque fois, de récapitulation en récapitulation, la production pave les chemins d'un mouvement d'une direction générale aux ramifications multiples.

Dans *Jiu Fanggao*, la figure du cheval vu de face et piaffant, est bien l'élément le plus moderne considéré dans l'espace chinois. Sa dynamique tranche dans la disposition en frise-fronton avec les personnages de profil. Il correspond bien au type du cheval fougueux et libre, figure isolée, qui a rendu Xu Beihong célèbre. Ce « cheval fou » au milieu d'une scène classique, grave et solennelle, anime, insuffle l'ensemble, tout en donnant à l'*equus* sa configuration particulière et unique. La position complètement contradictoire entre le palefrenier et le cheval dramatise à l'excès, mais à dessein, le couple homme-cheval. Bref, c'est aussi un signal, un signe qui manifeste la performance de Xu Beihong. La virtuosité dont il fait preuve s'appuie justement sur la mobilisation de compétences acquises à l'École des beaux-arts de Paris. A l'austérité des figures de profil disposées en frise, répond l'image triomphante d'un cheval en mouvement, déployé et vu de face, ce qui sur le plan technique, avec les problèmes de raccourcis qu'il implique, démontre particulièrement la dextérité de l'auteur. A quelle référence rattacher ce cheval de Xu Beihong, à Géricault ou à Delacroix⁷⁶⁷?

3.2.11. Equus et Bubalus, Eros et Thanatos

La question picturale posée par la confrontation de la figure humaine et animale, si présente dans la peinture dite académique à travers la peinture d'histoire et ses sujets mythologiques, et bien évidemment dans le répertoire iconographique disponible et produit à l'École des beaux-arts de Paris, traverse aussi de manière

⁷⁶⁷ Pour dépasser ce dilemme, la figure de l'*equus* dont nous parlons est très précisément évoquée par Antoine Etex (1808-1888) formé par Ingres et Pradier à l'École des beaux-arts de Paris : « Géricault est l'unique artiste depuis Phidias et l'Antiquité Grecque à avoir su dessiner les chevaux, jusqu'à proposer une étrange psycho-physionomie de l'artiste. Il affirme dans sa sixième leçon de son Cours de dessin : "Deux hommes ont peint le cheval, Gros y a largement touché; mais un seul l'a bien rendu, dans ses mouvements, dans sa fougueuse vie, dans ses mouvements, c'est Géricault (...) Géricault, c'est le cheval incarné.(...), il semble que l'âme d'un cheval soit venue se loger dans le corps d'un homme. Tous ses chevaux sont si vivants dans sa peinture, et de vraies races chevalines ! Il y a une chose singulière; j'ai sculpté Géricault, j'ai étudié son type; si on regarde sa tête, son masque moulé sur nature après sa mort, on trouve qu'il y a quelque chose qui se rapproche un peu de l'anatomie de la tête du cheval: il n'a pas le nez, les pommettes d'un homme ordinaire. » In Wikipédia article « Géricault » et note 30.

récurrente la peinture moderne et l'avant-garde qui ont hérité de la plupart des formules classiques⁷⁶⁸. Or, chez Xu Beihong, si on voit beaucoup de chevaux, on dénombre relativement peu de cavaliers. Par contre, on observe des figures composées *homme-animal* particulières. Le petit berger et son buffle, le buffle étant sa monture, amène l'idée qu'à l'*equus*, couple homme-cheval, correspondrait le *bubalus*⁷⁶⁹, le couple homme-buffle. Parfois, Xu Beihong va plus loin, en élaborant des images encore plus chimériques, comme sa *Déesse de la montagne – Shan Gui* (cf. Annexes II p. 96).

Nous sommes en 1943 et Xu Beihong est en pleine maîtrise de son système. Le poème *Shan Gui* (Déesse de la montagne), l'un des onze poèmes du recueil *Jiuge* de Qu Yuan (340-278 av. J-C), poète chinois du Royaume Chu de la Période des Royaumes Combattants (403-221 av. J-C.), évoque la beauté de la déesse de la montagne et la dote de caractéristiques humaines : une déesse, un peu sorcière, qui porte des fleurs sur la tête et de l'herbe sur le corps, se déplaçant dans les montagnes à dos de léopard. Contrairement à d'autres mythes et légendes historisantes tirés de la littérature et sans iconographie connue avant lui, Xu Beihong, se positionne et se démarque ici d'une iconographie déjà bien établie, notamment à travers le modèle élaboré par Li Gonglin (1049-1106), grand peintre de la période des Song du Nord (960-1127)⁷⁷⁰. Tout en se rattachant à la tendance naturaliste de cette peinture des Song, a contrario du modèle Qing, Xu Beihong force et développe le souci anatomique, morphologique et anthropologique. La déesse incarne bien un type, soit la femme chinoise, mais qui s'est dégagé du physique de la *shi nu* éduquée, habillée et urbanisée. La femme chinoise de Xu Beihong est rendue à sa féminité naturelle et identitaire.

On peut aussi remarquer la sensualisation de l'image qui rappelle dans l'esprit la figure de *Lady Godiva* en Occident⁷⁷¹. A peu de frais, elle donnait l'occasion aux peintres de composer une scène extrêmement

⁷⁶⁸ La peinture dite moderne crée ses propres figures *mythologiques* en remployant les prototypes classiques. On pense par exemple aux cavalières et écuyères du monde du cirque si caractéristique de l'École de Paris. Aujourd'hui comme hier, la cavalière est toujours une *Penthésilée*.

⁷⁶⁹ *Bubalus* comme *Equus* sont des figures composées d'une figure humaine et d'une figure animale. Leur charge picturale et symbolique dépasse la seule addition des éléments qui les constituent. Les relations entre les deux éléments peuvent aller de l'interaction duale, à la collaboration jusqu'à la fusion. Dans le paroxysme de leur formulation, *Equus* est Centaure et *Bubalus* est Minotaure. Pour le couple homme-buffle, il y a une tradition iconographique de ce thème en Chine, par exemple Yang Jin 杨晋 (1644-1728) et son Shigu sur un buffle dans la vallée de pierre - *shi gu qi niu tu* 石谷骑牛图, 81.6 x 33.5 cm, conservé au *Beijing Gugong Bowuyuan*. Yang Jin y représente sur un buffle Wang Hui 王翬 (soit 石谷 *Shigu*) (1632-1717) un peintre réputé de paysages chinois, un des quatre *Wang*. Xu Beihong a produit en 1943 une image similaire et classique, *Le souffle pourpre venant de l'Est - Renwu* 37. Elle représente le sage chinois Lao Zi s'en allant vers l'Ouest monté sur un buffle. Voir *Un maître et ses maîtres: Xu Beihong et la peinture académique française*, Shanghai, 2014, cat 32, p. 109.

⁷⁷⁰ Sous la dynastie Yuan (1271-1368), le peintre Zhang Wo (?-1356) a réalisé une reproduction des *Peintures de Jiuge* de Li Gonglin et il y a ajouté sa propre compréhension des poèmes de Qu Yuan. Quant à Luo Pin (1733-1799), l'un des huit grands peintres du groupe *Yangzhou Baguai* (les huit excentriques de Yangzhou) sous la dynastie Qing (1616—1912), il peint une version fameuse de *La Déesse de la Montagne*. Sous l'influence de la peinture lettrée de cette époque, il a supprimé les éléments naturels et représenté la déesse sous l'image d'une *shi nü* accompagnée d'un tigre au lieu d'un léopard.

⁷⁷¹ De fait, le rapport entre *Shan Gui* et *Lady Godiva* a été noté par un auteur chinois ; voir extrait de l'article intitulé « Parlons des maîtres en peinture de Xu Beihong 徐悲鸿 pendant ses études en France à partir du livre *La Recherche sur Xu Beihong* 徐悲鸿 publié en République de Chine », tiré de Chen Ying-teh 陈英德, *Haiwai kan Dalu Yishu*, 海外看大

chargée sur le plan symbolique et sexuel. La mesure est moins forte chez Xu Beihong qui a remarquablement dosé entre les prototypes chinois anciens, sa technique à l'encre occidentalisée, et un projet autant réaliste que fantasmagorique tout à fait nouveau et courageux dans la peinture chinoise. L'image artistique n'est jamais seulement ce qu'elle offre immédiatement. Elle est aussi ce qu'elle retient comme choix parmi toutes les possibilités qui se présentaient à l'artiste pour l'élaborer ; beaucoup de ces possibilités, sans être visibles, sont toutefois présentes, sous-entendues derrière le voile de l'image donnée par son créateur. Cette œuvre de Xu Beihong est la seule qui toucherait de manière exceptionnelle à la nudité et à la sensualité du corps féminin dans la peinture à l'encre. *Les Sacrifiés pour la patrie* constitue une exception aussi remarquable, comme la seule œuvre d'importance de Xu Beihong dont le sujet est une représentation extrême de la violence physique et du corps en souffrance.

3.2.12. *Les Sacrifiés pour la patrie et le paradoxe d'une peinture d'histoire sans violence*

Nous avons pu montrer que le corps sous tension, non idéalisé, voire malmené et dégradé, faisait bien partie du répertoire iconographique de Xu Beihong. Nous pensons qu'il en a élaboré le vocabulaire et la grammaire essentiellement à travers son expérience en France et à l'École des beaux-arts de Paris. On revoit les modèles et les académies de l'École, mais on pense aussi à tous les exemples vus et pris dans les musées et la documentation disponible qui n'a pas pu lui échapper. Rappelons aussi les cours d'anatomie qui de Richer à Meige s'ingénient à développer une « pathologie artistique » au moment même où Ju Péon est élève rue Bonaparte. Nous avançons même que Xu Beihong avait le caractère et aussi le goût pour relayer cette influence des professeurs d'anatomie et de morphologie de l'École des beaux-arts. On garde en mémoire son intérêt pour la folie à travers la figure d'Ophélie⁷⁷² et même ses autoportraits hallucinés etc. On doit aussi avoir en tête l'ambiance générale et l'atmosphère d'après-guerre ; à l'image de la Galerie Huguier, les rues de Paris sont remplies des traces laissées par la violence sur les corps.

Vieillesse, folie et maladie certes, mais pas de violence et de sang chez Xu Beihong. L'artiste chinois ne veut pas remettre en cause un des garde-fous de la peinture chinoise qui ne valorise en rien la souffrance physique par la violence. Non seulement la violence est laide, choquante et affreuse mais elle est surtout vulgaire et inutile. Elle ne peut mener à rien de supérieur, à l'opposé de la tradition occidentale qui en fait une des portes vers la transcendance, comme quand le martyr accède à son salut par la souffrance physique. En Europe, la violence condamne les méchants et désigne les saints qui dans des corps décomposés se rapprochent de Dieu. Bref, indépendamment des convictions de Xu Beihong qui le portent vers le naturalisme, à la description de la souffrance et de ses effets, de la compassion comme *liant* spirituel à sa pratique etc., il prend nettement le parti de ne pas peindre la violence et sinon, de l'évoquer de manière détournée au moyen de l'allégorie⁷⁷³.

Le pari pour Xu Beihong est risqué car justement, la peinture d'histoire, genre essentiel dans le système

陆艺术, *Art in Mainland China after 1949*, Yishujia Chubanshe, Taipei, 1987, p. 297-310.

Pour le tableau de Jules Lefebvre du musée de Picardie présenté au Salon de 1890 voir :

<http://www.latribunedelart.com/lady-godiva-un-tableau-de-jules-lefebvre-restaure>

⁷⁷² Xu Beihong s'est même mis en danger financièrement pour acquérir à Paris une Ophélie peinte par Dagnan-Bouveret. Sur ce tableau conservé au Musée commémoratif Xu Beihong à Pékin, voir catalogue d'exposition *Un maître et ses maîtres : Xu Beihong et la peinture académique française*, cat. 135, p. 264-265.

⁷⁷³ Ai Zhongxin a évoqué l'importance de la compassion - *Bei tian ming ren* dans la peinture et la pensée de son maître Xu Beihong. Son article « *La compassion* » dans *La recherche sur Xu Beihong*, Ai Zhongxin, Editions des beaux-arts du peuple de Shanghai, 1984, p. 43-44.

pictural qu'il adopte, se nourrit de la violence et du sang des tragédies humaines. L'enjeu pour Xu Beihong consiste alors à jouer d'un paradoxe, reconstruire une peinture d'histoire dont le sujet peut être violent sans montrer la violence. Cette approche classique, marque aussi un clivage profond et immédiat avec l'expressionnisme de Lin Fengmian ; autre ancien élève de l'École des beaux-arts de Paris et qui dans ses premières œuvres monumentales plonge immédiatement dans la représentation violente de sujet violents. On imagine que Xu Beihong a détesté ce qu'il considérait comme une facilité à la fois technique (l'expressionnisme) et thématique (la guerre, le massacre etc.), conjugaison fatale du mauvais goût et de la putasserie artistique.

Le sujet des *Sacrifiés pour la patrie* de Xu Beihong (cf. Annexes II p. 97) prend sa source dans le même recueil que *La Déesse de la montagne*, avec l'un des onze poèmes du recueil *Jiuge* de Qu Yuan⁷⁷⁴. En face, dans la tradition occidentale, on pense immédiatement à la Grèce archaïque et aux onze élégies de Tyrtée. Le poète lacédémonien chantait l'honneur de combattre et de périr les uns contre les autres dans les rangs serrés de la phalange hoplitique.

Xu Beihong rend la couleur de la mort, la contorsion affreuse du cadavre comme une marionnette désarticulée et dérisoire. On pense autant aux poupées de Bellmer qu'aux prototypes de la peinture du XIX^e siècle⁷⁷⁵. Le « sentiment d'effroi et de sublime », Xu Beihong l'a connu et l'a ressenti. N'a-t-il pas été attiré par le Romantisme et sa dimension morbide ? N'a-t-il pas pleuré devant les massacres de Scio⁷⁷⁶ ? Mais Xu Beihong ne s'y résout pas lui-même dans son œuvre. Il veut souligner la force mais pas la violence.

Dans *Les Sacrifiés pour la patrie*, on remarque qu'il manque des doigts au cadavre au premier plan. Le corps est mort et amputé. A l'énergie du mouvement et de la vie, le corps mort et sa matière inerte sont une chose en décomposition qui s'enfonce la face dans la terre. On voit aussi que le guerrier vivant marche sur le mort pour symboliquement valider et accélérer ce processus. Le piétinement de l'ennemi et de son cadavre est une image assez rare, présente en Asie et dans l'imagerie grecque archaïque⁷⁷⁷. Ce motif produit une trivialité recherchée et constitue une sophistication de la représentation de la violence. On pense à l'humiliation que fait subir Achille au cadavre d'Hector et plus généralement au choc agonistique qui constitue le paradigme de la guerre en Occident depuis l'Antiquité. Quant à la pointe de la lance traversant le talon d'un fuyard, ce détail un brin excessif, un peu « baroque », constitue précisément une réminiscence de l'écorchement et de l'anatomie dont jamais Xu Beihong ne se départit.

Pour les références françaises et le système d'une composition classique en frise, on pense aussi aux bas-reliefs de Michel Anguier montés sur la Porte Saint-Denis en l'honneur des victoires de Louis XIV. Dans la peinture du XIX^e siècle, on retrouve dans les images épiques de Gros, les visages très expressifs et vus de profils que l'on observe chez Xu Beihong. De fait, Xu Beihong se situe assez loin des peintures de batailles réalistes, pittoresques et anecdotiques d'un Meissonnier, d'un Alphonse de Neuville ou d'un Detaille. La

⁷⁷⁴ L'Ovide chinois.

⁷⁷⁵ *Les Jeux de la Poupée* avec texte de Paul Eluard numérotées de I à IX (1938-1949). L'idée de « beauté convulsive ».

⁷⁷⁶ Pour la représentation de la guerre et des morts. Les cadavres dans *Les pestiférés de Jaffa* (1804) et *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau* de Gros (1808), *La Bataille d'Austerlitz* (1810) du Baron Gérard, le *Radeau de la Méduse* (1819) de Géricault, *Les massacres de Scio* (1824) et *La Liberté guidant le peuple* (1830) de Delacroix.

⁷⁷⁷ Bas-reliefs à Angkor Vat et sur le vase attique à figures noires du peintre de Nessos ; sur le col de l'amphore archaïque conservée au Musée national archéologique d'Athènes, Héraclès terrasse le centaure Nessos en lui tirant les cheveux et en le foulant au pied.

guerre n'intéresse pas Xu Beihong et Xu Beihong ne la prendra plus pour sujet après 1943. Or, il aurait pu puiser dans la littérature chinoise et les récits d'innombrables exploits militaires et guerriers. Il ne le fait pas et c'est un choix majeur.

Le tableau *Les Sacrifiés pour la patrie* concurrence aussi l'imagerie japonaise véhiculée par les estampes et les nationalistes du *Nihonga*. On pense à Toyohara Chikanobu (1838-1912) connu pour ses images des guerres sino-japonaises, mais aussi à Foujita qui a produit une peinture de guerre très violente comme œuvre de propagande au service des conquêtes du Japon en Asie⁷⁷⁸. Aussi, malgré Paris et la source académique en commun, un monde sépare Xu Beihong et Foujita par rapport auquel Lin Fengmian serait plus proche dans l'usage parfois frénétique de la violence.

Dans son programme, la peinture étant le déploiement et la mise en mouvement du corps, d'un corps anatomique, physiologique et anthropologique, Xu Beihong préfère associer le corps à la terre. Il évite de montrer la violence contenue dans *Tianheng Wubaishi* (suicide individuel, décapitation, suicide collectif etc.) pour en choisir l'épisode solennel du serment. Enfin, il traite dans sa plus grande composition de l'époque et dans les deux hypothèses artistiques, l'huile et l'encre, d'une relation du corps avec la terre, sorte de corps à corps et de *bataille* pacifique de l'homme avec la terre : *Yugong Yishan*.

3.2.13. *Yugong Yishan, une peinture d'histoire totale*

En 1940, alors qu'il est Inde, Xu Beihong produit deux versions du même sujet, une version à l'encre puis une version à l'huile. C'est une réussite dans les deux techniques⁷⁷⁹ (cf. Annexes II p. 98).

La version à l'encre plus large est aussi plus complexe. De gauche à droite, on trouve deux registres de part et d'autre d'une diagonale. Dans le registre supérieur qui ouvre l'œuvre à gauche, un éléphant et un porteur initient la narration. C'est un autre couple homme-animal, face à face, dans un jeu de miroir qui formerait *Ganesh*. Ce premier groupe est suivi par un second qui illustre l'entrevue entre Yugong et une mère accompagnée de ses deux enfants qui portent l'image d'une gemellité récurrente dans l'œuvre de Xu Beihong. Dans la même ligne, un troisième groupe est constitué par un train de chariots tirés par des bœufs et dont le premier est conduit par une jeune femme. Ce groupe sert à animer le fond et crée une profondeur sans solution parfaitement réaliste de continuité entre les plans du paysage et les figures. Toujours fidèle à sa formule archaïque, Xu Beihong ne crée pas une image photographique mais une composition vraisemblable dont l'enjeu consiste surtout à réussir l'assemblage, l'emboîtement de groupes et de motifs qui doivent bien fonctionner ensemble, quitte à malmenager la *mimèsis*. Il ne reproduit pas une réalité mais il crée une image réaliste, composée et narrative, dominée par la question du support, du format, et un rapport figures-symboles

⁷⁷⁸ Alors que des peintres japonais comme Shunsuke Matsumoto (1912-1948) furent pacifistes, l'historien J.L. Margolin écrit à propos de Foujita : « figure de proue des peintres de guerre, il n'avait jamais manifesté le plus petit doute, même en privé, quant à la justesse de la cause impériale ». Une organisation japonaise précise même en 1946 que Foujita « collabora de la façon la plus active et la plus énergique avec l'armée au travers de son travail artistique. S'investit par écrit dans la propagande militariste. Voix écoutée dans le monde de l'art, comme dans la société, il eut un rôle important dans les mouvements militaristes et une influence extrêmement forte sur l'ensemble du peuple ». Un exemple : *La Charge suicide d'Attu* (アツツ島玉砕) de 1943.

⁷⁷⁹ Dimensions : 143.5 x 424 cm pour la version à l'encre et 213 x 462 cm pour la version à l'huile. Une reproduction en très bas-relief orne le hall du Musée national (*GuoBo*) à Pékin, mais les sexes des personnages ont été dissimulés en rajoutant des pagnes aux protagonistes.

simple et efficace.

Le dispositif classique en frise-fronton observé dans *Jiu Fanggao* existe aussi dans *Yugong Yishan* mais dans une manière qui privilégie le fronton. En effet, si on pouvait disposer chacun des deux triangles déterminés par la diagonale et les mettre bout à bout dans l'espace triangulaire d'un fronton, l'image fonctionnerait très bien avec en son centre le couple homme-éléphant. Le personnage central en pivot des deux scènes est le fameux modèle indien au physique impressionnant dont le musée Xu Beihong conserve une trentaine d'études⁷⁸⁰. Il est doublé, comme *gémellisé* ; c'est à la fois le porteur vu de dos et aussi le personnage le plus impressionnant et le plus élevé dans le second registre des laboureurs.

Sa physionomie fait penser à la figure centrale d'un fronton de temple grec autant qu'à une figure indienne ou khmer. Tête large, yeux écarquillés, bouche ouverte, rangées de dents apparentes, langue visible, attitude nourrie d'énergie et d'agressivité, c'est la tête de la Gorgone sculptée du temple d'Artémis à Corfou⁷⁸¹, que l'on retrouve dans la peinture de vase comme dans le motif des gorgones poursuivant Persée de l'amphore attique à figures noires du Peintre de Nessos. Il est probable que Xu Beihong connaissait bien cette imagerie mythologique de la Grèce archaïque. Les études de mythologie comparée la rapprochent de la figure sumérienne de *Humbaba*, « le gardien de la forêt de Cèdres » qui est représenté sur des plaquettes d'argile du Louvre, nu, les jambes arquées et le bras droit levé. C'est un géant à la force redoutable et à la tête énorme « dont la bouche était le feu et l'haleine la mort »⁷⁸². Dans le monde hindouiste, il est comparé à *Kali*, à *Kirtimukha* au « visage glorieux » et à *Kala* « le dévoreur ». Dans une version apotropaïque et porte-bonheur à l'instar du *gorgoneion* de sa cousine grecque, il peut prendre une allure plus joviale et bonhomme. En Chine, on pense au motif très ancien de tête stylisée de *Tāo Tiè*, le « glouton qui dévore ». Et au fond, cette rangée de « terrassiers » arase la montagne en la *dévorant*. Il y a bien une métaphore digestive entre la montagne et le ventre énorme de notre *Tāo Tiè* indien. Au premier plan, ce mouvement symbolique d'*avalemt* de la terre arrachée à la montagne vers la bouche béante et vers le ventre, correspond à un mouvement vital, à un cycle qui se concrétise dans l'autre plan avec les enfants se nourrissant et dans l'évacuation des déchets de la montagne chargée de navets-*bai luobo*. Les « terrassiers » sont d'abord des agriculteurs et des laboureurs. Dans leur effort gigantesque et leur geste perpétuel, ils créent un mouvement qui assure l'alimentation, la reproduction et la croissance de l'homme tout en déplaçant les montagnes. En somme, ils font l'Histoire.

Certes, ce tableau est une représentation de la Chine elle-même, ce qui lui confère un caractère « national », mais on voit que l'allégorie n'a rien de violent, ni de guerrier. C'est l'image d'une Chine rurale, tenace, qui par sa masse, son poids et sa terre peut accomplir de grandes choses. Encore une fois, la symbolique essentielle est d'abord le résultat de la *machine picturale* que Xu Beihong a élaborée ; son fonctionnement, qui sert aussi à fabriquer du symbole, relève davantage de la performance artistique que d'un discours politique posé a priori et déterminant⁷⁸³. Or à l'intérieur de ces figures et de leur rapport essentiel avec l'image, la question anatomique, morphologique et anthropologique s'exprime avec force dans la continuité de *TianHeng Wubaishi*, *Xi Wo Hou* et *Chuan Fu*.

D'abord, on retrouve bien dans le tableau de Xu Beihong la transposition d'une chronophotographie du

⁷⁸⁰ Nous avons relevé 29 études dans les collections du musée commémoratif Xu Beihong.

⁷⁸¹ Premier temple dorique en pierre daté vers 580 av. J-C.

⁷⁸² Il est terrassé et décapité par Gilgamesh ; une plaquette conservée à Berlin montre une scène comparable de piétinement ; comme Héraclès terrassant le centaure Nessos et dont nous avons parlé pour le foulage au pied de l'ennemi dans *Les Sacrifiés pour la patrie*.

⁷⁸³ *Yugong Yishan* est un démenti aux élucubrations de John Clark qui ferait mieux de s'interroger sur l'honnêteté intellectuelle et artistique de Foujita.

type de celles produites par Paul Richer et Albert Londe à la Salpêtrière dans les années 1890, et avant eux par Etienne Jules-Marey qui avait le projet de fonder une physiologie artistique du mouvement⁷⁸⁴. Cette étude du mouvement s'intéresse aux mouvements courants, comme celui dont la décomposition a été détournée par la montée et la descente d'escalier de Marcel Duchamp en 1912. Mais les professeurs d'anatomie artistique s'intéressent aussi aux mouvements dits professionnels : maniements d'outils, levage de poids, transport de fardeau etc. Dans la chronophotographie sur plaque fixe, les images du mouvement sont superposées dans leur succession. Il nous paraît évident que même en ayant travaillé d'après nature avec différents modèles, Xu Beihong a composé sa série de terrassiers en ayant en tête la force de suggestion et de démonstration des montages photographiques de Londe et de Richer. A ce niveau, on est dans une image pré-cinématographique telle que le phénakistoscope, le zootrope, jouets scientifiques inventés dans les années 1830 et perfectionnés jusque dans les années 1890⁷⁸⁵.

Ensuite, la figure de l'homme chinois est à la fois parachevée et brouillée dans *Yugong Yishan* par l'introduction de modèles indiens. Certes, les circonstances ont favorisé cette intrusion-inclusion d'un type physique non chinois dans une histoire chinoise. En 1940, Xu Beihong est en Inde et il s'inspire des modèles qu'il a sous les yeux et qui correspondent à des morphologies difficiles à trouver en Chine ; on pense toujours à l'imposant cuisinier indien rencontré à Darjeeling et qui ressemblait à Lu Zhishen, personnage robuste du roman *Au bord de l'eau*⁷⁸⁶. Sur la version à l'encre, on voit même que le dernier terrassier à droite de l'image a la peau noire et on pense aux insertions de Géricault dans le *Radeau de la Méduse*. Xu Beihong aurait pu parfaitement siniser ses figures et il ne l'a pas fait. Aussi, nous y voyons une volonté de créer une imagerie de l'humanité chinoise tout en la désenclavant et en l'ouvrant sur une autre civilisation asiatique avec laquelle la Chine a beaucoup à voir. Xu Beihong désamorçe la question raciale et il sort ses figures et sa démarche de l'ornière dans laquelle elles auraient pu s'embourber⁷⁸⁷.

Enfin, la version à l'huile moins large et plus haute en proportion que l'encre, resserre la narration et la composition. Il a supprimé le couple *Ganesh* à gauche, tout en plaçant un couple d'éléphants en remplacement du second chariot dans le fond. A cause de la technique à l'huile, le paysage a gagné en profondeur avec un ciel bien représenté. La métaphore digestive et agricole reste à l'œuvre dans un raccourci du *Humbaba-Toatie* avec l'enfant se nourrissant au bol avec des baguettes. La relation aux corps et à la terre est plus marquée avec le jeu des couleurs. On voit un type chinois plus abouti avec le deuxième personnage alors que les modèles

⁷⁸⁴ L'atlas de physiologie artistique que Londe et Richer avait rédigé et dont la maquette était prête en 1895, n'a jamais été publié faute de moyen. Pourtant, il est probable que les images de Londe et Richer étaient disponibles pour les élèves officiels de l'École dont Xu Beihong faisait partie, comme la série complète des onze volumes du *Animal Locomotion* de Muybridge (1887) acquis en 1901. A tout le moins, six planches ont été publiées dans la *Physiologie artistique de l'homme en mouvement* par Richer en 1895 et que l'Atlas était censé venir compléter. Quand il y prend la chaire d'anatomie en 1903, Richer apporte 400 plaques originales à l'École des beaux-arts de Paris. Elles y sont restées depuis. Comar, *op. cit.*, p. 442.

⁷⁸⁵ Nous retrouvons des décompositions du mouvement pour dynamiser l'image, sorte d'*art cinétique* avant l'heure dans ses animaux (cf. Annexes II p. 67).

⁷⁸⁶ Luo Lan, « De l'esprit créatif dans la peinture *Yugong Yishan* de Xu Beihong », publié dans *L'écrivain –Zuojia*, no. 7 2015, p. 209-210.

⁷⁸⁷ En contre-exemple et en revenant au prototype du *Cain* de Cormon, on trouve une utilisation raciale et plutôt nationaliste du modèle par Liang Dingming (梁鼎铭, 1895-1959) et un commentaire sur *Les Miaotze disparus* (《寮三苗于三危》 *liaosanmiao yu sanku*), dans *Liangyou* n. 26 mai 1928, p. 33. (Voir annexe I p. 54).

indiens sont encore plus typés. Le *Taotie* semble avoir un ventre plus gros et plus visible que dans la version à l'encre, alors même que sa tête fait davantage penser à un masque apotropaïque et sacré. Sa position à l'entrée de la série des terrassiers-laboureurs rend sa position plus dynamique et encore plus impressionnante.

En ce qui concerne la composition, Xu Beihong a utilisé un autre système que la frise antique : le théâtre de l'histoire dans le théâtre de la peinture. *Tianheng Wubaishi* nous en avait donné la structure de base que l'on retrouve dans bon nombre de ses œuvres jusqu'à son dernier grand format ayant pour sujet l'acclamation de Mao par le peuple, *Mao Zedong zairenminzhong*. A chaque fois, une figure centrale est entourée d'un groupe de personnages secondaires à la fois spectateurs et acteurs de l'action, disposés dans un demi-arc de cercle. C'est un système très efficace pour théâtraliser la narration ; les prototypes sont légions dans la peinture occidentale, notamment religieuse autour de la figure de Jésus, comme par exemple dans les adorations etc.⁷⁸⁸

3.2.14. Le théâtre de la peinture d'histoire, du dessin et de l'esquisse, le portrait

Dans *Fangxia ni de bianzi*, la peinture d'histoire est un théâtre. En octobre 1939, Xu Beihong arrive à Singapour et il assiste à la représentation d'une pièce de théâtre de rue, *Fangxia ni de bianzi*⁷⁸⁹. Ému par l'interprétation du rôle de « Xiang Jie » par Wang Ying (1913-1974), une actrice chinoise très connue à l'époque, il réalise un tableau qui prend pour sujet la pièce et le jeu de Wang Ying (cf. Annexes II p. 99). La peinture constitue l'interprétation d'une représentation théâtrale tout en traitant le sujet porté par la pièce elle-même. En termes de composition, on pense au tableau présenté par Dagnan-Bouveret pour le prix de Rome de 1878. Le sujet traite le sujet de la visite qu'Auguste fit au tombeau d'Alexandre après sa victoire à Actium. Dans l'interprétation de Dagnan-Bouveret, le *princeps* s'agenouille pour rendre hommage à la dépouille du conquérant sous le regard d'une foule universelle disposée en demi-cercle.

Chez Xu Beihong, le recours au dessin préparatoire et à l'esquisse est important. Fort de sa maîtrise du dessin, Xu Beihong peut étudier et préparer chaque figure et chaque motif avant de le reporter dans son travail final à l'encre ou à l'huile. Le travail préparatoire signale parfois des différences importantes avec la version finale. Elles montrent que Xu Beihong sait expérimenter plusieurs versions d'une composition ou d'une figure⁷⁹⁰. Les différences sont notables pour *Jiu Fanggao*, elles sont plus faibles avec *Tianheng Wubaishi*, même si dans le processus de la genèse de l'œuvre, il tend à simplifier et à dépouiller une première image trop chargée par les détails de la narration.

Il est connu que l'esquisse scolaire académique a pu être une source des écoles modernes. Pour la lumière, la couleur, la pâte et le mouvement, le lyrisme romantique a été nourri des coups de pinceau rapides de

⁷⁸⁸ Comme exemples, voir *Le Paiement du tribut* de Masaccio à Santa Maria del Carmine à Florence, vers 1424-1427, et au Louvre : *La Résurrection de Lazare* de Colin d'Amiens, vers 1450 - 1460 ; *Jésus portant sa croix* de Charles Le Brun, en 1688 ; *L'adoration des bergers* de Charles Le Brun, en 1689 ; *L'Adoration des bergers* de Georges de La Tour (1593-1652).

⁷⁸⁹ *Fang xia ni de bianzi - Lache ton fouet*, est une pièce de théâtre de rue écrite par Chen Liting et Cui Wei en 1931 ; les auteurs se sont inspirés de la pièce *Meiniang* de Tian Han qui avait lui-même adapté le roman de Goethe intitulé *Wilhelm Meisters Lehrjahre - Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*.

⁷⁹⁰ On le voit à travers l'ensemble intitulé dans le musée Xu Beihong : *Yizuo Ceye* 遗作册页.

l'esquisse⁷⁹¹. Dans les collections du musée Xu Beihong à Pékin, on ne dispose pas des éléments d'un travail qui aurait aligné toute la chaîne, avec le croquis, le dessin préparatoire, puis l'esquisse peinte et enfin la version finale à l'huile. C'est pourtant ainsi que Xu Beihong a dû procéder pour ces grands tableaux, mais sans doute de manière assez libre. Il a pu passer directement d'un dessin préparatoire à une huile, surtout si elle était de petit format, comme il a pu faire des esquisses peintes qui n'ont jamais abouti à de grands tableaux.

Ceci étant, il est évident que Xu Beihong s'appuie sur sa maîtrise des techniques préparatoires propres au peintre ayant eu une formation académique sérieuse pour élaborer ses œuvres. Il y a une certaine souplesse et une capacité de Xu Beihong à pouvoir directement utiliser des solutions du dessin préparatoire vers la technique à l'encre, qui est elle-même préparée avec le report d'une mise au carreau. On a donc une configuration technique qui fait passer du dessin préparatoire à un travail à l'encre final. C'est bien le tour de force de Xu Beihong qui garde néanmoins à l'encre la touche finale libre, une fois que la composition et les figures ont été bien placées sur le papier.

On peine à trouver des natures mortes dans l'œuvre de Xu Beihong, comme d'ailleurs des paysages. Il y en a, mais ils n'occupent qu'une place secondaire dans son œuvre. En ce sens, il est bien dans la ligne académique des beaux-arts, celle que critique Cormon tout en la suivant. C'est la plainte éternelle des académiques contre l'académisme. Or, suivant la vogue du portrait qui a déferlé sur la peinture à la fin du XVIII^e siècle, comme le genre bourgeois par excellence, par goût autant que par sa formation académique et que par sa position d'artiste au service de la bourgeoisie de l'époque républicaine, Xu Beihong a intensément pratiqué le portrait. Le sien d'abord, comme nous l'avons vu, comme un fil rouge dans sa pratique en France et en Europe, miroir des modulations de son état d'aspirant artiste, soit une image toujours sérieuse et mélancolique. En le flattant, on y verrait presque une impassibilité classique, proche du stoïcisme grecque qu'il connaissait, mais c'est plus probablement le fruit d'une éducation traditionnelle chinoise qui cultive la discrétion sinon la dissimulation des émotions. Le portrait suit Xu Beihong du début à la fin, et on se souvient de ses premières armes à l'huile, avec ses têtes d'ancêtres familières comme des boules de marionnettes, jusqu'à ses dernières études sur les travailleurs de la terre qui détournent les fleuves, ou bien le portrait inachevé de Lu Xun et de Qu Qiubai. Le portrait c'est aussi l'amour de ses femmes et de ses enfants.

Comment placer l'expérience des beaux-arts dans la maîtrise de ce genre chez Xu Beihong ? A nouveau, elle est fondatrice à travers ce qu'on appelle la « tête d'expression » et qui constitue un élément phare dans la production des élèves de l'École des beaux-arts⁷⁹². Aussi, il est naturel de voir que ces figures, notamment celles déployées dans sa peinture, sont aussi des portraits et que ces grandes compositions sont des galeries de portraits où l'artiste trouve sa place et aussi ses amis. Dans le modèle indien de *Yugong Yishan*, on voit aussi un visage prendre l'ampleur d'un soleil, comme la tête d'un dieu vengeur. Le portrait devient un masque, comme un masque de théâtre. On y retrouve aussi les préoccupations de l'anthropologie dans laquelle Xu Beihong a baigné à l'École des beaux-arts. Il y a aussi ce rapport entre les membres et la tête dans la définition de l'expression, particulièrement dans les jeux de têtes et de mains dont nous avons parlé. Le visage, c'est

⁷⁹¹ Emmanuel Schwartz et Anne-Marie Garcia, *Dieux et Mortels*, catalogue d'exposition à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2004, p. 77.

⁷⁹² Ce concours d'émulation fut instauré en 1759. « Le comte de Caylus, initiateur de ce projet, propose aux jeunes artistes d'étudier ce qui était en quelque sorte la partie négligée de la statuaire grecque, qui voulait que l'expressivité fût résumée par les corps seuls. », Catherine Schaller, *L'expression des passions au XIX^e siècle : le concours de la Tête d'expression à l'École des Beaux-Arts de Paris : théories de l'expression des passions et analyse des toiles du concours*, thèse de doctorat sous la direction de Victor Stoichita, Université de Fribourg, 2003, p. 5.

aussi une école de liberté, avec ses visages asymétriques, exagérés, un peu à la Besnard, comme ceux de Liao Jingwen⁷⁹³. Cet excès et ce jeu des imperfections appartiennent à l'artiste qui commence à peindre avec facilité et qui s'affranchit de la rigueur qui colle aux laborieux. Le portrait, comme espace de la virtuosité.

⁷⁹³ On compte plusieurs centaines de portraits dans les collections du musée commémoratif Xu Beihong, dont un nombre importants de dessins préparatoires. On est frappé par la capacité de Xu Beihong à développer différentes manières, tantôt très froides et minutieuses, tantôt beaucoup plus enlevées. L'exercice du portrait permet un maximum de modulation en fonction de l'objectif à atteindre. Comme exemples, et aussi avec l'idée d'une manière proche d'Albert Besnard, voir les portraits de Liao Jingwen : *Huile 7, Dessin 558 et Dessin 774* (cf. Annexes II p.100).

Conclusion du Chapitre 1 - Xu Beihong élève et artiste, en France puis en Chine

Dans notre analyse, Xu Beihong a joué son rôle de météore ou d'étoile filante, éclairant d'un bout à l'autre l'espace qui nous occupe. Il nous a servi « d'étude de cas »⁷⁹⁴, tout en se révélant lui-même au fil de l'analyse et prenant dans le phénomène un poids tout à fait exceptionnel, que (nous croira-t-on ?) nous ne lui accordions pas avant de mener notre recherche. En conclusion de la partie précédente, nous exprimions déjà le fait que Xu Beihong avait sans doute été l'agent qui avait pu pénétrer le plus profondément dans le champ artistique français (au moins dans sa part académique) avant de remobiliser cette expérience sociale en Chine (nous parlions « d'objectivation » de sa position dans le phénomène en France, puis dans le champ artistique chinois) ; nous avançons maintenant que sur le plan artistique, il en fut de même. En fonction de la documentation que nous avons pu mobiliser et étudier, Xu Beihong est sans doute l'agent qui a le mieux réussi en France et à l'École des beaux-arts avant de réinvestir son expérience et ses compétences en Chine au point de tracer et un projet artistique cohérent et complet.

Ce projet a véritablement atteint le niveau d'un œuvre majeur en Chine à l'époque moderne. Or, ce projet, et nous avons tenté de le montrer plus haut, a été élaboré en bonne partie en France et à l'École des beaux-arts de Paris, notamment à partir de la maîtrise technique du dessin et de l'adhésion à des formes renouvelées de la peinture d'histoire ; le dessin comme technique et l'histoire comme genre ont été orientés vers une peinture à l'huile en Chine (qui reste une technique relativement nouvelle à son époque), et surtout mobilisées en vue de renouveler la peinture à l'encre qui, loin d'être opposée, réluctance à ces procédés, semblait davantage en attente et ouverte sur ces nouveautés en forme de déjà vus.

Pourtant, Xu Beihong va au-delà de la transposition et de la translation d'éléments attendus. Il amène une nouvelle vision de l'œuvre d'art et une nouvelle fonction de l'artiste d'une part, et d'autre part, il s'approprie l'héritage de la peinture et du dessin académiques qui donnent au corps et aux « figures du corps » une place centrale et inédite en Chine. Pour simplifier, Xu Beihong, c'est la révolution par le dessin académique et le corps anatomique. Dans le processus de « transfert culturel » dont il est à la fois l'agent et le créateur, tant son emprise est grande sur lui, la nationalisation-resémantisation va orienter le dessin vers l'encre et le corps vers une certaine peinture d'histoire.

Sans évacuer les questions idéologiques (et même politiques), nous avons milité dans les pages précédentes en faveur du primat des questions techniques et artistiques qui restent, même pour Xu Beihong, le cœur essentiel de sa pratique et de sa production. La mobilisation du dessin et celle de la figure du corps ont de manière conjuguée aboutit à une peinture chinoise inédite dans sa forme et dans sa sémiologie, même si, et c'était bien aussi sa fonction, elle jouait de tous les héritages chinois et occidentaux qui la renforçaient dans son projet⁷⁹⁵.

⁷⁹⁴ Bernard Lahire parle de « biographie sociologique » comme « un cas relié et structuré » ; « ce qui fait la singularité d'un individu particulier n'est pas indépendant de toutes les expériences socialisatrices, successives ou parallèles, dont les effets se conjuguent ou se contrarient », *Kafka*, 2010, p. 71.

⁷⁹⁵ La peinture de Xu Beihong, dans ce qu'elle a de meilleur, n'a pas d'autre fonction que celle d'une œuvre d'art ; en ce sens, le peintre reste dans la tradition lettrée chinoise même si le rapport entre l'œuvre et l'artiste a été modifié. Toutefois, cette fonction principale n'est pas isolée, ni coupée du contexte social et historique dans lequel elle se manifeste. Elle joue son rôle d'œuvre d'art, avec une fonction sociale, mais à partir d'un fonctionnement interne qui lui est propre, soit à travers les dispositifs picturaux que nous avons tâché de mettre en évidence. L'objet artistique est essentiellement artistique et il trouve ensuite, naturellement, sa place dans son contexte ; ce contexte est autant le moment de son

A notre avis, cette peinture vise à projeter une nouvelle image de l'homme chinois dans l'Histoire, c'est-à-dire dans la peinture d'histoire qui en est autant la manifestation que le miroir. Les deux versions à l'encre et à l'huile de *Yugong Yishan* forment un point d'orgue dans l'œuvre de Xu Beihong vers 1940. A cette date et même plus tard, Xu Beihong reste « Ju Péon », l'ancien élève de l'École des beaux-arts de Paris.

apparition, que l'histoire sous tension entre les héritages du passé et les projets à venir ; ceux du champ artistique et ceux de la société en général.

Chapitre 2 - Les incidences de la formation à l'École des beaux-arts sur la création des artistes chinois et ses enjeux dans le débat esthétique après le retour en Chine

Introduction de Chapitre - Après le cas Xu Beihong, quelle méthodologie ? Une grille de lecture pour reconnaître un archipel d'artistes entre deux continents

Que dire des autres élèves chinois de l'École des beaux arts de Paris entre 1914 et 1955 ? On remarque que beaucoup d'observateurs manquent de nuance et qu'ils se contentent d'une lecture superficielle basée en grande partie sur l'étude des sujets choisis par un peintre. A travers l'évolution de ce corpus, ils appréhendent l'œuvre d'un artiste comme un tout cohérent, une sorte de catalogue illustré de sujets, modulé en fonction des œuvres et des styles, qu'il faut résumer en fonction de considérations générales sur la modernité en art issues de la lecture comparatiste⁷⁹⁶.

A contrario, notre travail approfondi sur Xu Beihong, était moins centré sur son œuvre vu en général, que sur la mise au jour de connexions précises entre sa production et son expérience à l'École des beaux-arts de Paris. En termes de pratique, sous les angles technique, artistique et culturel, et alors que précisément Xu Beihong militait pour un « art de l'exécution » contre un « art idéaliste », on a vu que l'artiste chinois avait puisé de nombreux éléments dans le dessin académique et l'anatomie artistique, pour élaborer un projet pictural dans lequel la peinture d'histoire jouait un rôle central, moins en fonction de ses « sujets », que parce qu'elle était le véhicule le plus efficace à exprimer une certaine vision proprement artistique de l'homme et de l'histoire. L'originalité de notre approche réside dans le refus d'une surinterprétation de l'œuvre par des éléments extérieurs à la pratique de l'artiste, pour mettre en évidence la sémiologie interne à sa production et à sa propre pratique.

A ce point, en utilisant une métaphore un peu triviale de la chimie alimentaire, notre enquête qui vise à traquer les influences de l'École des beaux-arts sur les agents chinois et leurs résurgences dans le champ artistique chinois du XX^e siècle, a aussi pour vertu de « séparer le caillé du petit lait ». Dans cet objectif, notre travail consiste en une analyse en profondeur afin de séparer les influences fortes des influences faibles. Concrètement, il s'agit de distinguer dans l'œuvre d'un artiste un élément fondamental de l'influence de l'École des beaux-arts comme la maîtrise du dessin académique, d'un élément faible comme le choix du sujet qui est commun à beaucoup de peintres quels que furent leurs parcours.

Comme nous avons pu nettement mettre en évidence à travers le cas de Xu Beihong le fonctionnement de cette influence, de cette emprise de la formation académique de l'École des beaux-arts de Paris qui s'est traduite par la mise au point de tous les dispositifs dont nous avons parlé plus haut, fort de cet acquis, il nous semble inutile de nous attarder sur des artistes et des œuvres qui ne relèveraient pas à nos yeux spécifiquement d'une influence de l'École des beaux-arts ou qui n'en porteraient pas la trace d'une manière ou d'une autre.

Aussi, en comparant les productions des autres artistes chinois à l'aune de celle de Xu Beihong, notre recherche devient à la fois plus commode et plus efficace. A propos d'un peintre ou d'une œuvre en particulier,

⁷⁹⁶ La richesse et la complexité du phénomène est sous le feu croisé de deux approches historiographiques qui le vident de sa substance. En Occident, la mise en valeur des éléments modernistes, de « l'avant-garde », disqualifie la dimension académique de l'art chinois moderne, et avec lui, tout l'héritage de l'École des beaux-arts de Paris. En Chine, la lecture idéologique et politique domine à travers une analyse des sujets pointés comme étant la matière même des œuvres. Entre le marteau et l'enclume, l'analyse technique doublée par la mise en situation sociale et historique réelle des agents et de leurs pratiques trouvent peu de place. D'un côté, on porte au pinacle les « formalistes », de l'autre les promoteurs d'une héroïsation de la Chine à travers une peinture au contenu national, voire nationaliste.

on pourrait déplacer le curseur sur une échelle établie à partir de critères provenant de l'étude du cas Xu Beihong. Il a peut-être existé d'autres dispositifs que ceux appliqués par Xu Beihong mais il faut juger sur pièces et pour l'heure, en forme d'hypothèse, nous pensons que plus l'influence de l'École des beaux-arts a été forte, plus le cas observé se rapproche de Xu Beihong, et qu'inversement plus il s'en éloigne.

En effet, au-delà des cas individuels, nous tentons de mettre en évidence un système à l'intérieur du phénomène qui nous occupe et du groupe d'agents qu'il mobilise, lui-même situé dans le champ artistique chinois. Sur le plan artistique, Xu Beihong représenterait la manifestation la plus achevée de ce système. Ce modèle déduit de l'exemplarité de Xu Beihong, permettrait de définir une grille de lecture de notre phénomène observé sur le plan artistique. L'intérêt de cette nouvelle grille serait autant de montrer une influence comparable chez certains autres peintres, que de pouvoir rétablir un lien artistique qui n'a pas toujours été vu ou pris en compte par les commentateurs au sujet de tel ou tel acteur, parce que ce fait ne rentrait pas dans le cadre établi par la surinterprétation que nous dénoncions à l'instant. A titre d'exemple, et pour à nouveau battre en brèche l'opinion de John Clark qui sépare radicalement Xu Beihong et Pan Yuliang par l'idée de « modernité », nous pensons au contraire pouvoir légitimement les rapprocher au moyen d'un bagage artistique commun et déterminant chez l'un comme chez l'autre et qui fut acquis par leur expérience en France et à l'École des beaux-arts de Paris. Certes, les différences entre ces deux artistes sont importantes dans une comparaison globale de leurs œuvres, mais les points de rapprochement sont tout aussi manifestes dans la période qui nous concerne.

Nous invoquons la nécessité de « juger sur pièces » pour signaler les dispositifs communs ou dissemblables et pour dépasser les évidences superficielles. Or, après l'étude de la production de Xu Beihong, notre analyse est confrontée à une difficulté. Comment rétablir les faits sans repasser de manière aussi précise l'ensemble du corpus d'œuvres disponibles de tous les autres artistes impliqués dans notre phénomène ? C'est une gageure dans le cadre restreint de notre travail mais à laquelle il faut trouver une solution pratique pour ne pas retomber dans les généralités et comparer dans leur ensemble, *à la louche*, la production de ces artistes, ou bien, ce qui est encore pire, de ne retirer chez l'un ou chez l'autre, que les œuvres et les documents utiles à prouver notre hypothèse d'une influence majeure de l'expérience à l'École des beaux-arts de Paris.

« Les faits sont têtus » mais encore faut-il se donner la peine de les voir. Aussi pour établir les connexions et les corrélations essentielles entre les agents, leurs œuvres et l'influence qui agit dans et par le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris, il faut prendre de la distance, détendre notre effort d'observation et prendre le risque de définir une grille de lecture à la fois flexible et crédible. Celle-ci doit être établie à partir des résultats de notre étude sociologique et historique du phénomène, autant que des résultats provenant de l'étude du « cas » Xu Beihong. Or, cette grille de lecture qui au point de départ est confrontée d'un côté à la production de Xu Beihong et à celle de tous les autres agents de l'autre, ne peut pas aboutir à la conclusion évidente d'une influence directe et massive de l'École des beaux-arts de Paris. Autrement dit, au début de l'analyse, le jeu reste ouvert sans que nous sachions si, en dehors de Xu Beihong, l'expérience d'un artiste chinois à l'École des beaux-arts de Paris a été déterminante sur sa production. Il s'agit au fond d'éprouver notre hypothèse d'une forte influence telle que nous l'avons mise en évidence chez Xu Beihong pour d'une manière la plus objective possible établir le niveau de cette influence chez les autres. Cette situation porte à la fois les limites et les nécessaires contradictions que toute hypothèse doit trouver dans l'analyse des faits, mais elle permet aussi d'ouvrir le champ d'analyse et de rétablir les connexions qui ont été perdues et occultées dans la sphère des études aux conclusions stéréotypées et redondantes qui prévalent encore aussi bien en Occident qu'en Chine.

Premièrement, cette grille d'analyse doit s'appuyer sur une hiérarchie de critères picturaux qui

correspondraient à la manifestation particulière d'une influence de l'expérience à l'École des beaux-arts de Paris sur les agents qui l'ont vécue. A ce point, il s'agit de réduire l'impact des éléments sociologiques et de tenir compte d'un paradoxe. Indépendamment de la durée d'études des agents et même de leur forte volonté à un certain moment d'intégrer l'École des beaux-arts de Paris qui manifeste au moins momentanément l'adhésion au système académique, on s'aperçoit que cette expérience agit sur la nature de leur production avec force ou au contraire de manière très modérée. A ce point précis, la diversité des situations domine. Elle tient à la manière dont chaque agent réalise son propre « transfert culturel ». Certains s'inscrivent dans une traduction presque directe, d'autres mobilisent leur expérience de manière atténuée ou différée. Quoi qu'il en soit, cette influence ne peut pas être uniquement lue dans le cadre étroit de cette expérience elle-même. Elle est moins une action-réaction qu'une forme de contamination dont les effets, en fonction de l'identité des individus et de leurs parcours, sont soit immédiats ou bien retardés. Il convient ici de mettre en évidence les effets de la « formation académique » en tant que système éducatif, au sens le plus fort, capable de donner à celui qui s'y confronte les outils de ses choix dans le champ des possibles qui s'offre à lui.

Ainsi, chaque artiste est une *île* dont la faune et la flore sont en partie endémiques. Pourtant, leur étude, en fonction de critères qui les dépassent et les englobent, déterminent entre eux les relations qui existent au sein d'un *archipel* dont l'identité s'affirme entre les espaces *continentaux* que représentent l'Europe et la Chine. Comment mettre cette géographie en évidence ? La grille d'analyse s'appuie sur trois critères principaux : le dessin, le style, le sujet.

Le plus important critère est constitué par le dessin. C'est *la mer* qui baigne notre sujet. Nous renvoyons à notre étude des dessins de Xu Beihong pour rappeler que la maîtrise du dessin constituait le socle de sa pratique et de sa production. Dans le dessin réside l'essentiel de l'expérience à l'École des beaux-arts et l'essentiel du retour d'expérience en Chine, soit la matière principale du « transfert culturel ». Son impact est tel, qu'il façonne à la fois le style dans les formes artistiques occidentales (dessins, peintures à l'huile) mais qu'il pénètre profondément dans l'expression chinoise à l'encre au point d'en renouveler la plastique (lignes, formes, couleurs). Si un artiste maintient une pratique du dessin à un haut niveau, nous y voyons le signe d'une influence de sa formation académique à l'École des beaux-arts de Paris.

Ensuite vient le style, qui est un critère variable au point qu'on peut se demander s'il existait un style pictural propre à l'École des beaux-arts de Paris au début du XX^e siècle. Certes, les travaux scolaires comptent moins que les œuvres de maturité mais certains artistes ont continué à utiliser dans leur œuvre des formules picturales très proches de celles appliquées dans les ateliers et les concours. L'École des beaux-arts n'avait pas vocation à imposer un style, du moins plus à l'époque dont nous parlons⁷⁹⁷, pourtant, au-delà de la diversité, des tendances existaient. Elles correspondaient à des manières portées par les artistes issus de l'École des beaux-arts et à l'exclusion d'autres styles qui n'en provenaient pas. Ces manières étaient conformes aux styles des maîtres et des élèves de l'École qui avaient trouvé leur place au soleil dans le champ artistique de l'époque. Dans le fil d'une transmission passant des maîtres aux élèves, avant que ces élèves ne deviennent eux-mêmes des maîtres, ces artistes et leurs styles montraient la voie à suivre. Ainsi, pour la période qui nous intéresse, on

⁷⁹⁷ La disparition d'une doctrine esthétique unique au profit de la mise en valeur de l'originalité individuelle et de l'éclectisme était considérée comme une des raisons du déclin de l'École académique qui, justement, ne l'était plus. A quelle date situer une rupture ? Les réformes de 1863 constituent un pivot dans la prise de conscience d'une crise sans réussir à la résoudre. Alain Bonnet, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle - La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2006.

pourrait distinguer :

- Une veine réaliste et naturaliste, avec d'un côté une tendance plutôt froide (même s'il y a aussi de la vigueur et de la robustesse) et de l'autre une manière plus coloriste parfois proche de l'impressionnisme dont Ernest Laurent incarne l'extrême. Pour la première tendance, on pense aux frères Laurens après leur père et aussi à Fernand Cormon ; pour la seconde, à Lucien Simon dans lequel on peut voir aussi l'héritage d'Albert Besnard. Dans les deux cas, le dessin reste la base de la pratique, le cadre infaillible au sein duquel la couleur s'affirme avec plus ou moins de force.

- Une autre tendance se rapproche quant à elle de « l'art déco » et d'une stylisation en recherche de formes pures et graphiques. Le dessin reste fondamental mais il est dépouillé de sa charge naturaliste pour être mis au service d'une simplification-stylisation. On voit poindre le style de Jean Dupas, de Robert Poughéon et même de Pierre Ducos de La Haille, tous d'anciens romains.

- Le mouvement de « retour à l'ordre » ouvre un espace intermédiaire dans lequel l'académisme peut récupérer à son usage des éléments provenant des avant-gardes fauve et cubiste du début du siècle. Avec son retour à la tradition, André Derain fut considéré entre les deux guerres comme une référence par les élèves de l'École des beaux-arts de Paris, car il montrait, avec d'autres, qu'on pouvait produire une peinture moderne tout en restant attaché aux héritages du passé⁷⁹⁸. Le cubisme, intellectuel et pratique, a réussi sans doute à s'infiltrer davantage dans la forteresse académique. La nomination de Jean Souverbie à la tête d'un atelier de Peinture en 1945 est très significative du succès cubiste à l'École des beaux-arts de Paris dans une expression tempérée, presque classique et souvent décorative ; mais on en sent les effets se propager dans la production de l'École dès les années 1930.

- La manière expressionniste complète le trio précédent de façon contradictoire. Moins française qu'allemande, elle n'appartient pas à l'univers esthétique et artistique de l'École avant la Seconde Guerre mondiale. Elle nous intéresse comme contre-point des tendances dominantes qui ont un lien avéré avec l'École des beaux-arts et l'héritage artistique et technique que l'institution portait et transmettait vaille que vaille à ses élèves.

Enfin, pour les sujets, dont nous avons vu à quel point il fallait se méfier, la classification est plus difficile à établir car si on se déleste des illustrations typiques dans le cadre des genres du portrait, du paysage, de la nature morte etc., que reste-t-il ? On doit plutôt voir si l'artiste a développé un système particulier à partir d'un genre réputé académique. Dans cette géographie des genres et des sujets, la peinture d'histoire, comprise au sens large, apparaît évidemment comme le genre académique par excellence, à l'instar de Xu Beihong. Mais ce type de sujet a pu être traité de façon non académique par certains agents chinois. La veine expressionniste joue ici à plein comme option contradictoire à l'héritage stylistique porté par l'École des beaux-arts de Paris. On trouve du côté français un Georges Rouault formé dans l'atelier Gustave Moreau⁷⁹⁹ ; du côté chinois, Lin

⁷⁹⁸ « André Derain était perçu dans les années 1920 comme le meilleur représentant de la tradition française et il reçut en 1928 le prix Carnegie ce qui lui conféra un grand prestige international. Il fut sous contrat avec Paul Guillaume de 1924 jusqu'à la mort de ce dernier en 1934. Sa participation au voyage d'artistes français en Allemagne en 1941 entacha cependant à jamais sa réputation et sa carrière. » <http://www.musee-orangerie.fr/fr/artiste/andre-derain>.

Il a refusé la direction des École des beaux-arts de Paris en 1944, mais avant ou après août ? Voir Laurence Bertrand-Dorléac, *L'Art de la défaite 1940-1944*, Éditions du Seuil, Paris, 2010 ; et les travaux de Philippe Dagen et de Kenneth Silver.

⁷⁹⁹ Dans le cadre de l'École des beaux-arts de Paris, Georges Rouault (1871-1958) participa au Prix de Rome en 1894 et 1895 ; il remporta les prix Chenavard et Fortin d'Ivry. Sur les « correspondances » entre Rouault et son maître Moreau,

Fengmian incarne ce ralliement à des formules expressionnistes tout en puisant dans un héritage académique auquel il a été confronté dans les écoles des beaux-arts de Dijon et de Paris.

Comme nous le signalions à propos du dessin, il faut aussi jeter un œil sur la production chinoise en Chine et voir si l'influence académique française s'y est poursuivie dans la peinture à l'huile. Après avoir puisé au Japon, l'art chinois moderne est-il resté viscéralement attaché à une expérience française marquée par l'École des beaux-arts de Paris ? Ou bien une autre influence, non française, s'y est-elle superposée ? Comme celle venant d'Union soviétique ? Parfois, les styles sont brouillés et on voit des éléments français et soviétiques mélangés. Certains élèves chinois passés par l'École des beaux-arts de Paris ont repris dans les années 1930 en Chine des éléments provenant d'Union soviétique, source d'inspiration pour leurs sujets et leur manière. L'ambiguïté avec l'héritage français est alors déjà de mise chez des agents chinois passés par la rue Bonaparte. Mais paradoxalement, cette ambiguïté est la plus vive lorsque la génération d'artistes chinois nés dans les années 1930 est confrontée à l'héritage français de ses maîtres chinois formés à Paris ainsi qu'au nécessaire recours au réalisme socialiste établi avec Yan'an et la victoire communiste en 1949. Aujourd'hui encore, des « monstres sacrés » du champ artistique chinois, comme Jin Shangyi⁸⁰⁰, portent dans leurs œuvres ce dilemme pictural et nombre de leurs tableaux illustrent cette double influence.

Dans la peinture à l'encre en Chine, voit-on s'affirmer une empreinte du dessin occidental dans les productions des années 1920 aux années 1940 ? La question est sans doute la plus sérieuse parmi celles que nous soulevons car elle concerne le domaine central et le plus vaste de l'art chinois, même à l'époque moderne et contemporaine. Dans cette voie nourrie à partir d'une influence française qui s'enracine dans son expérience à l'École des beaux-arts de Paris, le caractère exemplaire de Xu Beihong est manifeste comme nous avons pu le montrer plus haut. Or, est-ce que d'autres de ses camarades chinois de l'École des beaux-arts ont également suivi cette direction ? L'enjeu de l'influence française portait précisément un caractère « national » dans la mesure où il s'agissait de relativiser l'influence japonaise qui était très importante même sur l'École de Lingnan et l'École de Shanghai, et aussi de renouveler l'encre par une expérience réelle et directe en Occident où l'on pouvait toucher à la source d'un dessin réaliste, observateur de la nature et de l'homme avec des valeurs scientifiques et humanistes. Evidemment, parler d'une influence française sur l'encre chinoise pourrait faire sourire sauf que, dans le cadre de notre sujet, la question mérite d'être posée et Xu Beihong nous a déjà fourni des éléments solides de réponse.

Bref, les critères que nous venons de mettre en lumière pour nous aider à mieux voir la production des artistes chinois passés par l'École des beaux-arts de Paris sont souvent ambigus et peu déterminants pris isolément à définir un profil précis, sauf précisément à les accumuler dans chaque cas étudié. Pour chaque agent, une fois passée au crible la documentation, quelle impression reste-t-il ? Aucune réponse n'est complètement tranchée mais elle n'est pas le fruit d'un a priori ; elle est le résultat de l'effort à chaque fois

l'exposition au musée national Gustave Moreau, du 27 janvier au 25 avril 2016, *Souvenirs d'atelier, Gustave Moreau - Georges Rouault*.

⁸⁰⁰ Jin Shangyi (靳尚谊) né en 1934, fut professeur de peinture et directeur de la CAFA de 1987 à 2001. Très jeune, il eut affaire à Xu Beihong et surtout à Wu Zuoren, avant d'être *recadré* par Konstantin Maksimov (1913-1993) entre 1954 et 1957. La peinture de Jin Shangyi cumule toutes ces influences avec ambiguïté et talent. On peut aussi s'interroger sur l'œuvre d'artistes de cette génération encore en vie, tels Zhong Han (钟涵) né en 1929, Quan Shanshi (全山石) né en 1930, Zhan Jianjun (詹建俊) né en 1931 et Wen Lipeng (闻立鹏) né 1931 ; tous formés à la CAFA puis professeurs de peinture à la CAFA. Voir l'exposition, *Résonances chinoises*, qui s'est tenue au Palais Brongniart à Paris du 14 au 27 juillet 2016.

mené de soumettre les œuvres à des critères qui permettent en les croisant de cadrer l'observation⁸⁰¹.

Le corpus d'œuvres à étudier, celui de plus de cent trente agents, pourrait sembler considérable si l'histoire chinoise du XX^e siècle n'en avait pas réduit sensiblement la surface sous les coups des guerres et des révolutions. Des peintres ont cessé de l'être par manque de vocation ou bien parce qu'ils ont disparu avant de donner leurs fruits prometteurs. Dans notre effort un établir un florilège de tous les artistes passés par l'École des beaux-arts de Paris, la récolte a pu être foisonnante ou bien réduite au minimum, parfois à rien du tout.

Très concrètement, nous avons utilisé :

- Les résultats de notre dépouillement des archives de l'École des beaux-arts aux Archives nationales ; ils nous fournissent le cadre social et chronologique du phénomène qui s'ouvre sur la question artistique proprement dite à travers les relations entre les agents et leur position dans l'École, soit les ateliers de tel ou tel patron ; nous sommes convaincus que dans le cadre de l'École, l'atelier est un espace privilégié où se construisent la compétence et la manière d'un jeune artiste. Nous verrons aussi que les stratégies sociales, individuelles ou collectives, se doublent de stratégies artistiques.

- Les dossiers que nous avons constitués progressivement depuis plusieurs années sur chaque artiste et que nous appelons « dossiers papier », car il s'agit de l'accumulation dans des pochettes cartonnées de fiches de lectures, de notes, de traductions et de chronologies concernant la relation de tel artiste chinois à la France et à l'École des beaux-arts de Paris. Ces dossiers sont très fournis pour les figures les plus importantes du mouvement *Liufa*, parfois ils sont extrêmement minces quand les agents sont tombés dans l'oubli. Nous avons dépouillé un grand nombre de monographies, le plus souvent mi-biographiques mi-artistiques, qui peinent à analyser en profondeur la question qui nous occupe, même sur la partie proprement artistique. Cette bibliographie, essentiellement chinoise et continentale, nous l'avons traitée comme la face « mémorielle » du sujet ; nous l'avons soumise à tout l'arsenal critique dont nous disposions et notamment aux résultats irréfutables donnés par les archives. Entre la mémoire et les documents, la différence est parfois vertigineuse. Cette bibliographie nous fournit des informations intéressantes sur la manière dont les artistes se voyaient eux-mêmes et aussi les uns par rapport aux autres sur le plan artistique. Mais cette littérature révèle aussi l'espace d'une concurrence acharnée. C'est en somme, la « guerre des artistes » chinois, en référence à l'étude de Gisèle Sapiro sur les écrivains français pendant la dernière guerre. Epais comme des annuaires ou désespérément maigres, tous nos dossiers papier tracent ensemble les contours internes et externes de ce *champ de bataille* dont l'historiographie locale tend à poursuivre les fureurs et les rancœurs. Il faut bien le dire, les historiens continuent à dresser les artistes les uns contre les autres et la question artistique est une des armes dont ils disposent dans ce conflit. L'enjeu est la consécration en Chine et désormais aussi à l'étranger ; les intérêts financiers qui s'y attachent, exercent une pression considérable sur ce domaine de la recherche en histoire de l'art, à un niveau comparable avec la dimension politique. Paradoxalement, cette situation de la bibliographie-historiographie chinoise offre un argument à la manière dont nous traitons notre sujet ; elle reflète et perpétue le jeu des relations interpersonnelles et collectives qui existaient à l'époque et qui constituait un élément fondamental de la pratique avec une conséquence importante sur la nature de la production. Aussi, il s'agit pour nous de voir si le jeu des factions s'exerce dans et par le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris avec des conséquences sur la production artistiques des agents impliqués.

- Le corpus d'œuvres de chaque agent n'est pas aisé à constituer et il y a peu de catalogues raisonnés ;

⁸⁰¹ Il faut aussi tenir compte de la manière de voir à l'époque, notamment le regard des critiques. Comme exemple intéressant, on a de Camille Mauclair, son opuscule intitulé *Les États de la Peinture française de 1850 à 1920*, Collection Payot, Paris, 1921 ; est un document utile qui incite à relativiser nos critères contemporains et le clivage de la modernité. Mauclair a été le grand thuriféraire d'Albert Besnard.

même l'œuvre de Xu Beihong n'en possède pas. Il faut donc utiliser les catalogues d'exposition et aussi les catalogues des ventes aux enchères au cours desquelles des œuvres réapparaissent momentanément. Toutefois, les musées et le marché ne sont pas en mesure de ressusciter les tableaux disparus. C'est pourquoi, pour la production la plus ancienne, on peut recourir à la presse de l'époque. Nous avons choisi de dépouiller deux magazines illustrés, *Liangyou Huabao* et *Beiyang Huabao*, le premier centré sur Shanghai, le deuxième sur Tianjin. Les pages de ces journaux sont un précieux miroir de la société à l'époque républicaine ; les beaux-arts et les artistes modernes y occupent une place de choix, avec images d'œuvres et comptes-rendus de leurs activités ; sur une période de vingt ans, entre le milieu des années 1920 et le milieu des années 1940, on peut suivre la manière dont les arts étaient perçus parmi les autres domaines, comme la politique, le théâtre et le cinéma. Nous verrons que de façon homologue, les évolutions du rapport de force entre les différentes tendances artistiques présentes dans les magazines tabloïds, se retrouvent effectivement dans notre phénomène à Paris.

Afin de renforcer la pertinence de notre analyse, nous allons appliquer la grille et les critères que nous venons d'énoncer à la structure de l'effectif chinois que nous avons établie à partir du dépouillement des archives de l'École. Nous verrons si les évolutions de l'effectif dans le temps, et aussi sa répartition dans les différents ateliers, n'ont pas correspondu à des évolutions artistiques. De cette manière, on peut imaginer que dans le phénomène chinois à l'École des beaux-arts, des tendances différentes se sont affirmées, au-delà même des figures les plus connues, et que les solidarités sociales se sont doublées de solidarités artistiques. Au final, notre objectif est de produire une histoire artistique du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris.

1. Les précurseurs et le groupe transitoire : le temps d'un académisme consensuel, incontesté en France et tempéré en Chine, (1914-1926)

1.1. Les précurseurs, ou l'académisme inventé, héroïque et déjà ambigu

Après que Xu Beihong nous a donné une ligne qui traverse une production abondante et un solide projet artistique, on peine à trouver l'équivalent ailleurs, notamment parmi les précurseurs auxquels il est associé. Or, pour ces premiers parmi les premiers, la relation est effectivement forte avec l'académisme au sens le plus large, et on peut avancer que leur manière provenait directement de leur expérience à l'École des beaux-arts de Paris. Pourtant, on ne voit pas ces anciens élèves de l'École imposer à leur retour en Chine une tendance claire et nette qui aurait fait au début des années 1920 de l'expérience française académique, la manière dominante, indiscutée et indiscutable. L'ambiguïté plane.

Si la relative faiblesse de la production des précurseurs ressort en partie de la comparaison avec Xu Beihong et aussi du peu d'œuvres qui subsiste pour en juger, cela va au-delà. On voit bien que ce qui compte à travers la production d'un artiste, c'est le projet qui la motive au départ. S'agit-il de l'œuvre d'un artiste ou bien d'une production d'amateur éclairé, d'enseignant, d'un peintre dont l'ambition est ailleurs que dans son art ? Il y a de nombreux cas de figure. Ce qui nous intéresse est de pouvoir apprécier la production à l'aune du projet et de la place qu'y tient le bagage académique provenant de l'expérience à l'École des beaux-arts de Paris. Si on pouvait utiliser une échelle de mesure, sur ces deux points, le curseur serait placé le plus haut avec la production de Xu Beihong autant par son ampleur, sa qualité que son intensité⁸⁰². Tous les agents ne peuvent, ni ne veulent en faire autant. C'est pourquoi, en dehors de la force du projet de l'artiste, on trouve aussi des variations dans la manière de mobiliser la manière académique acquise en France. A notre avis, la sorte de mollesse générale qui transparait dans l'œuvre des précurseurs est aussi l'effet d'un mouvement de repli des artistes par rapport à ce qu'ils ont appris en France et aux rigueurs de la manière académique.

1.1.1. Wu Fading

Lorsqu'on voit l'œuvre de **Wu Fading (1883-1924) (1)**, on ne peut être qu'indulgent au sujet d'une production dont il ne reste presque rien aujourd'hui, à part quelques tableaux et quelques photographies fanées dans les revues de l'époque. Wu Fading a disparu très tôt et son œuvre a été comme engloutie. On voit quelques éléments du navire échoué sur la plage après le naufrage provoquée par la tempête. Mais c'est déjà bien quand on devine tous ces bateaux disparus corps et biens en haute mer, sans avoir rien laissé du tout à la surface de l'histoire.

Dans le *Chen Bao Fu Kan* numéro 75 du 6 avril 1924 (cf. Annexes II p. 101), il y a bien une académie

⁸⁰² Le peintre Chang Shuhong pourrait nous être opposé comme figure aussi importante que Xu Beihong dans le phénomène étudié (Cernuschi 2011 p. 84). Objectivement, il n'en est rien. Certes, comme nous le verrons plus avant, Chang Shuhong possède bien des qualités techniques comparables à celle de Xu Beihong, pour autant son œuvre, effectivement pleinement nourri à la source académique française, n'a pas porté en Chine l'ampleur des fruits qu'on pouvait en attendre. Par rapport à la génération de Xu Beihong, celle de Chang Shuhong s'est retrouvée confrontée à des enjeux différents et son impact sur la peinture chinoise moderne, notamment à l'encre, n'a pas été aussi forte qu'il aurait pu l'être. D'une certaine manière, dans les années 1930, les places étaient déjà prises. Aussi, dans notre analyse artistique, nous gardons toujours en tête la lecture sociologique et historique du phénomène.

peinte dont on a du mal à juger de la qualité vue la faiblesse de la reproduction. C'est davantage une trace qu'une image fidèle au tableau. Mais, d'une part Wu Fading, qui fut reçu au concours d'admission à l'École des beaux-arts, devait avoir atteint un niveau de compétence satisfaisant en dessin, d'autre part le tableau montre une composition originale. En effet, le modèle féminin nu, qui semble chinois, pose debout dans un coin de la pièce, un bras le long du corps, l'autre levé avec la main appuyée au mur. La « figure peinte », au sens de l'École des beaux-arts⁸⁰³, fonctionne ici comme une vue de profil. On remarque surtout que le quart inférieur gauche de la toile représente le quart droit supérieur d'une toile posée sur un chevalet. Le procédé est astucieux car il permet d'abord de masquer le sexe du modèle au regard du spectateur. Ensuite, le travail est élaboré pour rendre la perspective et les échelles dans un jeu intéressant. Enfin, l'image sert surtout à montrer la peinture de la figure d'après nature en train de se faire ; le point de vue place le spectateur devant le modèle et la toile comme s'il était lui-même le peintre.

Ainsi, le tableau, anodin en apparence, est extrêmement significatif sur la situation des beaux-arts chinois, au début des années 1920, au moment des premiers « retours de France », et aussi dans le cadre de la *Société Apollo* et des écoles d'art à Pékin liées au *Shanghai Meizhuan* ; puisque Wu Fading circulait entre les deux pôles du champ artistique en prise directe avec le *Liufa* et la production d'une peinture à l'huile chinoise. Michael Sullivan nous rappelle qu'*Apollo* à Pékin et *Tianmahui* à Shanghai étaient en pointe pour normaliser l'usage des modèles nus dans les écoles d'art et ce, malgré les divergences entre pro et anti influences modernistes occidentales⁸⁰⁴. L'académie peinte de Wu Fading s'inscrit bien dans ce contexte des précurseurs en France de retour en Chine. La toile joue avec les limites picturales, techniques et morales en vigueur en France et transférées en Chine. Elle montre autant un nu en peinture que les circonstances de sa réalisation en Chine. C'est à la fois une œuvre programmatique et pédagogique.

Cependant, comment apprécier précisément cette académie par rapport à l'expérience de Wu Fading en France et à l'École des beaux-arts de Paris ? Si on la confronte aux figures peintes du concours éponyme, on ne trouvera rien de comparable dans la mesure où le nu masculin était de règle jusque 1943⁸⁰⁵. C'est donc la production d'atelier et non le modèle des concours qui est porté en tant qu'expérience par Wu Fading. Or, si la place du peintre face au modèle nu est déterminé dans le concours par la position du candidat dans la hiérarchie des élèves de l'École, le plus haut étant le mieux placé dans la salle, et si dans l'atelier il en est de même, Wu Fading rejoue pour lui-même une pose et un point de vue dans l'exécution qui puise autant dans la culture d'atelier (rendu académique de la pose d'un modèle féminin acquis depuis longtemps à l'École) que dans la liberté de traitement (le tableau dans le tableau) qui provient des académies libres comme l'Académie Colarossi où il fréquenta Collin. En effet, aucun « patron » de l'École des beaux-arts n'aurait toléré une composition à ce point ludique, et Wu Fading crée dans le contexte chinois un dispositif à la fois provocant et moral, donc intéressant et efficace.

Cette œuvre résume les acquis de Wu Fading en France dans une sorte de condensé de son retour d'expérience donné à ses contemporains en Chine ; on pense moins au public (qui est-il d'ailleurs à l'époque ?) qu'au milieu plutôt clos des arts soumis à la pression du champ du pouvoir et ouvert au champ culturel notamment les littérateurs ; Wu Fading cible en priorité les agents du champ artistique eux-mêmes, soient les

⁸⁰³ Dans les « académies » réalisées d'après le modèle vivant, on distingue la « figure peinte » qui représente le modèle en pied, de la « demi-figure peinte » ou « torse ». Les deux points de vue sur le modèle nu sont l'objet de concours et ils constituent le cœur de la pratique scolaire académique. Les murs des ateliers de l'École des beaux-arts en étaient couverts.

⁸⁰⁴ Sullivan, *op. cit.*, 1996, p. 58.

⁸⁰⁵ Il faut attendre FP 203 soit 1943 dans l'épreuve à l'huile et FDN 292 soit 1940 en dessin pour trouver des modèles féminins nus dans ses concours emblématiques à l'École des beaux-arts de Paris.

professeurs et surtout élèves des écoles d'art de Chine. Le tableau a bien été réalisé et proposé dans cette perspective. C'est un *vade-mecum* à l'usage des jeunes peintres de Chine qui n'ont pas eu la même expérience à l'étranger. Au final, cette académie déroule autant qu'elle brouille nécessairement l'expérience authentique de l'École des beaux-arts de Paris qui en l'état était intraduisible et inapplicable en Chine. C'est une œuvre réflexive qui met en jeu toute la question du transfert d'expérience et plus largement du transfert culturel au moyen de réinterprétations élaborées et efficaces de modèles tirés du contexte d'origine vers le contexte de réception⁸⁰⁶.

Dans la même revue *Chen Bao Fu Kan* numéro 75 du 6 avril 1924 (cf. Annexes II p. 101), on voit également un portrait de femme, col de chemisier ouvert et coiffure à l'occidentale ; dans un cadre très resserré et très expressif, le panneau ressemble autant à un « portrait du Fayoum » qu'à un portrait moderne de « l'être aimé » influencé par la photographie. Nous n'y voyons pas le style d'une « tête d'expression » de l'École des beaux-arts car la manière est plus naturelle et sans théâtralité.

Dans le même article, on a aussi un petit paysage de Suzhou (cf. Annexes II p. 101) ; la composition nous est si familière avec la rivière, une barque et des maisons aux toits pentus qu'elle est comme une « image d'Épinal » de la Chine d'hier et d'aujourd'hui, sans que nous en sachions le prototype. Cette sorte de carte postale nous ramène au quai de Seine du *Paysage de Paris - Bali Fengjing* conservé au Namoc peint par Wu Fading en France (cf. Annexes II p. 102). Nous connaissons deux tableaux d'André Claudot (1892-1982) de la fin des années 1910 qui correspondent bien à ce sujet et à la manière dont Wu Fading l'a traité⁸⁰⁷. On peut ajouter un paysage de montagne de même format, de même facture et intitulé *Hujing*⁸⁰⁸ comme scène de genre ou paysage animé, complètement occidentale si ce n'est que l'intérêt pour l'eau et la montagne, le *Shan Shui* s'y manifeste. On pense au voyage de Wu Fading en Suisse évoqué par Yang Zhongzi⁸⁰⁹. Un autre paysage provenant d'une collection privée et passé récemment en vente intitulé *Shancun*⁸¹⁰, rappelle André Wilder (1871-1965), peintre de la veine postimpressionniste qui se rapproche de la touche de Claudot et de beaucoup d'autres peintres du début du siècle en France. Un dernier paysage conservé au Namoc, et si l'attribution à Wu Fading est correcte, est d'une facture un peu différente, beaucoup plus léchée avec des couleurs éclatantes⁸¹¹. On remarque que la palette est très proche de celle utilisée dans le portrait de *Cixi*. On pense moins alors à l'école française qu'à l'école japonaise avec un souci pour rendre des ciels précieux et nous retrouverons aussi cette touche asiatique chez Yan Wenliang également passé par l'École des beaux-arts de Paris.

A ce point, Wu Fading donne une peinture technique et éducative ; il cumule les influences de l'École des

⁸⁰⁶ L'image d'une académie masculine, dessin au fusain par Wu Fading, comme un FDN de l'École des beaux-arts de Paris, publié dans la revue *Meishu*, 2e volume, Numéro 2, le 30 avril 1920 ; elle est donnée comme « conservée » au *Beiping Guoli Yizhuan* sans qu'il soit assuré qu'il l'ait produite en Chine. C'est peut-être un travail fait en France (cf. Annexes II p. 101).

⁸⁰⁷ China Art Museum 中华艺术宫, *Shanghai yu Bali Zhijian - Zhongguo Xiandangdai Yishu Jingpin Ji*, 上海与巴黎之间——中国现当代艺术精品集, *Shanghai/Paris, Modern art of China*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 2014, p. 73 et p. 75.

⁸⁰⁸ *Le paysage au lac*, 33,5 x 26,5 cm Namoc.

⁸⁰⁹ Yang Zhongzi 杨仲子, « Pleurer la perte de M. Xinwu 哭新吾先生 », *Chenbao Fukan 晨报副刊*, 6 avril 1924, n. 75.

⁸¹⁰ *Le village*, 山村, *Shancun*, 1919, huile sur toile, 30.5x37 cm, vente Council, Beijing, 03.06.2014, lot. 3206,

⁸¹¹ *Paysage*, 风景, *Fengjing*, huile sur toile 62x43 cm, Namoc ; on pense au commentaire sur les « paysages d'une beauté enivrante » par Yang Zhongzi 杨仲子, « Pleurer la perte de M. Xinwu 哭新吾先生 », *Chenbao Fukan 晨报副刊*, 6 avril 1924, n. 75.

beaux-arts de Paris mais telles qu'elles sont déjà répandues ailleurs. Il a aussi une manière plus intimiste et synthétique de portraits et de paysages que l'on trouve à Paris à la fin des années 1910. On sent aussi l'héritage japonais. Wu Fading n'est pas allé au Japon mais le Japon est à la fois inscrit dans l'histoire de l'École, dans son propre rapport avec Collin mentionné par Liu Haisu et aussi chez ceux que Wu Fading fréquente dans les associations et les écoles d'art à Shanghai et à Pékin. Malgré leur mésentente, on pense à Zheng Jin (1883-1959) qui fut formé au Japon et qui occupait la présidence de l'École spéciale des beaux-arts de Pékin où travaillait encore Wu Fading avant son décès. Par rapport aux différentes manières japonaises, Wu Fading serait plus proche de Kuroda Seiki que de Fujishima Takeji. Le rapport avec Li Shutong saute aussi aux yeux si on regarde ses portraits chinois.

Ces deux portraits, *La femme en costume Qi* et *Cixi*, sont plus problématiques (cf. Annexes II p. 103). A vrai dire, ce sont des portraits d'histoire qui ont pour objectif de fixer une imagerie historique de la Chine encore récente mais dépassée. C'est déjà une peinture de mémoire. Elle tranche avec le tableau de la femme nue assise qui est aujourd'hui attribué à Li Shutong, mais qui, non sans raison, l'était auparavant à Wu Fading⁸¹². Le nu étant moderne, le portrait peut être historique en référence aussi aux modèles occidentaux, et on garde en mémoire les études publiées par Wu Fading sur la Renaissance et notamment la Joconde⁸¹³. Du point de vue technique et artistique, on est frappé par la force des couleurs. Cormon le signalait comme « coloriste très particulier » en juillet 1916⁸¹⁴. On voit aussi le contraste dans la touche appliquée aux différents éléments de la composition. Dans *La femme en costume Qi*, la figure est traitée en touche plus large alors que le fond est couvert d'une touche vive et impressionniste. Dans *Cixi*, le même procédé est utilisé mais inversement, la figure étant remplie de petites touches vives alors que le fond est plus lisse et uniforme. Dans les deux cas, il s'agit d'harmoniser de manière intéressante le dessin et la couleur par la touche. On ne peut pas dire que le résultat soit convaincant, notamment dans le *Cixi* qui a sans doute été réalisé à partir d'une photographie et dont la dimension ironique est certaine⁸¹⁵. Par rapport à l'École, on pourrait rapprocher Wu Fading de la production d'Ernest Laurent (1859-1929) qui a introduit avec vigueur des procédés impressionnistes dans la sphère académique. Avec un style en touches de couleur assez vives et acides avec un goût pour l'intimisme et une forme de symbolisme, sa peinture était peut-être connue au Japon, et Laurent eut des élèves chinois comme Zhou Bichu dont l'œuvre porte sa trace de manière évidente. La peinture de Wu Fading peut parfois apparaître comme un remplissage un peu maladroit dans un style libre et coloré d'une figure dont il veut maintenir la clarté du dessin issue de sa maîtrise du dessin académique. Le peintre est confronté à la contradiction qui existe entre la liberté de la couleur et le cadre contraignant du dessin.

Wu Fading, est-ce la moyenne en tout, en technique et en sujet ? En effet, on ne retrouve pas toujours chez lui la maîtrise du dessin académique même si *La femme en costume Qi* ou encore *Cixi* sont des figures éminemment dessinées qui rappellent la technique impressionniste d'Ernest Laurent et des prédécesseurs comme Armand Guillaumin (1841-1927). Mais certains paysages de Wu Fading montrent un affaiblissement technique qui nous interpelle au sujet d'un peintre qui a été reçu au concours des places avant même notre mètre-étalon, Xu Beihong. Pourquoi ? Nous pensons que c'est un choix de l'artiste qui décide, pour diverses raisons, de mettre en sourdine, sinon d'éteindre son expertise technique académique pour s'en libérer. Il faudrait voir si, à un moment, Wu Fading n'a pas été exposé en Chine à un contexte très critique sur sa

⁸¹² <http://en.cafa.com.cn/li-shutong-masterpiece-a-half-naked-woman-discovered-in-cafa-art-museum.html>

⁸¹³ Article de Wu Fading dans la revue *Yishu* du 13 janvier 1924.

⁸¹⁴ En AJ52 1178, sur trouve le dossier individuel de Wu Fading.

⁸¹⁵ L'impératrice est doublée par un singe macaque qui siège à côté d'elle.

manière académique française ?

Quel lien établir entre Wu Fading et Xu Beihong ? Les deux artistes ne se sont peut-être connus qu’indirectement ; ils se seraient croisés sans jamais avoir de rapports directs. Nos chronologies ne les placent jamais ensemble à Pékin au moment du retour de Wu Fading en Chine et avant le départ de Xu Beihong en France. Entre les deux, on peut parler de parallèle mais pas d’influence de l’aîné sur le plus jeune. Xu Beihong a dix ans de moins que Wu Fading et dans ce contexte très dense, c’est un gouffre que les trajectoires individuelles remplissent en les écartant. Xu Beihong est immédiatement porté à aller plus loin que Wu Fading, même si leurs racines puisent dans des sources communes.

Pourtant, et pour finir sur Wu Fading dans la ligne d’un rapprochement avec Xu Beihong, une œuvre a fait sensation en mai 1923 à Pékin, lors de la deuxième exposition du Colloque des Beaux-arts d’*Apollo* (*Aboluo Meishu Yanjiuhui*, “阿博洛美术研究会”) ; Wu Fading présenta un tableau intitulé *Les héros du pont Qinglong*⁸¹⁶. Cette peinture donnée comme une grande peinture à l’huile nous échappe complètement⁸¹⁷. Pourtant, elle montre que Wu Fading tenta lui-même et peut-être le premier, de développer en Chine une peinture d’histoire moderne et en prise plus ou moins directe avec l’actualité. Dans ce cas, Wu Fading préparerait bien Xu Beihong et Lin Fengmian.

1.1.2. Li Chaoshi

Li Chaoshi (1893-1971) (3) incarne à nos yeux le concept de *mobilisation faible* de l’héritage académique français. Il vécut bien plus longtemps que son camarade Wu Fading de l’atelier Cormon, et il semble avoir davantage été fidèle au dessin pur à travers une expression colorée au pastel. D’un bout à l’autre de sa carrière, il est très marqué par la manière académique scolaire apprise aux beaux-arts de Paris. Même si en comparaison de Wu fading, ses compétences techniques paraissent inférieures comme en témoignent ses résultats au concours d’admission. Li Chaoshi peine dans le dessin de la figure d’après nature⁸¹⁸. Dans ce que l’on voit de sa production, et qui date des années 1950 et 1960⁸¹⁹ (cf. Annexes II p. 105), les sujets sont peu ambitieux. On pense d’abord aux démonstrations d’un professeur de dessin et de peinture. Li Chaoshi nous apparaît donc comme un passeur dans le domaine éducatif, et on a vu son importance dans les débats issus du *Shanghai Meizhuan* entre 1919 et 1924, davantage que comme un artiste dont le projet artistique serait d’ampleur. Li Chaoshi se spécialise dans une technique, le pastel, qui est aussi la manière pour le créateur sans grande envergure de trouver sa niche, celle d’une pratique honnête tournée vers l’éducation.

⁸¹⁶ Un certain nombre des dessins préparatoires de ce tableau auraient été conservés à l’École spéciale des beaux-arts de Shanghai (*Shanghai Meizhuan*, 上海美专). On rappelle aussi qu’à l’époque de la réforme nationale universitaire en 1953, un dessin de Wu Fading sur le même sujet fut découvert et conservé à l’école spéciale des arts de Wuxi (Wuxi Huadong Yizhuan, 无锡华东艺专). Il est aujourd’hui perdu. Voir Chen Ruilin 陈瑞林 Zhu Boxiong 朱伯雄, *Zhongguo Xihua Wushinian 1898-1949*, 中国西画五十年 1898-1949, *Cinquante ans de peinture occidentale en Chine, 1898-1949*, Renmin Meishu Chubanshe, Beijing, 1989, p. 189.

⁸¹⁷ Sullivan, *op. cit.*, 1996, p. 42.

⁸¹⁸ Voir les résultats de 1917 et 1918. AJ52 1011. Li Choashi oscille entre 5 et 12 en 1917 et entre 11 et 12 en 1918. Toutefois, une académie de femme publiée dans la Revue *Meishu* n°2 du 30 avril 1920 rappelle le style Collin des Japonais. C’est un dessin très probablement réalisé lors de ses études à Paris (cf. Annexes II p. 104).

⁸¹⁹ *Les quatre trésors du cabinet du lettré* (《文房四宝》 *wenfangsibao*) 1955, gouache 26.5×35.5cm, vente Guardian Beijing, 10.11.2014, lot. 0017. *Le portrait d’une jeune fille* (《少女像》 *shaonü xiang*) 1964, Fan Zi 凡子, *Li Chaoshi: Gengyun Nanwen ji Shoucheng*, 李超士: 耕耘难问几收成, *Dongfang Yishu* 东方艺术, n. 23, 2013.

Pourtant, à travers sa biographie et sa chronologie, on le voit très actif dans le paysage artistique chinois en France et en Chine, dans une période cruciale. Proche du sommet du milieu politique par son frère Li Jun, il a accompli en France un parcours typique tel que nous l'avons défini plus haut. Li Chaoshi faisait partie de cette élite républicaine idéaliste et il assumait lui-même ou par sa famille son rôle dans le réseau des artistes et intellectuels chinois en France puis en Chine. Wu Dayu rapporte que c'est son frère Li Jun qui l'a accueilli à Paris⁸²⁰. Liu Haisu a reconnu rétrospectivement sa compétence en dessin, au pastel (cf. Annexes II p. 105), dans ce qui était effectivement une tentative de mélange d'une approche chinoise dans les sujets, dans la composition et un traitement réaliste à l'occidental, dans la logique du *Xie Sheng*⁸²¹. Il a effectivement passé un temps considérable au *Shanghai Meizhuan* (上海美专) et au sein du *Tian Ma Hui* (天马会) dès son origine en 1919. Il a présenté ses œuvres à toutes les expositions de l'association comme le rapporte Wang Jiyuan dès 1920, et on peut l'y suivre jusqu'en 1926. C'était un animateur important du *Shanghai Meizhuan*, dont il fut nommé professeur de peinture occidentale à son retour de France et l'effectif de son département atteignait cent-cinquante élèves dès 1920. La même année, il créa un département pour les femmes, le *Shanghai Nüzi Meishu Xuexiao* (上海女子美术学校). Il diffusait aussi la bonne parole du *Meizhuan* à Hangzhou au cours des fameux voyages de peinture en plein air auquel Wu Fading venu de Pékin participait ; il était actif à Nankin et dans d'autres nouveaux centres de la région comme Zhenzhou. Il bascula ensuite à Hangzhou à l'invitation de Lin Fengmian qu'il suivit pendant deux décennies dans la cadre de l'Institut national des beaux-arts, le *Guomei*.

Dans le journal *Beiyang* du 29 juillet 1930, on voit dans l'exposition des œuvres de l'école des beaux-arts de Hangzhou à Tokyo, le tableau de Li Chaoshi intitulé *La personne joyeuse* (《快乐的人》 *kuai le de ren*). Associé à Lin Fengmian, son style, tout en étant différent, s'en rapprochait comme si le même contexte imposait une ligne stylistique à laquelle on ne pouvait pas échapper. On voit bien que les choix sociaux influençaient les choix artistiques.

Wu Guanzhong rapporte sur cette époque la présence de Li Chaoshi dans le corps enseignant du *Guomei* à Hangzhou, avec d'autres anciens de l'École des beaux-arts de Paris, comme Fang Ganmin et Wu Dayu alors même que Claudot était en poste⁸²². Li Chaoshi figure naturellement dans la fameuse exposition nationale des

⁸²⁰ « Je me souviens que, de notre arrivée à Paris, c'était le frère de Li Chaoshi (Li Jun) qui nous a accueillis et aidés. A l'époque, le directeur de l'École des beaux-arts de Paris était Albert Besnard ; l'École de l'époque représentait l'école académique. Les étudiants sortaient dans la journée pour faire de la peinture, toute l'école baignait dans une atmosphère académique silencieuse. L'impressionnisme n'était plus à la mode, quoique le style des professeurs ressemblait un peu à l'impressionnisme, leurs touches étaient douces et lisses. Les artistes du Fauvisme surgissaient. Mon professeur de dessin était Rouge (鲁热 *Lǔ Rè*), et Yan Wenliang, Chang Shuhong, Zhou Fangbai étaient chez Laurens (劳伦斯 *Láo Lún Sī*). J'ai étudié la peinture à l'huile par moi-même. Je faisais de la peinture toute la journée. J'ai fait cinq ans d'études à l'étranger à mes propres frais. » Wu Dayu 吴大羽, *师道-吴大羽的十封信, La voie du maître - dix lettres de Wu Dayu*, Furen Shuyuan, Beijing, 2015, p. 31 et p. 32.

⁸²¹ « Son art du pastel, que ce soit le portrait, les objets (*Jing Wù*) ou le paysage, combine parfaitement sa compétence magnifique en dessin et sa technique enrichissante au pastel. Ces peintures au pastel se caractérisent par les scènes esthétiques des peintures traditionnelles chinoises. Elles sont considérées comme le meilleur mélange des techniques occidentales et chinoises. », Guo Weijie, *Li Chaoshi, le précurseur du pastel en Chine et son art*. Mémoire de Master, l'Université normale de Shanghai, , 2014. Liu Haisu. *Les Beaux Art (Měi Shù)*, 2e volume, Numéros 1, mars, 1920. On peut voir pour l'époque, *Les objets* (《静物》 *jingwu*), pastel de 1920, 26×36cm.

⁸²² Wu Guanzhong : « Lin Fengmian était le directeur de l'école nationale à Hangzhou, il était occupé par les affaires scolaires et il n'avait pas trop de temps à consacrer à des cours. Pour les professeurs de peinture occidentale, nous eûmes Cai Weilian, Fang Ganmin, Li Chaoshi, et aussi le peintre français Claudot. Parmi eux, Wu Dayu jouissait du plus grand

beaux-arts de Shanghai en 1929. Durant la guerre, il suit le repli des institutions éducatives à Chongqing avant d'être plus ou moins relégué dans le Shandong avec la nouvelle Chine. Aussi, le cas de Li Chaoshi incite à la prudence. Sa production la plus visible, celle publiée dans les années 1980 et plus tard ne semble être que le pâle reflet, très « nationalisé », d'une œuvre importante dans les années 1920 et 1930 en prise directe avec l'expérience française. On en voit mieux le contour dans une revue comme le *Shibao Tuhua Zhou Kan* en 1920⁸²³ : un portrait de femme du type d'une tête d'expression et intitulé *Jeune femme française* et qui est la manifestation directe de son passage par l'École des beaux-arts de Paris (cf. Annexes II p. 104). Une nature morte figure dans la même revue en 1921 (32) au milieu d'autres reproductions de tableaux comme une académie masculine très *académique*. Une autre tête d'expression dont le titre est *La femme étrangère* apparaît dans la même revue (62) en 1921 également au milieu d'autres œuvres à la connotation très académique. On a *Les fleurs* en 1924 (65) dans une autre revue *Yi Sha* ; *Herbes et arbres* encore dans *Yi Sha* en 1925 (97) ainsi que *Lune du soir* ; Li Chaoshi apparaît dans une photographie avec sa femme dans la revue *Guang Yi* en 1928 (2) et enfin, dans la revue *Yi Feng* de février 1934 (3), il donne un *Lumières du crépuscule* (cf. Annexes II p. 104) pour ce qui ressemble à une vue du Lac de l'Ouest avec des barques à quai et des montagnes au lointain, dans une veine très postimpressionniste au milieu d'autres reproductions d'œuvres qui à Paris passeraient au Salon d'automne davantage qu'au Salon de la Nationale des beaux-arts.

Que dire de cette plongée dans la presse de l'époque, à la rencontre d'une œuvre moins visible que celle diffusée plus tardivement par ses petits manuels de dessin. Par la durée de son implication dans le champ artistique moderne, comme « précurseur » dans les années 1910 en France, passé par le cadre académique de l'École des beaux-arts de Paris, puis en Chine par le *Shanghai Meizhuan* et l'Institut national des beaux-arts de Hangzhou, Li Chaoshi incarne probablement assez bien cette « décharge » en Chine de la « charge » académique française au cours de la période qui nous occupe. Li Chaoshi est intégré, au sens fort du terme, dans le champ et particulièrement dans sa dimension éducative et associative. Il suit le mouvement en distillant son expertise de la manière qui lui correspond. Il dispose d'une compétence technique correcte, moyenne en France, mais qui en Chine lui assure une place de passeur. Par goût autant que par capacité, il reste attaché au dessin et à une peinture de genre⁸²⁴. Au fond, c'est la peinture de la bourgeoisie éclairée de Shanghai et des autres centres urbains en Chine, de celle qui forme les générations d'aspirants artistes du moment, au moins trois entre les années 1920 et 1940. Son repli final sur la niche du pastel est sans doute autant circonstanciel sous la pression de l'histoire et du changement de génération, que la conséquence de sa position dès le départ dans le champ et de ses enjeux. Une étude approfondie sur ce peintre, qu'il ne nous appartient pas de mener ici, pourrait à la fois élargir la perception de sa position au cœur du phénomène et à la base du champ, parmi les centaines d'élèves qui eurent affaire à son enseignement, comme un remarquable

prestige, il fut l'atout de cette école. » Wu Dayu 吴大羽, *师道-吴大羽的十封信*, *La voie du maître - dix lettres de Wu Dayu*, Furen Shuyuan, Beijing, 2015, p. 27.

⁸²³ *Shibao Tuhua Zhou Kan*, numéro 7, 1920 ; déjà publié dans la Revue *Meishu* 2^e volume, Numéro 2 du 30 avril 1920, *La belle parisienne* 《巴黎美女》, pastel. L'œuvre fut de la deuxième exposition des peintures de l'association *Tianmahui* (天马会第二届绘画展览会 *tianmahui dierjie huihua zuopin zhanlanhui*).

⁸²⁴ Dans la revue *Les Beaux Art (Měi Shù)*, 2^e volume, Numéros 1 de mars, 1920, le peintre Wang Jiyuan mentionne : « Li Chaoshi a donné ses œuvres réalisées en France à l'exposition dans l'école des beaux-arts de Shanghai. J'ai eu la chance d'admirer ses œuvres, qui sont des dessins du corps humain au crayon de charbon, des paysages à l'huile, des portraits et des objets au pastel. Toutes ces œuvres traduisent bien sa sincérité et sa tranquillité, sa pureté et sa douceur, qui correspondent bien à sa personnalité et son goût. Cela correspond aussi à la vérité des beaux-arts pour exprimer l'essentiel de l'art ».

porteur, rouage important et efficace du phénomène de transfert culturel qui suit en Chine le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris, tout en lui donnant aussi des limites.

Symptôme de cette limite, Li Chaoshi reste cantonné à une production de genre comme le portrait, le paysage et la nature morte, mais rien ne le situe dans la peinture d'histoire, soit celle qui se trouve en tête du train en marche, locomotive de la peinture chinoise moderne. Aussi, il ne figure pas dans l'équipe du *Beiping Yizhuan*, ni dans celle de la CAFA portée par Xu Beihong. Li Chaoshi incarne donc, moins pour des raisons sociologiques et politiques comme son origine familiale et sa proximité probable avec le *Guomindang*, cette vague puis ce retrait d'une certaine peinture d'inspiration occidentale, française et académique, qui ne peut parvenir à dominer les besoins du champ artistique qu'à travers une personnalité de la trempe de Xu Beihong. La position et la production de Li Chaoshi ne peuvent être, le temps faisant, que l'exploitation au maximum d'une compétence technique acquise en France, qui rayonne d'abord, diffuse, puis s'épuise, car obligée au compromis, réelle mais relative dans les cadres sociaux et les institutions dans lesquelles elle s'exerce. Dans la veine académique, il n'y a pas chez Li Chaoshi, ce dépassement, cette conversion de l'expérience française vers la production d'images à la fois synthétiques et nouvelles, au point de les rendre iconiques de l'art moderne chinois, comme les chevaux ou les peintures d'histoire de Xu Beihong. Avec Li Chaoshi, nous avançons l'idée d'une nationalisation forte face à une nationalisation faible. Cette dernière ne produit que des images tempérées entre la tradition chinoise et occidentale, alors que la première rompt les limites du compromis pour créer un œuvre nouvelle et originale.

La force relative de Xu Beihong en France devient absolue en Chine, alors que celle de Li Chaoshi reste relative. Nous pensons que dans les conditions proprement artistiques qui déterminent la trajectoire d'un artiste dans le champ artistique chinois, la maîtrise technique du dessin et la performance au sein de l'École des beaux-arts de Paris, est essentielle. Autrement dit, Xu Beihong et Li Chaoshi ne mobilisent pas de la même manière leur expérience au retour en Chine.

1.1.3. Fang Junbi

En comparaison, l'œuvre de **Fang Junbi (1898-1971) (5)** est mieux connue et elle offre un profil plus clair pour la période des années 1920 et 1930. D'abord, si Fang Junbi provenait du même cercle que Li Chaoshi, elle s'y situait à un niveau supérieur, avec un capital social et culturel bien plus élevé. Fang Junbi, appartenait à la première *aristocratie* républicaine. Ensuite, elle passa beaucoup plus de temps en France que les autres précurseurs. Enfin, c'est une femme et l'enjeu du séjour et du retour ne se posait pas de la même manière que pour ses camarades hommes. Aussi, sa carrière fut moins impliquée dans les structures des beaux-arts chinois, même si elle est restée dans le premier cercle des artistes qui comptaient à l'époque. Ces conditions font qu'elle a pu développer un style à la fois plus personnel et qui était aussi à sa mesure.

Il y a évidemment *La joueuse de flûte* - 《吹笛女》 *Chuidi Nü* (cf. Annexes II p. 106), tableau exposé au Salon des Artistes Français de 1924⁸²⁵. Quelles sont les caractéristiques de cette peinture ? A notre avis, elle s'inscrit également dans la tendance que l'on retrouve portée par les premiers retours de France et qui se sont engouffrés dans le *Shanghai Meizhuan* de Liu Haisu. On y voit une détente par rapport au dessin. Le dessin est moins péremptoire, la couleur s'affirme et la touche devient plus souple. Comparée à Wu Fading et à Li Chaoshi, il y a chez Fang Junbi une fraîcheur et une simplicité efficaces, très françaises.

⁸²⁵ Voir Council 匡时, 方君璧 吹笛女, *Fan Tchun-pi, The Flute Player*, Beijing, 2012. Musée Cernuschi, *Artistes chinois à Paris*, Editions des musées de la Ville de Paris, Paris, Cat. 14 p. 92-93, 2011. Musée Cernuschi, *FAN TCHUN-PI, artiste chinoise contemporaine*, Les Presses Artistiques, Paris, 1984, Cat. 6.

Le *Portrait de dame Chan* de 1925 (cf. Annexes II p. 107) est typique d'une simplification, d'une forme de sobriété dans la composition, le dessin et aussi la couleur⁸²⁶. Il n'y a pas cette surcharge que l'on observe chez Wu Fading, chez qui la couleur ne s'harmonise pas avec le dessin. Avec Fang Junbi, la peinture est méticuleuse dans le visage mais sans préciosité, alors que les mains sont rendues plus simplement. Il y a un bel équilibre dans cette composition qui reprend aussi le modèle des portraits chinois⁸²⁷.

Cette simplicité est encore de mise dans le *Portrait de Tsen Tsong-min* qui date de 1930⁸²⁸ (voir annexe II p. 106). C'est une œuvre remarquable. Le dessin est très efficace et la peinture prend naturellement le dessus. Fang Junbi utilise avec bonheur le rapport qu'un artiste peut établir entre sa palette et ses sujets : brillante et raffinée dans *La joueuse de flûte*, calme et légèrement fanée dans *Madame Chen*, intense et sévère dans le *Portrait de Tsen Tson-ming*. Dans ce tableau, Zeng Zhongming est montré comme un lettré occupé à l'écriture et à la traduction, des activités intellectuelles valorisantes qui expriment sa vraie personnalité, studieuse et soucieuse, alors qu'il était très engagé en politique. Le travail sur la perspective (rappelons que Fang Junbi a passé l'épreuve au concours d'admission) avec les différents plans et la table, est intéressant. On est charmé par le petit paysage en grisaille dont le cadre rose est accroché au mur du fond gris vert. On pense à André Devambez et à son *Pierre et Valentine*⁸²⁹ de 1925, aux ambiances sobres et froides de Pierre Laurens dont l'œuvre est connue en Chine comme *Le fils* présenté au Salon de 1922 et reproduit dans *Liangyou*⁸³⁰ à côté de *La Lecture* de Xu Beihong qui fut exposé au salon de la SNBA de 1927⁸³¹. Le portrait de Zeng Zhongming est publié en 1930 dans la presse chinoise, dans *Liangyou* puis dans *Beiyang Huabao*⁸³². De manière générale, Fang Junbi a une visibilité remarquable dans la presse et ces tabloïds à large diffusion qui touchent les élites et la bourgeoisie urbaine.

Le tableau intitulé *La voix des pins* est d'une facture encore plus libre (cf. Annexes II p. 108). Il a pour sujet un paysage de la région de Toulon. Il date de 1929 et Fang Junbi l'a envoyé au Salon de la Nationale des beaux-arts la même année⁸³³. Fait remarquable, sa bibliographie la donne depuis 1926 dans le cercle d'Albert Besnard sans qu'elle ne puisse avoir été son élève, à proprement parler, dans un atelier⁸³⁴. L'influence de Besnard apparaît dans les portraits de Fang Junbi avec une touche empâtée et un style coloriste. C'est ce que rappelle le texte de présentation dans *Liangyou* encadré par les images de deux tableaux de personnages, des huiles dont l'aspect général correspond toutefois à des encres sur rouleau vertical.⁸³⁵

⁸²⁶ Le tableau a figuré dans la vente de la maison de ventes aux enchères Council Beijing, le 6 juin 2016, lot. 2824.

⁸²⁷ *Fang Junbi huaji, Shangwuyinshuguan*, 1938 《方君璧画集》, 商务印书馆, 1938, le portrait de *Wugu*.

⁸²⁸ Musée Cernuschi, *FAN TCHUN-PI, artiste chinoise contemporaine*, Les Presses Artistiques, Paris, 1984, Cat. 9.

⁸²⁹ Valentine Devambez fut élève à l'École des beaux-arts.

⁸³⁰ *Liangyou*, n. 18, 30 aout 1927, p. 18.

⁸³¹ Dans le catalogue du Salon de la SNBA, l'envoi n.644 est le « Portrait de Mme Péon » qui est le seul pouvant correspondre à *La lecture* (《读书》 *Dushu*) donné par le journal comme exposé à la *Meishu Zhan* de 1927 à Paris.

⁸³² *Lianyou* 1930, N.43 p. 38 et *Beiyang Huabao*, 1930. 9.9 p. 522.

⁸³³ «Fan (Mme Tchunpi), Chinoise, née à Foutchéou (Chine). – 59, avenue de Saxe (VIIe) 656. Echos des pins. (Peinture). »

⁸³⁴ *The Pavilion of Marital Harmony, op. cit.*, p. 52 et p. 58. Se pose toute la question du rapport réel ou rêvé avec Besnard, qui n'a jamais professé dans une école d'art. Le vieux maître de la rue Guillaume Tell, académicien et directeur de l'École des beaux-arts de Paris fut l'enjeu d'une lutte d'influence dans le phénomène de transfert en Chine de l'expérience vécue en France par les *Liufa* ; on compte au moins trois protagonistes, Xu Beihong, Liu Haisu et Fang Junbi. Toutefois, il faut reconnaître que Fang Junbi fut la seule à revendiquer une influence aussi directe de Besnard dans sa peinture et à travers une relation de maître à élève.

⁸³⁵ *Liangyou*, n. 21, 30 novembre 1927, p. 28.

Chez Fang Junbi, la maîtrise du dessin est sans doute plus faible que chez Xu Beihong. On pense à son échec au concours des places en 1921 et à ses notes très moyennes en 1922 même si elle fut admise cette année⁸³⁶. La relation de Fang Junbi avec le dessin est différente, moins pointue. Mais sur le plan technique, sa manière n'est pas déshonorante car elle a un sens remarquable des équilibres difficiles à trouver entre la technique du dessin et celle de la peinture à l'huile. La jeune femme est plus généraliste, plus studieuse et plus appliquée. Sa capacité en dessin s'exprime d'ailleurs dans *Magnolias blancs* de 1935 ou 1936 (cf. Annexes II p. 108). Cette encre en couleur s'intéresse à la mimésis en peinture⁸³⁷ et elle est décrite comme « Premier grand lavis en couleurs, à la manière chinoise réalisé par l'artiste ».

Indépendamment d'un sujet chinois, Fang Junbi expérimente la peinture à l'huile d'une façon qui ressemble à l'encre ; on le voit dans les images de ses deux œuvres reproduites dans le journal *Liangyou* du 30 novembre 1927 avec une dame, dans la neige, manteau rouge à droite et un vieillard à gauche⁸³⁸. Inversement, *La belle femme avec la chair douce comme les glaces et les os comme des jades* (《冰肌玉骨》 *bingji yugu*) (cf. Annexes II p. 109), est une encre des années 1930 qui montre une tentative claire de produire une peinture chinoise à l'encre qui se rapproche des formules élaborées à l'huile et déjà sinisées⁸³⁹.

A travers la manière dont son œuvre est reçue et présentée en Chine dans la presse, on voit que Fang Junbi était reconnue pour son parcours à l'École des beaux-arts de Paris et ses liens avec des maîtres français qui en provenaient, tels Ferdinand Humbert et Albert Besnard. Les journaux reproduisent et diffusent ses dessins d'atelier faits d'après nature⁸⁴⁰ ; ils démontrent sa compétence technique et aussi sa « modernité ». Elle est le symbole d'une femme éduquée qui a prospéré dans la meilleure école d'art du monde.

Toutefois, sa production de l'époque, reste globalement *bourgeoise*. Elle utilise avec modération et dans un esprit de synthèse tous les éléments modernes puisés dans la sphère académique. Fang Junbi, c'est encore la voie moyenne dans la voie moyenne, celle qui était particulièrement attendue d'une femme artiste par la société chinoise. Elle a une inspiration académique occidentale avec le nu et l'antique en dessin, une inspiration bourgeoise avec une peinture à l'huile intimiste de portraits, de paysages et de natures mortes, elle

⁸³⁶ En 1921, avec seulement 14 points pour l'épreuve d'après nature et 12.5 d'après l'antique, elle est à la 74^e place sur 191 candidats notés. En 1922, ses notes sont encore plus faibles, avec 9 et 12.5 aux épreuves obligatoires mais elle est admise en raison de ses bonnes notes dans les épreuves facultatives. Elle est reçue à la 112^e place sur 135. En comparaison, Xu Beihong est admis à la 68^e place sur 124 en 1921 mais sans avoir passé les épreuves facultatives.

⁸³⁷ *The Pavilion of Marital Harmony*, op. cit., p. 61 ; *FAN TCHUN-PI, artiste chinoise contemporaine*, Cat. 49.

⁸³⁸ *Liangyou*, n. 21, 30 novembre 1927, p. 28. La dame, dans la neige, manteau rouge ; Fang Junbi 方君璧, *Fang Junbi Huaji*, 方君璧画集, *Le Recueil des œuvres de Fang Junbi*, Shangwu Yinshuguan, Shanghai, 1938, avec une préface de Cai Yuanpei du 18 décembre 1938 : « Les œuvres immortelles, soit celles d'Orient, soit celles d'Occident, ont toutes une relation avec la nature et elles servent à exprimer le sentiment des peintres. Madame Fang Junbi a séjourné longtemps en France ; elle a étudié à Bordeaux pendant deux ans puis à l'École des beaux-arts (巴黎美术学院 *Bali Meishu Xueyuan*) pendant trois ans ; elle étudie depuis toujours les peintures et elle connaît parfaitement la technique de la peinture européenne. Elle a réalisé de nombreuses peintures et elle a acquis beaucoup d'expérience. Après son retour en Chine, elle fait des peintures en appliquant la technique européenne dès qu'elle s'attache à des paysages singuliers ou à des personnes distinguées. Ses œuvres sont admirées par les amateurs chinois et occidentaux. Ces derniers jours, avec du papier et des couleurs chinois, elle commence à faire des peintures sur les paysages et les personnes chinois en appliquant la technique européenne. Elle arrive à exprimer l'esprit et l'âme de l'abstrait chinois par le procédé réaliste d'Europe. Son effort à expérimenter porte ses fruits et il ouvre à Madame Fang un avenir brillant. »

⁸³⁹ Vente Council Beijing, 06.06.2013, lot. 3315, 131×65 cm.

⁸⁴⁰ Comme dans *Liangyou*, n. 75, mars 1933, p. 9.

produit aussi une peinture historisante avec des personnages traditionnels rendus à l'huile puis à l'encre.

Fang Junbi suit aussi ce mouvement de retour à l'encre traditionnelle, comme Xu Beihong et d'autres artistes chinois au tournant des années 1920 et 1930 ; ce mouvement s'inscrit dans ce vaste effort de nationalisation des éléments techniques (dessin, couleur etc.) et artistiques (histoire, figure etc.) pris en Occident et qu'il fallait traduire dans la peinture à l'encre. Lorsqu'elle rentre en Chine, Fang Junbi séjourne dans le Guangdong, elle s'intéresse de près à la peinture des frères Gao et elle s'inspire des peintures de paysages des montagnes Lu et Huang.

Comment définir sa position dans notre phénomène ? Sur le plan scolaire, elle est proche de Xu Beihong et son parcours à l'École des beaux-arts de Paris fait d'elle le pendant féminin de Xu Beihong au sein de cette première génération d'artistes *Liufa*, même si la relation entre les deux agents n'est pas symétrique. C'est en tout cas le message que la presse de l'époque a construit et diffuse. Dans le *Shanghai Shibao* du 5 Mars 1936, on trouve ce résumé :

« Dans toutes les œuvres des artistes chinois, il n'y avait que deux peintres dont les œuvres ont été sélectionnées par l'institut des beaux-arts de Paris⁸⁴¹ : Xu Beihong et Madame Fang Junbi. L'examen annuel de l'institut était tellement difficile que seuls les vrais élèves compétents pouvaient le réussir. La même année, Xu et Fang avaient passé ensemble ce concours. Xu était classé quatorzième et Fang soixante quatorzième. L'année suivante, Xu a occupé la sixième place. Paris est la capitale du monde. Et pendant mes séjours à Paris, chaque fois quand je rencontrais Xu, il avait toujours ses outils de peinture avec lui en rentrant de l'institut des beaux-arts. Son air ne ressemblait pas aux autres. Les autres étudiants en France l'estiment beaucoup et le considèrent comme une personne d'importance dans le champ de l'art de Chine. Maintenant Xu Beihong est rentré de France et il nous donne des nouvelles sur l'art dans ce pays⁸⁴² ».

Plus précisément, on trouve le portrait de Fang Junbi brossé en quelques lignes dans un ouvrage d'après-guerre qui présente les figures les plus marquantes de l'art chinois contemporain, et peut-être avec un prisme nationaliste⁸⁴³ :

« Elle fut la première chinoise officiellement admise à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris⁸⁴⁴. Elle fit ses études chez Humbert. En 1924, ses deux peintures furent exposées au Salon de Paris (巴黎美术展览会 *bali meishu zhanlanhui*), et elle fut la première chinoise dont les œuvres furent exposées au Salon. Lors de l'ouverture du Salon, sa photo et ses œuvres furent publiées dans les journaux à Paris et elle était considérée comme une grande peintre chinoise (东方杰出女画家 *dongfang jiechu nühuajia*). A son retour en Chine l'année suivante, elle enseigna à l'université du Guangdong et à l'école de Zhixin. Ses œuvres furent exposées à Canton et le cercle artistique fit l'éloge de sa création. Le gouvernement dépensa une grande somme d'argent pour acheter une de ses œuvres que l'on accrocha dans la salle du monument commémoratif de Zhongshan. Dès lors, Fang Junbi devint célèbre. En 1926, elle retourna en France et rendit visite à Besnard qui était le directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts, elle voulut qu'on lui présente un maître en peinture et elle offrit ses œuvres à Besnard comme cadeau. Besnard a dit : « Vos œuvres sont déjà de haut niveau, si vous voulez qu'on les corrige, elles seront dégradées ». Mais Fang Junbi insista. Besnard lui dit avec un joli sourire : « Vous pouvez visiter mon atelier privé de temps en temps pour qu'on vous aide dans une certaine mesure ». Alors Fang le prit joyeusement comme son maître. Pendant deux ans,

⁸⁴¹ 巴黎画院 *bali huayuan* désigne l'École des beaux-arts de Paris.

⁸⁴² Wang Zhen 王震 Xu Boyang 徐伯阳, *Xu Beihong Yishu Wenji*, 徐悲鸿艺术文集, *Recueil artistique de Xu Beihong*, Ningxia Renmin Chubanshe, Yinchuan, 1994, p. 41-43.

⁸⁴³ *Zhongguo Meishu Nianjian 1947*, 中国美术年鉴·1947, *Annales des beaux-arts de la Chine·1947*, p. 58.

⁸⁴⁴ 国立高等美术专门学校 *guoli gaodeng meishu zhuanmen xuexiao*.

Fang travailla laborieusement et sa technique de peinture se perfectionna. Pendant des années, elle habita tant en Chine qu'en Europe, ses œuvres furent plusieurs fois exposées aux salons à Paris, et elles attirèrent beaucoup l'attention du cercle artistique. On dit : « La peinture de Madame Fang combine les avantages de l'Orient et ceux de l'Occident ; les peintures occidentales mettent l'accent sur le réalisme, parmi lesquelles certaines sont insipides, tandis que les peintures orientales préconisent d'exprimer l'esprit. Madame Fang parvient à prendre tout ce qu'il y a de bon dans les deux pour les réconcilier avec harmonie. De ce fait, ses œuvres sont toujours exceptionnelles. »

Pour conclure sur l'œuvre de Fang Junbi, signalons à nouveau l'importance de sa formation académique en France partagée entre Bordeaux et Paris. Elle incarne la place des femmes qui s'inscrivent très en amont dans le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris et plus généralement dans le mouvement vers l'Ouest et la modernité chinoise. Comme sa compatriote Pan Yuliang, Fang Junbi est une artiste reconnue en son temps mais qui ne pouvait prétendre à l'égalité avec les hommes. Son origine sociale et culturelle a joué en sa faveur tout en limitant la portée de son action cadrée dans une approche bourgeoise. Mais, à l'intérieur de ces limites, Fang Junbi excelle et bon nombre de ces travaux de l'époque sont à compter parmi les chefs-d'œuvre de la peinture chinoise moderne. On en retrouve tardivement l'écho dans *Les moines bouddhistes pieux* (《禅者初心》 *chanzhe chuxin*) créé en 1961 (cf. Annexes II p. 109) et présenté dans l'exposition récente à Shanghai consacrée aux femmes artistes⁸⁴⁵. Quarante ans après Paris et l'École des beaux-arts, Fang Junbi y démontre sa capacité à mélanger les genres et les styles pour un résultat toujours marqué par l'honnêteté et la fraîcheur des premiers temps.

Si on trouve des similarités entre l'œuvre de Fang Junbi et celle de Xu Beihong, notamment dans certaines manières de dessiner les figures, d'utiliser la couleur à l'huile et à l'encre etc., on ne trouve pas chez Fang Junbi la trace d'un vaste programme pictural comme chez Xu Beihong. On retient par contre sa réelle et honnête intention de travailler à une synthèse franco-chinoise, aussi bien à l'huile qu'à l'encre, et dont la qualité et l'équilibre n'étaient pas si courants à l'époque. Enfin, indépendamment de leurs différences, l'œuvre de Fang Junbi mobilise de façon forte l'héritage académique français et en ce sens, elle se situe plus près de Xu Beihong que de Li Chaoshi ; elle reste fidèle à cette tradition sans développer un goût pour la veine « formaliste », telle qu'elle était portée à l'époque par Liu Haisu ou Lin Fengmian.

1.1.4. Lin Fengmian

Parmi les précurseurs, l'œuvre de **Lin Fengmian (1900-1991) (11)** semble se situer en vis-à-vis, à l'opposé, de celle produite au même moment par Xu Beihong, autant par leur différence et par leur proximité, soit leur rapport relatif à des éléments communs. Certes, Lin Fengmian a passé moins d'une année à l'École des beaux-arts de Paris, de fin mai 1921 à avril 1922, mais il a été auparavant à Dijon dans un cadre scolaire comparable à celui de la rue Bonaparte. Aussi, il a bien suivi, au moins pendant deux ans, un projet d'études artistiques de type académique. Aussi, ses premières grandes productions, comme *L'humanité* (《人道》

⁸⁴⁵ *Les moines bouddhistes pieux* (《禅者初心》 *chanzhe chuxin*) 1961, huile sur toile 129.5×96.5 cm collection particulière et présenté dans l'exposition organisée au Long Museum à Shanghai, aux côtés de Pan Yuliang (1895-1977) et de France Leplat (1895-1953), également anciennes élèves à l'École des beaux-arts de Paris. Long Museum 龙美术馆, *Tamen: Guoji Nüxing Yishu Tezhan, 她们: 国际女性艺术特展, SHE: International Women Artists Exhibition*, Shanghai Shuhua Chubanshe, Shanghai, 2016, cat. 27.

Rendao) 1927 et *La douleur de l'homme* (《人类的痛苦》*Renlei de Tongku*) 1927, œuvres qui ont disparu mais qui survivent dans la mémoire vive du champ artistique chinois comme des chefs-d'œuvre, véritables *trous noirs* de l'histoire de l'art chinoise, témoignent indubitablement d'un savoir-faire qui puise dans une technique académique : obsession pour la représentation du corps, sujet proche de la peinture d'histoire, dimension importante qui suppose une technique bien maîtrisée. Il est difficile d'imaginer la création de ce type de tableau sans dessin préparatoire, recours à l'esquisse et mise au carreau.

Voyons ce qui se joue entre Xu Beihong et Lin Fengmian. L'enjeu est autant l'évaluation historique de leur rapport réel avec la formation académique et les maîtres qui l'incarnaient en France, qu'une appréciation historiographique générale au sujet de la manière dont les artistes chinois en France ont effectué leur passage vers la modernité. Paradoxalement, l'historiographie chinoise signale la tradition académique comme un moyen qui fut utile dans ce processus. Sur ce point, le rapport de Lin Fengmian à Fernand Cormon est intéressant car il met en évidence un problème partagé par les deux courants, généralement qualifiés de « naturaliste » d'un côté et de « formaliste » de l'autre, le premier étant porté par Xu Beihong et le second par Lin Fengmian. En effet, on s'aperçoit que le courant formaliste s'est également évertué à capter la peinture académique d'une manière qui devait profiter au projet moderniste. Il s'agissait de récupérer un héritage académique sans se disqualifier de la modernité. Ici, l'effet *miroir* est manifeste car la préoccupation des historiens renvoie à une préoccupation réelle des agents appartenant à la sphère formaliste ; quoi qu'en dise certains spécialistes qui ne veulent pas voir cette connexion entre académisme et modernité.

Dans cette stratégie, l'historiographie chinoise tend à rejouer au profit des modernes chinois la confrontation entre les grands modernes occidentaux et Cormon. Que ce lien et cette influence soient effectivement documentés, avérés, vérifiés⁸⁴⁶, est moins important à leur yeux que le regard porté sur un processus. D'une manière ou d'une autre, il faut que Lin Fengmian puisse se réappropriier la tradition académique d'un Cormon avant de la dépasser, comme l'auraient fait les Van Gogh, Lautrec et Matisse avant lui.

A ce point de notre propos, que dire de Lin Fengmian par rapport à Xu Beihong ? Qui est la « statue du Commandeur » de l'autre ? La réalité est complexe. Xu Beihong et Lin Fengmian ont beaucoup en commun dans les années 1920, et déjà Fernand Cormon, et l'École des beaux-arts de Paris⁸⁴⁷. Malheureusement, les peintures à l'huile de Lin Fengmian qui nous intéressent ici ont presque toutes disparu, notamment les plus anciennes et les plus monumentales. Pour en avoir une idée, on ne peut s'appuyer que sur les images publiées dans la presse de l'époque⁸⁴⁸.

Vue dans son ensemble, cette production ancienne montre que dans les années 1920 et 1930, Lin Fengmian a également une passion pour la représentation du corps humain. Il a le même centre d'intérêt que Xu Beihong et que tous les autres Chinois, qu'ils soient élèves « sérieux » de l'École des beaux-arts ou « bohémiens » des académies libres de Montparnasse ; ce sont souvent les mêmes qui changent de vêtements

⁸⁴⁶ Thèse de doctorat en Histoire de l'art, Chang-Ming Peng, *Fernand Cormon, 1845-1924 : sa vie, son oeuvre et son influence*, sous la direction de Bruno Foucart, Paris IV, 1995.

⁸⁴⁷ Sur les 132 élèves chinois que nous avons répertoriés à l'École des beaux-arts de Paris entre 1914 et 1955, Xu Beihong est le 7^e (23 octobre 1920) et Lin Fengmian le 11^e (26 mai 1921).

⁸⁴⁸ *Le tâtonnement* (《摸索》*Mosuo*) 200×450cm, 1923, *La tranquillité* ou *Après la tempête au village de pêcheurs* (《平静》ou《渔村暴风雨之后》*Pingjing / Yucun Baofengyu Zhihou*) 1923, *Parmi le peuple* (《民间》*Minjian*) 1926, *L'humanité* (《人道》*Rendao*) 1927, *La douleur de l'homme* (《人类的痛苦》*Renlei de Tongku*) 1927, *Le deuil* (《悲哀》*Bei Ai*) 1934, *La mort* (《死亡》*Siwang*) années 1920, *La femme nue* (《裸女》*Luonü*) années 1930.

comme des acteurs lorsqu'ils changent de scène⁸⁴⁹.

Entre 1923 et 1926, *Musuo*, *Pingjin*, et *Minjian* restent d'une facture proche du réalisme-naturaliste et du postimpressionnisme. La veine réaliste, et les valeurs très marquées, parlent des rigueurs de la vie quotidienne. *Pingjin – La tranquillité* (cf. Annexes II p. 110) pourrait même faire penser à une scène bretonne de Lucien Simon (1861-1945). Ce peintre de la Bande Noire fut le dernier professeur de Xu Beihong à l'École des beaux-arts de Paris ; c'est dans son atelier que le rejoint en 1924 Pan Yuliang (1899-1977) dont on sait à quel point le dessin académique et morphologique du corps fut essentiel dans son œuvre.

Durant cette première période, Lin Fengmian ne développe pas encore ses figures stylisées, cernées de noir qui le rapprochent tant de Georges Rouault (1871-1958), l'élève de Gustave Moreau (1826-1898) à l'École des beaux-arts au début des années 1890. Toutefois, les compositions et les figures de Lin Fengmian sont très vite mises dans une tension extrême, tant par les sujets qu'il choisit que dans la manière formelle dont il les traite. En 1927, avec *Tongku - La souffrance de l'Homme* (cf. Annexes II p. 111) le style expressionniste de Lin Fengmian triomphe. Mais à ce point, intervient une figure essentielle pour comprendre la maturation artistique de Lin Fengmian : André Claudot (1892-1982)⁸⁵⁰.

André Claudot (cf. Annexes II p. 112) mériterait une étude spécifique tant à notre avis, son rôle fut important dans le champ artistique chinois d'avant-guerre et les problèmes qui nous occupent autour des questions d'éducation et de transmission de formules artistiques d'un contexte à l'autre. Claudot ne provient pas de l'École des beaux-arts de Paris mais il est passé par l'École nationale des beaux-arts de Dijon. Ce que Claudot amène à Pékin et à Hangzhou à la fin des années 1920, ne semble pas aller dans le sens du développement en Chine d'une tradition académique qui serait fille de l'École des beaux-arts de Paris. Toutefois, il faut nuancer ce bilan car Claudot contribue aussi à renforcer la pratique sérieuse du dessin d'après nature, avec le modèle vivant comme base de la formation⁸⁵¹. Les images d'époque le montre à plusieurs reprises dans l'atelier avec ses élèves et avec un modèle féminin nu qui pose devant une forêt de chevalets. Pour ce peintre anarchiste, on ne peut pas remettre en cause ce béaba. Il semble qu'à Hangzhou les élèves étaient contraints de passer les trois premières années à une « étude rigoureuse du dessin »⁸⁵². Lin Fengmian rapporte le 1^{er} octobre 1929⁸⁵³ dans la revue *Apollo* à quel point le changement fut radical avec l'arrivée de Claudot dans les ateliers de Chine. Le Français a probablement libéré, désinhibé la pratique des élèves qui était prisonnière d'une manière trop scolaire et qualifiée de trop « délicate ». Le rôle que Claudot joua lors du Salon de Pékin en mai 1927 est important. Arrivé en septembre 1926 à Pékin avec sa femme,

⁸⁴⁹ Trois films français à signaler sur les jeunes artistes, élèves à l'École des beaux-arts et dans les académies libres, leurs mœurs et leurs costumes : *La femme nue* de Jean Paulin (1932), *Paradis perdu* d'Abel Gance (1940), *La main du diable* de Maurice Tourneur (1943).

⁸⁵⁰ André Claudot (1892-1982), peintre et militant anarchiste, formé à Dijon et à Paris, fut invité par Lin Fengmian en Chine. Entre 1927 et 1931, il exerça une influence importante sur Lin Fengmian et ses élèves à Pékin et à Hangzhou.

⁸⁵¹ Voir le documentaire audio-visuel de Bernard Baissat, avec Jean Maitron, *Écoutez Claudot, peintre engagé*, 16 mm, 52 min, 1978. Dans cette plongée magnifique et déjà ancienne dans la mémoire du peintre, on voit que Claudot valorise la formation artistique, au sens d'éducation aux beaux-arts, par la pratique du dessin, de techniques variées, notamment l'aquarelle etc. Avant de partir, en 1926, il pensait que les Chinois n'avaient pas besoin d'une formation artistique occidentale, au retour en France en 1931, il avait changé d'avis.

⁸⁵² Wu Guanzhong 吴冠中, *Huali Yinqing, 画里阴晴*, Shandong Huabao Chubanshe, Jinan, 2006, p. 75.

⁸⁵³ China Art Museum 中华艺术宫, *Shanghai yu Bali Zhijian - Zhongguo Xiandangdai Yishu Jingpin Ji, 上海与巴黎之间——中国现当代艺术精品集*, Shanghai/Paris, *Modern art of China*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 2014, p. 83.

Claudot est intégré au cœur de la nouvelle équipe enseignante de l'École supérieure des arts de Pékin⁸⁵⁴ dont Lin Fengmian vient d'obtenir la direction par Cai Yuanpei en mars 1926. Claudot est recruté avec Qi Baishi. Les Claudot, les Lin sont un groupe de « Dijonnais ». Lin Fengmian compte donner un coup de boutoir avec le Salon du 11 mai 1927 qui ressemble à un congrès politique avec des slogans très radicaux⁸⁵⁵. L'art doit être diffusé dans la nouvelle société par le bas, en brisant les barrières sociales, esthétiques et nationales. Les discours mêlent clairement une sorte d'internationalisme et d'anarchisme à l'objectif artistique d'une « fusion des arts chinois et occidentaux ». Le débat est donc autant artistique que social. La cible est l'art académique comme expression d'une aristocratie des beaux-arts. Elle existe en France, Claudot et Lin Fengmian y ont été confrontés, et elle tend à se créer aussi en Chine dans les nouvelles structures modernes. La manifestation semble avoir fait beaucoup de bruit au point que dans le contexte troublé de l'époque elle débouche sur le départ forcé de Lin Fengmian et de son équipe de révolutionnaires vers Nankin puis à Hangzhou. Claudot est toujours présent et actif, que ce soit lors de la première exposition nationale des beaux-arts organisée par le ministère de l'Éducation à la salle Xinpu à Shanghai le 14 avril 1929⁸⁵⁶, que lors de la première exposition du Lac de l'Ouest également en 1929, où le couple Jiang Jieshi n'apprécie guère la peinture *Tongku*⁸⁵⁷. On voit aussi Claudot, et c'est important pour la suite de l'évolution des beaux-arts chinois, être impliqué dans la création en 1929 de l'Association l'an 18 de l'art du lac de l'Ouest. Cette association compte de brillants étudiants comme Li Keran et Chen Zhuokun. Soutenu par Lu Xun, ce groupe réalise la première exposition de gravure sur bois à Shanghai en juin 1931. Nous pensons que Claudot a contribué à diffuser la pratique et

⁸⁵⁴ Yang Qiulin 杨秋林, *Lin Fengmian*, 林风眠, Zhongguo Renmin Daxue Chubanshe, Beijing, 2005, p. 184 et p. 185.

⁸⁵⁵ Liu Shimin 刘世敏, *Yihai Nizhou - Lin Fengmian Zhuan*, 艺海逆舟——林风眠传, *Yihai Nizhou - Biographie de Lin Fengmian*, Jilin Meishu Chubanshe, Jilin, 1999, p. 76 et p. 77.

⁸⁵⁶ Le 28 mars 1929, l'Association des mouvements artistiques (艺术运动社-*Yishu Yundongshe*) a organisé une 7^e réunion, pendant laquelle fut décidé que toutes les œuvres de l'association seraient présentées dans une exposition qui se tiendrait au siège de la Société d'union franco-belge proche du parc français de Shanghai. Lin Wenzheng et Wu Dayu furent chargés de la coordination avec la partie française. En fait, la salle d'exposition était située dans le bâtiment qu'occupait l'Alliance Française, soit l'ancien club français, situé sur la Nanchang lu, et dont la terrasse donnait sur les jardins du parc Fuxing. L'exposition eut lieu en août 1929. Voir Liu Shimin 刘世敏, *Yihai Nizhou - Lin Fengmian Zhuan*, 艺海逆舟——林风眠传, *Yihai Nizhou—Biographie de Lin Fengmian*, Jilin, Jilin Meishu Chubanshe, 1999 ; Gu Ping 顾平, *Lin Fengmian*, 林风眠, Suzhou, Guwuxuan Chubanshe, 2000 ; Lang Shaojun 郎绍君, *Zhongguo Minghuajia Quanji - Lin Fengmian*, 中国名画家全集——林风眠, *Recueil Complet des célèbres peintres chinois - Lin Fengmian*, Shijiazhuang, Hebei Jiaoyu Chubanshe, 2002. L'évènement est rapporté dans *Liangyou*, n. 38 août 1929, p. 34 et p. 35 avec de nombreuses photographies des œuvres et du lieu de l'exposition. L'association est donnée comme « Artistic Movement Asso. » (cf. Annexes I p. 55).

⁸⁵⁷ Lors de la première exposition du Lac de l'Ouest 西湖博览会 (*Xihu Bolanhui*), en mai 1929 à Hangzhou, le généralissime Jiang Jieshi accompagné de sa femme Song Meilin, ayant vu le tableau *Tongku*, se serait adressé à Lin Fengmian en lui posant la question suivante : « Sous un ciel bleu ensoleillé, comment aurions-nous tant de gens dans la douleur ? 青天白日之下, 哪有那么多痛苦的人? *Qing tian bai ri zhi xia, na you na me duo tong ku de ren ?* » ; l'allusion politique était limpide dans la mesure où le 青天白日旗 *qīngtiān báirì qí* faisait directement référence au drapeau, donc au gouvernement du *Guomindang*. A propos de cette exposition, Lin Fengmian aurait rappelé dans les années 1950 les conséquences graves qui auraient fait suite aux réactions négatives des officiels du parti nationaliste. Voir Liu Shimin, 1999, p. 113-114. On peut se demander si ce moment ne correspond pas à une sorte d'inflexion dans la stratégie de Lin Fengmian en charge du *Guomei* ? Elle aurait pu aboutir au départ de l'anarchiste André Claudot. On imagine aisément que Claudot était fiché et surveillé par les autorités françaises de Shanghai. Il faudrait retrouver des archives de la police française et du commissariat central situé sur l'actuelle Jiango lu.

l'esprit de la gravure sur bois avec son style pictural particulier ; il était familier à l'artiste militant en France⁸⁵⁸.

L'œuvre de Claudot a retrouvé de la visibilité ces dernières années dans notre domaine de recherche ; elle est présente dans la documentation d'époque comme dans *L'Art et les Artistes* d'octobre 1931 qui traite de son exposition bilan, de retour de Chine, à la Galerie Barreiro, 30 rue de Seine, à deux pas de l'École des beaux-arts⁸⁵⁹. En le nommant « Peintre de la zone et de la Chine », Michel Florisoone (1904-1973) lui rend hommage pour son abnégation dans cette épreuve qui l'a conduit de la guerre aux faubourgs miséreux de Paris et de Pékin. Ces tableaux de Chine, dont on connaît la force des couleurs, sont associés à deux dessins de « mendiants » et de « faméliques » dont Sullivan n'a pas pris conscience de l'importance, en noyant le cas Claudot dans le pot commun des étrangers venus enseigner en Chine⁸⁶⁰. Sullivan est injuste sur la valeur du travail artistique de Claudot mais il ne voit pas non plus à quel point l'influence de Claudot est évidente sur Lin Fengmian, des vues du lac de l'Ouest, jusqu'aux scènes de théâtres chinois et aux natures mortes⁸⁶¹.

Pour Lin Fengmian et Claudot nous reprenons à notre compte l'idée d'influence « a posteriori »⁸⁶². Ce principe traduit l'observation de résurgences artistiques entre l'œuvre d'un élève et celle de son maître comme si l'effet maximum de l'influence se produisait des années, parfois des décennies après le contact direct et la « charge » initiale. Nous pensons que Lin Fengmian n'a pas eu de cesse de se souvenir plus ou moins consciemment de Claudot. D'ailleurs, la sinisation de l'œuvre de Claudot, en termes de techniques et de sujet, témoigne d'une réciprocité dans l'influence et elle rendait son œuvre particulièrement mobilisable par les jeunes artistes chinois qui y trouvait déjà une part d'eux-mêmes. Bref, la question Claudot constitue un chapitre qui contient beaucoup des ambiguïtés du champ artistique de l'époque en ce qui concerne les relations interpersonnelles et les méthodes d'enseignements circulant de la France vers la Chine.

Or, si d'emblée le corps est au cœur de l'œuvre de Lin Fengmian, le dessin ne l'est pas. On ne trouve pas chez lui cet acharnement à maîtriser le dessin pour construire ses figures. Lin Fengmian est ailleurs. Cette différence s'affirme dans son profil très idéaliste, plongé dans la littérature symboliste avec son « frère » chinois en France, Lin Wenzheng (1903-1989). Si Xu Beihong critique les idéalistes dans ses conférences

⁸⁵⁸ En 1929, avec le soutien de Lin Fengmian, dix-huit étudiants dont Chen Zhuokun et Li Keran organisent le groupe « Association artistique Dix-huit » aussi appelé 西湖一八艺社 (*Xihu Yiba Yishe*) ; ils se donnent Lin Fengmian et Claudot comme « parrains ». En juin 1931, l'Association Dix-huit, part à Shanghai faire une exposition, avec plusieurs œuvres réalisées en gravure sur bois. Lu Xun rédige à cette occasion une « Petite Introduction de l'Exposition des œuvres des étudiants de l'Association Dix-Huit », la même année est créé un atelier de gravure sur bois qui marque le début du mouvement de la renaissance de la gravure sur bois en Chine. Voir Liu Shimin, 1999, p. 113-114. L'article de Lu Xun fut publié dans 《文艺新闻》 (*Wenyi Xinwen*) n.14 le 15 juin 1931, (ref. 《二心集》 (*Er Xin Ji*) Lu Xun).

⁸⁵⁹ Michel Florisoone, « André Claudot, Peintre de la zone et de la Chine », *L'Art et les Artistes*, octobre 1931, n. 120, p. 92-98.

⁸⁶⁰ Sullivan, *op. cit.*, 1996, p. 43. Et Wan Qingli 万青力, *Wan Qingli Meishu Wenji, 万青力美术文集, Le recueil des articles sur les beaux-arts de Wan Qingli*, Renmin Meishu Chubanshe, Beijing, 2004, p. 212.

⁸⁶¹ Une huile (42 x 33,5 cm) (cf. Annexes II p. 112) donne une scène d'opéra chinois qui correspond à la pièce fameuse dans le répertoire : *Zhan Ma Su*. Ce tableau et d'autres travaux réalisés en Chine par André Claudot anticipent véritablement les scènes célèbres de Lin Fengmian peintes dix ou vingt ans plus tard, aussi bien pour le sujet que dans le style. En effet, les scènes d'opéra de Lin Fengmian sont proches de celles de Claudot et très différentes de celles de Guan Liang (1900-1986), formé très jeune au Japon.

⁸⁶² Thèse de Chang-Ming Peng, *Cormon*, Paris, 1994, p. 404, à propos de Lautrec et Cormon.

données à Shanghai en 1926⁸⁶³, c'est qu'il rejette cette domination de l'idée et du sentiment sur l'art. Pour Xu Beihong, la peinture est essentiellement une affaire d'exécution, de travail, avec une forme d'abnégation qui est la manière qu'impose l'économie de son art. Au départ, le dessin et rien que le dessin, tout en passant le plus de temps possible dans les musées à scruter les chefs-d'œuvre des maîtres du passé. Aussi, on comprend pourquoi le séduisant « accord sino-occidental » (*Tiaohe Zhongxi* 调和中西) de Lin Fengmian auquel adhère visiblement Cai Yuanpei après leur rencontre à Strasbourg en 1924, ne correspond pas franchement à l'approche pratique de Xu Beihong qui évite les raccourcis intellectuels et techniques pour, pas à pas, trouver les solutions à ses problèmes artistiques.

La dimension malade et violente qui s'exprime dans l'œuvre de Lin Fengmian représente aussi un clivage entre lui et Xu Beihong. Avec le temps, et particulièrement au moment du retour en Chine, quand les deux agents ont l'ambition de tracer une ligne directrice dans leur œuvre et qui soit exemplaire pour les autres, cette morbidité s'affirme chez Lin Fengmian alors qu'elle s'efface chez Xu Beihong⁸⁶⁴. Le contraste entre *Tongku* et *Tianheng Wubaishi* est très significatif de deux directions opposées par rapport à une problématique partagée par les deux artistes. Pourtant, il y a bien au départ une racine commune qui puise dans l'École des beaux-arts de Paris. Lin Fengmian aurait également été touché par la « pathologie artistique » dont Henry Meige (1866-1940), le successeur de Richer, faisait son credo à l'École des beaux-arts de Paris et les prototypes de Lin Fengmian ne doivent pas être cherchés uniquement dans l'expressionnisme allemand. Lin Fengmian est trop jeune pour jouer uniquement de ruptures, il s'ingénie au contraire à faire la synthèse entre les différentes expériences et les différentes influences. Le *pathos* devient aussi une marque de fabrique de son travail parce que le sujet qu'il choisit, avec sa charge idéologique, finit par dominer la dimension proprement technique et picturale de l'œuvre. Au moins jusqu'en 1927 et avant son départ compliqué de Pékin, l'engagement de Lin Fengmian paraît assez radical. Cette politisation, anarchisante, qui depuis la France nourrit son inspiration, doit l'inciter à la surenchère en Chine alors que Xu Beihong, jamais militant, contrôle et peaufine davantage. Aussi, la rupture stylistique de Lin Fengmian dans les années 1940 et 1950 nous concerne moins ici, même si nous y voyons en partie la sortie d'une impasse artistique pour développer une nouvelle manière de stylisation qui puise autant dans l'École de Paris que dans l'art déco et une imagerie populaire chinoise.

Pour conclure, une œuvre incarne à la fois cette communauté et cette différence entre Lin Fengmian et Xu Beihong dans l'effort de mobilisation d'un héritage académique passant par l'expérience à l'École des beaux-arts de Paris. Après son séjour à Berlin, Lin Fengmian présenta à l'exposition chinoise de Strasbourg en 1924, une grande peinture, aujourd'hui disparue mais connue par une photographie de presse de mauvaise qualité : *Tâtonnement-Mosuo* (cf. Annexes II p. 110). Ce panneau de grande taille, deux mètres sur quatre mètres cinquante, avait pour programme de représenter dans un même ensemble les grandes figures intellectuelles et culturelles de l'histoire du monde. Or, ces philosophes et écrivains tels que Homère, Socrate, Jésus, Confucius, Dante, Galilée, Goethe, Hugo, Shakespeare, Tolstoï, Ibsen, auxquels se joignaient des artistes aussi différents que Michel-Ange et Van Gogh, y étaient montrés devenus aveugles ; les grands hommes tâtonnaient dans l'obscurité, à l'image de l'humanité cherchant la lumière dans le noir. La dimension théâtrale de l'œuvre est évidente et si certains parlent comme référence d'un décor-rideau vu sur une scène à Berlin, nous pensons aussi de notre côté à l'hémicycle peint par Delaroche à l'École des beaux-arts de Paris⁸⁶⁵.

⁸⁶³ *Shenbao* du 8 mars 1926.

⁸⁶⁴ Le contraste entre *Tongku* et *Tianheng Wubaishi* est très significatif de deux directions opposées.

⁸⁶⁵ Lang Shaojun 郎绍君, *Zhongguo Minghuaqia Quanji - Lin Fengmian*, 中国名画家全集——林风眠, *Recueil Complet des célèbres peintres chinois - Lin Fengmian*, Hebei Jiaoyu Chubanshe, Shijiazhuang, 2002, p.46-47 et Zhen Zhong 郑重, *Lin Fengmian Zhuan*, 林风眠传, *Biographie de Lin Fengmian*, Dongfang Chuban Zhongxin, Shanghai,

Les deux artistes en pointe parmi les précurseurs, Lin Fengmian et Xu Beihong se croisèrent nécessairement en France et en Allemagne, avant de revenir en Chine créer un nouvel enseignement de l'art tourné vers la maturation d'une vision historique et universaliste⁸⁶⁶. Ainsi, on trouve des racines communes pour des développements picturaux très différents.

1.2. Le groupe transitoire, l'École des beaux-arts de Paris encore incontestée pour un académisme consensuel entre 1920 et 1925

Sur les autres précurseurs et le groupe transitoire⁸⁶⁷, on ne peut observer les œuvres que d'une douzaine d'agents. Et comme Xu Beihong et Lin Fengmian, ainsi que d'autres figures connues sont parmi eux, la plus grande partie de la production de ces élèves chinois nous échappe encore, même si les informations biographiques peuvent nous aider à les situer sur le plan artistique. Dans les interstices de ce « groupe intermédiaire », que nous montrent les élèves chinois les moins connus ? Est-ce que ce groupe de transition dont les contours ressortent nettement du dépouillement des archives serait également intermédiaire du point de vue artistique ? Est-ce que sa position dans la « sociologie » du phénomène correspondrait à une position artistique ? Ces agents se situent en aval des premiers précurseurs dont on a vu qu'ils s'inscrivaient dans une tradition académique, mais dont l'évolution au retour en Chine est marquée par l'ambiguïté. Leur peinture qui mobilise la plupart des éléments techniques et les genres de la tradition académique s'exprime avec une sorte de relâchement, au point de dégager certaines images produites du réalisme et de la *mimèsis*, au profit d'une production de genre, moderne et typique de l'époque, à situer sur le plan stylistique entre le postimpressionnisme et le retour à l'ordre. On a vu quelques éléments notables, comme une peinture d'histoire pour Wu Fading, malheureusement disparue, une spécialisation dans le pastel pour Li Chaoshi, une tentative assez réussie de fusion sino-française avec Fang Junbi dont les huiles ressemblent à des encres et les encres à des huiles.

Dans ce groupe intermédiaire, Xu Beihong et Lin Fengmian se retrouvent face à face. Le premier surpasse les premiers précurseurs du point de vue technique et il construit avec son bagage français une manière en Chine qui reste fidèle au primat du dessin, au réalisme, et dont l'aboutissement est la peinture d'histoire. Mais la manière de Xu Beihong est plus proche d'un Cormon, d'un Besnard et d'un Lucien Simon que de la peinture très minutieuse et méticuleuse d'un Dagnan-Bouveret ou d'un Flameng. Xu Beihong puise dans la tradition académique qui a été raisonnablement influencée par les acquis modernes de la seconde moitié du XIX^e siècle et d'abord l'impressionnisme. Xu Beihong produit aussi une peinture de genre qui explore beaucoup le portrait et moins le paysage. On voit donc que le réalisme académique rapporté de France en Chine n'est plus aussi académique que celui qui prévalait au siècle précédent ; il ressemble aux formules ouvertes qui se sont développées depuis la fin du XIX^e siècle et dont l'œcuménisme se renforce face à la poussée fauve et cubiste à laquelle il résiste plus ou moins mollement jusque vers la fin des années 1930. Le maintien de la tradition avec sa part de résistance et d'intégration des nouvelles formules, constitue la base de référence occidentale et française sur laquelle s'appuie Xu Beihong pour construire son projet pictural en Chine.

2008, p. 36-38.

⁸⁶⁶ Xu Jiang 许江, *Lin Fengmian Zhilu, 林风眠之路, La voie de Lin Fengmian*, Zhongguo Meishu Xueyuan Chubanshe, Hangzhou, 1999, p. 100 et 101.

⁸⁶⁷ Ce groupe se situe entre les numéros (6) et (33), soit 28 élèves dont 26 peintres ; 19 peintres en atelier et 7 uniquement inscrits dans les galeries. *Supra* Partie I chapitre 2 p. 162.

L'effort de Lin Fengmian ne s'inscrit pas dans la résistance de Xu Beihong qui rappelle l'élan pris par un athlète avant que son saut ne le projette en avant. Lin Fengmian fonce, tête baissée, en parcourant sincèrement mais brièvement la tradition occidentale et sa technique académique avant de s'engager plus vivement dans les voies modernes. Aussi, si le système de Xu Beihong paraît clair en tant que projet pictural, celui de Lin Fengmian se veut d'emblée plus flexible avec des solutions variées au service de « l'accord sino-occidental » qu'il recherche. A la ligne de Xu Beihong, s'oppose le cercle de Lin Fengmian. Xu Beihong remploie un académisme modéré dans la forme mais sérieux et bien ancré sur la base du dessin comme outil efficace d'un renouvellement de la pratique. Lin Fengmian est plus idéaliste, peut-être plus idéologue, et il explore les sources et les chemins divers qui alimentent ou illustrent « l'accord ». Voie cadrée, voie ouverte, ce sont deux formes de modernité. Comment les autres artistes chinois de l'École se situent par rapport à ces deux modèles ?

1.2.1. Premier sous-groupe, agents inscrits de 1920 à l'été 1921

Le premier sous-groupe se situe entre Fang Junbi (5), qui revient à l'École des beaux-arts de Paris au début de l'année scolaire 1920, à peu près au même moment que Xu Beihong et Chang Yu (Sanyu) (13). Elle précède un certain **Zhong Huang**, (6), né à Shanghai en 1900 et élève de Cormon en février 1920. Dans son dossier individuel, sa carte de visite personnelle donne pour adresse le 17 rue Du Sommerard, alors qu'il est au 9 rue Grégoire de Tours dans la demande d'inscription ; dans les deux cas, il s'agit de la rue et du quartier où précisément réside Xu Beihong. L'élève demande un certificat à faire valoir auprès du « Directeur de la Mission de la Jeunesse Chinoise de France ». En dehors des archives de l'École, nous avons pu retrouver sa trace en Chine, ni en savoir davantage sur son œuvre⁸⁶⁸.

Parmi les neuf Chinois de ce premier sous-groupe, un autre peintre, le numéro (10), uniquement inscrit dans les galeries, nous échappe complètement alors que le numéro (9), **Zhao Tingliang**, inscrit chez Cormon puis chez Flameng est donné comme un proche de Xu Beihong⁸⁶⁹. Ce sous-groupe dans lequel se situent Xu

⁸⁶⁸ Dans un article écrit dans les années 1920, Xu Beihong a mentionné les noms de Chinois partis à l'étranger étudier les beaux-arts (« *Liuxuesheng zhixi meishuzhe* ») ; à cette occasion, il cite Zhong Huang : « aujourd'hui, il y a des étudiants chinois qui apprennent les beaux-arts en France (...) monsieur Zhong Huang » (*Jinrizai faxi meishuzhe... Zhongjun Huang*). Li Chao, Xu Mingsong, *La peinture occidentale en Chine : Les activités artistiques des peintres chinois partis en Europe*, éditions Jinxiuwenzhang, 2009, p. 13. On sait par ailleurs que Zhong Huang tenait un magasin de meubles à Shanghai : « En 1932, avenue Joffre (aujourd'hui Huai Hai Lu) à Shanghai, se trouvait un magasin de meubles *Yilin*. Son propriétaire Zhong Huang avait fait ses études en France. Il avait sa propre usine pour la fabrication du contreplaqué et il a modifié la structure des meubles locaux tout en y introduisant des caractéristiques chinoises ». Voir un article sur les meubles à Shanghai pendant les années de la République de Chine 1912-1949) : <http://zgyuwen.com/html/201603/145897274124537.html>

⁸⁶⁹ Dans le journal *Shen Bao* du 6 juillet 1921 est évoqué un *Club des beaux-arts Chen Guang* (*chenguang meishuhui*) ; Ce club « avait invité Xu Beihong et Zhao Tingliang, deux artistes chinois qui faisaient leurs études de peinture en France pour nous présenter, par lettres, les nouvelles du cercle des beaux-arts de la France. », (函约法国图画留学徐悲鸿、赵廷良两君, 传递法国美术界消息 *hanyue faguo tuhua liuxue Xu Beihong, Zhao Tingliang liangjun, chuandi faguo meishujie xiaoxi*). 乔志强, 《试论近代绘画社团在中外美术交流史上的地位和作用》. Dans « Du statut et de la fonction des clubs de peinture dans les échanges dans les beaux-arts entre la Chine et l'étranger dans l'histoire moderne », *Le journal de l'Institut des beaux-arts de Nankin*, n°4 2009, p. 73. Dans la revue *Chen Guang* (n°1 volume 1, le 1 juin 1921), une lettre de Xu Beihong a été publiée où il présentait « les Chinois qui font leurs études dans les beaux-arts en France aujourd'hui : « Monsieur Zhao Yan, très assidu (*Zhao Jun Yan, Shen Gongku*) ». Li Chao, *op. cit.*, p.13. Il ne fait

Beihong et Lin Fengmian dans la section de peinture, comprend aussi Li Jinfa (1900-1976) (12) en sculpture. C'est donc un groupe exceptionnel, essentiel, presque *séminal* pour l'avenir du champ artistique. Au fond, on se demande si dès 1920-1921, la messe n'est pas déjà dite.

Deux autres étudiants nous sont connus et ils appartiennent à l'atelier Flameng : Chang Yu et Yan Zhikai. **Yan Zhikai (1894-1942) (8)** est peu connu des critiques pourtant son profil ne manque pas de relief⁸⁷⁰. Appelé aussi Ji Cong, Yan Zhikai est le cinquième fils de Yan Xiu, important fonctionnaire et philanthrope qui a fondé le célèbre Lycée de Nankai à Tianjin. Il fait donc partie de l'aristocratie réformatrice, au même niveau que Fang Junbi. Il a étudié la peinture auprès de Fujishima Takeji en 1912 et il est sorti diplômé en 1917 de l'École des beaux-arts de Tokyo avec une spécialité en peinture occidentale. Il est parti ensuite en 1918 et 1919 à l'université Columbia dans le département des beaux-arts, avant de rejoindre l'École des beaux-arts de Paris, et alors même que son père finançait le départ et les études en France de Zhou Enlai.

Son parcours à l'École des beaux-arts entre novembre 1920 et avril 1921, puis de novembre à décembre 1921, en font un vrai collègue de Xu Beihong dans l'atelier Flameng au cours de l'année 1920-1921. Or, Xu Beihong n'en pipe mot et alors même que Yan Zhikai habite aussi Rue Jean de Beauvais à l'angle de la Rue Du Sommerard, dans ce même coin de quartier « roumain » situé en contrebas de la rue des Écoles. Malheureusement, nous disposons de trop peu d'images de son œuvre (cf. Annexes II p. 114) qui a dû être assez importante, vu son parcours international et le niveau d'études qu'il a atteint dans des établissements prestigieux au Japon, aux États-Unis et en France : un autoportrait, une scène de genre avec un guitariste jouant sur une barque naviguant mollement sur le Lac de l'Ouest, une vue paysagère autour d'une maison de campagne⁸⁷¹. C'est peu et sans qu'on puisse dater des œuvres qui en l'état, ont peu à voir dans leur style avec l'École des beaux-arts de Paris. La manière est complètement postimpressionniste. Derrières les niveaux de gris des vieilles photographies de presse, on devine des tons marqués et probablement des couleurs vives qui nous font penser encore à Claudot. C'est une peinture construite, de genre, mais réalisée avec vivacité et dans laquelle le dessin s'efface au profit des couleurs et du rapport entre les formes qu'elles déterminent. Il est évident que Yan Zhikai a dû maîtriser la technique et le style académique mais qu'il s'en est détaché franchement.

Or, lorsqu'il revient en Chine, Yan Zhikai est suffisamment en vue pour que Li Shizeng lui demande de fabriquer le masque mortuaire de Sun Yat-sen⁸⁷². Dès 1925, il est en poste au *Beiping Yizhuan*, en charge des cours de dessin, et il s'intéresse déjà à la préservation du patrimoine urbain. Il enseigne ensuite la peinture occidentale à partir d'octobre 1927, soit après le départ de Lin Fengmian et de Claudot. Quelles furent ses relations avec eux ? Il semble avoir été proche de Qi Baishi dont il aurait favorisé avec Lin Fengmian l'invitation à venir enseigner à Pékin au printemps 1927. Après la *Beifa*, il se réinstalle à Tianjin pour la création d'un Musée des beaux-arts conçu selon le modèle japonais davantage que français. Il revient toutefois au *Beiping Yizhuan* à des postes de direction entre 1932 et 1936 ; il organise les départements selon le modèle de l'École des beaux-arts de Tokyo et il s'entoure d'une équipe de *Liuri*, d'anciens élèves chinois partis étudiés au Japon⁸⁷³. Il y reçoit même son ancien maître Fujishima Takeji, avant sa démission en 1936. En effet, il est mis en accusation devant les tribunaux pour corruption. Dès lors, il semble avoir été mis hors jeu et il disparaît en 1942. Son origine et son parcours brillant contrastent avec sa fin obscure et probablement

pas de doute que Zhao Yan - Zhao Tingliang est le « Tchao Ting-Liang » de notre liste d'élèves chinois à l'École.

⁸⁷⁰ Qi Jue 齐珏, *丹青碎影：严智开与天津市立美术馆*, *Fragments de peinture: Yan Zhikai et le Musée des beaux-arts de Tianjin*, 2015.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 12-13.

⁸⁷² S'il fut réalisé, où se trouve cet objet ?

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 52-59

dramatique. On voit alors un personnage de premier plan qui semble peu en phase avec ses compatriotes, tant Lin Fengmian que Xu Beihong, pour des raisons différentes, mais aussi parce qu'il appartient à un autre réseau, celui lié au Japon. Et il est vrai, que notre premier rapprochement avec Claudot se relâche au profit de la référence à Fujishima Takeji (1867-1943) et à sa peinture *Yoga* des années 1920 et 1930, plus colorée et plus ample⁸⁷⁴.

Dans ce sous-groupe, déjà si riche en personnalités de premier plan, **Chang Yu** dit Sanyu (1901-1966) (13) constitue un cas intéressant. Pour faire mentir ses meilleures biographies, les documents d'archives montrent qu'il s'inscrit bien dans notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris, parmi les précurseurs du groupe transitoire, mais il est vrai qu'il en échappe aussitôt en termes de parcours et de production⁸⁷⁵. De la même génération chinoise arrivée en France à l'orée des années 1920, et contrairement à ses camarades, Chang Yu ne semble montrer aucun intérêt pour la formation académique. Elle demande un effort qu'il ne consent pas à fournir et il en est sans doute incapable sur le plan technique. Chang Yu s'inscrit à l'École des beaux-arts le 13 juillet 1921 dans l'atelier de François Flameng sans qu'aucun jour ne lui soit attribué dans les relevés de présence conservés aux Archives nationales. Il s'est inscrit sans doute pour *en être*, notamment aux côtés de Xu Beihong et avec ceux qui partent en Allemagne durant l'été 1921. A cette époque la relation de Chang Yu avec Xu Beihong est étroite. Il a même offert une œuvre à Xu Beihong, *Pivoine en encre colorée* (*Cai Mo Mu Dan* 彩墨牡丹), sur le revers de laquelle Xu Beihong a dessiné *Dompter un lion* (*Xun Shi Tu* 驯狮图) (cf. Annexes II p. 115). Le contraste est saisissant entre l'encre chinoise d'un côté et le dessin au réalisme naturaliste et épique de l'autre. Dans ce raccourci s'exprime ce qui rapproche Chang Yu et Xu Beihong, mais aussi tout ce qui les sépare⁸⁷⁶.

Certes, la figure du corps se situe bien au cœur de son œuvre mais d'une manière très différente de Xu Beihong et de Lin Fengmian. Un critique un peu féroce et détaché des préoccupations actuelles du marché de

⁸⁷⁴ Kimiko Niizeki, *De Kuroda à Foujita – Peintres Japonais à Paris*, Fragment international, 2007. p. 63. On a le portrait d'une italienne, 黒扇 *kokusen*, de 1908-1909, conservé au Bidgestone Museum of Art ; un tableau peint à Shanghai, *View from a Window of the Huangpu River* ; 窓より黄浦江を望む図, *mado yori Kōhokō o nozomu zu* de 1941 et conservé au musée national de Tokyo. Fujishima Takeji est inscrit chez Cormon à l'École des beaux-arts de Paris, le 27 janvier 1906.

⁸⁷⁵ On peut à juste titre rapprocher Chang Yu de Pang Xunqin ; ce dernier relate que Chang Yu le dissuada de s'engager dans la voie scolaire académique telle que Xu Beihong l'a suivait, et concrètement, cela signifiait de ne pas s'inscrire à l'École des beaux-arts de Paris. Ainsi, la *désertion* du premier préparait la *défection* du second. Sur le fond, nous regrettons que des spécialistes comme Jonathan Hay (voir « *Les étés de la modernité* » à Guimet en 2004) mobilisent à travers Chang Yu tous les poncifs qui collent à la peau de l'École de Paris : « *Cosmopolitanism* », « *dandyish hedonism* » *etc.* La fin tragique de Chang Yu en 1966 n'ajoute rien, non plus la mort prématurée de Xu Beihong à Pékin en 1953. A nos yeux, il est un peu indécent de faire de Chang Yu la métaphore tragique et idéale d'une « vie d'artiste chinois moderne » à Paris.

⁸⁷⁶ Le 9 août 1921, Chang Yu, Xie Shoukang et Sun Peicang ont créé l'Association *Tiangou* (*Tiangou Hui*) et ils ont invité Xu Beihong et Jiang Biwei à les y rejoindre. Deux ans plus tard, Zhang Daofan, Shao Xunmei et Guo Youshou ont aussi adhéré à cette association. *Pivoine en encre colorée* (*Cai Mo Mu Dan* 彩墨牡丹) est une encre sur papier, 43.5×60.5cm ; datée 1921 et située à Paris, elle est l'œuvre la plus ancienne que l'on connaisse actuellement de Chang Yu. *Le recueil complet des peintres fameux du monde-Chang Yu* (*Shijie Minghuaqia Quanji-Chang Yu*, 世界名画家全集-常玉), Gu Yue, p.17-19. « Quand Sanyu arrive à Paris en 1920, il réside provisoirement dans un hôtel près du boulevard Saint-Germain, puis loue un appartement 9 rue Du Sommerard jusqu'à son mariage en 1925 ». (In catalogue *Sanyu : L'écriture du corps*, Musée Guimet, 2004). C'est précisément la même adresse que Xu Beihong entre 1920 et 1921.

l'art, pourrait apprécier la production de Chang Yu comme étant de manière générale, une peinture de terrasse de café et d'académie libre dans la veine de la seconde école de Paris : modèles faciles, dessins faciles et peinture facile. Chang Yu a bien une obsession du corps féminin mais il le jauge de loin et son regard est cynique. Ses figures humaines sont des homoncules et ses chevaux des jouets. L'habillage décoratif qui est efficace et séduisant par son caractère hybride, masque une faiblesse technique qui plombe le peintre et l'empêche de progresser. Ainsi, on compare à tort Chang Yu à Matisse. Car comme Picasso, Matisse avait bâti son style, sa grammaire et son fantastique effort de simplification sur une grande maîtrise du dessin académique, et pas sur une simplification de la simplification.

Artistiquement, le meilleur de Chang Yu apparaît sans doute dans ses natures mortes et ses *Pen Jing* à travers lesquels peut aussi mieux s'exprimer sa compétence dans la peinture lettrée. Wu Guanzhong, qui n'aimait pas particulièrement la peinture de Chang Yu, car trop proche à ses yeux de prototypes japonais, a eu raison de signaler la métaphore du déracinement qui transpire des pots de fleur ou des « bonzaï » de Chang Yu. Mais là encore, on est loin de l'héritage académique de l'École des beaux-arts de Paris. Pour conclure, on retiendra encore entre Xu Beihong et Chang Yu, ce beau portrait par Xu Beihong de Marcelle de La Hardrouyère qui a le regard perdu au loin⁸⁷⁷.

1.2.2. Second sous-groupe, agents des années scolaires 1921-1922, 1922-1923

Le second sous-groupe du groupe transitoire couvre les années scolaires 1921-1922 et 1922-1923 (numéros 14 à 22). Lin Fengmian est encore à l'École en début de période, Xu Beihong y revient à la fin. Quelles figures sont importantes dans cette sorte d'intervalle ? On trouve neuf élèves Chinois, uniquement des peintres dont seulement deux nous restent inconnus (14) et (19). La série commence par **Feang Ming (14)**, dont on ne sait rien sauf quelques indications tirées de son dossier individuel et des archives ; il est originaire de l'Anhui et il est appuyé par Li Jun, le frère de Li Chaoshi qui est vice-consul de Chine à Paris ; *Feang Ming* habite 11 rue de Seine, à la même adresse que Lin Fengmian ; on en connaît avec lui la raison sociale : l'Hôtel de la Volga. Dans l'inscription en atelier, il est noté dans celui d'Emile Renard (1850-1930) qui n'est que « professeur aux cours du soir (Peinture) »⁸⁷⁸ mais dans les relevés de présence *Feang Ming* est chez Flameng.

Passé aussi par Renard, **Mao Bin (15) (1897-1958)** est identifié en Chine. Shanghaien, il est diplômé du *Shanghai Meizhuan* en juillet 1921 et il part ensuite dans le cadre du *Qingong Jianxue*. C'est aussi un Flameng qui s'inscrit en novembre 1921 et qui reste à l'École jusqu'en janvier 1924, soit plus de deux années scolaires et demi. Il est de retour en Chine comme professeur au *Shanghai Meizhuan* en 1928 avant d'aller au *Beiping Meizhuan*. Il serait retourné en France en 1932. Nous n'avons aucune image de sa production artistique, ni d'information complémentaire sur son parcours. C'est la pleine période des Chinois dans l'atelier Flameng. Alors que Xu Beihong est en Allemagne, mais pas complètement absent, nous nous demandons si ce groupe de Chinois chez Flameng n'est pas déjà le groupe de Xu Beihong ?

⁸⁷⁷ *Dessin 522*, annoté « La pensée au Lointain A mademoiselle Marcelle de La Hardrouyère très amicalement Ju Péon 2 déc. 1926 » (cf. Annexes II p. 47). Pour la signification de cette œuvre entre les deux artistes, *supra* p. 233 et partie I p. 176. Ce dessin ne semble pas connu de Rita Wong et d'autres commentateurs spécialistes de San Yu.

⁸⁷⁸ AJ52 35, numéro 228.

Chen Hong (17) (1898-1937) arrive chez Flameng en décembre 1922⁸⁷⁹ après avoir passé l'année scolaire précédente dans les galeries, depuis janvier 1922. Il reste chez Flameng jusque juillet 1923 et il côtoie alors Xu Beihong de retour d'Allemagne. On le trouve auparavant à l'Académie Julian du 25 octobre 1922 au 23 janvier 1923 dans l'atelier Laurens⁸⁸⁰. Sa formation est donc sérieuse et il atteint une certaine notoriété à son retour en Chine au point d'avoir une page qui lui soit consacrée dans *Liangyou* en janvier 1927 car il prépare une exposition à Shanghai. On y voit le portrait à l'huile d'un vieil homme, un dessin de visage de femme, et un paysage à l'huile intitulé *La campagne en automne* (《秋之郊野》 *qiu zhi jiaoye*) (cf. Annexes II p. 116). Le petit texte joint aux images signale aussi qu'il est professeur au *Shanghai Meizhuan*⁸⁸¹. A travers ces quelques vignettes diffusées dans la presse en 1927, on devine une peinture de genre, de type postimpressionniste, comparable à celle de ses camarades du *Shanghai Meizhuan* et à celle de nombreux *Liufa*. Le niveau de compétence en dessin semble correct et fait notable, certaines de ses œuvres sont conservées au Musée national de Kyoto⁸⁸² alors qu'aucune n'est conservée en Chine et qu'il est parmi les « disparus » à redécouvrir⁸⁸³. Or, le style de ces vues de Hong Kong qui datent de 1929 et 1930 et conservées au Japon, est en rupture complète avec la tradition académique. Elles sont proches de la manière d'un peintre autodidacte de Montmartre comme Elisée Maclet, ou Lucien Genin, très brouillonne, très colorée, très expressive. S'il s'agit bien du même artiste, la rupture a été complète entre ce que nous voyons en 1927 et les œuvres datées de 1929. On sait enfin qu'un portrait de sa main fut envoyé à la première exposition nationale à Shanghai en 1929. On peut penser que le style en était au moins aussi libre que le portrait dans le journal *Liangyou* en 1927 et peut-être davantage. Faut-il voir très précisément dans la querelle lancée par Xu Beihong « Je doute » à l'occasion, une sorte de réaction épidermique autant qu'intellectuelle face à des anciens camarades dont la production avait pu à ce point s'éloigner du modèle académique appris à l'École des beaux-arts de Paris ?

En 1928, Xu Beihong critique de manière positive un peintre qui appartient à la famille *Situ - Szeto* implantée à Kaiping. Plusieurs de ses membres ont fait des études à l'étranger et même dans le domaine des beaux-arts. Par deux fois, Situ Qiao apparaît dans *Liangyou* en 1928⁸⁸⁴ et à un portrait de Lu Xun succède une

⁸⁷⁹ Voir Li Weiming 李伟铭, *Piaomiao Xunzong : Guanyu Chen Hong Jiqi Huihua De Chubu Diaocha Baogao 缥缈寻踪:关于陈宏及其绘画的初步调查报告 Rapport de l'enquête préliminaire sur Chen Hong et ses peintures*, Wenyi Yanjiu 文艺研究, 2013, n. 4, p. 121-133.

⁸⁸⁰ 63 AS 7 p. 168.

⁸⁸¹ « 陈宏君的绘画-陈君粤人。现任上海美术专门学校教授，曾留法五年，专攻美术，赴德游学，故艺术精新。月前会开个人作品展览会，昨以印刷事到本公司，因即索得三幅，介绍与美术之部。Chen Hong est né dans la province du Guangdong et il est aujourd'hui professeur de l'école des beaux-arts de Shanghai. Il a fait ses études en France pendant cinq ans et il s'est spécialisé dans les beaux-arts. Il a aussi étudié en Allemagne. C'est pourquoi il excelle en art. Il y aura une exposition de ses œuvres au début du mois. Aussi, il est venu hier à *Liangyou* et nous lui avons demandé ces trois peintures et il les a données à la branche du journal en charge des beaux-arts». *Liangyou*, N°12, 15 janvier 1927, p. 3.

⁸⁸² Cinq œuvres sont conservées au Musée National de Kyoto : *Marché aux fleurs de Hongkong* (香港花市), *Long barrage de Hongkong* (香港长堤), *Un site de Hongkong* (香港一景), *Paysage* (风景), *Portrait d'une vieille femme* (老妇像).

⁸⁸³ 《京都：与中国油画的“失踪”者对话》 « Kyoto: Dialogue avec "les disparus" de la peinture à l'huile de Chine », *Xinmin Wanbao 新民晚报*, 16 mai 2009, B14.

⁸⁸⁴ *Liangyou*, n. 25, 30 avril 1928, p. 23 et *Liangyou*, n. 26, 30 mai 1928, p. 32 (cf. Annexes II p. 117). Qui était exactement Situ Qiao ? Une exposition a eu lieu en 2015 à Kaiping. Nous avons contacté les organisateurs sans pouvoir obtenir d'information de leur part.

huile avec le portrait d'un vieillard. Le texte qui accompagne l'image cite une critique favorable de Xu Beihong qui aurait comparé Situ Qiao à Ettore Tito (1859-1941), peintre académique italien de l'école de Venise et qui est connu pour ses sujets ruraux dans la tendance en vogue entre les deux guerres. La référence à Tito semble donc cohérente et elle est intéressante⁸⁸⁵. Or, un autre membre la famille *Situ*, **Situ Huai (1903 - ?) (16)** s'est inscrit dans l'atelier Cormon en décembre 1921 sans qu'on ne lui trouve aucun jour coté dans les relevés de présence. Est-il simplement passé ? Il est intéressant toutefois de le voir illustrer un ouvrage français sur la Chine en 1924⁸⁸⁶ et dans une veine qui rappelle le travail de Xu Beihong dans *Contes Coréens*. Difficile d'aller plus loin, mais *Situ Hai* apparaît de retour à Canton à la tête de l'école municipale des beaux-arts-*Guangzhou shili meishu xuexiao*. Voilà peut-être un groupe familial dont les artistes ont la bienveillance de Xu Beihong car ils semblent se rattacher à une tradition chinoise et à une tradition occidentale. Ce rapport entre Xu Beihong et les Situ de Kaiping est crédible vu par le haut, mais sans qu'on puisse trouver à la racine un lien direct entre eux avec la formation à l'École des beaux-arts de Paris.

Le reste de ce second sous-groupe est marqué par **Liu Jipiao (1901-1992) (18)** et d'autres élèves que l'on retrouve très impliqués à Strasbourg en 1924 : Zeng Yilu (1896-1964) (20) et Wang Daizhi (1903- ?) (22). Nous ne revenons pas en détail sur Strasbourg pour repasser les profils artistiques de chacun. Liu Jipiao est un touche à tout ; il pratique la peinture, les arts décoratif et surtout l'architecture. Nous pensons que Liu Jipiao a joué un rôle important dans cette connexion opérationnelle entre l'École des beaux-arts de Paris (école d'architecture), et la nouvelle école d'architecture située à Strasbourg dans le lieu de l'exposition d'art chinois, le Palais du Rhin et dans le cadre d'une reprise en main des institutions strasbourgeoises par la France après 1918. Sa place en tant que peintre, encore importante dans les années 1920, est toutefois rapidement dominée par ses productions dans le décor et l'architecture. En peinture, on retient des œuvres importantes comme ses deux aquarelles : *Danseuse du Palais Impérial* et *L'impératrice Yang Kouei-Fee sortant de son bain*⁸⁸⁷ (cf. Annexes II p. 118) ; elles puisent dans des sujets historiques, mais traités d'une manière décorative, très graphique et aimable. A Strasbourg, il a présenté une quinzaine de tableaux à l'huile, ce qui en fait après Lin Fengmian le deuxième contributeur de la manifestation en termes de créations modernes. Liu Jipiao a réalisé le catalogue de l'exposition et la décoration des salles ; c'est aussi un scénographe. A Paris, l'année suivante, Liu Jipiao est naturellement impliqué dans le même groupe où Lin Fengmian paraît encore avoir une position prépondérante.

Dans le catalogue de Strasbourg⁸⁸⁸, le tableau *Les danseuses du Palais Impérial* est décrit par Lin Wenzheng (Vincent Ling), Président de l'Association des artistes chinois en France. Dans son texte introductif, Lin Wenzheng dit : « Descendant d'une famille illustre, M. Liou Tépéou est un de nos peintres les plus remarquables (...) 'Danseuses du Palais Impérial' est un grand tableau exécuté avec une élégance séduisante et une fermeté admirable (...) C'est une évocation magnifique du passé ». Lin Wenzheng évoque aussi la

⁸⁸⁵ Ettore Tito est bien placé dans les Écoles étrangères présentées au Jeu de Paume. Cf. *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1926/01(T49) 1926/05 p. 119. Chioggia, (1898). Article de Dézarrois, et on remarque que beaucoup des références de Xu Beihong proviennent de ses collections : Zorn, Edelfelt, Tito, Zuloaga etc. La présence des Japonais a dû faire ressentir le manque de Chinois.

⁸⁸⁶ Claire Cailleaux, *Chinoiseries*, Paris, 1924, illustrations par SZETO S. WAI, soit Situ Huai (cf Annexes II p. 117).

⁸⁸⁷ Dans le catalogue, « Exposition chinoise d'art ancien et moderne, organisée sous le patronage du Commissaire général de la République à Strasbourg et du Ministre plénipotentiaire de Chine en France, Palais du Rhin mai-juillet 1924 », cat. 59 *Danseuse du Palais Impérial*. *Dongfang Zazhi* 东方杂志, Vol.21, N.16 (28 août 1924), *Yang Kouei-Fee sortant de son bain* 贵妃出浴图.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 35.

production décorative et il conclut sur Liu Jipiao : « le futur Raphaël de l'Orient. D'ailleurs, il excelle aussi à peindre à l'européenne ».

A son retour en Chine en 1927, Liu Jipiao participe à la fondation à Hangzhou de l'académie des beaux-arts de Chine, le *Guomei* dirigé par Lin Fengmian. Il est mis à la tête du département des arts décoratifs. Mais en 1929, il s'engage davantage dans l'architecture. Il fait les plans du pavillon de l'Exposition du Lac de l'Ouest⁸⁸⁹ et la presse de l'époque rend compte de ce positionnement. Dans un *Liangyou* de 1929⁸⁹⁰, plusieurs reproductions de dessins d'architecture de Liu Jipiao ressemblent en tout point au type de projet que l'on voit publiés à la même époque dans la *Grande Masse* de l'École des beaux-arts de Paris. Dans le cadre même de l'exposition de l'Association du mouvement artistique (艺术运动社 *Yishu yundong she*) à Shanghai en 1929, c'est un dessin d'architecture qu'il propose à côté du fameux tableau *Tongku* de Lin Fengmian⁸⁹¹ (cf. Annexes II p. 118). Le projet décrit ni plus ni moins que la « Front View of Central Party Headquarters » dominée par une gigantesque pyramide qui rappelle l'antiquité égyptienne et un décor de péplum hollywoodien. Avec sa formation artistique académique et son goût pour l'histoire, Liu Jipiao est davantage attaché au « style » qu'à la fonctionnalité du bâtiment. On est loin de la sobriété du Bauhaus. Liu Jipiao semble alors très proche du pouvoir à Nankin et à Canton, comme architecte et comme homme d'affaires. Il traverse la guerre à Canton avant de gagner les États-Unis en 1947 où il doit repartir à zéro⁸⁹².

Liu Jipiao fut avant-guerre un personnage important, issu d'une famille d'entrepreneur d'origine Hakka, spécialisée dans la teinturerie et les pigments de couleur ; il a été formé à Jingdezhen dans la porcelaine et la peinture sur porcelaine (qui ne se limite pas à la peinture sur vase en Chine). On a donc l'image d'un personnage très doué, polyvalent, parfois un peu excentrique comme le suggère la photographie de groupe prise à Strasbourg sur la terrasse du Palais du Rhin (cf. Annexes I p. 44). Liu Jipiao s'inspire aussi bien de la tradition que de la nouveauté, notamment à travers les arts décoratifs et l'architecture. Liu Jipiao, qui appartient au réseau de Lin Fengmian, et pas à celui de Xu Beihong, s'en rapproche toutefois dans une mobilisation de l'histoire, de la tradition, du savoir-faire et du métier. Comment faire de l'ancien avec du neuf ? Et du neuf avec de l'ancien ? Voilà comment nous pourrions résumer sa préoccupation qui est une problématique typique de l'entre-deux-guerres ; elle annonce autant le « rétrofuturisme » qu'elle puise encore dans l'éclectisme-beaux-arts du XIX^e siècle⁸⁹³. L'apprentissage par Liu Jipiao de l'architecture, en partie sinon largement en France, reste à éclairer. L'École des beaux-arts de Paris est concernée même si Liu Jipiao n'en fut pas diplômé. Liu Jipiao incarne peut-être ce rêve d'union des « trois arts » et il développe en Chine le concept de « Art Architecture » comme un mélange sino-occidental qui doit contribuer à renouveler un style national. Mais on peut se demander pourquoi n'a-t-il pas intégré directement la section d'architecture ?

En effet, Liu Jipiao a d'abord été dans le cadre de notre phénomène à l'École des beaux-arts de Paris, le premier élève chinois dans l'atelier d'Ernest Laurent. Son parcours commence dans les galeries en janvier

⁸⁸⁹ Zheng Hongbin 郑红彬, « Blending China and West to Create Chinese New Architecture: Liou KiPaul's "Art Architecture" and its Interpretation 调和中西以创中国新建筑之风——刘既漂的“美术建筑”之路及其解读 », *South Architecture 南方建筑*, juin 2013, p. 77-85. On dit que le pavillon de 1929 fut une source d'inspiration pour le Pavillon de la Chine à l'exposition universelle de Shanghai en 2010. Effectivement, les deux projets ont beaucoup en commun.

⁸⁹⁰ *Liangyou*, 1929, N.35, p. 36-37.

⁸⁹¹ *Liangyou*, 1929, N.38, p. 34-35, (cf. Annexes I p. 55).

⁸⁹² Voir le site internet dédié à Liu Jipiao par la famille de l'artiste : www.liujipiao.com

⁸⁹³ « Projection dans l'avenir proche ou lointain de modèles esthétiques du passé avec les moyens techniques du présent et du futur ». Au niveau architectural, les villes chinoises occidentalises connaissent avec un certain retard les évolutions modernes, comme le montre la succession des façades sur le *Bund*. Au moins jusqu'en 1927, le style éclectique du XIX^e siècle domine encore la cinquantaine de bâtiments qui le compose.

1922 et il se poursuit en atelier jusqu'en janvier 1924, soit sur une période de deux années. C'est encore un parcours sérieux et la formation académique, notamment dans le domaine du dessin, a dû particulièrement le mobiliser.

Dans le même sous-groupe, on trouve deux autres élèves en section de peinture : Zeng Yilu et Wang Daizhi. Membre de l'association *Opus*, **Zeng Yilu (1896-1964) (20)** est connu pour avoir illustré la couverture du catalogue de l'exposition chinoise de Strasbourg en 1924. Il est de la génération de Xu Beihong et il part en France également en 1919. Son passage à l'École des beaux-arts de Paris est limité aux galeries avec Louis Roger en mars et mai 1923, soit peu de chose. Il a dû suivre une formation ailleurs. Il envoie à l'exposition de Strasbourg deux « aquarelles », soit des encres chinoises⁸⁹⁴ avec deux titres énigmatiques « Noblesse » et « Souplesse ». Dans le catalogue, il est noté comme membre de la « Société chinoise des arts décoratifs à Paris » que Clunas fait correspondre, à partir de son interprétation de l'article de Li Feng, au *Meishu gongxue shi* ; cela ferait de Zeng Yilu un « travail-études » ; on le retrouve aussi dans la « mission exécutive » de l'exposition à Paris en 1925 avec le titre de « Membre de la Mission de l'Exposition de l'Art Chinois en Europe » et avec la fonction dans le projet de « Directeur technique et inspecteur général des travaux ». C'est un peu ronflant mais il semble aussi avoir des capacités dans les domaines de la conception décorative et de la construction scénographique, aux côtés de Liu Jipiao⁸⁹⁵. En face, Lin Fengmian est « artiste peintre, Professeur à l'École des Beaux-Arts de Pékin ». De fait, Zeng Yilu sera aussi professeur au *Beiping Yizhuan* en 1929 après son retour en 1927 et un passage par Wuhan. Il atteint l'administration des beaux-arts en 1946 et il est envoyé en 1947 à Nankin où il reste jusqu'à sa retraite. On ignore la suite mais c'est un Hunanais qui eut une relation personnelle avec Mao. Un tableau passé en vente récemment nous donne une idée de son style de peinture ; dessin correct et construit pour une composition réaliste, mais coloré, très en pâte, dans une veine postimpressionniste⁸⁹⁶ (cf. Annexes II p. 119). C'est une vue des tours *Qing Jing Hua Cheng* du temple Huang à Pékin et qui date de 1935. Techniquement, le tableau est très correct. On pense aux paysages de Yan Wenliang, très dessinés, et dans lesquels le dessin préparatoire transparait souvent derrière la couche de peinture à l'huile. C'est probablement de même ici, mais la couche picturale épaisse le dissimule. Un autre tableau de paysage, une vue de la *Qianmen* à Pékin de son exposition de 1932, paraît quant à elle plus libre, plus « fauve ». Bref, on ne voit pas chez Zeng Yilu de projet académique au sens pictural, malgré sa carrière dans le système public des beaux-arts, dont on perçoit mal les contours après 1949.

Uniquement passé par les galeries comme Zeng Yilu, **Wang Daizhi (né en 1903) (22)** figure sur la liste des Chinois partis en France dans le cadre du mouvement travail-études publiée dans le *Shenbao* le 15 mars 1919, sous le nom de *Wang Gong* et parmi les étudiants originaires du Hunan. Dans une archive de l'École, il est né à Xiang Tan. Toutefois, uniquement inscrit dans les galeries, il n'a pas de dossier individuel. Il entre dans les galeries de l'École des beaux-arts de Paris en mars 1923 et il y reste jusqu'en novembre de la même année. C'est donc un survol même si en six mois il a pu vraiment apprendre ou perfectionner sa technique en

⁸⁹⁴ Catalogue de l'exposition chinoise de Strasbourg, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁹⁵ Présence d'Adolphe Lalyre (1848-1933), ancien élève de l'École des beaux-arts et peintre académique s'il en fut, réputé pour son dessin et nommé le « peintre des sirènes » : « Membre de la Mission de l'Exposition de l'Art Chinois en Europe », mais on se demande par quel biais.

⁸⁹⁶ Le tableau, lot 2710, fait la couverture du catalogue de la vente d'automne 2013 de Council, intitulée *New Waveries overseas-Chinese*, le 3 décembre 2013. De même, *Le paysage* (《风景》 *fengjing*) 1945 huile sur toile 57.7×47 cm collection particulière (cf. Annexes II p. 119). Des tons vifs et marqués, en terre, vert, bleu et rouge, que l'on retrouve chez Claudot, comme si cette palette était une marque de la peinture chinoise de l'époque républicaine ?

dessin. Il est à Strasbourg en 1924, placé à côté de Zeng Yilu comme membre de la « Société Chinoise des Arts Décoratifs à Paris »⁸⁹⁷ ; il y présente 14 pièces dont 7 encres chinoises et 6 peintures sur soie, avec un numéro supplémentaire à la page 27. Pas d'image. En 1925, à l'exposition de Paris, sa position est plus importante, sous le Consul général de Chine en France, M. Tchao Itao commissaire général, Wang Daizhi est « Commissaire général adjoint, Nommé par décret du gouvernement : M. Daitche Ouang, Représentant général de la Mission de l'Exposition de l'Art chinois en Europe ». Aucune information supplémentaire sur lui ne nous est connue jusqu'à son *Le brouillard* (《雾》*wu*), publié dans le *Beiyang Huabao* en juillet 1927⁸⁹⁸ (cf. Annexes II p. 120). Cette très belle encre chinoise est donnée comme avoir été présentée dans le cadre de « The Peking Fine art exhibition ». On pense alors à la manifestation organisée par Lin Fengmian et André Claudot en mai 1927. Wang Daizhi a peut-être fait partie du cercle de Lin Fengmian ? Artistiquement, on le voit uniquement comme un peintre à l'encre, dans une formule modernisée⁸⁹⁹, certes, mais qui n'a rien à voir avec l'École des beaux-arts de Paris et encore moins avec Xu Beihong.

Au contraire, le dernier personnage de ce sous-groupe, **Sun Peicang (1890-1942) (21)**, nous ramène très directement à Xu Beihong, et comme peut-être aucun de ses prédécesseurs à l'École depuis Fang Junbi⁹⁰⁰. Nous avons trouvé son nom dans la liste de la 15^e session de départ en France d'étudiants de la *Huafa Jiaoyuhui* ; elle comprend 197 noms dont celui de Sun Peicang au milieu d'autres compatriotes originaires de Fengtian (Shenyang). On sait aussi que Mao Bing était parti en France par bateau avec « Shen Pe Tsan » - Sun Peicang, et Zhou Enlai, le 7 novembre 1920. Un paradoxe ressort du fait qu'on ne connaît pas d'œuvre de la main de Sun Peicang alors qu'il a accumulé une collection importante d'œuvres occidentales et chinoises.⁹⁰¹

Sun Peicang s'inscrit chez Flameng par l'entremise de Fernand Cormon le 31 mai 1923. Cette période est un moment de transition pour les élèves de l'atelier Flameng. En effet, Flameng est décédé en février 1923 et avant l'arrivée effective de Lucien Simon à la tête de l'atelier, c'est probablement Fernand Cormon qui assurait le remplacement de Flameng. Robert Fernier révèle les liens qui unissent les Cormons et les Flamengs dont les ateliers sont contigus. On comprend mieux alors pourquoi Xu Beihong a pu considérer avoir eu Cormon comme professeur, et aussi le fait qu'à la date du 19 mai 1923, c'est Cormon qui demande à la direction de l'École l'inscription de Sun Peicang dans l'atelier de Lucien Simon. Sun Peicang est le 21^e étudiant chinois qui a étudié à l'École des beaux-arts de Paris depuis 1914. A notre avis, l'objectif de Sun Peicang est clair ; il s'agit pour lui de rejoindre l'atelier où se trouve précisément Xu Beihong.

En effet, Xu Beihong, de retour d'Allemagne, rejoint son atelier à l'École des beaux-arts, soit « l'atelier Flameng », en mars 1923, et qui devient « l'atelier Simon ». Aussi, Sun Peicang est le premier nouvel élève chinois de l'atelier dirigé par Simon et alors même que cet atelier comprend déjà tous les autres étudiants chinois inscrits chez Flameng qui poursuivent naturellement chez Simon. On trouve Xu Beihong, Mao Bin (1897-1958) et Chen Hong (1898-1937). L'orientation de Sun Peicang vers Simon doit se voir comme un

⁸⁹⁷ « TSEN-Y-LOU. Né à Hou-Nan » et « DAITCHE OUANG. Né à Fou-Nan » p. 15.

⁸⁹⁸ *Beiyang Huabao*, n. 100, 2 juillet 1927.

⁸⁹⁹ *La tempête* (《暴雨》*Baoyu*) 1927, avec l'épigraphe de Qi Baishi, encre sur papier 154×44 cm, collection particulière.

⁹⁰⁰ Sun Peicang mériterait une étude de fond, et d'ailleurs son petit-fils s'en charge avec le souci de faire reconnaître la provenance familiale de beaucoup d'œuvres qui sont aujourd'hui dans les collections de la CAFA. Sun Yuan 孙元, *Xunzhao Sun Peicang*, 寻找孙佩苍, *Chercher Sun Peicang*, Guangxi Shifan Daxue Chubanshe, Guilin, 2014.

⁹⁰¹ Sur le profil de Sun Peicang voir la lettre du 30 juin 1930 signée *Liou*, tirée des archives de l'IFCL (Fonds chinois – 中文部, Bibliothèque municipale de Lyon) où est résumé son parcours en France ; l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris est mentionnée. A l'appui de sa candidature à la direction de l'Institut franco-chinois, l'auteur de la lettre présente Sun Peicang comme « un admirateur enthousiaste de la culture française ».

rapprochement vers Xu Beihong, car d'autres élèves chinois à l'époque ont déjà choisi ou choisissent d'autres ateliers, notamment celui d'Ernest Laurent. Par exemple, Laurent a les faveurs de Liu Jipiao ou en encore de Qiu Daiming (1901-1939). Nous pensons que le choix de l'atelier fait partie d'une stratégie que les élèves mènent en fonction des relations interpersonnelles et aussi de considérations artistiques.

Au final, Sun Peicang apparaît comme une figure encore énigmatique, et surtout au sujet de sa production d'artiste passé par l'École des beaux-arts de Paris. Toutefois, son goût pour la peinture académique, comprise au sens large et comme non moderniste, ne fait pas de doute ; on peut alors situer Sun Peicang du côté de la tendance défendue par Xu Beihong. Dans sa collection, parmi d'autres signatures françaises, on note plusieurs huiles préparatoires de Jean-Paul Laurens, des peintures d'histoire, des portraits, une académie issue de l'École des beaux-arts, et un bronze de Barye etc. D'une certaine manière, Sun Peicang et sa collection sont un *miroir* des goûts de Xu Beihong.

1.2.3. Troisième sous-groupe, agents inscrits entre fin 1923 et début 1925

Le dernier sous-groupe dans le groupe intermédiaire se dessine clairement avec les arrivées d'une dizaine d'élèves chinois comprises entre novembre 1923 et janvier 1925. Cette présence est concentrée entre début 1924 et début 1926 à l'exception de **Yun Lucille (26)** qui malheureusement nous reste inconnue alors qu'elle a un profil intéressant et peu courant de graveur inscrite avec Laguillermie⁹⁰². Elle traverse les archives jusque fin 1927 et elle assure la jonction entre le groupe transitoire et le grand groupe des « successeurs » qui commence proprement dit à partir de novembre 1927. Sans elle, nous aurions une discontinuité, certes moins forte que celle de fin 1919 mais nette. On voit aussi que l'année 1924-25 paraît comme un premier pic de la vague chinoise à l'École des beaux-arts, avec une dizaine d'élèves présents en même temps dans les ateliers et dans les galeries de l'École. D'autres élèves nous sont encore partiellement ou totalement inconnus (23, 25, 26, 29, 30), soit la moitié du sous-groupe. Paradoxalement, dans cette ombre, brillent des étoiles de l'histoire de l'art chinois : Wu Dayu et Pan Yuliang.

Sur le plan artistique, **Wu Dayu (1903-1988) (27)** est généralement comparé à Lin Fengmian. Dans l'historiographie, il fait figure de *contremodèle* par rapport à la technique académique et à l'esprit de Xu Beihong ; ce dernier faisant inversement figure de *repoussoir* face à un géant de la modernité chinoise. Pourtant, Wu Dayu passe bien par l'École des beaux-arts de Paris et ses galeries pendant six mois, de février à juillet 1924, et nous le pensons, cette séquence n'est pas quantité négligeable dans son parcours⁹⁰³. C'est une période qui voit encore rue Bonaparte la présence de Xu Beihong désormais chez Lucien Simon, celles de Fang Junbi chez Humbert, de Lu Jipiao chez Ernest Laurent, et signalons-le, de Li Jinfa en sculpture chez Boucher. Xu Beihong et Wu Dayu ont donc été *camarades*, certes à des niveaux différents dans la hiérarchie de l'École, mais avec une proximité qu'a dû imposer entre eux la promiscuité même du cadre scolaire. C'est dans ce contexte qu'ils participent tous deux à la manifestation de Strasbourg. Il faut noter que c'est quand il est élève libre de l'École des beaux-arts de Paris que Wu Dayu participe à l'exposition chinoise à Strasbourg. Membre fondateur du groupe *Opus*, Wu Dayu figure sous le nom de « Ou Tai » comme membre de

⁹⁰² Une hypothèse, Yun Lucille, née en 1903, avec comme nom de famille Tchang (Zhang), et originaire de Wou Hsien pourrait être Zhang Jinxuan, également du Jiangsu et partie en France le 11 septembre 1920 dans le cadre du mouvement travail-études.

⁹⁰³ Nous avons au moins une pièce, certificat d'immatriculation avec une photographie d'identité, col cassé et nœud papillon en AJ52 470.

« l'Association des Artistes Chinois en France » ; mais il n'envoie seulement que deux numéros à l'encre⁹⁰⁴. Après avoir décortiqué son parcours à l'École des beaux-arts avec les archives, nous avons pu identifier son professeur, dont le nom énigmatique « Rouge » apparaît encore dans les recherches les plus récentes⁹⁰⁵ ; il s'agit de manière certaine du peintre Louis Roger (1874-1953).

Le fait que des artistes préférèrent finalement passer ou rester dans les galeries sans rentrer dans un atelier est sans doute lié à la performance de cette formation, de cet entraînement au dessin sous la houlette efficace de Louis Roger. Dans notre sous-groupe, 4 étudiants sur 10 se limitent aux galeries et deux d'entre eux (25) et (31) y passent un temps important, soit deux ans ; Yun Lucille, elle-même, passe deux années dans les galeries avant d'intégrer l'atelier Laguillermie. Davantage, comme Chen Song Pe (25), elle tente le concours d'admission en étant dans les galeries et pas dans un atelier. Les galeries semblent tendre à devenir un espace à part entière de la formation académique à l'École des beaux-arts de Paris et plus seulement une étape préparatoire à l'atelier.

Arrivé en France en 1922, et rentré en Chine en 1927, Wu Dayu passe par l'École des beaux-arts de Paris mais sans s'y limiter aucunement⁹⁰⁶. Avant et après ces six mois durant l'année 1924, Wu Dayu a dû fréquenter les académies libres, comme la Grande Chaumière, et il parle effectivement dans ses mémoires du sculpteur Antoine Bourdelle. Il rentre à Shanghai en 1927 et en 1928 il participe avec Lin Fengmian à l'organisation de la nouvelle école nationale d'art de Hangzhou. Il est en charge de la peinture occidentale et il est évidemment de l'exposition de 1929 à Shanghai. Il reste en poste au *Guomei* de Hangzhou jusqu'en 1938 puis il s'en détache durant la guerre avant d'y revenir en 1947 à l'invitation de Fang Ganmin, un ancien de l'École des beaux-arts de Paris (40).

Wu Guanzhong rapporte des détails très précis sur Wu Dayu, son œuvre et la relation qu'il entretenait avec ses élèves et les institutions d'enseignement artistique de l'époque. Dans sa mémoire, l'École des beaux-arts de Paris est bien présente d'autant que Wu Guanzhong y fut lui-même élève. C'est donc un dialogue entre différentes générations d'élèves et d'artistes et qui nous permet, de l'un à l'autre, d'apprécier la place de cette expérience⁹⁰⁷. Sur le plan artistique et pédagogique, Wu Guanzhong fait de Wu Dayu au moins l'égal de Lin Fengmian. Wu Guanzhong a intégré l'académie de Hangzhou en 1936 mais l'institution se déplace à Chongqing en 1937 et Wu Dayu n'est plus là dans la sorte de dispersion tragique des artistes chinois qui advient dans le contexte difficile de la guerre ; Wu Guanzhong signale que dans ces circonstances, Wu Dayu manque cruellement au groupe des élèves les plus actifs à Chongqing, dont son ami Zhu Dequn ; aussi, une correspondance épistolaire se met en place entre Wu Dayu et Wu Guanzhong. La géographie du champ artistique chinois par Wu Guanzhong est claire. S'il renvoie dos à dos Liu Haisu et Xu beihong, dont la querelle fut à ses yeux essentiellement « sociale », c'est pour souligner le caractère ouvert et libéral de Lin

⁹⁰⁴ Catalogue de l'exposition chinoise à Strasbourg, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁰⁵ Le projet Getty porté par l'Université d'Heidelberg continue à reproduire les mêmes erreurs concernant l'École des beaux-arts de Paris, son organisation, ses professeurs et la place que les élèves chinois y occupaient.

⁹⁰⁶ Les chronologies de Wu Dayu sont fausses. Elles font rentrer Wu Dayu à l'École des beaux-arts en 1922 alors qu'il n'y passe qu'en 1924. Il y aurait comme une légende construite autour de la présence de Wu Dayu à l'École (longue durée, examen etc.) dont l'artiste n'est sans doute pas responsable ; l'École est enjeu mémoriel. Shanghai oil painting & sculpture institute 上海油画雕塑院, Shanghai Youhua Diaosuyuan - Wu Dayu, 上海油画雕塑院——吴大羽, Shanghai oil painting & sculpture institute - Wu Dayu, Shanghai Jiaoyu Chubanshe, Shanghai, 2003.

⁹⁰⁷ Wu Guanzhong 吴冠中, *Huali Yinjing*, 画里阴晴, Shandong Huabao Chubanshe, Jinan, 2006, p. 74-80.

Fengmian par rapport à son adversaire⁹⁰⁸. Toutefois, l'essentiel consiste à faire de Wu Dayu le véritable porte-flambeau de la peinture moderne chinoise. Wu Guanzhong insiste sur le fait que Lin Fengmian, comme directeur, était beaucoup moins en contact avec les élèves que ne l'était Wu Dayu, dont les qualités d'expression et d'écriture pour transmettre ses idées à ses élèves étaient apparemment remarquables. C'est là où l'École des beaux-arts de Paris revient indirectement, car Wu Guanzhong met en parallèle cette expérience vécue avec Wu Dayu et celle vécue avec Jean Souverbie, comme si Souverbie avait été à ses yeux le « Wu Dayu » de l'École des beaux-arts de Paris, et par opposition à Jean Dupas qui semble précisément plus fermé, plus académique⁹⁰⁹. Dans sa mémoire, il y a bien un transfert rétrospectif d'une situation sur l'autre.

Or, cette image double de l'art moderne chinois, créée par le binôme Lin Fengmian - Wu Dayu, prend alors un poids tout à fait considérable dans la discussion, notamment pour traiter de la peinture à l'huile chinoise. Car, si Lin Fengmian pose le principe d'une « esthétique de fusion », Wu Dayu serait allé encore plus loin : « Mais dans ce chemin, il existait des courants différents en peinture. Wu Dayu avalait et digérait la figure et la couleur de l'Ouest avec le goût de la Chine ».⁹¹⁰ C'est à propos de la production des années 1980 que Wu Guanzhong parle de la dimension musicale de l'œuvre de Wu Dayu, avec l'idée de mouvement et de rythme des couleurs et de la lumière « *Feiguang Jiao Caiyun* » ainsi que l'idée de « *Shixiang* » située au cœur de la relation entre l'œuvre et le public ; il s'appuie pour évoquer cet aboutissement sur l'œuvre *Herbes colorées* exposée en 1984 à la 6^e Exposition Nationale des beaux-arts. Wu Dayu était alors dans une forme d'abstraction mais qui s'appuyait encore sur la figure. « C'est l'abstraction de l'Occident et le subjectivisme de la Chine » nous dit Wu Guanzhong.

Mais qu'en est-il exactement dans les années qui nous occupent, soit les années 1920 et 1930 ? L'œuvre ancienne de Wu Dayu a été largement perdue et il n'en reste que de rares images, publiées dans la presse de l'époque, comme pour Lin Fengmian et beaucoup d'autres. Toutefois, le bilan est encore plus calamiteux car les deux très grands tableaux de Wu Dayu « 岳飞 *Yuefei* » et « 井 *Puits* » n'existent plus que dans la mémoire de ceux qui les ont vus à l'époque. Ces chefs-d'œuvre sont perdus matériellement et visuellement. Aussi, il s'est construit autour de Wu Dayu une sorte de *mythologie*, de ferveur quasi religieuse, comme le *graal* de la peinture moderne chinoise. Or, on sait que l'œuvre *Yuefei* était une grande peinture d'histoire à l'huile ; elle ramène Wu Dayu, pour une période aussi haute, dans le cercle étroit des précurseurs de la peinture d'histoire chinoise moderne, du côté de Wu Fading, de Lin Fengmian et de Xu Beihong. Les auteurs rapportent aussi que Wu Dayu évoquait souvent et longuement avec ses élèves des exemples tirés de l'art grec en les rapprochant des récits de l'ancienne Chine. Wu Guanzhong explique qu'il s'est souvenu du *Yuefei* de Wu Dayu lorsqu'il s'est retrouvé à Paris devant *L'entrée des croisés à Constantinople* de Delacroix. On imagine avec le recul que ce que Wu Guanzhong a reconnu et revu de l'œuvre disparue de Wu Dayu à travers le tableau du Louvre, se rapproche de ce qu'on voit chez Lin Fengmian, soit une représentation dramatique et peut-être violente de la figure du corps. Pour la couleur, Wu Guanzhong se réfère davantage à *Puits* qu'il voit comme « Cézannien » avec un contraste entre les tons chauds et froids. Concernant la figure, on rapporte que

⁹⁰⁸ Signalons, et en Chine cet élément est important, que Xu Beihong, Wu Dayu et Wu Guanzhong sont tous les trois originaires de la même petite bourgade rurale de Yixing 宜兴 située près de Wuxi et au bord du *Taihou* dans le *Jiangnan*, la partie sud de la province du Jiangsu. Yixing est également connu pour ses maîtres dans la fabrication de *Zi Sha Hu*.

⁹⁰⁹ Wu Guanzhong 吴冠中, *Wu Guanzhong Wencong (Tome 6)*, 吴冠中文丛(卷六), *Recueil de Wu Guanzhong (Tome 6)*, Tuanjie Chubanshe, Beijing, 2008, p. 242-243.

⁹¹⁰ Extrait de l'article intitulé « Wu Dayu, Une étoile oubliée et retrouvée », dans Wu Guanzhong, 吴冠中, *Huali Yinjing*, 画里阴晴, Shandong Huabao Chubanshe, Jinan, 2006, p.74-80.

Wu Dayu, qui maintenait les types d'exercices de base d'après le modèle vivant, mais détail très important, sans effectuer la correction du « maître » qui était la base de l'enseignement académique à Paris, insistait sur la notion de « corps en général », au point d'en recevoir le surnom de « Wu corps en général ». Il s'agissait de rendre la figure en oubliant au besoin les détails. A travers ces témoignages, on sent bien que Wu Dayu ne défendait pas une manière de dessin académique, puriste et rigoureux ; le dessin, de type académique et réaliste, n'occupait pas une place essentielle dans son système et Wu Guanzhong insiste lui-même sur l'imagination comme moteur de la pratique et de la création, ce qui s'oppose effectivement à la manière et à la vision de Xu Beihong. Aussi, on voit bien que Wu Dayu, qui produit une peinture complètement figurative à cette époque, se situe à l'avant du courant formaliste, au côté de Lin Fengmian, et moins proche de Liu Haisu, dans une peinture libre et intellectuelle dont il poussera le principe tout au long de son œuvre, au point d'atteindre à l'abstraction, comme le fit Wu Guanzhong, mais d'une autre manière.

Regardons toutefois les images disponibles d'œuvres de Wu Dayu, en oubliant un peu aussi les références à Cézanne ou à Monet invoquées par Wu Guanzhong et d'autres, dont on comprend l'usage dans les débats et les discours récents mais qui ne peuvent nous satisfaire dans notre analyse de la situation à l'époque, afin que nous puissions comparer ces images avec celles d'autres productions, chinoises ou françaises. D'abord, et contrairement à d'autres comme Chang Yu, Wu Dayu a une vraie capacité technique dans le dessin et la peinture réaliste ; plusieurs exemples en témoignent jusqu'aux années 1950 alors même qu'il produit déjà une œuvre très « formaliste »⁹¹¹ (cf. Annexes II p. 121). Ensuite, les images qui subsistent de sa peinture la plus ancienne, comme celle dont on voit les reproductions dans la presse de l'époque⁹¹², restent attachées à la figure et peut-être davantage que la manière de Lin Fengmian dont la stylisation expressionniste et géométrique des formes du corps devient très marquée dans les années 1930⁹¹³.

Donc, on voit se dessiner un profil artistique de Wu Dayu d'un côté très opposé à la manière Xu Beihong et qui de l'autre reste figuratif, intimiste même. On pense encore à André Claudot et certaines images sont quasi transposables de l'un à l'autre⁹¹⁴. Et même en poussant un peu plus loin le jeu des comparaisons, certaines images de Wu Dayu⁹¹⁵ font écho à toute cette école figurative française de l'entre-deux-guerres revivifiée par Othon Friesz (1879-1949), ancien élève de l'École des beaux-arts, et André Derain (1880-1954) ; les deux anciens « fauves » qui, dans la veine d'un Amédée de la Patellière (1890-1932)⁹¹⁶, sont autant de

⁹¹¹ Wu Dayu, *Le portrait d'une femme* (《女肖像》 *nü xiaoxiang*), 1957, huile sur papier, 34×40cm.

⁹¹² Wu Dayu, *Les paysages* (《风景》 *Fengjing*) dans « Les œuvres dans l'exposition de Pékin », *Liangyou*, n. 23, 30 janvier 1929, p. 19 à côté de *L'humanité* (《人道》 *Rendao*) de Lin Fengmian. *Le printemps* (《春》 *Chun*) dans *L'exposition de l'Association du mouvement artistique* (艺术运动社 *Yishuyundongshe*) à Shanghai, *Liangyou*, n. 38, 1929, p. 34, avec le célèbre *Tongku* de Lin Fengmian. *Le bébé* (《小儿》 *Xiaoer*) dans le *Beiyang Huabao*, n. 507, 5 août 1930. et aussi dans le *Liangyou*, n. 60, 1931, p. 25. *La petite fille* (《女孩》 *Nühai*) huile, et *Le corps humain* (《人体》 *Renti*) huile dans *Liangyou*, n. 88, 1934 (cf. Annexes II p. 123).

⁹¹³ Voir *Beiyang Huabao*, n. 505 du 31 juillet 1931 et qui rappelle le nu vu à Hangzhou récemment. Géométrisation expressionniste, figure dans un cercle, comme le corps dans un œuf (cf. Annexes II p. 113).

⁹¹⁴ Exemples frappants dans les portraits, avec le thème de la couturière etc. (cf. Annexes II p. 121).

⁹¹⁵ Portrait non daté d'un petit garçon, probablement son fils, dans le livre du Shanghai oil painting & sculpture institute 上海油画雕塑院, *Shanghai Youhua Diaosuyuan - Wu Dayu*, 上海油画雕塑院——吴大羽, *Shanghai oil painting & sculpture institute - Wu Dayu*, Shanghai Jiaoyu Chubanshe, Shanghai, 2003, cat. 1, p. 41.

⁹¹⁶ Patrick Descamps, *Amédée de La Patellière, les éclats de l'ombre*, catalogue d'exposition (Roubaix, Nantes et Beauvais), Gourcuff Gradenigo, Paris, 2014 ; violence, contraste mais aussi intimisme et rythme, légère marque cubiste mais à la française etc. Il est porté aux nues comme modèle aux élèves peintres de l'École des beaux-arts de Paris dans

références pour les élèves de l'École des beaux-arts et des figures majeures du « retour à l'ordre ». Le paradoxe est fort mais il met en avant que l'avant-garde en Chine, même à travers une figure aussi en pointe que Wu Dayu, explore et puis e toujours dans la partie médiane du champ artistique français.

Pour finir sur Wu Dayu, évoquons une œuvre à l'huile de 1947, intitulée *Les bateliers* (《船夫曲》 *Chuanfu qu*) (cf. Annexes II p. 121), dont on ne connaît malheureusement qu'une très mauvaise reproduction de presse en noir et blanc. Le sujet nous ramène à l'encre de Xu Beihong produite en 1936, mais pas seulement. Il y a bien dans cette œuvre une dimension épique dans le traitement, la composition. On ignore les dimensions du tableau mais on signale aussi que Wu Dayu, comme Lin Fengmian, s'intéressait « à la peinture murale chinoise avec l'ambition de la réactiver »⁹¹⁷. A ce point, on sent en Chine une tendance à mobiliser des formules classiques, pour ne pas dire académiques, qui coïncide avec la peinture française alimentée par les tenants de l'École des beaux-arts de Paris. Autrement dit, quoique ces artistes chinois aient tenu des positions opposées les uns par rapports aux autres en Chine, ils auraient tendu ensemble à se rapprocher du centre de gravité du champ artistique français où se situaient précisément les épigones de l'École des beaux-arts de Paris⁹¹⁸. Certes, cette référence dépasse l'École proprement dite, mais la plupart des élèves et artistes issus de l'École ou de Julian l'ont pratiquée dans les années 1920 et 1930. Il est dommage que nous ne puissions confronter le *Yuefei* de Wu Dayu avec les morceaux de Lin Fengmian et de Xu Beihong. Wu Dayu est bien dans la tendance formaliste mais les clivages sont, avec le recul, moins forts et plus nuancés qu'on ne le juge habituellement en confrontant en bloc les œuvres des uns et des autres, sans se donner la peine de rentrer dans le détail des expériences menées pas à pas à l'époque.

Dans ce sous-groupe apparaissent d'autres figures, secondaires certes, mais qu'on ne peut pas négliger une fois qu'elles ont été exhumées. **Tang Jun (23) (1896-1954)**, originaire du Sichuan, est issu du *Shanghai Meizhuan* où il a été formé entre 1918 et 1921, comme d'autres agents de ce groupe, tel Mao Bin. Il a fait ses études en France durant sept ans où il aurait obtenu un « doctorat en esthétique ». Depuis 1937, il a enseigné à l'université de Kunming et à l'école des beaux-arts du Sichuan⁹¹⁹. Il entre dans l'atelier d'Ernest Laurent le 9 novembre 1923. On le voit plus ou moins régulièrement, davantage dans les galeries que dans l'atelier, jusqu'en mars 1925. Il côtoie et succède à Liu Jipiao chez Laurent avec **Qiu Daiming (1902-1939) (24)**,

l'immédiat après-guerre ; voir dans *Melpo- Bulletin de la Grande Masse de l'École nationale supérieure des beaux-arts*, le numéro de l'année 1945- 46, le texte de Jean Eugène Bersier (1895-1978) et *infra* p. 402.

⁹¹⁷ Zheng Zhong 郑重, *Lin Fengmian Zhuan, 林风眠传, Biographie de Lin Fengmian*, Dongfang Chuban Zhongxin, Shanghai, 2008, p. 83.

⁹¹⁸ Les formules picturales développées par les artistes les plus doués de l'École des beaux-arts de Paris définissaient, dans leur ensemble, une *via media* qui était, peu ou prou, celle du champ artistique français. Toutefois, elle correspondait moins au centre réel du champ artistique en France, trop tirailé, trop éclaté par l'avant-garde, qu'au centre de l'image du champ français qui était transposée et manipulée par les *Liufa* de retour Chine ; dans cette géographie des références françaises en Chine, ce point central était le centre virtuel, quasi *fantôme* du champ artistique chinois moderne autour duquel tous les agents se retrouvaient en orbite et à des distances relatives.

⁹¹⁹ Il est dans la liste des élèves du *Shanghai meizhuan* (Liu Haisu Museum 刘海粟美术馆 Shanghai Archives 上海市档案馆, *Qia Tongxue Nianshao (Shang) - Shanghai Meishu Zhuanke Xuexiao Dangan Shiliao Congbian Disanjuan, 恰同学年少 (上) - 上海美术专科学校档案史料丛编 第三卷, Quand nous étions jeunes - compilation des archives de l'Institut des beaux-arts de Shanghai, volume III*, Shanghai Shuhua Chubanshe, Shanghai, 2012, p. 260).

formé également au *Shanghai Meizhuan* entre 1920 et 1921 avant d'y revenir comme enseignant en 1927⁹²⁰. Qiu Daiming arrivé dans les galeries en janvier 1924, reste de manière privilégiée dans l'atelier Laurent de février 1924 à janvier 1925. Une œuvre simple mais remarquable de Qiu Daiming nous est connue et elle est à pour titre *Le portrait* (《肖像》 *xiaoxiang*) (cf. Annexes II p. 124)⁹²¹. Elle est d'une facture moderniste et coloriste, mais avec un effet dans le dessin et dans la composition. Qiu Daiming savait peindre. Nous n'arrivons pas à le situer à Strasbourg en 1924⁹²². Pour l'instant, nous disposons de peu d'informations sur ces agents tout en sachant qu'une enquête plus poussée dans les revues de l'époque pourrait être fructueuse⁹²³.

Dans les archives, d'autres élèves chinois apparaissent, que malheureusement nous ne parvenons pas à identifier et dont nous ne trouvons aucune image de la production. Mais par exemple, nous pensons que **Tsai Yuan (30)** pourrait être ni plus ni moins que « Madame Cai Yuanpei ». Avec cette hypothèse, s'offrent deux possibilités : **Zhou Jun (1890-1975)** et **Cai Weilian (1904-1940)**. Zhou Jun originaire de Nankin a épousé Cai Yuanpei en 1923 avant leur départ pour l'Europe accompagnés de Cai Weilian. De Belgique, ils passent en France au début de l'année 1924. Zhou Jun est donnée comme ayant fréquenté l'École des beaux-arts à Bruxelles, et on connaît ses œuvres, peintures et sculptures dont on peut voir un certain nombre d'exemples dans la demeure de Cai Yuanpei à Shanghai récemment transformée en musée. Quant à Cai Weilian, elle est connue comme peintre, notamment pour ses portraits, et elle fut l'épouse de Lin Wenzheng, le camarade intime de Lin Fengmian. Certes « Madame Tsai » est née à Shanghai alors que Cai Weilian est née à Shaoxing dans le Zhejiang, mais Xu Beihong se déclare aussi « né à Shanghai » dans certaines archives de l'École. D'autre part, Madame Tsai n'est inscrite que dans les galeries où le contrôle administratif était moins serré. Elle n'y reste que deux mois en juin et juillet 1924 et elle réside 30 avenue Villemain dans le 14^e. Artistiquement, Cai Weilian se situe dans la veine de Lin Fengmian⁹²⁴. Ne poussons pas plus loin, mais si sa présence était confirmée, elle offrirait un lien direct entre l'École des beaux-arts de Paris et Cai Yuanpei. Ce lien ne serait pas surprenant, vu les idées du chef de file des réformateurs et le contexte de l'année 1924 marqué par l'exposition chinoise à Strasbourg.

Dans les galeries nous avons aussi **Li Qi (31)** qui est signalée comme la grande sœur de Li Huang (1895-1991) et l'épouse de Zhang Yi (1887-1969) qu'elle accompagne quand il prend un poste à l'université de Xiamen. Auparavant, elle serait rentrée en Chine avec un poste d'enseignante au *Beiping Yizhuan*. En fin de ce sous-groupe, dans l'atelier Lucien Simon, arrive dans l'atelier en janvier 1925, **Gao Leyi (33) (Gao Xian 1902-1986)**. Il est passé auparavant par l'Académie Julian, avec pour nom « Kao Louis », du 13 octobre 1922

⁹²⁰ Ma Haiping 马海平, *Shanghai Meizhuan Mingren Zhuanlue*, 上海美专名人传略, *La biographie des célébrités de L'école des Beaux-arts de Shanghai*, Nanjing Daxue Chubanshe, Nanjing, 2012, p. 181.

⁹²¹ Li Chao 李超, *Ouhua Dongjian: Zhongguo Liuou Xihuajia de Yishu Huodong*, 欧画东渐: 中国留欧西画家的艺术活动, *La peinture occidentale en Chine ; Les activités artistiques des peintres chinois allés en Europe*, Shanghai Jinxu Wenzhang Chubanshe, Shanghai, 2009, p. 8.

⁹²² Zhou Zhaokan 周昭坎, *Yidai Zongshi, Huatan Jujiang, Jinian Panyuliang Danchen 115 Zhounian - Pan Yuliang Meishu zuopin Jingxuan*, 一代宗师·画坛巨匠, 纪念潘玉良诞辰 115 周年——潘玉良美术作品精选, *Une grande maître de peinture, commémorer l'anniversaire de 115 ans de Pan Yuliang - les œuvres des Beaux-arts sélectionnées de Pan Yuliang*, Sichuan Meishu Chubanshe, Chengdu, 2011, p. 188. On lui prête une relation avec Pan Yuliang au *Shanghai Meizhuan*, soit avant la France, mais le contact a pu se poursuivre en France.

⁹²³ Tan Jun a donné des articles dans la revue *Meishu*, 1918-1922.

⁹²⁴ Est-elle passée par Lyon ? Elle occupe un poste d'enseignement à Hangzhou. Fin tragique en 1940. Voir *Liangyou*, n. 50, 1930, p. 26. Images d'œuvres de Zhou Jun et de Cai Weilian (cf. Annexes II p. 124).

au 24 avril 1923, au même moment que Chen Hong, ce qui est un indice en faveur d'un parcours académique⁹²⁵. Mais qu'a-t-il fait entre avril 1923 et janvier 1925 ? Il est né en 1902 à Changle, dans la province du Fujian, et il était le petit fils de Gao Mengdan, un des fondateurs de la Maison d'Édition Commerciale de Chine. On le donne étudiant à l'École des beaux-arts de Paris de 1920 à 1925 alors qu'il n'y reste que six mois à partir du début de l'année 1925. C'est un exemple supplémentaire d'une assimilation, faite par les commentateurs, du séjour en France avec le passage par l'École des beaux-arts de Paris. Elle constitue un facteur de valorisation pour les figures secondaires du phénomène qui n'ont pas besoin d'être dégagées du cadre académique ; le phénomène est inverse pour les artistes les plus modernes au sujet desquels on réduit l'influence de l'École des beaux-arts de Paris dans le discours convenu de l'« histoire de l'art ». En 1926, rentré en Chine, Gaoxian est devenu professeur de peinture à l'huile à l'école des beaux-arts de Shanghai, le *Shanghai Meizhuan* de Liu Haisu. En 1929, on le retrouve professeur de l'école des beaux-arts de Pékin. Lorsque la même année, Cai Yuanpei et Liu Haisu ont pris l'initiative de la première édition de l'exposition nationale des beaux-arts à Pékin, Gao Leyi était responsable pour collecter les œuvres utiles à la manifestation⁹²⁶. Pendant la période de la guerre anti-japonaise, Gao vivait dans l'errance et la précarité avant de s'installer à Kunming. Après la Libération en 1949, il fut nommé rédacteur en charge des beaux-arts dans la Maison d'Édition du Yunnan. Artistiquement, nous disposons des images de deux ses œuvres (cf. Annexes II p. 125). D'un côté, un paysage ressemble à un site pittoresque à Kunming, le lac Dianchi, et de l'autre, une nature morte un peu sévère montre des figurines de la dynastie Tang. En somme, il apparaîtrait comme un peintre très figuratif, intéressé par des sujets historiques voir archéologiques, plus proche de Xu Beihong que des formalistes.

Dans le même sous-groupe, un personnage problématique pour Xu Beihong : **Zhang Daofan (1897-1968) (32)**. Il arrive de Londres à Paris alors qu'il est déjà très engagé politiquement dans le *Guomindang*. Sa présence à l'École des beaux-arts, avec une inscription fin octobre 1924 dans l'atelier d'Ernest Laurent, coïncide peu ou prou avec le départ de Xu Beihong. Zhang Daofan est dans *Tiangou Hui* et on le voit sur une célèbre photographie avec Shao Xunmei, Liu Jiwen, Chang Yu et Xie Shoukang, et sans Xu Beihong⁹²⁷. Il reste dans l'atelier Laurent jusque mai 1925, soit grosso modo durant une année scolaire, ce qui n'est pas négligeable surtout que l'atelier Laurent, artistiquement ouvert sur l'impressionnisme, à l'apparence d'un bastion de la tradition, sans élève femme aucune. Mais, Zhang Daofan a dû côtoyer Pan Yuliang qui figure au même moment dans l'atelier Lucien Simon. Justement, un nu daté 1925 et reproduit dans l'ouvrage de Sullivan, « contour d'un nu vu de dos et sans tête », évoque à la fois un dessin puriste à la John Flaxman et aussi la veine orientale de Pan Yuliang⁹²⁸ (cf. Annexes II p. 126).

En effet, après Wu Dayu, notre troisième sous-groupe est dominé par une artiste femme de premier plan : **Pan Yuliang (1895-1977) (28)**. Son parcours est trop connu pour que nous le présentions en détail ici, et sa notoriété⁹²⁹ nous invite au contraire à replacer cette héroïne de la geste moderne chinoise parmi les autres, à

⁹²⁵ 63 AS7 p. 161.

⁹²⁶ Ma Haiping 马海平, *Shanghai Meizhuan Mingren Zhuanlue, 上海美专名人传略, La biographie des célébrités de L'école des Beaux-arts de Shanghai*, Nanjing Daxue Chubanshe, Nanjing, 2012, p. 105.

⁹²⁷ Jiang Biwei 蒋碧薇, *Wo yu Beihong – Jiang Biwei Huiyilu, 我与悲鸿——蒋碧微回忆录, Beihong et moi - mémoire de Jiang Biwei*, Lijiang Chubanshe, Guangxi, 2008, p. 78.

⁹²⁸ Sullivan, *op. cit.*, 1996, p. 39. Xu Beihong n'a jamais produit ce type de dessin.

⁹²⁹ Elle est l'artiste chinoise la plus connue en France avec Lin Fengmian et désormais Sanyu, même dans le milieu de la muséographie (non spécialisé sur la Chine), alors que Xu Beihong reste presque inconnu.

sa place au sein de notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris. Son dossier individuel⁹³⁰ nous indique qu'elle a été admise dans l'atelier de Lucien Simon le 20 juin 1924. Elle habite 10 Rue des jardins à Fontenay-aux-Roses et comme la plupart de ses camarades chinois, elle se rajeunit de cinq printemps pour donner plus de champ à sa scolarité à l'École⁹³¹ ; elle déclare être née à Tongcheng dans l'Anhui alors qu'elle est originaire de Yangzhou dans le Jiangsu.

Or, dans notre analyse Pan Yuliang ne fait plus partie des « précurseurs » mais des « successeurs », soit les élèves qui ont déjà été formés en Chine dans les nouvelles écoles d'art. Elle était entrée au *Shanghai Meizhuan* en 1918 ou 1919⁹³², et elle avait participé aux excursions à Hangzhou en 1920. Par son mari, elle était liée au parti républicain et réformiste, et Chen Duxiu a été témoin de son mariage avec Pan Zanhua (1885-1959). Dans ce milieu, elle fut retenue pour le programme du nouvel institut franco-chinois de Lyon, dont nous savons qu'il battait en brèche l'esprit égalitaire du mouvement « travail-études ». A Lyon, il s'agissait de recentrer l'effort franco-chinois sur la bourgeoisie éclairée des centres urbains qui pouvait cumuler l'aisance en Chine et le soutien en France des gouvernements à travers des bourses et des aides diverses. Le 13 août 1921, Pan Yuliang quittait Shanghai sur un paquebot des Messageries et elle abordait à Marseille le 23 septembre 1921. Dans le cadre de l'IFCL, elle rentra à l'École des beaux-arts de Lyon sous la direction de *Deca (?)*⁹³³. Certaines biographies la donnent dès 1922 à l'École des beaux-arts de Paris, or les archives montrent qu'elle n'y entra qu'en juin 1924 ; le 2 juin dans les galeries, sas indispensable même pour une élève formée à Lyon, puis dans l'atelier Lucien Simon le 22 juin.

Un point essentiel à cette époque, Pan Yuliang côtoie dans l'atelier Lucien Simon, jusque novembre 1924, un « ancien » déjà célèbre : Xu Beihong. On peut imaginer que c'est ce dernier qui présenta la jeune femme un dimanche matin à Dagnan-Bouveret à Neuilly ? Ailleurs, chez Laurent, on a Qiu Daiming et Tan Jun, chez les sculpteurs Li Jinfa et dans les galeries Wu Dayu, ainsi que des agents encore peu connus. Ensuite, d'autres Chinois rejoignent l'École jusqu'à son départ en juillet 1925, comme Zhang Daofan chez Laurent et Gao Leyi chez Simon. En somme, Pan Yuliang n'est pas seule et elle traverse son séjour rue Bonaparte avec une douzaine d'autres élèves chinois et pas des moindres. On note aussi qu'elle arrive juste après la dernière mention de Fang Junbi dans les archives de l'École, en mai 1924, et que malgré sa présence à Lyon, Pan Yuliang n'a pas participé à la manifestation de Strasbourg comme l'a fait Fang Junbi.

Sur le plan artistique, comme le signale Éric Lefebvre, l'exposition de 2006 à Taipei a montré qu'on avait peu de visibilité sur les œuvres de jeunesse de Pan Yuliang : 1937 pour l'huile, 1939 pour un dessin⁹³⁴. Nous avons aussi le souvenir d'une vague académie au crayon présentée à l'entrée de l'exposition du musée de Hangzhou en 2011⁹³⁵. Il faut donc se reporter aux œuvres dans des collections privées et aux images publiées à l'époque dans la presse. De cette manière, on peut remonter plus loin. Pour les collections particulières,

⁹³⁰ AJ52 1155-1156

⁹³¹ 22 mai 1899 au lieu du 22 mai 1894.

⁹³² Elle a comme professeurs Zhu Jizhan (1892-1996) et Wang Jiyuan, voir Lü Peng, 2006, p.249-250. On peut considérer qu'elle a eu aussi contact avec Li Chaoshi de retour de France et ancien de l'École des beaux-arts de Paris.

⁹³³ Nous n'avons pas eu accès comme nous le souhaitions aux archives de l'IFCL et cette information nous manque.

⁹³⁴ Musée Cernuschi, *Artistes chinois à Paris, op. cit.*, 2011, p. 175.

⁹³⁵ Zhou Zhaokan 周昭坎, *Yidai Zongshi, Huatan Jujiang, Jinian Panyuliang Danchen 115 Zhounian - Pan Yuliang Meishu zuopin Jingxuan*, 一代宗师·画坛巨匠, 纪念潘玉良诞辰 115 周年——潘玉良美术作品精选, *Une grande maître de peinture, commémorer l'anniversaire de 115 ans de Pan Yuliang - les œuvres des Beaux-arts sélectionnées de Pan Yuliang*, Sichuan Meishu Chubanshe, Chengdu, 2011. Zhejiang Art Museum 浙江美术馆 Anhui Museum 安徽博物院, Bi'an - PanYuliang yishu zhan, 彼岸——潘玉良艺术展, The other side - PanYuliang Art exhibition, 2012.

notons *L'épanouissement* (《荣》 *Rong*), une huile de 1929 qui montre « un concert champêtre » ; le tableau nous rappelle fortement le prix de Rome de 1928 et les toiles sur le même sujet qui revient, de manière un peu moins musicale, en 1936⁹³⁶. C'est un thème typique de l'École des beaux-arts de Paris et de la peinture de Salon. Toutefois, le tableau de Pan Yuliang, sans doute une étude, est très expressif, dans un style un peu fauve qui se rapproche de Friesz, progressant vers le retour à l'ordre (voir annexe II p. 129)⁹³⁷. On y pense d'autant plus, qu'en septembre 1927, *Le travail à l'automne* d'Othon Friesz fut reproduit dans le journal *Liangyou*⁹³⁸. Cette œuvre de Pan Yuliang cite aussi Matisse avec une reprise du motif de *La Danse* de 1909. En 1931, on trouve dans la presse un autre tableau célèbre de Pan Yuliang, un autoportrait (voir annexe II p. 129). On note que l'image de l'œuvre est donnée parmi celles de Xu Beihong, comme encadrée par elles. En outre, la manière dont Pan Yuliang se représente est masculine car elle est habillée dans une « tenue d'artiste » comparable à celle de Xu Beihong à Nankin, et le caractère oriental, chinois de l'artiste, est sinon gommé, du moins estompé. En somme, Pan Yuliang a l'air d'une artiste française⁹³⁹.

Enfin, dans *Liangyou* on voit en 1932 une huile intitulée *Les paysages de Suzhou* (《苏州风景》 *Suzhou fengjing*)⁹⁴⁰ et en 1934, *Au bord du Fleuve Qiantang* (《钱塘江畔》 *Qiantangjiang pan*)⁹⁴¹ (cf. Annexes II p. 127). Avec ses deux paysages animés, la peinture de Pan Yuliang offre un visage aimable. En ce début des années 1930, au milieu de la vague sportive, éducative, et les maillots de bains, et même au milieu d'une sorte de « pictorialisme » avec des paysages du Yunnan, des nus au repos et des cadrages audacieux de détails du corps, jusqu'aux images de microscopes en couleur comme « Wonders of the Soap-Bubble – An Image of the Universe »⁹⁴², le tableau de Pan Yuliang, peinture à l'encre et mise en pleine page en couleur, nous rappelle des toiles de Charles Duvent sur la Chine⁹⁴³ : Image d'un paysage mi urbain mi lacustre, avec couleur de terre et ciel gris. On y trouve une sorte de simplicité mélancolique et aussi un réalisme, voire un naturalisme dans une manière moderne. En 1934, on voit encore plus de maillots de bains et de « Back to Nature », mais aussi de la gravure sur bois et une pleine page pour Pan Yuliang dans la colonne désormais consacrée par le magazine aux artistes chinois contemporains. C'est l'indice d'une belle notoriété et d'une visibilité accrue pour cette femme artiste expérimentée. Ce tableau, *Au bord du Fleuve Qiantang*, se situe dans la même veine que le précédent, en plus bucolique, avec des vaches venant boire près des embarcations, entre eau et ciel. Un portrait de l'artiste qui date de 1933 est très naturel. Toutefois, on ressent un malaise, que fait la Pan Yuliang

⁹³⁶ (PRP 176, 177, 178) en 1928, et (PRP 185, PRP 186) en 1936.

⁹³⁷ Bruno Gaudichon, *Othon Friesz: le fauve baroque 1879-1949*, catalogue d'exposition (Roubaix, Céret et Le Havre), Éditions Gallimard, Paris, 2007.

⁹³⁸ *La récolte de l'automne* (《收获之秋》 *Shouhuozhiqiu*) dans *Liangyou* No.19 du 30 septembre 1927, p. 20. Il s'agit bien du tableau conservé au National Museum of Art d'Oslo, *Le travail à l'automne*, grand format de 200.5 x 250 cm peint fin 1907 et début 1908. L'œuvre *flirte* avec le cubisme dans une période charnière qui annonce le retour à l'ordre. A cette époque, Matisse et Friesz avaient dépassé le Fauvisme pour revenir à la figure et au sujet, en quête d'une formule moderne et classique (cf. Annexes I p. 46).

⁹³⁹ *Beiyang Huabao*, n. 629, 26 mai 1931.

⁹⁴⁰ *Liangyou*, n. 69, septembre 1932, p. 26.

⁹⁴¹ *Liangyou*, n. 93, 1 septembre 1934, p. 9.

⁹⁴² Photographie colorisée qui ressemble à de la peinture. « Art Photographs » p. 19. Elle tend à détrôner la peinture ? Engouement pour la photographie et ses ambiguïtés entre art, science et érotisme.

⁹⁴³ Charles Duvent (1867-1940), *Pont de pierre animé sur une rivière du vieux Canton (Chine)*, huile sur papier marouflé sur panneau, 39.5 x 51.5 cm. Collection particulière. Duvent a voyagé en Extrême-Orient et on trouve également un tableau intitulé *Pont de Pierre à Canton* présenté à l'exposition coloniale de Marseille en 1906 et acquis par l'État.

que nous connaissons, dans cet univers idéologique et esthétique un peu lourd, voir fascinant⁹⁴⁴ ?

A l'époque Pan Yuliang était en Chine. Elle était rentrée en septembre 1928 et elle avait intégré comme enseignante le département de peinture occidentale du *Shanghai Meizhuan* dont elle eut même un moment la charge. C'était un retour à l'origine, un *retour au bercail*. Sa première exposition individuelle eut lieu fin novembre 1928⁹⁴⁵. Toutefois, elle démissionne au printemps 1929 car tout en ayant participé à l'exposition nationale très critiquée par Xu Beihong, elle le rejoint à Nankin, à l'université centrale, noyau du *Xu Beihong Xuepai*, tout en assurant encore des cours à Shanghai un moment dans le *Yiyuan* de Wang Jiyuan. Que s'est-il passé entre Shanghai et Nankin, entre Liu Haisu et Xu Beihong ? A-t-elle été l'objet d'un enjeu ? Donc, aurait-elle subi des pressions ? On se souvient de l'incident de 1935 à propos d'un de ses nus auquel une allusion injurieuse a été ajoutée sur un papier : « Éloge d'une prostituée à son client »⁹⁴⁶.

Impressionnisme, Fauvisme, réalisme, dessin et couleur, Pan Yuliang est le réceptacle, le creuset d'une inspiration variée. La « cohérence » technique entre le dessin, l'huile et les autres types de production comme les gravures, a été soulignée par Éric Lefebvre dans l'exposition du musée Cernuschi en 2011⁹⁴⁷ ; il s'appuie sur des dessins de 1942 conservés à Paris et dont on retrouve un exemple comparable dans *La femme nue* (« 女人體 » *Nürenti*) de 1939, dessin d'une collection particulière. Dans ces exemples, on voit une « peinture de contour au pinceau chinois » réalisée de manière très fine. Il y a la ligne et la souplesse, pour trouver une sorte de grâce, à la fois sculpturale (on pense à John Flaxman) et aussi très sensuelle, voire érotique. La couleur fonctionne comme un masque, une sorte d'artifice, comme un habillage dans ce dispositif où le vrai travail repose sur la forme et le mouvement. Au fond, on retrouve chez Pan Yuliang, cette même « danse des corps » que chez Xu Beihong, dans son *Chuanfu*, à la souplesse inhabituelle. De manière générale, le travail de Pan Yuliang nous paraît plus proche de Xu Beihong que de Chang Yu. La référence au dessin et ce goût classique se retrouvent aussi dans sa pratique de statuaire. L'espace des références de Pan Yuliang se situe dans une *via media* qui s'inscrit dans le retour à l'ordre en France et qui lui permet de mobiliser à sa manière le *Baimiao* chinois⁹⁴⁸. Il y a donc une dimension synthétique, mais basée sur une maîtrise technique sérieuse et classique.

Notre point de vue s'oppose à ce que Yi Ge dit du rapport privilégié qui existerait sur le plan artistique entre Pan Yuliang et Lin Fengmian, car rapprocher artistiquement Pan Yuliang de Xu Beihong, c'est prendre le risque de couper l'artiste chinoise du mouvement moderniste⁹⁴⁹. A Paris, Pan Yuliang visite des musées, fait la

⁹⁴⁴ Dans le même numéro de *Liangyou*, n. 93, 1 septembre 1934, figure à la page 13, une photographie de groupe qui montre l'accueil reçu par Xu Beihong, « Peon Tsu, The famous artist of China » de retour à Shanghai : « Xu Beihong, peintre chinois très connu, était retourné en Chine après son voyage en Europe. Il avait fait des expositions en France, Belgique, Italie, Allemagne et en Russie pour diffuser l'art chinois qui avaient attiré l'attention des Européens. Il vient de retourner à Nankin avec sa femme, il a été chaleureusement accueilli à Nankin ». Il apparaît en costume clair, avec un large chapeau et sa lavallière. Entre le tableau de Pan Yuliang et la photographie de Xu Beihong, des photographies du Fleuve Jaune et d'Hitler aux obsèques d'Hindenburg. Sur les liens avec Xu Beihong, rappelons la photographie du groupe visitant les locaux du magazine *Beiyang* à Tianjin. Pan Yuliang est aux côtés de Xu Beihong. *Beiyang Huabao*, n. 629, 26 mai 1931.

⁹⁴⁵ *Shenbao* 5 décembre 1928, article de Ni Yide.

⁹⁴⁶ Rong Hongjun 荣宏君, *Shiji Enyuan - Xu Beihong Yu Liu Haisu*, 世纪恩怨——徐悲鸿与刘海粟, *Rivalité du siècle - Xu Beihong et Liu Haisu*, Tongxin Chubanshe, Beijing, 2009. Et aussi l'analyse de Rong Hongjun sur la sorte de *manipulation* de la mémoire de Pan Yuliang opérée par Liu Haisu et à travers le roman de Shi Nan.

⁹⁴⁷ Sur le tableau, *Ma Famille* : "Pan's painting *My Family* was shown at an art exhibition at the Science and Art Society of China in Shanghai from 1-7 August."; tableau dans la veine réaliste et coloriste, sorte d'*Académisme* moderne.

⁹⁴⁸ Yi Ge, *Pan Yuliang Zhuan, Biographie de Pan Yuliang*, Chengdu Shidai Chubanshe, Chengdu, 2003, p. 3-5.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 3-8.

copie des maîtres, rencontre Dagnan-Bouveret. Mais un(e) ami(e) français(e) lui est présentée par Qiu Daiming, « Menette », et le dilemme surgit entre la tradition et l'avant-garde ; Dagnan-Bouveret est dévalué, puis vient à point nommé la rencontre avec Lin Fengmian etc. Ainsi, l'auteur construit une sorte de « roman initiatique » ou « comment Pan Yuliang a rencontré la peinture moderne », malgré tout, et surtout malgré Xu Beihong ; dans ce processus, la figure de Dagnan-Bouveret remplace à merveille celle de Lucien Simon pour renforcer le contraste et la crise. Pourtant, malgré cela, après l'École des beaux-arts de Paris, Pan Yuliang se rend à Rome en 1927 auprès de « Corinaldi (?) ». Or, dans sa trajectoire, aller à Rome n'est-ce pas davantage une prise de position académique que formaliste ? Ensuite, de retour à l'*alma mater* à Shanghai, elle retrouve une relation de maître à élève avec Liu Haisu. Mais elle préfère la reconnaissance de ses qualités par Xu Beihong, son ancien camarade d'atelier à Paris, et elle choisit d'enseigner à Nankin⁹⁵⁰. Elle participe à « *Moshe – Silence* » de Xu Beihong et au moment même de la querelle « *Huo - Je doute* » de 1929, elle ne rejoint pas Lin Fengmian à Hangzhou. Certes, son mari était à Nankin mais tout de même. Pour finir, en France, il y eut l'exposition à l'École des beaux-arts de Paris en 1946 organisée par l'association des artistes chinois en France dont on sait qu'elle se situe dans la veine académique.

Wu Guanzhong a une mémoire de Pan Yuliang mais nous ne croyons pas trop à la condition qu'aurait exprimée Pan Yuliang pour un retour en Chine, que Xu Beihong ne soit plus en vie. On pense à un règlement de compte et Wu Guanzhong utilise les souvenirs de Yufeng (?), un ancien élève à l'université centrale. Pan Yuliang n'avait pas besoin de Xu Beihong comme épouvantail pour ne pas rentrer en Chine⁹⁵¹. On sent d'ailleurs un certain mépris de Wu Guanzhong pour la production de Pan Yuliang⁹⁵² ; il parle d'un style ordinaire et commercial, voire de mauvais goût, « sans talent » ; auquel s'ajoute un dédain pour Chang Yu et son « goût japonais »⁹⁵³ ; il exprime aussi un doute sur les qualités réelles de la première génération d'artistes chinois venus en France. Dans une lettre de 1948 adressée à Wu Dayu., Wu Guanzhong fustige ceux qui « mentent » aux Occidentaux, ceux qui ont perdu leur sincérité et qui deviennent une « ombre errante »⁹⁵⁴. Ce

⁹⁵⁰ Serait-elle vraiment retournée au *Shanghai Meizhuan* en 1936 ? On peut en douter et il faudrait vérifier dans les archives l'école. Sinon, seulement mentionné par Liu Haisu dans Xie Haiyan 谢海燕, *Liu Haisu*, 刘海粟, Jiangsu Meishu Chubanshe, Nanjing, 2011.

⁹⁵¹ http://www.artofpanyuliang.org/chronology_e.php « 1933 Together with other artists, founded the Chinese Art Society in Nanjing with Zhang Daofan acting as secretary-general. - 1937 Prior to the opening of her solo exhibition at the Overseas Club, Pan revealed she intended to travel to France to attend the Exposition Internationale des Arts and Techniques dans la Vie Moderne in Paris. According to Zhang Daofan, the purpose of her solo exhibition at the Overseas Club was to raise funds for this trip. Pan also expressed to a reporter from the *Central Daily* how she felt she had accomplished little since returning to China ten years ago. She therefore wished to travel to France, Italy, Greece and Holland to stimulate her creative energies. It is, nonetheless, difficult to understand her decision to leave China at the height of her artistic career. From newspaper articles, Pan had intended to stay in Europe for only two years. The eruption of the two world wars disrupted her plans of returning home. Until her death, she never returned to China ».

⁹⁵² Wu Guanzhong 吴冠中, *Wofu Danqing - Wu Guanzhong Zizhuan*, 我负丹青——吴冠中自传, *Wofu Danqing - Autobiographie de Wu Guanzhong*, Renmin Wenxue Chubanshe, Beijing, 2010, p. 81.

⁹⁵³ Li Chao 李超, *Zhongguo Youhua Yanjiu Xilie - Tang Yunyu*, 中国油画研究系列·唐蕴玉, *The Chinese oil painting research series: Tang Yunyu*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 2009, p. 4-5. Tang Yunyu par Li Chao parle d'une « École japonaise » et d'une « École française » comme les deux courants de la peinture moderne chinoise. Mais le texte oppose à tort, comme la plupart, Xu Beihong et l'École académique à Pan Yuliang associée à Liu Haisu et Lin Fengmian etc. A notre avis, cette séparation est artificielle.

⁹⁵⁴ Li Chao, *op. cit.*, p. 25-26.

réquisitoire a un accent identitaire : « J'ai le profond sentiment que l'art doit réellement se grandir dans une terre propre à lui ⁹⁵⁵ ».

Pour conclure sur Pan Yuliang, nous pensons voir chez elle une tendance académique *libre*. Le dessin, une certaine image du corps, et en particulier du corps nu chinois féminin, la rapprochent à bien des égards de Xu Beihong. Cette passion commune pour le corps s'affirme au point que Pan Yuliang représente de véritables *odalisques* chinoises⁹⁵⁶ alors que Xu Beihong travaille davantage sur le corps masculin chinois. Certes, Pan Yuliang ne produit pas de « peinture d'histoire » mais son œuvre n'est pas exempte de références mythologiques et littéraires qui rappellent également Xu Beihong. Les scènes d'atelier, les scènes intimes et familiales, les éléments érotiques et parfois saphiques, les scènes rurales et champêtres constituent un ensemble original mais qui ne place pas pour autant Pan Yuliang dans le camp « formaliste ». Elle a donné de magnifiques petits formats qui insistent sur l'amitié, la diversité des âges et des races dans l'atelier, probablement à la Grande Chaumière. Cette diversité coïncide aussi avec l'humanisme de Xu Beihong. Quelques scènes urbaines sont paisibles et même un peu bucoliques ; on voit les terrasses de café et les parcs. Il y a bien chez Pan Yuliang un côté « école de Paris », très différent de Xu Beihong, mais qui ne coupe pas le lien artistique qui existe entre les deux artistes et qui ne la propulse pas du côté du Lin fengmian ou de Liu Haisu. On y voit une évolution normale dans les toiles des années 1940 et 1950, après tant d'années passées à Paris. Il y a des natures mortes, mais assez peu, et une scène très violente qui dénote dans son œuvre, à l'instar de *Sacrifiés pour la patrie* chez Xu Beihong, un bombardement qui fait penser aux images connues du carnage au Grand Monde à Shanghai en 1937. Le programme reste concentré dans un effort sur le corps et qui se détend dans des morceaux de genre, parfois à la limite du naïf, avec les animaux de la ferme et le zoo. Il y a une sorte de fraîcheur et de saine simplicité. Pan Yuliang est moins sophistiquée que Fang Junbi et moins intellectuelle que Xu Beihong. Mais il y a bien des points communs entre les trois⁹⁵⁷.

⁹⁵⁵ Dans les intervalles, académies libres, Grande Chaumière évoquée par Wu Guanzhong dans Wu Guanzhong 吴冠中, *Wu Guanzhong Wencong (Tome 4)*, 吴冠中文丛(卷四), *Recueil de Wu Guanzhong (Tome 4)*, Tuanjie Chubanshe, Beijing, 2008, p. 160-161 et aussi la même idée édulcorée de « terre maternelle » ; en 1990, il parle de vieux bonzaïs flétris à Paris, métaphore pour décrire Chang Yu. Zhou Zhaokan 周昭坎, *Yidai Zongshi, Huatan Jujiang, Jinian Panyuliang Danchen 115 Zhounian - Pan Yuliang Meishu zuopin Jingxuan*, 一代宗师·画坛巨匠, 纪念潘玉良诞辰115周年——潘玉良美术作品精选, *Une grande maître de peinture, commémorer l'anniversaire de 115 ans de Pan Yuliang - les œuvres des Beaux-arts sélectionnées de Pan Yuliang*, Sichuan Meishu Chubanshe, Chengdu, 2011, p. 188. Il rappelle aussi la relation prêtée par la rumeur à Pan Yuliang, les cancans et la jalousie lors du voyage à Hangzhou en 1920... Mais comme pour la « mémoire » de Liu Haisu, peut-on lui faire confiance ?

⁹⁵⁶ Une tentative abstraite tardive, intitulée *Mythologie*, non signée et peu concluante, car toujours c'est la figure qui veut s'affirmer.

⁹⁵⁷ Aussi, les études de nus de Pan Yuliang confirment notre intuition au sujet des dessins de Singapour-Taïwan attribués à Xu Beihong. Pour nous, ces dessins sont probablement de la main de Pan Yuliang, et non de Xu Beihong (cf. Annexes II p. 127). On peut s'étonner de leur présence dans un ensemble apporté par Xu Beihong à Singapour, avant d'être perdu puis exhumé, pourtant, il ne nous paraît pas incroyable de croire que Xu Beihong avait avec lui des études réalisées par sa camarade de l'École des beaux-arts de Paris et qui fut si proche de lui à Nankin. Shi Xiangtuo 施香沱 *Ho Kung-shang 何恭上, Bali Suiyue, Xu Beihong Zaonian Sumiao, 巴黎岁月, 徐悲鸿早年素描, Le temps à Paris, les dessins des premières années de Xu Beihong*, Yishu Tushu Gongsi, Taipei, 1988.

1.2.4. Bilan sur les précurseurs et les agents du groupe transitoire entre 1914 et 1926

Que conclure sur cette mise en rapport du résultat de l'analyse des archives, qui avait révélé ce que nous appelons désormais « le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris », et les informations artistiques, forcément extérieures, puisque les archives et les collections de l'École ne comptent aucune œuvre créée par un élève chinois, tout en ciblant la période des « précurseurs » et du « groupe transitoire » ?

A l'échelle la plus large qui nous est permise, la corrélation entre aspects sociaux et aspects artistiques est réelle dans le phénomène. On voit d'abord que parmi les élèves de l'École des beaux-arts de Paris, on compte durant cette période des figures essentielles du champ artistique chinois moderne en formation, avec Wu Fading, Fang Junbi, Xu Beihong, Lin Fengmian, Wu Dayu et Pan Yuliang et que ces agents ont donné eux-mêmes une importance à cette expérience. Fondamentalement, l'École des beaux-arts n'est pas en marge de la problématique artistique, elle est davantage un nœud situé au cœur de la « modernisation » et que nous voyons comme un phénomène de « transfert culturel ». L'ampleur du nombre des agents, l'importance de leurs trajectoires et de leurs productions, ne nous renvoient à rien qui soit marginal. L'École des beaux-arts n'est pas le *cul de sac* décrit par beaucoup d'historiens.

Ensuite, il apparaît que le lien est fort entre la formation à l'École, vue comme une expérience spécifique, et la production plastique des agents. Dans cette expérience, l'École n'est pas une forteresse coupée du monde. Elle est ouverte sur d'autres pratiques périphériques qu'elle stimule : copies d'après les maîtres dans les musées, fréquentation des académies libres, participations aux salons, expositions individuelles et expositions de groupe avec le levier des solidarités associatives, régionales etc. Chacune de ces pratiques périphériques joue son rôle et appelle une production qui n'est jamais totalement séparée de la pratique scolaire, de la formation ou de l'expérience initiale à l'École des beaux-arts. Il suffit de voir l'importance occupée par la question de la représentation du corps par le dessin, à l'huile, et traduite ensuite dans l'encre chinoise, pour se rendre compte du poids de l'expérience académique en général et du rôle qu'y a joué l'École. Mais excepté le nu scolaire ou « de salon », cette expérience concerne aussi tous les autres genres à travers lesquels se manifeste « l'académisme » : paysage, scène de genre, nature morte, peinture d'histoire etc. et qui puisent d'une manière ou d'une autre dans l'expérience aux beaux-arts de Paris pour la plupart des agents qui y sont passés et même pour ceux qui y sont passés en coup de vent.

L'expérience à l'École des beaux-arts de Paris est à la fois un type de parcours qui a été inventé par les précurseurs, qui implique la maîtrise technique du dessin que Xu Beihong a poussé le plus loin, mais c'est aussi un certain spectre artistique, soit une certaine envergure et une certaine intensité, qui se déploie dans l'espace plastique disponible à cette époque, en termes de styles, de sujets etc. Très concrètement, on voit à quel point les travaux scolaires ou de type scolaire, occupent une place importante dans la production en France, ce qui est normal, mais aussi en Chine, et particulièrement dans ce qui est montré lors des expositions d'art chinois moderne à Pékin, Shanghai et ailleurs. Bon nombre de travaux d'élèves sont rapportés de France et exposés directement en Chine ; ces morceaux sont proposés comme modèles aux artistes, élèves, littérateurs et amateurs. Dans cette première période, la production scolaire, ou équivalente, a une très forte valeur normative dans le nouveau champ artistique chinois en cours de formation.

Aussi, des années 1910 au milieu des années 1920, la formation académique à l'École des beaux-arts de Paris n'est pas contestée ; elle s'impose chez les Chinois dans la continuité du modèle japonais tout en mettant l'École des beaux-arts au cœur du dispositif social du mouvement des artistes chinois en France, ce qui n'était pas le cas pour les Japonais. Le dessin, l'académie, la peinture d'histoire et tous les genres secondaires, sont indispensables à la diffusion de la *bonne parole* des beaux-arts que la société urbaine et bourgeoise peut

accepter en Chine dans une sorte d'adéquation entre l'offre et la demande. Au début, le transfert du bagage académique français vers la Chine compte en lui-même davantage que le projet de l'œuvre d'un artiste en particulier. La question se pose toutefois rapidement fin des années 1910 et début des années 1920 quand il s'agit de donner un contour et une identité esthétique et artistique précise au projet général. Aussi, les réponses deviennent différentes à mesure que le mouvement se déploie et se diversifie, notamment socialement. Aux élites républicaines et anarchistes de la haute bourgeoisie succèdent des profils socioculturels plus modestes qui s'engouffrent dans le mouvement « travail-études ». De ce point de vue, Xu Beihong détient un autre avantage qui le désigne dans l'évolution générale de la révolution chinoise. D'une part, il dispose d'un capital culturel important, disons « lettré » et de spécialité (calligraphie et peinture chinoise), mais son capital social est modeste. Son élévation sociale, et dans la hiérarchie des beaux-arts chinois, relève d'un effort individuel considérable ; et dans sa stratégie, il accorde aux études une place considérable.

Pour cette génération, l'École des beaux-arts de Paris incarne à la fois une formation et une consécration, à travers une pratique qui définit l'artiste personnellement, socialement et artistiquement. C'est d'abord un espace à expérimenter puis une place et une fonction à occuper en Chine. Cette pratique et l'identité qu'elle porte, finissent par être clivants dans la mesure où certains agents chinois l'esquivent, avant de la critiquer et de la condamner. Mais au moins, reconnaissons-le, pour la période que nous venons d'observer de 1914 à 1926, l'École reste largement une sorte de passage obligé, presque *consensuel*, même si l'adhésion au modèle varie de beaucoup à pas grand-chose. L'École des beaux-arts n'est pas l'École polytechnique ni même l'École d'architecture, mais il y a un contenu réel, pratique qui fait progresser d'une manière ou d'une autre ceux qui y passent, même uniquement quelques mois⁹⁵⁸.

Au cours de la période, l'expérience devient un élément de différenciation. Certains font le cursus, d'autres moins et d'autres pas du tout. Le parcours de Pang Xunqin est exemplaire et symptomatique dans un décrochage qui devient possible au milieu des années 1920. A cette date, l'expérience d'un artiste en France ne coïncide plus de manière obligatoire avec un cursus à faire rue Bonaparte. Ce changement apparaît en 1925 et cela correspond à peu près à la fin de notre groupe transitoire. Tout cela prend du temps, et dans cette évolution, le phénomène négocie avec lui-même et il trouve autant que possible des solutions intermédiaires ; on pense aux galeries comme manifestation typique de cette « négociation » située aux marges du phénomène, soit entre l'espace dans lequel l'École est encore centrale et la zone où évoluent les agents qui, pour différentes raisons, n'y adhèrent que partiellement. Avec les galeries, on passe, on apprend, sans en être complètement ni dans l'École ni en dehors de l'École. Entre Xu Beihong et Pang Xunqin, Lin Fengmian fait précisément figure de profil intermédiaire qui négocie dans le phénomène ses propres contradictions individuelles et qui sont aussi celles du phénomène dans son ensemble. Au milieu des années 1920, la question devient claire même aux yeux chinois : comment être un artiste moderne en passant par l'École des beaux-arts de Paris ?

De ce point de vue, qui est « héroïque » et qui est en rupture ? Est-ce Pang Xunqin qui rompt avec le cursus académique ou finalement ceux qui persistent à suivre la voie académique alors que la fête bat son plein à Montparnasse ? La question paraît saugrenue mais elle est essentielle. Après les précurseurs, vient le

⁹⁵⁸ Dans toutes les armées du monde, Il suffit de six mois de classes pour faire de n'importe quel homme ordinaire, un soldat redoutable ; plus le cadre de formation est contraignant, hiérarchisé et fondé sur une pratique spécialisée, plus il fonctionne et marque en profondeur celui qui s'y soumet, car il a pour fondement de repousser les limites physiques et mentales que l'individu croyaient intangibles. Du bizutage au Prix de Rome, l'École des beaux-arts est une extraordinaire machine à contraindre et à faire progresser.

nombre, la diversité et avec elle aussi la reproduction sociale et artistique. Par rapport à la problématique de base, les réponses deviennent de plus en plus polarisées (Xu Beihong contre Lin Fengmian, Liu Haisu contre Xu Beihong etc.) et au retour en Chine, les nouvelles structures, pour les deux bords, valident un système de *reproduction* où dans chaque groupe, les maîtres ont des élèves qui deviennent eux-mêmes ensuite les maîtres etc. Les *Meizhuan* font des *Meizhuan*, les *Guomei* font des *Guomei*, les *Beiping Yizhuan* des *Beiping Yizhuan* etc. Dans ce jeu, une fois que l'expérience est accomplie puis reversée en Chine dans les structures qui se mettent en place, que devient alors l'École des beaux-arts de Paris ? Garde-t-elle sa place centrale au cœur de la diversité, ce qui est le cas dans ce que nous venons d'observer entre 1914 et 1926, ou bien sera-t-elle destinée à devenir le bastion des « académiques » chinois tel Xu Beihong, à la suite de la période des précurseurs ?

Pour la période suivante, nous verrons comment fonctionne le rapport entre les agents et l'École, et aussi dans sa dimension artistique. Mais il est clair que dans la première période, dans la diversité, l'École, sans être le centre, se situe au centre de gravité, elle y correspond et fonctionne comme un point commun. De ce point de vue, la manifestation de Strasbourg en 1924, soit dix ans après l'arrivée des premiers Chinois à l'École des beaux-arts de Paris, exprime cette géographie du phénomène et ses évolutions. Artistiquement, cette situation bat en brèche les idées générales qui catégorisent un artiste à l'aune de toute sa production, même très postérieure, et qui oblitèrent celle qui fut réellement réalisée à l'époque, dans les années 1910, 1920 et 1930.

Par rapport à la figure de Xu Beihong, attractive ou repoussoir, deux cas nous ont étonné pour cette période des années 1920 : Wu Dayu et Pan Yuliang. Nos résultats nous amènent à une autre perception de leurs parcours et de leurs profils artistiques. En effet, la documentation nous montre que durant cette période des années 1920 et 1930, Wu Dayu reste dans une *via media* figurative, plus modérée que Lin Fengmian et qui ressemble beaucoup à la peinture moderne, mais sereine, de l'époque en France. On voit aussi que son passage à l'École des beaux-arts de Paris n'est pas négligeable et qu'il ne l'a pas négligé ; il l'a revendiqué lui-même et ses thuriféraires lui ont attribué une scolarité à l'École plus importante qu'elle ne l'a été en réalité. Enfin, sa position même d'intellectuel et de pédagogue donne un relief particulier à cet élément, toujours dans cette dimension *bifrons* des modernes chinois, regardant à la fois vers le passé et vers l'avenir. Sa rupture relative avec la figuration intervient plus tard, après les années 1940, et elle nous apparaît comme la conséquence d'une réflexion intellectuelle. En comparaison, Lin Fengmian est davantage à l'époque dans l'activisme et la surenchère, un peu comme Liu Haisu face à Xu Beihong.

C'est par rapport à Wu Dayu que nous voyons fonctionner l'idée d'un centre de gravité par rapport auquel les agents se positionnent ; certains en sont proches, d'autre plus éloignés, mais d'une certaine manière ils s'y positionnent tous relativement et aussi les uns par rapport aux autres. Dans ce système, l'École des beaux-arts de Paris coïncide avec ce centre de gravité au sein du mouvement chinois en France (et plus largement en Europe) et au moins jusqu'à l'exposition de Strasbourg en 1924. Autrement dit, l'École rassemble plus qu'elle ne divise. Ensuite, il est probable que les différences augmentant et le centre de gravité se déplaçant, l'École n'y correspond plus. C'est ce que nous tâcherons d'observer pour la période suivante, celle des « successeurs ».

Pour Pan Yuliang, la position par rapport au centre de gravité n'est pas éloignée de celle de Xu Beihong, elle en est très proche et nous comprenons mal que la critique ne les rapproche pas davantage, au moins pour la période d'avant-guerre. On pourrait aussi pousser l'analyse à travers sa relation avec ses maîtres à Lyon, Paris et Rome. Quoi qu'il en soit, elle se situe indubitablement du côté académique, et avec des différences naturelles dans l'expression moderne de cette base, par rapport à Xu Beihong et Fang Junbi. Mais à notre échelle, ils appartiennent à la même mouvance artistique à cette époque.

Concernant le *Shanghai Meizhuan*, on voit à quel point son rôle est essentiel durant cette période comme le relais privilégié en Chine de l'expérience des Chinois en France, et alors qu'elle correspond peu ou prou à l'École des beaux-arts de Paris. Un changement radical se produira plus tard, fin des années 1920, mais auparavant, le *Meizhuan* reçoit les « retours de France », les *Liufa* passés par l'École des beaux-arts de Paris. Il envoie ensuite ses élèves s'y former et il les récupère pour les placer à des postes d'enseignant lorsqu'ils reviennent en Chine. Le système de *reproduction* dont nous parlions à l'instant fonctionne d'abord au *Shanghai Meizhuan* et dans un sens favorable à alimenter le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris. Aussi, aux précurseurs, non préalablement formés, succèdent des agents préparés et formés par des structures éducatives spécialisées, pour aller à Paris, à l'École des beaux-arts, et fléchés pour revenir ensuite à Shanghai. Si on ne peut pas dire que le *Shanghai Meizhuan* forme les élèves spécifiquement dans ce but, il est évident qu'une élite est prédestinée à partir en France, dans un jeu qui sélectionne les meilleurs et les plus aptes à partir. Evidemment, ce n'est pas le *Meizhuan* qui envoie directement et à ses frais ses élèves, mais l'école constitue le vivier naturel aux différents programmes connus et sans doute promus au sein de l'établissement. Parmi plusieurs exemples, Pan Yuliang représente un fleuron. Mais Pan Yuliang, quoi qu'on en dise, suit la voie artistique de Xu Beihong qui à son retour en 1927, ne peut plus correspondre avec le *Shanghai Meizhuan* de Liu Haisu.

Car, et c'est bien le paradoxe, tout en soutenant l'expérience et le mouvement vers l'École des beaux-arts de Paris depuis 1919, le *Shanghai Meizhuan* tend naturellement à en affaiblir le retour d'expérience dans le cadre relativement lâche de cette école privée dominée par Liu Haisu, qui n'est pas lui-même un modèle d'académisme. Lorsque les précurseurs reviennent, le jeu semble encore fonctionner même si dès 1923 Li Chaoshi se plaint de la qualité de l'expérience vécue à l'École des beaux-arts de Paris par certains élèves chinois ; il les juge peu sérieux, trop superficiels ; il souffre aussi que ces *Liufa* critiquent son expérience de précurseur et avec elle, tout le système académique, comme le prodrome d'une contestation de l'évidence « beaux-arts de Paris en France ». Mais quand les *précurseurs bis*, soient ceux qui dans le groupe transitoire font figure encore de précurseurs, comme Lin Fengmian et Xu Beihong, développent leurs propres projets éducatifs avec le soutien du gouvernement, la position quasi monopolistique du *Shanghai Meizhuan* cesse d'exister. Liu Haisu doit même quitter Shanghai suite aux événements qui ont secoué son établissement et il part au Japon. Les options se diversifient et quand Xu Beihong reprend à son compte le modèle académique, l'espace pour le *Meizhuan*, dans cette direction artistique, se réduit. Face à la diversité et à l'œcuménisme dont fait preuve le *Meizhuan*, ce qui est aussi un argument commercial, Xu Beihong aura beau jeu de tirer à boulet rouge sur l'exposition de 1929, tout en récupérant Pan Yuliang. Car, Xu Beihong, dans la ligne de la plainte de Li Chaoshi en 1923, doit regretter que tant d'efforts dépensés et tant d'expérience recueillie à Paris soient d'une certaine manière galvaudés et dispersés en Chine.

Nous pensons vraiment que la critique de Xu Beihong, et c'est ce que confirmera la rupture violente de 1932, est la conséquence de sa difficulté à retrouver en Chine les effets attendus du retour des élèves de l'École des beaux-arts de Paris. Et il est vrai que malgré Wu Fading et Li Chaoshi (et avec des nuances), puis quelques autres comme Fang Junbi et Pan Yuliang, la période du début des années 1920 ne porte pas particulièrement au pinacle les positions défendues par Xu Beihong, bien au contraire. Même vue à travers l'École des beaux-arts, la geste artistique chinoise de cette époque a plutôt tendance à dévier vers le formalisme. Xu Beihong est relativement isolé dans la voie qu'il choisit, et au moment précis où il s'y trouve ; l'École des beaux-arts de Paris n'est pas son bastion. D'après l'image globale des profils-parcours donnés par nos tableaux Excel, on voit d'ailleurs que ceux du groupe transitoire sont globalement beaucoup plus lâches,

moins denses et moins longs que ceux des premiers précurseurs et que ceux de la période suivante (les successeurs). Notre hypothèse, c'est qu'en s'emparant de la manière académique à son retour en Chine, en brisant coup après coup le consensus mou dans lequel se retrouvaient de manière homologique à la fois la formation en France et le retour d'expérience en Chine, Xu Beihong se préparait à revenir à l'École des beaux-arts de Paris au moyen de ses élèves ; ceux qui formeront le noyau dur du *Xu Beihong Xuepai*.

2. Les successeurs : vers l'académisme triomphant (1925-1937)

Dans le cadre de notre étude du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris, nous avons défini une série de groupes et de sous-groupes. Nous continuons à nous interroger sur la pertinence de ces divisions tout en restant convaincus de leur légitimité après avoir suivi pas à pas les variations du phénomène et les relations entre les agents qui le constituent, au regard des œuvres produites à l'époque, tout en utilisant les représentations graphiques que nous avons pu en établir avec les outils Excel et Gephi, tirées de notre dépouillement des archives. Néanmoins, la géographie du groupe des « successeurs », le plus important du phénomène, de 1926-1927 à 1938-1939 et qui correspond grosso modo à un cycle (chinois) de douze années, est intimidante. Comme sur une carte, on peut lire les contours des différents sous-groupes, voir leur succession mais toujours en intersection les uns avec les autres. La vague chinoise est constituée de plusieurs lames, avec des pics qui coïncident avec la présence de vingt-cinq élèves chinois étudiant en même temps dans les ateliers et les galeries. C'est considérable.

Quel est le profil artistique de ce groupe et des individus qui le composent ? A quelle tendance artistique appartiennent-ils ? Dans cette période, on doit compter avec les effets de forces extérieures et d'évènements marquants qui influencent le phénomène. Liu Haisu est en France entre 1929 et 1931, Xu Beihong revient à Paris en 1933, alors même que les artistes chinois en France tâchent de s'organiser dans un cadre associatif, sinon inédit, du moins renouvelé. Enfin, à la fin du cycle, la guerre éclate en Chine puis en Europe, et les conflits compriment le phénomène sans pour autant interrompre le tracé ; son cœur continue de battre, lentement durant la guerre, avant de prendre un nouveau rythme avec les « héritiers » à partir de l'année scolaire 1946-1947.

Avec l'augmentation du nombre d'agents, il redevient possible de travailler efficacement sur la base des ateliers. En effet, à certains sous-groupes d'élèves correspondent certains ateliers avec des patrons qui portent une certaine manière de peindre.

2.1. Un premier sous-groupe de 1926-1927 à 1929-1930 : des Laurents et des Laurens, polarisation et stratégies collectives pour un rééquilibrage du rapport de force

Après la liaison assurée par **Yun Lucille (26)** entre le groupe transitoire et les successeurs, des élèves inscrits dans l'atelier d'Ernest Laurent rouvrent la marche du phénomène chinois, avec un groupe compact, (34), (35), (36), (37), à la rentrée 1926-1927 et qui se poursuit l'année suivante en 1927-1928 avec (41), (42) et (43)⁹⁵⁹. On a vraiment l'impression que ces Chinois arrivent chez Laurent en bloc. Avec quatre ou cinq élèves chinois dans un seul atelier au même moment, c'était renouer avec l'effet Xu Beihong chez Flameng-Simon mais avec plus d'ampleur. Les *Laurents* semblent alors dominer le phénomène chinois à

⁹⁵⁹ (34) et (35) partagent une même lettre d'introduction émise par l'ambassade de Chine à Paris; ce document « commun » est assez inhabituel. « Lee Shie Yueng » (39) nous reste inconnu. Toutefois, il s'est présenté au concours d'admission en avril 1929. Par contre, nous avons pu identifier « **Lieu Paul** » (35) comme étant **Liu Puqing (1900-1974)**. Né à Jingjiang, dans la province du Jiangsu, Liu Puqing fut apprenti dans une imprimerie à Shanghai à l'âge de douze ans avant de travailler dans la maison d'édition *Shangwu Yinshuguan* à Shanghai. En 1924, il est parti en France dans le cadre du mouvement travail-études ; il est noté comme ayant étudié la peinture à l'École des beaux-arts de Lyon, puis à l'École des beaux-arts de Paris jusqu'en 1927. Effectivement, les archives le mentionnent comme présent dans l'atelier d'Ernest Laurent jusqu'en mai 1927.

l'École des beaux-arts de Paris, mais dans la diversité. Enfin, Zhou Bichu (1903-1995) (51) clôt le chapitre des Laurents en 1929⁹⁶⁰.

Parmi les élèves d'Ernest Laurent, on trouve au début une figure importante du champ artistique chinois d'entre les deux guerres : **Zhang Xian (1898-1936) (37)**. Zhang Xian reste un grand inconnu de l'histoire de l'art à cause de sa disparition précoce⁹⁶¹. Pourtant, il a joué un rôle important et son image est surexposée, donc masquée par la lumière un peu aveuglante que Liu Haisu projette sur lui.

Zhang Xian fut un élève brillant issu de la classe moyenne de la région de Wenzhou ; il a étudié la politique à l'université de Nankin avant d'enseigner trois ans dans un lycée de la ville. Lorsqu'il arrive en France par ses propres moyens, Zhang Xian a presque trente ans. A cette époque, le mouvement travail-études s'est interrompu et l'Institut Franco-Chinois à Lyon a recadré le flux des étudiants par le haut. Pourtant, les Chinois continuent d'arriver. Sous le nom de « Chang Ye », Zhang Xian rentre à l'École des beaux-arts fin janvier 1927 pour une première période d'études d'une année scolaire et demie, jusqu'en juillet 1928, ce qui n'est pas rien. Il semble personnellement lié à l'ambassadeur de Chine à Paris, Gu Weju qui l'aide à être recruté par Liu Haisu au *Shanghai Meizhuan* lors de son premier retour au pays⁹⁶². On raconte qu'ayant entendu le projet de Liu Haisu de se rendre à Paris, il se serait proposé de l'accompagner. Sans moyens, Liu Haisu aurait organisé une exposition où les ventes auraient permis de récolter des fonds pour financer le voyage de Zhang Xian. Un article publié dans le *Shangwu Yinshuguan* aurait également rapporté 500 Yuans.

Le 25 février 1929, Zhang Xian embarque sur le paquebot français *Sphinx* avec Liu Haisu. De retour à Paris, il est un intermédiaire précieux pour Liu Haisu dont l'ambition est dévorante en France⁹⁶³. Mais ce que nous montrent les archives, c'est qu'il revient étudier à l'École des beaux-arts de Paris, dans le même atelier Laurent dont il était resté membre malgré son retour en Chine l'année précédente. C'est un cas assez unique de retour en Chine à partir de l'École, puis de retour en France à l'École. On le voit alors réparaître dans l'atelier Laurent en mars 1929 et il y reste jusqu'en juillet. L'année suivante, il la passe d'octobre 1929 à juillet 1930 sous la houlette d'André Devambez qui a remplacé Laurent décédé en juin 1929. C'est donc un parcours assidu qui en deux périodes cumule trois années d'études en atelier. Or, Zhang Xian est réputé être parti en France en 1924 et avant d'entrer à l'École des beaux-arts, il a dû se former ailleurs, peut-être chez Julian mais c'est à vérifier, et sans doute ailleurs, à Montparnasse, mais il rentre directement chez Laurent sans passer par le sas préparatoire des galeries ; c'est d'ailleurs le cas de tous les Chinois chez Laurent depuis

⁹⁶⁰ En automne 1927, Liu Puqing (1900-1974) (35) a quitté Paris pour Moscou où il a travaillé comme technicien dans les imprimeries soviétiques. C'est probablement un étudiant très politisé. A son retour en Chine en 1931, il s'est attaché au progrès du secteur de l'imprimerie en Chine. Après la fondation de la nouvelle Chine en 1949, il est devenu ingénieur en chef de la Banque populaire de Chine en charge de l'impression des billets. En 1959, il a pris la direction de l'Institut des sciences et des techniques de l'imprimerie de la Banque populaire de Chine. Il a consacré toute sa vie au secteur de l'imprimerie en Chine.

⁹⁶¹ Il n'existe pas à notre connaissance de monographie qui lui soit consacrée à ce jour. Juste un recueil de ses dessins publié par les éditions *Shangwu Yinshuguan*.

⁹⁶² La photographie célèbre de Zhang Xian enseignant au *Shanghai Meizhuan* avec le modèle nu qui tourne la tête. Liu Haisu Museum 刘海粟美术馆, *Bainian Cangsang - Liu Haisu Yishurensheng Tupianji*, 百年沧桑——刘海粟艺术人生图片集, *Vicissitudes de cent ans, recueil des photographies de la vie de Liu Haisu*, Shanghai Huabao Chubanshe, Shanghai, 2006, p. 60-61.

⁹⁶³ Il figure sur la photographie de groupe autour d'Albert Besnard Liu Haisu Museum 刘海粟美术馆, *Bainian Cangsang - Liu Haisu Yishurensheng Tupianji*, 百年沧桑——刘海粟艺术人生图片集, *Vicissitudes de cent ans, recueil des photographies de la vie de Liu Haisu*, Shanghai Huabao Chubanshe, Shanghai, 2006, p. 76-77.

Zhang Daofan qui avait été formé à Londres avant Paris.

Deux autres Laurents nous sont connus dont **Yang Xiutao (1896-1979) (34)** originaire du Guizhou et passé par le département de la peinture et de la musique de l'Université de Wuhan⁹⁶⁴ ; il apprend la peinture occidentale au *Shanghai Meizhuan* en 1921 et à l'université de Shanghai jusqu'en 1923. Parti en France en 1923 avec le mouvement travail-études, il entre à l'Institut franco-chinois de Lyon avant de monter à l'École des beaux-arts de Paris. Après son retour en Chine en 1931, il est professeur de peinture occidentale à l'école des beaux-arts *Xinhua* de Shanghai, le *Xinhua yizhuan*⁹⁶⁵ ; en 1937, il retourne dans sa province natale ; il devient directeur du musée des beaux-arts du Guizhou en 1948 puis il enseigne dans le département des beaux-arts à l'université normale du Guizhou en 1952.

De lui, il nous reste une huile *Les femmes qui se baignent dans l'étang* (《池塘浴女》 *Chitang yunü*) de 1931⁹⁶⁶ (cf. Annexes II p. 128). C'est un beau tableau, dans un style aimable, bien dessiné, synthétique et postimpressionniste, très cézannien, ce qui n'est pas indifférent dans les débats du moment où précisément Cézanne est un enjeu entre les tendances incarnées par Xu Beihong et par Liu Haisu. Une huile, *Les chevaux* (《群马》 *Qunma*) publiée dans *Liangyou*⁹⁶⁷ en 1932 parmi les œuvres des professeurs du *Shanghai Meizhuan*, mais aussi avec celles de Xu Beihong, et dans une édition du tabloïd connue pour montrer *La danse espagnole* (《西班牙舞蹈》 *Xibanya wudao*) et *L'énigme de la vie* (《人生之哑谜》 *Rensheng zhi yami*) de Pang Xunqin, et avec d'autres anciens de l'École des beaux-arts de Paris : Wu Hengqin (42) et Hua Tianyou (93). Dans *Les chevaux* (《群马》 *Qunma*) (cf. Annexes II p. 128), les figures sont encore plus synthétiques, plus stylisées que les baigneuses même si celles-ci avaient déjà des visages esquissés sans le détail des yeux, du nez et de la bouche⁹⁶⁸. Mais une œuvre de 1956, *les paysages en automne* (《秋色》 *Qiuse*) 1956 huile sur toile publiée dans *Le florilège des beaux-arts du Guizhou* (cf. Annexes II p. 128), et si l'attribution est confirmée, montre une capacité de Yang Xuitao à produire une peinture de genre, d'allure académique. Sa position au début des années 1930, « formaliste », s'appuie sur une formation sérieuse de trois années scolaires dans l'atelier Laurent. C'est ce que nous pensons aussi de Zhang Xian dont l'œuvre est volontairement formaliste, stylisée alors qu'il aurait les moyens techniques pour produire une peinture réaliste. On reconnaît même dans *Qunma*, la forme de soleil typique dans bon nombre d'œuvres de Liu Haisu, et qui apparaît aussi chez Claudot.

Cette entrée en matière dans le groupe des successeurs confirme la tendance qui prévalait dans ce « transfert culturel » de l'École des beaux-arts en Chine et qui marginalisait la manière de Xu Beihong. Pour

⁹⁶⁴ Yang Xuitao (1896-1979) (34) et **Chen Hong (1907-2002) (36)** qui est un musicien et compositeur connu, camarade de Ma Sicong (1912-1987), et qui est le cousin de Chen Hong (陈宏) (17) camarade un temps de Xu Beihong chez Flameng-Simon.

⁹⁶⁵ L'école des beaux-arts *Xinhua* de Shanghai (*Xinhua Yizhuan*) était une école créée en 1926 à Shanghai par Zhang Yuguang, Yu Jifan, Pan Tianshou, fermée en 1941 à cause de la guerre. Xu Beihong, Yan Wenliang, Wu Hengqin, Zhou Bichu et Ni Yide figurent parmi les enseignants. Sur Yang Xiutao voir Ma Haiping 马海平, *Shanghai Meizhuan Mingren Zhuanlue*, 上海美专名人传略, *La biographie des célébrités de L'école des Beaux-arts de Shanghai*, Nanjing Daxue Chubanshe, Nanjing, 2012, p. 378.

⁹⁶⁶ *Les femmes qui se baignent dans l'étang* (《池塘浴女》 *Chitang yunü*), huile sur toile 33.3×40.7cm collection particulière.

⁹⁶⁷ *Les chevaux* (《群马》 *Qunma*) publiée dans *Liangyou*, 1932 n°71 p. 14-15.

⁹⁶⁸ On pense à la manière d'André Maire. Par exemple le dessin à la mine de plomb sur papier, *La mère et son enfant, Viêt-nam*, dans *André Maire : peintre voyageur 1898-1984*, Somogy éditions d'art Paris, 2000, p. 156.

Zhang Xian, *Le héros et la belle* (《英雄与美人》 *Yingxiong yu meiren*) de 1935⁹⁶⁹ (cf. Annexes II p. 129), comme ses autres *Shaonü*, montrent un goût pour la ligne et le graphisme qui rappelle Ni Yide et d'autres artistes de la *Juelan Shi* dont il est un des fondateurs en 1931, soit à son retour. *Le Portrait* (《人像》 *Renxiang*) publié dans le *Liangyou* en 1933⁹⁷⁰ (cf. Annexes II p. 129) fait partie des œuvres emblématiques de Zhang Xian exposées par la *Juelan* avec Ni Yide et Pang Xunqin. *Renxiang* est un chef-d'œuvre dans l'effort de simplification et de stylisation⁹⁷¹. On note que plus avant dans le même numéro de *Liangyou*, est évoquée l'exposition de Xu Beihong à Paris au musée du Jeu de Paume⁹⁷². A cette date, et à la simple lecture d'un journal, l'opposition entre les deux tendances du champ artistique chinois est flagrante, alors qu'en l'occurrence, l'École des beaux-arts de Paris est encore un point commun dans les parcours individuels d'agents situés des deux côtés. A son retour, Zhang Xian avait basculé avec le soutien de Cai Yuanpei dans le *Guomei* à Hangzhou, mais on le signale aussi à l'Université centrale, soit chez Xu Beihong, avec Pan Yuliang. C'est à vérifier, mais Zhang Xian apparaît bien comme un personnage fédérateur, transversal. Il devait venir enseigner à Pékin en 1936 mais il est décédé dans des circonstances dramatiques à Qingtian où il passait des vacances. Sa relation difficile sur le tard avec Liu Haisu aurait causé à sa mort une rupture entre Fu Lei et Liu Haisu qui devait durer plus de vingt ans. Bref, Zhang Xian était un personnage riche en connexions et dont la disparition précipita sans doute la polarisation du champ et le renforcement des clivages. On voit aussi une tendance naïve dans sa peinture, notamment de paysage⁹⁷³, qui relève du jeu pictural, ou pourquoi faire académique si on peut peindre de manière naïve ? Il faut désapprendre, lâcher sinon relâcher la manière académique.

Pourtant, la maîtrise technique de Zhang Xian est bien présente et fonctionne dans la manière de « planter la figure », comme dans *Le portrait* (《人像》 *Renxiang*), à ne pas confondre avec le précédent, et publié en couleur dans *Liangyou* en 1934 (cf. Annexes II p. 129)⁹⁷⁴. Le tableau contient une dimension classique qui ramène à l'École des beaux-arts où ce style, très inspiré d'un cubisme tempéré, finira par s'exprimer et être récompensé dans les concours, comme par exemple chez Pierre Guyenot⁹⁷⁵. Mais, évidemment, Zhang Xian est assez loin de Xu Beihong.

Dans cette période de deux années scolaires comprise entre octobre 1926 et juillet 1928, on voit encore

⁹⁶⁹ *Le héros et la belle* (《英雄与美人》 *yingxiong yu meiren*) 1935 huile sur toile 45.8×38 cm, National art Museum of China.

⁹⁷⁰ *Le Portrait* (《人像》 *renxiang*) publié dans le *Liangyou*, N.82, 1933 p. 30.

⁹⁷¹ China Art Museum 中华艺术宫, *Shanghai yu Bali Zhijian - Zhongguo Xiandangdai Yishu Jingpin Ji*, 上海与巴黎之间——中国现当代艺术精品集, *Shanghai/Paris, Modern art of China*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 2014, p. 185.

⁹⁷² *Liangyou*, N. 82, 1933 p. 28-29.

⁹⁷³ Liu Haisu Museum 刘海粟美术馆 Nanjing University of the Arts 南京艺术学院, *Hongyue Shenmei - Shanghai Meishu Zhuanke Xuexiao Bainian Jinianzhan Meishu Zuopinji*, 阅约深美——上海美术专科学校百年纪念展美术作品集, *Grandeur, concision, profondeur, beauté - catalogue de l'exposition commémorative du centenaire de l'Institut des beaux-arts de Shanghai*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 2012, p. 266-168. Et aussi *les souvenirs du pays natal* (《故乡回忆》 *guxiang huiyi*) 1932 huile sur toile 33.5×46.5 cm collection particulière.

⁹⁷⁴ *Le portrait* (《人像》 *renxiang*), *Liangyou*, N. 9, 1934 p. 9.

⁹⁷⁵ Pierre Guyenot (1914-2007) entre à l'École des beaux-arts en 1930 ; il est élève de Louis Roger en 1938. Deuxième second grand prix de peinture en 1939, grand prix en 1945 (PRP 193). Il remporte le prix Fortin d'Ivry en 1938 et en 1939, ainsi que le concours du Torse en 1942 dont la dimension cubiste est évidente. Voir le catalogue d'exposition déjà cité, *Un maître et ses maîtres: Xu Beihong et la peinture académique française*, Shanghai, 2014, Cat. 11, p. 85.

trois autres Chinois chez Laurent : **Lang Luxun (41)** qui passera en octobre 1928 de Laurent et la peinture, à Boucher et la sculpture, **Wu Hengqin (42)** et **Wang Rizhang (43)** même si ce dernier se cantonne dans les galeries durant sa première année en 1927-28.

Le corpus de **Wu Hengqin (1900-1995) (42)** nous est peu connu mais on trouve dans l'exposition de la section artistique du bureau des affaires politiques de la commission des affaires militaires à Chongqing *La bonne nouvelle* (《捷报》*Jiebao*), publié dans *Liangyou* en 1940, en pleine guerre⁹⁷⁶ (cf. Annexes II p. 130). On a aussi une encre chinoise des années 1980. Peut-on pour autant le placer dans la tendance de Xu Beihong à la fin des années 1920 et dans les années 1930 ? Le sujet et la manière de *La bonne nouvelle* font déjà très *Yan'an* mais justement, cela n'a pas grand-chose à voir avec ce que fait Xu Beihong. Aussi, on a l'impression que se manifestait une nouvelle tendance qui devait bousculer le clivage entre les *formalistes* assimilés à Lin Fengmian et le courant réaliste, *bourgeois* disons-le, de Xu Beihong. Celui-ci a peu à voir avec le style *Yan'an* et le réalisme socialiste. En fait, une œuvre de Wu Hengqin apparaît plus tôt, *Les lapins* (《兔子》*Tuzi*), dans *Liangyou* en 1932⁹⁷⁷ (cf. Annexes II p. 130), placée entre les reproductions d'œuvres de Wang Yachen et de Xu Beihong. Pourtant, contrairement à ceux peints par Xu Beihong, les lapins de Wu Hengqin sont étendus sans vie dans une nature morte au pied de tournesols, dans un style très réaliste. Même aujourd'hui, ce type de natures mortes reste peu courant en Chine car il existe un tabou à représenter les corps d'animaux morts dans une œuvre d'art. Aussi, Wu Hengqin nous offre d'abord un profil académique et un goût pour le morbide qui est une forme de provocation savoureuse en Chine, puis un ralliement à une peinture très engagée. Un indice durant sa présence à l'École des beaux-arts de Paris, il a un véritable parcours double, fréquentant de manière continue les galeries alors qu'il est déjà dans l'atelier. Cela signifie que le dessin académique « pur », d'après l'antique, l'intéresse particulièrement. D'ailleurs, les galeries et le musée contiennent davantage que les antiquités gréco-romaines ; il y a déjà toutes les copies de la Renaissance, sculptures et tableaux, mais aussi la partie exposée des travaux d'élèves primés depuis le XVII^e siècle, morceaux de réception, Grand Prix de Rome et les envois en conséquence du séjour à Rome etc. A chacun de ses recoins, l'École est un extraordinaire livre d'art ouvert⁹⁷⁸. Wu Hengqin a fait ses études en peinture occidentale au *Shanghai Meizhuan* de 1922 à 1925. En 1925, il part en France et rentre à l'École des beaux-arts à Paris. De retour en Chine en 1930, il est professeur au *Xinhua Yizhuan*. Durant la guerre, il s'attache à une œuvre engagée, de résistance et de propagande ; il a participé à la création de la grande fresque à Wuhan (cf. Annexe II p. 126)⁹⁷⁹.

⁹⁷⁶ *La bonne nouvelle* (《捷报》*jiebao*), publié en pleine guerre dans *Liangyou*, N. 150, 1940.

⁹⁷⁷ *Les lapins* (《兔子》*tuzi*) p. 15 du *Liangyou*, N. 71, 1932.

⁹⁷⁸ Pour ce rendre compte de la disposition à l'époque, voir le film Pathé-Gaumont intitulé *Rue Bonaparte* et tourné en 1943 : réf : 4200ATFDOC00010_vis_00000003_00202501.

⁹⁷⁹ Ma Haiping 马海平, *Shanghai Meizhuan Mingren Zhuanlue*, 上海美专名人传略, *La biographie des célébrités de L'école des Beaux-arts de Shanghai*, Nanjing Daxue Chubanshe, Nanjing, 2012, p. 363. En juillet 1938, Tian Han (1898-1968) et Guo Moruo (1892-1978) chargent Ni Yide (1901-1970) de réaliser une fresque à Wuhan avec pour sujet « La mobilisation générale pour protéger la ville de Wuhan » ; avec 45 mètres de long et 12 mètres de haut, une vingtaine d'artistes travaillent au projet ; Xu Beihong, pressenti un moment, n'y participe pas. L'œuvre est achevée à l'automne 1938 mais le 25 octobre la ville est prise par les Japonais et la fresque détruite. Voir CAI Tao 蔡涛, *1938 nian : Guojia yu Yishujia – Huanghelou Dabihua yu Kangzhan Chuqi Zhongguo Xiandai Meishu de Zhuanxing*, 1938 年：国家与艺术家——黄鹤楼大壁画与抗战初期中国现代美术的转型, 1938 : le pays et les artistes - La fresque de La Tour de la Grue jaune et le tournant des beaux-arts modernes en Chine pendant le début de la guerre anti-japonaise, Thèse de Doctorat, Académie des beaux-arts de Chine, Hangzhou, 2013.

Wang Rizhang (1905-1992) (43) offre dans son dossier individuel conservé aux archives, un document peu courant, soit un formulaire de demande d'inscription dans les galeries. Cette pièce nous fait penser à une sorte d'institutionnalisation des galeries sous l'impulsion de Louis Roger : « dessiner dans les galeries » et « suivre les cours oraux et étudier à la bibliothèque ». Dans ce cadre, que reste-t-il aux élèves des ateliers ? Une première mention est barrée et il n'est donc pas autorisé à « travailler dans les ateliers »⁹⁸⁰. Ensuite, en octobre 1928, il intègre l'atelier Laurent. Il est plus jeune que les autres élèves chinois du moment. Il est donné comme étant parti en France à vingt ans, soit 1925 et rentré en Chine en 1929. Peintre à l'huile, il devient directeur du *Xinhua Yizhuan* et du *Changming Yizhuan* avant de travailler dans la résidence de Tchang Kai-chek entre 1932 et 1938⁹⁸¹. En 1949, il est associé à l'académie de Hangzhou. Nous n'avons pas idée de son œuvre à l'époque⁹⁸².

À la fin des années 1920, **Zhou Bichu (1903-1995) (51)** représente après Zhang Xian la deuxième figure importante parmi les Chinois de l'atelier Laurent. Il s'y inscrit en janvier 1929 et l'année suivante, il est dirigé par Devambeze qui remplace Laurent décédé en juin 1929 ; il se retrouve aux côtés de Zhang Xian qui est de retour en France avec Liu Haisu. Formé à l'école spéciale des beaux-arts de Xiamen, Zhou Bichu était parti en France à l'automne 1925 ; on dit qu'il serait passé par Julian, mais nous n'avons pas encore trouvé sa trace dans les archives, et il aurait pu y rencontrer Pang Xunquin ; mais contrairement à lui, il intègre finalement l'École nationale des beaux-arts, choisissant un cursus classique. On voit d'ailleurs qu'il optimise son expérience en cumulant cours en atelier et cours dans les galeries. C'est un signe de sérieux et d'intérêt pour le dessin.

En quatorze mois à l'École des beaux-arts, répartis sur deux années scolaires, Zhou Bichu a eu 25 camarades chinois dans les ateliers de peinture et de sculpture. La période est un pic dans le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris. Autant l'institution était l'enjeu de stratégies individuelles concurrentes avec les précurseurs, autant l'École devient du groupe transitoire aux successeurs, un enjeu de stratégies collectives concurrentes, soit entre les différents pôles du champ artistique qui se sont déjà affirmés en Chine. Or, entre son arrivée en France fin 1925 et son inscription à l'École des beaux-arts, le temps est long et ne peut être contenu entièrement dans son passage par Julian. Ses études à l'École des beaux-arts doivent être autant un effort d'apprentissage artistique, peinture dans l'atelier et dessin dans les galeries, que le besoin de se mettre au niveau des autres qui forts de la consécration que représentent encore des études rue Bonaparte, peuvent rentrer en Chine en quête des meilleures positions dans le champ et notamment au sein des institutions d'enseignement artistique. Indépendamment de l'adhésion ou non à une mouvance picturale associée à l'École, qualifiée déjà d'« académique » avec une connotation péjorative, celui qui revient auréolé, labellisé par un cursus à l'École, augmente son capital d'expérience et de compétence. On peut légitimement penser qu'avant la rupture de 1932 entre Xu Beihong et Liu Haisu, le jeu reste encore ouvert et qu'en aucune manière des études aux beaux-arts de Paris ne sont disqualifiantes. Le seront-elles jamais d'ailleurs ? Ce qui compte davantage c'est la manière dont l'agent évolue dans la géographie du champ déterminé par des relations interpersonnelles et les pôles balisés par les institutions d'enseignements et leurs leaders.

À ce jeu, on est frappé par la souplesse de Zhou Bichu qui circule allègrement d'un pôle à l'autre sans être particulièrement marqué d'un bord ou l'autre. Pourquoi ? Car sa logique, essentiellement locale, reste

⁹⁸⁰ Le pluriel nous interpelle et on peut comprendre que des personnes étaient autorisées à « travailler dans les ateliers » .

⁹⁸¹ Il est l'auteur d'un livre Wang Rizhang 汪日章, *Shiweiguan Huiyilu - Zai Jiangjieshi Songmeiling Shenbian de Rizi, 侍卫官回忆录——在蒋介石宋美龄身边的日子, The Memoirs of the Retinue—The days with Mr. Chiang Kai-shik and Mme. Chiang*, Tuanjie chubanshe, Beijing, 2005.

⁹⁸² *Les pêches* (《桃子》 *Taozi*), encre 65×51 cm, 1984, collection particulière, sans saveur particulière.

ancrée dans ses appuis du Fujian, élargis aux Chinois d'outre-mer⁹⁸³. Comme le fait Yan Wenliang à partir de Suzhou, Zhou Bichu développe depuis Xiamen et le Fujian une stratégie qui est d'abord locale avant de pouvoir espérer avoir un effet national, à la différence de Xu Beihong et de Lin Fengmian qui dès le début ont une ambition nationale. De son retour en Chine en 1930 à son départ à Jakarta en 1950 en passant par Hong Kong, Zhou Bichu participe à la plupart des institutions et organisations du moment, sauf qu'il ne se joint pas au mouvement de repli vers le Sichuan : école des beaux-arts de Xiamen, *Guomei* de Hangzhou, *Shanghai Meizhuan*, *Juelan shi*, école *Xinhua*, association « Muet », repli dans la concession française jusqu'en 1941 « l'île isolée », expositions à Daxin sur la *Nanjing lu*, retour à Hangzhou, séjour à Pékin avec Huang Binghong (1865-1955), repli familial dans le Fujian en 1945, Tapei en 1946, Hong Kong en 1948, puis l'Indonésie en 1949... On sent un agent en mouvement, cherchant une issue locale ou bien à l'étranger. Pourtant, fin 1959, il rentre en Chine où il intègre à un échelon modeste les structures publiques d'enseignement de la nouvelle Chine. On voit la prudence de celui qui ne peut, ni ne veut jouer les premiers rôles, mais qui au second plan est un personnage indispensable à la réalisation de l'histoire du champ. D'ailleurs, son œuvre reflète cette ambition moyenne, dans une expression moyenne, qui n'empêche pas la qualité.

Le texte de Lu Zongduo décrit très tôt l'expérience chinoise des beaux-arts en France dans le processus de réouverture qui s'amorce après 1978. A travers son texte, inmanquablement convenu et stéréotypé, ressort néanmoins une sorte de résumé de la manière dont le champ artistique chinois souhaitait ou pouvait se réapproprier l'expérience française, la « crise française de l'art chinois », au sortir de la révolution culturelle et pour commencer à renouer le dialogue avec la période *Minguo* et ses acteurs. De ce point de vue, le texte est anthologique et Zhou Bichu, extériorisé et exemplaire, peut jouer le rôle de passeur d'un bilan qui pourra toucher les agents majeurs de cette époque alors qu'au même moment Wu Guanzhong a jeté la pomme de discorde après l'exposition du Louvre en Chine en 1978⁹⁸⁴. Pour Lu Zongduo, la continuité doit prévaloir et la

⁹⁸³ Zhou Bichu 周碧初, *Zhou Bichu huaji*, 周碧初画集, *Le Recueil des œuvres de Zhou Bichu*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 1981. Lu Zongduo le présente en 1979 d'emblée comme un « peintre chinois d'outre-mer ». On pense à Liu Kang (mais Liu Kang est vraiment un *huaren* de Malaisie formé au *Shanghai Meizhuan* avant d'aller en France) ; Lu Zongduo rappelle d'ailleurs son départ depuis Singapour, comme si c'était son origine, puis insiste sur ses études à l'École des beaux-arts de Paris après un passage d'une année chez Julian, soit une entrée à l'École des beaux-arts en 1926 ou 1927. La chronologie est fautive, comme souvent. L'expérience de Zhou Bichu à l'École des beaux-arts de Paris sert aussi de miroir critique à la période d'avant l'ouverture : « Les différentes écoles artistiques co-existaient alors, se développaient toutes librement sans être contraintes par tel ou tel style pictural ; le professeur, quant à lui, encourageait les élèves de pleinement développer leur propre talent artistique pour construire leur propre paysage artistique ». On a l'image d'une École des beaux-arts, riche de sa diversité et de ses talents individuels ; est-ce un effet *a posteriori* de l'influence de l'École sur la mémoire du champ artistique chinois ? C'est un sujet en soi, comme si l'Âge d'or des *Liufa* à l'École pouvait moduler le discours du champ sur lui-même après 1978 ?

⁹⁸⁴ Au printemps de 1978, le gouvernement français, avec les collections du Louvre et d'autres musées français, a organisé en Chine une exposition sur le thème de « Paysages et paysans, la vie rurale en France au XIX^e siècle -“法国十九世纪农村风景画展”- *Faguo shijiu shiji nongcun fengjing huazhan* » ; elle s'est tenue du 10 mars au 10 avril 1978 à Pékin, puis du 25 avril au 25 mai à Shanghai. Les 88 œuvres rassemblées constituaient essentiellement un corpus du réalisme et du naturalisme avec des chefs-d'œuvre du genre, comme *La fileuse* de Millet (1868), *La paye des moissonneurs* de Lhermitte (1882) ou encore *Les foins* de Bastien-Lepage (1877). Des copies de certains de ces tableaux ont été réalisées par des peintres chinois réunis en équipe pour l'occasion, (comme 方世聪 Fang Shicong, 王永强 Wang Yongqiang, 汤沐黎 Tang Muli, 赵渭凉 Zhao Weiliang, 许明耀 Xu Mingyao pour le tableau de Lhermitte). Il s'agissait, d'une certaine manière, que l'école chinoise de peinture à l'huile renoue son lien historique avec sa source

perception de l'art français qu'il prête à Zhou Bichu avant la guerre est utile à l'évolution des beaux-arts chinois après la révolution culturelle. Autrement dit, les artistes chinois avaient su, fidèles à des préoccupations nationales, se détacher de la critique générale qui régnait en France sur l'art académique, pour en faire le terreau où pousseraient les racines de la modernité chinoise. L'intérêt de Zhou Bichou pour la peinture de paysage impressionniste vue par la critique des années 1930 comme antédiluvienne, est un acte de discernement utile au progrès. Cet effort de sélection, davantage que la synthèse voulue par Lin Fengmian, tend à placer Zhou Bichu dans la mouvance de Xu Beihong, puisant dans le passé et le passé renouvelé ce qui est utile pour répondre au besoin du champ en développement.

Or, il est vrai que dans notre effort de mise en rapport entre la production des artistes chinois en France et l'œuvre des maîtres français auxquels ils eurent affaire, Zhou Bichu nous est immédiatement apparu comme un des exemples les plus frappants de correspondance. Une exposition du *Shanghai Yishugong* en 2013⁹⁸⁵ a donné à voir une série importante d'œuvres de Zhou Bichu. Nous avons eu l'impression de voir l'effet direct de l'influence d'Ernest Laurent dans les sujets et la manière de Zhou Bichu ; petite touche à la limite du pointillisme, couleurs pastels et parfois acidulées, objets et figures dans une ambiance vaporeuse, vibration des fonds etc. On y retrouve des éléments du style déjà présent chez Wu Fading et dans une œuvre intimiste et un peu sucrée-salée⁹⁸⁶ (cf. Annexes II p. 131). En somme, rien de l'expressionnisme et de la violence d'un Lin Fengmian, même si, comme nous l'avons vu, Zhou Bichu a pu participer à *Juelan*.

Les Laurents ne sont pas seuls, et on voit arriver des Chinois dans l'atelier Pierre Laurens qui a remplacé Cormon décédé accidentellement en 1924⁹⁸⁷. Nous reparlerons des styles des maîtres et de leurs influences, mais il est évident que Pierre Laurens développe une peinture très académique dans le contexte des années 1920, dans la veine du naturalisme de Friant, mais complètement assumée et qui dans sa fierté un peu froide

française et académique après le soviétisme des années 1950 et 1960 et la révolution culturelle. En filigrane, il y avait bien l'héritage des *Liufa* à l'École des beaux-arts de Paris. Or, Wu Guanzhong (1919-2010) (114) a lancé une polémique dans une lettre critique sur cette exposition française. Voir la lettre de Wu guanzhong à Zou Denong, le 17 mars 1978, tiré de *Laoshu nianlun, Wu Guanzhong Wencong, Tome 7, 老树年轮, 吴冠中文丛(卷七), Recueil de Wu Guanzhong (Tome 7), Tuanjie Chubanshe, Beijing, 2008, p. 149* : « L'exposition française est vraiment mauvaise, aujourd'hui nous sommes à la recherche de la modernisation, pourtant on nous a montré des camelotes de l'époque des machines à vapeur ; ces peintures vulgaires sont une insulte au peuple français qui a une longue histoire culturelle, et elles déshonorent les grands maîtres de la France en profitant de l'ignorance du peuple de notre pays, si bien que nous traitons le riz comme un mets exquis ! Il y a quand même des œuvres de peintres réputés, mais de leur production de médiocre qualité, ou bien des études avant que leur style ne se soit formé ; on peut dire que c'est leur exposition "au noir" (黑画展 *hei huazhan*), et je ne sais pas le contexte de cette affaire, et je crains que ça ne porte que sur des questions politiques ; donc je n'en ai pas dit un mot durant la conférence, mais j'ai loué les expositions du Mexique et de l'Iran. Je crois que les hommes de bon sens peuvent comprendre simplement cela ».

⁹⁸⁵ L'exposition Zhou Bichu, fait partie d'une exposition permanente au *Yishugong* inaugurée en janvier 2014, et intitulée « La lune brille à la montée de l'horizon: l'origine des beaux-arts chinois modernes, 海上生明月——中国近现代美术的起源 *Haishang sheng Mingyue — Zhongguo Jinxindai Meishu de Qiyuan* ».

⁹⁸⁶ *Le portrait d'une jeune fille* (《少女像》*Shaoniuxiang*) 1952, huile sur toile 55×40cm collection particulière ; *Les citrons*(《柠檬》*Ningmeng*), 1960 huile sur toile 38×55cm collection particulière ; *L'église des Chinois d'outre-mer* (《华人教堂》*Huaren jiaotang*) 1955, huile sur toile 60×73cm collection particulière ; *Le printemps* (《春》*Chun*) 1962, huile sur toile 79×98.5cm collection particulière ; *Le sanatorium du Lac Taihu* (《太湖疗养院》*Taihu liaoyangyuan*) 1961 huile sur toile 72×92cm collection particulière (cf. Annexes II p. 131).

⁹⁸⁷ (40), (45), (48), (49), arrivés chez Pierre Laurens entre octobre 1927 et fin 1928.

tend à rejoindre des préoccupations de la période dans l'art déco de Jean Dupas. Son ascendance, sa fratrie et son expérience douloureuse de la guerre font de Pierre Laurens une figure à part, exceptionnelle et malgré tout restée dans l'ombre principale de son père et celle secondaire de son frère⁹⁸⁸.

Fang Ganmin (1906-1984) (40) est connu pour sa relation amoureuse avec **Su Ailan (1905-1985) (50)**, élève dans l'atelier Humbert et sœur d'une écrivaine célèbre pour s'être opposée à Lu Xun : Su Xiaomei, alias Su Xuelin (1897-1999). C'est l'exemple d'une idylle nouée à l'École des beaux-arts de Paris. Ils se sont mariés à leur retour en Chine et ils ont été recrutés par le *Xinhua Meizhuan* mentionné plus haut avec Wang Rizhan et d'autres. Fang Ganmin intègre ensuite le *Guomei* à Hangzhou. On trouve une autre élève femme à l'époque chez Humbert, la première depuis Fang Junbi, **Liu Yafan (1902-1976) (47)** arrivé(e) en novembre 1928⁹⁸⁹. Or ce cas est problématique car Liu Yafan, en Chine, est un homme et il est difficile d'imaginer qu'il a pu s'inscrire chez Humbert, même si l'identification paraît exacte⁹⁹⁰. Elles passent une année scolaire à l'École, Fang Ganmin, deux.

Né dans le Zhejiang, **Fang Ganmin (1906-1984) (40)** a appris la peinture occidentale au *Shanghai Meizhuan*. Fin 1925, il est parti pour la France et il est rentré en Chine en 1929. Il a enseigné au *Shanghai Meizhuan*, au *Xinhua Yizhuan*, puis à Hangzhou. Il fut l'un des trois professeurs de peinture occidentale dans le *Guomei* avec Lin Fengmian et Wu Dayu⁹⁹¹. Pourtant, l'œuvre de Fang Ganmin est indubitablement de type réaliste académique. Il a appris dans les années 1920 à peindre le modèle nu comme dans *La femme nue* (《女人体》*Nürenti*) où il insiste sur la poitrine du modèle, mais surtout avec *Sun Yat-sen fait son testament* (《孙中山先生授囑图》*Sun Zhongshan xiansheng shouzhutu*) de 1935 huile et dans *La manifestation des ouvriers rue de Nankin à Shanghai le 30 mai 1925* (《五卅上海南京路工人示威》*Wusa Shanghai nanjinglu gongren shiwei*) de 1937, Fang Ganmin montre un talent pour les scènes historiques (cf. Annexes II p. 132).

Est-il proche pour autant de Xu Beihong ? Stylistiquement dans la peinture l'huile, il est dans la même tendance mais Fang Ganmin a aussi produit des peintures très « art déco », veine picturale à laquelle Xu Beihong n'a jamais sacrifié. On a par exemple *La colombe* (《白鸽》*Baige*) de 1931, *La chanson de l'automne* (《秋曲》*Qiuqu*) de 1931, *L'étoile, la Lune et le rêve* (《星月梦》*Xing yue meng*) de 1959 qui pourraient faire penser de loin à André Lhote ; un paysage, *Le lac de l'Ouest lors des fêtes* (《节日里的西湖》*Jierilide xihu*) de 1933 ressemble à un décor de film expressionniste avec le drapeau nationaliste en vedette. Enfin, des paysages des années 1950 et 1960, comme *La ferme* (《农场》*Nongchang*) de 1962 ou bien *L'automne au Lac de l'Ouest* (《西湖晚秋》*Xihu wanqiu*) de 1964, témoignent d'une très bonne maîtrise technique dans le rendu réaliste (cf. Annexes II p. 133). On pense alors à Yan Wenliang (1893-1988) (49) qui rentre dans l'atelier Pierre Laurens en décembre 1928.

⁹⁸⁸ Chang-Ming Peng, *转折——20 世纪 30 年代的法国美术 布洛涅-比扬古 20 年代美术馆珍藏, L'art des années 1930 en France, un tournant - chefs d'œuvres du Musée des Années Trente de Boulogne-Billancourt*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 2014.

⁹⁸⁹ MA Haiping 马海平, *Shanghai Meizhuan Mingren Zhuanlue, 上海美专名人传略, La biographie des célébrités de L'école des Beaux-arts de Shanghai*, Nanjing Daxue Chubanshe, Nanjing, 2012, p. 325. Une troisième élève est inscrite chez Humbert en avril 1929. **TCHENG KE THE (56)** ; c'est la dernière Chinoise chez Humbert et elle n'est pas identifiée.

⁹⁹⁰ Né à Changsha dans le Hunan, Liu Yafan a fait ses études de peinture occidentale au *Shanghai Meizhuan* de 1922 à 1925. En 1925, il est parti en France et il a fait ses études à l'École des beaux-arts de Paris. Il a appris la sculpture en Suisse et en Italie en 1935. Il fut professeur de sculpture à Hangzhou de 1947 à 1950. Il a enseigné à l'université du Shandong et il a travaillé au musée des beaux-arts du Jiangsu.

⁹⁹¹ Ma Haiping, *op. cit.*, 2012, p. 98.

Entre les deux figures connues, deux Laurens que nous ne connaissons pas encore : **Au Jiufen (45)** et **Tsang-kok Fong (48)**, deux cantonnais. Aussi après Zhang Xian et avant Zhou Bichu chez les Laurens, une figure importante s'impose chez les Laurens : Yan Wenliang.

2.2. Yan Wenliang : un tournant vers l'inversion de tendance

Avec l'arrivée de **Yan Wenliang (1893-1988) (49)** en 1928 à Paris, nous pensons que le rapport de force commence à évoluer et à s'équilibrer, avant de pencher en faveur de la tendance réaliste-académique défendue par Xu Beihong. En aval, après leurs expériences françaises respectives, les deux hommes étaient proches à l'intérieur du champ artistique chinois. En 1936, ils organisaient avec Wang Yachen et Zhou Bichu, l'association artistique « Muet » (默社). En 1932, une exposition commune les réunissait à Nankin. La même année, Xu Beihong aidait Yan Wenliang à obtenir l'agrément des autorités rectorales pour que son école devienne un établissement spécialisé et supérieur de type *Dazhuan* et nommé depuis le *Suzhou Meizhuan*. Et puis, marque de confiance, en 1933, Yan Wenliang remplaçait Xu Beihong à l'Université centrale à Nankin quand il entamait son voyage en Europe pour y présenter son exposition d'art chinois⁹⁹².

En amont, avant la France, Xu Beihong et Yan Wenliang avaient d'autres points communs. Un attrait particulier pour la peinture de Ren Bonian que le père de Yan Wenliang, Yan Yuan (颜元) avait eu comme maître. Aussi, Yan Wenliang était également issu d'un milieu lettré du Jiangnan, mais il est vrai, plus aisé que celui de Xu Beihong. L'engagement de Yan Wenliang vers la peinture de type occidental était passé par la création à Suzhou en 1919 d'une association d'émulation dans les beaux-arts *Hua Saihui*, puis d'une école d'été, dont le succès aboutit en 1922 à l'« école des beaux-arts de Suzhou » (苏州美术学校) financée par le directeur du lycée municipal⁹⁹³. L'école connut un succès grandissant, l'effectif passait d'une douzaine de pionniers à plusieurs dizaines les années suivantes et avec une ouverture à la mixité.

On voit donc que Yan Wenliang est un animateur, comme Liu Haisu. Il saisit les opportunités et prend les événements en main. Sur ce point, Yan Wenliang a encore la trempe d'un « précurseur ». Il est de 1893, ce qui le place dans la même génération que Liu Haisu et que Xu Beihong. Même si pour sa participation au phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris, il arrive trop tard pour pouvoir initier quoi que ce soit de fondamentalement nouveau, il intervient par contre au bon moment avec l'appui de Xu Beihong pour commencer à recadrer le mouvement sur le plan artistique. Le contexte général en Chine est favorable. En 1927, Liu Haisu s'est réfugié au Japon et l'association *Tianma* a cessé ses activités. Le flux des départs en

⁹⁹² « Le pédagogue des beaux-arts qui se consacre à sa carrière », dans *Le vieux monsieur Yan*, par Jin Ye, dans *二十世紀中国西画文献——颜文樑, Recueil sur la peinture chinoise du XX^e siècle - Yan Wenliang*, Wenhua yishu chubanshe, Beijing, 2009, p. 17-18.

⁹⁹³ Depuis son adolescence, Yan Wenliang est un *touche-à-tout* qui travaille au crayon de couleur, à l'aquarelle, au pastel et qui connaît la gravure sur cuivre par son apprentissage dans le secteur de l'édition à Shanghai. Dans la maison *Shangwu Yinshu*, il a côtoyé le peintre japonais Songgang Zhengshi (?). Il fabrique lui-même ses outils et ses couleurs. C'est un autodidacte, *bricoleur* et passionné qui réalise en 1912 sa première peinture à l'huile, *Shihu Chanyue – Le reflet de la Lune sur le lac*. A partir de 1915, il obtient divers postes d'enseignement dans la région de Suzhou. Voir Wang Xiao, 2009, p. 26-33. Et pour le détail chronologique, « Chronologie de Yan Wenliang », dans *颜文樑, Yan Wenliang*, Xuelin Chubanshe, Shanghai, 1982, p. 155-173. L'association *画赛会 Hua Saihui* en 1919. Il est aussi friand de nouveautés techniques ; il expose des photographies à Paris et voir à ce sujet l'article sur Yan Wenliang, peintre au Salon et aussi photographe dans *Revue du vrai et du beau : lettres et arts / directeur C. Balleroy* ; il développe à Suzhou la gravure et la lithographie à son retour de France, à travers notamment sa revue interne *La beauté de Canglang* augmentée en *La vague de l'art (Yilang)*, revue mensuelle dont le rédacteur en chef était Huang Juesi.

France et des retours en Chine augmente et s'accélère ce qui tend immanquablement à créer une dynamique qui influence aussi bien la nature du phénomène chinois en France que le rapport de force dans le champ artistique en Chine. Avec la *Beifa*, Jiang Jieshi annonce une stabilité relative, celle de la décennie de Nankin et en 1929, le service de l'éducation du parti nationaliste organise « La première exposition nationale des Beaux-arts », durant laquelle Xu Beihong, Xu Zhimo et Li Yishi ont mené leur polémique sur la question de la modernité en peinture. A distance, l'action de Yan Wenliang s'inscrit bien dans une sorte de contre-offensive lancée par Xu Beihong et qui passe aussi par la création de ses œuvres exemplaires comme *Tianheng Wubaishi* à l'huile puis *Jiu Fanggao* à l'encre.

Leur rencontre eut lieu à l'automne 1927. Alors qu'il venait de rentrer en Chine et qu'il commençait son travail à Nankin, Xu Beihong donna une conférence à Suzhou à l'invitation de Yan Wenliang. Xu Beihong encouragea vivement Yan Wenliang à partir en France⁹⁹⁴. Yan Wenliang était déjà un artiste-éducateur expérimenté et pour assoir son emprise dans la région de Suzhou, il devait se projeter à Paris, dans le sillage de Xu Beihong. Sur le plan stylistique, Yan Wenliang se situait déjà en Chine dans la veine réaliste et académique. Au moment de la conférence à Suzhou, Xu Beihong a vu les œuvres *L'Atelier*, *La cuisine*, *La boucherie*⁹⁹⁵ (cf. Annexes II p. 134)c; il en fit louange à Yan Wenliang au point de le nommer « le Meissonnier de la Chine », et comme un artiste « précis, nuancé et profond »⁹⁹⁶. Ainsi, Yan Wenliang avait déjà constitué une sorte de petit corpus naturaliste qui cumulait bon nombre d'éléments synthétiques qui existaient entre la Chine et l'Occident. Les références à l'univers du quotidien, à celui de l'espace intime et du travail, correspondaient au goût français de la fin du XIXe siècle en peinture et en photographie, mais on y trouvait aussi cette tradition déjà bien ancrée en Chine, avec la « peinture de port », pour des images qui s'intéressaient à la manière dont les espaces intérieurs s'organisaient et se remplissaient des objets utiles à l'activité des hommes⁹⁹⁷. Dans les maisons, le travail se mêle à l'intimité des familles. Et *La cuisine* de Yan Wenliang nous rappelle aussi la *Séance chez le photographe* de Dagnan-Bouveret (1879)⁹⁹⁸.

Or, précisément, une lettre de recommandation est écrite par Xu Beihong pour que Yan Wenliang la montre à son ancien maître, Pascal Dagnan-Bouveret. A son arrivée à Paris en octobre 1928, Yan Wenliang ne tarde pas à se présenter à Neuilly avec la lettre et ses pastels sous le bras : *L'atelier*, *La cuisine*, *La boucherie*⁹⁹⁹. Au-delà de l'anecdote, le compte-rendu de cette visite est très important pour comprendre la place que va occuper Yan Wenliang dans notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts. Le vieux maître

⁹⁹⁴ Lü Peng, *Histoire de l'art de la Chine du XX^e Siècle*, Edi. Université de Pékin, 2006. p. 243-245.

⁹⁹⁵ En 1919 et 1920, Yan Wenliang réalise une série de tableaux au pastel, dont il a pu obtenir de premiers échantillons importés à Shanghai ; il investit dans ces trois œuvres fondatrices *L'atelier*, *La cuisine*, *La boucherie* son goût pour la technique, notamment la perspective et le clair-obscur. Dès cette époque, il y a chez Yan Wenliang ce plaisir à fabriquer une image construite.

⁹⁹⁶ Extrait de Huang Juesi, « Préface de Yan Wenliang - biographie et art du peintre », *二十世纪中国西画文献——颜文樑, Recueil sur la peinture chinoise du XX^e siècle-Yan Wenliang*, Wenhua Yishu Chubanshe, Beijing, 2009, p. 4.

⁹⁹⁷ Voir Hong Kong Museum of Art 香港艺术馆, *Dongxi Gongrong - Cong Xueshi Dao Huashi, 东西共融——从学师到大师, Artistic inclusion of the East and the West - Apprentice to Master, Leisure and Cultural Services Department*, Hong Kong, 2011. Cette manière moderne, occidentalisée, puise aussi dans une manière chinoise ancienne, peinture à l'encre des architectures « à la règle », 界画 (*jiè huà*).

⁹⁹⁸ Le réalisme du quotidien est porteur d'une tension poétique et dramatique. On pense au « réalisme poétique » des années 1930 au cinéma et le génie de la perspective chez Alexandre Trauner.

⁹⁹⁹ Voir l'article « Mon impression sur Paris et le Palais du Louvre », par Yan Wenliang, paru dans la revue *Le Monde artistique*, N. 2, 1983, dans *Recueil*, Wang Xiao, 2009, p. 96-97. Chronologie de Yan Wenliang, dans *Yan Wenliang*, Xuelin chubanshe, 1982, p. 155-173.

français est très diminué et il n'est plus en mesure d'enseigner lui-même à Yan Wenliang. Toutefois, il demande des nouvelles de Xu Beihong et il offre quelques critiques en forme de conseils à propos des travaux que Yan Wenliang lui a soumis, notamment sur le rendu des visages des deux enfants figurant dans *La cuisine*. Il y a donc un passage de relais, une transmission, une transition qui tient presque du rite initiatique. C'est un moment critique, dangereux même, car le rejet par le maître, donc la chute, est toujours possible. Yan Wenliang est reconnu comme Chinois, associé à Xu Beihong, et son travail est apprécié car il fait écho à des préoccupations naturalistes. Ainsi, Yan Wenliang succède à Xu Beihong et il reçoit cette sorte de consécration symbolique si importante dans le jeu des relations et de la transmission des héritages dans l'univers artistique académique¹⁰⁰⁰ ; Yan Wenliang est autorisé à entrer dans la voie qui va le mener à l'École des beaux-arts de Paris. Un autre élément très important intervient avec le choix de l'atelier. C'est Dagnan-Bouveret qui flèche Yan Wenliang vers Pierre Laurens à l'École des beaux-arts de Paris : « A Paris, il n'y a que celui-là qui puisse être ton professeur ». L'orientation vers Pierre Laurens n'est pas neutre. Les Laurens incarnaient à l'École une sorte de purisme académique qui répondait aux besoins de cette tendance moderne et académique en Chine « Le lendemain », Yan Wenliang est à l'École des beaux-arts pour se présenter recommandé par Dagnan-Bouveret auprès de Pierre Laurens. Ce dernier reconnaît *La cuisine* et Yan Wenliang est inscrit dans l'atelier le 5 décembre après avoir obtenu le sésame de son nouveau patron le 3. Yan Wenliang lui-même reconnaît son maître : « Très rigoureux et exigeant avec ses élèves, et en même temps sympathique et gentil ». On peut s'étonner que Yan Wenliang utilise des travaux qu'il a réalisés presque dix ans auparavant mais on voit qu'il restera attaché toute sa vie à cette première manière, indépendamment des autres styles qu'il a pratiqués, lorsqu'on voit par exemple son *Intérieur* qui date de 1952¹⁰⁰¹ (cf. Annexes II p. 134). Bref, cette séquence tracée de Dagnan-Bouveret à Pierre Laurens par l'entremise de Xu Beihong marque la prise de position et la généalogie de Yan Wenliang. En répétant un peu ce qui a pu se passer avec Pan Yuliang en 1924, on voit que dans un même réseau, les contacts se transmettent et que précisément Xu Beihong les distribue.

Dans ses souvenirs, Yan Wenliang accorde une place peu commune à son expérience à l'École des beaux-arts de Paris. Déjà âgé, il a trente-cinq ans quand il arrive en France, et même s'il en déclare dix de moins, Yan Wenliang ne peut pas espérer en retirer les mêmes avantages que Xu Beihong dix ans avant. C'est pourquoi, il insiste particulièrement sur cette expérience parisienne, notamment sur la vie dans les ateliers, quitte à surenchérir et à manipuler un peu les faits, comme s'il tendait à concurrencer le bilan de son mentor, Xu Beihong¹⁰⁰². Il est un point où Yan Wenliang semble avoir brillé et il concerne sa participation au Salon. Dès 1929, il envoie ses pastels, *La cuisine* et *L'atelier*, et aussi une huile, *La pagode Ruiguang*. Il aurait été récompensé pour *La cuisine*¹⁰⁰³ ; il parle de « l'étiquette d'or » placée sur le tableau et la médaille qu'il a reçue

¹⁰⁰⁰ Les exemples sont nombreux, comme entre Degas et Ingres, et plus proche de nous, entre Dagnan-Bouveret et Corot.

¹⁰⁰¹ De même, on voit son *Baiguo Fengshou*, une de ses dernières œuvres ; une extraordinaire nature morte composée d'une centaine de fruits, à la fois très dessinée et très colorée.

¹⁰⁰² On nous a rapporté que Yan Wenliang n'eut de cesse jusqu'à la fin de sa vie, d'évoquer la France et son passage par Paris et l'École des beaux-arts. Voir sur la vie à l'École : « Le pédagogue des beaux-arts qui se consacre à sa carrière », dans l'article « Le vieux monsieur Yan », par Jin Ye, dans *Recueil*, Wang Xiao, 2009, p. 17-18. Chronologie de Yan Wenliang, dans *Yan Wenliang*, Xuelinchubanshe, 1982, p. 155-173. Il évoque précisément la différence entre les galeries et les ateliers, la relation au maître, la hiérarchie entre anciens et nouveaux, mais il bute encore sur la question du concours auquel d'ailleurs, il ne s'est pas présenté. Plus encore, il se montre comme l'égal de Xu Beihong, en le donnant comme « élève libre » et non pas « officiel », en omettant de préciser que Xu Beihong avait bien passé et réussi le concours d'admission. Dans « Révision sur la carrière artistique », par Yan Wenliang, paru dans « Communication des beaux-arts de Shanghai », N. 15, 1982, dans *Recueil*, Wang Xiao, 2009, p. 94-95.

¹⁰⁰³ Nous n'avons pas encore vérifié, faute d'avoir dépouillé tous les catalogues du Salon des Artistes Français.

lors de la cérémonie solennelle avec le jury et le ministre de l'Education et des Beaux-Arts.

Sur le plan artistique, Yan Wenliang décrit pour la fin des années 1920 et le début des années 1930, un contexte parisien où la position relative des avant-gardes installées, comme la génération de Matisse, Bonnard, Maurice Denis etc. répondait le bruit de fond énorme de l'impressionnisme. Quand on regarde aujourd'hui *Le parlement de la Grande Bretagne* (《英国议院》 *Yingguo yiyuan*) de 1929 conservé au Namoc ou bien *L'Arc de Triomphe à Paris* (《巴黎凯旋门》 *Bali kaixuanmen*) de 1929 d'une collection particulière, on peine à comprendre ce qui a l'allure d'une critique sévère de l'impressionnisme (cf. Annexes II p. 135). Or, l'opinion de Yan Wenliang est bien celle des générations d'élèves des beaux-arts de l'entre-deux-guerres qui supportaient encore moins l'impressionnisme généralisé et galvaudé que des voies picturales non académique mais intéressantes. La sorte de pirouette qui permet d'accepter la couleur sans l'impressionnisme, et par exemple Ernest Laurent qui est cité dans les textes, c'est le « colorisme » comme nouvelle méthode presque scientifique. Bref, à tort ou à raison, et indépendamment même de sa production de l'époque, Yan Wenliang rapporte en Chine une vision française sur le mal impressionniste, qu'André Lhote, pourtant éloigné de la rue Bonaparte, appelait « le débraillé »¹⁰⁰⁴. La prudence de Yan Wenliang envers l'art moderne français mais aussi un caractère peu tranchant, lui font produire des œuvres qui s'inscrivent dans la veine réaliste mais avec une forte tendance coloriste, dans laquelle toute la composition peut parfois vibrer. On retrouve aussi chez lui une tendance un peu précieuse observée plus tôt chez Wu Fading, comme dans *Taohuawu à Suzhou* (《苏州桃花坞》 *Suzhou taohuawu*) huile de 1940, où aux ondulations de l'eau répondent, des cieux très travaillés avec la lumière de la Lune ou du Soleil dans les nuages (cf. Annexes II p. 135).

Toutefois, ce que nous retenons encore dans son travail et ce qui l'inscrit dans la ligne de ses premiers grands tableaux au pastel, c'est le goût de l'observation d'après nature et le travail du dessin. Aujourd'hui, on connaît surtout de Yan Wenliang des paysages qu'on retrouve en pagaille dans les ventes aux enchères à Shanghai, Pékin et ailleurs. Cette production est relativement mauvaise et Yan Wenliang n'a pas participé à renouveler l'encre chinoise, ce qui fut le projet essentiel de Xu Beihong. On peut avancer que Yan Wenliang s'est trop limité sur le plan artistique et qu'il est resté trop localisé dans sa région de Suzhou et de Shanghai. En conséquence, il n'a pas été impliqué dans les évolutions majeures de la fin des années 1940 qui ont été décidées à Pékin. Toutefois, certaines œuvres sortent du lot et nous interpellent pour notre sujet. Une œuvre typique, huile sur toile d'une collection particulière que nous avons observée de près lors d'une vente publique à Pékin il y a quelques années¹⁰⁰⁵ date de 1932 et s'intitule *Le Temple de la Pagode du Nord à Suzhou* (《苏州北塔寺》 *Suzhou beitasi*) (cf. Annexes II p. 135). Le tableau montre que Yan Wenliang avait une sorte de jubilation à dessiner sur le motif, à transposer son observation sur la toile par le dessin et à le recouvrir avec de l'huile, c'est-à-dire de couleur, vaille que vaille. Très souvent, le dessin au crayon, apparaît sous la couche picturale. Car, au-delà de la *mimèsis*, jamais atteinte, ressort l'effort d'observation et de travail sur le dessin, emprise de l'artiste sur le réel, puis de transcription plus imaginative avec l'huile, emprise de l'artiste sur son tableau. Ce processus binaire produit une tension et un effet pictural intéressant.

Cette manière est à l'opposé de la peinture lettrée qui ne fabrique pas d'image. Ce plaisir à faire, à peindre, au moyen d'une technique basée sur l'observation et le dessin d'après nature, est assez inconcevable avant le XX^e siècle en Chine. Yan Wenliang a été un peintre honnête avec une passion réelle pour la création,

¹⁰⁰⁴ Sur Yan Wenliang et l'impressionnisme, voir Jin Ye, p. 19-20, et même l'idée « d'un déclin français », qui est un lieu commun dans les milieux académiques à l'époque, voir *Histoire de l'art de la Chine du XX^e Siècle*, Lü Peng, Beijing Daxue Chubanshe, 2006. p. 246.

¹⁰⁰⁵ Voir le tableau sur <http://auction.artron.net/paimai-art0027310014/> Vente d'A&F Auction en 28 novembre, 2013.

comprise comme la création d'un objet pictural et pas seulement d'une image-idée¹⁰⁰⁶. Cette dimension artisanale constituait une prise de position courageuse par rapport à la tradition chinoise lettrée qu'il connaissait parfaitement. Pour Yan Wenliang, la peinture a une évidence comme la joie ressentie devant le spectacle du monde¹⁰⁰⁷.

Enfin, Yan Wenliang accomplit une tâche extraordinaire en rapportant de France et de Belgique en Chine, pas moins de 460 plâtres qui devaient servir à l'enseignement de type académique. On garde en mémoire la description des conditions matérielles extrêmement sommaires au début de l'existence de son école à Suzhou dans les années 1920 mais son effort va au-delà d'une remédiation¹⁰⁰⁸. Avec son expérience en France, Yan Wenliang a compris que ces outils, essentiellement les plâtres d'antiques, étaient indispensables au développement en Chine de l'enseignement artistique académique basé sur le dessin ainsi que de la nécessaire domination de la tendance réaliste-naturaliste dont Xu Beihong était le chef de file. Cette intervention massive avait pour but d'être exemplaire pour toute la Chine. Il s'agissait ni plus ni moins que de reproduire les galeries et le musée des antiques de l'École des beaux-arts de Paris tels qu'ils existaient, soit surtout les plâtres de la Cour vitrée du Palais des études¹⁰⁰⁹. D'abord limités à Suzhou, les plâtres de Yan Wenliang essaimèrent à Nankin puis à partir de la Libération, dans toute la Chine.

¹⁰⁰⁶ Sur ce point, nous le plaçons nettement du côté de Xu Beihong, comme *homo faber* de l'art. Sur « l'honnêteté » en art, question délicate, nous pensons par exemple que Liu Haisu est fondamentalement un manipulateur.

¹⁰⁰⁷ « Ma peinture est bien de style réaliste. La peinture au Salon français d'alors était toute comme cela. Seulement sur la base solide du dessin et de la peinture à l'huile peut-on avoir de la rénovation. (...) Lorsque je faisais l'œuvre *La scène de nuit de la rue Nanjing de la fête nationale*, j'avais plusieurs fois été à l'entreprise *Yong'an* dans la journée pour dessiner le plan réel du lieu, enregistrant avec le crayon toutes les images d'objets que j'aurai besoin de représenter sur la toile, la lampe électrique, les bus, etc. Ce tableau a été réalisé à la maison en combinant les matériaux que j'avais collectés et mes propres impressions ». Yan Wenliang évoque l'importance des détails en peinture, on est loin de Lin Fengmian. Voir « En parlant de mon style pictural », par Yan Wenliang, dans *Recueil*, Wang Xiao, 2009, p. 107.

¹⁰⁰⁸ « Au début de la fondation de l'école, on n'avait pas de ressource financière et toutes les dépenses étaient à la charge de M. Yan Wenliang qui donnait des cours dans différentes écoles et vendait ses tableaux ; ainsi, tous les professeurs donnaient leurs cours gratuitement, et même si c'était une école des beaux-arts, dans le cours de dessin il n'y avait pas de plâtre. M. Yan Wenliang avait acheté à un marchand ambulant un petit lion en pierre fabriqué au Japon, il l'avait alors utilisé pour le cours de dessin. Ce courage à faire face aux difficultés avait non seulement été mal compris par la société d'alors, mais il avait été sévèrement critiqué par les médias. Dans la revue jointe du journal *Shishi Xinbao* de Shanghai d'alors, était paru un article « Journal du voyage des croquis sur le vif », qui disait que l'on a vu à Suzhou une soi-disant « École des beaux-arts », qu'à la porte pendait un panneau comme un crâne, et que dedans il y avait treize chevalets en forme de roue à eau sans aucune statue en plâtre ; les étudiants faisaient des carrés en peignant...Malgré le ton fort caricatural, c'était bien la réalité de la situation pédagogique alors très démunie. », Jin Ye, dans *Recueil*, Wang Xiao, 2009, p. 17.

¹⁰⁰⁹ Sur la question des plâtres, voir l'article très précis de Hu Jiu'an 胡久庵, « Yan Wenliang Ozhou Goumai Zhengui Shiga - 颜文樑欧洲购买珍贵石膏 - Yan Wenliang achète les plâtres en Europe », *世纪(Century)*, N° 3, 2012, p. 68-69. *Century* est un magazine de l'Institut des recherches de la culture et de l'histoire de Shanghai (上海文史研究馆 *Shanghai Wenshi Yanjiuguan*). On y comprend à quel point les plâtres sont la pierre angulaire d'un système pédagogique et artistique qui s'ingénie à implanter le réalisme académique et la transmission d'un modèle qui porte au pinacle la formation reçue à l'École des beaux-arts de Paris. Après Yan Wenliang, ses élèves et amis, Zhou Fangbai (74) et Lu Chuanwen (70), partirent en France.

Aussi, le passage de Yan Wenliang à l'École des beaux-arts de Paris entre décembre 1928 et mai 1930, avec seize mois cumulés en galeries et en atelier, sous la direction de Louis Roger et de Pierre Laurens, fut très important dans une stratégie personnelle inscrite aussi dans « la guerre des artistes chinois » qui se dessine à la fin des années 1920. Yan Wenliang était de la même génération que Xu Beihong et il était originaire de la même région, sauf qu'il avait hérité d'un capital culturel plus élevé par sa famille tout en étant, il faut bien le dire, un moins bon artiste. S'il figure aujourd'hui dans le premier cercle des grands modernes chinois, c'est moins par sa production que par le rôle qu'il a joué dans le domaine éducatif et culturel à travers l'école qu'il a créée au début des années 1920 à Suzhou, un peu comme Liu Haisu quelques années plus tôt à Shanghai. Yan Wenliang fut un animateur davantage qu'un créateur.

Yan Wenliang a choisi de rejoindre par goût autant que par intérêt le « groupe » de Xu Beihong à un moment où cette tendance réaliste-académique en peinture ne dominait pas encore, loin s'en faut, le champ artistique chinois de l'époque, soit vers 1927-1928. Artistiquement, par rapport aux nouveautés occidentales, Yan Wenliang était, pourrait-on dire, un *réactionnaire* qui se nourrissait de l'exemple de Xu Beihong pour tracer sa voie. Ce dernier l'a compris, et il l'a soutenu dans son projet de partir en France. De manière générale, Yan Wenliang a suivi ses pas à Paris et à l'École, et de manière symptomatique, il a copié *La source* d'Ingres au Louvre.

Quoi qu'il en soit, l'arrivée de Yan Wenliang à l'École marque une première étape, décisive dans la reprise en main du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris par la tendance dont Xu Beihong était le chef de file. D'abord, parce qu'à travers Yan Wenliang, Xu Beihong trouvait un allié bien implanté qui allait pouvoir envoyer ses étudiants de Suzhou à Paris suivre la voie tracée¹⁰¹⁰. Ensuite, Xu Beihong lui-même allait poursuivre cet effort et nourrir le phénomène chinois à l'École des beaux-arts avec ses propres étudiants, ceux issus de l'université centrale de Nankin.

2.3. Instrumentalisation des sculpteurs, alliés objectifs du réalisme-naturaliste

Nous ne pouvons nous dispenser d'évoquer les sculpteurs *en face*, ou plutôt, *avec* les peintres, non pour en étudier en détail les œuvres mais pour voir de quelle manière ils ont pesé sur le phénomène, et en faveur de quelle tendance artistique. Jusqu'à la fin des années 1920, le nombre de sculpteurs est limité même si on compte auparavant des figures importantes. Chez les femmes, **Wang Jingyuan (1884-1970) (4)** fait un passage en 1918, bref à cause de la guerre mais révélateur ; les femmes se signalent très tôt et même en sculpture dans le phénomène chinois à l'école des beaux-arts de Paris. Ensuite, **Li Jinfa (1900-1976) (12)** donne aux sculpteurs de la visibilité chez les précurseurs. Pourtant, il faut attendre la fin des années 1920 pour voir les statuaires s'implanter durablement dans le phénomène au point d'en prendre un moment la direction dans les années 1930. A ce point de notre chronique et de notre analyse, la question que nous nous posons par rapport aux peintres et dans cet enjeu que représente l'École dans les stratégies collectives des pôles artistiques de plus en plus marqués en Chine et en France, est de savoir dans quel sens travaillent les sculpteurs.

En fait, on se rend compte que la sculpture joue d'emblée en faveur du pôle « naturaliste » porté par Xu Beihong et pour plusieurs raisons. D'abord, si on peut imaginer se dispenser d'apprendre la peinture, c'est peu

¹⁰¹⁰ Passage de flambeau, la reproduction à l'œuvre dans chaque pôle du champ. Lu Chuanwen (70) chez Prinnet en 1930, Zhou Fangbai (74) chez Albert Laurens en 1932, Huang Juesi (104) chez Devambez en 1935 et qui fut un des treize premiers étudiants de Yan Wenliang en 1922. « Le pédagogue des beaux-arts qui se consacre à sa carrière », dans l'article « Le vieux monsieur Yan », par Jin Ye, dans *Recueil*, Wang Xiao, 2009, p. 17-19.

concevable pour la statuaire. Cet art plastique demande une maîtrise technique élevée pour obtenir un résultat minimum ; l'investissement dans la formation est important et il pousse les agents à ne pas se détacher de la technique qui, à l'époque, porte vers des formules académiques et médianes. Il y a bien le Roumain Brancuși, passé par l'École des beaux-arts, mais n'est pas Brancuși qui veut, et au fond, toute la statuaire chinoise moderne, celle de l'époque républicaine, correspond à des formules modernes et normales en Europe, dans l'esprit du « retour à l'ordre » qui est particulièrement fort dans la sculpture¹⁰¹¹. Pourtant, ces formules médianes paraissent sinon révolutionnaires, du moins très nouvelles en Chine où la sculpture aussi ancienne que la peinture accuse toutefois un retard considérable¹⁰¹². Aussi, Wang Jinyuan, Li Jinfa¹⁰¹³ même, produisent des œuvres conformes à l'époque et aux prototypes occidentaux¹⁰¹⁴. Avec le mausolée de Sun Zhongshan à Nankin, Landowski amène en Chine une sculpture exemplaire qui a valeur de modèle sur le plan technique et esthétique même si certains grincent des dents car son auteur n'est pas (encore) chinois¹⁰¹⁵. Ensuite, les sculpteurs chinois sont trop peu nombreux avant-guerre pour « faire école » et accoucher d'une *doxa* comparable à celles issues des débats qui agitent la peinture. Enfin, et paradoxalement, la sculpture est toujours incluse dans les discussions des peintures soit qu'elle assoit l'approche classique, et on pense à la référence antique que brandit Xu Beihong, soit qu'elle porte les possibilités d'un art décoratif, et on pense aux efforts chinois de Strasbourg et de Paris en 1924-1925; mais dans ce rapport, c'est toujours la référence classique qui domine à cause des deux premières raisons invoquées. Au final, Xu Beihong a bien compris l'enjeu que représentait la sculpture et à quel point elle pouvait nourrir son courant. Les beaux-arts doivent marcher sur deux jambes, la peinture et la sculpture. Aussi, nous pensons que dans la reprise en main du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris, Xu Beihong aura beau jeu d'appuyer des sculpteurs dans leur projet d'études en France.

L'atelier Boucher domine cette période des années 1920 et on voit même **Lang Luxun (41)** passer de la

¹⁰¹¹ Du « Retour à l'ordre », Jean Cocteau disait le « rappel à l'ordre ». Rodin puis Bourdelle sont les références historiques, alors que Maillol, Despiau, Bouchard, Landowski sont des références pratiques dans cette quête d'un « classicisme moderne ». Comme figures emblématiques de cette génération d'entre les deux guerres, on pense à Belmondo, Yencesse fils, Janniot, Niclaussé, tous passés par l'École des beaux-arts de Paris. « ...c'est essentiellement dans le domaine de la sculpture qu'il va connaître la résonance la plus forte et la plus prolongée. Entre 1919 et les premières années qui succèdent à la Seconde Guerre mondiale, la majeure partie de la jeune génération des sculpteurs français, Paul Belmondo, Raymond Delamarre, Auguste Janniot ou encore Paul Landowski, subissent en effet son influence, à l'exception d'artistes comme Constantin Brancusi, Ossip Zadkine et Jacques Lipchitz qui font alors figure de cas particuliers ».

<http://www.cnap.fr/paul-belmondo-et-le-mythe-du-retour-l%E2%80%99ordre>

¹⁰¹² Encore aujourd'hui la sculpture peine à être considérée en Chine comme une expression pleinement artistique à part entière, au sens de *Yishu*, comparable à la calligraphie ou à la peinture. La statuaire reste engluée dans la tradition du *shi jiang* et de la production des *jiang ren* ; elle relève de l'artisanat d'art mais pas essentiellement des beaux-arts.

¹⁰¹³ Après un passage peu actif en 1921-1922, avec Lin Fengmian, Li Jinfa revient à l'École des beaux-arts pour une année complète et intense en 1923-1924. Certes au moment de Strasbourg, il est dans le cercle de Lin Fengmian, mais il est aussi à l'École des beaux-arts de Paris à proximité de Xu Beihong.

¹⁰¹⁴ Voir par exemple dans *Liangyou*, N. 48, 1930, p. 32.

¹⁰¹⁵ Sur Paul Landowski, voir son ouvrage *Peut-on apprendre les beaux-arts* de 1943, d'une orthodoxie un peu tiède et bienveillante, typique de cette époque. Plus incisif dans notre sujet, la question de la réalisation de la statue de *Zhongshan* est particulièrement révélatrice du rapport entre la sculpture française et l'émergence d'une sculpture moderne chinoise.

peinture à la sculpture, soit de Laurent à Boucher entre 1927 et 1928¹⁰¹⁶.

On voit deux autres sculpteurs ; **Ly Tseshing (54)** que nous n'avons pas encore identifié et **Ho Tche Pei (57)** pour lequel nous disposons de peu d'informations mais dont l'une ou l'autre production graphique est reconnue¹⁰¹⁷; les deux se présentent au concours d'admission, respectivement en 1929 et 1930, sans succès.

Bien plus significatif : **Zheng ke (1906-1987) (46)**. Il s'inscrit chez Boucher fin octobre 1928, réussit le concours d'abord à titre provisoire en 1929, puis à titre définitif avec mention en 1931. Il accumule aussi les récompenses à titre étranger dans les concours et travaux d'ateliers. C'est le premier exemple d'une telle performance chinoise. Avec lui, les Chinois franchissent un cap, un saut qualitatif dans leur cursus à l'École des beaux-arts de Paris. Zheng Ke est originaire du Guangdong et si on ne voit pas de lien ancien avec Xu Beihong, il apparaît dans la fameuse photographie de groupe à Paris en 1933. Zheng Ke fait partie du *Xuehui* et il s'inscrit dès lors peu ou prou dans le *Xu Beihong Xuepai*. Il a probablement été récupéré à Paris. Il suit un parcours de six années pleines à l'École, de 1928-1929 jusque 1933-1934, mais il apparaît ensuite de façon épisodique jusqu'en 1938, soit à la limite réglementaire comme il s'est déclaré né en 1908. On le voit aussi chez Dropsy en gravure de médaille, et c'est surtout dans cette spécialité qu'il a laissé sa marque en Chine. Il est nommé professeur à la CAFA en 1952 après un long séjour à Hong Kong. Sa production en sculpture et en médaille est conforme au réalisme académique¹⁰¹⁸. A nos yeux, Zheng Ke marque dans le domaine de la sculpture, une avancée sensible de Xu Beihong au sein de notre phénomène¹⁰¹⁹.

Reste pour la fin des années 1920, **Liu Kaiqu (1904-1993) (53)** qui arrive chez Boucher en février 1929. Issu de Hangzhou et du cercle de Lin Fengmian, son parcours a l'allure d'un ralliement à la tendance de Xu Beihong. A son retour en Chine, il prend la tête du département de sculpture de l'école de Hangzhou, avant de la diriger en 1949 avec l'appui de Jiang Feng, puis de rejoindre le *Beiping Yizhuan* pour réaliser le monument place Tian'anmen avec Wang Linyi et Hua Tianyou. En fait, on sous-estime l'influence française dans ce travail monumental¹⁰²⁰. C'est un achèvement, un point d'orgue entre le retour d'expérience en Chine des

¹⁰¹⁶ Sculpteur, originaire de Hangzhou. Avec Li Jinfa, Wang Linyi, Jiang Xiaojian, Liu Kaiqu, il fut membre du conseil de l'Association de sculpture de la Chine créée le 11 mai 1935, première association professionnelle de sculpture dans l'histoire de la sculpture moderne en Chine. Il a traduit un livre *La beauté des figures (Zitai Mei, 《姿态美》)* et il a écrit aussi un article sur Victor Hugo. Dans les années 1950, il fut professeur de sculpture à l'Université nationale Cheng Kung (*Guoli Chenggong Daxue, 国立成功大学*) à Taïwan. Il est l'auteur de médailles commémoratives en soutien à Jiang Jieshi et pour la lutte contre les communistes et les soviétiques. D'après son dossier, durant son séjour en France il est suivi par la province du Zhejiang et l'IFCL.

¹⁰¹⁷ He Zhipei, né dans le Hunan, professeur à l'école des beaux-arts de Wuchang (*Wuchang Yizhuan*) dans le Hebei. Dessin, aquarelle et encre montrent un style réaliste académique de bonne facture.

¹⁰¹⁸ *Le portrait* (《人像》 *Renxiang*) dans *Liangyou* 1935, N.102, p. 28, exposition à Canton ; la même année, Li Jinfa donne le buste de Jiang Jieshi dans *Beiyang* du 5 mars 1935, N.1213. Des dessins de nus, très académiques et de très bonne qualité dans *Liangyou* 1936, 12, N.123, p. 32 et encore sa production en médaille dans *Liangyou* 1937, 5, N. 128, p. 36 et 37.

¹⁰¹⁹ Il n'est pas anecdotique que la tombe du Xu Beihong à Pékin soit ornée d'un beau portrait gravé en médaille par Zheng Ke.

¹⁰²⁰ Voir la dernière exposition *Liu Kaiqu and 20th century Chinese art 刘开渠与二十世纪中国美术*, China art museum, Shanghai, 2016 ; le rapport avec la France y est pleinement rétabli, notamment à travers la relation avec Jean Boucher (1870-1939). Une « Tête de jeune fille » dans *Liangyou* 1936, 6, N.117, p. 48-49. On notera comme exemple de résurgences françaises dans le contexte chinois dans les années 1940 et jusque dans les années 1970 avec *Nonggong zhi*

sculpteurs formés en France et les projets de la nouvelle Chine. Sullivan a tort de couper le fil entre la France et ce qu'il estime être uniquement des morceaux de type soviétique. Le bas-relief, dans la tradition épique et historique, fait partie de la formation des sculpteurs à Paris. Les exemples abondent à l'époque et on trouve de remarquables transpositions modernes des prototypes classiques avec des sujets qui plongent dans l'actualité, comme Hua Tianyou avec ses panneaux de la campagne de France et de l'exode en 1940¹⁰²¹. Nous ferons un bilan sur la sculpture en fin de chapitre, mais il nous paraît évident que les sculpteurs vont dans le sens de Xu Beihong¹⁰²².

2.4. Début de la deuxième vague chez Simon, l'académisme assumé

Depuis juillet 1925 et le départ de Pan Yuliang, les Chinois n'étaient plus présents chez Lucien Simon. Faut-il y voir un effet de la fin de la scolarité de Xu Beihong, combiné avec l'arrivée de nouveaux venus qui choisirent un autre atelier ? A notre avis, l'intérêt des Chinois du moment pour Ernest Laurent tenait en partie à ce que son atelier restait réservé aux hommes, comme une sorte de bastion de la tradition. Aussi, il faut attendre fin 1927 pour revoir un élève chinois chez Simon, soit dans un atelier mixte.

Wang Yuanbo (1905-1957) (44) est un Cantonais formé au *Shanghai Meizhuan* entre 1921 et 1924, il aurait exposé au Salon à Paris, ce serait implanté à Marseille et il aurait connu Zhou Enlai. Rentré en Chine en 1926, il prit en charge le département de peinture du *Shanghai Meizhuan* dont il assura la direction intérim quand Liu Haisu fit son second voyage en Europe en 1933 et 1934. Il abandonna un moment la peinture avant d'être appuyé par Zhou Enlai pour diriger le département beaux-arts de l'école normale de Tianjin en 1949. Son séjour à l'École des beaux-arts de Paris fut succinct, de fin décembre 1927 à février 1928. S'est-il davantage impliqué à Marseille ou ailleurs ? Ses chronologies chinoises ne s'accordent pas avec les archives de l'École. Bref, un recueil de ses peintures a été publié, *Wang Yuanbo Huaji*, 《王远勃画集》 ; il excelle surtout à peindre des personnages, dans une tradition réaliste académique occidentale bien marquée. Seule une peinture à huile est encore conservée aujourd'hui, *Les forgerons Datie Gongren*, 《打铁工人》 ; elle est reproduite dans *Histoire de la peinture moderne chinoise, Zhongguo Xiandai Huihuashi*, 《中国现代绘画史》)¹⁰²³. On trouve aussi la trace d'un tableau remarquable, intitulé *Laurent's Misfortune* (《罗伦之不幸》 *Luolun zhi buxing*) publié dans *Liangyou* en 1931¹⁰²⁴ (cf. Annexes II p. 136). L'œuvre est dans une veine réaliste, dramatique et érotique, typique de la peinture de salon. En fait, il faut attendre 1929 pour revoir des Chinois chez Simon de manière plus significative.

Jia (Gaodi Fudiao), 农工之家(高低浮雕), *La maison des travailleurs et des agriculteurs*, haut-relief en plâtre de 194-1945, conservé à Chengdu ; *Tianjian Ditou (Songxi Xiaxiang)*, 田间地头 (又名《送戏下乡》), *Entre les champs (Envoyer le Théâtre à la Campagne)*, terre cuite, de 1970, conservé à Beijing. La question de la ruralité est un élément extrêmement important et commun aux discours des artistes en Chine au XX^e siècle et en France sous la Troisième République (cf. Annexes II p. 88). La paysannerie et l'agriculture constituent la base d'un immense espace sémantique. Comme œuvre exemplaire dans les collections de l'École des beaux-arts de Paris : Jauv 70, *Projet de décor d'un hall dans une école d'agriculture*, huile sur toile, 120 x 60 cm, prix Jauvin d'Attainville, 1912, par Robert Poughéon.

¹⁰²¹ Sullivan, *op. cit.*, 1996, p. 163-164.

¹⁰²² Des auteurs s'étonnent du style réaliste académique des sculptures de Pan Yuliang alors que nous les voyons en accord avec sa peinture et la production statuaire chinoise de l'époque.

¹⁰²³ Zhang Shaoxia 张少侠 Li Xiaoshan 李小山, *Zhongguo Xiandai Huihua Shi*, 中国现代绘画史, *L'histoire de la peinture moderne chinoise*, Jiangsu Meishu Chubanshe, Nanjing, 1986.

¹⁰²⁴ *Laurent's Misfortune* (《罗伦之不幸》) *Luolun zhi buxing*) publié dans *Liangyou*, N. 56, 1931, p. 24.

Ye Yun (1903-1940) (55) arrive en avril 1929 pour passer deux ans et demi à l'École. Nous avons pu l'identifier sur une photographie de l'atelier Simon prise dans la cour du Mûrier (cf. Annexes I p. 56)¹⁰²⁵. Né sur l'île de Hainan intégrée à l'époque à la province du Guangdong, il apprend au début des années 1920 la peinture à l'huile au *Beiping Yizhuan*. Il est très apprécié par Wang Yuezhi, Liu Haisu et Lin Fengmian. A Paris, on le donne comme parmi les meilleurs étudiants de l'École des beaux-arts et ses œuvres auraient été choisies pour le Salon¹⁰²⁶. A son retour en Chine, Liu Haisu l'invite comme professeur au *Shanghai Meizhuan* dans la logique de récupération dont nous avons parlé. Il enseigne également à Hangzhou, au *Guomei*. Avec la guerre, il se replie à Hainan et il meurt de maladie en Indochine en 1940. Or, on connaît de lui une œuvre assez remarquable intitulée *Embellir* (《扮装》 *Banzhuang*) huile qui figure dans *Le florilège des peintures occidentales de l'école des beaux-arts de Hangzhou*. C'est une scène très française dans l'esprit ; un groupe d'amies est attablé ; elles se préparent et se maquillent comme s'il s'agissait d'un repas (cf. Annexes II p. 136). Le style est assez proche de Lucien Simon lui-même et de son élève Amrita Sher-Gil¹⁰²⁷.

Yang Huaguang (1905-1993) (58), apparaît aussi sur deux autres photographies de l'atelier Simon dont une est désormais connue avec Amrita Sher-Gil et un autre élève chinois que nous pensons être Qin Xuanfu (62) (cf. Annexes I p. 56)¹⁰²⁸. Nous entrons avec elle dans la période faste de l'atelier Lucien Simon pour les Chinois et qui rappelons-le, en a compté une quinzaine. Subventionnée par « le ministère de l'instruction publique à Pékin », Yang Huaguang passe la première année dans les galeries, de la toute fin novembre 1929 à juillet 1930, avant de passer l'année suivante dans l'atelier Simon. Née à Pékin, elle sort de l'Université féminine en sciences humaines de Pékin en 1929 et part pour Paris en mai de la même année. Elle n'est pas visiblement une spécialiste des beaux-arts. Elle rentre en Chine au début de l'année 1933 et elle enseigne la peinture dans le département de l'architecture à l'Université de Tianjin¹⁰²⁹. Dans les archives de l'École, elle figure au terme d'une scolarité de trois ans, dans l'atelier Simon jusque juillet 1932 ; un formulaire utile à informer sa tutelle de la qualité de sa scolarité indique : « le tout barré d'un « Très satisfaisant » – (assiduité) travaille régulièrement, (aptitudes) dons réels, (progrès) très sensibles ». Son corpus est réduit mais pas entièrement vide et plutôt significatif quant à son orientation artistique. On connaît des dessins de nus donnés comme étant de sa période d'études à l'École des beaux-arts à Paris, publiés mais perdus, ils sont d'assez bonne facture et effectivement très « Simon » car le maître était aussi connu pour ses nus féminins sensuels ; une copie (Corot ?) faite au Louvre en 1931 et intitulée *Le jardin* (《田园》 *Tianyuan*) ; une nature morte, *Les*

¹⁰²⁵ La photographie figure sur le site internet de la *Grande Masse*, sur celui du peintre Robert Micheau-Vernez (1907-1989).

¹⁰²⁶ Chen Geng 陈耿, « L'histoire perdue de Ye Yun, la légende de peintre de la République de Chine 民国传奇画家叶云佚事 », *Hainan Ribao 海南日报*, 2 mars 2015, p. B15.

¹⁰²⁷ Amrita Sher-Gil (1913-1941) figure en AJ52 248, page 178, numéro 943, inscrite le 15 octobre 1929. Elle est notée présente dans l'atelier Lucien Simon jusque durant l'année scolaire 1931-1932. Amrita Sher-Gil est parmi cette brillante génération de *Simons* qui comprend aussi Yves Brayer, Prix de Rome 1930, Robert Pinet, Lucien Fontanarosa, futurs Prix de Rome en 1936, Georges Rohner, Robert Humblot de *Forces Nouvelles* etc.

¹⁰²⁸ Ces photographies proviennent des archives de la famille de Lucien Simon et de l'association éponyme. Nous les remercions de nous les avoir communiquées.

¹⁰²⁹ *Souvenirs éternels-en mémoire du professeur Yang Huaguang* (Livre rédigé par sa fille, son gendre et ses petit-fils, composé de son autobiographie et des articles commémoratifs écrits par ses collègues, élèves et sa famille) ; une photo la montre avec Xu Beihong et les membres de l'Association des écrivains d'art de Beiping. On y voit aussi Wang Jingyuan, la première femme inscrite à l'École des beaux-arts en 1918 (cf. Annexe I p. 32).

lilas (《丁香》 *Dingxiang*) huile de 1955 dont l'original fut détruit pendant la révolution culturelle ; une série d'huiles de 1957 comme *Fleur de Lune* (《昙花》 *Tanhua*), *Mer de nuages à la montagne jaune* (《黄山云海》 *Huangshan yunhai*), *Le pin de bienvenue* (《迎客松》 *Yingkesong*), *Xiangzhou au Jardin Zhuozheng* (《拙政园香洲》 *Zhuozhengyuan xiangzhou*) (cf. Annexes II p. 137). Sa peinture est en tout plan complètement académique. Pour les années 1930, on trouve une peinture à l'huile publiée dans *Beiyang*¹⁰³⁰, un beau portrait d'une femme occidentale, française sans doute, confirme notre pronostic (cf. Annexes II p. 136). On reste d'ailleurs dans une tendance très Lucien Simon qui nourrit l'idée d'une forte influence du maître sur ses élèves étrangers. On pense aussi à toute cette génération qui va rejeter l'impressionnisme ambiant pour un retour à des formules très classiques ; c'est la génération française de Georges Rohner (1913-2000) et de Robert Humblot (1907-1962), du groupe *Forces Nouvelles*, et qui a des racines à l'École des beaux-arts et dans l'atelier Lucien Simon, « sur la voie d'un nouveau réalisme détaché de l'académisme »¹⁰³¹.

2.5. Le deuxième sous-groupe de 1929 à 1937, autour de l'Association des artistes chinois en France et le « retour à l'ordre »

Cet ensemble commence avec les derniers du sous-groupe précédent. La densité chinoise continue à s'affirmer. C'est le groupe le plus important avec plus de quarante agents qui arrivent de la toute fin des années 1920, disons 1929, et qui s'affirme jusque l'année 1937.

Pour observer les orientations artistiques des agents de ce sous-groupe, et vérifier s'ils s'inscrivent, ensemble, dans une tendance artistique particulière, nous proposons de prendre de la distance, d'avoir une approche plus générale qui nous évite le simple décompte individuel à l'intérieur des ateliers ou dans le cadre des années scolaires. En fait, si le phénomène chinois à l'École des beaux-arts est avéré, existe-t-il à l'intérieur des groupes bien marqués, voire un groupe dominant qui pourrait incarner une certaine tendance de l'art chinois à l'époque, reflet artistique de la position du phénomène dans les enjeux du champ à ce moment ?

Plus haut, nous avons vu que les précurseurs, puis le groupe transitoire se caractérisaient sur le plan artistique par un transfert de la France vers la Chine mais dans une manière de peinture qui ne mettait pas celle promue par Xu Beihong en position dominante, au contraire, car ce retour, et ce retour d'expérience, semblaient davantage nourrir le *Shanghai Meizhuan* de Liu Haisu puis le *Guomei* de Lin Fengmian à Hangzhou. Toutefois, l'École des beaux-arts de Paris semble encore durant les années 1920 constituer un nœud central qui unit, davantage qu'il ne sépare les artistes chinois en France et en Chine. L'utilité de la formation académique à Paris n'était encore pas remise en cause, et le *Meizhuan* de Shanghai a fourni au phénomène chinois à l'École des beaux-arts une part très importante de ses agents. On a même vu que l'exposition de Strasbourg en 1924 est plutôt consensuelle et que l'École est un facteur de coagulation et de participation à la manifestation, indépendamment des raisons historiques et institutionnelles qui liaient l'École des beaux-arts de Paris au lieu même de la manifestation. Artistiquement, la plupart des agents suivent une tendance moderniste modérée, même ceux qui ont été classés rétrospectivement comme modernistes ou « formalistes » en fonction de leur production postérieure. On pense notamment à Wu Dayu, et surtout à Pan Yuliang. L'École est comme une sorte de fontaine commune ; tout le monde y puise de l'eau et les agents tournent autour, comme si l'École était située au centre de gravité du champ artistique moderne en Chine et de manière homologue pour les Chinois en France.

¹⁰³⁰ *Beiyang*, 17 mai 1934, N.1089.

¹⁰³¹ Introduction de Pierre Worms dans Danielle Molinari, *Forces nouvelles 1935-1939*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1980.

Toutefois, avec le nombre, le développement et la diversification des expériences, les premiers signes de polarisation apparaissent vers 1925, et au-delà des trajectoires déjà bien marquées des chefs de file comme Lin Fengmian et Xu Beihong. A ce point, les positions des agents par rapport à l'École changent ; l'École fait débat et on pense à Pang Xunqin dont le cas est exemplaire mais sans doute pas isolé. On peut désormais être pour ou contre la formation à l'École des beaux-arts de Paris. A partir de 1929, le décrochage et la polarisation s'accroissent, notamment quand Xu Beihong attaque l'exposition nationale et ce qu'il considère être une sorte de dérive de l'art chinois moderne. Nous avons émis l'hypothèse que la réaction de Xu Beihong s'expliquerait par son isolement relatif dans le champ et notamment parmi les *Liufa* passés par les beaux-arts de Paris et qui à ses yeux sacrifiaient, en dépit de leur formation académique, à une tendance molle qui voulait répliquer la modernité occidentale en Chine à travers ses formules les plus convenues : impressionnisme, postimpressionnisme, fauvisme, cubisme et expressionnisme, dans une sorte de mélémélo qui l'horripilait. Pour Xu Beihong, le transfert de la France vers la Chine ne portait pas les fruits escomptés, du moins pas ceux qui pouvaient renouveler véritablement l'art chinois. Pour Xu Beihong, le contrat n'était pas rempli et l'accord sino-occidental porté par Lin Fengmian et validé par Cai Yuanpei ne le satisfaisait pas.

Ce débat porté en Chine et qui pose en filigrane la question de la formation académique et de l'héritage académique que représente concrètement et symboliquement l'École des beaux-arts face aux autres tendances et formations artistiques, se dramatise à partir du moment où l'activisme de Liu Haisu va se déplacer en France. En effet, « le voyage de Liu Haisu » est autant une expérience individuelle qu'une tentative d'orientation collective du phénomène des artistes chinois en France. On sait que le souci d'organiser les artistes chinois en France au moyen d'une association et d'avancer le projet d'une grande exposition d'art chinois en France allait dans ce sens¹⁰³². D'ailleurs, Liu Haisu lui-même ne fait plus consensus dans son propre camp. La création de « l'École spéciale des beaux-arts de Chine » - le *Xinhua yizhuan* à Shanghai, alimentée par des *Liufa* passés d'abord par le *Meizhuan* avant de partir en France mais en dissidence à leur retour est significatif¹⁰³³. A ce point, à ce tournant des années 1920 et 1930, le nombre des agents et la densité de leur expérience autorise la polarisation du phénomène chinois en France et à l'École des beaux-arts. L'École devient un enjeu collectif pour les différentes tendances et plus seulement le champ ouvert des stratégies individuelles. Or, avec une figure comme Yan Wenliang, Xu Beihong avait déjà manifesté sa volonté de se réappropriier le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris. Que se passe-t-il dans ce groupe principal des successeurs entre 1929 et 1937 ? Entre le voyage de Liu Haisu en France et le début de la guerre en Chine ?

Quelques documents nous permettent d'orienter notre regard et d'y voir plus clair dans cette « vague chinoise » des années 1930 ; d'abord une série de photographies, puis les statuts de « l'Association des artistes chinois en France »¹⁰³⁴ (cf. Annexes I p. 57 et 58). Alors que Liu Haisu s'était fait photographe avec des fidèles autour d'Albert Besnard en 1930, on voit Xu Beihong se faire photographe à l'École des beaux-arts,

¹⁰³² Voir notre « Etude critique d'une photographie célèbre de Liu Haisu avec Albert Besnard – Enjeux et incidences de l'image sur le champ artistique chinois », *Mosaïque*, Revue de jeunes chercheurs en sciences humaines, n°11, mars 2013, p. 121-154 (cf. Annexes I p. 47).

¹⁰³³ *Xinhua yizhuan*: *xinhua yishu zhuanke xuexiao*, créé le 18 décembre 1928 ; en 1927, le nom de l'école devient 新华艺术学院 *Xinhua yishu xueyuan* ; en 1928, 新华艺术大学 *Xinhua yishu daxue* ; en 1929, le 新华艺术专科学校 *Xinhua yishu zhuanke xuexiao*.

¹⁰³⁴ En fait, la traduction littérale de 中国留法艺术学会 *Zhongguo Liufa Yishu Xuehui* correspondrait davantage à « l'association (*xuehui*) sur l'art (*yishu*) des étudiants en France (*Liufa*) chinois (Zhongguo) ». Le catalogue de l'exposition de 1946 confirme bien le nom français de « Association des Artistes Chinois en France ».

seul dans la Cour du Mûrier, mais aussi parmi un groupe nombreux et serré d'étudiants chinois réunis dans une chambrée. Le contraste manifesté par ces clichés entre Liu Haisu et Xu Beihong est saisissant. Or, cette photographie de groupe avec Xu Beihong fait partie d'une série qui concerne précisément celles et ceux impliqués dans l'Association des artistes chinois en France.

L'initiative en revient à trois étudiants de l'École des beaux-arts de Paris: Lü Sibai, Chang Shuhong et Liu Kaiqu. Ils en ont fixé le principe général à la Noël 1932 avant qu'une réunion élargie (Yu Binglie, Liu Kaiqu, Zeng Zhushao, Wang Linyi, Chen Zhixiu, Li Yunsheng, Lü Sibai, Tang Yihe, Ma Jiyu, Zhang Wuzhen, Chang Shuhong, Lu Chuanwen) le 14 janvier 1933 en ait donné un contour plus précis. Entre le 5 février et le 5 mars, on continuait à se réunir pour fixer les statuts et l'association fut fondée lors d'une réunion plénière le 2 avril 1933¹⁰³⁵. Xu Beihong était justement arrivé à Paris le 3 mars accompagné de Hua Tianyou. Furent-ils directement associés aux discussions ? Sans doute pas directement, mais tout le monde savait que Xu Beihong était en Europe pour l'exposition qui devait ouvrir en juin 1933 au Jeu de Paume et sa présence était un aiguillon. Xu Beihong revint à Paris fin avril pour les préparatifs après un voyage en Belgique, en Hollande et en Angleterre alors que Hua Tianyou qui l'avait accompagné de Chine en France était inscrit depuis le 10 mars 1933 à l'École des beaux-arts de Paris, dans l'atelier Bouchard. Nous le pensons, Xu Beihong a parfaitement compris l'intérêt que représentaient les sculpteurs pour que sa tendance puisse peser davantage sur le champ, d'abord en France puis en Chine. Il est également probable que son soutien à la jeune association des artistes chinois en France allait dans la même direction.

Or **Lü Sibai (1905-1973) (81)**, un des initiateurs de l'association, est de fait un partisan de Xu Beihong. Originaire du Jiangsu, il a été formé au département des beaux-arts de l'Université centrale à Nankin par Xu Beihong à partir de 1927 avant que celui-ci ne l'encourageât à partir en France. Il est passé par l'Institut franco-chinois de Lyon à partir de fin 1928¹⁰³⁶ et il s'est inscrit à l'École des beaux-arts de Paris en décembre 1931 dans l'atelier d'André Devambez. Son parcours est peu dense en termes de présence à l'École des beaux-arts de Paris, mais il fut toutefois suffisamment armé pour réussir le concours d'admission le 9 mai 1932 à titre temporaire. C'est sans doute une consécration pour Xu Beihong dont Lü Sibai fut le premier élève de l'École centrale à passer et à réussir l'épreuve d'admission à Paris. Le système de Xu Beihong en Chine, inspiré de son expérience française et du transfert qu'il a lui-même opéré, commençait de produire ses fruits. Lü Sibai était donc exemplaire, comme réussite d'un « transfert » opéré de Chine en France et qui devait fonctionner ensuite de France en Chine au bénéfice de la tendance artistique de Xu Beihong¹⁰³⁷.

Chang Shuhong (1904-1994) (86), le deuxième initiateur de l'association, est également arrivé de Lyon en novembre 1932 dans l'atelier Albert Laurens. Contrairement à Lü Sibai, il a suivi à l'École des beaux-arts un parcours dense de quatre années scolaires, sans toutefois se présenter au concours d'admission. Son

¹⁰³⁵ « Le 2 avril 1933, les statuts et règlements de l'association sont validés, et les membres du bureau sont désignés : Lü Sibai, Chang Shuhong, Zhou Qingding, Tang Yihe, Qin Shanjun, Liu Kaiqu, Zheng Ke, Wang Linyi, Zeng Zhushao, Xie Toubu. Après cette date, une dizaine de réunions eurent lieu et au fur à mesure que les membres rentraient en Chine, l'association s'est dissoute ». Voir Li Chao 李超, *Ouhua Dongjian: Zhongguo Liuou Xihuajia de Yishu Huodong*, 欧画东渐: 中国留欧西画家的艺术活动, *La peinture occidentale en Chine: Les activités artistiques des peintres chinois allés en Europe*, Shanghai Jinxiu Wenzhang Chubanshe, Shanghai, 2009. Toutefois, l'association est encore active après la guerre puisqu'elle est à la base de l'exposition organisée à l'École des beaux-arts en 1946 (Voir *infra* p. 389 et 411).

¹⁰³⁶ Il est officiellement inscrit jusqu'en juillet 1934. Le passage préalable par Lyon nous intrigue. Pourquoi ne pas arriver directement à Paris ? Pour apprendre le Français ? Bénéficier d'un soutien financier et de la protection d'une tutelle officielle ? Pas de réponse précise possible sans avoir dépouillé les archives à Lyon.

¹⁰³⁷ En usant d'une métaphore horticole, Lü Sibai serait comme une « bouture » de Xu Beihong dans le champ artistique.

passage à Lyon semblait déjà très sérieux avec une inscription officielle à l'IFCL qui courut d'octobre 1928 à juin 1935¹⁰³⁸. On voit ainsi que l'Institut Franco-chinois de Lyon joua un rôle non négligeable dans ce passage de la Chine vers l'École des beaux-arts de Paris comme une étape préparatoire dans la formation et l'obtention d'une autorité-garantie-tutelle pendant le séjour en France. Ces liens mériteraient d'être étudiés de manière très approfondie dans un sujet qui pourrait s'intituler : « L'IFCL et le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris »¹⁰³⁹. Il y aurait sûrement des éléments intéressants à mettre en évidence, à la fois entre l'IFCL et l'École à Paris, entre l'École des beaux-arts de Lyon et l'École à Paris, et entre Lyon et Paris comme deux pôles politiques qui pesaient différemment et chacun à sa manière dans la « France-Chine » de l'époque.

Il ne nous est pas toujours aisé de situer exactement ces agents par rapport aux différents pôles du champ mais on voit toutefois que le sculpteur **Wang Linyi (1908-1997) (80)** qui est comme Lü Sibai dans le premier cercle des élèves de Xu Beihong à Nankin, le noyau dur *Xu Beihong Xuepai*, est arrivé également à Lyon avec Chang Shuhong et Lü Sibai à peu près au même moment fin 1928. Après des débuts dans la peinture, Wang Linyi s'est orienté vers la sculpture, comme s'il y avait eu une sorte de partage des tâches indiqué par Xu Beihong : à Lü Sibai la peinture, à Wang Linyi la sculpture¹⁰⁴⁰. Après Yan Wenliang, ces deux artistes étaient d'une manière encore plus nette, les envoyés du maître en France, les *missi dominici* de Xu Beihong dans l'espace situé entre la Chine et la France. Un troisième personnage compte tout autant, c'est Wu Zuoren (1908-1997), qui est envoyé en Belgique dans la même stratégie d'ensemble¹⁰⁴¹. Xu Beihong semble vouloir créer une élite de jeunes artistes chinois en peinture et en sculpture, formée par lui puis dans les meilleures écoles d'art en Europe, en s'appuyant sur les soutiens officiels, les bourses et les institutions reconnues comme l'IFCL, avant que ce groupe ne revienne pour garnir le cœur du système qu'il compte développer en Chine. La période héroïque est bien finie, la voie a été ouverte, le chemin a été tracé, il s'agit désormais de bâtir.

On voit bien l'avantage que Xu Beihong va retirer puis exploiter de cette nouvelle situation ; il consiste essentiellement dans le niveau de formation et de compétence de ses disciples. Xu Beihong *fait école* et on est

¹⁰³⁸ Chang Shuhong est présent à l'École jusque mai 1936.

¹⁰³⁹ Nous avons repris la liste des élèves chinois de l'IFCL inscrits en « Beaux-arts », peintres et sculpteurs ; sur 18 noms, nous en avons retrouvé 11 dans nos lites : Wang Jingyuan (4), Qiu Daiming (24), Pan Yuliang (28), Wang Lingyi (80), Lü Sibai (81), Chang Shuhong (86), Zhou Qingding (88), Li Weici (89), Chen Zhixiu (91), Hua Tianyou (93), Chen Shiwen (94).

¹⁰⁴⁰ Liu Pusheng 刘普生, *Wang Linyi Wang Henei Zuopin Xuanji - Sumiao, Diaosu, 王临乙王合内作品选集——素描, 雕塑, Recueil des oeuvres sélectionnées de Wang Linyi et Wang Henei- dessins, sculptures*, Renmin Meishu Chubanshe, Beijing, 1993, p. 2-4.

¹⁰⁴¹ Là encore, il faudrait pouvoir creuser la relation des artistes chinois avec la Belgique et l'Académie royale des beaux-arts à Bruxelles. En dehors des avantages matériels qui ont pu amener de manière analogue les Chinois à Berlin dix ans avant, il y a probablement davantage de contenu avec la Belgique sur le plan social et artistique, soit un jeu de relations, un réseau de relais, entre les Chinois et les maîtres français implantés dans les deux pays. On pense à Xie Shoukang en Belgique qui a sans doute préparé et aidé les Chinois à venir et du côté français, des peintres comme Cormon, Flameng et même Besnard, liés assez directement par leur origine, leur formation et leur action à Bruxelles. Il faut aussi compter sur les anciens Belges de l'École des beaux-arts de Paris, professeurs à Bruxelles, de Jean François Portaels (1818-1895), Grand Prix de Rome en 1842, à Alfred Bastien (1873-1955) qui récupéra dans son atelier Wu Zuoren. Nous pensons que cette *filière* belge est sous-estimée par l'historiographie, précisément parce qu'elle n'est pas visible et mise en perspective avec notre phénomène à l'École des beaux-arts de Paris et ses ramifications à Lyon, Dijon, Bordeaux et ailleurs.

frappé par le sérieux et la performance de ces élèves chinois en France dans les années 1930. D'une certaine manière, ils dépassent la plupart de leurs prédécesseurs du groupe transitoire et même les précurseurs ; les élèves accumulent un très bon niveau technique, des parcours dans différentes institutions éducatives de qualité, des récompenses et une exposition publique sans précédent dans les salons etc. A ce jeu, le *Shanghai Meizhuan* de Liu Haisu ne peut plus suivre et l'emporter dans cette compétition. C'est aussi, à notre avis, une des raisons qui pousse Liu Haisu à se désengager de la filière académique et de la tendance artistique qu'elle porte, pour se cantonner à un espace, le « formalisme » qui lui convient mieux et où précisément Xu Beihong veut le voir se réduire. Le cas de Wang Linyi est intéressant puisqu'il passe d'abord par le *Shanghai Meizhuan* en 1924 avant de se diriger vers Li Yishi (1913-1942), un des tenants de la voie académique pure et dure, puis d'aller vers Xu Beihong, de la *Nanguo* à l'Université centrale à Nankin. De manière parallèle, le cas de Liu Kaiqu, issu de Hangzhou, constitue aussi, un exemple du ralliement vers le pôle incarné par Xu Beihong et le *Xu Beihong Xuepai*.

Or, lorsqu'on regarde la liste des primo-membres de l'association des artistes chinois en France, sur les 30 noms, 27 sont étudiants à l'École des beaux-arts de Paris, sans compter un Julian et un architecte. A lui-seul, ce groupe représente plus de la moitié des étudiants chinois arrivés à l'École des beaux-arts de Paris entre fin 1929 et fin 1933¹⁰⁴²; ce groupe d'élèves Chinois de l'École des beaux-arts de Paris est planté, fiché au cœur du groupe des successeurs-continuateurs (cf. Annexes I p. 50). Ce groupe exerce une domination totale entre mai 1930 et fin 1933 et il est même très largement dominant dans la présence chinoise de l'École jusqu'en juin 1937, soit pendant sept années scolaires consécutives. Ce n'est qu'à partir de janvier 1934, que de nouveaux agents apparaissent et qui naturellement ne figurent pas dans la liste de 1933. Cela ne veut pas dire qu'ils n'y ont pas été associés d'une manière ou d'une autre et on pense à Hua Tianyou qui l'a rejointe naturellement¹⁰⁴³. L'impact du groupe d'élèves de l'École des beaux-arts de l'association est manifeste dans toute cette période qui court de 1930 à 1937. D'ailleurs, certains d'entre eux, comme Hua Tianyou qui traverse la période de guerre en France, feront la jonction avec la dernière phase de notre phénomène, les « héritiers ».

Nous devons éclairer la manière dont se comporte ce groupe dont on connaît le manifeste :

« Il nous faut réunir toutes les forces du mouvement et se donner une direction (*jingong de fangxiang* avec l'idée d'attaque) précise pour pouvoir mettre à l'épreuve les connaissances (*zhi*) et l'esprit (*ling*) des artistes chinois en France ainsi que de se préparer pour un front uni (*lian he zhan xian*) du monde de l'art en Chine (*yishu jie*) ; c'est dans ce but que nous, une trentaine de camarades (*tongzhi*), nous nous réunissons ici et prenons l'initiative de ce groupe (*jituan*), « l'Association des artistes chinois en France ». A partir de janvier 1933, nous avons tenu des rencontres (*juhui*) successives pendant six mois où nous avons eu des discussions et des échanges (*jiatun*) sur les problèmes d'art (*yishu wenti*). Les jeunes artistes chinois se sont décidés à pratiquer une voie correcte (*yindao*) qui servira de guide précis (*mingque de mubiao*) pour l'art en Chine qui est en désordre (*wenluan*) pour l'instant. Evidemment, nous y déployons nos efforts sans que personne ne le sache, ni ne le loue. Et nous vous répondrons par les résultats (*jieguo*) et ce que nous ferons dans le futur¹⁰⁴⁴ ».

¹⁰⁴² Du numéro (46) au numéro (97), 27 agents sont membres fondateurs de l'association sur effectif de 51 élèves à l'École.

¹⁰⁴³ Grâce à Mme Marianne Yen, fille du sculpteur Yan Dehui (1908-1987) (109), nous savons désormais que ce dernier fut membre de l'association. Il s'est inscrit à l'École des beaux-arts de Paris en 1938 dans l'atelier Bouchard.

¹⁰⁴⁴ Manifeste publié dans *Yifeng* 艺风, volume 1, n. 8, Shanghai Yingying Shuwu, Shanghai, le 31 août 1933. Dans Li

Ce manifeste s'inscrit dans le contexte troublé du champ artistique chinois en développement. C'est un champ en crise, du moins qui se voit lui-même en crise¹⁰⁴⁵. On est d'ailleurs saisi par le parallèle entre ce manifeste chinois et ceux de « Forces nouvelles » publiés en 1935 et 1938¹⁰⁴⁶. Dans les deux cas, s'exprime le sentiment d'une génération en formation, observée et qui s'observe elle-même, en quête d'une identité collective, entre un héritage douteux, problématique et un avenir incertain. On parle de désordre, de la nécessité d'une guidance pour parcourir une voie correcte ; une sorte d'idée de « retour à l'ordre » pour rompre avec la confusion. « Forces Nouvelles » est précis en désignant très clairement l'ennemi impressionniste, les impasses surréaliste et cubiste (sauf Picasso) alors que le texte chinois reste bien plus vague pour un champ chinois moins clair et immature. Toutefois, il y a bien l'idée de ne pas faire comme avant car les prédécesseurs ont mené au désordre. A l'idée d'une mobilisation générationnelle, d'une règle à se donner, correspond pour les Chinois l'idée d'une « direction » offensive et d'un « front uni ». La notion de « front uni » pose problème car elle est très utilisée dans le champ politique. Faut-il y voir pour autant la mobilisation des artistes chinois en vue de « sauver le pays » ? Nous ne le pensons pas. Les questions en jeu sont celles du champ artistique et ce sont d'abord des problématiques artistiques et sociologiques qui existent à l'intérieur du champ qui comptent. C'est donc moins le signe d'une soumission du champ artistique aux forces extérieures qu'une expression de son autonomie, dans une posture de mobilisation d'une partie très importante des agents chinois en France qui sont destinés, ils le savent, à peser lourdement sur la situation à leur retour en Chine. On voit la différence avec la génération des « précurseurs » qui autour de la révolution de 1911 ou du mouvement du 4 mai 1919, étaient bien plus politisés. Evidemment, en 1933, la situation politique en Chine est difficile, mais pas encore dramatique comme après 1937 et il n'est pas sûr que les artistes chinois en France aient suivi les évolutions et les engagements de la classe culturelle en Chine déjà très influencée par les communistes. Il est même probable que la mobilisation de l'association en France, ait rendu les agents plus autonomes, moins en devoir de s'engager sur le plan politique comme c'était le cas pour leurs homologues en Chine. On a donc l'image d'un vivier de jeunes artistes chinois en France, conscient de sa responsabilité dans le champ artistique et, il faut bien le dire, complètement centré sur l'École des beaux-arts de Paris.

Lorsqu'on observe la position des membres de l'association au sein de l'École, deux caractéristiques apparaissent nettement : l'importance des sculpteurs et celle des femmes. D'ailleurs, parmi les six femmes concernées, la moitié sont en section de sculpture. Certes, les hommes et les hommes peintres restent dominants mais sans exclusivité, notamment lorsqu'on considère le rôle et le poids de figures comme Liu Kaiqu et Wang Linyi aux côtés de Lü Sibai et de Chang Shuhong. Ensuite, tous les secteurs de l'École sont représentés dans l'association, les galeries et tous les ateliers en peinture et en sculpture sont touchés. Certains ateliers sont même entièrement gagnés et ils apparaissent comme des bastions de l'association ; tous les Chinois chez Bouchard et chez Landowski en font partie, comme tous les Chinois chez Albert Laurens qui a

Chao 李超, *Ouhua Dongjian: Zhongguo Liuou Xihuaajia de Yishu Huodong*, 欧画东渐：中国留欧西画家的艺术活动, *La peinture occidentale en Chine: Les activités artistiques des peintres chinois allés en Europe*, Shanghai Jinxu Wenzhang Chubanshe, Shanghai, 2009, p. 31.

¹⁰⁴⁵ Nous avançons l'idée d'une « crise française de la peinture chinoise » qui se fixe sur ce groupe qui correspond à l'association et au phénomène chinois à l'École des beaux-arts situé au maximum de son ampleur.

¹⁰⁴⁶ Expositions de groupe à la galerie Billiet-Worms et les manifestes de Henri Héraut, dont le « Rupture » d'avril 1938. Voir Danielle Molinari, *Forces nouvelles 1935-1939*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1980. Introduction de Pierre Worms, textes de Bernard Dorival.

succédé son frère en octobre 1932.

Pourtant, d'autres ateliers semblent moins impliqués, comme les Chinois chez Lucien Simon. Faut-il voir dans cette non-adhésion au *Xuehui* une prise de position, à la fois artistique et sociale dans le champ en train de se polariser ? C'est difficile à dire. On pourrait noter le cas de **Cao Yunjun (1905- ?) (77)** qui vient du *Shanghai Meizhuan* et qui passe par l'École des beaux-arts de Paris avant de revenir enseigner au *Shanghai Meizhuan* à son retour en Chine. Comme pour d'autres non-adhérents, nous disposons de trop peu d'informations à son sujet. D'ailleurs, et le fait est cocasse, la femme de Liu Haisu, **Zhang Yunshi (1901-1970) (67)** est membre de l'association et inscrite dans l'atelier de sculpture de François Sicard (1862 - 1934), réservé aux élèves femmes, pendant une année scolaire et demie, entre octobre 1930 et janvier 1932¹⁰⁴⁷. Chez Simon encore, Yang Huaguang (1905-1993) (58) n'est pas impliquée ; est-ce parce qu'elle rentre en Chine début 1933 ? La non-participation de **Tang Yunyu (64) (1906-1994)** qui est inscrite chez Prinnet et Sabatté entre mai 1930 et mars 1935 est sans doute plus significative, comme d'autres dont la présence est bien marquée à l'École durant cette période et qui ne rejoignent pas le *Xuehui*¹⁰⁴⁸. Faut-il y voir un contre-positionnement artistique ? On pense davantage au jeu des sociabilités et des relations interpersonnelles entre les agents chinois ; il est probable que pour des raisons personnelles, Tang Yunyu ne fait pas partie du groupe d'amis, au sens large, qui anime l'association et que l'on retrouve sur les différentes photographies d'époque aujourd'hui disponibles. En somme, la lecture en creux du phénomène *Xuehui* dans le phénomène chinois à l'École nous est encore difficile, mais on peut tâcher de voir si la mobilisation, la ligne et le front uni dont parle l'association, correspondent à une tendance artistique précise et si c'est le cas, vers quel pôle du champ penche-t-elle ?

En reprenant le fil de l'ordre des inscriptions de Chinois et la succession des patrons en charge des ateliers, observons les productions des peintres chinois engagés dans le *Xuehui*. Chez Lucien Simon, on trouve d'abord le peintre **Qin Xuanfu (1906-1998) (62)**, Originaire de Guilin, formé dans les langues étrangères à *Tsinghua* entre 1925 et 1929, il est inscrit à l'École des beaux-arts fin avril 1930 pour un parcours intensif de quatre années scolaires, d'abord dans les galeries avec Louis Roger puis chez Lucien Simon en atelier et même chez Ducos de La Haille en cours du soir. En parallèle, il aurait aussi étudié l'archéologie, l'histoire de l'art à Paris ; il aurait exposé au Salon de Printemps en 1933. C'est donc un parcours très complet, humaniste pourrait-on dire avec des études pratiques et théoriques, dans la ligne de l'effort total prôné par Xu Beihong et déjà évoqué par Cai Yuanpei. De retour en Chine en 1934, Qin Xuanfu enseigne au *Beiping Yizhuan* et à *Tsinghua*¹⁰⁴⁹. En 1941, il passe à Chongqing à l'Université centrale et se retrouve donc près de Xu Beihong qu'il a déjà connu à Paris en 1933 et dont il a apprécié l'exposition au Jeu de paume. En 1941, il réalise même un portrait de Jiang Biwei, sorte de *double* du portrait fait au même moment par Xu Beihong. En 1945, il a une exposition personnelle à Chongqing appuyée par Xu Beihong et en 1946, ils exposent ensemble avec Fu Baoshi et Lü Sibai à Nankin. En 1949, Qin Xuanfu devient professeur à Nankin puis dirige la faculté des beaux-arts de l'université. Sa compétence technique en dessin est élevée comme en témoigne un dessin d'après l'antique réalisé à Paris et conservé au Namoc¹⁰⁵⁰. Nous n'avons pas d'image du portrait de Madame *Ka Bang Qi* présenté au Salon de 1933 à Paris mais *Les marionnettes* (《木偶戏》 *Muouxi*) huile publiée dans

¹⁰⁴⁷ Il faudrait vérifier la chronologie de Liu Haisu et voir si la séparation du couple n'est pas déjà entérinée à cette époque ?

¹⁰⁴⁸ Agents (52) et (56), mais trop peu d'informations.

¹⁰⁴⁹ Une exposition en cours à Pékin, à la CAFA, du 29 septembre au 30 octobre 2016.

¹⁰⁵⁰ *Les sculptures* (《雕像》 *Diaoxiang*) 1930 dessin 63x48 cm National Art Museum of China

Liangyou en mai 1935¹⁰⁵¹ parmi les œuvres des enseignants de l'école spéciale des beaux-arts de Pékin (*Beiping Yizhuan*) (cf. Annexes II p. 138) ; c'est sans doute un tableau d'assez grande taille et réalisé en France. Des jeunes femmes sur un manège sont peintes comme si elles regardaient un photographe les observer. Composition en exercice de style pour une scène de genre urbaine et presque populaire. On pense à la photographie de l'association dont les membres sont tous accrochés à un avion en carton pâte. Chang Shuhong y fait des oreilles de Michéy à Qin Xuanfu, comme de bons potaches. Il y a de cela dans le tableau *Les marionnettes*, entre peinture, photographie et cinéma de la veine « réalisme poétique » où les personnages font tellement partie du décor qu'ils finissent eux-mêmes par être chosifiés entre immobilisme et mouvement, entre rêve et réalité. On est dans un style très Lucien Simon, proche de la manière d'autres de ses élèves ; on pense à Amrita Sher-Gil chez les étrangers qui expose en 1933 un tableau intitulé *Les Jeunes Filles* à Société nationale des Beaux-arts, et chez les Français, à Yves Brayer, Grand Prix de Rome en 1930 avec son *Geneviève de Brabant*¹⁰⁵², et qui a envoyé en même temps que Sher-Gil en 1930, *La rue galante* qui est aussi une scène de cinéma¹⁰⁵³. Qin Xuanfu est peut-être un peu moins flamboyant, moins souple, mais son tableau passerait parfaitement dans un catalogue du Salon regroupant à l'époque sous la grande verrière du Grand Palais les Artistes français et la Nationale des Beaux-arts. Son *Odalisque* (《宫女》*Gongnü*) de 1934¹⁰⁵⁴ (cf. Annexes II p. 138) montre un style sobre, très construit. C'est une belle performance, une peinture intellectuelle qui déjoue les évidences du sujet avec un clin d'œil à Ingres. Le tableau a peut-être été réalisé en Chine mais c'est un tableau français dans l'esprit, une démonstration pour un *Liufa* de retour. D'ailleurs, l'œuvre nous fait ici davantage penser aux frères Laurens et à André Devambez qu'à Lucien Simon. Cette *flexibilité* de Qin Xuanfu dans la manière et les styles rapportés de France est évidente dans d'autres œuvres¹⁰⁵⁵. Au final, la peinture de Qin Xuanfu est complètement dans le cadre « du retour à l'ordre » en France et elle applique des formules très efficaces en Chine sur le plan artistique et sur le plan éducatif. Artistiquement, nous le situons sans ambiguïté du côté de Xu Beihong, dans le domaine de la peinture occidentale, sans œuvre à l'encre et sans ambition connue de nous vers le « grand genre », la peinture d'histoire. C'est une peinture de qualité, d'étudiant bien formé et intelligent, mais qui ne déborde pas d'elle-même et n'empiète pas sur le territoire ambigu des grands précurseurs. Est-ce le rôle octroyé à cette génération ? Bons élèves, bons techniciens, bons peintres même, dans l'espace connu de formules à éprouver et à diffuser en Chine, pour assoir l'influence de cette tendance du champ et sans le renouveler ? Ces continuateurs-successeurs ne sont-ils pas déjà des « suiveurs » ? Ce regard actuel, critique, cynique même, nous semble un peu facile rétrospectivement ; il est déconnecté de la réalité de l'époque et n'est pas celui que

¹⁰⁵¹ *Les marionnettes* (《木偶戏》*Muouxi - Qin Shanjun, Le manège*) publié dans *Liangyou* de mai 1935, N. 105 p. 18.

¹⁰⁵² PRP 180.

¹⁰⁵³ « Réalisme figuratif » dans l'École de Paris ; « Son style est le résultat d'une synthèse entre la solidité de sa composition et le ton juste qui fonde un classicisme sincère fécondé par l'observation ». Lydia Harambourg.

<http://www.canalacademie.com/ida9246-Yves-Brayer-un-maitre-de-l-Ecole-de-Paris.html>

¹⁰⁵⁴ *Odalisque* (《宫女》*Gongnü*) de 1934, huile 65×100cm, National Art Museum of China. Le tableau a été donné par la famille de Qin Xuanfu au Namoc en 2013 (parmi 23 tableaux) ; il fut exposé et reproduit dans le catalogue de *抱朴自然——秦宣夫艺术展 Maintenir la nature – l'art de Qin Xuanfu*, Namoc, 20-27 avril 2013. Dernièrement, il figure dans l'exposition *快乐的旋转——秦宣夫诞辰 110 周年专题展 Merry-Go-Round The 110th Anniversary of Qin Xuanfu*, organisée à la CAFA, du 29 septembre au 30 octobre 2016.

¹⁰⁵⁵ Entre autres exemples : *Carmen* (《卡门》*Kamen*) de 1932, huile sur toile, 92×73 cm, collection particulière ; *Un jeune français* (《法国青年》*Faguo qingnian*) de 1934, huile sur toile 60.5×50 cm, collection particulière ; *La gare de Chongqing* (《重庆火车站》*Chongqing huochezhan*) de 1942, huile sur papier, 23×32 cm, collection particulière (cf. Annexes II p. 139).

nous attendons de l'histoire de l'art. En effet, on comprend mieux la qualité et le rôle de Qin Xuanfu en comparaison avec la grande majorité de la production moderne chinoise de l'époque, toutes tendances confondues, et qui est souvent, il faut bien le dire, d'une qualité médiocre. Il s'agissait avec des artistes comme Qin Xuanfu de relever de manière sensible le niveau de la peinture chinoise à l'huile, de la sortir du marasme de l'expérimentation facile et de la posture moderniste sans qualité pratique réelle.

Chez Simon encore, **Zhuang Ziman (1907-1969) (68)**, né à Wuchang dans le Hubei, il est passé par le *Shanghai Meizhuan* en peinture occidentale à partir de 1925 puis par le *Xinhua Yizhuan* en 1927 sous la direction de Chen Hong (17), ancien élève à l'École des beaux-arts de Paris. En 1929, il part en France et entre à l'école des beaux-arts de Paris, dans l'atelier de Lucien Simon. Il est membre de l'association des artistes chinois en France. En 1934, il retourne en Chine et enseigne à l'école des beaux-arts de Wuchang (*Wuchang Yizhuan*). Pendant la guerre, il est à Chongqing. En 1948, il devient enseignant à Hangzhou au *Hangzhou Yizhuan*; il meurt pendant la Révolution culturelle en 1969. Arrivé en octobre 1930, après deux ans dans les galeries, Zhuang Ziman intègre l'atelier Simon en octobre 1932 pour une année scolaire jusqu'au printemps 1933. Ce que l'on connaît de son œuvre, des paysages aimables comme *Les montagnes bleues et les eaux vertes* (《青山绿水》 *Qingshan lüshui*), une huile de 1949, et surtout des figures bien plantées, soit ethniques et presque héroïsées comme *La cavalière* (《女骑手》 *Nüqishou*) de 1947, ou plus intimistes et paisibles comme *La jeune fille en bleu* (《藍衣少女》 *Lanyi shaonü*) de 1950 (cf. Annexes II p. 140) ; ces tableaux nous donnent une idée du style que Zhuang Ziman dut adopter très tôt avec sa formation en France et à l'École des beaux-arts de Paris. Une peinture figurative et réaliste avec une bonne maîtrise du dessin comme nous le montre *Le portrait d'une personne âgée du Nord* (《北方老人肖像》 *Beifang laoren xiaoxiang*) de 1955 (cf. Annexes II p. 140). Sa *Cavalière* pourrait être l'élément d'une peinture d'histoire, figure du peuple, figure mongole, qui rappelle un peu des personnages de tableaux de Jean-Paul Laurens, et aussi les figures de son compatriote Tang Yihe.

Chez Simon enfin, **Hu Shanyu (1909-1993) (83)**, né dans le Guangdong et formé à Hangzhou auprès de Lin Fengmian, il arrive à l'École des beaux-arts de Paris en mai 1932 avec une grosse première année dans les galeries avant d'entrer dans l'atelier Simon en octobre 1933. Il poursuit assez souvent dans les galeries et surtout dans les cours du soir. C'est un parcours sérieux et sa production de retour en Chine comme *La pêche et la théière* (《桃与壶》 *tao yu hu*) huile sur toile de 1941¹⁰⁵⁶ ou encore *Le portrait de l'étudiante de l'école nationale des beaux-arts* (《国立艺专女学生像》 *Guoli yizhuan nüxuesheng xiang*) de 1944, *L'étudiante* (《大学生》 *Daxuesheng*) de 1946¹⁰⁵⁷, *La ville dans les montagnes de Chongqing* (《重庆山城》 *Chongqing shancheng*) vers 1945, ainsi que d'autres tableaux vus chez Council en juin 2016¹⁰⁵⁸ (cf. Annexes II p. 141), montrent une facture un peu cézannienne, qui touche au nu, au paysage et à la nature morte, mais pas à l'histoire visiblement, dans une manière de bon coloriste, portée sur les bleus et les roses, qui reste figurative et conforme à l'ensemble de la production chinoise du moment. On n'est pas dans l'expressionnisme, ni dans la violence des formes et des couleurs.

Le cas de **Wang Ziyun (1897-1990) (73)** est intéressant. Peintre formé au *Shanghai Meizhuan*, à Pékin, membre de l'association *Apollo* et enseignant à Hangzhou, il part en France sur le tard, se rajeunit allègrement d'une douzaine d'années pour intégrer l'École des beaux-arts de Paris fin janvier 1931. Il y reste dans l'atelier Landowski puis chez Gaumont dans un parcours sérieux de cinq ans. C'est une trajectoire particulière, qui le

¹⁰⁵⁶ *La pêche et la théière* (《桃与壶》 *Tao yu hu*) de 1941, huile sur toile, 51.5×43 cm, National Art Museum of China.

¹⁰⁵⁷ *L'étudiante* (《大学生》 *Daxuesheng*) de 1946, huile sur toile, 45×83 cm, National Art Museum of China.

¹⁰⁵⁸ Catalogue Council, vente de printemps à Pékin, 06 juin 2016, lot 2639.

fait passer de la peinture à la sculpture et aux art-décoratifs, avant qu'il ne soit surtout connu en Chine comme historien de l'art et archéologue centré sur le site de Xi'an. Ce qu'il dit de son séjour d'études est assez exceptionnel pour l'époque. Il explique son changement de spécialité par une sorte de prise de conscience en découvrant et visitant Paris. La beauté décorative, monumentale et architecturale de Paris le saisit et il décida de s'engager en sculpture¹⁰⁵⁹.

Il se retrouve avec « trente chinois » à l'École des beaux-arts de Paris, c'est à la fois le nombre effectif de Chinois à l'École mais aussi le nombre des membres de l'association à laquelle il adhère. On voit que son orientation passe par une prise de conscience de l'intérêt social de la sculpture et qu'à l'époque il évolue dans un groupe de Chinois qui devient très important à l'École des beaux-arts. Il ne renonce pas pour autant à la peinture, aimant dessiner sur le vif des paysages urbains. Le tableau qu'il envoie au Salon des Indépendants à l'hiver 1931, *La pluie de Hangzhou* (《杭州的雨》 *Hangzhou de yu*) avait été reproduit l'année précédente dans *Liangyou*¹⁰⁶⁰ (cf. Annexes II p. 142). Son tableau est dans une veine drolatique, un peu à la Feng Zikai, petit peuple des villes, style enlevé et sans doute coloré. Est-ce cet envoi dont le *Beiyang Huabao* rend compte en montrant le visage de l'artiste dominant dans une vignette le Grand Palais¹⁰⁶¹ ? Il s'agit peut-être déjà d'une œuvre sculptée à l'image de celle qu'on voit sur une photographie montrant l'artiste, son modèle et son œuvre dans un style qui rappelle plus Despiau que Landowski¹⁰⁶². Wang Ziyun reprend l'atelier de Liu Kaiqu pas loin de Montparnasse dont il fréquente aussi les académies libres et le « marché aux modèles »¹⁰⁶³. Dans son compte rendu, Wang Ziyun est plus exact que beaucoup d'autres agents ou témoins sur l'École des beaux-arts de Paris et sa situation dans le champ artistique français. Lui-même signale que l'École ne délivre pas de diplôme alors que cette idée reste ancrée aujourd'hui chez les spécialistes en Chine. Il évoque le rapport entre le travail d'étudiant à l'École et la possibilité d'exposer au Salon, entendu comme SAF et SNBA. Il parle de l'importance du maître, professeur chef d'atelier, de l'influence qu'exerçaient sur les élèves par leur exemple, les tableaux et sculptures du Prix de Rome, même les plus récents et exposés dans les galeries de l'École auxquelles tous avaient accès, français et étranger. Il reconnaît aussi le double aspect d'une formation de qualité, qui est académique et humaniste, mais qui sert aussi de faire valoir, de consécration, pour celui qui

¹⁰⁵⁹ « En Chine, j'avais étudié la peinture à l'huile. Après mon arrivée à Paris, en voyant les monuments de la ville et les places publiques décorées de sculptures, je compris la supériorité de la sculpture sur la peinture pour embellir la vie et améliorer la ville ; comme je pensais que l'art devait servir la société, je décidai de me tourner vers la sculpture. A l'époque, il y avait une trentaine d'étudiants chinois à l'École des beaux-arts de Paris dont huit en section de sculpture. » dans Wang Ziyun 王子云, *Cong Chang'an Dao Yadian - Zhongwai Meishu Kaogu Youji*, 从长安到雅典——中外美术考古游记, *De Chang'an à Athènes - récit de voyage archéologique des beaux-arts chinois et étrangers*, Yuelu Shushe, Hunan, 2005, p. 417.

¹⁰⁶⁰ *Liangyou*, 1930, n. 50, p. 26, parmi les œuvres de l'exposition de l'école des beaux-arts de Hangzhou (*Xihu Yizhuan*), *La pluie de Hangzhou* de Wang Ziyun (《杭州的雨》 *hangzhou de yu*), *En pleine nature* de Lin Fengmian (《荒野》 *huangye*), *L'aube* (《晨》 *chen*) de Li Fengbai.

¹⁰⁶¹ *Beiyang Huabao*, n° 593 du 3 mars 1931.

¹⁰⁶² Li Tinghua 李廷华, « Recherche de mémoire perdu : L'interprétation et la trace de l'histoire et personnage, 寻找丢失的记忆:历史和人物的解读与追述 », 中华儿女: 海外版 (书画名家) Overseas edition: Artists, n. 6 2012, p. 91.

¹⁰⁶³ Wang Ziyun 王子云, *Cong Chang'an Dao Yadian - Zhongwai Meishu Kaogu Youji*, 从长安到雅典——中外美术考古游记, *De Chang'an à Athènes - récit de voyage archéologique des beaux-arts chinois et étrangers*, Yuelu Shushe, Hunan, 2005, p. 432-434.

veut obtenir une place, une position d'enseignant dans une université à son retour en Chine¹⁰⁶⁴. Il dit aussi clairement que l'École est une « prison des beaux-arts » (美术的牢笼 *Meishu de laolong*), que les gens qui veulent réussir ne veulent pas y entrer, et qu'elle est un camp de base du courant académique auquel les Chinois adhèrent alors que les Japonais s'en départent. C'est bien cette image qui est ressortie de la première partie de notre étude. Le phénomène chinois, la *vague* chinoise, est une prise en main de l'École au service d'un projet collectif tourné vers la Chine et le transfert d'expérience et de compétence en Chine. La qualité de ce mouvement, au plus fort de son intensité, au début des années 1930, est et ne peut être qu'au service du courant dit « naturaliste » de Xu Beihong. Wang Ziyun décrit aussi cette sorte de voie moyenne, notamment en sculpture mais qui concerne aussi la peinture, qui sans être exceptionnelle, reste solide et de qualité, suffisamment pour y consentir. Il y a donc à travers Wang Ziyun une sorte de pragmatisme dans la démarche de cette génération, même si Wang Ziyun est à peine plus jeune que Xu Beihong, ; ce pragmatisme consiste à se spécialiser davantage tout en gardant la diversité et l'humanisme, dans un parcours dont on connaît l'académisme, et qu'on admet comme un outil dans sa trajectoire à la fois artistique et sociale. Il y a bien une prise de conscience et une maturité des continuateurs-successeurs qui s'expriment à travers la voix de Wang Ziyun¹⁰⁶⁵.

Comme membres du *Xuehui*, on a en rang serré chez Albert Laurens, **Zhou Fangbai (1906-2001) (74)** dont on connaît peu de choses, **Tang Yihe (1905-1944) (76)**, et encore **Chang Shuhong (86)** et **Chen Shiwen (94)**.

Né à Wuchang dans le Hubei, Tang Yihe entre à l'école spéciale des beaux-arts de Wuchang (Wuchang meishu zhuanke xuexiao) en 1922. En 1924, il va à Pékin pour se former en peinture à l'huile à l'école de beaux-arts de Pékin (*Beiping yizhuan*). En 1928, il est de retour à Wuhan comme enseignant, avant de partir en France en 1931. De retour en Chine en 1934, il reprend son poste de professeur et devient directeur du département de la peinture occidentale de l'école spéciale des beaux-arts de Wuchang. Pendant la guerre, il se replie à l'Ouest et participe à l'effort de propagande. En 1944, dans le naufrage du navire qui les amène à Chongqing, il se noie dans le Yangtsé en tentant de sauver son frère. Inscrit en mars 1931 dans les galeries de l'École des beaux-arts de Paris, il suit un cursus de trois ans et demi à l'École, dans l'atelier Albert Laurens à partir de novembre 1932 et jusque juillet 1934. C'est un parcours sérieux pour un élève qui a déjà été bien formé en Chine. Il est « élève subventionné » comme nous le montre une pièce de son dossier individuel avec pour tutelle, « le ministre de l'Instruction Publique de Chine » et pour juge de ses aptitudes le « Correcteur dans les galeries ».

Le système des galeries de Louis Roger est à son apogée au début des années 1930 comme véritable formation préparatoire avant l'entrée dans les ateliers et même davantage¹⁰⁶⁶; Roger lui donne l'appréciation suivante : « Elève sérieux, travailleur, et bien doué ». Même durant sa scolarité dans l'atelier Laurens, il poursuit dans les galeries en parallèle ; c'est le signe d'un intérêt marqué pour le dessin. Son œuvre est assez remarquable même si nous n'en avons pas trouvé l'écho dans la presse tabloïd, miroirs illustrés à Shanghai et à Tianjin. Le Namoc garde de lui une série de travaux scolaires dont des académies d'après l'antique et

¹⁰⁶⁴ Wang Ziyun 王子云, *Cong Chang'an Dao Yadian - Zhongwai Meishu Kaogu Youji, 从长安到雅典——中外美术考古游记, De Chang'an à Athènes - récit de voyage archéologique des beaux-arts chinois et étrangers*, Yuelu Shushe, Hunan, 2005, p. 438-440.

¹⁰⁶⁵ Liu Libin 刘礼宾, « Sculpture Teaching in Beaux-Arts in the Second and Third Decades of the 20th Century, 20 世纪二三十年代巴黎国立高等美术学院的雕塑教学 », *Sculpture 雕塑*, n. 3 2007, p. 41-43.

¹⁰⁶⁶ En AJ52 973, on trouve un répertoire qui correspondrait à un « concours » pour une « admission » dans les galeries, de 1928 à 1935.

notamment un Faune Barberini daté 1932 et dont la copie en marbre faite par Lequesne Grand Prix en 1844, ne lui est pas passé inaperçue (cf. Annexes II p. 143). De la même époque française, des dessins sur le vif de nus montrent un goût pour le dramatique et le « corps sous tension ». Par ailleurs, deux dessins non scolaires, *Coudre* (《缝》*Feng*) de 1934 et probablement encore réalisé en France, associé à *La grand-mère et le petit-fils* (《婆婆与孙子》*Popo yu sunzi*) de 1937 fait en Chine¹⁰⁶⁷, montrent un intérêt pour les scènes quotidiennes, dont l'intimisme grave est chargé d'une connotation sociale qui renoue avec le naturalisme du XIX^e siècle, dans la veine de Bastien-Lepage et de Dagnan-Bouveret. Il y a du Zola chez Tang Yihe. C'est ce que confirme son huile, *Le grand-père et le petit-fils* (《祖与孙》*Zu yu sun*) vers 1940. Son engagement transparait aussi dans sa peinture 《七七的号角》*Qiqi de haojiao* de 1940 qui montre un groupe de militants en marche (cf. Annexes II p. 144)¹⁰⁶⁸.

Un autre tableau de Tang Yihe, intitulé *Victoire et Paix*¹⁰⁶⁹, peut apparaître comme une œuvre synthétique, qui résumerait l'expérience de l'artiste à l'École des beaux-arts de Paris transférée dans le contexte de guerre en Chine. Dans cette « allégorie patriotique » réalisée en 1942 à l'École militaire de Jiangjin dans le Sichuan, Tang Yihe franchit une ligne que Xu Beihong s'est refusé à explorer franchement. L'œuvre est remplie de citations classiques ; elle est composite et éclectique, comme une sorte de Prix de Rome chinois qui nous rappelle effectivement Xu Beihong avec *L'Esclave et le Lion* quinze ans plus tôt, mais dans une manière de transposition d'un univers vers l'autre qui est sans complexe et peut-être parodique. A raison, Éric Janicot évoque le fruit d'un « digne élève de l'École des beaux-arts de Paris » et une « science académique du montage ». Par contre, nous ne partageons pas son idée d'une « chimère moderniste » qui serait « inopérante aux yeux du spectateur chinois »¹⁰⁷⁰. La description de l'œuvre par Janicot est exacte, savante, mais nous critiquons le jugement qu'il porte sur la réception de l'œuvre en Chine. Le public et le spectateur dont il parle n'existent pas et Janicot les met en avant pour s'y substituer. L'œuvre a-t-elle été critiquée à l'époque pour les raisons qu'il invoque ? Non. Le « populaire » dont Janicot parle n'est pas une catégorie dont Tang Yihe tient compte pour son tableau et « l'amateur » qu'il mentionne devrait être identifié, justement, comme le cœur de cible de l'auteur du tableau. Janicot rend le christianisme forcément incompréhensible en Chine alors que cette dimension chrétienne et classique du tableau a joué pleinement son rôle dans un cercle où les chrétiens sont très présents, même jusqu'à la tête du gouvernement. L'inertie de la civilisation chinoise est moins opérante dans le débat que la posture du sinologue qui rejette le « naturalisme » par une fin de non recevoir en Chine, alors qu'il est inscrit dans l'art Chinois depuis des siècles et qu'il réapparaît au début du XX^e siècle comme un sombre objet du désir. D'imaginer la production d'une œuvre de cette ampleur comme une lubie, sans que le peintre en ait calculé particulièrement la réception dans le champ artistique et au-delà, est un contresens.

Ensuite, la discontinuité que Janicot décrète entre *Victoire et Paix* de 1942 et le portrait *Guérilléra* de 1941 nous étonne. La question de la date échappe à Janicot qui ne voit pas qu'elle ne date pas la création de l'œuvre mais son sujet. Pour nous, c'est une « tête d'expression », exercice classique de l'École des beaux-arts

¹⁰⁶⁷ Conservés au National Art Museum of China (Namoc) : *Coudre* (《缝》*feng*) daté 1934, dessin au crayon, 43×40cm ; *La grand-mère et le petit-fils* (《婆婆与孙子》*popo yu sunzi*) de 1937, dessin au crayon, 45×42 cm.

¹⁰⁶⁸ Conservés au Namoc : *Le grand-père et le petit-fils* (《祖与孙》*zu yu sun*) vers 1940, huile, 84×65 cm ; *Qiqi de haojiao*, huile, 1940 “七七”的号角唐一禾 32×61 cm.

¹⁰⁶⁹ Décrit et analysé par Éric Janicot dans Janicot, « une Chimère moderniste », *L'art moderne chinois, op. cit.*, 2007, p. 125-128.

¹⁰⁷⁰ « La sédimentation iconographique, fruit de la transmission de formules d'ateliers, échappe à un public non formé à la culture européenne, et sans doute, à l'auteur lui-même. (...) Cette transfiguration d'un drame actuel dans une antiquité étrangère constitue, pour le témoin de l'époque, une forme d'anachronisme rédhibitoire ». Janicot, *op. cit.*, p. 127.

de Paris et qui s'inscrit naturellement dans une continuité avec le tableau allégorique qui date de l'année suivante. Pour mémoire, *Tianheng Wubaishi* était aussi une galerie de portraits dont la réalisation s'appuyait sur le bagage parisien de Xu Beihong entre travaux préparatoires du type portrait-tête d'expression et tableau d'histoire. Avec aplomb, nous pourrions même avancer que *L'autoportrait* (《自画像》 *Zihuaxiang*) de Tang Yihe de 1941¹⁰⁷¹ est homologué au héros de la *Victoire et la Paix*, à l'instar de Xu Beihong se représentant lui-même dans *Tianheng Wubaishi*. Ce lien substantiel entre les deux tableaux, et la culture pratique issue de l'École des beaux-arts de Paris qui les porte, nous paraissent plus intéressants à examiner que de voir d'un côté dans *Guérillera* le prototype de la figure héroïque maoïste, et de l'autre dans la *Victoire et la Paix* une formule illégitime en Chine. Quoi qu'il en soit, les compétences techniques, le goût et les circonstances donnent à la production de Tang Yihe une dimension nouvelle qui tranche avec la production un peu *bourgeoise* de ses camarades du moment à l'École des beaux-arts de Paris. Sa peinture n'est pas le « front uni » qu'évoque le manifeste du *Xuehui* mais elle y est bien présente comme un des *possibles* de la peinture chinoise, comme une des solutions à la crise du champ qui ne sera résolue qu'avec la CAFA de la nouvelle Chine. Que Tang Yihe joue objectivement en faveur de Xu Beihong est évident mais on retrouve aussi des éléments qui font penser à Ni Yide issu de Hangzhou¹⁰⁷².

De cette charge sociale et politique nouvelle dans la peinture, Xu Beihong ne semble pas avoir été ni l'initiateur ni le fer de lance. Cette tendance, dans les formules qui s'affirment durant la guerre et après la guerre, proviennent d'une jeunesse qui déborde très largement par la gauche Xu Beihong dont la peinture est plus proche de Lü Sibai.

Chen Shiwen (?-?) (94) fut formé entre 1923 et 1926 à Hangzhou dans une école qui exista avant l'École de Lin Fengmian ; on dit qu'il partit en France en 1928. On trouve sa trace à l'IFCL et à l'École des beaux-arts de Lyon à partir d'octobre 1931, soit au même moment que Chen Zhixiu. Il figure dans l'atelier Laurens à l'École des beaux-arts de Paris en octobre 1933 et pour trois ans avec une année dans les galeries. Il a tenté le concours d'admission en 1934 mais sans être reçu. A son retour en Chine en 1937, il enseigna au *Shanghai Meizhuan*. Entre 1941 et 1945, il fut directeur et professeur du département des beaux-arts à l'université nationale de Yingshi (国立英士大学 *Guoli yingshi daxue*). Après 1945, il est revenu au *Shanghai Meizhuan* mais il s'est établi en 1949 à Hongkong où il enseigna dans le département des beaux-arts de la *Chinese University of Hongkong*.¹⁰⁷³ De lui, on connaît plusieurs tableaux anciens, sans doute de la période française, comme *Les paysans* (《农夫》 *Nongfu*), *La femme au bain* (《浴女》 *Yunü*), *Près des fenêtres* (《窗前》 *Chuangqian*)¹⁰⁷⁴; des sujets courants et d'une facture globalement réaliste et figurative entre une scène paysanne, probablement une esquisse, une nature morte et une demi-figure ou un Torse féminin mis en situation dans un contexte balnéaire et de villégiature (cf. Annexes II p. 146). Rien qui ne le place spécialement ni d'un côté ni de l'autre mais ce n'est pas, de toute évidence, un affidé de Xu Beihong même s'il apparaît sur la photographie du groupe en 1934 avec le décor de l'avion en carton pâte avec Lü Sibai et Chang Shuhong (cf. Annexes I p. 57).

¹⁰⁷¹ *L'autoportrait* (《自画像》 *zihuaxiang*) de 1941, huile sur toile, 40×26cm, National Art Museum of China (Namoc).

¹⁰⁷² Pour montrer cette différence, on peut évoquer les deux tableaux de la vente Council du 6 juin 2016 avec un Ni Yide et un Lü Sibai placés côte à côte. La comparaison fait ressortir deux charges et deux styles. Style révolutionnaire et style bourgeois. Catalogue de la vente Council Beijing, 06.06.2013, lot. 2826 et lot. 2823 (cf. Annexes II p. 145).

¹⁰⁷³ Voir Ma Haiping 马海平, *Shanghai Meizhuan Mingren Zhuanlue*, 上海美专名人传略, *La biographie des célébrités de L'école des Beaux-arts de Shanghai*, Nanjing Daxue Chubanshe, Nanjing, 2012, p. 95.

¹⁰⁷⁴ *Yifeng*, n. 8 1934, p. 30-32.

Ce dernier est sans doute une des deux ou trois figures les plus importantes en peinture dans le mouvement chinois en France, de cette période des continuateurs-successeurs. **Chang Shuhong (1904-1994) (86)**, né à Hangzhou et diplômé en 1923 de l'école polytechnique du Zhejiang - *Zhejiang gongye xuexiao* dans le département de la teinture. La même année, il y devient enseignant, jusqu'en 1927, moment où il part en France. A son retour en Chine en 1936, il enseigne au *Beiping Yizhuan* à l'invitation de Wang Shijie, alors ministre de l'éducation, et il en devient le directeur du département de la peinture occidentale jusqu'en 1940. Comme membre du comité des beaux-arts du ministère de l'éducation, Chang Shuhong s'attache à la préparation de l'Institut national des recherches artistiques de Dunhuang qui est établi en septembre 1942. Il en est le premier directeur et il travaille à Dunhuang jusqu'en 1982. Son œuvre est trop connue pour que nous y revenions dans le détail¹⁰⁷⁵. Signalons des natures mortes de la période française comme *La pêche de miel et le cactus* (《水蜜桃与仙人掌》 *Shuimitao yu xianrenzhang*) de 1929, œuvre solide, ample, précise et colorée ; ou encore à son retour en Chine, dans une autre nature morte, homologue à celle de 1929, devant la fenêtre et des pots de cactus comme dans *L'amarillid* (《柱顶红》 *Zhudinghong*) de 1939¹⁰⁷⁶ (cf. Annexes II p. 147) qui rappelle aussi *Près des fenêtres* (《窗前》 *Chuangqian*) de Chen Shiwen de 1934. Pour les nus de salon, on a *Le rêve du printemps* (《春天的梦》 *Chuntian de meng*), grande huile de 1935 qui est reproduite en 1937 dans *Liangyou* parmi « Les œuvres exposées à la deuxième édition de l'exposition nationale des beaux-arts » (cf. Annexes II p. 147)¹⁰⁷⁷.

C'est un nu comparable à celui de Lyon dans l'esprit, mais aussi à celui déjà mentionné de Qin Xuanfu ou encore de Wu Zuoren (cf. Annexes II p. 148)¹⁰⁷⁸ dans son nu allongé de 1932, même si le style de Chang Shuhong est plus sévère. Cette manière sévère est encore plus marquée dans *Le portrait* (《人物》 *Renwu*) de 1940 (cf. Annexes II p. 148) ; il pourrait être celui de Chen Zhixiu, et il n'est pas sans faire penser à des formules de portraits assis de Jin Shangyi (né en 1934). Avec sobriété et dans une tonalité mineure, *La petite fille dans la rue* (《街头幼女》 *Jietou younü*) de 1936 complète le *Shana* qui est conservé à Guimet (cf. Annexes II p. 148).

L'ensemble est d'une tenue remarquable, dans une veine figurative au réalisme clair qui correspond à l'héritage des frères Laurens, mais qui peut aussi faire penser à André Devambez. Sans avoir pour l'instant ses résultats de Lyon, on voit que Chang Shuhong brille dans l'atelier d'Albert Laurens avec des récompenses dans les travaux d'atelier et les travaux de vacances « à titre étranger »¹⁰⁷⁹. Il est aussi avec Ducos de La

¹⁰⁷⁵ Voir bibliographie, dont Musée Cernuschi, *Artistes chinois à Paris, op. cit.*, 2011, p. 84 à 89, et exposition à la CAFA, *Lishi De Wendu*, 2015.

¹⁰⁷⁶ *L'amarillid* (《柱顶红》 *Zhudinghong*) de 1939, huile sur toile, 85.5×62.5cm, National Art Museum of China.

¹⁰⁷⁷ *Le rêve du printemps* (《春天的梦》 *Chuntian de meng*), huile sur toile, 95cm×130cm, collection particulière ; *Liangyou* de 1937 N. 128 p. 31.

¹⁰⁷⁸ Wu Ning 吴宁, *Yishu dashi zhilu congshu - Wu Zuoren, 艺术大师之路丛书——吴作人, Séries des grands maitres artistiques - Wu Zuoren*, Hubei Meishu Chubanshe, Wuhan, 2003, p. 107. Et Xuhui Art Museum 徐汇艺术馆, *Wu Zuoren Zuopinzhuan - Sumiao yu Zhongguohua, 吴作人作品展——素描与中国画, Exposition des oeuvres de Wu Zuoren - Dessin et Peinture Chinoise*, 2011, p. 63 et 64, nu allongé de 1932.

¹⁰⁷⁹ Il faut dépouiller tous les jugements. Nous avons photographié en série complète les cinq volumes reliés qui courent de 1931 à 1950. Dans le volume de 1934-1938, (p. 196 et 197) pour les « travaux d'atelier de peinture », Chang Shuhong obtient une « deuxième mention » « à titre étranger » (p. 223 et 224) pour les « travaux de vacances ». Dans chaque atelier sont attribuées par le jury composé de tous les professeurs de peinture, chefs-d'atelier et autres, deux récompenses, « la première » et « la seconde » ; quand un étranger est récompensé « à titre étranger », un même prix, premier ou second, est attribué aussi à un Français. Chang Shuhong est situé en octobre 1935 dans l'atelier Louis Roger qui a

Haille, grand prix de Rome en 1922, et professeur d'atelier de fresque à partir de 1929.

Cet intérêt pour la fresque procède de la même démarche de curiosité que d'autres Chinois ont alors, tel Zheng Ke dans la gravure de médaille avec Dropsy. On voit que cette génération des « successeurs » diversifie ses expériences au sein même de l'École.

Comment positionner Chang Shuhong dans le champ artistique chinois ? Pour nous, il est indubitablement du côté de Xu Beihong même si sa trajectoire ne le place pas dans le *Xu Beihong Xuepai*. En somme, Chang Shuhong exprime une tendance lourde dans les années 1930 et qui porte au premier plan la manière réaliste d'inspiration académique. En regardant le déroulé donné par *Liangyou* et *Beiyang*, alors qu'en 1935 d'autres tendances s'exprimaient encore comme celle de *Juelan Shi* et que Liu Haisu était encore mis en valeur, on voit qu'à partir de 1936 la manière dominante et quasi-exclusive devient celle de Xu Beihong, Chang Shuhong, Lü Sibai etc.

Un élément étonnant du dossier Chang Shuhong concerne un article intitulé « L'exposition de la peinture chinoise à Paris et le futur de la peinture en Chine » qui aurait été écrit le 31 mai 1933 à Paris, et publié au début de 1934 dans la revue de Hangzhou *Yifeng* n. 9, et puis reprise dans le recueil de Chang Shuhong en 1994¹⁰⁸⁰. Le texte est problématique car Chang Shuhong met en scène une visite de l'exposition de 1933 avec son maître Paul-Albert Laurens. Ce genre de relation est un topos dont on a déjà pu parler au début de notre étude avec les précurseurs et la figure de Raphaël Collin. Mais ici, le texte est une charge lourde contre Xu Beihong à travers la bouche de Laurens, qui ne peut pas être autre chose que celle de Chang Shuhong lui-même. Le texte nous a semblé tellement problématique, voire saugrenu, que nous avons décidé de vérifier son contenu original dans la revue de l'époque. Or, si Chang Shuhong a bien publié des articles dans *Yifeng*, celui-ci n'y figure pas dans la publication à l'époque ; cet article est un faux qui a tout simplement été inséré en 1994 dans le recueil. Par qui ? Peu importe, mais il est clair que le texte vise à disqualifier Xu Beihong pour en éloigner Chang Shuhong.

Lü Sibai (1905-1973) (81) partage beaucoup de points communs avec le parcours de Chang Shuhong entre Lyon et l'École des beaux-arts de Paris. Lü Sibai est chez André Devambez et il montre au même moment que son camarade un intérêt pour la fresque et Ducos de La Haille¹⁰⁸¹. Si Lü Sibai n'obtient pas de récompense, il réussit le concours d'admission en mai 1932. En dehors des natures mortes et des paysages qu'on lui connaît, relevons *La femme en bleu* (《蓝衣妇女》 *Lan yifu nü*) de 1931 huile qui est l'image d'un portrait *bourgeois*, dans une manière proche de Xu Beihong, avec préciosité du vêtement en soie bleue, antique occidental, livre ouvert, et qui contraste avec *Le portrait du paysan* (《农民肖像》 *Nongmin xiao xiang*) de 1938 (cf. Annexes II p. 149) ; une peinture sans embarras qui fait penser à la manière actuelle de Liu Xiaodong (né en 1963). Quant aux *Poissons-chats* (《鲶鱼》 *Nianyu*) de 1944¹⁰⁸², il révèle le goût de l'observation du vivant prôné par Xu Beihong et que l'on retrouve de manière comparable chez Wu Zuoren¹⁰⁸³. Enfin, souvenons-nous du contraste entre l'ouvrier de Ni Yide et le portrait de la mère de Lü Sibai dans la

succédé à Paul-Albert Laurens décédé en septembre 1934. Durant la même année 1935, sa femme Chen Zhixiu (91) réussit le concours d'admission en sculpture en même temps que Liao Xinxue (96).

¹⁰⁸⁰ Chang Shuhong 常书鸿, *Chang Shuhong Wenji - Dunhuang Yanjiu Wenji, 常书鸿文集——敦煌研究文集, Recueil de Chang Shuhong - Recueil sur la recherche de Dunhuang*, Gansu Minzu Chubanshe, Lanzhou, 2004. p. 3-10.

¹⁰⁸¹ Zhou Fengbai (1906-2001) (74) est également un *Laurens-Ducos*.

¹⁰⁸² *Le portrait du paysan* (《农民肖像》 *Nongminxiaoxiang*) de 1938, huile sur toile, 71.5×52.5cm, Namoc ; *Les poissons-chats* (《鲶鱼》 *nianyu*) de 1944, huile sur toile, 43.5×53cm, Namoc.

¹⁰⁸³ Xuhui Art Museum 徐汇艺术馆, *Wu Zuoren Zuopin zhan - Sumiao yu Zhongguohua, 吴作人作品展——素描与中国画, Exposition des oeuvres de Wu Zuoren - Dessin et Peinture Chinoise*, 2011.

vente Council de juin 2016 pour deux peintures figuratives et réalistes, mais d'esprit très différent¹⁰⁸⁴. Dans le numéro de *Liangyou* de juin 1936¹⁰⁸⁵, une œuvre intitulée *Une famille pauvre* (《贫民之家》*Pinmin zhijian*) est associée à Liu Kaiqu et à Wu Zuoren avec son célèbre tableau *Les haleurs* (《纤夫》*Qianfu*) conservé aujourd'hui à la CAFA¹⁰⁸⁶. *Une famille pauvre* de Lü Sibai montre aussi que dans le contexte difficile que traverse la Chine à l'époque, se développe une peinture à connotation sociale et politique qui rappelle directement le naturalisme du XIX^e siècle et qui gagne aussi les tenants d'une peinture habituellement plus sereine.

Comme membres de l'association, on a **Liu Quqiao**¹⁰⁸⁷ (84) dans les galeries ; il y reste environ deux ans avec Louis Roger, sans passer dans un atelier. Il apparaît sur la première photographie de l'association des artistes chinois en France prise dans ce qui ressemble à une salle de restaurant. Né dans la ville de Raoping, dans le Guangdong, il est généralement considéré par l'historiographie comme un peintre chinois « d'outre-mer ». Passé par le Japon, puis en France, il rentre en Chine et y expose en 1935. Ensuite, il finit par s'installer à Cholon, la ville chinoise de Saïgon. Son tableau *La fille plongée dans sa réflexion* (《凝望》*Ningwang*) publié en septembre 1936 dans *Liangyou*¹⁰⁸⁸ est remarquable (cf. Annexes II p. 150) ; une jeune fille est en uniforme, comme un scout, ce qui est courant à l'époque où l'éducation, l'hygiénisme et le sport se traduisent par un encadrement strict de la jeunesse dans des organisations dédiées. La jeune fille a les bras croisés, les cheveux courts et le regard d'une inquiétude sévère, voire inquisiteur. On n'est pas loin d'un tableau engagé qui peut préparer des formules développées ensuite par la gauche du champ artistique.

Dans le même groupe chinois des galeries, **Huang Xianzhi (1907-1991) (82)** est un Hunanais passé par Hangzhou ; il y a connu Lin Fengmian et Claudot ; il arrive à Paris en 1931, passe par Julian et suit un parcours contigu et comparable à Liu Quqiao à l'École des beaux-arts, sauf qu'il reste beaucoup de temps dans les cours du soir. Ce que nous connaissons de son œuvre est conforme, avec des paysages et des natures mortes. Il présente une grande continuité de style depuis *Les bateaux au coucher du soleil* (《日暮舟楫》*Rimu zhouji*) de 1947, *La mine à Nanshan* (《南山矿场》*Nanshan kuangchang*) de 1958, jusqu'à une *Nature morte* (《静物》*Jingwu*) dans les années 1970 (cf. Annexes II p. 150). Réalisme, pleinairisme, qualité du dessin et de la couleur etc. Il figure ensuite à Guilin, Chongqing puis à Nankin avec la nouvelle Chine. S'est-il rallié à Xu

¹⁰⁸⁴ *Supra*, note 1072, p. 381.

¹⁰⁸⁵ *Liangyou* de juin 1936, N.117, p. 48 et 49.

¹⁰⁸⁶ Ce thème des haleurs est présent en France, avec Daumier, Jules Adler au musée du Luxembourg mais aussi par Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923) dont nous connaissons *Deux haleurs*, aquarelle, gouache et encre sur carton signé en bas à gauche. 36,5 x 46,5 cm, dans un style symboliste. Le motif principal est repris à l'École dans la figure de Samson comme dans le tableau de Théodore Mitresey, PRP 144 de 1893 ; sinon, évidemment, dans le tableau d'Ilia Repine (1844-1930), *Les haleurs de la Volga* de 1870-1873, conservé à Saint-Petersbourg. Le tableau de Wu Zuoren est le premier d'importance en Chine qui s'inspire d'un précédent russe et précisément dans une veine naturaliste et sociale ; c'est une prise de position claire contre l'impressionnisme et les avant-gardes d'Europe occidentale.

¹⁰⁸⁷ Li Chao 李超, *Ouhua Dongjian: Zhongguo Liuou Xihuaqia de Yishu Huodong*, 欧画东渐: 中国留欧西画家的艺术活动, *La peinture occidentale en Chine: Les activités artistiques des peintres chinois allés en Europe*, Shanghai Jinxiu Wenzhang Chubanshe, Shanghai, 2009, p. 32. Dans une interview de monsieur Wen Lou, sculpteur, après la sortie du lycée au Vietnam en 1952, il a appris la peinture de Liu Quqiao, peintre qui était allé en France (« *Sui liufahuaqia Liu Quqiaoxianshengxihua* »). On trouve un livre de Liu Quqiao qui contient cinquante de ses peintures à l'huile et douze dessins au fusain, publié en 1970 au Vietnam.

¹⁰⁸⁸ *La fille plongée dans sa réflexion* (《凝望》*Ningwang*), publié en septembre 1936 dans *Liangyou* N.120 p. 36.

Beihong ? Une photographie les montre ensemble avec Fu Baoshi et Chen Zhifuo à Chongqing en 1943¹⁰⁸⁹ ; Huang Xianzhi figurait aussi sur la photographie du groupe des chinois de l'École des beaux-arts et de l'association posant avec Xu Beihong en 1933.

Certes, le dossier artistique des membres de cette association, étudiants à l'École des beaux-arts de Paris, pourrait être étoffé, mais à ce stade, il est assez épais pour qu'une tendance nous apparaisse de manière assez claire pour avancer un élément de réponse à notre problématique générale.

Parmi les agents, tous ou presque, produisent à l'époque du *Xuehui* et même plus tard, une peinture de genre (portrait, nature morte, paysage), sérieuse et appliquée, qui est le fruit d'un engagement de spécialité, sans doute le plus élevé dans tout le phénomène chinois à l'École des beaux-arts (durée des études, diversité des apprentissages, récompenses dans les ateliers, succès au concours, participations aux salons ...). Cette tendance générale semble aussi le résultat d'un travail combiné entre peintres et sculpteurs qui partagent assurément des préoccupations et une expérience commune que l'Association permet de mutualiser. Aussi, la « ligne » et le « front uni » de l'association correspondent à la tendance artistique défendue par Xu Beihong plus qu'à toute autre, et au-delà des trajectoires individuelles des agents qui ne les rapprochent pas toujours forcément de celle de Xu Beihong¹⁰⁹⁰.

Dans ce contexte, la photographie de 1933 est bien plus que symbolique ou circonstancielle¹⁰⁹¹ ; elle ne fixe pas simplement la visite d'un ancien déjà célèbre, chez les nouveaux appelés eux-mêmes à être consacrés à leur retour dans la mère patrie. A nos yeux, elle manifeste bien la sorte de tutelle morale et artistique que Xu Beihong exerçait sur ce groupe dont plusieurs membres importants étaient déjà dans le *Xu Beihong Xuepai* en cours de formation à Nankin ; tandis que d'autres, venus d'ailleurs (Shanghai, Hangzhou, Pékin etc.) le rejoindraient plus tard à leur retour en Chine, voire pendant et après la guerre. Même les membres peu liés personnellement à Xu Beihong, comme Chang Shuhong, et les non-membres comme Yang Huaguang, ont eu une production qui rentrait dans le cadre défendu par Xu Beihong : peinture figurative et réaliste, avec une très bonne base de dessin, pleinairisme, colorisme modéré, peinture de genre et ouverture sur une imagerie à connotation sociale et parfois politique que le contexte de guerre va accentuer mais qui renouait d'abord avec le naturalisme français du siècle précédent ; tendance encore portée avec brio par des maîtres français comme les frères Laurens, Lucien Simon ou André Devambez. Cette nouvelle génération de « patrons » français à l'École des beaux-arts de Paris était autant le véhicule du transfert de formules et d'influences académiques sur la nouvelle génération de Chinois que ne l'avaient été les prédécesseurs des uns sur les prédécesseurs des

¹⁰⁸⁹ Fu Ershi 傅二石, « Mémoire de Jingangpo 金刚坡的回忆 », *Xinhua Daily 新华日报*, 6 décembre 2007, B07.

¹⁰⁹⁰ Signalons le sculpteur **HE Zhipei** (?- ?) (57), né à Baoqing dans le Hunan, connu comme professeur de l'école des beaux-arts de Wuchang (*Wuchang yizhuan*) et qui est signalé à travers son collègue Peng Youxian comme un *Liufa*. http://pengyoushan.artron.net/photo_detail_10241 avec une photographie prise à Wuchang en 1933 ; Peng Youxian (1906-1949), ancien du *Shanghai Meizhuan* est lui-même signalé comme *Liufa* et passé par l'École des beaux-arts de Paris, mais aucune trace de lui dans les archives (il est plus certainement à situer à l'École nationale des arts décoratifs, mais il faudrait vérifier ?). De He Zhipei, sculpteur chez Boucher, on a des académies de très bon niveau, indice d'une formation sérieuse en dessin d'après le modèle vivant, comme l'indique son parcours sérieux à l'École des beaux-arts de Paris entre octobre 1929 et février 1932, avec une présence encore mentionnée dans les archives en 1935. Il s'est essayé au concours d'admission et il obtient un certificat pour sa tutelle, le « ministre de l'instruction publique du Hounan » [*sic*] ; il doit donc être boursier de sa province. Il ne figure pas comme membre de l'association en janvier 1933, tout simplement parce qu'il n'est pas présent à ce moment là, davantage que pour des raisons artistiques car sa production connue le met dans le cadre figuratif réaliste et académique.

¹⁰⁹¹ Voir Xu Beihong parmi les membres de l'association (cf. Annexes I p. 57).

autres. La chaîne était en place et fonctionnait au profit d'un retournement de tendance qui donnait à l'expérience chinoise à l'École des beaux-arts un poids et une nature qui pesaient au bénéfice de la tendance incarnée par Xu Beihong.

Cette tendance dominante chez les Chinois de l'École des beaux-arts de Paris, bien exprimée par les membres de l'association, fut-elle pour autant prépondérante en Chine au milieu des années 1930 ? Pas exactement. D'une part, il y avait toujours la tendance moderniste-formaliste qui, avec des figures aussi importantes que **Pang Xunqin**, continuait d'animer une voie volontairement non académique, jusqu'à la parodie. On peut même dire qu'elle atteint son apogée en Chine avec l'association *Juelan shi*¹⁰⁹², comme un contrefeu, au début des années 1930. L'œuvre de Pang Xunqin est trop connue pour la passer en revue ici, notons simplement sa visibilité dans les tabloïds à l'époque. *L'énigme de la vie* (《人生之哑谜》 *Rensheng zhi yami*) publié dans *Liangyou* en 1932, est une sorte de découpage composite, de collage de visages chinois et d'un jeu de cartes avec des éléments décoratifs art déco très marqués et une dimension symbolique forte, poétique et aussi sociale¹⁰⁹³. C'est une œuvre très illustrative qui dut énormément déplaire à Xu Beihong mais qui, avec le recul, était vraiment très originale en Chine¹⁰⁹⁴. Il faut aussi signaler que, contrairement à d'autres formalistes, Pang Xunqin avait de réelles compétences techniques ; il était capable de très bien dessiner, dans un style inspiré de la peinture au trait la plus ancienne en Chine, comme on le voit dans ses *Dance With Ribbon*¹⁰⁹⁵. On a encore *La danse espagnole* (《西班牙舞蹈》 *Xibanyawudao*) ou *Dans le studio* (《画室内》 *Huashinei*) dans le même numéro de *Liangyou* cité précédemment. A l'instar de son jeu de cartes ésotérique, Pang Xunqin jouait avec les codes de la peinture occidentale jusqu'au pastiche et non sans humour. *Le nu* (《裸体》 *Luoti*) en 1932, nous rappelle la sorte de sensualité humide de Van Dongen¹⁰⁹⁶; *Le dessin* (《构图》 *Goutu*) de 1933, est encore plus abstrait, dans une accumulation savante de formes qui puisait chez Fernand Léger et aussi dans le surréalisme de De Chirico¹⁰⁹⁷. En 1934, *La vue sur les maisons* (《屋景》 *Wujing*), était étonnante de synthétisme et dans une veine très « École de Paris » en aplats de couleurs et en géométrie des formes et des lignes¹⁰⁹⁸. Cette construction nous rappelle, en les anticipant, les productions de Claude Venard (1913-1999) dans les années d'immédiat après-guerre. Encore en 1935, un *Dessin* (《构图》 *Goutu*) est un montage moderniste, avec piston, doigts géants et menaçants, visages de poupée et de robot avec une danse de jeunes filles en robe de ballerine en arrière-plan...¹⁰⁹⁹ Pang Xunqin avait son univers étrange qui lui était vraiment propre sans doute à cette époque en Chine ; on en trouve le vague écho que dans la stylisation et le synthétisme des figures et des paysages chez Ni Yide, Zhang Xian et quelques rares autres.

Toutefois, après 1935, cette production moderniste et originale en Chine tend à reculer très sensiblement dans les publications tabloïds, sans que les images de Liu Haisu ne puissent apporter la contradiction au mouvement porté par la tendance observée par le prisme du *Xuehui* et exprimée en Chine par Xu Beihong, Fang Junbi, Yang Huaguang, Chang Shuhong, Lü Sibai etc. Symboliquement, le cheval de Liu Haisu publié dans *Beiyang* N. 887 de janvier 1933 semble un peu piteux et fait pâle figure face à ceux de Xu Beihong qui

¹⁰⁹² Ralf Croizier, « Post-Impressionists in Pre-War Shanghai: The *Juelan Shi* (Storm Society) and the fate of Modernism in Republican China », in John Clark, *Modernity in Asian Art*, Canberra, 1993, p. 135-154.

¹⁰⁹³ *L'énigme de la vie* (《人生之哑谜》 *Rensheng zhi yami*) dans *Liangyou* 1932 N. 71 p. 13.

¹⁰⁹⁴ Comparable à *Suchlike Paris*, 1931; aquarelle-gouache sur papier, perdue en 1937.

¹⁰⁹⁵ Pang Xunqin, 庞薰琹, *Pang Xunqin*, 庞薰琹, Jiangsu Jiaoyu Chubanshe, Nanjing, 2006, p. 137 à 143.

¹⁰⁹⁶ *Le nu* (《裸体》 *luoti*), *Liangyou*, 1932, N. 72, p. 21.

¹⁰⁹⁷ *Le dessin* (《构图》 *goutu*), *Liangyou*, 1933, N. 82, p. 29.

¹⁰⁹⁸ *La vue sur les maisons* (《屋景》 *wujing*), *Liangyou*, 1934, N. 84, p. 28.

¹⁰⁹⁹ *Dessin* (《构图》 *goutu*), *Liangyou*, janvier 1935, N.111, p. 21.

paraissent à l'époque dans la presse et qui dégagent une force picturale et symbolique bien supérieure¹¹⁰⁰.

Pour Pang Xunqin, d'autres œuvres remarquables mériteraient un commentaire plus ample, contrepoint brillant et incontournable posé face au *Xu Beihong Xuepai*. Toutefois, dans ce jeu artistique, les cartes de Pang Xunqin qui ressemblent un peu à la peinture de Chang Yu ne sont pas les objets les plus intéressants, ni même ses exercices de style qui relèvent davantage de l'art décoratif que d'un véritable œuvre peint. Un des tableaux les plus incisifs est sans doute *Le Fils de la terre* (地之子 *Di zhi zi*) de 1934, détruit pendant la guerre, et dont le Musée Pang Xunqin conserve une version à l'aquarelle¹¹⁰¹. D'emblée et à raison, on pense au type de sujets que Lin Fengmian défend dans sa *pietà* conservée au musée Cernuschi et dont le sujet est déjà en filigrane dans *Tongku* : corps en détresse, corps exposé, corps pleuré etc. Pourtant, le style de Pang Xunqin nous rappelle autant et immédiatement le Prix de Rome PRP 179 de 1929 par Jules-Alfred Giess (1901-1973) ; intitulé *Les adieux*, le tableau est également une interprétation laïque du motif chrétien, peut-être dans un rappel récurrent du deuil de la Première Guerre mondiale (cf. Annexes II p. 151). Comme dans *La mère et l'enfant* du Musée des années 1930 et qui date de 1930, Giess se rapproche encore d'un sujet et d'un style bien établi par son maître à l'École des beaux-arts de Paris, Jean Pierre Laurens, avec primat du dessin et volumes soignés ; mais comme il est plus jeune, on voit aussi chez lui, l'écho des Romains qui l'ont précédé, comme les Jean Dupas, Jean Despujols, Louis Billotey ou encore Robert Poughéon et Pierre Ducos de La Haille. Au-delà des Bordelais, il y a un vent néo-classique, presque « néo-grec », que faisaient souffler les lauréats de l'École des beaux-arts couronnés par l'Académie, et qui annonçait l'essor d'une peinture monumentale et décorative française au sein du mouvement dit « art déco »¹¹⁰². Il y a de cela chez Pang Xunqin, de cette peinture académique française portée par les fleurons que nous venons de mentionner.

Or, cette voie suivie par une bonne partie, peut-être un bon tiers du champ artistique académique français au regard de ce qu'on peut observer dans les catalogues des salons (SAF et SNBA), est précisément et globalement une voie artistique à laquelle Xu Beihong n'adhère pas du tout. Pour nous, la raison est évidente et Pang Xunqin en est l'illustration ; lorsqu'elle portée par des maîtres issus du sérail, cette tendance est acceptable, si elle est diffusée et développée par d'autres, elle est une voie insupportable vers la simplification et la stylisation décorative que Xu Beihong rejette absolument. L'a-t-il dit ? Nous ne l'avons pas encore vu mais Xu Beihong l'exprime en s'attaquant à Cézanne et au Cubisme qui constituaient une des bases théoriques et pratiques de cette évolution. L'autre versant du problème est représenté par Ni Yide, produit du *Shanghai Meizhuan* et fer de lance de *Juelan*. Nous pensons qu'essentiellement la mise au point de ce qu'on appelle aujourd'hui l'art Mao puise davantage dans sa manière que dans celle défendue par Xu Beihong et le *Xu Beihong Xuepai* et à travers eux l'héritage de l'expérience aux beaux-arts de Paris. Ce ne sont pas tant les Chinois passés par l'École des beaux-arts de Paris que leurs compatriotes formalistes-modernistes qui poussèrent à façonner une veine picturale stylisée, quasi illustrative et qui est à la base de l'imagerie Mao. Un exemple intéressant dans *Juelan* est l'œuvre de Zhou Zhentai, avec son *Réparer*

¹¹⁰⁰ Le recul du modernisme dans les revues devient une quasi disparition après 1935 ; on voit poindre en 1941 (dans un contexte très académique formellement, et très grave en termes de sujets) quelques œuvres dans une manière moderniste et à travers des sujets de genre, comme *Le portrait d'une femme* (《女人像》*Nürenxiang*) de Ni Yide - ou encore *Les fruits* (《水果》*Shuiguo*) de Guan Zilan (1903-1986) dans le *Liangyou* N. 167 p. 34 de juin 1941. La tendance est plutôt similaire pour les chevaux de Xu Beihong et son portrait très léché *Madame Li* (《李女士画像》*Li nüshi xiang*) ou encore pour 1940 *Les bombardés* (《炸弹》*Zhadan*) Li Keran (1907-1989) et *Les chevaliers braves* (《英勇的骑兵》*Yingyong de qibing*) par Zhai Yi (1908-1981).

¹¹⁰¹ Pang Xunqin, 庞薰琹, *Pang Xunqin, 庞薰琹*, Jiangsu Jiaoyu Chubanshe, Nanjing, 2006, p. 22 et 23.

¹¹⁰² Le Prix de Rome de 1929 fait aussi écho à celui de Nicolas Untersteller (1900-1967) l'année précédente, PRP 177, *Concert champêtre*. Pang Xunqin rapporte l'impact énorme qu'eut sur lui l'exposition de 1925 à Paris.

la machine (《修机》 *Xiu ji*) publiée en janvier 1935 dans *Liangyou*¹¹⁰³(cf. Annexes II p. 152).

Au contraire, nous pensons qu'autant qu'il leur fut possible, les *Liufa* de l'École des beaux-arts tentèrent de maintenir une peinture à l'huile de facture classique, avec des sujets classiques et dont les effets directs sur la peinture à l'encre, et Xu Beihong en tête, eurent peu à voir avec l'esthétique du réalisme socialiste. Une confrontation entre deux tableaux, l'un de Lü Sibai et l'autre de Ni Yide a manifesté pour nous de manière directe, forte et presque physique, cette différence, cet abîme ; celui qui existe entre une peinture de type « révolutionnaire » et une peinture de type « bourgeoise »¹¹⁰⁴. Certes, des exemples comme *Une famille pauvre* (《贫民之家》 *Pinmin zhijia*) de Lü Sibai publié en 1936 ou encore *La force des masses* (《群力》 *Qunli*) par Zhang Anzhi (1911-1990) grand tableau conservé à la CAFA et publié dans le *Lianyou* en avril 1937¹¹⁰⁵ (cf. Annexes II p. 152), en même temps que le controversé *Tiao wang-Les trois héros de Guangxi* (《广西三杰》) de Xu Beihong, montrent ce retour à une veine naturaliste, mais à nos yeux, ce n'est pas elle qui est à la base de l'imagerie Mao ; c'est ensuite la tradition soviétique, très différente de la tradition française, qui est venue se surimposer à l'ensemble ; mais encore une fois, l'héritage français, très « Troisième République », a peu à voir avec le Réalisme socialiste et pour nous, le lien n'est pas direct entre les deux ; l'un ne devait pas mener à l'autre, et c'est davantage l'avant-garde de *Juelan* qui a préparé l'arrivée de nouvelles formules qui furent ensuite très utilisées par les communistes.

Ce point est important, car il nous permet de critiquer et de contester l'idée générale de l'historiographie anglo-saxonne qui ne veut pas voir qu'exista une « école française » dans l'entre-deux-guerres et qui n'est pas « l'École de Paris », et que c'est précisément cette « école française » qui a été peu ou prou importée en Chine, notamment à travers nombre d'agents de notre phénomène chinois à l'École des beaux-arts. Or, cette tradition et cet héritage d'une peinture française figurative et réaliste n'ont rien à voir avec le réalisme socialiste. Le lien direct fait entre ces deux traditions en Chine est abusif et consiste à nier l'existence de l'influence française en tant que telle, et située en dehors des avant-gardes et de l'École de Paris¹¹⁰⁶.

2.6. La queue de comète à la fin des années 1930

Une dernière portion des successeurs nous intéresse, sorte de queue de la comète chinoise qui traverse notre phénomène à l'École des beaux-arts de Paris avant-guerre. Ce sous-groupe clôt les années trente et

¹¹⁰³ Réparer la machine (《修机》 *xiu ji*), *Liangyou*, janvier 1935, n. 111 p. 21.

¹¹⁰⁴ *Supra*, note 1072, p. 381.

¹¹⁰⁵ *La force des masses* (《群力》 *qunli*), *Lianyou*, avril 1937, n.127 p.38.

¹¹⁰⁶ On pourrait nous opposer Feng Fasi (1914-2009), formé à Nankin ; voir de lui, un grand dessin 63 x 110 cm, réalisé en 1934 ; il a pris pour modèle un bas relief romain du Louvre, marbre d'un suovetaurille du I^{er} siècle. Il est reproduit dans China National Academy of Painting 中国国家画院, *Yi Wei Rensheng - Xu Beihong de Xueshengmen Yishu Wenxianji*, 艺为人生——徐悲鸿的学生们艺术文献集, *Arts for life, documents of Xu Beihong's students*, Zijincheng Chubanshe, Beijing, 2010, p. 213. Ce dessin est depuis passé en vente chez Council le 3 juin 2014 à Pékin lot. 32 24.

Aussi, précisément, son œuvre est stylistiquement ambiguë dans les années 1940. Voir l'exposition 冯法祀的「开山途」 [Ouvrir une montagne] de Feng Fasi, à la CAFA, 2014. Et l'exposition *Art For Life - Retrospective Art Exhibition to Commemorate the 100th Anniversary of Birth of Feng Fasi*, 艺为人生 - 冯法祀百年诞辰艺术回顾展, 27 juin - 8 juillet 2014, au Namoc catalogue par Fan Di'an 范迪安, 艺为人生:20世纪中国油画名家-冯法祀, *20th century Chinese oil painting master Feng Fasi*, Anhui Meishu Chubanshe, 2014. Réfléchir aussi à la sculpture, en quoi il y a continuité ou rupture entre l'héritage français et la phase « réaliste socialiste » ? Les cas de Hua Tianyou et de Wang Linyi en sculpture. C'est peut-être en sculpture que la continuité des formules est la plus forte, même si la surimposition soviétique est frappante ?

certaines de ses étincelles vont traverser les années noires et parfois rejoindre la dernière phase de notre phénomène, les « héritiers » qui arrivent à l'École des beaux-arts de Paris à partir de 1947.

Cette fin des successeurs correspond à un fléchissement sensible du mouvement, comme la fin d'un cycle, avec une baisse des effectifs qui coïncide globalement avec le déclenchement de la guerre en Chine ; il y a bien une sorte de cassure entre la fin de l'année scolaire 1936-1937, soit juillet 1937 et la suite. Le nombre des arrivées diminue nettement et les départs sont nombreux. Pourtant, le mouvement persiste avec des durées d'études très longues pour des agents arrivés en 1932 et 1933 et dont nous avons déjà parlé ; comme les sculpteurs **Zheng Zhushao (85)** avec un parcours de sept ans, **Zhou Qingding (88)** sur presque dix ans et **Hua Tianyou (93)** avec encore davantage de présence à l'École des beaux-arts et poursuivant l'effort fourni par **Zheng Ke (46)** dont la fréquentation de la rue Bonaparte s'inscrit dans une large parenthèse comprise entre 1928 et 1938. A y regarder de plus près (selon le graphique en Annexes I p. 40), le mouvement diminue en intensité à partir de 1934-1935, par paliers, pour s'étioler avec la guerre en Chine et en Europe, mais sans jamais s'interrompre complètement¹¹⁰⁷. Pour les sculpteurs on pourrait encore relever **Liao Xinxue (96)** entre 1933 et 1942 et qui n'est pas signalé dans le *Xuehui*, et aussi **Yen Dehui (103)** qui arrive en 1938 et dont les archives de l'École gardent la trace jusqu'en 1949. Les sculpteurs apparaissent ainsi comme un groupe dans le groupe dont la durée, l'intensité et la ténacité des parcours individuels dans le phénomène sont remarquables. Pourtant, il y a bien un peintre, mais un seul, qui à la même époque tient la comparaison avec les sculpteurs : Zhang Ziyu.

Zhang Ziyu (1902-1984) (103), originaire de Suzhou, fut un des premiers élèves de Yan Wenliang au début des années 1920 avec son camarade **Huang Juesi (1901- ?) (104)** qui est aussi en France et brièvement à l'École des beaux-arts de Paris fin 1935 et début 1936 également dans l'atelier Devambez¹¹⁰⁸. Les deux élèves de l'École des beaux-arts de Suzhou en étaient devenus professeurs dès 1924¹¹⁰⁹. En 1932, ils ont rencontrés Xu Beihong venu visiter l'établissement et à cette occasion, Zhang Ziyu donna un discours au nom des enseignants. A son retour en Chine, Yan Wenliang a choisi Huang Juesi et Zhang Ziyu pour qu'ils partent en France à leur tour, probablement avec un programme de bourses de la province. Elève chez Devambez puis chez Guérin avant-guerre, Zhang Ziyu accumule des prix et des mentions dans les années de guerre, lorsqu'il est alors sous la direction de Narbonne. On peut aussi noter un 2^e Prix (à titre étranger) de la « Fondation John Fry » le 21 juillet 1943 et une 3^e médaille à titre étranger pour le concours de figure dessinée d'après nature en décembre 1947, alors qu'il est admis à titre définitif au concours en octobre de la même année (il s'y était présenté sans succès avant-guerre, en 1937, 1938 et 1939). Alors que Huang Juesi rentre en Chine en 1938, lorsque Yan Wenliang ouvre une branche de son école à Shanghai, Zhang Ziyu est en France mais envoie des œuvres qui sont exposées en septembre 1938 à Shanghai, dans *l'Exposition des beaux-arts contre les ennemis*

¹¹⁰⁷ On passe de presque 30 élèves chinois au même moment à l'École, pic de 1934, à une quinzaine en 1935-1936, puis à une dizaine en 1936-1937, et à moins de 10, entre 5 et 10 à partir de 1937-1938, soit une baisse de moitié chaque année.

¹¹⁰⁸ De la fin octobre 1935 à février 1936, quatre mois seulement. Une production dont nous n'avons d'images que pour les années 1950 ; elle est figurative et réaliste, conforme à la tendance du groupe du *Xuehui* en France puis à la tendance dominante en Chine avant-guerre : *Les souvenirs de la Montagne Putuo* (《普陀山记忆》*Putuoshanjiyi*) de 1954, huile sur papier, 16×21.3cm, d'une collection particulière ; *Les paysages* (《风景》*Fengjing*) de 1958, huile sur papier 32×58cm, collection particulière, *Les fleurs et les oiseaux* (《花鸟》*Huaniao*) de 1943, encre, 66×34cm, collection particulière, dans une veine d'encre chinoise réaliste.

¹¹⁰⁹ *Le bruit du fleuve près de la porte de ville* (《声门》*Shengmen*), aquarelle, publié dans le numéro spécial consacré aux travaux de fin d'études à l'école des beaux-arts de Suzhou en 1929, p. 23, montre une bonne compétence technique avant même le départ en France. Source : http://blog.sina.com.cn/s/blog_eed3972a0102vtz7.html.

(*Kangdi Meishu Zhanlanhui 抗敌美术展览会*) organisée par L'Association des jeunes de Shanghai (上海青年会) à Jing An Si Lu (静安寺路), avec des œuvres de Liu Kaiqu, Fang Junbi, Lü Sibai, Zhu Shijie, Yan Wenliang, Pan Yuliang, Li Qun, etc.

Lorsqu'il était en France, Zhang Ziyu a effectivement participé à l'Association des artistes chinois en France (*Zhongguo Liufa Yishu Xuehui 中国留法艺术学会*) dont l'impact a dépassé la trentaine de premiers inscrits en 1933 et qui semble se poursuivre même assez tard, après-guerre. Zhang Ziyu a participé à plusieurs reprises aux expositions de peinture organisées par l'association. Du 1^{er} au 20 octobre 1946, l'Association des artistes chinois en France a organisé une exposition à l'École des beaux-arts de Paris pour commémorer le premier anniversaire « de la victoire dans la Guerre de résistance du peuple chinois contre l'agression japonaise et la Guerre mondiale antifasciste »¹¹¹⁰. Sur les cimaises du Palais des beaux-arts quai Malaquais, on trouve les œuvres *Bombardement (Hongzha 轰炸)* de Hua Tianyou, (滑田友), *Prendre le pinceau pour combattre (Naqi huabi zhandou 拿起画笔战斗)* et *Sacrifice (Jisi 祭祀)* de Zhang Ziyu, *Souvenir mélancolique (Youshang de Huiyi 忧伤的回忆)* de Pan Yuliang.

Après la Seconde Guerre mondiale, la plupart des membres de l'Association des artistes chinois en France rentrent en Chine mais Zhang Ziyu choisit de rester à Paris et il travaille comme attaché culturel à l'Ambassade de Chine en France. Son élève Chen Shengwu (陈胜武) dit qu'il regretta ce choix et que surtout, il n'avait pas insisté pour devenir et rester toute sa vie durant un peintre professionnel. En 1964, la République populaire de la Chine et la France établissent des relations diplomatiques et Taïwan rappelle tout son personnel en France ; Zhang Ziyu reste à Paris. En 1979, Zhang Ziyu renoue une correspondance avec son maître Yan Wenliang et son ex-femme lui rend visite au début des années 1980 avec une recommandation de Yan Wenliang. Zhang Ziyu vit dans une maison de retraite au sud de Paris, vend quelques peintures. Son nom s'efface progressivement du monde artistique chinois. En 1984, il décède en France et seule la femme de Lü Xianguang (75), Madeleine, est venue à son enterrement.

Nous ne connaissons pour l'instant qu'une seule image de sa peinture : *Le jardin Ouyuan à Suzhou* (《苏州耦园》 *Suzhou ouyuan*), une belle huile sur toile de 1948 (cf. Annexes II p. 153)¹¹¹¹; ce paysage est dans une veine qui nous rappelle « Forces Nouvelles » en France. Primat du dessin pour une composition réaliste avec des couleurs marquées mais dans une gamme très limitée, froideur un peu mystérieuse qui résulte aussi du fait que la scène n'est pas animée par des figures humaines mais par les éléments du paysage, notamment les arbres qui deviennent les personnages du tableau. C'est un tableau très français. Zhang Ziyu est un élève d'André Devambez (1867-1944) comme Lü Sibai et quelques autres avant lui. Devambez est un maître d'une école académique renouvelée par des sujets modernes et urbains. Il a remporté le Prix de Rome en 1890. Il y a aussi chez lui l'effet direct de la Grande guerre qu'il a vécue de l'intérieur comme peintre aux armées et qui fixe chez lui une tendance déjà bien marquée avant-guerre pour le pathos, notamment pour les situations de tension ou de stress psychologique tel que l'exposent ses images célèbres du drame de la Commune de Paris. Tout en étant différent, Devambez n'est pas si loin des frères Laurens. Cette peinture est bien vue, comprise et reprise par les Chinois, davantage que la tendance art déco de Dupas. Le tableau de Zhang Ziyu reste dans cette veine ; son passage chez Charles Guérin (1875-1939) postimpressionniste, ancien élève de Gustave Moreau aux beaux-arts de Paris, qui succède brièvement à Devambez entre 1937 et 1939 après avoir enseigné

¹¹¹⁰ Catalogue Council, *New wave rises overseas- Chinese important artists of 20th century* (匡时, 踏浪彼岸-中国二十世纪重要艺术家专场) lot. 2726 et voir aussi Chinois à Paris (HK), p. 31. Photographie et commentaires. Zhou Jumin 周矩敏, *Canglang Yiye - Jinian Suzhou Meishuguan Jianguan 80 Zhounian*, 沧浪一页——纪念苏州美术馆建馆80周年, *Canglang Yiye - Memorial Musée des Beaux-arts de Suzhou de 80 ans*, Anhui Meishu Chubanshe, Hefei, 2006.

¹¹¹¹ *Le jardin Ouyuan à Suzhou* (《苏州耦园》 *Suzhou ouyuan*), 80×100 cm, huile sur toile de 1948 ; dans catalogue de vente Council - automne 2013 - *New Waves overseas Chinese important artists of 20 century*, lot 2726.

à la Grande Chaumière, puis chez Eugène Narbonne (1885-1965) formé à la Grande Chaumière qui lui succède entre 1939 et 1955, ne contredit pas cette manière. On aimerait évidemment disposer des images des œuvres qu'il a présentées en 1946 à l'exposition chinoise à l'École des beaux-arts de Paris¹¹¹².

Chez les femmes, nous avons déjà mentionné leur présence relativement forte, sinon beaucoup plus marquée qu'auparavant, même si elles se sont toujours manifestées, dès le début du phénomène chinois à l'École des beaux-arts. Dans le *Xuehui*, tel que les photographies et la liste de janvier 1933 nous le montre, leur présence est effective et complètement en rapport avec leur existence dans les ateliers de l'École. Nous avons les femmes statuaires chez Sicard, parfois un peu inattendues comme **Zhang Yunshi (1901-1970) (67)** dont l'inscription est documentée¹¹¹³ et qui est membre du *Xuehui*, Li Yunsheng dont on ne sait rien et qui n'apparaît pas sur les photographies, et surtout **Chen Zhixiu (1908-1979) (91)**, la femme de Chang Shuhong dont les qualités artistiques sont évidentes. Son parcours à l'École s'étale sur au moins quatre années avec trois tentatives au concours d'admission et deux admissions à titre temporaire en 1935 et 1936¹¹¹⁴ sans que nous ayons aujourd'hui la moindre image disponible de sa production. On compte aussi **Li Weici (1907-2001) (89)** Chinoise de Saïgon et francophone depuis l'enfance, également passée par l'IFCL avant Paris et inscrite en gravure de médaille chez Dropsy fin 1932.

Chez les peintres, on voit une très forte concentration de chinoises dans l'atelier Prinnet : **Rong Junli (1899-1904) (60)** ; on a d'elle *Une Vierge à l'Enfant* (《圣母抱婴》*Shengmu baoying*) des années 1930 dont on ne peut pas dire grand-chose sauf qu'il ressemble à la production saint-sulpicienne de *Tushanwan*, mais surtout un remarquable *Les poupées* (《玩偶》*Wanou*) vers 1930 qui fait penser à l'esprit de Louis Valtat sur l'enfance et les poupées¹¹¹⁵ (cf. Annexes II p. 153), Mademoiselle **Shih (?) (61)**, Mademoiselle **Tang Yunyu (1906-1992) (64)** dont l'œuvre est assez bien connue désormais¹¹¹⁶, Mademoiselle **Liou Ron (?) (65)**, Mademoiselle **Lu Chuanwen (1906- ?) (70)**, Mademoiselle **Kao Li (?) (78)**.

A la suite de Prinnet, Sabatté reprend l'atelier des peintres femmes entre 1932 et 1936. Avec les anciennes élèves chinoises toujours présentes, il accueille en 1932 **Zhang Wuzhen (1901-1997) (90)** qui passe deux fois le concours d'admission en 1934 et 1936 sans être admise en dépit d'un parcours sérieux de quatre années scolaires ; elle est membre du *Xuehui* et elle pose toujours sur les photographies à côté de Ma Jiyu dont on devine qu'elle est une proche camarade. Zhang Wuzhen est originaire de Liuyang dans le Hunan. Issue du département de peinture de l'école de filles *Hengcui* de Changsha (*Hengcui nüxiao*) en 1925. De 1925 à 1932,

¹¹¹² Nous parcourons les volumes de la *Grande Masse*, sans trace aucune de l'évènement, ni même des Chinois et plus généralement des étrangers. Un texte écrit par Zhang Ziyu sur l'école des beaux-arts de Paris (son origine, l'intérieur de l'école) publié dans *Yishu*, revue du National Taiwan Art Education center, no3, le 15 janvier 1960.

¹¹¹³ Voir Lu Jianchu 陆建初, *Renqu Mengjue Shi: Diaosu Dashi Jinag Xiaojian Zhuan*, 人去梦觉时: 雕塑大师江小鹑传, *Au réveil quand on s'en va: Biographie du grand sculpteur Jiang Xiaojian*, Shanghai Huabao Chubanshe, Shanghai, 2005 ; son lien avec Jiang Xiaojian (1894-1939), un « précurseur » chinois en France avec un autre sculpteur, Chen Xiaogang mais hors École des beaux-arts de Paris avant 1915. En raison du conflit qui oppose Liu Haisu et Xu Beihong, nous pensons que cette présence académique de Zhang Yunshi est passée à la trappe.

¹¹¹⁴ Nous avons des résultats complémentaires comme des récompenses et mentions dans les jugements.

¹¹¹⁵ *Vierge à l'Enfant* (《圣母抱婴》*Shengmu baoying*) les années 1930, dont on ne peut pas dire grand-chose sauf qu'il ressemble à la production saint-sulpicienne de *Tushanwan*. Mais surtout un remarquable *Les poupées* (《玩偶》*Wanou*) vers 1930 huile sur 40×33 cm toile collection particulière qui fait penser à l'esprit de Louis Valtat.

¹¹¹⁶ Li Chao 李超, *Zhongguo Youhua Yanjiu Xilie - Tang Yunyu*, 中国油画研究系列·唐蕴玉, *The Chinese oil painting research series: Tang Yunyu*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 2012 ; une plaque commémorative a été apposée à l'entrée de son ancien domicile, Yongjia lu- ancienne route Hervé de Sieyès ; ses tableaux sont dispersés dans les ventes enchères etc. Son nom est sorti de l'ombre.

elle enseigne les beaux-arts à l'école des chinois d'outre-mer en Indonésie. En 1932, elle part en France. A son retour en Chine en 1938, elle est nommée directrice du bureau des beaux-arts du Journal *Xinhua* (*Xinhua Ribao*) et en 1940, elle part à Yan'an, et enseigne à l'école de la littérature et des beaux-arts de Lu Xun (*Lu Xun Yishu Wenxueyuan*, aujourd'hui l'école des beaux-arts de LuXun). Entre 1950 et 1954, elle travaille dans le bureau des affaires étrangères de Hankou et de Canton. Depuis 1954, elle figure dans l'Association des artistes de Chine (*Meishujia Xiehui*). Cette une élève qui est très engagée à gauche et qui assure un lien entre les groupe des Chinois de l'École des beaux-arts de Paris, ceux du *Xuehui*, et Yan'an.

Ma Jiyu (1914-1996) (92), femme de Lü Sibai suit un parcours de cinq ans à l'École des beaux-arts de Paris entre 1933 et 1937, avec une tentative au concours des places en 1934. Elle est membre du *Xuehui* et figure sur les photographies les plus connues du groupe d'élèves chinois à l'époque. Ma Jiyu (*Ma Guangxuan*) est issue d'une grande famille de Wuxi. Elle serait partie en Europe avec sa famille en 1921 pour être formée d'abord à Lyon (mais pas à l'IFCL ?) puis en Belgique. On la donne à l'Université libre de Bruxelles en 1933 avec un retour en Chine en 1935, mais les archives de l'École des beaux-arts contredisent cette chronologie. Au début de l'année 1937, elle épouse Lü Sibai à Nankin. Elle enseigne à l'université centrale où elle a Wu Guanzhong comme élève. Pendant la guerre, elle travaille à la Radio de Chongqing et en 1942, elle devient enseignante de français à l'école nationale des beaux-arts de Chongqing (*Chongqing guoli yizhuan*). En 1944, elle est professeur de français de l'Université centrale à Nankin jusqu'à sa retraite en 1987. Elle a travaillé plus de trente ans pour l'enseignement de la langue française en Chine.

Mademoiselle **Liu Jiayu (1906-2000) (95)** a été formée au *Shanghai Meizhuan* en peinture chinoise avant de venir en France. A son retour en Chine, elle enseigne à l'école des beaux-arts du Shandong (*Shandong Yizhuan*) et elle est réputée pour sa peinture chinoise au trait (*gongbi hua*). Son parcours de quatre ans à l'École des beaux-arts de Paris, d'octobre 1933 à juillet 1937, comporte une première année dans les galeries. Mademoiselle **Ling Ki Kiu (?) (100)** suit un parcours sérieux de trois ans et demi entre avril 1934 et juillet 1937 à la fois en atelier et en galeries.

La présence des femmes se poursuit avec d'Espagnat qui reprend l'atelier de Sabatté alors que ce dernier remplace Lucien Simon à la rentrée 1936-1937. On a ensemble Mademoiselle **Wang Heng Tse (?) (105)** et Mademoiselle **Hwang Chun-Mei (?) (106)** sur une période courte. Mademoiselle **Yuan Shuzhen (1912-1999) (107)** entre avril 1937 et juin 1939 est la camarade de Hwang Chun-Mei, arrivant au même moment dans l'atelier et habitant à la même adresse, 26 rue du Faubourg Saint-Jacques dans le 14^e arrondissement de Paris. Yuan Shuzhen est née à Tiantai dans le Zhejiang. Elle étudie les beaux-arts à l'école *Xinhua* de Shanghai puis au Japon avant de partir en France en 1936. A son retour en Chine en 1940, elle devient enseignante en peinture occidentale à l'école nationale des beaux-arts de Chongqing (*Chongqing guoli yizhuan*) et à partir de 1943, à l'école normale de Chongqing (*Chongqing Shifan*). En 1949, elle part pour Taïwan où elle devient professeur du département de l'art à l'école normale de Taïwan (*Shengli Shifan Xueyuan*) et depuis 1956 professeur des beaux-arts de l'Université normale de Taïwan (*Taiwan Shida*). Elle meurt en 1999 aux États-Unis. On lui connaît *La pêche à Baishawan* (《白沙湾撒网》 *Baishawan sawang*) de 1961, une huile sur toile conservée au Musée municipal de Taipei (*Taipei shili meishuguan*) et qui tire vers un style à la Cheng Chen Po, voir Liu kang et Nanyang, mais sans nous donner une idée de ce qu'elle put produire en France ou juste après. Mais il est clair que son extraction de la Chine continentale a sans doute pu permettre une détente technique et stylistique éloignée des préoccupations de la nouvelle Chine ; ce qui ne veut pas dire que sa peinture en est meilleure.

Mademoiselle **Tan Jinlan (1917- ?) (110)** ferme la marche des successeurs avant la guerre avec une inscription chez d'Espagnat pour une petite année scolaire 1938-1939¹¹¹⁷. On note aussi une dernière femme

¹¹¹⁷ On ne connaît à son sujet que sa mention parmi les membres de la rédaction de *Yishu Luntan*, revue théorique

dans l'atelier Simon, mademoiselle **Yang Hui Lien (?) (101)**, qui avec une brève présence en galeries et dans l'atelier au printemps 1935, nous permet de clore ce chapitre féminin pour l'avant-guerre.

Bref, beaucoup de femmes, une vingtaine d'arrivées dans les années 1930, au cœur du groupe des continuateurs-successeurs, mais avec peu d'informations biographiques et encore moins artistiques. Elles représentent une part importante et encore méconnue du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris comme pour les femmes artistes *Liufa* en général¹¹¹⁸.

Chez les hommes, la dernière période des successeurs comprend quelques figures intéressantes en plus de Zhang Ziyu. Chez les sculpteurs **Yan Dehui (1908-1987) (109)**, le dernier des Chinois chez Bouchard et dont le parcours à l'École des beaux-arts se poursuit pendant la guerre et après la guerre, jusque 1949, en passant par l'exposition de 1946¹¹¹⁹. Chez les peintres, on a des *Simons* dont d'abord **Lü Xianguang (1906-1994) (75)**. Originaire de l'Anhui, il étudie à l'université des beaux-arts de Shanghai (*Shanghai yishu daxue*) - école créée en 1925 et suspendue en 1928 dont Tian Han fut le président. Il a participé ensuite naturellement au groupe Nanguo (*Nanguo she*) où il fait la connaissance de Xu Beihong dont il devient l'élève en peinture à l'huile à l'Université centrale à Nankin ; il est alors le camarade de Wu Zuoren, Lü Sibai et Wang Linyi. A la fin de l'année 1930, il part en France et c'est déjà un membre important du *Xu Beihong Xuepai* quand il entre à l'École des beaux-arts de Paris. Il apparaît brièvement dans les galeries en février et mars 1931, soit relativement tôt, en même temps que Zhou Fengbai ou encore Tang Yihe. Toutefois il disparaît des archives ensuite pour ne réapparaître qu'en octobre 1935 avec une inscription dans l'atelier Simon. Il est très probable que Lü Xianguang a basculé dans une académie libre au cours de cet intervalle de quatre ans et surtout il se rend à l'École des beaux-arts à Bruxelles et à un moment où s'y trouvait aussi vers 1933 et plus tard Wu Zuoren, son ancien camarade à Nankin, sous la direction d'Alfred Bastien. A Paris, Chez Simon et Sabatté, il reste d'octobre 1935 à janvier 1937. A son retour en Chine, il va enseigner à la CAFA¹¹²⁰. Sa peinture est très académique avec un bon niveau technique ; d'un *Nu assis* daté 1932 (《女人肖像》 *Nüren xiaoxiang*), en passant par des dessins soignés des années 1930, travaux scolaires qui montrent un souci peu commun pour les drapés, jusqu'au *Le palais* (《殿堂》 *Diantang*) de 1946 qui fait figure un peu d'une peinture « néo-renaissance » appliquée à la Chine, et nous rappelle aussi les vues d'intérieurs de Yan Wenliang (cf. Annexes II p. 154).

Enfin, on a **Li Ruinian (1910-1985) (102)**¹¹²¹, originaire de Tianjin, entré en 1929 au *Beiping Yizhuan* et diplômé en 1933. La même année arrivé à Bruxelles, il passe ensuite à Paris chez Lucien Simon en octobre

centrée sur les beaux-arts et la littérature créée le 1 janvier 1947 dont Liu Shi était le rédacteur en chef et qui ne donna qu'un seul numéro. " 艺术论坛 以美术为主, 与文学相结合的综合性理论刊物。1947年(民国36年)1月1日创刊, 上海涛声文化出版社出版发行, 刘狮主编, 赵清阁、郭谷尼、谈锦澜、阙明德、粤耶为编委。16开本。原计划为月刊, 仅出1期。"

¹¹¹⁸ Voir analyse de Dal Lago, dans *Artistes chinois à Paris, op. cit.*, musée Cernuschi, 2011. Effectivement, alors que les femmes sont très présentes dans le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris, elles disparaissent peu ou prou du champ artistique de Chine continentale après 1949, ou du moins, on ne retrouve pas au retour, des effets à la hauteur de leur implication dans le mouvement *Liufa*. C'est un fait historique et sociologique qui est problématique.

¹¹¹⁹ Information dans *Paris Chinese Painting*, Cernuschi-HK, 2014 et un article en attente de publication par M. Mael Bellec dans *Arts Asiatiques*.

¹¹²⁰ Guo Tianmin 郭天民, *Lü Xianguang Huaji, 吕霞光画集, le Catalogue raisonné de Lü Xianguang*, Hunan Meishu Chubanshe, Changsha, 1990, p. 4-18. En 1948, à l'invitation du Ministère français de la culture, il est réparti en France pour faire des expositions et il s'y est ainsi installé.

¹¹²¹ Un autre élève homme chez Sabatté, nous reste inconnu : **Dziang Zen (?) (108)**, entre octobre 1937 et juin 1939.

1935 pour deux années scolaires. A son retour en Chine en 1937, il est actif à Kunming et à Chongqing et vu comme proche de Xu Beihong. Il intègre le *Beiping Yizhuan* avec lui en 1946. Sans être passé par Nankin, c'est un rallié à Xu Beihong. Son tableau *La tempête* (《暴风雨》*Baofengyu*) de 1944 huile sur toile conservée au Namoc Pékin est remarquable (cf. Annexes II p. 154) en introduisant dans le paysage de type romantique une dimension à la fois moderne et très chinoise dans le sujet. La suite de son œuvre reste fidèle à une tradition française qui évoque fortement la troisième École de Paris, figurative, réaliste et avec des formules acérées, expressionnistes même qui rappellent un peu Francis Gruber (1912-1948).

2.7. Le scénario d'une crise résolue par les *Liufa* de l'École des beaux-arts de Paris

Avant de basculer vers l'après-guerre et d'observer le dernier maillon de la chaîne que constitue le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris, il nous reste à formuler des éléments de réponses aux questions que nous nous posons à l'entrée de ce chapitre au sujet de la configuration, notamment sur le plan artistique, de ce groupe des continuateurs-successeurs qui est de très loin le groupe le plus important. Il court du début des années 1920 à la fin des années 1930 et on devrait y inclure en amont ceux du groupe transitoire qui ont le profil d'élèves-artistes formés par les premiers *Liufa* de retour en Chine, ainsi que les étudiants qui se désengagent du mouvement travail-études encore « héroïque » pour passer par des voies plus officielles et plus cotées ; celles-ci finissent par amener un certain nombre d'élèves d'abord à Lyon, avant Paris. En somme, ce groupe compte plus de quatre-vingts agents sur une période d'à peine quinze ans, avec des pics qui culminent autour de 1934 avec près d'une trentaine d'étudiants chinois dans les sections de sculpture et de peinture. C'est un moment massif, une vague chinoise. Nous en avons constaté l'ampleur sans pour autant l'expliquer. Or, il est évident que cette poussée est le fruit d'une accumulation de facteurs. Le plus important est lié au contexte politique intérieur à la Chine qui après 1918 permet à nouveau la circulation des agents déjà motivés à partir en France dès le début des années 1910 mais empêchés de le faire par le premier conflit mondial. Xu Beihong est un bon exemple de ce *déphasage* qui a eu pour effet de reporter des précurseurs par nature dans un groupe transitoire qui est dominé déjà par les continuateurs-successeurs.

Ce télescopage entre, sinon une génération, du moins un groupe d'agents qui auraient dû partir plus tôt en France, avec des agents plus jeunes davantage issus du contexte post 4 mai 1919 que de la Révolution de 1911 de leurs aînés (on parle ici d'un écart faible de moins de 10 ans d'âge, voire de seulement cinq ans) n'est pas sans conséquence sur le rapport de force à l'intérieur du champ artistique chinois et les enjeux qui l'animent et l'étirent, sous tension, entre la Chine et essentiellement la France. On peut dire que les préoccupations des premiers ne furent plus exactement celles des seconds et que les précurseurs dont l'élan a été affaibli, réduit et contraint par la guerre, n'ont pas atteint ni le nombre ni la force qu'ils auraient dû avoir durant cette décennie des années 1910 car elle fut occupée par une rupture politique en Chine et une guerre à l'échelle mondiale sans précédent. On ne refait pas l'histoire mais il apparaît que les artistes *Liufa* ne furent pas assez nombreux pour peser de manière décisive sur le champ dans les années 1910 et que les questions non résolues qu'ils portaient, allaient en décalé, rencontrer et peser, sur les questions de la génération suivante, la génération républicaine, d'après-guerre et d'après le 4 mai. La crispation et le conflit générationnels auraient eu lieu dans les années 1920, mais pas de façon aussi douloureuse, si le mouvement des précurseurs avait suivi un processus étalé sur une décennie. « La crise » générale était devenue une crise du champ qui devenait une crise au sein du mouvement *Liufa* et dont les aspects sociaux et politiques dépassaient le domaine des arts et s'exprimaient déjà autour de l'institution de l'IFCL qui fut une vraie bonne-mauvaise réponse aux problèmes posés par le mouvement travail-études. Une des conséquences directe qui allait peser très fortement jusqu'au

milieu des années 1920 et encore au-delà, avant l'inversion de tendance artistique, c'est que les élèves formés très sérieusement à l'École des beaux-arts de Paris ne furent pas en mesure de peser sur la formation du champ artistique encore dominée par une sorte de bricolage dont le *Shanghai Meizhuan* était l'expression la plus éclatante à la fois dans son succès et dans sa capacité à aliéner le mouvement vers l'École des beaux-arts de Paris qui, au départ, devait véritablement accomplir le programme républicain et anarchisant des Li Shizeng, Cai Yuanpei et Wang Jinwei. C'est ce que constate Li Chaoshi en 1923 et ce que déplore de plus en plus fortement Xu Beihong dans les années 1920 au point d'expliquer pour une part sa prise de position radicalement académique comme une sorte de posture d'endiguement contre les effets cumulés de la faiblesse des précurseurs et le développement de nouvelles tendances en art après le choc de 1914-1918 qui collaient aux préoccupations de « l'École de Paris » mais auxquelles « l'École française » et l'École des beaux-arts de Paris ne correspondaient pas du tout à l'époque, et ce, au moins jusqu'au milieu des années 1930.

Dès le groupe transitoire, soit en 1920 et 1921, le jeu est très clair entre les agents les plus importants parce que les plus doués mais aussi les plus stratégiques et les plus visionnaires. Il était évident que la crise du champ, incarnée d'une part par la faiblesse du *Meizhuan* et la faiblesse de Pékin, ne pouvait être résolue que par un important « transfert culturel » opéré par les *Liufa*¹¹²². Mais encore faut-il en définir les contours et le contenu, et au fond, comme nous l'avons vu dans le détail, les réponses apportées par Xu Beihong d'une côté et Lin Fengmian de l'autre, malgré des points communs initiaux, finirent assez rapidement par être complètement puis radicalement différentes, en pratique puis en théorie. Un facteur important qui pèse sur le champ artistique est déterminé par le champ du pouvoir. Or, un peu paradoxalement par rapport à son programme initial, si Cai Yuanpei soutient tout le monde, il appuie davantage la tendance portée par Lin Fengmian, non seulement en France mais aussi en Chine où il donne la direction d'une nouvelle école nationale des beaux-arts à Hangzhou à Lin Fengmian, censée permettre à une structure éducative publique d'atteindre et de dépasser le succès un peu scandaleux et tapageur d'une école privée, le *Shanghai Meizhuan*. Ce soutien politique et sociale, se double aussi, et c'est plus grave, d'un soutien idéologique dans la mesure où Cai Yuanpei exprime sinon son adhésion, du moins son accord pour la « fusion sino-occidentale » qui est fondamentalement rejetée par Xu Beihong¹¹²³. A notre avis, cette primo décision de Cai Yuanpei relève moins d'un engagement profond que d'une analyse réaliste, conforme à une sorte de « Real Politik » que Cai Yuanpei connaît bien. En effet, c'est bien Lin Fengmian qui paraît d'abord en bonne position pour apporter en Chine une formule à la fois simple et de qualité capable de rénover le champ artistique et non pas la voie de Xu Beihong, trop contraignante et difficile à comprendre pour la plupart des agents, notamment parce qu'elle ne correspond pas non plus au prototype japonais. Cette difficulté pratique et théorique, Xu Beihong a l'intelligence d'en prendre conscience très vite et d'y répondre à partir de la fin des années 1920 depuis sa

¹¹²² On peut en discuter, mais il était entendu, et Liu Haisu lui-même l'avait signalé au retour de Li Chaoshi, que la voie à suivre devait désormais passer par Paris et moins par Tokyo. Il serait intéressant de confronter l'expérience *Liufa* à son homologue *Liuri* dans les années 1920 et 1930. Nous gageons que si la tendance réaliste-académique finit par l'emporter chez les Chinois en France, le Japon était porteur d'une manière plus moderniste qui correspondait aussi au positionnement des Japonais en France, peu enclins à passer par l'École des beaux-arts de Paris.

¹¹²³ Il faut rappeler les liens de Cai Yuanpei avec Uhde et Picasso ; la collection de Cai Yuanpei comportait des Picasso cubistes cf. Hans van der Meyden, "Early Picassos in the Collection of Mr. Chen Qinghua in Suzhou", *Apollo*, vol. CXXIV, N°298, December 1986, p. 556. Voir aussi « Cai Yuanpei et Picasso », article tiré de Wan Qingli 万青力, *Wan Qingli Meishu Wenji, 万青力美术文集, Le recueil des articles sur les beaux-arts de Wan Qingli*, Renmin Meishu Chubanshe, Beijing, 2004, p. 196-202. L'article fut publié dans *美术研究 Art Research*, n. 3, 1997, p. 29-32.

base de Nankin et avec la bénédiction de Cai Yuanpei qui ne néglige aucune possibilité, surtout s'il voit que les communistes finissent pas être trop présents fin des années 1920 ; on peut penser que le soutien apporté à Xu Beihong s'inscrit dans une sorte de « retour à l'ordre » à la chinoise.

Or, Xu Beihong garde sa ligne, l'étoffe et la développe. D'abord, il commence à envoyer des affidés se former en France, en commençant par un Yan Wenliang, certes autonome, mais qui justement jouera, sans être contraint, en sa faveur. Puis, il envoie de *vrais* jeunes qui ont surtout l'intention d'être consacrés par leur maître avant de trouver leur place dans le système social du *Xu Beihong Xuepai*. Ensuite, Xu Beihong comprend que les sculpteurs sont des alliés objectifs pour la tendance qu'il défend, tant l'effort consenti à se former les pousse à maintenir la pratique académique chèrement acquise. Aussi, non seulement un Wang Linyi est une sorte d'agent fidèle à Xu Beihong, mais même d'autres sculpteurs provenant du cercle de Lin Fengmian comme Li Jinfa et plus tard Liu Kaiqu vont réaliser une production homologue et conforme à la peinture à l'huile de Xu Beihong ; cette convergence artistique n'est pas sans conséquence à moyen terme et elle explique aussi la montée à Pékin de Liu Kaiqu en 1949. Enfin, Xu Beihong est proactif ; il décide de ferrailer et de porter le feu dans un débat au sein du champ artistique qui aurait pu, après la première exposition nationale en 1929, aboutir à une sorte de paix des braves, d'accord un peu mou entre un Lin Fengmian assagi et un Liu Haisu opportuniste qui comprend que toute radicalité risque de le dépasser aussi bien idéologiquement que techniquement. Or, et Xu Beihong l'a constaté en France puis en Chine, l'expérience académique - qui place au moins dans le champ chinois en France et aussi, au moins en apparence, en Chine, l'expérience académique incarnée par l'expérience à l'École des beaux-arts de Paris au centre de gravité théorique et pratique de toutes les tendances, qu'elles en soient proches ou éloignées - finit par se déplacer au cours des années 1920. Non seulement l'expérience académique-École des beaux-arts est de moins en moins au centre mais elle est de plus en plus jugée discutable, donc contestable, puis contestée, d'abord en pratique, ensuite en théorie. L'expérience académique-École des beaux-arts reste au centre tant que le champ moderne est peu polarisé ; à partir du moment où le nombre des agents augmente ainsi que la diversité des expériences qui viennent alimenter de nouvelles structures du champ en Chine, l'École des beaux-arts et l'expérience académique ne peuvent plus correspondre au centre ; au contraire, elles sont portées aux marges. Aussi, Xu Beihong décide de s'emparer de cette expérience et d'en faire un pôle bien marqué du champ et non pas, ce qui était le danger, le fantôme, l'ombre, d'une étape de l'histoire du champ déjà réalisée (par les précurseurs) et nécessairement à dépasser par une autre modernité.

Les attaques anti-modernes de Xu Beihong en 1929, puis de manière encore plus violente en 1931-1932, ont pour objectif de réactiver l'expérience académique, de lui donner un espace et un contenu dans le champ qui sera occupé par ses agents du *Xubeihong Xuepai* et d'autres alliés objectifs. Parmi ces derniers, il y a le nombre des aspirants artistes dans le champ en développement et dont la capacité technique acquise en France et la consécration sociale et symbolique qui en est attendue au retour en Chine, va aider Xu Beihong à inverser la tendance en France dans le phénomène *Liufa* puis à lui donner l'avantage en Chine. Aussi, à nos yeux et autant pour des raisons sociales qu'artistiques, l'importance du nombre des Chinois entre la deuxième moitié des années 1920 et les années 1930, fait de l'École des beaux-arts de Paris comme l'élément central des *Liufa* dans le domaine artistique et sans qu'aucune autre voie ne la concurrence véritablement, alors même que d'autres la complète et l'alimente dans une circulation entre Paris, Lyon, Bruxelles, parfois l'Italie et même l'Allemagne et Londres...L'araignée du réseau académique reste centrée sur l'École des beaux-arts de Paris et la faible portée au final, dans le champ en Chine d'artistes comme Pang Xunqin a d'abord pour raison principale la faiblesse numérique de ceux qui lui ressemblent en France.

Il faut aussi le dire, en dehors de quelques rares talents, hors du commun, la plupart des fruits donnés par l'arbre de la « fusion sino-occidentale » puis atténué en « accord sino-occidental » sont médiocres. Or, à ce jeu, l'effort académique qui porte aussi de rares chefs-d'œuvre et une masse de travaux sans mérite, bénéficie au moins dans le contexte de réception à l'époque en Chine d'une reconnaissance et d'une valorisation dans les institutions éducatives, de la compétence technique en soi ; cette compétence est vue encore et toujours comme pouvant participer à renouveler la peinture à l'encre chinoise ; cet avantage, Xu Beihong l'exploite avec maestria au point d'en faire la marque principale de son œuvre peint en dépassant le réalisme académique à l'huile pour développer de nouvelles manières réalistes et allégoriques à l'encre.

Aussi, le groupe des continuateurs-successeurs fonctionne essentiellement au service de la tendance de Xu Beihong, au point que la légitime organisation du mouvement dans une association correspond à la visite de Xu Beihong en France en 1933, avec en forme de manifeste « antimoderniste » et l'exposition au Jeu de Paume. Le discours qui avançait comme nécessaire de passer des années durant par une formation académique rigoureuse, pour atteindre la maîtrise du dessin, au service de la représentation réaliste de la figure et de la *mimèsis*, pour agir de concert et de manière efficace sur la peinture à l'encre, était peu intelligible au début des années 1920 ; mais il le devient au début des années 1930, car au-delà de la théorie, c'est surtout une approche qui permet de combiner réellement toutes les pratiques en gardant leur intégrité opératoire et éducative.

En ce sens, Xu Beihong a produit une œuvre et une éducation artistiques qui circulent entre l'idée d'avant-garde non moderne et d'une modernité non d'avant-garde¹¹²⁴. Rétrospectivement, on constate le succès de Xu Beihong en 1949 sans se rendre compte que dans les années 1920, ce choix n'allait pas de soi et qu'il constituait un pari audacieux et risqué car il supposait la création d'une œuvre, la mise au point d'un système d'enseignement lui correspondant dans ses principes, tout en résistant à l'instrumentalisation par le champ du pouvoir et les forces politiques en lutte. Rien n'aurait été plus mortifère pour le *Xu Beihong Xuepai* que de s'engager trop profondément à gauche ou à droite dans une voie qui pouvait se fermer à tout moment. Xu Beihong devait tenir et se maintenir sur le fil de l'action entre tous les dangers d'anéantissement portés par les possibles de cette époque. Or, deux acteurs majeurs du champ et concurrents de Xu Beihong vont justement être disqualifiés pendant la guerre et pour des raisons très différentes : Lin Fengmian qui est déchargé de la direction du *Guomei* replié à Chongqing et Liu Haisu qui reste à Shanghai trop proche des milieux de Nankin et des Japonais.

¹¹²⁴ En détournant l'expression de Jean-François Lyotard sur la « Trans-avant-garde » publiée en 1982 dans une réflexion sur la « post-modernité », on pourrait dire à propos de la position de Xu Beihong dans le champ artistique chinois et de la notion de modernité en Chine avant la guerre, et pas simplement pour le jeu de mot mais bien dans un rapport d'homologies entre des situations vues comme à la fois toujours éloignées et toujours semblables, que Xu Beihong a construit une « rétro-avant-garde ». On peut alors dire en reprenant la phrase de Lyotard et en l'appliquant au contexte de l'époque qui nous occupe : « La *rétro-avant-garde* est aujourd'hui la seule avant-garde possible, en ce qu'elle permet à l'artiste de garder en main son patrimoine historique dans l'éventail de ses choix *a priori*, à côté des autres traditions culturelles qui peuvent en réanimer le tissu ». Cité dans Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Editions Gallimard, Paris, 2005, p. 136.

3. De la guerre aux héritiers, vers la fin du phénomène chinois à l'École

3.1. Les Chinois à travers la guerre à l'École, ou la rupture dans la continuité

La guerre qui éclate en Chine en 1937 puis en Europe en 1939 et enfin en 1941 à l'échelle mondiale, finit par exercer une pression irrésistible, comme le fit un quart de siècle plus tôt la Première Guerre mondiale, sur le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris. Le flux d'étudiants chinois se tarit après novembre 1938 avec le dernier numéro d'avant-guerre, Mademoiselle **Tan Jinlan (1917- ?) (110)**¹¹²⁵. Ensuite, il faut attendre presque une décennie pour que se présente le numéro suivant, Mademoiselle **Hou Simone (111)** qui entre dans l'atelier Niclausse le 8 janvier 1947.

Pourtant, cette décennie n'est pas blanche, et le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris se poursuit entre 1938 et 1947, comme la braise d'un feu qu'on croyait déjà éteint mais qui luit dans la nuit avant que le vent en ranime la flamme au matin. Certes, le phénomène se réduit, s'étirole, mais il résiste, dans une sorte d'obstination tenace durant les quatre années d'occupation à Paris de juin 1940 à août 1944, à travers les trajectoires de cinq élèves¹¹²⁶. Ces « années noires » sont problématiques pour tout le champ culturel et bien entendu pour le champ artistique qui connaît une pression extrême du champ du pouvoir, que ce soit directement des forces d'occupation que des relais de la collaboration et de Vichy, mais aussi des tendances opposées, celles de la résistance, de la France libre ou encore des communistes liés à Moscou.

Aussi, dans un contexte aussi extraordinaire, il est légitime de juger de la position des Chinois dans l'École, en appréciant la place de cette institution dans le champ artistique durant la guerre et l'immédiat après-guerre. Du point de vue de l'historiographie, notre horizon personnel est borné d'un côté par le travail de Gisèle Sapiro, qui est une sociologue formée par Pierre Bourdieu, et dont le *La guerre des écrivains* est une remarquable machine à comprendre le milieu littéraire de la guerre à l'après-guerre, de l'autre côté, les travaux de Laurence Bertrand Dorléac, historienne de l'art qui nous convainc moins dans la mesure où elle tend parfois à reproduire le paradigme sur l'art officiel et l'art marginal, le premier étant collabo et stérile, le second résistant et fertile. Entre les deux approches, nous ne voyons rien qui puisse nous aider tant sur la question de l'histoire de l'École des beaux-arts de Paris pendant la guerre, le sujet semble encore vierge¹¹²⁷, que sur le champ artistique chinois durant la guerre et notamment pour sa part française. Aussi, nous ne sommes pas très à l'aise pour traiter comme il le faudrait cette période charnière ; mais au moins, défrichons et posons quelques balises, particulièrement en fonction de la documentation et des archives que nous avons traitées.

On voit d'abord que le départ des Chinois est davantage conditionné par le début de la guerre en Chine en juin 1937 que par l'entrée en guerre de la France en août 1939 ; à ce moment, les effectifs sont déjà réduits et il est difficile d'en tirer des conclusions trop précises ; simplement, coup sur coup et naturellement, les conditions pour certains élèves chinois ne sont plus réunies pour se maintenir à Paris dans un contexte de crise.

¹¹²⁵ Fan Di'an 范迪安, 滑田友, *Hua Tianyou*, Jiangsu Meishu Chubanshe, Nanjing, 2007, p. 17 – il signale que les bourses officielles ont cessé d'être versées à partir de l'hiver 1939 et que l'ambassade pourvoyait à la somme nécessaire au voyage de retour en Chine.

¹¹²⁶ (85), (88), (93), (96), (103).

¹¹²⁷ Voir le point d'Emmanuel Schwartz, « La République trahie », dans *D'Antigone à Marianne, Rêves et réalités de la République*, dans les collections des Beaux-Arts de Paris, catalogue d'exposition, École des beaux-arts de Paris, février 2017, p. 35 et suivantes.

Notons par exemple **Zeng Zhushao (1908-2012) (85)**, le sculpteur violoniste, un des premiers étudiants en statuaire du *Guomei* en 1928 qui avec une entrée en octobre 1932, quitte l'École à l'été 1939 alors qu'il n'avait pas atteint sa limite d'âge administrative. Il a eu un parcours brillant, avec admission au concours des places en 1933 et des récompenses et mentions dans l'atelier Bouchard¹¹²⁸. Avec la mobilisation de l'été 1939, on voit aussi les effectifs de l'École se réduire considérablement et la situation devient moins lisible dans la mesure où des registres ne sont plus tenus. A un niveau d'archives plus fin, si on compte une trentaine d'élèves présents au début 1939 dans l'atelier Bouchard, une quinzaine fin 1939 avec la mobilisation, moins de dix en mai-juin 1940 et qu'à la rentrée 1940-1941 les effectifs sont encore plus faibles alors que l'atelier Bouchard est un des plus populaires, on comprend que les Chinois qui restent dans les ateliers pendant la guerre, cinq en tout, gagnent par défaut, une sorte de visibilité supplémentaire¹¹²⁹. C'est donc le *paradoxe* de la période de guerre, au cours de laquelle le phénomène chinois est dégonflé et pourtant présent avec une ténacité qui le rend encore très visible donc remarquable au sein d'effectifs limités par les circonstances¹¹³⁰.

A nos yeux, ce constat n'est pas anecdotique, il a des conséquences non seulement sur les enjeux du moment mais aussi à plus long terme. D'abord, ce resserrement des effectifs dans les ateliers permet aux élèves chinois d'être plus proches des maîtres auxquels ils ont affaire ; on pense directement pour les sculpteurs à Bouchard, mais aussi aux réseaux patrons-élèves qui dépassent l'École et qui inscrivent s'ils le souhaitent les aspirants artistes dans des pratiques plus larges, comme la participation aux salons¹¹³¹. Ces pratiques existent avant-guerre, mais le contexte particulier de l'occupation leur donne une couleur et une charge qui méritent réflexion. Les comptes rendus chinois sur cette période ne sont pas plus minces que ceux des phases précédentes, au contraire. On est plutôt mieux renseigné sur le contexte de l'École que connaissent les Chinois du moment qu'à d'autres séquences où ils ont été plus nombreux.

Ensuite, l'effet de distinction fonctionne au profit d'élèves studieux dans des ateliers aux effectifs réduits ; les Chinois sont particulièrement récompensés pendant la période de guerre, toujours « à titre étranger » mais avec une ampleur particulière. Les élèves chinois sont de bons élèves de l'École pendant l'occupation et consacrés comme tels. Or, lorsque ces élèves vont rentrer en Chine, ils peuvent mettre en avant une expérience à la fois en durée et en qualité jamais atteinte dans le phénomène et qui doit les distinguer dans le contexte chinois d'après-guerre comme particulièrement chargés d'une expérience et d'un bagage exceptionnels. C'est à la fois les éléments qu'ils peuvent mettre à profit pour peser au maximum sur le champ qui les accueille et qui est demandeur de compétences à la fois nouvelles et efficaces dans la reconstruction du champ en Chine, d'abord après la victoire en 1945, puis après la fin de la guerre civile en 1949, dans le cadre de la nouvelle Chine.

¹¹²⁸ Liu Libin 刘礼宾, « Sculpture Teaching in Beaux-Arts in the Second and Third Decades of the 20th Century, 20 世纪二三十年代巴黎国立高等美术学院的雕塑教学 », *Sculpture 雕塑*, n. 3 2007, p. 41-43.

¹¹²⁹ Boucher décède en juin 1939 mais son atelier se poursuit bien au delà. Qui s'est occupé concrètement des enseignements dans l'atelier "Boucher" sans Boucher ? D'autant que début juin 1940 et alors que les Allemands sont aux portes de Paris, on compte deux Chinois sur un effectif réduit à quatre étudiants : Liao et Zhou. L'atelier Boucher se poursuit jusqu'en janvier 1943. Liao bascule chez Gaumont en décembre 1940 et Zhou reste encore un *Boucher* de janvier à juin 1941 avant de réapparaître brièvement en décembre 1944 chez Gaumont.

¹¹³⁰ Pour le décompte des présences voir AJ52 960 et autour.

¹¹³¹ Hua Tianyou fréquente Charles Despiau (1874-1946), qui n'est pas professeur à l'École mais qui y intervient, notamment dans les jurys. « Hua Tianyou obtient la médaille d'or au Salon en 1943 », continuité dans la progression de 1936, 1941 et 1943. Voir l'article de Yue Jieqiong, « Une vie de sculpture » dans Fan Di'an 范迪安, 滑田友, *Hua Tianyou*, Jiangsu Meishu Chubanshe, Nanjing, 2007, p. 175. Les Chinois de l'École envoient des œuvres dans les salons, et même les sculpteurs exposent des peintures à vendre cf. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9656312r/f66.item.r=liao>

Enfin, et c'est le point le plus délicat, se pose une question artistique en France puis en Chine. On ne peut pas ne pas voir à quel point entre les années trente et la Libération, les artistes chinois en France collent à une tendance qui sera globalement celle mise en avant par le champ artistique soumis aux forces d'occupation, à la collaboration et à Vichy dans la « Révolution nationale ». Bouchard représente un cas extrême mais plus largement beaucoup des références françaises en jeu à l'époque sont touchées, sinon mouillées, par la mise au pas du champ artistique¹¹³². Or, les Chinois ne sont pas dans le camp de l'Axe, puisque la Chine est en guerre contre le Japon et par conséquent contre l'Allemagne¹¹³³. Sur ce point, si délicat, il s'agit d'éviter les conclusions hâtives qui pourraient dans la logique de Clark assimiler l'art étudié et produit par les Chinois dans la France occupée ou vichyste, à un art de la collaboration.

Pourtant, il faut bien voir et interpréter la continuité objective entre la tendance que nous avons mise en évidence durant l'avant-guerre pour les Chinois en France et les formules valorisées pendant la période de guerre en France. Le procès d'intention n'a pas lieu d'être, mais objectivement, les formules auxquelles les

¹¹³² Despiau, Landowski, Bouchard, Belmondo, sans compter les moins académiques anciens « fauves » Friesz, Derain, Vlaminck, Van Dongen etc. sont en novembre 1941 dans le « voyage d'études » en Allemagne voulu par Goebbels. Voir Laurence Bertrand Dorléac, « Les pèlerins de Weimar », *L'Art de la défaite 1940-1944*, Éditions du Seuil, Paris, édition de 2010, p. 74 à 83. De fait, une bonne partie du champ académique français est capté par Vichy et parfois la collaboration. En conséquence, Henri Bouchard (numéro 278 dans AJ52 35, nommé chef d'atelier en 1929, est « suspendu de ses fonctions à compter du 14 septembre 1944 » et « révoqué sans pension avec interdiction de professer dans les écoles de l'État » au 22 janvier 1945) constitue un cas exemplaire d'épuration qui fait suite à des actes de collaboration (mais lesquels précisément ?). Pourtant, dans les faits, son atelier fonctionne toujours jusqu'à la fin de l'année scolaire, en juillet 1945. Il faut attendre la rentrée 1945-1946 pour le voir remplacé par un duo de contractuels, Alfred Janniot (1889-1969) (AJ52 35 numéro 346) et Marcel Gimond (1894-1961) (AJ52 35 numéro 347). Mais plus généralement et entre autres, le fils d'Albert Besnard, Philippe (1885-1971), statuaire, le fils d'Ovide Yencesse, Hubert (1900-1987), statuaire, nagent dans l'ambiguïté, cumulant soutien au maréchal avec des positions hostiles aux avant-gardes ; il y a bien un élan réactionnaire porté par la tendance académique contre « l'art dégénéré », mais c'est l'occupation et Vichy (soit un régime fantoche) qui lui ont laissé le champ libre. Sur Camille Mauclair, le critique si favorable à Albert Besnard, voir « Mauclair l'enragé », dans Bertrand Dorléac, 2010, p. 55 et 56 et sa notice dans Schwalberg, 2014, p. 257-258. Pour l'ambiance en images, visionner le petit film des actualités sous contrôle allemand au sujet du Salon de 1942 et qui s'achève par un péremptoire : « le goût et la raison ».

<http://www.ina.fr/video/AFE85000846/inauguration-du-grand-salon-au-palais-de-tokyo-video.html>

Dans les archives de l'École (Labat-Poussin p. 128), les Allemands auraient eu pour projet de réaliser un film à l'École des beaux-arts (et peut-être sur l'École ?), mais nous n'en avons pas trouvé trace, par contre un film de 1943, (archives Pathé-Gaumont 4200ATFDOC00010 – « Rue Bonaparte ») est révélateur de la situation de l'École durant l'occupation avec le rappel de « l'esprit de l'École » qui s'appuie sur la « camaraderie » et la « vénération du maître », avec une mise en scène dans l'hémicycle d'honneur et l'annonce d'un sujet de Prix de Rome, « La France au travail »...qui n'a jamais existé. En AJ52 807, on note la circulaire du ministre Jérôme Carcopino (1881-1970) en juin 1941 ; elle montre l'atmosphère qui prévaut encore après les graves incidents du 11 novembre 1940. On peut y associer le compte rendu de la visite d'Heinrich Ehmsen (1886-1964) de la *Propaganda - Abteilung* à l'École en janvier 1941. Ces textes sont à tiroirs ; on note une grande crainte chez Carcopino et la prise en main allemande, malgré les amabilités de façade. Ehmsen est un ancien communiste qui a baigné dans la première École de Paris avant la Première Guerre mondiale. Suit une liste des élèves étrangers de l'année 1940-1941 et les Chinois y sont bien représentés.

¹¹³³ Les relations entre la Chine nationaliste et l'Allemagne furent remises en cause par Hitler qui préféra le Japon. Il reconnut le *Manzhouguo* puis le régime de Nankin de Wang Jingwei. En 1941, la Chine est de fait du côté des Alliés contre l'axe Rome-Berlin-Tokyo. Voir Kirby, William. *Germany and Republican China*, Stanford University Press, 1984.

Chinois s'attachent avec les successeurs dans les années trente sont précisément celles qui dominent pendant la guerre : peinture et sculpture figuratives et réalistes, peinture de genre, athlètes, scènes rurales, avec un retour à une charge sociale connectée au naturalisme du XIX^e siècle, représentation des figures éternelles du paysan, du soldat et de la femme génitrice...

Ainsi, il est inutile de prêter des intentions inappropriées aux Chinois en France, plutôt moins impliqués dans les années 1930 et 1940 qu'à l'époque des précurseurs dans les enjeux français, pour simplement constater que l'expérience chinoise en France durant la guerre n'a pas contrecarré mais renforcé, si ce n'est que par la continuité des formules, une production académique qui pouvait servir directement le champ chinois au sortir de la guerre. Cette continuité, chargée idéologiquement au foyer de départ en France, ne l'est pas dans le cadre de l'expérience et du transfert qui en résulte, et elle se recharge idéologiquement au retour, sur des bases chinoises qui n'ont pas de lien direct avec son origine française ; continuité des formes, discontinuité de la charge idéologique propre aux contextes qui les donnent, neutralisation dans l'expérience et le transfert ? La ressemblance entre les formules et les charges idéologiques sont trompeuses, du moins elles ne peuvent être prétextes à des raccourcis entre l'art nazi, l'art de Vichy en Europe et l'art du *Guomindang* ou celui des communistes¹¹³⁴.

Personnellement, nous ne croyons pas à l'idée d'une œuvre chinoise souterraine pendant la guerre et même si l'association des artistes Chinois en France a eu avant 1940 des activités para-politiques, notamment sur la question de l'entrée en guerre de la Chine contre le Japon, et qui aurait pu être sujet à caution sous l'œil allemand. Si *Hongzha-Bombardement* de Hua Tianyou offre un style différent et « sinisé », c'est davantage l'effet de l'exposition chinoise à Londres en 1936 que la volonté de donner une œuvre engagée et typée face à une production plus conforme comme *La méditation* (沉思 *Chen si*) du même Hua Tianyou en 1943 et dans une manière proche de son aîné Paul Belmondo¹¹³⁵. L'exposition à Londres contribue à pousser les artistes chinois à l'étranger à revenir à des formules plus chinoises et moins occidentales¹¹³⁶ ; elle les amène aussi à explorer le patrimoine archéologique et artistique de l'ancienne Chine. On est frappé par l'importance de ce « retour aux origines » pour cette génération, davantage que pour leurs aînés ; on pense à l'effet Dunhuang et cette quête esthétique dans les régions de l'Ouest. C'est à la fois la découverte d'un patrimoine vu comme chinois, mais aussi la prise de conscience de l'importance des cultures non chinoises et la création d'un imaginaire « orientaliste » en Chine qui sera ensuite réemployé par la nouvelle Chine à l'instar de la folklorisation menée en Union soviétique. De fait, ce « retour aux origines » est un leitmotiv des *Liufa* de Lin Fengmian, à Zhao Wuji. Pour Hua Tianyou, la différence stylistique entre *Hongzha* et *La méditation* reflète la diversité des expériences avec comme fléau de la balance la question de la sinité et non pas une question politique.

¹¹³⁴ Le thème rural (ou ruraliste) n'a pas la même portée en Chine qu'en France, même s'il se ressemble dans les deux pays et dans les productions artistiques. Pour mémoire, le passage dans Lucien Bianco, *Les origines de la Révolution chinoise*, p. 216 et 217, sur les « reconSTRUCTEURS ruraux ».

¹¹³⁵ Le cas de *Hongzha* de Hua Tianyou face aux envois en peinture des Chinois pendant la guerre ? Voir l'article de Hua Tianyou, « Le temps de la recherche sculpturale » dans Fan Di'an 范迪安, 滑田友, *Hua Tianyou*, Jiangsu Meishu Chubanshe, Nanjing, 2007, p. 17. *Hongzha* serait-il une œuvre de résistance qu'il doit cacher sous le charbon à l'arrivée des Allemands ? *Bombardement* (轰炸 *Hong zha*), *Après le bombardement* (轰炸后 *Hong zha hou*) et même des œuvres « pacifistes » comme *La mobilisation* (离别 *Li bie*), *Le blessé* (医治 *Yi zhi*) et *L'exode* (逃离 *Tao li*). Ces trois derniers, tout à fait remarquables, sont de petits bas-reliefs et ils semblent pourtant avoir été exposés et récompensés dans un salon à Paris en 1942 ?

¹¹³⁶ *The Chinese Exhibition – International Exhibition of Chinese Art*, Royal Academy of Arts, Londres, November 1935 – March 1936. Fan Di'an 范迪安, 滑田友, *Hua Tianyou*, Jiangsu Meishu Chubanshe, Nanjing, 2007, p. 15-17.

Nous évoquions plus haut, la continuité qui s'exerce entre les années 1930 et les années 1940 dans le contexte artistique où évoluent les Chinois élèves à l'École des beaux-arts de Paris. Ce « couloir artistique » est une donnée fondamentale comparée aux clivages plus marqués auxquels la génération précédente était confrontée. Cette continuité traverse la guerre et elle s'exprime après-guerre. Pour s'en convaincre il suffit de regarder le contenu de *Melpo- Bulletin de la Grande Masse de l'École nationale supérieure des beaux-arts*. Le numéro de l'année 1945-46¹¹³⁷, dominé par l'effigie de la muse sévère telle qu'elle figure au Louvre, offre le visage d'une publication d'élite, celle d'une grande école fière de sa tradition et de ses moyens. On sent aussi que cette confiance provient essentiellement des architectes qui dominent l'institution et la revue. Le directeur de l'École est depuis 1942 l'architecte Paul Tournon (1881-1964) auquel succèdera en 1948 le fresquist Nicolas Untersteller (1900-1967). Or, le texte du directeur intitulé « Notre École » qui ouvre la publication page 11 est un manifeste de défense contre les attaques dont l'École serait l'objet. C'est un florilège en faveur des « disciplines classiques », de l'exemple donné par « les Chefs-d'œuvre du passé », de la persévérance des « générations successives » etc. contre « la légèreté, l'ignorance ou le parti-pris » qui les « travestissent en académisme ». De ce point de vue, l'École se consacre elle-même comme un bastion de la tradition, assumée comme un « non-conformisme », comme une posture de « résistance » contre le laisser-aller et les facilités passagères de la mode. Rien de nouveau donc depuis l'avant-guerre, ni de rupture avec la période de guerre. L'École est bien loin de l'esprit rive-gauche qui s'anime à Saint-Germain et au quartier Latin, celui de la troisième École de Paris. Plus avant, page 17, on trouve un discours prononcé par Paul Tournon à l'Institut en octobre 1942 et qui est encore davantage marqué par l'époque. Pourtant, on a aussi le texte sur la « Maison des beaux-arts », plus « Zazou », entre solidarité des camps de prisonniers (ou des chantiers de jeunesse mais on n'en parle pas), avec une touche de jazz et de « Rendez-vous de juillet » (Jacques Becker en 1949) et qui donne le change à l'administration sur la mobilisation, plus au moins ancien résistant, des forces vives de l'École. Cette continuité sévère par le haut, ou solidaire par le bas, c'est aussi l'image d'une institution dont la présence protégée au cœur de Paris, avec une économie de plus en plus sociale (restaurant, médecine préventive, espace d'exposition...) est aussi protectrice pour ceux qui s'y trouvent en sus des avantages habituels et de spécialité comme l'accès aux musées etc. On comprend alors cette ténacité des Chinois à rester dans l'École alors que la tragédie se joue à l'extérieur.

Suivent les extraits d'une conférence de Jean Eugène Bersier (1895-1978) donnée le 30 janvier 1946 à l'amphithéâtre de l'École sous la présidence de Nicolas Untersteller et de Jean Dupas. Face aux « monstres » « morts nés » de la peinture, le conférencier oppose le « goût de la mesure qui est celui de la vérité » et met en relation « l'Individu » et la « Beauté » avec des majuscules, le retour au « Style » et contre « l'art nègre » [*sic*], l'impressionnisme qui a détourné de la Nature, l'abstrait ; Bersier invoque Paul Valéry (1871-1945) et il donne pour exemple Amédée de La Patellière (1890-1932). Ce dernier a été l'élève de Jean-Paul Laurens, de René Ménard, de Maurice Denis et de René-Xavier Prinet. A-t-il été élève à l'École des beaux-arts ? A celle de Nantes mais pas à Paris. Il prône une peinture spiritualiste et de tradition, dans la veine de la réaction antimoderne de l'entre-deux-guerres et qui nous rappelle dans l'esprit « Forces Nouvelles » tout en ayant derrière les bienfaits des ateliers d'art sacré. Pourtant, si Bersier fut un résistant reconnu du « Front national des arts », de milieu probablement protestant et de gauche, intellectuel et spécialiste de la gravure et de la peinture hollandaise, son texte est d'un conformisme total et sa pensée spiritualiste et sincère n'a pas la force et le poids d'un André Lhote qui décortique la peinture ancienne et moderne comme un philologue le fait pour un texte ancien. La référence à Amédée de La Patellière est intéressante car elle exalte un artiste disparu très jeune et de la génération de Bersier ; avec eux, nous sommes aussi dans les mêmes âges que nos premiers chinois aux beaux-arts, jusqu'à Xu Beihong.

¹¹³⁷ La série complète de la revue est consultable sur demande dans la salle de lecture de l'École des beaux-arts de Paris.

Or, la continuité ne résume pas tout et il y a bien eu des évolutions sensibles dans le contenu artistique porté par l'École des beaux-arts. Il suffit de regarder l'évolution des Prix de Rome depuis le début du siècle pour voir les influences naturalistes et coloristes s'éclipser devant la tendance décorative, la fresque même, et puis subrepticement une influence cubiste et fauve tempérée. Aussi, la vraie tradition de l'École est moins un type d'œuvre, un style artistique, que la ligne tracée d'un enseignement basé sur le dessin et dont les formules réalisées sont toujours médianes. L'École doit se trouver au centre de la peinture figurative. Or, cet espace de la figuration est mis à mal, bousculé par l'abstraction qui agite les avant-gardes depuis les années 1910. Le danger vient moins du fauvisme et du cubisme, que de l'anéantissement de la figure en tant que telle. Aussi, on n'est pas étonné de voir des peintres qui ne sont plus issus du sérail des Romains, prendre des places de professeurs, puis de chefs d'atelier ; ils apporteront avec eux les ferments d'un renouvellement de la veine picturale de l'École autour du cubisme, et on pense immédiatement à Jean Souverbie (1891-1981), mais aussi pour la manière postimpressionniste et synthétique à Eugène Narbonne (1885-1973), formés pour l'un à Julian et l'autre à la Grande Chaumière. Les Romains quant à eux, allaient se spécialiser dans une peinture monumentale, fortement art déco. Il reste également les héritiers de Pierre et Albert Laurens, d'un côté, et de Lucien Simon de l'autre, avec des fleurons comme Yves Brayer (1907-1990), Lucien Fontanarosa (1912-1975) ; les « Forces nouvelles » aussi, mais ils ne seront pas, sans doute à cause du traumatisme de la guerre (beaucoup ont été prisonniers en Allemagne), amenés à réintégrer l'École des beaux-arts comme enseignants. Il semble que l'École, dans la peinture, va vivre jusqu'aux années 1950 sur une ouverture relative acquise entre les années 1920 et 1930, soit avant-guerre. Ce qui domine après-guerre, et on le voit dans les images des œuvres distinguées dans le concours du Prix de Rome, c'est leur caractère décoratif. Les tableaux sont semblables aux sculptures, et comme « prêts à l'emploi » pour servir ensemble à un improbable projet du type de l'exposition de 1937.

Dans *Melpo*, suit la commémoration du 11 novembre 1945 qui rappelle l'ambiance au lendemain de la Première Guerre mondiale, comme la nécrologie de Despiau rappelle la disparition de Bourdelle quinze ans plus tôt, et le retour de Strasbourg dans le giron français fait écho au contexte que nous avons évoqué pour l'exposition chinoise au Palais du Rhin en 1924... Tant d'éléments de continuité et même les échos du passé.

Pour nos Chinois, la question est plus complexe. On voit bien que l'orientation prise par les Chinois de l'École n'est plus vraiment celle qui va être portée par l'École à la fin des années 1930. La différence n'est pas radicale mais elle est suffisante pour laisser voir le décalage qui se met en place, même entre les parties les plus académiques des champs artistiques français et chinois. En effet, les Chinois restent proches des modèles qui ont eu cours de la fin du XIX^e au début des années 1930, dans un réalisme naturaliste, coloriste ou de tradition plus sévère comme chez les Laurens. L'autre partie de la mouvance portée par l'École, et même celle décorative, est davantage présente dans le cercle des « formalistes » chinois. Il y a bien un double décalage dans notre phénomène qui émerge ; d'abord celui entre l'École et le contexte général du champ (querelle du réalisme de 1935-1936, art abstrait...) en France, et celui entre l'École et le champ artistique chinois. Dans ce contexte, l'École des beaux-arts de Paris ne peut plus être le centre de gravité même de l'espace des Chinois qui la fréquentent après-guerre.

3.2. Wu Guanzhong ou l'expérience de l'École mise en défaut après-guerre

Parmi la vingtaine d'élèves chinois de cette période 1945 à 1955, un cas nous intéresse particulièrement : **Wu Guanzhong (1919-2010) (114)**. Il est né en 1919 à Yixing, dans la même bourgade que Xu Beihong et Wu Dayu, et il rencontre **Zhu Dequn** (dit Chu Teh Chun) **(1920-2014) (131)** lors d'une préparation militaire en 1935. Les deux adolescents se retrouvent à l'école des beaux-arts de Hangzhou en 1936. Wu Guanzhong a

pour professeur des anciens de l'École des beaux-arts de Paris, même un des premiers précurseurs, Li Chaoshi (3), mais aussi Fang Ganmin (40) et Wang Ziyun (73). Avec la guerre et l'invasion japonaise, l'école de Hangzhou (le *Guomei*) déménage dans le Jiangxi. Dans le jeu des fusions des institutions en situation de crise, Lin Fengmian est écarté et l'école se retrouve dans le Yunnan. Wu Guanzhong suit le mouvement et il a pour professeur en troisième année Guan Liang (1900-1986) formé au Japon et Chang Shuhong (86) formé à Lyon et à Paris, soit les représentants de deux styles de peinture qui n'ont rien à voir. Le jeune Wu Guanzhong est remarqué par Cai Weilian (1904-1940), la fille Cai Yuanpei. En 1939, l'école se déplace à Kunming et Wu Guanzhong s'intéresse à la peinture à l'encre sous la direction de Pan Tianshou (1897-1971). En 1941, l'école s'installe finalement à Chongqing dans le Sichuan ; le jeune Wu Guanzhong revient à la peinture à l'huile et il a pour professeur Qin Xuanfu (62), un autre ancien de l'École des beaux-arts de Paris. En 1942, diplômé à Chongqing, Wu Guanzhong commence à enseigner le dessin et l'aquarelle ; il expose une nature morte à l'exposition nationale à Chongqing et il a une première exposition personnelle l'année suivante. Il entame l'apprentissage du français et il prépare dès 1943 son projet d'études en France avec pour cible l'École des beaux-arts de Paris. En janvier 1945, une exposition à Chongqing réunit les anciens *Liufa* comme Lin Fengmian, Fang Ganmin, Wang Rizhang, Pang Xunqin et aussi les jeunes désireux de s'y rendre comme Wu Guanzhong, ZhaoWuji et Zhu Dequn. Cette exposition collective se donne pour ambition que « l'art moderne chinois doit converger avec la peinture mondiale ». Après la capitulation du Japon et la victoire de la Chine, en juillet 1946, le Ministère de l'Éducation organise un concours pour sélectionner des étudiants à envoyer à l'étranger. Wu Guanzhong est sélectionné en première place avec une bourse dans les beaux-arts, suivi par Xiong Bingming (121), Liu Wenqing (116) et Wang Ximin (113).

Aussi, avant même de partir en France, Wu Guanzhong évolue et est formé dans un milieu essentiellement *Liufa*. En Juillet 1947, il part pour la France en bateau. Le 25 août, il est à Paris et le 29 octobre 1947 il est inscrit dans l'atelier Jean Dupas à l'École des beaux-arts. Wu Guanzhong n'arrive pas seul, et au même moment entre à l'École **Wang Ximin (1917-2015) (113)**. Originaire du Shandong, ce dernier est formé au *Beiping Yizhuan* à partir de 1936 en peinture occidentale. Il entre aussi dans l'atelier Dupas où il est présent deux ans mais ses biographies mentionnent sa réorientation vers la sculpture sous l'impulsion de Janniot¹¹³⁸, et effectivement son œuvre sculptée au retour en Chine en porte la marque. En juillet 1950, après la fondation de la nouvelle Chine, mu par un esprit « patriotique », Wang Ximin refuse les conditions offertes par le gouvernement nationaliste replié à Taïwan ; il rentre en Chine continentale et travaille dans le musée de la révolution (?), peu après, il demande à être transféré et à travailler dans l'ensemble artistique *Dongbei Luyi* (东北鲁艺). En 1953, il crée une sculpture monumentale, *La Guérilla unie anti-japonaise* (*Kanglian Youjidui*, 抗联游击队) et participe à la première exposition nationale militaire. En 1957, il conduit les élèves et les enseignants du *Dongbei Luyi* à créer une autre sculpture monumentale, *Vive la communauté publique du peuple* (*Renmin Gongshe Wansui*, 人民公社万岁), reconnue comme une œuvre « classique de culture et d'art » sous protection de l'État. En 1961, il est invité par la *China Academy of Building Research* (*Zhongguo Jianzhu Kexue Yanjiuyuan*, 中国建筑科学研究院), où il crée un laboratoire sur l'art et l'architecture. En 1981, il est appelé à fonder un département de fresque à la CAFA pour former des élites dans le domaine de la sculpture architecturale et de la fresque¹¹³⁹.

Wu Guanzhong bascule dans l'atelier Souverbie à partir du 15 octobre 1949, soit plus tard que ce qui est

¹¹³⁸ Pourtant nous n'avons pas encore trouvé trace de lui dans l'atelier d'Alfred Janniot (1889-1969) ?

¹¹³⁹ La sculpture *Renmin gongshe wansui* se trouve actuellement devant le *National agriculture exhibition center* à Pékin (*Quanguo nongye zhanlanguan*) – *La Guérilla unie anti-japonaise* est exposée au *Military Museum of Chinese people's revolution* à Pékin (*Renmin geming junshi*).

admis dans les commentaires et avec une présence jusqu'en juin 1950. Le même été, il retourne en Chine par les messageries maritimes depuis Marseille. Liu Kaiqu en charge du nouveau *Guomei* à Hangzhou¹¹⁴⁰ lui propose de revenir à son école d'origine mais avec le soutien de Dong Xiwen (1914-1973), son ancien camarade, il cible une place à la CAFA pour enseigner le dessin dans les classes préparatoires.

A partir de 1952, Wu Guanzhong subit les conséquences de ses prises de positions et de la rectification anti-droitière¹¹⁴¹. Il renonce à la peinture de personnage et s'oriente vers le paysage. Début 1953, il est renvoyé de la CAFA pour occuper un poste moins important à l'université Qinghua. En 1955, il est nommé au département des beaux-arts de l'Université normale de Pékin où il retrouve un ancien de l'École des beaux-arts de Paris, Li Ruinian (102). En 1957, une de ses toiles, *Pays natal de Luxun* est envoyé à l'exposition de Moscou. Il passe sans encombre la période du Grand bond en avant et dirige un atelier de peinture à l'huile dans l'Université normale, réorganisée en École de l'art de Pékin (北京艺术学院 *Beijing Yishu Xueyuan*). En 1961, il est envoyé cinq mois en voyage au Tibet avec Dong Xiwen et Shao Jingkun (né en 1932)¹¹⁴². En 1964, l'École de l'art de Pékin (北京艺术学院 *Beijing Yishu Xueyuan*) est supprimée et Wu Guanzhong est dirigé vers l'École centrale de l'art industriel (中央工艺美术学院 *Zhongyang Gongyi Meishu Xueyuan*). En 1966, débute la révolution culturelle et Wu Guanzhong détruit lui-même son œuvre, notamment sa production parisienne constituée pour une bonne part de nus. Il est envoyé à la campagne et il ne peut peindre qu'en cachette ou avec l'accord des autorités¹¹⁴³. En 1973, il retourne à Pékin pour le projet d'une grande peinture décorative à l'Hôtel de Pékin mais qui est finalement annulé. Il commence à travailler l'encre chinoise sur de grands formats. En 1978, il a une exposition individuelle, la première depuis son retour en Chine en 1950. Il donne un article à controverse dans la revue *Meishu* en mai 1979, suivit par d'autres qui suscitent aussi la polémique en 1980 et 1981¹¹⁴⁴. En 1982, il voyage en Afrique en passant par Paris ; il y revoit ses anciens amis Zhu Dequn, Xiong Bingming, Zhao Wuji, tous anciens de l'École des beaux-arts de Paris. Sa carrière internationale commence alors, avec le soutien d'un milieu à Hong Kong qui le met dans la même ligne que celle dont bénéficie Lin Fengmian. En 1989, Wu Guanzhong évoque son expérience parisienne à la suite d'une exposition qui s'est tenue à Tokyo¹¹⁴⁵.

¹¹⁴⁰ Même cet aspect est visiblement occulté aujourd'hui par le *Guomei*, il semble bien que Xu Beihong ait participé à la nouvelle organisation de cette école d'art à Hangzhou et qui poursuivait celle fondée par Lin Fengmian dans les années 1920. Voir Wang Zhen 王震, *Xu Beihong Nianpu Changbian*, 徐悲鸿年谱长编, *La chronique de Xu Beihong*, Shanghai Huabao Chubanshe, Shanghai, 2006, p. 249-275.

¹¹⁴¹ (forteresse du formalisme des capitalistes 资产阶级形式主义的堡垒 *Zichan Jieji Xingshi Zhuyi de Baolei*), voir Wu Guanzhong 吴冠中, *Wofu Danqing - Wu Guanzhong Zizhuan*, 我负丹青——吴冠中自传, *Wofu Danqing - Autobiographie de Wu Guanzhong*, Renmin Wenxue Chubanshe, Beijing, 2010, p. 316. Et Wu Guanzhong 吴冠中, *Huali Yinjing*, 画里阴晴, *Nébulosités et Lumières dans les Toiles*, Shandong Huabao Chubanshe, Jinan, 2006, p. 218.

¹¹⁴² Un série de tableaux est conservée au Namoc, comme *Le lac de Longwang* à Lhasa (《拉萨龙王潭》 *Lasa longwangtan*) 1961 huile sur toile 46×61 cm.

¹¹⁴³ Théorie du « cerf-volant sans fil coupé » (风筝不断线 *Fengzheng bu Duanxian*) publier dans *文艺研究 Literature & Art Studies*, n. 3, 1983.

¹¹⁴⁴ « L'art plastique est inséparable de l'étude sur la beauté humaine » 《造型艺术离不开人体美的研究》, *Meishu 美术*, n. 4 1980, p. 16-17 ; et « De la beauté abstraite » 《关于抽象美》, *Meishu 美术*, n. 10 1980, p. 39-41.), dans Wu Guanzhong 吴冠中, *Wofu Danqing - Wu Guanzhong Zizhuan*, 我负丹青——吴冠中自传, *Wofu Danqing - Autobiographie de Wu Guanzhong*, Renmin Wenxue Chubanshe, Beijing, 2010, p. 325.

¹¹⁴⁵ « *Wu Guanzhong peint Paris* 吴冠中画巴黎画展 *Wu Guanzhong Hua Bali Huazhan* » ; il est décoré par la France en 1991 puis une première exposition a lieu au musée Cernuschi en 1993 avec le soutien de Jacques Chirac. Une autre exposition suit à Paris en 1998 et en 2002 Wu Guanzhong est nommé correspondant de l'Académie des beaux-arts. En

La trajectoire de Wu Guanzhong exprime au fond celle de cette génération des « héritiers » dans le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris ; en tant que tels, ils s'autorisent, davantage que les « successeurs », à peser et à juger l'expérience accumulée depuis une quarantaine d'années en France. La relation entre Wu Guanzhong et Xu Beihong, avec en filigrane la figure de leur compatriote de Yixing, Wu Dayu, est symptomatique¹¹⁴⁶. Wu Guanzhong a contribué à construire une « légende noire » de Xu Beihong dans la mise en place d'un totalitarisme artistique dans les années 1950, comme le « Tyran de la peinture » (*Huaba*, 画霸). On se demande si la période qui débute en 1949 n'a pas été le début de règlements de comptes entre les différentes tendances qui s'opposaient depuis plus de vingt ans¹¹⁴⁷.

Quand on regarde ce que Wu Guanzhong dit de son expérience à l'École, on voit la nette opposition qu'il pose entre Jean Dupas et Jean Souverbie. Jean Dupas incarne pour lui la voie académique et réaliste dont il veut s'éloigner et qu'il rejettera aussi en Chine notamment à travers Xu Beihong. Or nous le savons, il y a peu de choses communes entre Xu Beihong et Jean Dupas, sauf la maîtrise du dessin. Et dans le fond, on sent que Wu Guanzhong est peu attiré par le dessin lorsque celui-ci n'est pas une pratique proprement artistique et créative :

« Je n'aime pas son œuvre (Dupas), car il y manque de la passion. Dans son cours, il ne faisait jamais poser les modèles, mais demandait aux élèves de dessiner les corps masculins et féminins debout, tous figés dans un espace naturel, sans aucun fond. Du point de vue de la maîtrise des techniques fondamentales, c'est en effet un exercice d'une grande difficulté, mais je ne m'intéressais pas aux pratiques non artistiques. En parlant de mon travail, le maître affirma que mon talent sur les couleurs était meilleur que ma maîtrise de la forme. Il m'appelait souvent d'un ton bien gentil : « mon petit, mon petit ». Mais « son petit » décida de le quitter, pour aller dans les bras de Monsieur Jean Souverbie »¹¹⁴⁸.

A l'inverse, Jean Souverbie est porteur d'une approche sentimentale, passionnelle, a priori, et c'est dans cette voie que Wu Guanzhong se reconnaît :

« Mon maître Souverbie, en observant les objets, attribuait beaucoup d'importance aux sentiments ; c'était comme un tigre qui se jette vers sa nourriture pour complètement mordre l'âme et la chair de sa proie. Il divisait l'art en deux voies : l'art de petite voie qui amuse, l'art de grande voie qui émeut. Il distinguait

2004, une exposition se tient au siège de l'Unesco à Paris.

¹¹⁴⁶ Très renommé dans les dernières années de sa vie, Wu Guanzhong a critiqué sévèrement Xu Beihong : « Il (Xu Beihong) peut être appelé *Huajiang* (画匠), un peintre qui maîtrise les techniques de peinture, mais son travail est surtout l'imitation des œuvres des anciens, ou à copier les techniques des autres ; il est difficile de voir son propre style artistique (...), c'est un peintre (*Huashi*, 画师), un peintre sacré (*Huasheng*, 画圣), mais il est un « aveugle de beauté (*Meimang*, 美盲) ». « Wu Guanzhong sait bien parler avec des "trucs" (d'une manière très habile). » dans Wan Junchao 万君超, *Compatriotes adverses : Xu Beihong et Wu Guanzhong*, *Xuexibolan*, n. 6, 2012, p. 20-21. Cao Qinghui tend aussi à limiter la responsabilité de Xu Beihong dans le contexte de la CAFA et il pense que Wu Guangzhong se trompe de cible.

¹¹⁴⁷ « Pendant la guerre anti-japonaise, l'école spéciale d'art de Hangzhou et l'École spéciale d'art de Beiping ont fusionné en une seule école à Yuanling, dans la province du Hunan, mais leurs étudiants se sont battus et des incidents violents eurent lieu ; Lin Fengmian fut obligé de démissionner. Xu Beihong et Lin Fengmian étaient comme deux ennemis qui ne pouvaient pas coexister. Wu Guanzhong était dans le camp de Lin Fengmian, donc il était considéré comme un *dissident* (异己 *Yiji*) par les partisans de Xu. » Dans *Xuexibolan*, n. 6, 2012, p. 20-21.

¹¹⁴⁸ Dans « Séjour à Paris avec la bourse d'État, rêve et réalité, un choix sérieux » du Chap.1 *Les Courants de la Vie*, Wu Guanzhong 吴冠中, *Wofu Danqing - Wu Guanzhong Zizhuan*, 我负丹青——吴冠中自传, *Wofu Danqing - Autobiographie de Wu Guanzhong*, Renmin Wenxue Chubanshe, Beijing, 2010, p. 13 et 14.

également les objets ou les œuvres qu'il voit comme beaux ou jolis. S'il disait du travail de son élève « c'est joli ! » c'était plutôt négatif, comme un avertissement. Une fois, on avait dans l'atelier un modèle femme qui était assise, d'âge moyen, de grande taille, le buste plutôt long et la tête plutôt petite. Le maître interrogea d'abord toute la classe : « Quel est l'objet que vous voyez devant vous ? ». Tout le monde avait les yeux grands ouverts, aucun ne sut répondre. Il dit : « A mon avis, c'est Notre Dame de Paris ! »¹¹⁴⁹

Dans le même texte, il admire le style de Souverbie, reconnaît son influence sur sa trajectoire et regrette que son œuvre ait été en partie oubliée en France :

« Souverbie fut un peintre très important dans les années 1940 et 1950 à Paris. Académicien (法兰西学院院士 *Falanxi Xueyuan Yuanshi*), son style est majestueux et grave, les thèmes de sa création sont souvent la louange de l'humanité. Par exemple, dans « La Maternité », la mère grandiose comme une montagne, porte l'enfant comme une mine d'or ; dans « La Terre »¹¹⁵⁰, la Mère de l'humanité est assise au centre, comme la divine *Nü Wa* ; les images des bêtes de labour et des cultivateurs sont marquées autant par la dignité classique que par l'éternité du monde ; « Jour et Nuit »... Je suis allé à la recherche de ses œuvres exposées et de ses fresques dans le Musée d'art moderne, au Palais de Chaillot, etc. C'était presque de l'adoration que j'éprouvais pour lui, et c'était lui aussi qui m'avait initié, tout au cours de mon apprentissage, à la connaissance la plus fondamentale, au goût pour l'art de l'Occident, à la composition stylistique, à la puissance de la couleur, etc. A Paris où il y a de nombreux musées, des galeries (画廊 *hualang*) et une multitude d'œuvres chinoises et occidentales de toutes les époques, on peut se contenter de ce qu'on veut selon son goût personnel, même si l'on ne connaît pas le français, car il suffit de voir au lieu de lire. Pourtant, sans l'initiative décisive de mon maître Souverbie, j'aurais été comme de retour les mains vides d'un voyage dans la montagne aux trésors. Que le temps passe, et après les années 1980, en retournant à Paris, je ne trouvais déjà plus les œuvres de Souverbie dans les musées, alors que son contemporain Braque était toujours admiré par le grand public, ce qui m'attristait ».¹¹⁵¹

Et encore :

« Quand on boit de l'eau, on pense à la source, je pense beaucoup à Souverbie, c'est lui qui m'a conduit à travers la porte de l'art de l'Occident ; ce grand homme du monde des beaux-arts de Paris des années 40-50 est aujourd'hui peu évoqué par les gens, voire déjà oublié ; ses œuvres au Musée d'art moderne ont déjà été retirées, et ses grandes fresques exposées au Palais Chaillot ne s'y trouvent plus non plus ; Dequn m'a aidé pour la recherche de ses œuvres, mais qu'on se renseigne ou qu'on cherche ses catalogues dans les librairies, on n'a jamais rien trouvé ».¹¹⁵²

Wu Guanzhong décrit assez précisément son séjour à Paris et à l'École ; il a connu le tricentenaire, la pénurie de modèle masculin dans le contexte de reconstruction, le nombre des élèves américains, japonais et vietnamiens (on le prend dans la rue pour un Vietnamien), la cantine de l'École dont parle la *Grande Masse* et

¹¹⁴⁹ *Ibid.*

¹¹⁵⁰ Le tableau de Jean Souverbie figure dans Chang-Ming Peng, 转折——20 世纪30 年代的法国美术 布洛涅-比扬古 20 年代美术馆珍藏, *L'art des années 1930 en France, un tournant - chefs d'œuvres du Musée des Années Trente de Boulogne-Billancourt*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 2014, p. 209- 211.

¹¹⁵¹ Wu Guanzhong, 吴冠中, *Wofu Danqing*, p. 14.

¹¹⁵² Dans *Vieillesse à grande vitesse, regarder les vicissitudes de l'Univers*, article tiré du Chap.1 *Les Courants de la Vie*, Wu Guanzhong 吴冠中, *Wofu Danqing - Wu Guanzhong Zizhuan, 我负丹青——吴冠中自传, Wofu Danqing - Autobiographie de Wu Guanzhong*, Renmin Wenxue Chubanshe, Beijing, 2010, p. 81.

que l'on voit dans un film documentaire de l'Ina, son trajet en métro depuis la Cité universitaire, la visite des musées, des expositions et des galeries, les librairies, les bouquinistes, ses cours de français et son travail complémentaire à la Grande Chaumière etc. Bref, tout un pittoresque qui inscrit bien Wu Guanzhong dans le mouvement chinois de l'École des beaux-arts déjà balisé par ses prédécesseurs. Souverbie, lui-même, la figure tutélaire qu'il s'est choisie en France, l'aurait poussé à rentrer en Chine pour développer l'art de son pays, conformément à un topos de la relation maître-élève dans le mouvement *Liufa*¹¹⁵³. Son intérêt pour le nu est aussi très semblable à tous ses camarades et prédécesseurs et il rappelle que malheureusement toute cette production a disparu pendant la révolution culturelle et qu'il est retourné à cet intérêt de jeunesse sur le tard en pensant et repassant son expérience parisienne :

« Par nostalgie, j'ai voulu réviser les différentes manières de représentation dans ces dix peintures à l'huile de nus : comparables à la beauté des volumes que souvent met en valeur Souverbie mon maître, je tiens à mettre en évidence les visions ondulatoires du corps humain comme celles du plateau de Loess¹¹⁵⁴, ainsi un corps couché est comme l'effondrement de la montagne, qui fait vibrer l'Univers entier plein de couleurs ; j'ai jadis étudié le chromatisme dans l'atelier d'André Lhote, aujourd'hui je peins des odalisques (*gongnü*) avec la même méthode, mais je n'en suis pas très satisfait ».¹¹⁵⁵

De même, Wu Guanzhong rappelle à quel point la base de l'apprentissage passe par la représentation du corps humain, comme incarnation de la beauté plastique en soi, grille de lecture de la beauté comme celle qui consiste à peindre les pierres du Tai Hu¹¹⁵⁶.

Bref, notre étude porte moins sur Wu Guanzhong que sur sa position dans le phénomène qui nous intéresse. Or malgré l'apparence de continuité (le pittoresque), il y bien une différence marquée avec la période précédente. L'intérêt cumulé pour Jean Souverbie et André Lhote contre Jean Dupas montre la tendance de Wu Guanzhong à valoriser les formes les moins *académiques* de l'académisme. En ce sens, Wu Guanzhong colle bien à la position de la frange modérée de l'École des beaux-arts qui touche à l'École de Paris. Le recours très important aux académies libres, n'a pas qu'une portée pratique mais aussi théorique.

Après la guerre, l'École des beaux-arts ne fournit plus la *doxa* de l'art des Chinois à Paris ; elle y contribue mais plutôt moins que ce qui se fait à Montparnasse et ailleurs dans les académies libres les plus

¹¹⁵³ Zhu Chongshou 祝重寿, « Jean Souverbie, the mentor of Wu Guanzhong - 吴冠中的恩师苏弗尔皮及其他 », *L'art et le design 装饰*, n. 2, 2011 (n.214), p. 68-69.

¹¹⁵⁴ Le plateau de Loess ou plateau Huangtu est un vaste plateau constitué de dépôts sédimentaires éoliens de loess, situé en Chine du Nord. Il est traversé par le fleuve Jaune dans ses cours supérieur et moyen.

¹¹⁵⁵ « Le soleil couchant, regarder le nu », article tiré de Wu Guanzhong 吴冠中, *Wu Guanzhong Wencong (Tome 7)*, 吴冠中文丛(卷七), *Recueil de Wu Guanzhong (Tome 7)*, Tuanjie Chubanshe, Beijing, 2008, p. 69.

¹¹⁵⁶ « Le Nu », article tiré de Wu Guanzhong 吴冠中, *Wu Guanzhong Wencong (Tome 7)*, 吴冠中文丛(卷七), *Recueil de Wu Guanzhong (Tome 7)*, Tuanjie Chubanshe, Beijing, 2008, p. 25-26. Le lac Taihu baigne le Jiangsu entre Shanghai et Nankin, notamment Suzhou et aussi la région de Wuxi dont Wu Guanzhong était originaire. Dans cette zone sont produites, naturellement ou artisanalement, des pierres à vocation décorative et que l'on retrouve un peu partout dans les jardins et les parcs de la région. On parle de *pierrres étranges* (怪石, *guàishí*), de *pierrres laides* (丑石, *chǒushí*) ou de *pierrres de rêves* (梦石, *mèngshí*) ; celles qui proviennent du lac Tai sont truffées de cavités en formes d'« œil de dragon ». Les rochers, comme les montagnes, représentent la force créatrice du monde. Le jardin du lettré étant une image du monde, les pierres du lac Tai y sont présentes pour animer ce microcosme. Voir Catherine Delacour, *Rochers de lettrés. Itinéraires de l'art en Chine*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2012.

dynamiques (on pense à l'académie de Fernand Léger au même moment¹¹⁵⁷). Dans ce contexte, Wu Guanzhong est en recherche de formules solides, soit la construction de la figure chez Souverbie, l'usage de la couleur et la composition chez Lhote etc.¹¹⁵⁸

Cette attractivité tempérée et atténuée de l'École, n'en fait pas encore un « repoussoir », au contraire, car elle reste en mesure d'amener les figures les plus importantes du mouvement *Liufa* de l'époque à la fréquenter : Zhao Wuji (117) en 1948, Xiong Bingming (121) en 1950, Zhu Dequn (131) fin 1955. L'École compte moins mais elle compte toujours. Cette situation met en décalage ces derniers agents avec la génération précédente des successeurs qui étaient très orthodoxes, mais aussi avec l'évolution du champ artistique en Chine qui va rompre avec les évolutions occidentales.

On comprend mieux alors les éléments artistiques qui poussent Zhao Wuji, Xiong Bingming, Zhu Dequn à ne pas rentrer en Chine, et probablement d'autres agents aussi. Nous pensons que Wu Guanzhong ne perçoit pas pleinement les conséquences de ce double décalage et il pense honnêtement, peut-être aussi un peu crânement, qu'il pourra agir aussi fortement, peut-être davantage, sur le champ que ses prédécesseurs. Il tente au fond de rapporter et d'appliquer en Chine une nouvelle forme de voie moyenne, plus ouverte, plus en phase avec l'héritage de Hangzhou que celui qui se cristallise au même moment au *Beiping Yizhuan* puis à la Cafa. Or cette éducation artistique moderne, en phase avec ce qu'était justement l'École des beaux-arts de Paris après-guerre à Paris, personne ne semble en vouloir en Chine après 1949.

¹¹⁵⁷ Voir Claire Maignon, « L'Académie Lhote, l'Atelier Léger : enseignements comparés », dans Dominique Poulot, Jean-Miguel Pire, Alain Bonnet, *L'éducation artistique en France, Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIII-XIX^e siècles*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010, p. 219-229.

¹¹⁵⁸ Nous avons eu la chance de travailler sur les œuvres de Wu Guanzhong conservées dans les collections du *Shanghai Meishuguan* (située Place du Peuple), et qui furent transférées au *Zhonghua Yishugong* en octobre 2012 dans l'ancien pavillon de la Chine à l'Exposition universelle de 2010 transformé en nouveau musée des beaux-arts de Shanghai. En 2013, nous avons construit une des sections de l'exposition *Shanghai-Paris* pour traiter des relations entre Wu Guanzhong et ses trois « maîtres français » : Jean Dupas, Jean Souverbie et André Lhote. Nous nous sommes efforcé de confronter des œuvres de Wu Guanzhong avec des œuvres de ces peintres français. Or, le lien qui nous parut le plus manifeste concernait André Lhote, aussi bien dans la composition que dans l'usage des couleurs. Nous avons même pu associer une photographie de la séance des « petits papiers de couleurs » (fournie par madame Bermann-Martin) et un texte des mémoires de Wu Guanzhong qui évoque cette pratique d'André Lhote dans son académie. Voir texte de Wu Guanzhong dans Wu Guanzhong 吴冠中 Yan Zi 燕子, *Wu Guanzhong Bairitan, 吴冠中百日谈, Memories of Wu Guanzhong*, Dongfang Chubanshe, Beijing, 2009, p. 49. Et dans le catalogue de l'exposition, China Art Museum 中华艺术宫, *Shanghai yu Bali Zhijian - Zhongguo Xiandai Yishu Jingpin Ji, 上海与巴黎之间——中国现当代艺术精品集, Shanghai/Paris, Modern art of China*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 2014, p. 150-151 (cf. Annexes II p. 155).

CONCLUSION

Dans un même mouvement, notre conclusion de partie nous permet de conclure l'ensemble de notre étude.

A travers le dernier exemple observé parmi les « héritiers », celui de Wu Guanzhong, il nous semble que la « boucle française » du champ artistique chinois se refermait, du moins dans sa tendance lourde à passer par la rue Bonaparte, au point d'avoir créé pendant quarante ans un « phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris ». Nous sommes sans doute un peu court sur cette dernière période, notamment à ne pas présenter en détail les biographies et les œuvres de cette vingtaine d'acteurs (et actrices) engagés dans ce dernier acte. Pourtant, il nous semble que notre démonstration est faite et que ces agents nous amèneraient sur d'autres terrains et d'autres questions qui dépassent le cœur de notre sujet et sa problématique telle que nous l'avons posée au départ¹¹⁵⁹. En effet, par rapport à l'intitulé de notre sujet, nous avons pu établir et analyser les pratiques et cerner les enjeux de la formation académique aussi bien sur le plan individuel que sur le plan collectif. Récapitulons brièvement nos résultats avant d'ouvrir notre conclusion sur une interprétation élargie.

D'abord, nous avons pu établir une liste exhaustive des élèves chinois de l'École des beaux-arts de Paris durant la première moitié du XX^e siècle. En dépouillant les archives, nous avons donné un contenu précis à l'expérience de chacun des cent trente-deux agents chinois engagés, et l'accumulation de tous les parcours d'études, nous a révélé l'ampleur du phénomène autant que sa qualité, dans un mouvement qui nous est apparu cohérent entre 1914 et 1950. Or, le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris a été si *phénoménal* que l'École des beaux-arts de Paris représente à nos yeux le centre du mouvement des artistes chinois en France. Cette localisation des artistes chinois à l'École des beaux-arts de Paris complète une géographie de la présence chinoise jusque là davantage concentrée à Lyon ou bien dispersée à Paris et ailleurs en France. Notre étude n'enlève rien à l'importance de l'IFCL ou à celle d'autres points d'ancrage en France et ailleurs en Europe, mais elle a permis, nous l'espérons, de montrer qu'en ce qui concerne les peintres et les sculpteurs, l'École des beaux-arts de Paris joua un rôle considérable au point de caractériser le mouvement des artistes chinois en France, probablement aussi à une échelle plus large, et aussi face aux autres nations comme les Japonais. Nous imaginons difficilement qu'une autre institution d'enseignement artistique ait pu jouer un rôle aussi important pour les Chinois en Europe à l'époque.

Ensuite, il nous a semblé nécessaire de trouver des raisons à l'existence de ce phénomène et ce fut même notre préoccupation première pour cerner l'objet qui nous intéressait. Nous ne pouvions admettre la simple corrélation entre l'idée d'un Paris « centre mondial des arts » et l'arrivée massive des Chinois à l'École. Aussi, nous avons tenté d'identifier des facteurs d'explication qui auraient relevé d'une relation privilégiée entre la France et la Chine au début du siècle dernier. Nous avons tenté une sorte de traversée dans l'époque en

¹¹⁵⁹ Nous sentons, aussi à travers notre pratique des archives de l'École, que cette dernière phase mériterait d'être resituée dans un contexte étendu ; d'abord sur le plan historique, en couvrant tout l'après-guerre, au moins jusqu'en 1968 ; ensuite, en observant les Chinois dans un ensemble asiatique plus large, car des « Chinois » arrivent désormais de Taïwan, de Singapour, du Vietnam etc. alors même que d'autres nations orientales et extrême-orientales sont désormais mieux représentées à l'École ; enfin, l'École est un *problème* qui nous semble avoir été réglé à la fin des années 1940, autant en France qu'en Chine, pour le champ artistique chinois et elle ne contient plus, à notre avis, des éléments essentiels à comprendre l'évolution de la situation en Chine.

insistant sur certains points qui nous semblaient pouvoir être reliés. Nous avons parlé de « marqueurs » qui dans les domaines politiques et culturels, et aussi à travers les projets et les volontés de certaines personnalités de haut vol comme Cai Yuanpei, avaient créé un contexte favorable à fléchir les artistes chinois vers les beaux-arts français et l'École. Nous nous sommes efforcé d'étayer l'hypothèse selon laquelle, pour certaines raisons bien précises, puisant dans les conditions des deux pays et aussi dans le cadre de leur relation (« le dialogue entre deux républiques »), la France avait pu répondre, un moment, à une demande et à un besoin chinois ; dans cette relation, le domaine artistique académique occupait une place spéciale comme point de fixation de projets idéologiques et pratiques. Au final, dans « un jeu d'échelles »¹¹⁶⁰ fonctionnant entre l'international et l'interindividuel, l'École des beaux-arts de Paris a constitué à nos yeux le nœud central d'une interaction entre un fait français et un fait chinois dans le domaine des beaux-arts, interaction animée et réalisée par un groupe d'élèves chinois présents dans l'École entre les années 1910 et 1950. Autrement-dit, le phénomène chinois à l'École semblait accomplir des éléments forts et attendus d'une relation dont l'apogée, sur tous les plans, est à situer entre 1905 et 1925.

Enfin, si le phénomène semblait s'inscrire dans un projet, il était donc porteur d'un enjeu, et il avait un sens. Sur ce plan, nous avons essayé de rester à l'intérieur du phénomène afin de ne pas le surinterpréter en fonction de considérations idéologiques ou artistiques extérieures qui risquaient de nous ramener à des explications « prêtes à l'emploi » qui associent d'un trait « l'art académique » et le « communisme » comme un système opposé à la création moderne. C'est en restant collé à la documentation, c'est-à-dire aux archives et aux œuvres, que nous avons pu voir se dessiner une direction et un mouvement. A travers notre « étude de cas » consacrée à Xu Beihong, nous avons mobilisé aussi précisément que possible la documentation (et aussi la mémoire) pour déceler les rapports très précis qui existaient entre le parcours de l'artiste et la production de son œuvre, afin d'y apprécier le rôle de la formation académique à l'École des beaux-arts de Paris. Le résultat va au-delà de nos attentes et nous pensons que la formation académique de Xu Beihong en France et spécialement à l'École des beaux-arts a joué un rôle essentiel dans la maturation de son œuvre, en France d'abord, mais surtout en Chine, à son retour, à travers un réinvestissement hors du commun de son expérience mise au service d'un projet artistique dont la base était composée de trois éléments : le dessin, l'anatomie et l'histoire. Ce projet était orienté vers une production à l'huile mais son aboutissement se situait dans le domaine de l'encre chinoise. A ce point, la figure d'un Xu Beihong, décrit comme un « anti-moderne » n'avait plus de sens car l'artiste et son œuvre fonctionnaient dans le cadre d'un « transfert culturel » dont lui-même était « un nœud » au sein du nœud que constituait le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris.

En fonction du cas Xu Beihong, il s'agissait d'apprécier ensuite les autres agents dans leurs trajectoires et leurs productions. A ce point revenait la question de l'enjeu général du phénomène et du sens à lui donner sur le plan historique et artistique. On a vu alors que l'École constituait un espace concurrentiel et instrumentalisé par les différentes tendances artistiques et leurs chefs de file. Trois au moins étaient concernés au premier chef, chacun porteur d'un projet et capable de mener une stratégie pouvant relier le phénomène chinois à l'École des beaux-arts en France et le champ artistique en Chine : Xu Beihong, Lin Fengmian et Liu Haisu. Ce dernier, sans avoir été lui-même élève à l'École, a énormément pesé, grâce à son école des beaux-arts à Shanghai, à alimenter le phénomène chinois à Paris et à en capter une bonne partie de l'énergie (en termes d'agents et d'expérience) pour développer une certaine manière de beaux-arts en Chine à la fois consensuelle et ouverte.

¹¹⁶⁰ Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*. Paris, Gallimard et Le Seuil, coll. Hautes Études, 1996 ; avec les notions de « l'expérience vécue dans une pluralité de champs sociaux » et de « maillages sociaux ».

Lin Fengmian quant à lui, allait se démarquer des formules académiques tout en reconnaissant y avoir puisé des éléments utiles à son développement. Son projet d'une « synthèse sino-occidentale » devait bénéficier du soutien de Cai Yuanpei et d'une bonne partie des agents car elle apparaissait aussi comme une voie moyenne capable d'être en phase avec les évolutions récentes des arts en Occident sans pour autant sacrifier aux avant-gardes. L'École de Hangzhou fut pendant dix ans, un vivier exceptionnel de jeunes artistes et d'expérimentations. Mais le premier des protagonistes, Xu Beihong, comme nous avons essayé de le montrer, choisit l'académisme pour lui-même mais aussi comme objectif à atteindre pour le champ tout entier, à travers un programme très marqué par les idées de Cai Yuanpei et de la « Nouvelle culture », alliant science, démocratie et beaux-arts ; sa trajectoire a aussi mobilisé la plupart des marqueurs franco-chinois dont nous avons parlé et ceci explique aussi son orientation. Or, dans cette direction, le consensus était impossible à accepter et à la fin des années 1920, Xu Beihong décida de récupérer à son profit le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris. Nous avons tenté de montrer que l'évolution avait été sensible, pour ne pas dire radicale, entre la génération des artistes de l'exposition de Strasbourg, avec l'association *Opus* en 1924, et celle de l'exposition du Jeu de Paume en 1933, moment où précisément se forme l'Association des artistes chinois en France. A ce point, le phénomène chinois à l'École alimentait essentiellement en Chine le pôle de Xu Beihong et son *Xu Beihong Xuepai* qui allait être à la base du nouveau *Beiping Yizhuan* après la guerre et de la l'Académie centrale (la Cafa) après 1949.

A la suite de la ligne qui passe par les expositions de Strasbourg et du Jeu de Paume, l'exposition chinoise de 1946 à l'École des beaux-arts de Paris¹¹⁶¹ fait figure d'épilogue, face à l'exposition du musée Cernuschi¹¹⁶² davantage en forme de prologue ouvert sur une nouvelle page de l'art moderne puis contemporain chinois. L'absence de Wu Guanzhong dans la première et la présence de Zhao Wuji dans la seconde jouent le rôle de balises, presque symboliques, dans la dynamique que nous pouvons lire aujourd'hui avec plus d'un demi-siècle de recul. La première exposition rassemble des *anciens*, ceux de « l'Association des artistes chinois en France » alors que la seconde, au-delà mêle de son effort récapitulatif qui donne même (toute) sa place à Xu Beihong, semble amener à autre chose. Dans le catalogue de l'exposition quai Malaquais, on ne peut rien tirer de fondamentalement nouveau, notamment dans la préface de Chou Ling, sauf à y retrouver la trace encore palpitante de l'élan des aînés et même des marqueurs franco-chinois dont nous avons parlé au début de notre étude. Les plus jeunes suivront les aînés dans « un profond souvenir de l'amitié franco-chinoise et du rayonnement de l'Art Français » dans ce mouvement qui doit toujours aller de la Chine vers la France avant de revenir en Chine. Or, ce dispositif n'est plus possible après 1949 dans les termes qui avaient permis d'établir cette circulation, notre phénomène et ce transfert culturel dont il était le véhicule depuis les années 1910.

En face, pour l'exposition au musée Cernuschi, les textes brillants de Vadime Elisséeff (1918-2002) embrassent toute l'histoire de la peinture chinoise, et même la période moderne dans un regard précis qui distingue les uns des autres tout en les réunissant dans un effort commun. On note la place de Xu Beihong , de

¹¹⁶¹ *L'Exposition des Œuvres des Membres de l'Association des Artistes Chinois en France*, 中国留法艺术学会会员作品展览会, Grande Galerie de l'École des Beaux-arts, 11-13, Quai Malaquais, 1er-20 octobre 1946. Catalogue de l'exposition présenté par l' Association France-Chine, sous le patronage de S. E. M. TSIEN TAI, Ambassadeur de Chine en France.

¹¹⁶² *Exposition de Peintures Chinoises Contemporaines*, Musée Cernuschi, juin 1946. Catalogue de l'exposition présentée par la Ville de Paris et le Musée Cernuschi, sous le patronage de Son Excellence Monsieur TSIEN TAI Ambassadeur de Chine en France, 1946. Nous remercions Madame Marianne Yen (fille du sculpteur Yan Dehui), de nous avoir aimablement communiqué ces deux documents.

son père en Chine, Xu Dazhang, et de son père en France, Pascal Dagnan-Bouveret. Cette précision et ce consensus, nécessaire pour l'occasion et en même temps sincère, pèchent toutefois à rendre compte (mais notre lecture rétrospective est aisée) des fractures sociales et artistiques au sein du champ artistique après-guerre et avec elles, de toute la société chinoise, pour ne pas dire de toute la civilisation chinoise. Or, ces fractures désignent déjà des vainqueurs et des perdants. Vadime Elisséeff parle de la « nouvelle peinture nationale » avec des « règles traditionnelles », c'est celle de « Jupéon » ; il y a aussi celle qui privilégie des « règles modernes » pour une « inspiration nationale » et elle est représentée par Lü Sibai et d'autres. On voit d'ailleurs que Lin Fengmian est jugé « trop fidèle à la peinture occidentale », que Liu Haisu a disparu du panorama, et que Zhao Wuji est dans « notre art » occidental même si la Chine parle aussi à travers lui... On comprend assez bien les catégories qu'utilise l'auteur et elles ne sont pas les nôtres puisque nous ne nous posons pas les mêmes questions sur le même objet, et surtout pas au même moment. Mais on se demande où Vadime Elisséeff met la révolution chinoise ? En somme, tout un pan « de la peinture chinoise contemporaine » ne figure pas dans l'exposition de Cernuschi, ni ailleurs désormais en France. Au fond, le texte de *Chou Ling* (le même que dans l'exposition à l'École des beaux-arts de Paris¹¹⁶³) est plus incisif lorsqu'il parle de « problème métaphysique » qui se pose à la Chine à travers l'émergence d'une sculpture chinoise moderne. On voit bien que d'un côté et de l'autre, soit en Chine et en France, on ne parle bientôt plus de la même chose et que pour les Chinois restés ou revenus en Chine, avec l'Occident et la France, la boucle est bouclée.

Pour s'en convaincre, il suffit de lire le texte de Xu Beihong de septembre 1947 et intitulé « Le déclin de l'art mondial et la renaissance de l'art chinois »¹¹⁶⁴. On y retrouve les références françaises habituelles de Xu Beihong, qui avec un aplomb incroyable au milieu du XX^e siècle, continue de mettre Jacques-Louis David en tête, suivi par Delacroix, Géricault et Courbet, jusqu'à Bastien Lepage, Besnard et Puvis de Chavannes dans son « musée imaginaire » ; la France reste la lumière des beaux-arts dans le monde, mais son astre pâlit face à l'Amérique, à l'argent et aux marchands. Le « déclin » de l'Europe, c'est celui de la France et il est entériné

¹¹⁶³ Pan Yuliang a légué au Musée de l'Anhui des documents qui touchent au fonctionnement de l'association des artistes chinois en France ; certains concernent le vote pour l'élection du bureau de l'association qui change de nom officiel en 1947 (1947 年中国留法艺术会举行换届选举选票 1947 Nian Zhongguo Liufa Yishuhui Juxing Huanjie Xuanju Xuanpiao). Zhou Lin est élu secrétaire général ; on trouve une liste des membres de l'association pour l'année 1948-1949, soit 30 membres dans une liste numérotée de 1 à 30 : 陈世柏 Chen Shibo, 张昊 Zhang Hao, 周麟 Zhou Lin, 郑新庭 Zheng Xinting, 方镛 Fang Yong, 陈文元 Chen Wenyuan, 胡绯 Hu Fei, 胡自能 Hu Zineng, 刘深山 Liu Shenshan, 刘文清 Liu Wenqing, 李凤白 Li Fengbai, 李献敏 Li Xianmin, 马孝骏 Ma Xiaojun, 何广乾 He Guangqian, 姜露茜 Jiang Luxi, 熊秉明 Xiong Bingming, 潘玉良 Pan Yuliang, 张紫屿 Zhang Ziyu, 张宁和 Zhang Ninghe, 蒋丽琳 Jiang Lilin, 谢景兰 Xie Jinglan, 善德 Ding Shande, 黄智平 Huang Zhiping, 王纪音 Wang Jiyin, 王熙民 Wang Ximin, 吴冠中 Wu Guanzhong, 严德辉 Yan Dehui, 赵无极 Zhao Wuji, 吕霞光 Lü Xiaguang, 李惠年 Li Huinian, Wei Hongwei 魏宏伟 ; voir « Les relations artistiques de la deuxième période en France de Pan Yuliang – prendre l'Association des Artistes Chinois en France comme le pivot » 《潘玉良二次留法时期的艺术交游——以中国留法艺术学会为中心》, <http://www.ahww.gov.cn/a/201405/3519.html>.

¹¹⁶⁴ 世界艺术之没落与中国艺术之复兴(*Shi jie yi shu zhi mo luo yu zhong gong yi shu zhi fu xing*), article de Xu Beihong publié le 4 septembre 1947 dans « Le Quotidien du monde » 世界日报 à Chongqing 重庆 ; il figure dans *Xu Beihong Wen ji 徐悲鸿文集*, Edi. populaire de Ningxia 1994, p. 498. Le texte est d'un pessimisme cynique. Au déclin de l'Occident (les gens y mangent désormais du « caca de chien- *Gou shi* », ne correspond pas en face, une situation effective de renaissance de l'art en Chine. Cette renaissance est attendue, espérée mais pas encore réalisée et toujours menacée par les « ennemis d'avant-*yiwang de diyiren* », sans qu'on sache trop de qui il parle exactement (les Japonais ? les modernistes ? Liu Haisu ?...).

alors que doit débiter la « renaissance » de l'art de la Chine sur des bases dont Xu Beihong rappelle le contenu et dont les conditions d'existence sont loin d'être réunies à ses yeux au moment où il parle : rejet de la culture lettrée stérile, retour à la nature, développement des écoles d'art et des musées, prise en compte de la problématique artistique par les politiques etc. On sent que Xu Beihong se démène et se bat en Chine en gardant toujours la même ligne depuis les années 1920, mais que désormais les moyens de la solution à la crise de l'art chinois ne sont plus à chercher en Occident, ni en France. La crise française de la peinture chinoise est résolue¹¹⁶⁵.

Notre étude a visé à démontrer le caractère central de la référence idéologique et pratique à l'École des beaux-arts de Paris dans les évolutions du champ artistique chinois moderne. En effet, nous considérons que cette référence se situe bien au cœur du « mouvement vers l'Ouest ». En somme, notre question principale, qui est aussi notre hypothèse confirmée par nos résultats, est que le phénomène chinois à l'École des beaux-arts se situe bien au centre de l'interaction entre les champs artistiques chinois et français de l'époque, et qu'au-delà, il a marqué le rapport culturel de la Chine à l'Occident et l'évolution du champ artistique chinois dans son ensemble. Aussi, apprécier la place de notre phénomène dans les évolutions du champ artistique chinois moderne, c'est apprécier aussi sa place dans ce qu'on appelle la modernisation du champ artistique chinois au XX^e siècle. Sur ce point, la question de la « modernité » en art est problématique et polémique. Sans apporter des réponses tranchées (nous ne sommes pas en mesure de le faire), nous avons au moins tenté de montrer que les catégories habituelles qui distinguent les « formalistes » des « naturalistes » ne pouvaient pas servir à définir une position claire par rapport à la « modernité » en art vue dans l'espace chinois. En d'autres termes, Xu Beihong ne nous paraît pas moins « moderne » que Lin Fengmian ou que Liu Haisu. A peu de frais aussi, le concept de « transfert culturel » nous a permis de neutraliser la question et de sortir des ornières habituelles, opposant les uns aux autres en fonction de critères comparatistes.

Mais avançons au moins une hypothèse, complémentaire à la réponse à notre question principale, et qui pourrait être utile à situer notre phénomène et ses conséquences en Chine dans un mouvement historique plus général. Nous avons en tête l'idée d'*ajustement*, dédoublée en un ajustement intérieur et un ajustement extérieur. Nous nous demandons si le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris n'a pas participé de l'échec d'un ajustement extérieur du champ artistique chinois et au succès de son ajustement intérieur. En somme, la référence à l'École des beaux-arts de Paris et sa pratique par les artistes chinois, soit notre phénomène, ont contribué au décalage de plus en plus marqué dans le temps entre le champ artistique chinois et ses homologues occidentaux tendus dans un dialogue entre la vieille Europe et l'Amérique. En même temps, et paradoxalement, notre phénomène a contribué à produire un modèle intérieur objectivement performant, au moins temporairement dans le contexte historique de l'époque. En somme, notre phénomène et le « transfert culturel » qui en a découlé, auraient constitué des outils, parmi les plus adaptés, donc les plus utiles, à l'évolution du champ artistique chinois soucieux de trouver sa place (en termes d'identité et d'autonomie) et d'agir efficacement dans l'évolution générale du pays avant 1949 (en termes de socialisation du champ, des artistes et de leurs productions). Nous avançons aussi que la période suivante qui court des années 1950 aux années 1970, et qui échappe à notre étude, montrerait a contrario, un relatif succès dans l'ajustement extérieur et un échec dans l'ajustement intérieur. C'est globalement le sens que nous donnons à l'époque *Minguo* par

¹¹⁶⁵ Paul Valéry (1871-1945) signala les conditions de cette crise dans le catalogue de l'exposition d'art chinois organisée par Xu Beihong en 1933 au Musée du Jeu de Paume : « En peu d'années, les jeunes artistes chinois ont eu connaissance de l'ensemble des œuvres européennes. Ils sont en possession de deux passés, le leur et le nôtre ».

rapport à la période Mao.¹¹⁶⁶

A ce point (final), on pourra légitimement nous reprocher de ne pas avoir présenté les effets de notre phénomène sur les systèmes d'enseignement artistique en Chine au XX^e siècle. La porte que nous avons entre-ouverte, débouche sur un vaste sujet dont l'historiographie se développe seulement depuis ces dernières années car son étude suppose de savoir exactement comment étaient organisées et fonctionnaient les écoles d'art en Chine à l'époque, avant de pouvoir les confronter au système parisien¹¹⁶⁷. Nos dernières discussions avec Madame la professeure Hua Tianxue de la Chinese National Academy of Arts¹¹⁶⁸ vont dans le sens d'une mise en commun de nos résultats dans le cadre d'une confrontation des prototypes japonais et français avec les systèmes chinois au XX^e siècle.¹¹⁶⁹

¹¹⁶⁶ L'art chinois de la période Mao est aussi à considérer dans son effort d'ajustement extérieur, au sein de la sorte de *Koinè* culturelle du monde socialiste ; d'une part l'art chinois y développe des caractéristiques propres mais qui sont aussi en dialogue avec d'autres espaces de cet ensemble. Sans même parler de l'Union soviétique, on peut trouver des échos entre la Chine et la Corée du Nord en Asie, mais aussi entre la Chine et la Roumanie, par exemple, en Europe. On y retrouve la même valorisation des « arts populaires » (du type *Jin Shan nongmin hua*), conforme à la « ligne de masse » et dont l'impact sur le sommet du champ ne fut pas négligeable, autant dans les sujets que sur les styles. Mais, il est vrai que sur le plan intérieur, la pression du champ du pouvoir finit par réduire les espaces de l'autonomie artistique et que le fil avec la période précédente tend à se rompre et à placer la plupart des agents dans une sorte de position d'attente, parfois féconde, souvent stérile. Sur ce raccord mis à mal entre l'héritage (français) du *Xu Beihong Xuepai* et de la situation après 1953, on peut confronter deux figures nouvelles à l'époque, Feng Fasi (1914-2009) formé par Xu Beihong à Nankin, sans partir en France ensuite (il est l'auteur du célèbre *La mort de Liu Lan*, 1957, Namoc) et Jiang Feng (1910-1982) lié au Groupe 18 du Lac de l'Ouest (西湖一八艺社 *Xihu Yi ba yi She*) de la gravure sur bois ; les deux hommes se retrouvent à l'Académie Lu Xun à Yan'an pendant la guerre et à l'Académie centrale (Cafa) après 1950. A travers ces « nouveaux » (et aussi avec les héritiers directs comme Wu Zuoren et Ai Zhongxin) se pose la question de la continuité et de la rupture au plus haut niveau du système d'État des beaux-arts avec Xu Beihong et un héritage « français ». Nous n'avons pas pour l'heure de réponse décisive à cette problématique. On peut toutefois parler de présence *fantôme* et de résurgences qui animent toujours le champ, ses débats et parfois ses productions. Voir le catalogue de l'exposition au Palais Brongniart, China National Academy of Painting 中国国家画院, *Zhonghua Yiyun - Zhongguo Youhua Yishu Guoji Xunzhan Zuopinji*, 中华意蕴——中国油画艺术国际巡展作品集, *Résonance chinoise - Exposition itinérante internationale de peinture à l'huile chinoise*, en juillet 2016.

¹¹⁶⁷ CAO Qinghui 曹庆晖, « Xuepai yu Tixi : Cong Guoli Beiping Yizhuan, Zhongyang Meiyuan Pinren de Zhongyang Daxue Yishuxi Dizi Tanqi - 学派与体系 : 从国立北平艺专、中央美院聘任的中央大学艺术系弟子谈起 - École et Système : En parlant des disciples du département d'art de l'Université centrale recrutés par le Guoli Beiping Yizhuan et l'Académie centrale des beaux-arts », *文艺研究 Wenyi Yanjiu*, 2011(n°2), p. 110-120.

¹¹⁶⁸ Hua Tianxue 华天雪, Directrice de recherche à la Chinese National Academy of Arts (中国艺术研究院 *Zhongguo Yishu Yanjiuyuan*). Et voir l'exposition récente : Hua Tianxue 华天雪 Feng Boyi 冯博一, *取借与变革: 二十世纪前期美术留学生的中国画探索*, *Appropriation and Transformation: The Exploration of Painting by Chinese Artists Trained Abroad in the Early Twentieth Century*, Shenzhen, 2016.

¹¹⁶⁹ Malgré l'importance de notre phénomène, on doit admettre que le « système » de l'École des beaux-arts de Paris n'a pas été transposé en Chine. D'emblée, les organisations chinoises ont été soucieuses d'établir un cursus clair de quatre ou cinq ans, avec une entrée soumise à un concours, des examens et une progression du dessin vers la pratique de spécialité (huile, encre, sculpture), et sanctionné au final par un diplôme. Pourtant, au delà de l'organisation, il y aurait des éléments idéologiques et artistiques à étudier, comme le principe fondamental du « *Wei miao Wei xiao* » (être l'image vivante de 惟妙惟肖) que Xu Beihong a développé dans le cadre de son « *Xu Beihong Meishu Jiaoyu Xuepai* » ; voir Ai

Zhongxin, *La recherche sur l'école de Xu Beihong - en commémorant le 90^e anniversaire du professeur Xu Beihong* (*Guanyu Xu Beihong Meishu Jiaoyu Xuepai de Yanjiu-Jinian Xu Beihong Laoshi Jiushi Shouchen*, 《关于徐悲鸿美术教育学派的研究—纪念徐悲鸿老师九十寿辰》), publié dans *Éducation de l'art* (*Yishu jiaoyu*, 《艺术教育》) n. 6 de l'année 1985.

RÉFÉRENCES ET BIBLIOGRAPHIE

Notre présentation des sources et de la bibliographie s'efforce de refléter la manière dont nous avons mené notre recherche. S'y retrouve le résultat des avantages et des inconvénients liés à notre position à Shanghai. En effet, nous avons été confronté à une situation contradictoire en ce qui concerne l'accès à la documentation.

En Chine, la bibliographie de Chine continentale est naturellement disponible même si des ouvrages anciens, c'est-à-dire publiés dans les années 1980, au moment même où la question de l'art moderne commençait à être traitée par des historiens en mesure de travailler avec des acteurs et des témoins de l'époque républicaine encore en vie, sont épuisés et manquent dans les bibliothèques¹¹⁷⁰. La situation s'aggrave lorsqu'on touche aux ouvrages chinois publiés à Taïwan et à Hong Kong¹¹⁷¹. Aussi, de manière générale, les ouvrages chinois que nous avons utilisés provenaient de la Bibliothèque de Shanghai ou bien nous les avons obtenus dans le commerce. De fait, nous n'avons pas été autorisé à accéder aux bibliothèques universitaires de spécialité, notamment celle de Fudan, et il n'est pas sûr d'ailleurs que nous y aurions trouvé davantage de références que par les voies extérieures que nous avons privilégiées.

Concernant les sources primaires, leur accès en Chine est très problématique. Les archives des différentes organisations, comme celles détenues par les grandes écoles d'art actuelles qui ont pu hériter des fonds documentaires des institutions d'origine, comme le *Guomei*, le *Beiping Yizhuan* ou encore le *Yangmei* sont, quand ils existent encore, placés sous la tutelle des responsables en charge des études consacrées à ces sujets¹¹⁷². Le *Shanghai Meizhuan* constitue un cas intéressant car les archives de l'école dirigée par Liu Haisu avant la guerre sont conservées et publiées par les Archives municipales de Shanghai sans que les chercheurs ne puissent avoir accès librement aux documents ; c'est l'exercice d'un monopole par lequel l'institution possédant les archives s'en réserve l'usage et y donne accès à discrétion. On l'aura compris, les archives en Chine n'ont pas vocation à être consultées par le public et encore moins à être diffusées. Quand elles existent, elles représentent une sorte de « trésor de guerre » sur lequel chaque organisation en charge de sa conservation veille jalousement et sans avoir la volonté ni les moyens d'une mutualisation dont pourraient bénéficier tous les chercheurs et en premier lieu les chercheurs chinois eux-mêmes¹¹⁷³. Car, dans cette situation un peu scabreuse, les chercheurs chinois ont tendance à ne travailler que sur des sources de seconde main et le recours aux documents originaux n'est pas la règle.

Dans ce contexte, la bibliographie chinoise prend une valeur particulière car elle constitue l'espace dans lequel se transmet autant une mémoire que l'histoire *historienne* des phénomènes qui nous intéressent. Ce

¹¹⁷⁰ Par exemple, LU Meng 吕蒙, *Recueil de peintures de Lin Fengmian 林风眠作品集*, Sichuan Renmin Meishu Chubanshe, 1982.

¹¹⁷¹ Par exemple, HUANG Kuang-Nan, *Zhongguo - Bali, Zaoqi Lvfa Huajia Huiyuzhan Zhuanji, 中国—巴黎, 早期旅法画家回顾展专辑, China-Paris: Seven Chinese Painters Who Studied in France, 1918-1960*, Taipei Fine Arts Museum, Taipei, 1988.

¹¹⁷² La CAFA gère son fonds documentaire et ses collections pour publier des ouvrages et organiser des expositions. Signalons Yin Shuangxi 殷双喜 (Né en 1954) et qui dirige la revue *Meishu Yanjiu 美术研究*.

¹¹⁷³ On peut s'interroger sur l'accès aux 600 volumes d'archives avancé par Jane ZHENG dans son récent *The Modernization of Chinese art : The Shanghai Art College, 1913-1937*, Leuven University Press, Louvain, 2016, p. 43.

discours n'est pas sans fondement documentaire et on voit qu'il se charge aussi d'autres mémoires et de fonds documentaires secondaires, généralement privés et qui apparaissent à différentes occasions comme des résurgences du flot principal en partie souterrain¹¹⁷⁴.

Or, la géographie de cette bibliographie et de ce discours est bien connue en Chine continentale et ses caractéristiques principales ont été définies grosso modo dès les années 1980 et 1990 sans avoir sensiblement évolué depuis. Aussi, il nous était indispensable, sinon de la parcourir complètement (ce qui était une gageure), du moins d'en observer nous même les reliefs généraux et les plus saillants. Il s'agissait notamment de comprendre la position qu'y occupaient les principaux agents et la sorte de hiérarchie plus ou moins implicite qui a été établie depuis quelques lustres entre les artistes et leurs œuvres. En fonction des lieux, des auteurs et de leurs appartenances (leurs positionnements dans le champ artistique et/ou dans le champ universitaire), on voit par exemple varier l'ordre du trio principal constitué par Xu Beihong, Lin Fengmian et Liu Haisu¹¹⁷⁵; ce petit groupe n'occupe d'ailleurs qu'une portion du champ artistique moderne, le plus occidentalisé, par rapport à d'autres pôles, comme celui des peintres modernes n'ayant travaillé qu'à l'encre, avec dans l'ordre Ren Bonian, Wu Chang Shuo, Qi Baishi et Zhang Da Qian pour une période comprise entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle.

Dans cette perspective, les sources et la bibliographie sont associées par la réflexion historiographique que nous nous sommes efforcé de placer au cœur de notre travail. La critique de quelques ouvrages clés portant sur l'art moderne chinois a contribué à ce que nous construisions notre analyse ; nous pouvions alors proposer une autre interprétation de la place de notre phénomène chinois à l'Ecole des beaux-arts de Paris au sein de l'histoire du champ artistique chinois au XX^e siècle. Cette critique, nous ne l'avons pas développée uniquement à l'égard de la bibliographie de Chine continentale mais davantage encore envers la bibliographie occidentale d'origine anglo-saxonne parce que précisément elle est dominante dans le domaine de la recherche qui nous occupe. Et si cette bibliographie anglo-saxonne ne nous a pas été complètement accessible en Chine, nous concédons qu'elle nous a moins intéressé sur le plan historiographique que celle d'origine chinoise car cette dernière est précisément moins prise en compte par les chercheurs occidentaux ; la bibliographie chinoise continentale étant en position d'infériorité, comme dominée dans le domaine de la recherche qui nous occupe, elle nous a particulièrement préoccupé dans la mesure où il nous semblait paradoxal que les « meilleures études » sur ce problème chinois semblaient provenir hors de Chine. Enfin, une hégémonie intellectuelle et académique dans un domaine de recherche, et l'histoire de l'art moderne chinois n'échappe pas à cette situation, est suspecte par principe et elle mérite qu'on s'attache à la critiquer pour en démonter le fonctionnement et en révéler l'objectif non explicite¹¹⁷⁶.

¹¹⁷⁴ Les héritiers et les familles des artistes jouent un rôle considérable dans la diffusion de l'information et de la documentation. Comme exemples, citons le catalogue de 吕斯百旧藏作品专场 *An important Selection of Chinese Paintings and Calligraphy from Lü Sibai Collection*, vente du 4 juin 2014, par Beijing Council, ou encore les archives et autographes montrés lors de l'exposition 至爱之塑——雕塑家王临乙、王合内夫妇作品文献纪念展 *Sculpture of Love - Memorial Exhibition of Works and Literatures of the Couple Sculptors Wang Linyi and Wang Henei*, présentée fin 2015 au NAMOC puis au printemps 2016 au Musée de la CAFA.

¹¹⁷⁵ Julia F. Andrews parle de « triumvirate » dans son "Pictorial Shanghai (Shanghai huabao, 1925-1933) and Creation of Shanghai's Modern Visual Culture", *Yishuxue yanjiu* (Journal of Art Studies), no. 12 (Sept. 2013), p. 94.

¹¹⁷⁶ Nous ne revenons pas sur ce point mais rappelons que l'analyse anglo-saxonne a essentiellement un objectif politique orienté contre la Chine communiste. Au-delà, elle porte une certaine vision de l'histoire et de l'art qui affecte particulièrement notre domaine de recherche centré sur l'art académique français et son influence en Chine. Au mieux, elle est d'une prudente neutralité comme l'ouvrage de référence de Julia F. ANDREWS Julia et de Kuiyi SHEN, *The Art of Modern China*, University of California Press, Berkeley, 2012. Paradoxalement, le consensus n'est qu'apparent en

On pourra nous reprocher de ne pas avoir suffisamment couvert la bibliographie occidentale (fort nombreuse et redondante) et de l'avoir prise à contre-pied, mais on ne pourra pas nous accuser d'avoir donné une place trop réduite à la bibliographie chinoise dont nous avons pu, nous le pensons, retirer de manière convaincante les éléments essentiels et utiles à notre étude.

Dans cet effort, nous avons également préservé l'intérêt que pouvait représenter la lecture « communiste » de l'évolution du champ artistique chinois vue comme inscrite dans la « Révolution chinoise ». Dans le jeu où les oppositions artistiques correspondent à des oppositions politiques, il nous fallait préserver la valeur des deux pôles dans le débat et ne pas consentir d'emblée à en écarter un. On reprendra ici, un principe énoncé par Pierre Bourdieu et qui vise à observer les pôles d'un débat pour voir ce que chacun ne dit pas et comprendre pourquoi il ne le dit pas¹¹⁷⁷.

En somme, nous devons garder en tête et faire fonctionner l'opposition entre un art naturaliste et communiste face à un art formaliste et libéral, pour mieux déconstruire ensuite ce système et proposer notre propre interprétation. A titre d'exemple, les textes d' Ai Zhongxin, très marqué encore par le point de vue communiste, ont le mérite immense de tracer une ligne remarquable entre la révolution rouge, le naturalisme et la notion de compassion, et qu'on ne voit jamais apparaître dans le point de vue opposé. Cette connexion entre différents éléments et notamment le dernier (la compassion), nous a permis de mieux situer l'intérêt de Xu Beihong et d'autres artistes chinois pour le naturalisme français. Nous trouvions que se manifestait ici une relation entre la dimension artistique et stylistique de l'œuvre et sa charge sociale et politique mais d'une manière qui dépassait en portée et en ancrage historique le communisme chinois, même si ce dernier avait pu en être, après l'anarchisme démocratique et républicain, le véhicule temporaire. En effet, la compassion avait déjà eu sa propre histoire dans la pensée et les arts chinois. Or, ces éléments, structurants dans la construction de notre analyse, nous n'avons pu les concevoir et les utiliser qu'à partir de cette bibliographie chinoise considérée comme un ensemble de documents et pas simplement comme une masse de comptes rendus factuels et artistiques.

On pourra aussi nous reprocher de jouer sur des antagonismes qui se seraient estompés, notamment depuis une dizaine d'année et précisément durant la période qui nous a vu mener notre étude. Certes, la documentation disponible a considérablement augmenté (les photographies d'époque, les textes autographes, les œuvres découvertes ou redécouvertes etc.) et l'art moderne chinois a trouvé un écho considérable sur le marché de l'art et dans le domaine muséographique ; pourtant, il nous semble que l'on ne parle pas toujours de la même chose lorsqu'on observe le même phénomène à Berkeley ou à Pékin. Aussi, notre effort concernant la bibliographie et les documents aura moins consisté à en faire la description complète et le bilan objectif, forcément neutre, qu'à les recentrer sur l'objet lui-même qui nous intéressait en évitant d'être capté par l'un des pôles du débat et de nous empêtrer dans les généralités d'une analyse consensuelle. Si du point de vue universitaire, l'exercice n'est pas totalement satisfaisant, l'exercice intellectuel nous paraît avoir été accompli.

Chine continentale où les chapelles continuent de défendre l'un ou l'autre pôle du champ artistique de l'époque entre Pékin, Shanghai et Hangzhou. En ce sens, l'histoire moderne du champ artistique chinois n'est pas close en Chine continentale.

¹¹⁷⁷ Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, Raisons d'agir/Seuil, 2013, p. 172 : « Une des fonctions très importantes à mes yeux de la notion de champ est de mettre en garde contre l'adhésion simpliste à l'un ou l'autre pôle d'un débat. Il faut adopter un point de vue à partir duquel on voit les points de vue s'affronter comme des points de vue, ce qui fait que l'on peut prendre à chacun ce qu'il voit et voir ce qu'il ne voit pas ».

Ressources en Chine

Ci-dessous, les ressources principales auxquelles nous avons eu recours en Chine et à Shanghai pour la bibliographie, les documents et les archives.

- Le Service de la documentation moderne du département des documents historiques, Bibliothèque de Shanghai, 上海图书馆历史文献中心近代文献部, *Shanghai Tushuguan Lishi Wenxian Zhongxin Jindai Wenxiabu*.

Ce département spécial de la bibliothèque municipale de Shanghai située sur la rue Huahai est en charge des fonds bibliographiques et documentaires chinois antérieurs à 1949. Il conserve notamment les ouvrages et les périodiques chinois anciens dans les domaines de la culture et des beaux-arts ainsi que la presse et les revues de l'époque républicaine. Ce département dispose de sa propre salle de lecture distincte du reste de la bibliothèque. On y trouve un grand nombre de journaux et de revues en libre consultation sans pouvoir les photographier mais avec la possibilité de les photocopier par le service dédié de la bibliothèque. Le fonds est en partie informatisé et des références sont reproduites sur microfilms mais globalement les outils mis à disposition des chercheurs sont peu performants (recherche par mots clés) et ils ne dispensent pas d'accéder aux documents originaux si on souhaite effectuer une recherche approfondie. Or, beaucoup des documents originaux sont donnés comme indisponibles en raison de leur état dégradé de conservation, comme par exemple les différentes revues publiées par le *Shanghai Meizhuan*.

- Les Archives municipales de Shanghai, *Shanghai Municipal Archives*, 上海市档案馆, *Shanghaiishi Danganguan*.

Elles conservent notamment le fonds administratif et documentaire du *Shanghai Meizhuan* de Liu Haisu. C'est un lieu essentiel et stratégique pour atteindre les documents de l'époque républicaine. Il nous a été difficile d'y accéder de manière régulière et satisfaisante. Nous avons pu travailler sur des liasses de documents français au sujet des incidents qui eurent lieu au *Shanghai Meizhuan* en 1927. Après cette expérience, nous pensons que les documents en français des archives de Shanghai n'ont été que partiellement inventoriés. Dans le domaine culturel, éducatif et artistique, il y aurait sans aucun doute un travail à mener aux archives de Shanghai pour exhumer les documents français.

- La Bibliothèque de *Zi-ka-wei* à Xujiahui, 徐家汇藏书楼, *Xujiahui Cangshulou*.

L'ancienne bibliothèque des Jésuites à Shanghai est désormais une annexe de la bibliothèque de Shanghai. Elle conserve les publications en langues étrangères antérieures à 1949 ; on y trouve notamment la version papier originale du *Journal de Shanghai*, ainsi que de nombreux documents et ouvrages sur l'Université Aurore et les étudiants *Liufa* qui en furent issus. Nous n'avons malheureusement pas eu accès à la partie principale de la bibliothèque. Toutefois, nous avons trouvé dans les rayons de la salle de lecture un improbable exemplaire original du catalogue de l'exposition d'art chinois organisée par Xu Beihong au musée du Jeu de Paume en 1933.

- Le Musée commémoratif Xu Beihong, 徐悲鸿纪念馆, *Xubeihong Jinianguan*.

Il conserve à Pékin l'œuvre et les collections de Xu Beihong, légués à l'État chinois par la famille du peintre après sa disparition en 1953. En cours d'aménagement depuis plusieurs années, le musée n'a pas encore rouvert au public. Toutefois, lors de différentes expositions et grâce aux descendants du peintre, nous avons pu accéder à la plupart de ses grands chefs-d'œuvre pour les étudier de visu et nous avons également

obtenu une copie de l'ensemble des photographies des œuvres du peintre. Avec cet outil, nous avons pu travailler sur des séries importantes et continues, notamment des centaines de dessins de la période française. Sans ce fonds documentaire, nous n'aurions pu mener notre travail sur les aspects artistiques du phénomène. Par rapport à notre sujet, il reste toutefois à étudier les œuvres étrangères et collectionnées par Xu Beihong, ainsi que ses archives conservées par le musée. On pense notamment à la bibliothèque de Xu Beihong qu'il serait très intéressant de pouvoir reconstituer au moins partiellement en fonction des ouvrages encore existants et des inventaires établis de son vivant et après sa disparition.

- L'Institut de recherche artistique Xu Beihong de l'Université du Peuple de Chine, 中国人民大学徐悲鸿艺术研究院, *Zhongguo Renmin Daxue Xu Beihong Yishu Yanjiuyuan*.

Cet institut universitaire consacré à l'étude de Xu Beihong et du *Xu Beihong Xuepai*, « l'École de Xu Beihong ». Il coordonne des colloques et des publications en rapport avec Xu Beihong et son époque. Les actes des colloques de 2013 et de 2015 constituent une source importante pour comprendre comment fonctionne les recherches portant sur ce peintre et la manière de le situer dans l'histoire du champ artistique.

- Le site internet www.cnki.net 中国知网, *Zhongguo Zhiwang* projet du *National Knowledge Infrastructure* ou NKI, créé en 1999 par l'Université Qinghua, Beijing.

Cette ressource disponible en ligne permet de s'informer de l'état des publications chinoises, universitaires et de spécialités (articles, thèses, actes de colloque etc.); cet outil est indispensable pour connaître la bibliographie d'un sujet précis, notamment les articles de niveau universitaire. On y voit les points forts et les faiblesses de la recherche en Chine continentale. Par exemple, on s'aperçoit que rien de sérieux n'a encore été publié sur un artiste aussi important que Zhang Xian .

- *Meishu* 美术, revue mensuelle de l'Association des artistes chinois 中国美术家协会, Beijing, 1954.

Cette publication bimestrielle représente depuis la Libération la fenêtre officielle des beaux-arts de la Chine. Son premier numéro en date du 15 janvier 1954 montrait en couverture les chevaux peints à l'encre de Xu Beihong. Le chercheur peut y trouver des articles de bonne qualité mais qui sont toujours dans la ligne générale de l'historiographie officielle. Il faut parfois lire entre les lignes pour trouver des analyses moins conformes et plus polémiques¹¹⁷⁸.

Revues anciennes et journaux en Chine

La presse chinoise de l'époque républicaine constitue un ensemble documentaire immense et il nous a fallu cibler parmi les titres les plus utiles, soit des périodiques pouvant traiter de l'actualité de la vie culturelle et artistique de l'époque et comprenant spécifiquement des informations en rapport avec les étudiants *liufa* passés par l'Ecole des beaux-arts de Paris.

Incontournables dans la presse quotidienne et hebdomadaire à l'époque républicaine à Shanghai, deux titres :

- *Shenbao* 申报, (n. 1 – 27000), Shenbaoguan 申报馆, Shanghai, 04.1872 – 05.1949.

- *Dongfang Zazhi* 东方杂志, (n. 1 – 819), Shangwu Yinshuguan 商务印书馆, Shanghai, 03.1904 – 12.1948.

¹¹⁷⁸ Les éditoriaux de Shang Hui 尚辉 (né en 1962), le rédacteur en chef de la publication, sont intéressants pour suivre les débats concernant les places respectives de l'art moderne et de l'art contemporain à l'intersection des discours du champ du pouvoir et du champ culturel.

Et pour Pékin :

- *Chenbao Fukan* 晨报副刊, Chenbaoshe 晨报社, (n. 1 – 2314), Pékin, 10.1921 – 06.1928.

Ces journaux mériteraient d'être entièrement dépouillés pour y voir fonctionner l'actualité du champ artistique sur toute la période et au milieu de nouvelles de toute nature.

C'est ce que nous avons fait de manière exhaustive, mais sans en avoir exposé ici tous les résultats, avec deux magazines illustrés. En effet, dans les années 1920 et 1930 se développe en Chine une presse basée sur la publication et la mise en page de photographies ; elle mêle tout type d'actualité, qu'elle soit politique ou culturelle, chinoise ou internationale. Dans le domaine culturel au sens large, se retrouvent dans les mêmes colonnes côte à côte, les vedettes du cinéma, du théâtre, de l'opéra chinois et des beaux-arts, toutes tendances confondues. Ces sortes de tabloïds, souvent racleurs, jouent sur le sensationnalisme des clichés et des nouvelles. Le nu féminin y pullule pour attirer le lecteur ; on parle de « nu artistique », de « nu du Salon de Paris » etc. pour justifier des images passablement grivoises. Une étude intéressante serait à mener sur les manières dont le « corps » était exposé dans ces magazines et avec la possibilité d'une approche transversale entre différents champs, notamment entre le champ du pouvoir et le champ culturel¹¹⁷⁹.

En ce qui nous concerne, nous avons relevé tout ce qui concernait les beaux-arts pour y situer dans cet ensemble et également les uns par rapport aux autres les agents impliqués dans notre phénomène à Paris. Il était intéressant de voir que les *Liufa* dans le domaine des beaux-arts ont obtenu une grande visibilité dans ce type de presse. Globalement, nous y avons retrouvé comme réfléchies les évolutions du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris. Au-delà, ces documents sont une source essentielle pour simplement obtenir des images des œuvres créées à l'époque et qui ont bien souvent disparu. Pour certains artistes, c'était même la seule source disponible pour les voir figurer dans notre corpus d'œuvres.

- *Liangyou* 良友, (n.1 – 155), Liangyou Tushu Gongsi 良友图书公司, Shanghai, 02.1926 – 10.1945.

- *Beiyang Huabao* 北洋画报, (n. 1 – 1588), Tianjin Beiyang Huabaoshe 天津北洋画报社, Tianjin, 07.1926 – 07.1937.

Par contre, nous n'avons pas eu accès de manière satisfaisante au magazine illustré de Shanghai, dont les numéros sont conservés à la bibliothèque de Shanghai mais restent inaccessibles en raison de leur état de conservation. Au début de notre recherche, nous avons pu toutefois obtenir et dépouiller pendant une matinée une série de numéros datant du début des années 1930.

- *Shanghai Huabao* 上海画报, (n. 1 – 847), Shanghai Huabaoshe 上海画报社, Shanghai, 06.1925 – 12.1932¹¹⁸⁰.

Parmi les revues spécialisées dans le domaine artistique, nous avons essentiellement eu recours à :

- *Ya Bo Luo* 亚波罗, (n. 1 – 19), Guoli Huangzhou Yishu Zhuanke Xuexiao 国立杭州艺术专科学校, Huangzhou, 10. 1928 – 10.1936.

- *Yishu* 艺术, (n. 1 – 72), Yishu Yanjiuhui 艺术研究, Shanghai, 05.1923 – 09.1924.

- *Meishu* 美术, (n.1 – 2, 1 – 4, 1 – 2), Shanghai Tuhua Meishu Xuexiao 上海图画美术学校, Shanghai, 10. 1918- 05. 1922.

¹¹⁷⁹ Le nu artistique est combiné dans les années 1930 avec le nu athlétique ; on voit ici l'influence du pouvoir nationaliste qui souhaite promouvoir une culture du corps sain et sportif tourné vers des activités de plein air. La jeunesse est portée comme valeur d'une société nouvelle et moderne. On peut y voir des analogies avec la situation en Allemagne et en Italie à la même époque.

¹¹⁸⁰ Julia F. Andrews et Kuiyi Shen ont travaillé sur ce titre et notamment dans *Publishing and the Birth of China's Modern Art World: Shanghai huabao (Pictorial Shanghai) in the 1920s*, York University, Toronto, May 15, 2009.

- *Huixue Zazhi* 绘学杂志, (n. 1 – 4), Beijing Daxue Huafa Yanjiuhui 北京大学画法研究会, Pékin, 06. 1920 - 11. 1921.

Pour la presse française de Shanghai à l'époque de la concession, un quasi-quotidien pour l'avant-guerre :
- *Le Journal de Shanghai*, publié en français entre 1927 et 1940.

On peut le consulter sur le site de la Bibliothèque nationale de France¹¹⁸¹ sur 13 années et 3766 numéros. Le journal est conservé partiellement en version papier à la Bibliothèque de Xujiahui à Shanghai. Cet organe de presse français en Chine mériterait aussi d'être complètement dépouillé pour y suivre les liens entre la France, le phénomène *Liufa* et le domaine des beaux-arts. A titre d'exemple, nous y avons trouvé des comptes-rendus sur des artistes français et notamment Albert Besnard¹¹⁸² à un moment où ce dernier allait devenir un enjeu entre les artistes modernes chinois¹¹⁸³.

Ressources en France

- L'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris constitue le centre principal de notre recherche documentaire en France. A l'image d'un réseau en étoile, les pistes de notre recherche partent de l'École des beaux-arts et y reviennent. Le lieu en lui-même, comme accumulation de bâtiments historiques, permet de situer l'information obtenue par les archives et participe à l'analyse. A titre d'exemple, la géographie de l'École doit être vue et comprise pour bien interpréter la relation entre les ateliers et les galeries dans le fonctionnement pédagogique de l'institution et par conséquent la répartition des agents chinois dans ses deux pratiques. Aussi, nous nous sommes efforcé autant de dépouiller les archives que de parcourir les cours, couloirs, salles, amphithéâtres et jardins d'un ensemble architectural unique à Paris et probablement unique au monde dans le domaine des beaux-arts.

A cette géographie s'attache une économie du séjour des étudiants chinois en France. Par son ampleur, elle déborde le site de l'École compris entre la rue Bonaparte et le quai Malaquais pour rayonner dans les rues adjacentes de Saint-Germain-des-Prés, dans celles du quartier Latin, des bouquinistes en bord de Seine jusqu'au Palais du Luxembourg et au jardin des Plantes ; elle passe ensuite rive droite, dans cet autre Paris, avec ses palais et ses musées, comme si les parcours individuels pouvaient basculer aussi de lieux des études à ceux de la consécration. Ces repères sans doute évidents au regard des Parisiens (au point de devenir invisibles ?), sautent au yeux de l'observateur extérieur qui prend plaisir à les découvrir, à les redécouvrir parfois, et à les classer pour enrichir son inventaire afin de déployer son phénomène non seulement dans l'histoire mais aussi dans un espace qui relie matériellement des lieux aussi éloignés en apparence que sont les ruelles de la Concession française de Shanghai et celles du vieux Paris¹¹⁸⁴. Cette correspondance entre les lieux et les agents ne nous est pas apparue anecdotique (comme le « pittoresque » du phénomène) mais bien comme sa sève utile à l'appréhender autant dans sa dimension sociale qu'artistique. Sans avoir vu l'amphithéâtre d'honneur dans le Palais des Etudes, on manque un élément utile à comprendre le Prix de Rome, sans avoir vu la Galerie Huguier près du bâtiment des loges, on peine à réaliser la nature et

¹¹⁸¹ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb327989155/date>

¹¹⁸² *Le Journal de Shanghai* du 22 janvier 1928, p.5.

¹¹⁸³ Une proximité avec Besnard est revendiquée par au moins trois artistes chinois : Xu Beihong, Liu Haisu et Fang Junbi.

¹¹⁸⁴ Nous pensons ici aux travaux de Jean-Luc Pinol (né en 1949) sur l'histoire urbaine et les outils informatiques qui permettent de mobiliser des masses considérables d'informations individualisées (bottins, annuaires etc.).

l'importance de l'anatomie artistique, sans voir la Cour vitrée et la Chapelle de l'Ecole etc. jusqu'à Shanghai et la maison sur Yongjia Lu qui accueillit l'école de Tian Han où Xu Beihong entreprit son tableau *Tian Heng et ses cinq cents fidèles* en 1928 ; tous ces lieux, avec les archives et les œuvres, constituent un ensemble cohérent dans et par notre phénomène.

De fait, s'il existe une magnifique médiathèque-bibliothèque de l'Ecole réservée en principe aux étudiants de l'Ecole et naturellement axée sur l'art contemporain, le lieu principal concernant les documents sur histoire de l'Ecole se situe dans « la salle de lecture et le cabinet des dessins Jean Bonna ». On y trouve à la fois des ouvrages très utiles sur les collections (notamment tous les catalogues des expositions patrimoniales) mais également des documents d'archives, et sous deux formes.

D'une part, un certain nombre de documents d'époque n'ont pas (encore) été versés aux Archives nationales¹¹⁸⁵. D'autre part, un nombre important de microfilms, copies de ceux établis aux Archives nationales à partir des documents originaux déjà versés aux archives, sont disponibles sur demande dans la salle de lecture. Cette indispensable entrée en matière n'est qu'un préalable à la compréhension du fonctionnement de l'Ecole et de ses archives, avant de se rendre armé du Labat-Poussin à Pierrefitte-sur-Seine, aux Archives nationales. Enfin, cette salle de lecture est le lieu privilégié pour rencontrer et discuter de sa recherche avec les conservateurs en charge des collections de l'Ecole (Peintures et sculptures, dessins, livres, Fonds photographique etc.).

L'ampleur de la documentation de l'École des beaux-arts est phénoménale. On en obtient une description précise à travers l'AJ 52 établi par Brigitte Labat-Poussin et Caroline Obert. Cet ouvrage est un outil indispensable. Sans ce guide, on ne peut pas véritablement identifier les différents types de documents et surtout comprendre leurs enchaînements. En effet, le réseau documentaire que constituent les archives à réunir et à exploiter pour traiter le sujet correspond à la fois à l'histoire de l'institution mais aussi à son fonctionnement et à ses pratiques sur une période d'un demi-siècle¹¹⁸⁶. Seule l'immersion dans la documentation permet de saisir la dimension historique du phénomène, avec ses continuités et ses ruptures (comme les périodes de guerre), mais aussi le fonctionnement pratique de l'École et de ses enseignements qui est bien plus complexe qu'on ne l'imagine en général.

Tout le travail de dépouillement des archives eut comme premier objectif de produire une liste exhaustive des élèves chinois dont les archives de l'École gardent trace entre 1912 et 1949. Des études antérieures ont partagé cette ambition mais nous n'avons pas eu connaissance dans le détail de leurs résultats. Nous pensons qu'elles sont restées incomplètes parce qu'elles n'ont pas épuisé les sources disponibles de la cote AJ 52 pour en extraire tous les noms d'élèves chinois¹¹⁸⁷.

¹¹⁸⁵ On retiendra les trois volumes donnant la liste des étudiants reçus au concours d'admission, hommes et femmes, « Registre matricule » ; un premier pour les hommes en peinture et sculpture de 1894 à 1925 puis un deuxième de 1926 à 1956 pour les hommes ; et pour les élèves hommes et femmes de juin 1956 à mars 1968 ; un troisième volume pour les femmes peintres et sculpteurs de 1897 à 1956. Toute recherche débute en général par ces documents avant de passer aux listes d'élèves inscrits dans les ateliers. On comprend alors, au bout d'un certain temps, que la plupart des élèves étaient inscrits dans les ateliers sans avoir jamais été admis, ni même s'être présentés, au concours des places.

¹¹⁸⁶ Labat-Poussin Brigitte et Obert Caroline, *Archives nationales. Archives de l'école nationale supérieure des beaux-arts. Inventaire*, Paris, Centre historique des archives nationales, 1998.

¹¹⁸⁷ Mme Sun Chun-mei (professeur à la Tainan National University of the Arts, et auteur de *La peinture contemporaine à Taïwan : les influences japonaises et occidentales, l'exemple de Chen Dewang (1910-1984) et le groupe « Mouve » fondé en 1937*, Thèse de Doctorat, Direction Flora Blanchon, Paris-Sorbonne, 1999), a travaillé à établir une liste des

Pour cerner la présence chinoise à l'École des beaux-arts, la plupart des chercheurs se limitent à dépouiller trois types de documents : les listes des élèves reçus au concours d'admission, les listes d'inscription dans les ateliers et les dossiers individuels correspondants et disponibles. D'une part, nous ne voyons pas à ce jour d'étude qui aurait par exemple dépouillé convenablement les listes d'ateliers d'après-guerre, soit AJ52 1353 entre 1945 et 1957 à la suite d'AJ52 248 qui concerne la période avant 1945. AJ52 248¹¹⁸⁸ est disponible en microfilm à la bibliothèque de l'École des beaux-arts alors qu'AJ52 1353 n'est consultable que dans sa version papier et originale aux Archives nationales à Pierrefitte-sur-Seine. D'autre part, malgré leur efficacité, ces trois types de sources ne peuvent permettre d'identifier tous les agents car elles ne tiennent pas compte des galeries. Or, les galeries constituent une pièce essentielle du puzzle¹¹⁸⁹. Enfin, ces documents ne donnent qu'une image statique du phénomène car les inscriptions ne traduisent pas le contenu réel, en temps et en qualité, du parcours des élèves à l'École. Même les dossiers individuels, la plupart du temps très succincts, ne donnent pas de réponse complète, d'autant que tous les élèves cantonnés dans les galeries n'en disposent pas et que les dossiers individuels manquent presque complètement pour l'après-guerre.

Le deuxième objectif consista à donner un contenu au parcours des agents, de chacun et de tous. Il fallait identifier un type de document permettant de savoir ce que les élèves faisaient à l'école et jusqu'à quand, pour ne pas simplement se contenter des listes des élèves dans les galeries et dans les ateliers avec uniquement les dates d'inscriptions. Ce sont les « relevés de présence » qui nous donnèrent la solution. Or, ces relevés de présence sont très nombreux et ils décuplent le travail de dépouillement. Il en existe deux types principaux. On trouve d'abord des relevés récapitulatifs comme AJ52 473 : « Contrôle de présence des élèves. Ateliers de peinture et de sculpture, cours du soir, enseignement simultané des Trois arts, galeries du Musée des études (peintres, sculpteurs et architectes. Années 1910-1911 à 1920-1921 ». Chaque année comprend trois fascicules, un pour les ateliers de peintres, un autre pour les sculpteurs et un troisième pour le Musée, soit les galeries. Le relevé est annuel avec le nombre de jours pointés indiqué pour chaque mois. Or, ce type de relevé manque

« artistes chinois ayant séjourné en France entre 1911 et 1950 ». Cette liste fut (partiellement) publiée en 2011 dans le catalogue de l'exposition au musée Cernuschi, 2011, *op. cit.*, p. 236 et 237. Nous ne voyons rien non plus de précis dans Mayching Margaret Kao, *China's Response to the West in Art : 1895-1937*, thèse de doctorat non publiée, Stanford University, 1972.

¹¹⁸⁸ AJ52 248 « Registre d'inscription des élèves dans les ateliers de peinture, sculpture, architecture, ateliers extérieurs. 1874-1945 » Labat-Poussin p. 41. C'est sans doute le document le plus important pour établir l'effectif chinois avec des indications sur le nom, la nationalité, la date et le lieu de naissance, l'adresse en France au moment de l'inscription, et la date d'entrée dans l'atelier. Les listes sont classées atelier par atelier, les maîtres succédant aux maîtres, ce qui donne à l'atelier une très grande cohérence-continuité dans le temps et dans son cadre physique de l'hôtel de Chimay. Ce document disponible sur microfilms à la bibliothèque de l'École doit être croisé pour vérifier les noms et les dates d'inscription, pas toujours claires dans les marges obscures du répertoire principal, avec AJ52 553, soit : « Répertoire alphabétique et chronologique des élèves dans les ateliers XIX^e - 1940 ». C'est la table du registre 248 avec le rappel des noms et prénoms des élèves, du nom du professeur en charge de l'atelier, du numéro et de la date d'inscription. Pour l'après-guerre, il faut aller aux Archives nationales, site de Pierrefitte-sur-Seine, et consulter le volume AJ 53 1353 : « Registre d'inscription des élèves dans les ateliers de peinture, sculpture, architecture et gravure. 1945-1957 ».

¹¹⁸⁹ Les registres d'inscription dans les galeries sont beaucoup moins continus que les inscriptions en atelier ; il faut croiser plusieurs documents ; notamment AJ52 572 : « Répertoire alphabétique des élèves hommes, français et étrangers, autorisés à travailler dans les galeries. 1911-1949 » et AJ52 573 : « Répertoire alphabétique des élèves femmes, françaises et étrangères, autorisées à travailler dans les galeries. 1911-1949 ». Et aussi en AJ52 973, deux répertoires alphabétiques et chronologiques des candidats inscrits pour le « concours des galeries » entre 1928-1929 et 1947-1948.

parfois, notamment pendant la Seconde Guerre mondiale et après la guerre. Dans ces trous parfois béants, il fallut avoir recours aux relevés de présence de chaque atelier comme en AJ52 556 : « Présence dans les ateliers de peinture et de gravure. Ateliers de Narbonne, Roger, Souverbie. 1944-avril ». Ces relevés ont l'avantage de la précision car ils sont hebdomadaires.

D'autres archives sont utiles et nous n'avons pu en parcourir qu'une partie ; concernant les professeurs dont il est très important de connaître la carrière et la succession dans les ateliers, on peut retenir l'indispensable AJ 52 35. Il faut tenir compte de ce registre matricule du personnel mais aussi le confronter aux listes d'inscription des élèves dans les ateliers (AJ 52 248) et aux relevés de présence (AJ52 931) pour bien savoir quel élève était avec quel professeur et à quel moment.

- La base QUIDAM accessible avec une autorisation d'un conservateur au Archives Nationales (CARAN) à Pierrefitte-sur-Seine, a pour objet le recensement électronique de dossiers à caractère nominatif¹¹⁹⁰; les cotes des archives de l'Ecole des beaux-arts de Paris qui ont été traitées pour l'alimenter sont : AJ/52/250 à 352, 353 à 437, 574 à 594, 873, 879 à 885, 887 à 891, 921 à 923, 1074, 1110 à 1113.

Elle est donc utile pour vérifier la présence d'un agent qu'on aurait pu manquer dans le dépouillement des archives mais elle ne peut pas permettre d'établir un effectif complet car par exemple, les élèves uniquement inscrits dans les galeries et qui n'ont pas de dossier individuel n'y figurent pas.

- Aux Archives nationales¹¹⁹¹, nous avons aussi traité partiellement les archives de l'Académie Julian, 63AS/1-63AS/9. Elles sont incomplètes mais à travers les inscriptions des élèves et des livres de comptes, nous avons pu découvrir ou confirmer la présence chez Julian de certains élèves et professeurs. A vrai dire, le cas des élèves chinois à Julian mériterait une étude spécifique qui dépasse les résultats qu'on peut trouver dans l'ouvrage de référence de Catherine Fehrer (1989).

- Les collections de l'Ecole des beaux-arts¹¹⁹² représentent un ensemble documentaire exceptionnel et indispensable pour étudier la partie artistique du phénomène chinois à l'Ecole. Leur force principale consiste en leur continuité. Les travaux des élèves primés dans les nombreux concours de l'Ecole ou organisés à l'Ecole (comme le Prix de Rome) forment des séries continues de travaux et d'œuvres qui courent sur plusieurs décennies au point de constituer ensemble un tout cohérent couvrant quatre siècles de l'histoire de l'art et de l'enseignement artistique en France.

Ces collections de l'Ecole, travaux d'élèves, peuvent alors être mises en rapport avec les œuvres des élèves-artistes, exposés dans les salons, conservés dans les institutions publiques et dans les collections privés ; le domaine est immense et il faut au moins se soucier des catalogues des salons¹¹⁹³, parcourir et établir des relations avec les bases de données ARCADE, JOCONDE, Agence photographique RMN...

¹¹⁹⁰ http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/arn/desc_quidam.htm#4Zarts

¹¹⁹¹ <http://www.archives-nationales.culture.gouv.fr/>

¹¹⁹² Voir les généralités sur <http://www.beauxartsparis.fr/fr/la-collection> ; le catalogue informatique des œuvres des collections dans <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/index.xsp> ; le catalogue des livres imprimés conservés au service des collections dans <http://www.ensba.fr/aloes/opacwebaloes/>

¹¹⁹³ Nous avons pu dépouiller des catalogues de salons à Paris (notamment ceux de la Nationale des Beaux-Arts) mais nous n'avons pas pu être exhaustif faute de nous être rendu de manière suffisante à la bibliothèque de l'Institut National de l'Histoire de l'Art (INHA) à Paris (<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/>). A notre connaissance, ce travail complet sur les Chinois dans les salons à Paris reste à produire. Il serait la pierre angulaire à la compréhension de l'effort produit par les artistes chinois à étudier puis à exposer à Paris.

- Concernant des collections publiques utiles à notre sujets signalons le pôle collection du CNAP, <http://www.cnap.fr/collection-en-ligne> et Le Musée des Années 1930 (M-A30) à Boulogne-Billancourt, <http://www.annees30.com/>

- En dehors de la Bibliothèque nationale de France, <http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html>, il convient de consulter des ouvrages et documents sur la Chine à la Bibliothèque universitaire des langues et civilisations (Bulac – Inalco), <http://www.bulac.fr/>

- Le Fonds chinois et les archives de l’Institut franco-chinois de Lyon, <https://www.bm-lyon.fr/>, dont nous n’avons pu consulter que quelques dossiers individuels, mériteraient d’être étudiés avec l’idée de comprendre la circulation des étudiants chinois entre Lyon et l’Ecole des beaux-arts de Paris. En dehors des trajectoires individuelles et collectives précisées, cette étude permettrait de mieux cerner la dimension politique, sous-jacente au phénomène chinois à l’Ecole des beaux-arts de Paris.

- L’Institut national de l’audiovisuel (INA), <http://www.institut-national-audiovisuel.fr/> et Gaumont Pathé Archives, <http://www.gaumontpathearchives.com/> permettent de mieux visualiser les lieux et les acteurs de l’époque. Une recherche approfondie dans les films de fiction et les films documentaires (les actualités) pourrait compléter la mise en contexte du phénomène vu à travers la presse. Elle donnerait un contour plus précis et un contenu plus vivant à cette culture « des beaux-arts » et au champ artistique dans lequel elle se situait. Ce travail réalisé en France devrait être mené dans les archives audio-visuelles en Chine.

Sur les beaux-arts en Chine

A propos du champ artistique chinois durant la première moitié du XX^e siècle, il conviendrait de distinguer pour les raisons évoquées plus haut, les ouvrages chinois publiés par des auteurs travaillant en Chine continentale et la bibliographie étrangère essentiellement occidentale. Les travaux publiés dans les espaces chinois *périphériques*, soit essentiellement Taïwan (et à Hong Kong avant 1997) sont à nos yeux plus proches dans leurs analyses de la recherche occidentale même s’ils constituent un entre-deux qui a ses caractéristiques propres¹¹⁹⁴. La bibliographie japonaise en japonais nous a échappé de même que celle qui doit exister (probablement) dans l’ancien espace soviétique. Ci-dessous, nous classons les titres uniquement en deux groupes en fonction de leur lieu de publication, soit la Chine-Taïwan-Hong Kong *face* à ceux publiés en Occident. Cette classification n’est pas très satisfaisante mais elle respecte une séparation encore nette dans le champ de la recherche qui nous occupe. En somme, la modernité chinoise reste d’un côté un sujet chinois et de l’autre, il n’est que partiellement internationalisé comme un sujet d’étude accessible à tous.

¹¹⁹⁴ En simplifiant, cette bibliographie chinoise non continentale cumule les analyses critiques occidentales et anglo-saxonnes envers la Révolution chinoise et la Nouvelle Chine avec un intérêt principal pour les artistes formalistes les plus en phase avec la modernité occidentale. Mais cette tendance à situer la modernité chinoise par rapport à la modernité occidentale est doublée par le projet de la distinguer en la raccordant principalement aux phénomènes observés à l’époque au Japon. Cet *asiatisme* s’est étendu récemment vers des espaces chinois « d’outre-mer », du Sud-est asiatique (Vietnam, Malaisie, Singapour, Indonésie...), jusqu’à l’Inde à l’Ouest et l’Australie à l’Est. Il s’agit en somme de désenclaver la modernité chinoise du paradigme européen-américain pour lui donner une autonomie élargie à l’espace culturel chinois le plus étendu possible.

Publications chinoises :

On doit signaler que bon nombre des auteurs chinois sont eux-mêmes des artistes. A ce titre, et plus qu'en Occident, ils restent engagés dans les débats sur la modernité avec des partis pris calqués sur ceux de l'époque. L'observateur étranger doit être attentif à voir à quel pôle du champ *de l'époque* ces auteurs actuels appartiennent et de quels artistes modernes ils se sentiront le plus proche : Xu Beihong, Lin Fengmian ou Liu Haisu ? Le clivage Nord-Sud n'explique pas tout et il faut retrouver les filiations, à travers les héritages et les prises de positions homologues qui se sont transmis des maîtres aux élèves, génération après génération.

CAI Tao 蔡涛, *1938 nian : Guojia yu Yishujia – Huanghelou Dabihua yu Kangzhan Chuqi Zhongguo Xiandai Meishu de Zhuanxing*, 1938 年: 国家与艺术家——黄鹤楼大壁画与抗战初期中国现代美术的转型, 1938 : le pays et les artistes - La fresque de La Tour de la Grue jaune et le tournant des beaux-arts modernes en Chine pendant le début de la guerre anti-japonaise , Thèse de Doctorat, Académie des beaux-arts de Chine, Hangzhou, 2013.

CHEN Ruilin 陈瑞林, ZHU Boxiong 朱伯雄, *Zhongguo Xihua Wushinian 1898-1949*, 中国西画五十年 1898-1949, Cinquante ans de peinture occidentale en Chine, 1898-1949, Renmin Meishu Chubanshe, Beijing, 1989.

CHEN Ruilin 陈瑞林, *Ershi Shiji Zhongguo Meishu Jiaoyu Lishi Yanjiu*, 20 世纪中国美术教育历史研究, *Les recherches sur l'histoire de l'éducation des beaux-arts en Chine au XX^e siècle*, Qinghua Daxue Chubanshe, Beijing, 2006.

CHEN Chuanxi 陈传席, *Xiandai Yishulun*, 现代艺术论, *Essai de l'art moderne*, Jiangsu Meishu Chubanshe, Nanjing, 1995.

CHEN Ying-teh 陈英德, *Haiwai kan Dalu Meishu*, 海外看大陆艺术, *Art in Mainland China after 1949*, Yishujia Chubanshe, Taipei, 1987.

CHINA ART MUSEUM 中华艺术宫, *Mile, Kuerbei he Faguo Ziran Zhuyi*, 米勒、库尔贝和法国自然主义, *Millet, Courbet et le naturalisme Français*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 2012.

CHINA ART MUSEUM 中华艺术宫, *Shanghai yu Bali Zhijian - Zhongguo Xiandai Yishu Jingpin Ji*, 上海与巴黎之间——中国现当代艺术精品集, *Shanghai/Paris, Modern art of China*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 2014.

CHINA ART MUSEUM 中华艺术宫, *Zhuanzhe-Ershi Shiji Sanshi Niandai de Faguo Meishu*, 转折——20 世纪 30 年代的法国美术: 布洛涅-比扬古 20 年代美术馆珍藏, *L'art des années 1930 en France, un tournant - chefs d'œuvres du Musée des Années Trente de Boulogne-Billancourt*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 2014.

CHINA CENTRAL ACADEMY OF FINE ARTS 中央美术学院, *Zhongyang Meishu Xueyuan Meishu guancang Guoli Beiping Yizhuan Jingpin Chenlie: Xihua Bufen*, 中央美术学院美术馆藏 国立北平艺专精品陈列: 西画部分, *CAFA Art Museum Collection Series: Selected Works of Oil Painting Created in the Period Of National Beiping Art School*, Zhongguo Qingnian Chubanshe, Beijing, 2013.

CHINA NATIONAL ACADEMY OF PAINTING 中国国家画院, *Zhonghua Yiyun - Zhongguo Youhua Yishu Guoji Xunzhan Zuopinji*, 中华意蕴——中国油画艺术国际巡展作品集, *Résonance chinoise - Exposition itinérante internationale de peinture à l'huile chinoise*, Beijing, 2016.

CHINA OIL PAINTING SOCIETY 中国油画学会, *Youhua Yishu chuangkanhao*, 油画艺术创刊号, *the first issue of the Art of Oil Painting*, Guangxi Meishu Chubanshe, Guangxi, 2014.

- FAN Di'an 范迪安, SHI Dawei 施大畏, *Lishi De Wendu - Zhongyang Meishu Xueyuan Yu Zhongguo Juxiang Youhua*, 历史的温度——中央美术学院与中国具象油画, *The Temperature of History - CAFA and Chinese Representational Oil Paintings*, Gaodeng Jiaoyu Chubanshe, Beijing, 2015.
- HONG KONG MUSEUM OF ART 香港艺术馆, *Dongxi Gongrong - Cong Xueshi Dao Huashi*, 东西共融——从学师到大师, *Artistic inclusion of the East and the West - Apprentice to Master*, Leisure and Cultural Services Department, Hong Kong, 2011.
- HUA Tianxue 华天雪, FENG Boyi 冯博一, *Qujie Yu Biange: Ershi Shiji Qianqi Meishu Liuxuesheng De Zhongguohua Tansuo*, 取借与变革: 二十世纪前期美术留学生的中国画探索, *Appropriation and Transformation: The Exploration of Painting by Chinese Artists Trained Abroad in the Early Twentieth Century*, Shenzhen, 2016.
- HUANG Heqing 黄河清, *Xiandai Yu Houxiandai*, 现代与后现代, *La modernité et la postmodernité*, Zhongguo Meishu Xueyuan Chubanshe, Hangzhou, 2004.
- LI Chao 李超, *Ouhua Dongjian: Zhongguo Liuou Xihuajia de Yishu Huodong*, 欧画东渐: 中国留欧西画家的艺术活动, *La peinture occidentale en Chine: Les activités artistiques des peintres chinois en Europe*, Shanghai Jinxu Wenzhang Chubanshe, Shanghai, 2009.
- LI Chao 李超, *Zhongguo Xiandai Youhua Shi*, 中国现代油画史, *The history of Chinese modern oil painting*, Shanghai Shuhua Chubanshe, Shanghai, 2007.
- LI Chao 李超, *Zhongguo Youhua Yanjiu Xilie: Dongjing Yishu Daxue Cang Zhongguo Youhua*, 中国油画研究系列·东京艺术大学藏中国油画, *The Chinese oil painting research series: the Chinese oil paintings collected by Tokyo National University of Fine Arts and Music*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 2012.
- LI Chao 李超, *Zhongguo Zaoqi Youhua Shi*, 中国早期油画史, *A history of early period oil painting in China*, Shanghai Shuhua Chubanshe, Shanghai, 2004.
- LONG MUSEUM 龙美术馆, *Tamen: Guoji Nvxing Yishu Tezhan*, 她们: 国际女性艺术特展, *SHE: International Women Artists Exhibition*, Shanghai Shuhua Chubanshe, Shanghai, 2016.
- LV Peng 吕澎, *Ershi shiji zhongguo yishushi*, 20 世纪中国艺术史, *A History of Art in Twentieth - Century China*, Beijing, Beijing Daxue Chubanshe, Beijing, 2007.
- MA Haiping 马海平, *Shanghai Meizhuan Mingren Zhuanlue*, 上海美专名人传略, *La biographie des célébrités de L'école des Beaux-arts de Shanghai*, Nanjing Daxue Chubanshe, Nanjing, 2012.
- NATIONAL ART MUSEUM OF CHINA 中国美术馆, *Ershi Shiji Zhongguo Meishu zhi Lü - Liuxue dao Sulian*, 二十世纪中国美术之旅——留学到苏联, *Le parcours des beaux-arts chinois - partir en USSR*, Beijing, Beijing, 2013.
- NATIONAL ART MUSEUM OF CHINA 中国美术馆, *Zhongguo Meishu Nianjian 1949-1989*, 中国美术年鉴 1949-1989, *Fine arts collection of China 1949-1989*, Guangxi Meishu Chubanshe, Guilin, 1993.
- SHANGHAI MUSEUM 上海博物馆, *Hanmo Huicui Xidu Meiguo Cang Zhongguo Wudai Songyuan Shuhua Zhenpin*, 翰墨荟萃 细读美国藏中国五代宋元书画真品, *Etudier soigneusement les calligraphies et peintures authentiques des Cinq Dynasties et de Songyuan de la Chine conservées aux Etats-Unis*, Beijing Daxue Chubanshe, Beijing, 2012.
- SHEN Ning 沈宁, *Nanwang Shuaifuyuan: Minguo Shiqi Meishu Shiliao Zhaji* 难忘帅府园: 民国时期美术史料札记, *Les notes de l'histoire des beaux-arts à l'époque de Minguo*, Xinrui Wenchuang, Taipei, 2015.
- SUN Chun-Mei 孙淳美, *La peinture contemporaine à Taïwan : les influences japonaises et occidentales, l'exemple de Chen Dewang (1910-1984) et le groupe « Mouve » fondé en 1937*, Thèse de Doctorat, Direction Flora Blanchon, Paris-Sorbonne, 1999.

WANG Heming 王鹤鸣, *Qicai Xiangyanpai*, 七彩香烟牌, *Cartes en couleur des paquets de cigarettes*, Shanghai Kexue Jishu Wenxian Chubanshe, Shanghai, 1998.

WAN Qingli 万青力, *WAN Qingli Meishu Wenji*, 万青力美术文集, *Le recueil des articles sur les beaux-arts de Wan Qingli*, Renmin Meishu Chubanshe, Beijing, 2004.

WANG Yichang 王宸昌, *Zhongguo Meishu Nianjian 1947*, 中国美术年鉴-1947, *Annales des beaux-arts de la Chine 1947*, Shanghai Shehui Kexueyuan Chubanshe, Shanghai, 2008.

XU Jiang 许江, *Women zai Huihua Zhong: Zhongguo Youhua Guomei zhi Lu*, 我们在绘画中: 中国油画国美之路, *Living through painting, the passage of Chinese oil painting*, Zhongguo Meishu Xueyuan Chubanshe, Hangzhou, 2014.

YANG Shu Hwang, *Xu Beihong, Liu Haisu, Lin Fengmian, Les peintres les plus importants de l'École de Shanghai et l'influence de l'art français*, Thèse de doctorat, sous la direction de Nicole Vandier-Nicolas, Université Paris IV, 1985-1986.

ZHANG Shaoxia 张少侠, LI Xiaoshan 李小山, *Zhongguo Xiandai Huihua Shi*, 中国现代绘画史, *L'histoire de la peinture moderne chinoise*, Jiangsu Meishu Chubanshe, Nanjing, 1986.

ZHOU Jumin 周矩敏, *Canglang Yiye - Jinian Suzhou Meishuguan Jianguan 80 Zhounian*, 沧浪一页——纪念苏州美术馆建馆80周年, *Commemorations des 80 ans du Musée des Beaux-arts de Suzhou*, Anhui Meishu Chubanshe, Hefei, 2006.

Publications étrangères :

La bibliographie étrangère peut apparaître plus dynamique que celle de Chine continentale mais elle est également souvent de parti pris, en faveur de l'un ou l'autre pôle du champ artistique chinois moderne. On y retrouve d'un côté une approche anglo-saxonne pour laquelle la question politique reste essentielle et qui est attentive aux formes modernes et les plus reconnues comme telles. Entre la grande politique et la création, ces auteurs donnent une place importante à la psychologie de l'individu et à sa liberté face aux contraintes sociales. En face, les études européennes nous semblent plus sociologiques ; elles tentent de se dégager de la question politique et de situer la question artistique dans un maillage social où la création est questionnée dans ses moyens et dans ses buts.

A l'exception de Mme Chang Ming Peng, on peine à trouver des spécialistes qui dominant à la fois la question des beaux-arts en Chine et en France. Aussi, dans le domaine qui nous concerne, les publications occidentales restent un peu faibles sur la question spécifique des beaux-arts (l'art académique et système d'enseignement qui lui est attaché) et de sa pertinence en Chine. On voit alors cette question mieux traitée pour le Japon qui partage bon nombre de points communs avec la Chine. Des historiens comme Bruno Foucart ont bien compris ce lien entre l'art académique français et le Japon, sans pour autant le voir en ce qui concerne la Chine. On peut prévoir que cette bibliographie s'étoffera à partir du moment où à l'instar du cas Raphaël Collin, des chercheurs mettront en relation dans leurs études des artistes chinois avec des artistes académiques français, comme Pascal Dagnan-Bouveret, Albert Besnard et d'autres.

La sinologie pèse aussi dans les recherches avec des effets pervers puisque l'objet « Chine » tend à être si particulier qu'il peine à être mis en comparaison ou en relation avec ce qui lui est différent, étranger en somme, même si objectivement il lui ressemble. Les mises en correspondance de l'art chinois avec l'art occidental semblent assez récentes. L'ouvrage de Mme Chang Ming Peng cité plus bas, nous apparaît de ce point de vue exemplaire.

- ANDREWS Julia F., « Japanese Oil Paintings in first Chinese National Fine Arts Exhibition of 1929 and the Development of Asian Modernism », in Joshua Fogel, *Role of Japan in the Institutional Development of Modern Chinese Art*, University of California Press, Berkeley, 2012, p. 181-211.
- ANDREWS Julia F., SHEN Kuiyi, *A Century in Crisis*, Solomon R Guggenheim Museum, New York, 1998.
- ANDREWS Julia F., SHEN Kuiyi, *The Art of Modern China*, University of California Press, Berkeley, 2012.
- BEURDELEY Michel, *Peintres jésuites en Chine au XVIII^e siècle*, Anthèse, Arcueil, 1997.
- BIRNIE DANZKER Jo-Anne, LUM Ken, ZHENG Shengtian, *Shanghai modern 1919-1945*, Munich, Museum Villa Stuck, Kiel Kunsthalle zu Kiel, Ostfildern, Hatje Cantz, 2004.
- BOULLY Jean-Louis, *Ouvrages en langue chinoise de l'Institut franco-chinois de Lyon (1921-1946)*, Bibliothèque Municipale de Lyon, Lyon, 1995.
- CHENG François, *Œil ouvert et cœur battant comment envisager et dévisager la beauté*, Editions Desclée de Brouwer, Paris, 2016.
- CINQUINI Philippe, « Etude critique d'une photographie célèbre de Liu Haisu avec Albert Besnard – Enjeux et incidences de l'image sur le champ artistique chinois », *Mosaïque*, Revue de jeunes chercheurs en sciences humaines, n°11, mars 2013.
- CLUNAS Craig, « Chinese Art and Chinese Artists in France (1924-1925) », *Arts asiatiques*. Tome 44, 1989, p. 100-106.
- CROIZIER Ralf, « Post-Impressionists in Pre-War Shanghai: The Juelan Shi (Storm Society) and the fate of Modernism in Republican China », in John Clark, *Modernity in Asian Art*, Canberra, 1993, p. 135-154.
- DÉTRIE Muriel, LEFEBVRE Éric, LI Xiaohong, *Connaissance de l'Ouest : artistes et écrivains chinois en France (1920-1950)*, Paris, You Feng, 2016
- JIN Siyan, *La Métamorphose des images poétiques 1915-1932 - Des symbolistes français aux symbolistes chinois*, Edition Cathay, Projekt Verlag, Bochum, 1997.
- KYOTO NATIONAL MUSEUM, *Modern Chinese painting and Japan, Zhongguo Jindai Huihua Yu Riben, 中国近代绘画与日本*, Kyoto national museum, Kyoto, 2012.
- LEFEBVRE Éric, *Artistes chinois à Paris*, catalogue d'exposition au Musée Cernuschi, Editions Paris Musées, Paris, 2011.
- LEFEBVRE Éric, *L'École de Shanghai (1840-1920), Peintures et calligraphies du musée de Shanghai*, catalogue d'exposition au Musée Cernuschi, Editions Paris Musées, Paris, 2013.
- LEFEBVRE Éric, *巴黎·丹青 — 二十世紀中國畫家展, Paris · Chinese Painting: Legacy of the 20th Century Chinese Masters*, Hong Kong Museum of Art, Hong Kong, 2014.
- MUSÉE CERNUSCHI, *Du fleuve Rouge au Mékong : visions du Viêt Nam*, Paris Musées, Paris, 2012.
- MUSÉE CERNUSCHI, *L'École de Lingnan, l'éveil de la Chine moderne*, Paris Musées, Paris, 2015.
- MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE Centre Pompidou, *Alors, la Chine?*, Edition du Centre Pompidou, Paris, 2003.
- PAN Lynn, *Shanghai Style, Art and Design Between the Wars*, Joint Publishing Co., Ltd., Hong Kong, 2008.
- PENG Chang Ming 彭昌明, *En regard : Approche comparée de la peinture chinoise et occidentale*, Editions You Feng, Paris, 2005.
- PICKOWICZ Paul, SHEN Kuiyi, ZHANG Yingjin, *Liangyou: Kaleidoscopic Modernity and the Shanghai Global Metropolis, 1926-1945*, Brill, Leiden, 2013.
- RAMOND Sylvie, *Le corps-image au XX^e siècle, Ershi Shiji Bianzou de Shenti, 二十世纪变奏的身体*, Fage éditions, Lyon, 2010.
- ROBERTS Claire, *Friendship in Art, Fou Lei and Huang Binhong*, Hongkong University Press, Hongkong, 2010.

SPENCE Jonathan D., *The Search for Modern China* (Third Edition), W. W. Norton & Company, New York, 2012.

SULLIVAN Michael, *Chinese Art in the Twentieth Century*, Faber and Faber limited, Londres, 1959.

SULLIVAN Michael, *Art and Artists of Twentieth-Century China*, University of California Press, Berkeley, 1996.

Artistes et personnalités

Ci-dessous, des ouvrages consacrés à des personnalités qui ont particulièrement compté dans l'histoire de notre phénomène et pour lesquels la bibliographie (essentiellement) chinoise est importante. C'est sans doute sur ces biographies et ces trajectoires individuelles que nous avons le plus travaillé pour y puiser le maximum d'informations factuelles et artistiques en rapport avec l'expérience française des agents engagés à l'École des beaux-arts de Paris. De fait, bon nombre des ouvrages généraux cités plus hauts ont largement réemployés des éléments évoqués dans ces monographies parfois anciennes, c'est-à-dire publiées dans les années 1980. Aussi, un peu paradoxalement, nous invitons les jeunes chercheurs à d'abord cibler les éditions anciennes de ces ouvrages chinois avant de remonter le fil bibliographique vers les éditions des années 2000 et 2010¹¹⁹⁵.

CAI Yuanpei 蔡元培 (1868-1940)

GAO Pingshu 高平叔, *Cai Yuanpei Quanjì*, 蔡元培全集, *Recueil complet de Cai Yuanpei*, Zhonghua Shuju, Beijing, 1984.

ZHANG Lizhong, « Cai Yuanpei (1868-1940) », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée* (Paris, Unesco : Bureau international d'éducation), vol. XXIII, n. 1-2, 1993, p. 149 - 159.

ZHANG Xiaowei 张晓唯, *Cai Yuanpei Zhuan*, 蔡元培传, *La Biographie de Cai Yuanpei*, Baihua Wenyi Chubanshe, Tianjin, 2009.

CHANG Shuhong 常书鸿 (1898-1986)

CHANG Shuhong 常书鸿, *Chang Shuhong Wenji - Dunhuang Yanjiu Wenji*, 常书鸿文集——敦煌研究文集, *Recueil de Chang Shuhong - Recueil sur la recherche de Dunhuang*, Gansu Minzu Chubanshe, Lanzhou, 2004.

CHANG Shuhong 常书鸿, *Chang Shuhong Zizhuan - Jiushi Chunqiu*, *Dunhuang Wushi Nian*, 常书鸿自传——九十春秋, 敦煌五十年, *Autobiographie de Chang Shuhong - 90 ans de vie dont 50 à Dunhuang*, Beijing Daxue Chubanshe, Beijing, 2011.

GAO Yi 高屹, ZHANG Tongdao 张同道, *Dunhuang de Guangcai - Chitiandazuo yu Chang Shuhong Duitan*, *Shuxinlu*, 敦煌的光彩——池田大作与常书鸿对谈、书信录, *Les lumières de Dunhuang - Entretiens et Correspondances entre Chang Shuhong et Daisaku Ikeda*, Zhongguo Shehui Kexue Chubanshe, Beijing, 1991.

YE Wenling 叶文玲, *Dahong Feitian - Chang Shuhong Zhuan*, 大鸿飞天——常书鸿传, *Le grand oiseau s'envole au ciel - Biographie de Chang Shuhong*, Zhejiang Renmin Chubanshe, Hangzhou, 2007.

¹¹⁹⁵ Comme exemple, il faut confronter le contenu de JIANG Biwei, *Wo yu Beihong - Jiang Biwei Huiyi Lu*, *Beihong et moi - Mémoires de Jiang Biwei*, Hunan, Yuelu Shushe, 1986, avec l'édition de 2008.

FANG Junbi 方君璧 (1904-1994)

DUNAND Frank, *The Pavilion of Marital Harmony*, Collections Baur, Genève, 2002.

FANG Junbi 方君璧, *Fang Junbi Huaji, 方君璧画集, Le Recueil des œuvres de Fang Junbi*, Shanghai, Shangwu Yinshuguan, 1938.

MUSÉE CERNUSCHI, *Fan Tchun-Pi, artiste chinoise contemporaine*, Les Presses Artistiques, Paris, 1984.

COUNCIL Auction, Exposition spéciale de peinture à huile et sculpture 匡时油画雕塑专场 *Fang Junbi Cuidinv 方君璧 吹笛女 Fan Tchun-pi, The Flute Player, Council, Oil painting and sculptures*, Beijing Council International Auction Co., Ltd. Beijing, 2012.

LIN Fengmian 林风眠 (1900-1991)

DU Ziling 杜滋龄, *Lin Fengmian Quanji, 林风眠全集, Catalogue raisonné de Lin Fengmian*, Tianjin Renmin Meishu Chubanshe, Tianjin, 1994.

LANG Shaojun 郎绍君, *Zhongguo Minghuaajia Quanji - Lin Fengmian, 中国名画家全集——林风眠, Recueil Complet des célèbres peintres chinois - Lin Fengmian*, Hebei Jiaoyu Chubanshe, Shijiazhuang, 2002.

LIN Fengmian 林风眠, *Lin Fengmian Lunyi, 林风眠论艺, Lin Fengmian parle de l'art*, Shanghai Shuhua Chubanshe, Shanghai, 2010.

ZHAO Xinge 赵欣歌, *Lin Fengmian yu Zhongguo Huihua Xinchuantong, 林风眠与中国绘画新传统, LIN Fengmian et les Nouvelles Traditions de la Peinture chinoise*, Hebei Jiaoyu Chubanshe, Shijiazhuang, 2009.

ZHENG Chao 郑朝, *Xihu Lunyi - Lin Fengmian ji qi tongshi yishu wenji, 西湖论艺——林风眠及其同事艺术文集, Discussions on Art By West Lake*, Zhongguo Meishu Xueyuan Chubanshe, Hangzhou, 1999.

ZHENG Zhong 郑重, *Lin Fengmian Zhuan, 林风眠传, Biographie de Lin Fengmian*, Dongfang Chuban Zhongxin, Shanghai, 2008.

LIU Haisu 刘海粟 (1896-1994)

KE Wenhui 柯文辉, *Yishu Dashi Liu Haisu Zhuan, 艺术大师刘海粟传, Biographie du grand maître d'art Liu Haisu*, Shandong Meishu Chubanshe, Jinan, 1986.

LIU Haisu MUSEUM 刘海粟美术馆, *Zaixie Liu Haisu, 再写刘海粟, Re-writing Liu Haisu*, Shanghai, 2016.

LIU Haisu MUSEUM 刘海粟美术馆, *Bainian Cangsang - Liu Haisu Yishurensheng Tupianji, 百年沧桑——刘海粟艺术人生图片集, Vicissitudes de cent ans, recueil des photographies de la vie de Liu Haisu*, Shanghai Huabao Chubanshe, Shanghai, 2006.

LIU Haisu MUSEUM 刘海粟美术馆 Nanjing University of the Arts 南京艺术学院, *Hongyue Shenmei - Shanghai Meishu Zhuanke Xuexiao Bainian Jinianzhan Meishu Zuopinji, 阅约深美——上海美术专科学校百年纪念展美术作品集, Grandeur, concision, profondeur, beauté - catalogue de l'exposition commémorative du centenaire de l'Institut des beaux-arts de Shanghai*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 2012.

LIU Haisu MUSEUM 刘海粟美术馆, Shanghai Archives 上海市档案馆, *Buxi de Biandong - Shanghai Meizhuan Jianxiao 100 Zhounian Jinianzhan Tulu, 不息的变动——上海美专建校 100 周年纪念展图录 1912-2012, Variation infinie - Catalogue de l'exposition du centenaire de l'Institut des beaux-arts de Shanghai 1912-2012*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 2012.

LIU Haisu MUSEUM 刘海粟美术馆, Shanghai Archives 上海市档案馆, *Shanghai Meishu Zhuanke Xuexiao Dangan Shiliao Congbian Diyijuan, 上海美术专科学校档案史料丛编 1-6 卷, Compilation des archives de l'Institut des beaux-arts de Shanghai, volume I*, Shanghai Shuhua Chubanshe, Shanghai, 2012.

LIU Haisu MUSEUM 刘海粟美术馆, ZHANG Peicheng 张培成, *Canghai Yisu - Liu Haisu de Yishu Rensheng*, 沧海一粟——刘海粟的艺术人生, *Un marron dans la mer immense - la vie artistique de Liu Haisu*, Shanghai Jiaoyu Chubanshe, Shanghai, 2005.

LIU Haisu 刘海粟, *Liu Haisu Sanwen Jingxuan*, 刘海粟散文精选, *Recueil choisi d'essais de Liu Haisu* Renmin Wenxue Chubanshe, Beijing, 2011.

LIU Haisu 刘海粟, *Ouyou Suibi*, 欧游随笔, *Écrits du séjour en Europe*, Hunan Renmin Chubanshe, Changsha, 1983.

YUAN Zhihuang 袁志煌, CHEN Zuen 陈祖恩, *Liu Haisu Nianpu*, 刘海粟年谱, *La Chronologie de Liu Haisu*, Shanghai Renmin Chubanshe, Shanghai, 1992.

ZHU Jinlou 朱金楼, YUAN Zhihuang 袁志煌, *Liu Haisu Yishu Wenxuan*, 刘海粟艺术文选, *Sélection des essais de Liu Haisu en art*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 1987.

LIU Kaiqu 刘开渠 (1904-1993)

CHINA ART MUSEUM 中华艺术宫, *Liu Kaiqu yu Ershi Shiji Zhongguo Meishu*, 刘开渠与二十世纪中国美术, *Liu Kaiqu and the 20th century chinese art*, Shanghai, 2016.

CUI Kaihong 崔开宏, LIU Mina 刘米娜, *Diaosujia Liu Kaiqu*, 雕塑家刘开渠, *Le sculpteur Liu Kaiqu*, Hunan Meishu Chubanshe, Changsha, 1985.

LIU Kaiqu 刘开渠, *Liu Kaiqu Meishu Lunwenji*, 刘开渠美术论文集, *Recueil des beaux-arts Liu Kaiqu*, Shandong Meishu Chubanshe, Jinan, 1984.

LV Zhangshen 吕章申, *Kaiqu Bainian - Jinian Liu Kaiqu Danchen 110 Zhounian Zuopinji*, 开渠百年——纪念刘开渠诞辰 110 周年作品集, *Catalogue de l'exposition - Le centenaire de Kaiqu - Exposition commémorative du cent-dixième anniversaire de Liu Kaiqu*, Anhui Meishu Chubanshe, Hefei, 2014.

PAN Yuliang 潘玉良 (1895-1977)

LIU Haisu ART MUSEUM, *Zuoye xingchen - Pan Yuliang Huazhan Huaji*, 昨夜星辰——潘玉良画展画集, *Last night stars - Art exhibition of Pan Yuliang*, 2012.

ZHEJIANG ART MUSEUM 浙江美术馆 ANHUI MUSEUM 安徽博物院, *Bi'an - Pan Yuliang yishu zhan*, 彼岸——潘玉良艺术展, *The other side - Pan Yuliang Art exhibition*, 2012.

ZHOU Zhaokan 周昭坎, *Yidai Zongshi, Huatan Jujiang, Jinian Panyuliang Danchen 115 Zhounian - Pan Yuliang Meishu zuopin Jingxuan*, 一代宗师·画坛巨匠, 纪念潘玉良诞辰115周年——潘玉良美术作品精选, *Une grande maître de la peinture, l'anniversaire des 115 ans de Pan Yuliang - Sélection d'œuvres d'art de Pan Yuliang*, Sichuan Meishu Chubanshe, Chengdu, 2011.

WU Guanzhong 吴冠中 (1919-2010)

SHUI Tianzhong 水天中, XU Hong 徐虹, *Sikao de Huisheng - Wu Guanzhong Yishu Yanjiu yu Pinglun*, 思考的回声——吴冠中艺术研究与评论, *Les Échos de la Réflexion - Étude et commentaire sur l'art de Wu Guanzhong*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 2010.

WU Guanzhong 吴冠中, *Huali Yinqing*, 画里阴晴, *Nébulosités et lumières dans les toiles*, Shandong Huabao Chubanshe, Jinan, 2006.

WU Guanzhong 吴冠中, *Wu Guanzhong Wencong (Tome 1-7)*, 吴冠中文(卷一~卷七), *Recueil de Wu Guanzhong(Tome 1-7)*, Tuanjie Chubanshe, Beijing, 2008.

WU Guanzhong 吴冠中, *Wenxin Dubai*, 文心独白, *Monologue d'un coeur de lettré*, Shandong Huabao Chubanshe, Jinan, 2006.

XIAO Su 萧愫, *Wu Guanzhong de Pingdan yu Nongyan*, 吴冠中的平淡与浓艳, *Couleurs passées et couleurs vives de Wu Guanzhong*, Dongfang Chubanshe, Beijing, 2010.

WU Dayu 吴大羽 (1903-1988)

HUANG Wenzhong 黄文中, *Wu Dayu Yanjiu*, 吴大羽研究, *La recherche sur Wu Dayu*, Xiamen Daxue Chubanshe, Xiamen, 2015.

SHANGHAI OIL PAINTING & SCULPTURE INSTITUTE 上海油画雕塑院, *Shanghai Youhua Diaosuyuan - Wu Dayu*, 上海油画雕塑院—吴大羽, *Wu Dayu*, Jiaoyu Chubanshe, Shanghai, 2003.

WU Dayu 吴大羽, *Shidao - Wu Dayu de Shifeng Xin*, 师道-吴大羽的十封信, *La voie du maître - dix lettres de Wu Dayu*, Furen Shuyuan, Beijing, 2015.

WU Dayu 吴大羽, *Yushi - Wu Dayu Shihua*, 羽诗-吴大羽诗画, *Les poèmes et les peintures de Wu Dayu*, Furen Shuyuan, Beijing, 2016.

XU Beihong 徐悲鸿 (1895-1953)

AI Zhongxin 艾中信, *Xu Beihong Yanjiu*, 徐悲鸿研究, *La recherche sur Xu Beihong*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 1984.

BI Baoxiang 毕宝祥, *Xu Beihong Jiang - Xin Shiji dierjie Xubeihong Xueshu Yantaohui Lunzenji*, 徐悲鸿奖——新世纪第二届徐悲鸿学术研讨会论文集, *Prix Xu Beihong - Actes du 2e colloque sur Xu Beihong de la nouvelle ère*, Anhui Meishu Chubanshe, Hefei, 2013.

CAO Qinghui 曹庆晖, « Xuepai yu Tixi : Cong Guoli Beiping Yizhuan, Zhongyang Meiyuan Pinren de Zhongyang Daxue Yishuxi Dizi Tanqi - 学派与体系：从国立北平艺专、中央美院聘任的中央大学艺术系弟子谈起 - Ecole et Système : En parlant des disciples du département d'art de l'Université centrale recrutés par le Guoli Beiping Yizhuan et l'Académie centrale des beaux-arts », 文艺研究 *Wenyi Yanjiu*, n°2, 2011, p. 110-120.

CHEN Gaochao 陈高潮, *Xu Beihong Huaji*, 徐悲鸿画集(上、下卷), *Le recueil des œuvres de Xu Beihong (tomes I et II)*, Beijing Gongyi Meishu Chubanshe, Beijing, 2005.

CHEN Chuanxi 陈传席, *Zhongguo Minhuaqia Quanji - Xu Beihong*, 中国名画家全集——徐悲鸿, *Recueil complet des célèbres peintres chinois - Xu Beihong*, Hebei Jiaoyu Chubanshe, Beijing, 2005.

CHINA NATIONAL ACADEMY OF PAINTING 中国国家画院, *Yi Wei Rensheng - Xu Beihong de Xueshengmen Yishu Wenxianji*, 艺为人生——徐悲鸿的学生们艺术文献集, *Arts for life, documents of Xu Beihong's students*, Zijincheng Chubanshe, Beijing, 2010.

CLARK John, (2014). "Trajectories of the National: Xu Beihong and Arthur Kampf in Inter-Asian Comparison". In Wang Wenjuan (Eds.), *Globalisation and Ethnicisation: Xu Beihong Art Research and Development in 21st Century China*, (pp. 405-424). Beijing: Chinese Peoples University Press.

DENVER ART MUSEUM, *Xu Beihong, Pioneer of Modern Chinese Painting*, University of Washington Press, Seattle, 2011.

SHI Xiangtuo 施香沱, HO Kung-shang 何恭上, *Bali Suiyue, Xu Beihong Zaonian Sumiao*, 巴黎岁月, 徐悲鸿早年素描, *Le temps à Paris, les dessins des premières années de Xu Beihong*, Yishu Tushu Gongsi, Taipei, 1988.

FENG Yu 冯宇, *Shi-dao: Xu Beihong Jiqi Xuesheng Zuopinzhàn*, 师道——徐悲鸿及其学生作品展, *Exposition des œuvres de Xu Beihong et de ses élèves*, Beijing Wenwu Gongsi, Beijing Hanhai Paimai Youxian Gongsi, Beijing, 2015.

HUA Tianxue 华天雪, *Xu Beihong Lungao*, 徐悲鸿论稿, *Écrits sur Xu Beihong*, Shandong Huabao Chubanshe, Shandong, 2014.

- JIANG Biwei 蒋碧薇, *Wo yu Beihong - Jiang Biwei Huiyi Lu*, 我与悲鸿——蒋碧微回忆录, *Beihong et moi - Mémoires de Jiang Biwei*, Yuelu Shushe, Changsha, 1986.
- JIANG Biwei 蒋碧薇, *Wo yu Beihong - Jiang Biwei Huiyi Lu*, 我与悲鸿——蒋碧微回忆录, *Beihong et moi - Mémoires de Jiang Biwei*, Lijiang Chubanshe, Guangxi, 2008.
- LIAO Jingwen 廖静文, *Xu Beihong Zhuan - Wo de Huiyi*, 徐悲鸿传——我的回忆, *La biographie de Xu Beihong - mes mémoires*, Zhongguo Qingnian Chubanshe, Beijing, 1982 (1ère édition).
- LIAO Jingwen, *Xu Beihong - Life of a master painter*, Foreign Languages Press, Beijing, 1987.
- RONG Hongjun 荣宏君, *Shiji Enyuan - Xu Beihong Yu Liu Haisu*, 世纪恩怨——徐悲鸿与刘海粟, *Rivalité du siècle - Xu Beihong et Liu Haisu*, Tongxin Chubanshe, Beijing, 2009.
- RONG Hongjun 荣宏君, *Xu Beihong Yu Liu Haisu*, 徐悲鸿与刘海粟, *Xu Beihong et Liu Haisu*, Shanghai Sanlian Shudian, Shanghai, 2013.
- SHEN Ning 沈宁, *Xianhua Xu Beihong*, 闲话徐悲鸿, *Causeries sur Xu Beihong*, Xinrui Wenchuang, Taipei, 2013.
- WANG Wenjuan 王文娟, *Quanqiuhua yu Minzuhua - 21 Shiji de Xu Beihong Yanjiu yu Zhongguo Meishu Fazhan*, 全球化与民族化——21 世纪的徐悲鸿研究及中国美术发展, *Globalization and localization: Xu Beihong and the Modern and Contemporary Chinese Art*, Actes du colloque, Zhongguo Renmin Daxue Chubanshe, Beijing, 2013.
- WANG Wenjuan 王文娟, *Zhongguo Meishu · Shijie Yujing - 21 Shiji De Xu Beihong Yanjiu ji Zhongguo Meishu Fazhan II*, 中国美术 · 世界语境——21 世纪的徐悲鸿研究及中国美术发展 (二), *Les beaux-arts de Chine, le contexte mondial - les recherches sur Xu Beihong au 21^{ème} siècle et le développement des beaux-arts de Chine (II)*, Actes du colloque, Xiandai Chubanshe, Beijing, 2017.
- WANG Zhen 王震, *Xu Beihong Nianpu Changbian*, 徐悲鸿年谱长编, *La chronique de Xu Beihong*, Shanghai Huabao Chubanshe, Shanghai, 2006.
- WANG Zhen 王震, *Xu Beihong Wenji*, 徐悲鸿文集, *Recueil de Xu Beihong*, Shanghai Huabao Chubanshe, Shanghai, 2005.
- WANG Zhen 王震, XU Boyang 徐伯阳, *Xu Beihong Yishu Wenji*, 徐悲鸿艺术文集, *Recueil artistique de Xu Beihong*, Ningxia Renmin Chubanshe, Yinchuan, 1994.
- WANG Zhen 王震, YANG Zuoqing 杨作清, *Xu Beihong zai Nanyang*, 徐悲鸿在南洋, *Xu Beihong à Singapour*, Xinjiang Renmin Chubanshe, Wulumuqi, 1992.
- XU Beihong 徐悲鸿, *Beihong Suibi*, 悲鸿随笔, *Essais de Xu Beihong*, Jiangsu Wenyi Chubanshe, Nanjing, 2007.
- XU Qingping, *La vie et l'art du peintre chinois Xu Beihong (1895-1953)*, Thèse de doctorat sous la direction de Bernard Dorival, Paris IV, 1985.
- XU Qingping 徐庆平, SCHWARTZ Emmanuel, CINQUINI Philippe, *Dashi Yu Dashi: Xu Beihong Yu Faguo Xueyuan Dajia Zuopin Lianzhan*, 大师与大师: 徐悲鸿与法国学院大家作品联展, *Un maître et ses maîtres: Xu Beihong et la peinture académique française*, Shanghai, 2014.

YAN Wenliang 颜文樑 (1893-1988)

- HU Jiu'an 胡久庵, « Yan Wenliang Ozhou Goumai Zhengui Shiga - 颜文樑欧洲购买珍贵石膏 - Yan Wenliang achète les plâtres en Europe », *世纪 (Century)*, 上海文史研究馆 Shanghai Wenshi Yanjiuguan, N°3, 2012, p. 68 - 69.
- WANG Xiao 王骁, *Ershi Shiji Zhongguo Xihua Wenxian--YAN Wenliang*, 二十世纪中国西画文献——颜文樑, *Recueil sur la peinture chinoise du XX^e siècle-Yan Wenliang*, Wenhua Yishu Chubanshe, Beijing, 2009

- YAN Wenliang 颜文樑, *Yan Wenliang*, 颜文樑, Xuelin Chubanshe, Shanghai, 1982.
- ZHOU Jumin 周矩敏, *Canglang Yiye - Jinian Suzhou Meishuguan Jianguan 80 Zhounian*, 沧浪一页——纪念苏州美术馆建馆80周年, *Canglang Yiye - commémoration des 80 ans du Musée des Beaux-arts de Suzhou*, Anhui Meishu Chubanshe, Hefei, 2006.
- CHEN Yaowang 陈耀王, *Zhang Chongren zhuan*, 张充仁传, *Biographie de Zhang Chongren*, Shanghai, Xuelin Chubanshe, Shanghai, 2013.
- FAN Di'an 范迪安, *Hua Tianyou*, 滑田友, *Hua Tianyou*, Jiangsu Meishu Chubanshe, Nanjing, 2007.
- FENG Zikai 丰子恺, *Xiyang Meishushi*, 西洋美术史, *History of Western Art*, Shanghai Guji Chubanshe, Shanghai, 2004.
- FENG Zikai 丰子恺, *Yishu Quwei*, 艺术趣味, *Le goût de l'Art*, Daxiang Chubanshe, Zhengzhou, 2005.
- FU Lei 傅雷, *Fu Lei Sanwen*, 傅雷散文, *Essais de Fu Lei*, Wenhua Wenyi Chubanshe, Beijing, 2000.
- GU Yue 顾跃, *Shijie Minghuajia Quanji - Chang Yu*, 世界名画家全集——常玉, *Le recueil complet des peintres fameux du monde - Chang Yu*, Hebei Jiaoyu Chubanshe, Shijiazhuang, 2009.
- GUO Tianmin 郭天民, *Lü Xianguang Huaji*, 吕霞光画集, *le catalogue raisonné de Lü Xianguang*, Hunan Meishu Chubanshe, Changsha, 1990.
- JI Chunyang 吉春阳, *Qin Xuanfu Yanjiu*, 秦宣夫研究, *La recherche sur Qin Xuanfu*, Tianjin Renmin Meishu Chubanshe, Tianjin, 2006.
- LI Chao 李超, *Zhongguo Youhua Yanjiu Xilie - Tang Yunyu*, 中国油画研究系列·唐蕴玉, *The Chinese oil painting research series: Tang Yunyu*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 2012.
- LI Chaoshi 李超士, *Li Chaoshi Huaji*, 李超士画集, *Le Recueil des œuvres de Li Chaoshi*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 1985.
- LI Ruinian 李瑞年, *Zenyang hua Fengjing*, 怎样画风景, *Comment peindre le paysage*, Renmin Meishu Chubanshe, Beijing, 1964.
- LI Ruinian 李瑞年, *Li Ruinian Zuopin Xiaoji*, 李瑞年作品小辑, *La collection des oeuvres de Li Ruinian*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 1960.
- LI Ruinian 李瑞年, *Huajia Li Ruinian*, 画家李瑞年, *Le peintre Li Ruinian*, Renmin Meishu Chubanshe, Beijing, 2010.
- LIU Pusheng 刘普生, *Wang Linyi Wang Henei Zuopin Xuanji - Sumiao, Diaosu*, 王临乙王合内作品选集——素描, 雕塑, *Recueil des oeuvres de Wang Linyi et Wang Henei - dessins, sculptures*, Renmin Meishu Chubanshe, Beijing, 1993.
- LU Jianchu 陆建初, *Renqu Mengjue Shi: Diaosu Dashi Jiang Xiaojian Zhuan*, 人去梦觉时: 雕塑大师江小鹑传, *Au réveil quand on s'en va : Biographie du grand sculpteur Jiang Xiaojian*, Shanghai Huabao Chubanshe, Shanghai, 2005.
- LU Xun Museum Shanghai 上海鲁迅纪念馆, *Banhua Jicheng : Lu Xun Cang Zhongguo Xiandai Muke Quanji*, 版画纪程: 鲁迅藏中国现代木刻全集, *Chemin parcouru de gravure: catalogue raisonné de la gravure sur bois moderne de Chine de la collection de Lu Xun*, Jiangsu Guji Chubanshe, Nanjing, 1991.
- MA Wendou 马文斗, *Cong Mutong dao Yishu Dashi - Liao Xinxue Yishu Chuangzuo Shiliaoji*, 从牧童到艺术大师——廖新学艺术创作史料辑, *Du petit berger au grand maître d'art - recueil historique de la création artistique de Liao Xinxue*, Yunnan Meishu Chubanshe, Yunnan, 2010.
- NANJING SIFANG MEISHUGUAN 南京四方美术馆, *Feng Fasi Youhua Huiguzhan*, 冯法祀油画回顾展, *la rétrospective des tableaux de Feng Fasi*, 2006.
- NATIONAL ART MUSEUM OF CHINA 中国美术馆, *Xueyuan yu Yishu - Wu Zuoren Bainian Danchen Jinianzhan*, 学院与艺术——吴作人百年诞辰纪念展, *l'Académie et l'Art: exposition commémorative du centenaire de Wu Zuoren*, 2008.

- NI Yide 倪貽德, *Yiyuan Jiaoyouji, 艺苑交游记, Voyager dans le champ de l'art*, Shanghai Liangyou Tushu, Shanghai, 1936.
- PANG Xunqin , 庞薰琹, *Pang Xunqin*, Jiangsu Jiaoyu Chubanshe, Nanjing, 2006.
- POLY AUCTION, . 北京保利国际拍卖有限公司, *Feng Fasi Huaji-Feng Fasi Zuopin Jiancangzhan Ji Xu Beihong Shisheng Zuopin Jiancangzhan* , 冯法祀画集 冯法祀作品鉴藏展暨徐悲鸿师生作品鉴藏展, 2006.
- QI Jue 齐珏, *Danqing Suiying: Yan Zhikai Yu Tianjin Shili Meishuguan, 丹青碎影: 严智开与天津市立美术馆, Fragments de peinture : Yan Zhikai et le Musée des beaux- arts de Tianjin*, Tianjin Guji Chubanshe, Tianjin, 2015.
- SHANGHAI ART MUSEUM 上海美术馆, *Diancang Mingjia Jingpin Xilie - Hua Tianyou, 典藏名家精品系列——滑田友, Series of Selected Works by Masters from Collections - Hua Tianyou*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 2012.
- SUN Yuan 孙元, *Xunzhao Sun Peicang, 寻找孙佩苍, Chercher Sun Peicang*, Guangxi Shifan Daxue Chubanshe, Guilin, 2014.
- WANG Lai 王莱, TU Guangbei 涂光备, TU You 涂有, WANG Chen 王晨, *Yonghengde Jiyi-huainian Yang Huaguang jiaoshou, 永恒的记忆——怀念杨化光教授, Souvenirs éternels - en mémoire du professeur Yang Huaguang*, Zhongguo Jianzhu Gongye Chubanshe, Tianjin, 2015.
- WANG Rizhang 汪日章, *Shiweiguan Huiyilu - Zai Jiangjieshi Songmeiling Shenbian de Rizi, 侍卫官回忆录——在蒋介石宋美龄身边的日子, The Memoirs of the Retinue—The days with Mr. Chiang Kai-shik and Mme. Chiang*, Tuanjie chubanshe, Beijing, 2005.
- WANG Zhen 王震, *Wang Yachen Rong Junli Nianpu Hebian, 汪亚尘荣君立年谱合编, Chronologie de Wang Yachen et Rong Junli*, Minzhu Yu Jianshe Chubanshe, Beijing, 1996.
- WANG Ziyun 王子云, *Cong Chang'an Dao Yadian - Zhongwai Meishu Kaogu Youji, 从长安到雅典——中外美术考古游记, De Chang'an à Athènes-- récit de voyage archéologique des beaux-arts chinois et étrangers*, Yuelu Shushe, Hunan, 2005.
- WU Ning 吴宁, *Yishu dashi zhilu congshu - Wu Zuoren, 艺术大师之路丛书——吴作人, Séries des grands maîtres artistiques - Wu Zuoren*, Hubei Meishu Chubanshe, Wuhan, 2003.
- XUHUI ART MUSEUM 徐汇艺术馆, *Wu Zuoren Zuopinzhàn - Sumiao yu Zhongguohua, 吴作人作品展——素描与中国画, Exposition des oeuvres de Wu Zuoren - Dessins et peintures chinoises*, 2011.
- YUNNAN MUSEUM 云南省博物馆, *Yunnansheng bowuguan guancang jingpin quanji—Liao Xinxue meishu zuopin, 云南省博物馆馆藏精品全集—廖新学美术作品, Excellent collection of Yunnan Provincial Museum - Works of Liao Xinxue*, Yunnan Renmin Chubanshe, Yunnan, 2011.
- ZHOU Aimin 周爱民, *Pang Xunqin Yishu yu Yishu Jiaoyu Yanjiu, 庞薰琹艺术与艺术教育研究, L'art et l'éducation artistique de Pang Xunqin*, Qinghua Daxue Chubanshe, Beijing, 2010.
- ZHOU Bichu 周碧初, *Zhou Bichu huaji, 周碧初画集, Le Recueil des œuvres de Zhou Bichu*, Xuelin Chubanshe, 1993.
- ZHOU Bichu 周碧初, *Shanghai Youhua Diaosu Yuan — Zhou Bichu, 上海油画雕塑院—周碧初, Musée SPSI —Zhou Bichu*, Shanghai Jiaoyu Chubanshe, 2003.
- ZHOU Qingding 周轻鼎, YANG Chengyin 杨成寅, *Zhou Qingding Tan dongwu diaosu, 周轻鼎谈动物雕塑, Zhou Qingding parle de la sculpture animalière*, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 1990.

Sur les beaux-arts en France

Pour ce domaine immense dans lequel pénètre incidemment notre phénomène chinois (avant de s'en retirer pour donner ses fruits en Chine), nous aurions sans doute pu aligner davantage de références. C'est l'éternel et infini souci de mise en contexte du sujet. Notre effort de lecture a eu ses limites et nous reconnaissons des manques qui reflètent tout simplement notre position et notre parcours.

Il nous a fallu d'abord cibler des études sur l'art académique et certains de ses représentants précisément impliqués par les agents chinois qui les ont fréquentés et s'en sont revendiqués. La liste n'est pas infinie et au-delà des personnages emblématiques comme Dagnan-Bouveret, Cormon ou Besnard, d'autres méritaient une enquête plus poussée que nous avons eu du mal à mener faute de temps et de moyens. Parmi d'autres, le cas de François Flameng est symptomatique de cette lacune dans la bibliographie en France ; à notre connaissance rien de complet n'a encore été publié à son sujet.

Sur les beaux-arts, son système et l'École, le XX^e siècle n'est pas la période privilégiée par les chercheurs et on peine à trouver des références pleinement en phase avec la temporalité de notre phénomène. Au cœur, seules les archives font foi et elles trouvent un support dans des études menées en périphérie par des étrangers sur des phénomènes étrangers impliqués dans les beaux-arts français ; le Japon en tête pour l'Asie mais qu'il aurait fallu poursuivre avec la Roumanie (par exemple en Europe) et absolument les États-Unis dont l'effectif étudiant Rue Bonaparte a été considérable à l'époque. Nous gageons que sous les coups de boutoir d'études étrangères, la recherche en France pourrait mieux réaliser l'importance des beaux-arts français, de l'art dit académique et de l'École dans l'émergence de modernités étrangères, certes différentes les unes des autres mais qui ont trouvé en France un terrain commun.

AULIARD-VILLAIN Annie-Claire, DUSSAILLANT Jean-Pierre, *Pierre-Henri Ducos de La Haille 1889-1972*, Musée de Cognac, Cognac, 2010.

BARBILLON Claire, *Les canons du corps humain au XIX^e siècle : l'art et la règle*, Odile Jacob, Paris, 2004.

BEAUVALOT Chantal, *Albert Besnard (1849-1934) : modernités Belle Époque*, Musée Du Petit Palais, Palais Lumière Ville d'Évian, Somogy, Évian, 2016.

BEAUVALOT Chantal, *Albert Besnard (1849-1934)*, Société des Amis du musée Eugène Boudin, Honfleur, 2008.

BERTRAND-DORLÉAC Laurence, *L'Art de la défaite 1940-1944*, Éditions du Seuil, Paris, 2010.

BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle - La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2006.

BUSSAGLI Marco, *Comment regarder le dessin*, Hazan, Paris, 2012.

CINQUINI Philippe, « 弗朗索瓦·弗拉孟：叙事性绘画的名家 » (« François Flameng (1856-1923) : un grand peintre d'histoires »), *美术 (Art Magazine)*, N°564, Beijing, 2014, p. 128-133.

COLLET Isabelle, *Le triomphe des mairies : grands décors républicains à Paris, 1870-1914*, Musée du Petit Palais, Paris, 1986.

COLLET Isabelle, MONFORT Marie, *L'École joyeuse et parée - murs peints des années 1930 à Paris*, Paris Musées, Paris, 2013.

COMAR Philippe, *Figures du corps : une leçon d'anatomie à l'École des beaux arts*, École des beaux-arts, Paris, 2008.

CROQUEVIEILLE Guillaume, Ecole du Louvre, mémoire d'étude de 1ère année de 2e cycle, *Les moulages d'après l'antique de la Cour Vitrée de l'Ecole des Beaux-arts de Paris / Histoire de leur présentation dans la cour centrale du Palais des Etudes (1876-1970) et leur identification au sein des collections des Ecuries du Roy à Versailles*, deux vol., texte et annexes, mai 2008. Mémoire sous la direction de Sophie Descamps, musée du Louvre.

FEHRER Catherine, *The Julian Academy, Paris, 1868-1939*, Shepherd Gallery, New York, 1989.

FOUCART Bruno, « L'École entre les deux guerres, un retour d'âge d'un moment de sérénité et de paix ? », dans *Les Beaux-arts de l'Académie aux Quat'z'arts, Anthologie historique et littéraire*, Paris, École des beaux-arts, Paris, 2001, p. 472-477.

GARCIA Anne-Marie, SCHWARTZ Emmanuel, *Dieux et Mortels, Les thèmes homériques dans les collections de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris*, École des beaux-arts, Paris, 2004.

GAUDICHON Bruno, *Othon Friesz le fauve baroque (1879-1949)*, Gallimard, Paris, 2007.

GENET-DELACROIX Maire-Claude, *Art et État sous la IIIe République, Le Système des Beaux-Arts 1870-1940*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1992.

JACQUES Annie, SCHWARTZ Emmanuel, *Les Beaux-arts de l'Académie aux Quat'z'arts, Anthologie historique et littéraire*, École des beaux-arts, Paris, 2001.

JOBERT Barthélemy, *Delacroix : le trait romantique*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 1998.

LEMOINE Serge, *De Puvis de Chavannes à Matisse et Picasso - Vers l'art moderne*, exposition au Palazzo Grassi, Flammarion, Paris, 2002.

LUCY Martha, « Cormon's Cain and the Problem of the Prehistoric Body. », *Oxford Art Journal*, Volume 25, N. 2, janvier 2002, p. 107-126.

MARTIN-FUGIER Anne, *La vie d'artiste au XIXe SIÈCLE*, Éditions Louis Audibert, Paris, 2007.

MARTIN-FUGIER Anne, *Les salons de la IIIe République*, Éditions Perrin, Paris, 2003.

McWILLIAM Neil, MENEUX Catherine, RAMOS Julie, *L'art social en France De la révolution à la grande guerre*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014.

MIURA Atsushi, *La peinture académique en France au XIXème siècle et les peintres occidentalisans modernes japonais*, UTCP, Tokyo, 2009.

MOLINARI Danielle, DORIVAL Bernard, WORMS Pierre, *Forces nouvelles 1935-1939*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1980.

MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France*, Éditions Gallimard, Paris, 1995.

MOULIN Hélène, *André Lhote (1885-1962)-Rétrospective présentée au Musée de Valence*, Réunion des musées nationaux, Paris, 2003.

MUNRO Jane, *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*, Paris, éditions Paris-Musées, 2015.

NIIZEKI Kimiko, *De Kuroda à Foujita – Peintres Japonais à Paris*, Fragment international, 2007.

OCTAVIAN Tudor, *Viata și opera pictorului Sever Burada*, Pro Editura și Tipografie, Bucarest, 2010.

PELTRE Christine, *Les Orientaliste*, Hazan, Vanves, 1997.

PENG Chang-Ming, « Fernand Cormon et le Muséum National d'Histoire Naturelle », *Vénus et Caïn, Figures de la Préhistoire 1830-1930*, Musée d'Aquitaine, Bordeaux, Musée d'Altamira, Musée de Québec, Réunion des Musées Nationaux, 2003, p. 94-99.

PENG Chang-Ming, « Fernand Cormon's Cain: Epic Naturalism In Nineteenth-Century History Painting », *Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century Art: Essays in Honor of Gabriel P. Weisberg*, Edited by Petra ten-Doesschate Chu et Laurinda S. Dixon, University of Delaware Press, New York, 2008, p. 238-246.

- PENG Chang-Ming, « Le Caïn de Fernand Cormon : une nouvelle approche de la peinture d'histoire ? », *Mélanges en l'honneur de Bruno Foucart*, textes réunis par Barthélémy Jobert avec l'aide d'Adrien Goetz et de Simon Texier, éditions Norma, Paris, vol. II, p. 226-237 et p. 567-569.
- PENG Chang-Ming, « 达仰-布弗莱的生平与艺术 » (« *Dagnan-Bouveret's Life and Art* »), traduit par le professeur Xu Qingping, dans la revue *美术研究 (Art Research)*, n°3, Beijing, 1996, p. 48-54 et p. 69-70.
- PENG Chang-Ming, *P.A.J. Dagnan-Bouveret : recherches sur la formation d'un langage pictural*, maîtrise sous la direction de Bruno Foucart et Jean Tulard, Université de Paris IV-Sorbonne, 1990.
- PENG Chang-Ming, *Fernand Cormon, 1845-1924 : sa vie, son oeuvre et son influence*, thèse de doctorat sous la direction de Bruno Foucart, Paris IV, 1995.
- PINATEL Christiane, « Origine de la collection des moulages d'antiques de l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Paris, aujourd'hui à Versailles », *L'Anticommanie. La collection d'antiquité aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Textes rassemblés par F. Laurens et K. Pomian. Paris, 1992, p. 307-325
- POULOT Dominique, Jean-Miguel PIRE, Alain BONNET, *L'éducation artistique en France : Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles XVIII-XIX^e siècles*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010.
- SAID Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, Paris, 1980.
- SCHWALBERG Claude, *Dictionnaire de la critique d'art à Paris 1890-1969*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014.
- SCHWARTZ Emmanuel, *L'École de la liberté - Etre artiste à Paris 1648-1817*, catalogue d'exposition, École des beaux-arts, Paris, 2009.
- SCHWARTZ Emmanuel, *D'Antigone à Marianne, Rêves et réalités de la République, dans les collections des Beaux-Arts de Paris*, catalogue d'exposition, École des beaux-arts, Paris, 2017.
- SEGRÉ Monique, *L'École des beaux-arts XIX^e-XX^e siècles*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1998.
- THOMAS-MAURIN Frédérique, *A l'épreuve du réel: les peintres et la photographie au XIX^e siècle*, FAGE, Lyon, 2012.
- THUILLER Jacques, *Peut-on parler d'une peinture « pompier »*, P.u.f., Paris, 1984.
- VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Flammarion, Paris, 1995.
- WEISBERG Gabriel P., *Against the Modern, Dagnan-Bouveret and the Transformation of the Academic Tradition*, Dahesh museum of art, Rutgers university press, Piscataway, 2002.

Textes et documents à caractère de sources sur les beaux-arts en France et en Chine

La plupart de ces ouvrages ont été publiés à l'époque et ils sont essentiels pour comprendre le fonctionnement de l'École des beaux-arts et de son contexte.

Les témoignages d'élèves permettent de rentrer dans la vie des ateliers, avec ses coutumes particulières dont on retrouve l'écho dans les mémoires des agents chinois. Ils permettent aussi, et c'est le plus important, de relativiser la valeur des règlements officiels ; en pratique, d'autres règles, non écrites, dominent la vie des étudiants de l'École.

La Grande Masse ne parlent des Chinois et peu des étrangers en général, mais entre le milieu des années 1920 à l'après-guerre, cette revue de l'association des élèves permet de saisir l'esprit de l'École (qui est aussi et d'abord une école d'architecture) et de voir le déroulé de ses productions (travaux d'élèves) dans toutes les sections. Quelques textes y sont également importants car ils proviennent de la direction de l'École et donnent un aperçu de l'esprit qui prévalait à la tête de l'institution, entre conservatisme et adaptation (un peu forcée)

aux circonstances nouvelles. De façon générale, l'Ecole y apparaît dynamique et jeune mais également comme un bastion de la tradition opposé aux avant-gardes. C'est ce décalage qui la rend intéressante.

Quelques ouvrages de professeurs révèlent les idées d'artistes qui furent eux-mêmes élèves de l'Ecole avant d'y enseigner. On y retrouve la vulgate habituelle sur la valeur individuelle de l'artiste qui doit s'inscrire aussi dans la maîtrise du « métier ».

Les catalogues des expositions chinoises en France sont des documents cruciaux (1924, 1925, 1933, 1946) pour appréhender notre phénomène et jusqu'à l'épilogue symbolique constitué par l'exposition d'art français organisée en Chine 1978. Il faudrait accumuler davantage de catalogues de l'époque et à l'échelle européenne.

FERNIER Robert, *17 Quai Malaquais (Atelier Cormon)*, Edition Pontarlier, impr. Camille Faivre, Paris, 1934.

LANDOWSKI Paul, *Peut-on Enseigner les Beaux-Arts?*, Éditions Baudinière, Paris, 1948.

LARCHER Albert, *Revivons nos belles années à l'Académie Julian 1919-1925*, Chez l'auteur, Auxerre, 1982.

LECOQ de BOISBAUDRAN Horace, *L'Éducation de la mémoire pittoresque et de la formation de l'artiste*, H. Laurens, Paris, 1920.

LEMAISTRE Alexis, *L'École des beaux-arts dessinée et racontée par un élève*, Firmin Didot, Paris, 1889.

LIAUSU Camille, *Artiste, comment on le devient, Les différentes sections-avantages et inconvénients de la carrière*, Librairie Bernardin-Béchet, Paris, 1934.

MAUCLAIR Camille, *Les États de la Peinture française de 1850 à 1920*, Éditions Payot, Paris, 1921.

Revue *La Renaissance*, « L'Art français à l'exposition de New-York », mai 1939, Paris, Les éditions nationales, 1939.

TAINÉ Hyppolyte, *Philosophie de l'Art*, Troisième édition, Librairie Germer Baillière et C^{ie}, Paris, 1879.

WARNOD André, *Les Berceaux de la jeune peinture : Montmartre, Montparnasse*, A. Michel, Paris, 1925.

Grande Masse, bulletin de l'Ecole des beaux-arts de Paris et de l'association des élèves et anciens élèves de l'Ecole nationale et supérieure des beaux-arts fondée en 1926, volumes pour les années 1926-1927, 1929-1930, 1930-31, 1932-1933, 1934-1935, 1935-1936, 1936-1937, 1937-1938, 1938-1939, 1939 (Bulletin aux armées), 1945 (*Melpo*-N° spécial), 1946 (*Melpo*), 1948 (*Melpo*).

Exposition chinoise d'art ancien et moderne, organisée sous le patronage du Commissaire général de la République à Strasbourg et du Ministre plénipotentiaire de Chine en France, Palais du Rhin mai – juillet 1924 », Catalogue par Tépéou Liou. Préface de Tsai Yen-Pei Reliure inconnue – 1924.

Catalogue des œuvres d'art décoratif artistique et industrielles modernes exposées dans la Section chinoise au Grand-Palais, Mission de l'Exposition de l'art chinois en Europe, Paris, 1925. Préface de Cai Yuanpei.

Exposition de la peinture chinoise 中国美术 - Exposition d'art chinois contemporain : Paris, Musée du Jeu de Paume, mai-juin 1933, organisée par le Musée des écoles étrangères et contemporaines à Paris, [avant-propos de Paul Valéry] ; [préf. de Georges Salles] ; [introd. de Ju Péon], Musée du Jeu de paume, Paris, 1933.

Exposition des Œuvres des Membres de l'Association des Artistes Chinois en France, 中国留法艺术学会会员作品展览会, Grande Galerie de l'École des Beaux-arts, 11-13, Quai Malaquais, 1er-20 octobre 1946. Catalogue de l'exposition présenté par l' Association France-Chine, sous le patronage de S. E. M. TSIEN TAI, Ambassadeur de Chine en France, 1946.

Exposition de Peintures Chinoises Contemporaines, Musée Cernuschi, juin 1946. Catalogue de l'exposition présentée par la Ville de Paris et le Musée Cernuschi, sous le patronage de Son Excellence Monsieur TSIEN TAI Ambassadeur de Chine en France, 1946.

Paysages et paysans, la vie rurale en France au XIX^e siècle, Shijiu Shiji Faguo Nongcun Fengjing Huihua, 十九世纪法国农村风景绘画, Shanghai Renmin Meishu Chubanshe, Shanghai, 1978.

Quelques références sur l'histoire de la Chine, avec la France

L'histoire de l'art a besoin de l'histoire et nous avons eu le souci de lier notre phénomène aux événements du temps. D'une part, nous avons voulu apprécier le fait français en Chine pour comprendre le fait chinois en France ; d'autre part, nous avons souhaité situer notre phénomène par rapport à la Révolution chinoise, du nationalisme au communisme en passant par l'anarchisme démocratique et républicain.

Avec d'autres productions culturelles, la littérature mériterait d'être mieux utilisée pour regarder les beaux-arts ; nous avons effleuré cette question avec l'exemple de Ba Jin.

BIANCO Lucien, *Les origines de la révolution chinoise 1919-1945*, Editions Gallimard, Paris, 2007.

BERGÈRE Marie-Claire, *L'Age d'Or de la Bourgeoise Chinoise 1911-1937*, Flammarion, Paris, 1986.

BERGÈRE Marie-Claire, *Histoire de Shanghai* publié, Fayard, Paris, 2002.

BROSSOLET Guy, *Les Français de Shanghai, 1849-1949*, Editions Belin, Paris 1999.

HENRIOT Christian, *Shanghai 1927-1937: élites locales et modernisation dans la Chine nationaliste*, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1991.

LEE Lily Xiao Hong, STEFANOWSKA A.D., *Biographical Dictionary of Chinese Women, The twentieth Century*, Hongkong University Press, Hong Kong, 2003.

MEISSNER Werner, « Réflexions sur la quête d'une identité culturelle et nationale en Chine du XIX^e siècle à aujourd'hui », *Perspectives chinoises*, n.97, Cefc, Hong Kong, 2006, p. 45-58.

PINET Annick, LI Danielle, *L'Institut franco-chinois de Lyon, l'ancien, 1921-1950 ; l'actuel, depuis 1980*, Institut franco-chinois de Lyon (association), Lyon, 2001.

RABUT Isabelle, PINO Angel, *Pékin Shanghai. Tradition et modernité dans la littérature chinoise des années 1930*, Bleu de Chine, Paris, 2000.

SONG Haojie 宋浩杰, *Tushanwan Jiyi, 土山湾记忆, Mémoire de Tushanwan*, Xuelin Chubanshe, Shanghai, 2010.

VILGIER Philippe, *Jean Fontenoy : aventurier, journaliste et écrivain*, Via Romana, Versailles, 2012.

WAKEMAN Frederic, « Confucian Fascism », *The China quarterly*, n 150, juin 1997, p. 395-432.

WANG Nora, *Emigration et politique : les étudiants-ouvriers chinois en France (1919-1925)*, Les Indes Savantes, Paris, 2002.

WEBER Jacques, *La France en Chine (1843-1943)*, Presses académiques de l'ouest / Ouest Editions, Nantes, 1997.

XIE Yong, *Trajectoire de Chinois et représentations de la France : pour une compétence interculturelle sino-française*, L'Harmattan, Paris, 2008.

YE Xingqiu 叶星球, *Faguo Huaren Sanbai Nian, 法国华人三百年, Chinois de France : trois siècles d'histoire*, L'association Art en Voyage 法国博雅艺术家协会, 2009.

YU Ke 俞可, « Tushanwan de faguo yinji - 土山湾的法国印迹 - L'empreinte française de Tushanwan », *上海教育 Shanghai Jiaoyu*, N°14, 2014, p. 40-41.

ZHANG Shiwei 张士伟, *Jindai Zhongfa Jiaoyu Jiaoliushi, 近代中法教育交流史, L'histoire moderne des échanges éducatifs sino-français*, Nankai Daxue Chubanshe, Tianjin, 2014.

ZHANG Yunhou 张允侯, YIN Xuyi 殷叙彝, LI Junchen 李峻晨, *Liufa Qingong Jianxue Yundong 留法勤工俭学运动(一, 二), le mouvement "Travail-Etudes" des jeunes étudiants Chinois en France (volume I, II)*, Shanghai Renmin Chubanshe, Shanghai, 1980, 1986.

ZHOU Mian 周棉, *Zhongguo Liuxuesheng Dacidian, 中国留学生大辞典, Répertoire des étudiants d'outre-mer de la Chine*, Nanjing Daxue Chubanshe, Nanjing, 1999.

L'œuvre de BA Jin ou PA Kin (巴金) (1904-2005), nom de plume de LI Feigan (李芾甘), dont le roman écrit en France, *Destruction Miewang 灭亡*, publié en feuilleton à la fin de 1928 à Shanghai dans le *Xiaoshuo Yuebao-Mensuel du Roman*. Nous nous référons ici à l'édition suivante :

PA Kin, *Destruction*, roman, trad. et présenté par Angel Pino et Isabelle Rabut, Paris, Bleu de Chine, 1995.

Quelques références en méthodologie

Deux approches nous ont intéressé. Elles nous ont fourni des outils méthodologiques pour aborder le sujet. D'abord, des ouvrages de Pierre Bourdieu et de ses élèves nous ont ouverts les yeux sur la « sociologie de l'art » ; la théorie des champs est apparue très efficace pour étudier notre phénomène sur le plan social et artistique, à travers une masse importante d'archives et à différentes échelles. Ensuite, nous avons trouvé des solutions dans l'interprétation générale du phénomène avec la notion de « transfert culturel » élaborée par Michel Espagne. Enfin, nous nous sommes intéressés à la pratique artistique (sa technique et son économie) avec des rapprochements qui vont des arts graphiques au cinéma.

De manière générale nous avons voulu éviter de reprendre à notre compte des moyens visant à réhabiliter l'art académique ; ni Pierre Bourdieu ni Michel Espagne ne peuvent être soupçonnés de participer à cette entreprise (si elle existe) mais il nous paraissait intéressant de pouvoir utiliser leurs outils critiques envers ceux qui précisément condamnent d'emblée les beaux-arts et la sphère académique sans voir le rôle positif qu'ils ont joué dans le développement de la modernité.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art – Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992.

BOURDIEU Pierre, *Manet, une révolution symbolique*, Raisons d'agir/Seuil, 2013.

ESPAGNE Michel, « Anton Springer et Hippolyte Taine - Le socle interculturel de l'histoire de l'art », *Revue germanique internationale*, numéro 13, Paris, 2000.

ESPAGNE Michel, *L'histoire de l'art comme transfert culturel. L'itinéraire d'Anton Springer*, Belin, Paris, 2009.

ESPAGNE Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1 | 2013.

FRANK Robert, *La hantise du déclin - La France de 1914 à 2014*, Éditions Belin, Paris, 2014.

- GENOUDET Adrien, *Dessiner l'Histoire. Pour une histoire visuelle*, Le Manuscrit eds, Paris, 2015.
- GIPOULOUX François, *La Méditerranée asiatique*, CNRS Éditions, Paris, 2009.
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, 2003/1 (6), p. 149-162.
- LAHIRE Bernard, *Frantz Kafka, Eléments pour une théorie de la création littéraire*, Editions La Découverte, Paris, 2010.
- LAHIRE Bernard, *Monde Pluriel - Penser l'unité des sciences sociales*, Éditions du Seuil, Paris, 2012.
- NORTH Michael, *Artistic and Cultural Exchange between Europe and Asia, 1400-1900*, rethinking markets, workshops and collections, Ashgate, Farnham, 2010.
- SAPIRO Gisèle, *La guerre des écrivains 1940-1953*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1999.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

A

Ai Zhongxin 艾中信 (1915-2003), 185, 188, 246, 289, 414.

B

Ba Jin, Pa Kin 巴金 (1904-2005), 32, 63-67.

Barye Antoine-Louis (1795-1875), 220, 253, 254, 255, 333.

Beaume Emile (1888-1967), 142, 227, 228.

Besnard Albert (1849-1934), 3, 5, 9, 21, 24, 28, 60, 77, 88, 93, 141, 160, 165, 171, 182, 185-189, 202, 209, 215, 216, 225, 226, 232, 235, 236, 242, 268, 269, 272, 273, 296, 302, 304, 311, 314-317, 323, 350, 369, 371, 399, 412.

Bonnat Léon (1833-1922), 26, 137, 140, 165, 185, 216.

Bouchard Henri (1875-1960), 364, 370, 372, 373, 392, 398, 399.

Boucher Jean (1870-1939), 60, 179, 226, 333, 353, 364, 365, 384, 398.

Bourdelle Antoine (1861-1929), 29, 30, 244, 334, 402.

Bourdieu Pierre (1930-2002), 5, 11, 16, 192, 193, 397.

Brayer Yves (1907-1990), 23, 224, 367, 375, 393, 402.

Buradescu Sever (1896-1968), 183, 184, 208, 218, 232.

C

Cai Weilian 蔡威廉 (1904-1939), 1, 69, 311, 338, 403.

Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940), 6, 7, 10, 11, 18, 25, 32, 33, 37, 38, 45, 47, 53-56, 64-75, 77-91, 94, 98, 104-108, 117, 130, 135, 143, 153, 155, 177, 178, 181, 186, 245, 246, 276, 315, 320, 322, 338, 339, 352, 369, 374, 394, 403, 410, 411.

Castiglione Giuseppe (1688-1766), 39, 79, 200.

Cézanne Paul (1839-1906), 21, 22, 67, 86, 256, 336, 351, 386.

Chang Shuhong 常书鸿 (1904-1994), 75, 152, 167, 190, 202, 271, 306, 311, 370, 371, 373, 375, 378-385, 390, 403.

Chang Yu, Sanyu 常玉 (1900-1966), 104, 111, 172-174, 176, 179, 233, 324-327, 336, 339, 342, 343, 386.

Chen Hong 陈宏 (1898-1937), 174, 175, 327, 328, 332, 338, 351, 376.

Chen Hong 陈洪 (1907-2002), 351.

Chen Shiwen 陈士文 (1907-1984), 371, 378, 380, 381.

Chen Zhixiu 陈芝秀 (1908-1979), 152, 370, 371, 380, 381, 390.

Chu Minyi 褚民谊 (1884-1946), 46, 155, 158, 177.

Claudot André (1892-1982), 64, 90, 108, 198, 199, 308, 311, 319-321, 325, 331, 332, 336, 351, 383.

Confucius 孔子 (551-479 av. J.-C.), 41, 52, 55, 56, 57, 72, 79, 89, 97, 101, 246, 265, 275, 276, 277, 283, 322.

Cormon Fernand (1845-1945), 3, 9, 10, 20-24, 28, 77, 88, 89, 106, 117, 118, 120-128, 131-133, 139-150, 161, 164-166, 171-175, 183-186, 189, 209, 215, 220-222, 228, 248, 253, 262, 267-270, 273, 275, 277-280, 282, 293, 295, 302, 309, 310, 318, 321, 323, 324, 326, 329, 332, 356, 371.

Courant Maurice (1865-1935), 156, 157.

D

Dagnan-Bouveret Pascal (1852-1929), 3, 9, 21, 71, 75, 77, 88, 93, 101, 121, 139, 159, 165, 171, 185-189, 205, 210, 214-219, 225, 227, 229-233, 256, 269, 289, 294, 323, 340, 342, 359, 360, 379, 412.

Dampt Jean (1854-1945), 165, 186, 188.

David Jacques-Louis (1748-1825), 6, 25, 26, 165, 243, 249, 269, 281, 286, 412.

Delacroix Eugène (1798-1863), 26, 147, 253, 268, 273, 274, 287, 290, 355, 412.

Delaroche Paul (1797-1856), 143, 148, 322.

Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997), 43, 45, 108.

Derain André (1880-1954), 23, 24, 302.

Despiau Charles (1874-1946), 30, 364, 377, 398, 399, 402.

Devambez André (1867-1944), 146, 314, 350, 363, 370, 375, 381, 382, 384, 388, 389.

Dezarrois André (1889-1979), 86, 328.

Dropsy Henri (1885-1969), 365, 381, 390.

Ducos de La Haille Pierre (1889-1972), 25, 36, 227, 281, 302, 374, 381, 382, 386.

Dupas Jean (1882-1964), 23-25, 30, 35, 207, 268, 302, 335, 357, 386, 389, 401, 403, 405, 407, 408.

Elisséeff Vadime (1918-2002), 411, 412.

F

Fang Ganmin 方干民 (1906-1984), 146, 331, 334, 357, 403.

Fang Junbi 方君璧 (1898-1986), 113, 133, 146, 151-159, 162, 168, 173, 177, 178, 225, 313-317, 323-325, 332, 333, 340, 344, 347, 348, 357, 385, 388.

Feng Fasi 冯法祀 (1914-2009), 387, 414.

Flameng François (1856-1923), 9, 93, 101, 111, 124, 132, 142, 145, 146, 163-166, 170-172, 174-176, 179, 183-185, 201, 205, 206, 208, 215, 218, 220, 222, 228, 245, 269, 273, 323-327, 332, 349, 351, 371.

Foujita Tsugouharu (1886-1968), 88, 89, 291, 292.

Friesz Emile Othon (1879-1949), 12, 28-30, 189, 336, 340, 341, 399.

Fujishima Takeji (1867-1943), 3, 89, 172, 309, 325, 326.

G

Gao Jianfu 高剑父 (1879-1951), 224.

Gao Leyi 高乐宜 (1902-1986), 338-340.

Gao Qifeng 高奇峰 (1889-1933), 260.

Géricault Théodore (1791-1824), 26, 258, 260, 268, 285, 286, 287, 290, 293, 412.

Gérôme Jean-Léon (1824-1904), 22, 23, 25, 27, 89, 134, 171, 188, 227, 228, 244.

Giess Alfred (1901-1973), 386.

Gregh Fernand (1873-1960), 224, 225.

Guyenot Pierre (1914-2007), 352.

H

Herriot Edouard (1872-1957), 23, 84, 92, 178.

Houdon Jean-Antoine (1741-1828), 131, 244, 245, 259.

Hu Shanyu 胡善余 (1909-1993), 376.

Hua Tianyou 滑田友 (1901-1986), 3, 113, 150, 167, 202, 204, 351, 365, 366, 370-372, 387-389, 397, 398, 400.

Huang Juesi 黄觉寺 (1901-?), 358, 359, 363, 388.

Huang Xianzhi 黄显之 (1907-1991), 383.

Humbert Ferdinand (1842-1934), 124, 146, 158, 211, 225, 315, 316, 333, 357.

I

Ingres Dominique (1780-1867), 9, 25, 26, 134, 147, 149, 167, 183, 196, 202, 209, 212-214, 224, 225, 244, 245, 258, 266, 287, 360, 363, 375.

J

Jésus-Christ, 228, 280, 294, 322.

Jiang Biwei 蒋碧薇 (1899-1978), 17, 100, 102-106, 176, 186, 187, 208, 214, 219, 220, 223, 225, 227, 229, 326, 339, 374.

Jiang Feng 江丰 (1910-1983), 276, 365, 414.

Jiang Jieshi, *Chiang Kai-Shek* 蒋介石(1887-1975), 32, 41, 47, 53-56, 65, 70, 89, 276, 320, 359, 365.

Jiang Kanghu 江亢虎 (1883-1954), 53, 155.

Jiang Xiaojian 江小鹑 (1894-1939), 12, 364.

Jin Shangyi 靳尚谊 (né en 1934), 303, 381.

K

Kampf Arthur (1864-1950), 6, 203, 207, 214-216, 221, 237, 238.

Kang Youwei 康有为 (1858-1927), 40, 79, 99-102, 106, 182, 276.

Kuroda Seiki (1866-1924), 121, 122, 123, 160, 182, 309.

L

La Patellière Amédée de (1890-1932), 336, 401.

Sher-Gil Amrita (1913-1941), 367, 375.

Laguillermie Auguste (1841-1934), 333, 334.

Landowski Paul (1875-1961), 23, 54, 111, 257, 364, 373, 376, 377, 399.

Laurens Jean-Paul (1838-1921), 101, 102, 165, 172, 175, 218, 249, 273, 333, 376, 401.

- Laurens Jean-Pierre** (1875-1932), 23, 27, 175, 215, 268, 302, 314, 328, 349, 356-358, 360, 363, 375, 381, 384, 386, 389, 402.
- Laurens Paul Albert** (1870-1934), 27, 167, 175, 302, 363, 370, 373, 375, 378, 380-382, 384, 389, 402.
- Laurent Ernest** (1859-1929), 146, 148, 166, 172, 174, 179, 198, 302, 330, 332, 337, 339, 340, 349, 350, 351, 353, 354, 356, 358, 361, 364, 366.
- Leplat France** (1895-1953), 146, 244, 317.
- Lhote André** (1885-1962), 12, 24, 30, 199, 357, 361, 401, 407, 408.
- Li Chaoshi** 李超士 (1893-1971), 44, 84, 118, 122-143, 147-150, 153, 158, 163, 170-172, 175, 269, 310-313, 317, 323, 327, 340, 348, 394, 403.
- Li Fengbai** 李凤白 (1903-1984), 377, 412.
- Li Jinfa** 李金发 (1900-1976), 60, 62, 177, 179, 324, 333, 340, 363-365, 395.
- Li Keran** 李可染 (1907-1989), 54, 320, 321, 386.
- Li Ruinian** 李瑞年 (1910-1985), 392, 404.
- Li Shizeng** 李石曾 (1881-1973), 32, 70, 89, 105, 117, 152-155, 325, 393.
- Li Weici** 李慰慈 (1907-2001), 371, 390.
- Liang Dingming** 梁鼎铭 (1895-1959), 293.
- Liao Jingwen** 廖静文 (1923-2015), 93-105, 165, 194, 236, 257, 258, 296.
- Liao Xinxue** 廖新学 (1903-1958), 113, 381, 388.
- Lin Fengmian** 林风眠 (1900-1991), 1, 4, 11, 12, 54, 61-71, 80, 81, 84, 88, 90, 96, 107, 108, 113, 118, 129, 158, 160-164, 172, 173, 177-181, 184, 198, 199, 218, 219, 231, 246, 248, 268-271, 290, 291, 310, 311, 317-348, 353, 355, 357, 362-369, 376-380, 383, 386, 394-396, 400, 403-405, 410-413.
- Lin Wenzheng** 林文铮 (1903-1989), 1, 62, 107, 179, 320, 321, 329, 338.
- Liu Haisu** 刘海粟 (1896-1994), 4, 5, 12, 41, 54-56, 60, 61, 65, 67, 69, 85-87, 96, 98, 121-123, 128-130, 134-136, 143, 146, 147, 149, 171, 173, 181, 183, 186, 187, 189, 229, 309, 311, 313, 314, 317, 334, 336, 339, 342-344, 346-352, 354, 358, 359, 362, 363, 366-369, 372, 374, 382, 385, 390, 394, 395, 396, 410, 412, 413.
- Liu Jiayu** 刘家裕 (1906-2000), 391.
- Liu Jipiao** 刘既漂 (1901-1992), 166, 177, 179, 329-332, 337.
- Liu Kaiqu** 刘开渠 (1904-1993), 278, 364, 365, 370, 372, 373, 377, 383, 388, 395, 404.
- Liu Puqing** 柳溥庆 (1900-1974), 349, 350.
- Liu Quqiao** 刘曲樵 (?-?), 383.
- Liu Wenqing** 刘文清 (1918-1982), 403, 412.
- Liu Ziming** 刘自鸣 (1907-1969), 113, 156.
- Lu Chuanwen** 陆传纹 (1906-?), 43, 362, 363, 370, 390.
- Lü Sibai** 吕斯百 (1905-1973), 370-374, 380-389, 391, 392, 412.
- Lü Xianguang** 吕霞光 (1906-1994), 389, 392, 412.
- Lu Xun** 鲁迅 (1881-1936), 1, 2, 59-65, 105, 295, 320, 321, 328, 357, 390, 414.
- M**
- Ma Jiyu** 马霁玉 (1914-1996), 370, 390, 391.
- Maksimov Constantin** (1913-1993), 159, 303.
- Mao Bin** 毛宾 (1897-1958), 174, 175, 327, 332, 337.
- Mao Zedong** 毛泽东 (1893-1976), 50, 89, 106, 265, 266, 276, 294, 380.
- Mei Lanfang** 梅兰芳 (1894-1961), 104.
- Meige Henry** (1866-1940), 246-249, 278-279, 289, 322.
- Michel-Ange** (1475-1564), 220, 236, 253, 277, 322.
- Moreau Gustave** (1826-1898), 23, 30, 131, 302, 303, 319, 389.
- Muenier Jules Alexis** (1863-1942), 186, 188, 205.
- N**
- Nakamura Fusetsu** (1866-1943), 101, 102, 172, 182.
- P**
- Pan Yuliang** 潘玉良 (1895-1977), 61, 150, 151, 156, 157, 173, 204, 218, 223, 300, 317, 319, 333, 338, 339, 340-344, 347, 348, 352, 360, 366, 368, 371, 388, 389, 412.
- Pang Xunqin** 庞薰琹 (1906-1985), 4, 326, 346, 351, 352, 369, 385, 386, 395, 403.
- Picasso Pablo** (1881-1973), 21, 198, 261, 327, 373, 394.
- Pollaiolo Antonio** (1432-1498), 263, 264, 267, 282.
- Poughéon Robert**, 24, 25, 141, 302, 366, 386.
- Prinet René-Xavier** (1861-1946), 146, 363, 374, 390, 401.

Prud'hon Pierre-Paul (1758-1823), 228, 230, 278.
Puvis de Chavannes Pierre (1824-1898), 21, 23, 88, 249, 269, 272, 412.

Q

Qi Baishi 齐白石 (1864-1957), 198, 320, 325, 332.
Qin Xuanfu 秦宣夫 (1906-1998), 362, 374, 375, 354, 381, 403.
Qiu Daiming 邱代明 (1902-1939), 332, 337, 340, 342, 371.

R

Rembrandt (1606-1669), 221, 225, 228.
Ren Bonian 任伯年 (1840-1896), 95, 230, 248, 272, 358.
Richer Paul (1849-1933), 244-249, 258, 262, 268, 278, 279, 289, 293, 322.
Rodin Auguste (1840-1817), 88, 150, 268, 364.
Roger Louis (1874-1953), 69, 115, 132, 133, 201, 206, 207, 235, 331, 334, 352, 354, 363, 374, 378, 381, 383.
Rohner Georges (1913-2000), 367, 368.
Rolland Romain (1866-1944), 33, 160.
Rong Junli 荣君立 (1899-1904), 390.
Rouault Georges (1871-1958), 30, 302, 303, 319.

S

Sabbaté Fernand (1874-1940), 374, 390, 391, 392.
Shao Xunmei 邵洵美 (1906-1968), 179, 326, 339.
Simon Lucien (1861-1945), 9, 26, 56, 123, 146, 165, 171, 174, 175, 178, 179, 182, 184, 215, 218, 220-223, 235, 248, 302, 319, 323, 332, 333, 338-340, 342, 349, 351, 366-368, 373-376, 384, 391, 392, 397, 402.
Situ Huai 司徒槐 (?-?), 328, 329.
Situ Qiao 司徒乔 (1902-1958), 328.
Souverbie Jean (1891-1981), 12, 23, 24, 71, 111, 113, 115, 141, 160, 199, 302, 335, 402-408.
Su Ailan 苏爱兰 (1905-1985), 146, 357.
Su Xuelin 苏雪林 (1897-1999), 357.
Sullivan Michael (1916-2013), 4, 5, 18, 52, 56, 62, 63, 82, 162, 219, 321, 366.
Sun Peicang 孙佩苍 (1890-1942), 137, 176, 179, 220-222, 326, 332, 333.

Sun Zhongshan, *Sun Yat-sen* 孙中山 (1866-1925), 40, 68, 152, 154, 156, 352, 357, 364.

T

Taine Hippolyte (1828-1893), 74, 75, 84, 91.
Tan Jinlan 谈锦澜 (1917-?), 391, 397.
Tang Jun 唐隽 (1896-1954), 337.
Tang Yihe 唐一禾 (1905-1944), 57, 77, 370, 376, 378-380, 392.
Tang Yunyu 唐蕴玉 (1906-1994), 343, 374, 390.
Tian Han 田汉 (1898-1968), 51, 56, 57, 60, 63, 67, 181, 274, 294, 353, 392.
Tian Shiguang 田世光 (1916-1999), 197.
Tito Ettore (1859-1941), 328.

U

Untersteller Nicolas (1900-1967), 142, 386, 401.

V

Valéry Paul (1871-1945), 23, 33, 63, 160, 186, 225, 246, 284, 401, 413.
Vésale André (1514-1564), 247.

W

Wang Daizhi 王代之 (?-?), 177, 179, 329, 331, 332.
Wang Jingwei 汪精卫 (1883-1944), 6, 39, 53, 66, 118, 152-155, 178, 399.
Wang Jingyuan 王静远 (1884-1970), 133, 151-158, 161, 177, 178, 363, 367, 371.
Wang Linyi 王临乙 (1908-1997), 146, 167, 189, 249, 364, 365, 370-373, 387, 392, 395.
Wang Rizhang 汪日章 (1905-1992), 353, 354, 403.
Wang Ximin 王熙民 (1917-2015), 403, 412.
Wang Yuanbo 王远勃 (1905-1957), 366.
Wang Ziyun 王子云(1897-1990), 376-378, 403.
Warnod André (1885-1960), 28-30, 47, 153.
Wu Dayu 吴大羽 (1903-1988), 1, 12, 114, 133, 141, 173, 177, 179, 311, 312, 320, 333-340, 343, 344, 347, 357, 368, 405.
Wu Fading 吴法鼎 (1883-1924), 46, 84, 104, 106, 113, 115, 117-128, 133, 137, 140-152, 163, 168, 171, 172, 175, 191, 269, 306-314, 323, 335, 344, 348, 356, 361.

Wu Guanzhong 吴冠中 (1919-2010), 3, 12, 24, 55, 71, 90, 111, 141, 160, 191, 199, 232, 311, 319, 327, 334-336, 343, 355, 356, 391, 402-409, 411.
Wu Henqin 吴恒勤 (1900-1995), 351, 353.
Wu Zhihui 吴稚晖 (1865-1953), 70, 89, 152, 155, 156, 158.
Wu Zuoren 吴作人 (1908-1997), 43, 233, 303, 371, 381-383, 392, 414.

X

Xie Shoukang 谢寿康 (1897-1974), 179, 229, 233, 274, 280, 326, 371, 339.
Xiong Bingming 熊秉明 (1922-2002), 403, 404, 408, 412.
Xu Beihong 徐悲鸿 (1895-1953), 3-6, 8-13, 16, 17, 25-27, 33, 38, 43, 46, 47, 51, 52, 56-108, 113, 115, 118, 119, 123, 129, 135, 139, 147, 149, 156, 159, 161-306, 309, 310, 313-396, 401-405, 410-415.
Xu Dazhang 徐达章 (1874-1914), 93, 95, 96, 412.
Xu Zhimo 徐志摩 (1897-1931), 60, 118, 359.

Y

Yamashita Shintaro (1881-1966), 3, 172.
Yan Dehui 严德晖 (1908-1987), 54, 372, 392, 411, 412.
Yan Wenliang 颜文樑 (1893-1988), 191, 308, 311, 331, 351, 355, 357-363, 369, 371, 388, 389, 392, 395.
Yan Zhikai 严智开 (1894-1942), 93, 94, 164, 174, 175, 184, 325.
Yang Huaguang 杨化光 (1905-1993), 156, 367, 374, 384, 385.
Yang Xiutao 杨秀涛 (1896-1979), 351.
Ye Yun 叶云 (1903-1940), 366, 367.
Yuan Shuzhen 袁枢真 (1912-1999), 391.

Z

Zeng Yilu 曾一櫓 (1896-1964), 177, 329, 331.
Zeng Zhushao 曾竹韶 (1908-2012), 370, 398.
Zhan Jianjun 詹建俊 (né en 1931), 210, 303.
Zhang Chongren 张充仁 (1907-1998), 43.
Zhang Daofan 张道藩 (1897-1968), 56, 174, 176, 179, 326, 339, 340, 343, 351.
Zhang Wuzhen 张悟真 (1901-1997), 370, 390.

Zhang Xian 张弦 (1898-1936), 350-352, 354, 358, 385.
Zhang Yunshi 张韵士 (1901-1970), 374, 390.
Zhang Ziyu 张紫筠 (1902-1984), 388-390, 392, 412.
Zhao Wuji, Zao Wou-Ki 赵无极 (1921-2013), 12, 76, 111, 141, 400, 404, 408, 412.
Zheng Ke 郑可 (1906-1987), 113, 365, 370, 381, 388.
Zhou Bichu 周碧初 (1903-1995), 3, 198, 309, 350, 351, 354-358.
Zhou Enlai 周恩来 (1898-1976), 45, 65, 100, 194, 274, 325, 332, 366.
Zhou Fangbai 周方白 (1906- 2001), 43, 311, 362, 363, 378.
Zhou Jun 周俊 (1890-1975), 69, 338.
Zhou Qingding 周轻鼎 (1896-1984), 370, 371, 388.
Zhu Dequn, Chu Teh-Chun 朱德群 (1920-2014), 12, 334, 402-404, 408.
Zhuang Ziman 庄子曼 (1907-1969), 376.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|----|
| INTRODUCTION | 1 |
| Partie I – L'École des beaux-arts de Paris, du modèle en Chine à sa pratique par les artistes chinois en France | 15 |
| <i>Introduction de la Partie I - Articulation de la problématique : un modèle et sa pratique</i> | 15 |
| Chapitre 1 – L'École des beaux-arts de Paris : un modèle dans le contexte d'une relation privilégiée entre la France et la Chine | 17 |
| <i>Introduction du Chapitre 1 - Pourquoi le choix des artistes chinois en faveur de la France et de l'École des beaux-arts de Paris ?</i> | 17 |
| 1. L'attractivité du modèle de l'École des beaux-arts de Paris comme manifestation de la puissance française dans le monde et en Chine..... | 20 |
| 1.1. La question de l'École des beaux-arts et de l'art académique : reconstruire un objet pour justifier l'intérêt qu'il a suscité auprès des élites chinoises..... | 20 |
| 1.1.1. Un double démenti : une peinture qui n'est plus vraiment académique et une institution qui n'est pas « endormie »..... | 22 |
| 1.1.2. Quelques textes français anthologiques..... | 24 |
| 1.1.3. André Warnod : l'École de Paris masque l'École française..... | 28 |
| 1.2. De la puissance française dans le monde à l'attractivité de l'École des beaux-arts de Paris en Chine..... | 31 |
| 1.2.1. La visite diplomatique française à Nankin le 19 février 1928..... | 31 |
| 1.2.2. Un chassé-croisé momentané : l'aveu de force français et l'aveu de faiblesse chinois..... | 32 |
| 1.2.3. L'apogée française et la place de la France dans le monde..... | 33 |
| 1.2.4. L'Exposition coloniale dans le Journal de Shanghai..... | 35 |
| 1.3. Le paradoxe français en Chine : le succès culturel d'un échec économique, ou l'exercice d'une autre forme d'influence..... | 38 |
| 1.3.1. Au décompte de la puissance et au compte d'une influence..... | 38 |
| 1.3.2. Le décompte de la puissance et le déclin : les concessions et le protectorat..... | 39 |
| 1.3.3. Au crédit du rayonnement : un enseignement laïc tourné vers la Chine moderne..... | 42 |
| 1.4. L'interface française à Shanghai ou le laboratoire des beaux-arts..... | 47 |
| 1.4.1. Shanghai pour relever le défi occidental..... | 49 |
| 1.4.2. La concession française comme une « île dans l'île »..... | 50 |
| 1.4.3. Le recours français face à la domination anglo-saxonne..... | 51 |
| 1.4.4. La décennie de Nankin, le recul français et les nouveaux enjeux culturels..... | 53 |
| 1.4.5. Le « Haipai » et la modernité dans le « Paris de l'Orient »..... | 59 |
| 2. Les raisons chinoises en faveur modèle français de l'École des beaux-arts..... | 64 |
| 2.1. De la république à Cai Yuanpei..... | 64 |
| 2.1.1. Une jeunesse angoissée et pessimiste..... | 64 |
| 2.1.2. Cai Yuanpei : un nouveau rapport à soi et au monde..... | 67 |
| 2.2. L'esthétique républicaine comme programme des Chinois à l'École des beaux-arts de Paris..... | 75 |
| 2.2.1. Le discours ouvert d'un retour à l'ordre..... | 78 |

| | | |
|--------|--|------------|
| 2.2.2. | L'art au cœur de la circulation temporelle et interculturelle | 79 |
| 2.2.3. | Une difficile synthèse artistique sino-occidentale | 80 |
| 2.2.4. | Des références esthétiques antiques et françaises..... | 81 |
| 2.3. | Le modèle français chez d'autres acteurs importants de la période..... | 85 |
| 2.4. | Conclusion sur l'attractivité et le modèle français..... | 91 |
| 3. | Un cheminement individuel exemplaire vers l'École des beaux-arts de Paris : Xu Beihong..... | 92 |
| 3.1. | Le récit des origines | 92 |
| 3.2. | Du pays natal vers Shanghai | 97 |
| 3.3. | Du Japon à Pékin avant la France | 101 |
| 3.4. | Le film du départ en France | 105 |
| | <i>Conclusion du Chapitre 1 - La combinaison entre des trajectoires individuelles et des marqueurs franco-chinois.....</i> | <i>107</i> |

Chapitre 2 – Le phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris, pratiques et mise à l'épreuve du modèle..... 109

Introduction du Chapitre 2 : Le pivot de la thèse ou comment établir et interpréter l'inventaire du phénomène chinois 109

| | |
|----------|--|
| 1. | Pour une représentation et une analyse dynamique du phénomène et des pratiques des élèves chinois...113 |
| 1.1. | Des listes et tableaux vers une représentation graphique du phénomène |
| 1.1.1. | Liste totale des élèves chinois, diversité des pratiques et lecture ternaire de l'histoire du phénomène (précurseurs, successeurs et héritiers)..... |
| 1.1.2. | De la liste totale au tableau-graphique général du phénomène à partir du cas des premiers précurseurs |
| 1.2. | Analyse des parcours des premiers agents pour définir et étudier le groupe des précurseurs |
| 1.2.1. | Le premier élève chinois, Wu Fading : de la Chine vers la France |
| 1.2.2. | De la préparation extérieure à l'entrée à l'École des beaux-arts : Wu Fading et Fan Ying |
| 1.2.3. | La question Raphaël Collin et la connexion du phénomène chinois au précédent japonais |
| 1.2.4. | Solidarités et intégration d'un trio chinois dans l'atelier Cormon..... |
| 1.2.5. | Confrontation des pièces des dossiers individuels des trois premiers Chinois..... |
| 1.3. | Les premiers textes d'élèves chinois sur l'École des beaux-arts de Paris..... |
| 1.3.1. | « Yanjiang Faguo Meishu », article dans le Shenbao du 25 décembre 1919..... |
| 1.3.1.1. | Les précurseurs et la question des galeries |
| 1.3.2. | Les autres textes de Li Chaoshi, de mars 1920 à juin 1923..... |
| 1.3.2.1. | La question essentielle du nom de l'École des beaux-arts..... |
| 1.3.2.2. | Le concours, le diplôme et la limite d'âge..... |
| 1.3.2.3. | A propos des galeries et des ateliers |
| 1.4. | L'entrée dans l'atelier et la hiérarchie au sein de l'atelier..... |
| 1.4.1. | Les réponses de Robert Fernier et le cas des élèves chinois |
| 1.4.2. | L'exécution du nouveau, initiation et hiérarchie dans l'atelier..... |
| 1.5. | Les premiers précurseurs ou les éléments d'une stratégie commune et différenciée..... |
| 1.5.1. | Des pratiques et travaux d'élèves à l'œuvre des artistes |
| 1.5.2. | Les premiers Chinois au concours d'admission et la question du dessin académique |

| | | |
|--------|---|-----|
| 1.6. | Deux femmes précurseurs, Wang Jingyuan et Fang Junbi | 151 |
| 1.6.1. | Ensemble à l'École puis vers Bordeaux et Lyon | 151 |
| 1.6.2. | Deux parcours, deux vocations et un même milieu d'origine | 156 |
| 1.7. | Les Japonais face aux Chinois à l'École ? Correspondances et dissemblances | 158 |
| 2. | Xu Beihong à l'École des beaux-arts de Paris, approche sociale | 161 |
| 2.1. | Xu Beihong à l'École, comme dans un champ de manœuvres | 161 |
| 2.1.1. | Xu Beihong dans un groupe transitoire | 162 |
| 2.1.2. | L'arrivée à Paris comme prise de position dans le phénomène | 164 |
| 2.1.3. | Le dossier individuel de l'élève Ju Péon, sans « feuille de valeurs » | 166 |
| 2.1.4. | Xu Beihong son succès et sa position relative face au concours d'admission | 167 |
| 2.2. | Xu Beihong : un parcours et un profil de précurseur | 168 |
| 2.2.1. | Les archives françaises face à la chronologie de Wang Zhen | 168 |
| 2.2.2. | Profil du parcours de Xu Beihong à l'École | 169 |
| 2.2.3. | Xu Beihong : un précurseur « en retard » et en position favorable | 172 |
| 2.3. | Xu Beihong à l'École et dans un réseau d'artistes chinois en France | 173 |
| 2.3.1. | Xu Beihong et les autres élèves chinois de l'École entre 1920 et 1924 | 173 |
| 2.3.2. | Xu Beihong à l'École et à l'exposition de Strasbourg | 176 |
| 2.4. | Xu Beihong et ses maîtres français : une stratégie de l'École vers le champ français des beaux-arts | 182 |
| 2.4.1. | François Flameng et Fernand Cormon à l'intérieur | 182 |
| 2.4.2. | Albert Besnard et Pascal Dagnan-Bouveret à l'extérieur | 185 |
| | <i>Conclusion de chapitre et de partie</i> | 189 |

Partie II – L'histoire artistique du phénomène chinois à l'École des beaux-arts de Paris..... 192

Introduction - Un entre-deux culturel à traiter par une méthode documentaire : mettre en relation les archives et les œuvres..... 192

Chapitre 1 – Xu Beihong, ou la mise en œuvre d'un projet artistique académique depuis l'École jusqu'en Chine..... 194

| | | |
|--------|---|-----|
| 1. | Constituer un corpus d'œuvres exemplaire pour un artiste exemplaire | 194 |
| 1.1. | Les « Bambous » de Xu Beihong : une série périphérique pour des questions centrales | 195 |
| 1.2. | « La double vie » de Xu Beihong, les images et les textes ou comment construire un corpus | 200 |
| 1.3. | Continuité dans le corpus et continuité dans le projet artistique ? Paris et Berlin | 202 |
| 2. | Le corpus d'œuvres vu dans la chronologie de Xu Beihong en France | 204 |
| 2.1. | L'année 1919, une année blanche ? | 204 |
| 2.2. | L'année 1920-1921, année intense et charnière, à Paris et à Berlin | 206 |
| 2.2.1. | Dessin d'après l'antique et d'après le modèle vivant | 206 |
| 2.2.2. | La première huile de Xu Beihong en France ? | 208 |
| 2.2.3. | Le dessin de mémoire « Mo Ke » | 209 |
| 2.2.4. | Dessin 133 et le concours d'admission | 211 |
| 2.2.5. | De l'élève vers l'artiste par le dessin ? | 213 |
| 2.2.6. | De Xu Beihong en Allemagne : contre Clark | 214 |
| 2.3. | L'année 1922-1923, retour à la source de l'École et détente ? | 219 |

| | | |
|---------|--|-----|
| 2.4. | L'année 1923-1924, diversification du dessin vers l'huile, de l'École à la Grande Chaumière | 220 |
| 2.4.1. | Le prototype du vieillard | 221 |
| 2.4.2. | Diversification technique et doute existentiel en fin de parcours à l'École | 222 |
| 2.4.3. | La belle et la bête..... | 223 |
| 2.4.4. | <i>Le son de la flûte</i> , entre ingrisme, symbolisme et extrême-orientalisme..... | 224 |
| 2.4.5. | Un tableau raté et un tableau réussi, <i>Hupan</i> et <i>Yueye</i> | 226 |
| 2.4.6. | L'esclave et le lion, premier tableau d'histoire « français » | 227 |
| 2.5. | 1924-1925 fermer la parenthèse scolaire à l'École et poursuivre la diversification des pratiques autour de la figure | 228 |
| 2.5.1. | « Hélène » et l'atelier de l'avenue de Friedland..... | 229 |
| 2.5.2. | Au Louvre et d'après les maîtres..... | 230 |
| 2.6. | 1926 et 1927, souffrance physique et socialisation..... | 230 |
| 2.6.1. | Le mal d'estomac comme symptôme et métaphore de l'acculturation ?..... | 231 |
| 2.6.2. | Les amies de Xu Beihong..... | 232 |
| 2.6.3. | Plusieurs séries sur les mêmes modèles : recherche de types, érotisme et humour..... | 234 |
| 2.6.4. | Un dernier autoportrait en France..... | 236 |
| 2.7. | Conclusion sur la chronique de l'œuvre de Xu Beihong en France..... | 236 |
| 3. | Xu Beihong ou la recherche de l'image de l'homme chinois moderne..... | 239 |
| 3.1. | L'anatomie artistique pour renouveler la figure du corps..... | 239 |
| 3.1.1. | Entre genèse et généalogie, trouver sa voie dans le champ des possibles..... | 239 |
| 3.1.2. | Un point d'entrée dans la problématique du corps : la « Vénus endormie », entre mythologie et trivialité | 241 |
| 3.1.3. | L'héritage de l'École : le Trivium et l'anatomie artistique au service du projet pictural de Xu Beihong | 242 |
| 3.1.4. | La question raciale dépassée au profit d'un projet pictural technicien et humaniste | 247 |
| 3.1.5. | L'héritage de la chronophotographie et la question du mouvement dans la peinture de Xu Beihong | 250 |
| 3.1.6. | Le texte bilan du 7 mars 1926 : référence à la Grèce, à l'anatomie artistique, pour un art de l'exécution contre l'art idéaliste | 251 |
| 3.1.7. | Un art anatomique de l'enveloppe : du dessin académique vers l'encre chinoise..... | 254 |
| 3.1.8. | Des images anatomiques pour briser le mur de verre entre la peinture chinoise et le réel | 256 |
| 3.1.9. | De l'homologie entre l'homme et l'animal : un paradigme symbolique et technique | 259 |
| 3.1.10. | Déconstruction et reconstruction de la figure : le corps dans la peinture comme expression du rapport au monde et le dessin comme clé de voûte d'une révolution picturale..... | 261 |
| 3.2. | La peinture d'histoire de Xu Beihong ou l'inflation de la problématique du corps..... | 263 |
| 3.2.1. | Le « rhizome » de Deleuze et le <i>Combat d'hommes nus</i> d'Antonio Pollaiolo..... | 263 |
| 3.2.2. | De l'anatomie à l'histoire : le tropisme tellurique, du corps vers la terre | 266 |
| 3.2.3. | Influences et concordance des temps | 269 |
| 3.2.4. | Les preuves de l'histoire pour une clarification picturale | 270 |
| 3.2.5. | La nudité comme élément de transtemporalité..... | 272 |
| 3.2.6. | <i>Tianheng Wubaishi</i> , la gravité et la piété d'un naturalisme épique | 273 |
| 3.2.7. | <i>Xi Wo Hou</i> , une peinture d'histoire et une histoire du corps chinois..... | 277 |
| 3.2.8. | <i>Chuanfu</i> , la dilatation et l'athlétisation de la figure du corps dans un paysage chinois | 281 |
| 3.2.9. | <i>Jiu Fanggao</i> ou le rêve d'une peinture d'histoire classique..... | 283 |

| | | |
|---------|--|-----|
| 3.2.10. | Contre le paradigme du « métissage » dans le transfert culturel | 287 |
| 3.2.11. | Equus et Bubalus, Eros et Thanatos | 287 |
| 3.2.12. | <i>Les Sacrifiés pour la patrie</i> et le paradoxe d'une peinture d'histoire sans violence | 289 |
| 3.2.13. | <i>Yugong Yishan</i> , une peinture d'histoire totale..... | 291 |
| 3.2.14. | Le théâtre de la peinture d'histoire, du dessin et de l'esquisse, le portrait | 294 |
| | <i>Conclusion du Chapitre 1 - Xu Beihong élève et artiste, en France puis en Chine</i> | 297 |

Chapitre 2 - Les incidences de la formation à l'École des beaux-arts sur la création des artistes chinois et ses enjeux dans le débat esthétique après le retour en Chine

Introduction de Chapitre - Après le cas Xu Beihong, quelle méthodologie ? Une grille de lecture pour reconnaître un archipel d'artistes entre deux continents.....

| | | |
|--------|--|-----|
| 1. | Les précurseurs et le groupe transitoire : le temps d'un académisme consensuel, incontesté en France et tempéré en Chine, (1914-1926)..... | 306 |
| 1.1. | Les précurseurs, ou l'académisme inventé, héroïque et déjà ambigu | 306 |
| 1.1.1. | Wu Fading | 306 |
| 1.1.2. | Li Chaoshi | 310 |
| 1.1.3. | Fang Junbi | 313 |
| 1.1.4. | Lin Fengmian | 317 |
| 1.2. | Le groupe transitoire, l'École des beaux-arts de Paris encore incontestée pour un académisme consensuel entre 1920 et 1925 | 323 |
| 1.2.1. | Premier sous-groupe, agents inscrits de 1920 à l'été 1921..... | 324 |
| | - Yan Zhikai | 325 |
| | - Chang Yu | 326 |
| 1.2.2. | Second sous-groupe, agents des années scolaires 1921-1922, 1922-1923 | 327 |
| | - Chen Hong..... | 327 |
| | - Liu Jipiao..... | 329 |
| | - Zeng Yilu..... | 331 |
| | - Wang Daizhi | 331 |
| | - Sun Peicang | 332 |
| 1.2.3. | Troisième sous-groupe, agents inscrits entre fin 1923 et début 1925..... | 333 |
| | - Wu Dayu..... | 333 |
| | - Qiu Daiming | 337 |
| | - Madame Cai Yuanpei | 338 |
| | - Zhang Daofan..... | 339 |
| | - Pan Yuliang..... | 339 |
| 1.2.4. | Bilan sur les précurseurs et les agents du groupe transitoire entre 1914 et 1926 | 345 |
| 2. | Les successeurs : vers l'académisme triomphant, (1925-1937) | 350 |
| 2.1. | Un premier sous-groupe de 1926-1927 à 1929-1930 : des Laurents et des Laurens, polarisation et stratégies collectives pour un rééquilibrage du rapport de force..... | 350 |
| | - Zhang Xian..... | 350 |
| | - Yang Xiutao..... | 351 |
| | - Wu Hengqin | 353 |
| | - Zhou Bichu..... | 354 |

| | |
|--|-----|
| - Fang Ganmin..... | 357 |
| 2.2. Yan Wenliang : un tournant vers l'inversion de tendance | 359 |
| 2.3. Instrumentalisation des sculpteurs, alliés objectifs du réalisme-naturaliste..... | 364 |
| 2.4. Début de la deuxième vague chez Simon, l'académisme assumé | 367 |
| - Wang Yuanbo | 366 |
| - Ye Yun | 366 |
| - Yang Huaguang | 367 |
| 2.5. Le deuxième sous-groupe de 1929 à 1937, autour de l'Association des artistes chinois en France et le « retour à l'ordre » | 369 |
| - Qin Xuanfu..... | 374 |
| - Zhuang Ziman | 376 |
| - Hu Shanyu..... | 376 |
| - Wang Ziyun..... | 376 |
| - Tang Yihe | 378 |
| - Chen Shiwen | 380 |
| - Chang Shuhong | 380 |
| - Lü Sibai | 382 |
| - Liu Quqiao | 383 |
| - Huang Xianzhi | 383 |
| - Pang Xunqin en contrepoint..... | 385 |
| 2.6. La queue de comète à la fin des années 1930 | 388 |
| - Zhang Ziyu | 388 |
| - Les femmes | 390 |
| - Lü Xianguang..... | 392 |
| - Li Ruinian | 392 |
| 2.7. Le scénario d'une crise résolue par les <i>Liufa</i> de l'École des beaux-arts de Paris | 394 |
| 3. De la guerre aux héritiers, vers la fin du phénomène chinois à l'École | 398 |
| 3.1. Les Chinois à travers la guerre à l'École, ou la rupture dans la continuité..... | 398 |
| 3.2. Wu Guanzhong ou l'expérience de l'École mise en défaut après-guerre | 403 |
| CONCLUSION | 410 |
| RÉFÉRENCES ET BIBLIOGRAPHIE | 417 |
| INDEX DES NOMS DE PERSONNES | 447 |
| TABLE DES MATIÈRES | 453 |