

Dossier de presse février 2009

Musée Cernuschi

EXPOSITION

SIX SIÈCLES DE PEINTURES CHINOISES

ŒUVRES RESTAURÉES
DU MUSÉE CERNUSCHI

20 février-28 juin 2009

Musée Cernuschi
7, avenue Vélasquez
75008 - Paris
tél : 01 53 96 21 50
www.cernuschi.paris.fr



Ding Yanyong(1902-1978), Après la pluie - années1940
Encre et couleurs sur papier
Paris, musée Cernuschi
© Musée Cernuschi/Roger-Viollet

Sommaire

| | |
|--|---------|
| Présentation de l'exposition | page 3 |
| Parcours de l'exposition | page 4 |
| Liste des peintres présentés dans l'exposition | page 9 |
| La peinture chinoise au musée Cernuschi | page 10 |
| Henri Cernuschi et la peinture chinoise | page 13 |
| Images de l'Ouest dans la peinture chinoise | page 15 |
| Les peintres chinois et Paris | page 17 |
| Quelques peintres représentatifs | page 19 |
| Informations pratiques | page 29 |

L'exposition « **Six siècles de peintures chinoises, œuvres restaurées du musée Cernuschi** » présente les plus grands peintres de la Chine impériale, actifs dans les cercles lettrés des Ming (1368-1644) ou à la cour des Qing (1644-1911). Elle reflète également le destin des artistes à l'orée du XX^e siècle dans une Chine en recomposition, travaillée par la modernité et secouée par les mutations historiques. Parmi les peintres chinois tentés par l'Occident, nombreux sont ceux qui, depuis les années trente, ont choisi Paris comme lieu de formation et espace de création. Les contacts noués par le musée Cernuschi avec les artistes chinois contemporains depuis les années quarante ont permis de constituer une collection unique en Occident.

Pour la première fois, la collection de peintures chinoises rapportées d'Orient par Henri Cernuschi en 1873 sera exposée. Une campagne de restauration de plus de quinze ans a permis de faire renaître cette collection qui est un témoignage unique sur le regard des premiers collectionneurs européens de peinture chinoise à l'époque du Japonisme. Ces chefs d'œuvres oubliés surprennent par le traitement audacieux du pinceau d'artistes aux visions novatrices. Le travail des restaurateurs et les analyses des scientifiques, en pénétrant dans les profondeurs de l'œuvre, permettent d'en révéler les aspects occultés, et de comprendre la création de l'intérieur.

Un film consacré au sauvetage d'une peinture endommagée présentera au grand public, les **techniques de restauration et de montage** d'une peinture chinoise sous la forme d'un rouleau vertical.

A travers l'approche singulière d'une œuvre, le spectateur pourra prendre concrètement la mesure des travaux de restauration qui permettent de rendre à l'œuvre la place qui lui revient dans l'histoire de l'art.

Un colloque international organisé conjointement par l'Institut National du Patrimoine et le musée Cernuschi réunira à l'INP, les 19 et 20 mars, restaurateurs et conservateurs sur le thème : **la restauration et la recherche sur la peinture chinoise en Europe et en Chine.**



Jin Kun et autres : l'académie Hanlin -1744 -
Encre et couleurs sur soie
Paris, musée Cernuschi-
©Musée Cernuschi/Roger-Viollet

PARCOURS DE L'EXPOSITION

La collection du musée Cernuschi permet d'évoquer de nombreux peintres de la Chine impériale, actifs dans les cercles lettrés de l'époque Ming (1368-1644) ou à la cour des empereurs Qing (1644-1911). Grâce aux liens qui unissent le musée aux artistes depuis les années 1940, la collection est surtout associée aux noms des grands créateurs qui ont écrit l'histoire de la peinture chinoise du XX^e siècle. Reflets d'une Chine républicaine (1911-1949) secouée par les mutations historiques et travaillée par la modernité, ces œuvres témoignent également du destin des artistes tentés par l'Occident, qui ont choisi Paris comme espace de création.

Les peintures chinoises, réalisées sur soie ou sur papier, sont montées traditionnellement sous la forme de rouleau horizontal ou vertical, de feuille d'album ou d'éventail. Ce type de montage, adapté à un mode de présentation temporaire, permet de conserver l'œuvre roulée à l'intérieur d'une boîte, la préservant ainsi de la lumière et de la poussière. La conservation de ces œuvres est indissociable d'un mode d'exposition, de conditionnement et de restauration enracinés dans un contexte culturel.

Les œuvres rapportées d'Asie par Henri Cernuschi en 1873 témoignent du premier regard porté par les amateurs européens sur la peinture chinoise. Ces œuvres, dégradées à la suite d'une exposition prolongée, furent mises en réserve dès les premières années d'ouverture du musée. Elles constituent le cœur d'une collection de peintures anciennes, qui, à la suite une campagne de restauration de plus de quinze ans, sont ici présentées pour la première fois.

Les éventails peints des Ming

Aux débuts de la dynastie Ming (1368-1644), la cour impériale fut le foyer d'une

renaissance de la peinture académique qui empruntait largement aux traditions de l'époque des Song (968-1279). Les capitales de Nanjing (Nankin) et de Beijing (Pékin), principaux centres de création artistique au début du XV^e siècle devaient progressivement céder le pas aux villes de Suzhou, Hangzhou, ou Songjiang. Ces cités furent le berceau de peintres majeurs, comme *Wen Zhengming*, ou *Dong Qichang*, qui devaient renouveler la peinture chinoise.

L'autorité de ces personnalités éminentes est sensible à travers l'influence qu'elles ont exercée sur leurs suiveurs, dont les noms sont associés aux écoles de Wu (Suzhou) et de Huating (Songjiang). Ainsi, le style de *Wen Zhengming* trouve un écho dans l'œuvre des membres de sa famille, comme son neveu *Wen Boren*, et les théories artistiques de *Dong Qichang* ont réorienté le cours de l'histoire de l'art chinois. S'ils n'appartenaient pas à proprement parler à des écoles structurées, ces hommes formaient plutôt des cercles cultivés, où l'art pictural n'était parfois que le contrepoint de l'écriture, qu'elle soit poésie ou calligraphie. Dans ce contexte, les relations sociales étaient le prétexte à de nombreuses créations, et l'éventail, le support par excellence de ces œuvres de circonstance, qui pouvaient être offertes à l'occasion d'une réception ou d'un départ. La réunion poétique au pavillon des orchidées immortalisée par le calligraphe *Wang Xizhi* (321-379 ou 303-361), ou *l'Ode à la falaise rouge* du poète Su Shi (1037-1101), sont des thèmes récurrents sous le pinceau des peintres Ming : ils présentent une image idéale de ces cercles lettrés.

Les peintres de cour et les maîtres indépendants sous la dynastie Qing

L'intérêt des premiers souverains mandchous pour les lettres et les arts de la Chine participait d'une politique culturelle qui tendait à asseoir la légitimité de la dynastie qu'ils avaient fondé en 1644. Dans ce contexte, la cour allait s'imposer comme un centre de création important. Parallèlement aux sujets traditionnels, les peintres actifs dans l'entourage impérial réalisaient également de vastes compositions commémoratives représentant les principaux événements du règne. Pendant les dernières années du XVII^{ème} siècle, *Wang Hui*, assisté d'autres peintres, conçut un célèbre ensemble décrivant le voyage dans le sud de l'empereur Kangxi (1654-1722). Ces commandes impériales furent particulièrement nombreuses sous le règne de l'empereur Qianlong (1711-1799). La peinture évoquant la cérémonie d'inauguration de l'académie Hanlin rénovée, est une œuvre emblématique de cet art de cour à son apogée.

La volonté d'austérité de l'empereur Jiaqing (1760-1820), devait mettre un terme aux fastes de la cour. Les centres de création situés dans les villes provinciales, qui rivalisaient avec la capitale au XVIII^{ème} siècle, vont s'imposer. Au début du XIX^{ème} siècle, un certain nombre de maîtres indépendants, comme *Qian Du* ou *Zhang Yin*, se réclament des traditions lettrées de l'époque des Ming. A l'issue de la révolte des Taiping, qui ravagea le sud de la Chine de 1851 à 1864, les peintres, désormais actifs à Shanghai devaient explorer d'autres voies de création.

L'académie Hanlin

Cette peinture monumentale fut créée pour commémorer le banquet donné par l'empereur Qianlong en 1744, à l'occasion de la rénovation architecturale de l'académie Hanlin. Cette institution fondamentale de la Chine impériale exerça un rôle historique essentiel en tant que lieu de formation de l'élite des fonctionnaires. La composition fut réalisée par un ensemble de six peintres, tous membres de l'académie impériale de peinture. Les calligraphies figurant sur la peinture sont l'œuvre de trois haut fonctionnaires : *Li Zongwan* (1705-1759), *Ji Huang* (1711-1794) et *Zhang Zhao* (1691-1745). Il s'agit des

transcriptions des compositions poétiques qui furent réalisées au cours des festivités qui marquèrent cette journée. Cette peinture se distingue au sein de la production de l'académie impériale par l'originalité de son format, qui a permis aux peintres de mettre en œuvre une forme de perspective complexe. Enfin, cette peinture est sans doute l'image la plus fidèle de cet ensemble architectural situé au cœur de l'ancien Beijing. Cet espace urbain, qui fut le théâtre du siège des légations en 1900, a aujourd'hui presque entièrement disparu à l'exception de la porte Tian an Men, représentée en haut à droite de la peinture.

Henri Cernuschi et la peinture chinoise

L'ensemble de peintures chinoises réunies par Henri Cernuschi, modeste par le nombre, se révèle être extrêmement cohérent. À l'exception de quelques peintures de fleurs et d'oiseaux, l'immense majorité des œuvres représentent des personnages : immortels taoïstes et saints du bouddhisme, belles dames ou chasseurs de démons. Parallèlement aux images anonymes, les peintures signées de grands noms ou de petits maîtres, évoquent quelques-unes des plus importantes étapes de l'évolution de la peinture de personnages.

Le souci de constituer des séries iconographiques ou formelles semble avoir présidé aux choix d'Henri Cernuschi. Ainsi, la figure de Zhong Kui s'impose de manière incontournable. Ses manifestations les plus spectaculaires sont les grands rouleaux verticaux datés de la dernière dynastie. Comme les représentations des trois étoiles, l'image du chasseur de démons transcende les registres de la peinture populaire et de la peinture savante.

Parallèlement au travail du pinceau, Henri Cernuschi s'est également passionné pour la peinture au doigt. *Gao Qipei*, qui donna au genre de la peinture au doigt ses lettres de noblesse, est représenté par une vaste composition, synthèse monumentale des différents aspects de sa technique. Les peintures de *Li Shizhuo* et de *Fu Wen* illustrent la continuité de cette tradition parmi les Chinois intégrés aux bannières mandchoues.

La fonction des images

Les œuvres de la collection d'Henri Cernuschi témoignent de certains usages de l'image caractéristiques de la société chinoise traditionnelle. L'association des images de Zhong Kui aux fêtes de nouvel an ou de Duanwu témoigne de leur dimension protectrice. Les représentations de la magicienne Magu, des vieillards incarnant les trois étoiles, ou des deux cerfs, sont autant d'évocations de la longévité, parfois explicitement adressées à une personne à l'occasion d'un anniversaire. L'association phonétique entre des éléments visuels et des caractères chinois, comme la chauve-souris homophone du mot bonheur, est un mode de fonctionnement linguistique de l'image fréquemment utilisée pour formuler des vœux.

La Chine Républicaine

Ebranlée par la révolte des Taiping et la menace militaire des puissances occidentales, la dynastie Qing, déstabilisée, ne peut faire face aux difficultés politiques et économiques qui allaient entraîner la faillite du système impérial. La destinée politique du penseur réformiste Kang Youwei, acculé à l'exil près de cent jours après avoir été appelé au gouvernement en 1898, incarne l'incapacité du régime impérial à se réformer. Sa calligraphie, à l'image de sa pensée, manifeste une volonté de rupture avec la tradition pour retrouver la dimension originelle du trait. Cette démarche fondée sur l'étude des stèles antiques, était commune à de nombreux calligraphes du XIX^e siècle : elle devait

influencer les peintres du début du XX^e siècle.

La transposition des modèles épigraphiques dans le domaine de la peinture allait précipiter la consécration de la puissance expressive du trait. Ce mouvement, initié par *Wu Changshuo*, trouve son aboutissement dans l'œuvre de *Qi Baishi*. C'est probablement dans les peintures de fleurs et oiseaux, où la tige d'une fleur, la queue d'un poisson, tendent à l'énergie pure, que cette évolution du trait est la plus manifeste. Dans années 1930, ce genre est également le reflet d'une aspiration à la description exacte de la nature commune à de nombreux artistes. Dans ce contexte les œuvres de l'académie impériale des Song du Nord qui inspirent *Yu Fei'an* ou *Chen Zhifo*, se présentent comme une alternative aux modèles issus de l'art occidental.

Le voyage au Japon

Dès les premières années du XX^e siècle des fonctionnaires comme Yao Hua, avaient été envoyés en séjour d'étude au Japon dont l'engagement précoce dans la voie des réformes faisait alors figure de modèle en Asie. Plus tard, *Chen Zhifo* ou *Zhang Daqian* débutèrent leurs parcours par l'étude des arts appliqués à l'industrie dans le Japon des années 1910 et 1920. Parmi les peintres chinois formés dans l'archipel, nombreux sont ceux qui y firent l'apprentissage du dessin et de la peinture à l'huile, certains, comme *Ding Yanyong*, s'inscrivant même dans un fauvisme venu d'Europe et reformulé par les artistes japonais. Plus nombreux sont les peintres qui, comme *Fu Baoshi*, puisèrent dans leur séjour au Japon une vision approfondie de leur propre culture, sans s'interdire pour autant de s'inspirer de leurs contemporains japonais.

D'Est en Ouest

En réaction aux pressions politiques et économiques subies par la Chine depuis les guerres de l'opium, une partie des élites chinoises allait se tourner vers l'Occident pour moderniser leur pays. À partir des années 1920, de plus en plus d'étudiants se rendirent en Europe : Paris devait accueillir un grand nombre de jeunes artistes.

Du séjour parisien résultait une profonde rupture avec la peinture chinoise, non seulement du point de vue technique, mais aussi du point de vue des sujets représentés. Bien qu'il s'agisse d'œuvres datées des années 1940, la *Pietà* de *Lin Fengmian* ou les nus féminins de *Pan Yuliang* témoignent à distance du caractère radical de ce tournant. Ce mode d'évocation du corps, largement étranger à la tradition chinoise, est dérivé de l'étude du modèle vivant, qui devait jouer un rôle majeur dans le renouvellement de l'enseignement artistique dans la Chine du XX^e siècle. A travers la création de nouvelles institutions inspirées de l'école des Beaux Arts, l'expérience parisienne allait en effet avoir des répercussions indirectes sur la formation de toute une génération d'artistes chinois.

Bien que leurs parti-pris esthétiques soient différents, de nombreux artistes formés à Paris, effectuèrent un retour aux matériaux et techniques de la peinture chinoise à partir des années 1930, comme *Pang Xunqin*, qui parallèlement à l'aquarelle, utilisa la technique du trait monochrome appelée *baimiao*. Ces recherches aboutirent à des formes contrastées de synthèse entre les deux traditions artistiques. Le rendu dynamique du corps en mouvement hérité de ses études occidentales, anime les chevaux bondissants de *Xu Beihong*, tandis que *Lin Fengmian* transpose certains effets de lumière propres à l'huile dans ses compositions à l'encre.

L'Ouest intérieur

Au cours des années 1940, certains artistes, fuyant la zone des conflits, allaient pousser plus avant leur découverte de l'Ouest de la

Chine, jusqu'aux confins de l'Asie centrale. *Wu Zuoren* parcourt les étendues désertiques du Tibet et du Qinghai, espaces sans fins qu'il évoque avec une science consommée de la perspective. Néanmoins, c'est avant tout une relation humaine qu'il entend retracer dans sa grande peinture *L'Histoire du thé*. Les silhouettes des personnages anonymes qui se succèdent au sein de cette longue narration, s'imposent par la couleur de leurs vêtements sur la surface immaculée du papier. Le contact avec les populations non-Han des provinces de l'Ouest allait susciter l'intérêt des artistes. C'est le cas de *Pang Xunqin* qui réalisa une importante série de peintures représentant des femmes Miao, qui témoigne de ses recherches sur le costume et les motifs graphiques. Ces portraits de femmes au caractère pittoresque sont le reflet d'une forme d'exotisme de l'intérieur qui allait devenir un genre pictural à part entière pendant la seconde moitié du XX^e siècle.

Paysages sans fins ?

L'offensive japonaise de 1937 provoqua le repli des forces nationalistes et l'installation du gouvernement à Chongqing au Sichuan. En dépit des événements, la guerre ne signifia pas un arrêt de la création artistique. Les Académies des beaux-arts récemment créées dans les grandes métropoles des provinces littorales, furent amenées à se reformer dans l'Ouest du pays. Ces terres de refuge allaient devenir une source d'inspiration pour un grand nombre d'artistes. Ainsi, le profil spectaculaire des montagnes qui entourent Chongqing allait nourrir les visions sombres de *Fu Baoshi* ou de *Lin Fengmian*. D'autres peintres, comme *Xie Zhiliu* ou *Zhang Daqian*, ont réalisé des interprétations des paysages du Sichuan dans une perspective plus classique. Ainsi, ils revisitent le mont Emei, l'une des plus importantes montagnes sacrées du bouddhisme chinois, à la manière des grands maîtres du passé comme *Dong Yuan* (X^e siècle) ou *Guo Xi* (XI^e siècle).

Le paysage demeure par conséquent un lieu fondamental de réception et d'assimilation de la tradition, comme l'attestent à divers degrés les œuvres de *Pu Jin*, *Pu Ru* et *Pu Quan*, membres de l'ancienne famille impériale devenus peintres. En imprimant à leurs recherches un mouvement à rebours vers les maîtres du passé, les peintres

entendent trouver une voie qui leur serait personnelle. Les jets d'encre et d'eau de *Fu Baoshi*, les couleurs éclaboussées de *Zhang Daqian*, deviendront le symbole de ce renouveau du paysage au XX^e siècle.

Retour à la Falaise rouge

L'œuvre de peintres de l'époque modernes comme *Zhang Daqian* ou *Fu Baoshi* est également le point de résurgence de thèmes littéraires classiques, comme la réunion au pavillon des orchidées ou l'Ode à la falaise rouge. A la manière d'un calligraphe comme *Shen Yinmo*, qui à la suite de *Wang Xizhi* et *Chu Suiliang* (596-658), livre son interprétation de la fameuse Préface au pavillon des orchidées, le peintre confronté aux sujets anciens réalise une forme de synthèse qui lui permet de dépasser la tradition. Ainsi les jets d'encre et les surfaces saturées d'eau de *Fu Baoshi*, les couleurs éclaboussées de *Zhang Daqian*, deviendront des gestes emblématiques d'une forme de renouveau du paysage chinois au XX^e siècle.

LES PEINTRES PRESENTES DANS L'EXPOSITION

DYNASTIE MING (1368-1644)

- Zhang Bi (1425-1487)
- Zhang Lu (v.1490-v.1563)
- Du Jin (actif de 1465 à 1505)
- Tang Yin (1470-1523)
- Wen Zhengming (1470-1559)
- Wen Boren (1502-1575)
- Chen Yuansu (actif dans la première moitié du XVII^e siècle)
- Dong Qichang (1555-1636)
- Li Liufang (1575-1629)
- Lan Ying (1585-1664)
- Lan Ying (1585-1664)
- Xie Bin (1601-1681)

DYNASTIE QING (1644-1911)

- Yun Shouping (1633-1690)
- Wang Hui (1632-1717)
- Jiang Tingxi (1669-1732)
- Xu Zhang (1694-1749)
- Jin Kun (actif de 1717 à 1749)
- Sun Hu (actif de 1728 à 1746)
- Lu Zhan (actif de 1736-1745)
- Wu Yu
- Zhang Qi
- Cheng Liang
- Fang Cong (actif pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle)
- Gao Qipei (1672-1734)
- Dong Xu (actif à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle)
- Zhong Kui
- Li Shizhuo (1690?-1770?)
- Fu Wen (actif de 1744 à 1765)

- Zhang Yu (1734-1803)
- Zhu Henian (1760-1834)
- Zhang Yin (1761-1829)
- Qian Du (1763-1844)
- Dai Xi (1801-1860)
- Su Liupeng (1796-1862)

CHINE REPUBLICAINE (1911-1949)

- Kang Youwei (1858-1927)
- Zhang Shanzi (1893-1940)
- Yao Hua (1876-1930)
- Xie Zhiliu (1910-1997)
- Jing Hengyi (1877-1938)
- Huang Junbi (1898-1991)
- Chen Shuren (1883-1948)
- Fu Baoshi (1904-1965)
- Qi Baishi (1863-1957)
- Pu Ru (1896-1963)
- Xu Beihong
- Pu Jin (1899-1966)
- Ding Yanyong (1903-1978)
- Pu Quan (1913-1991)
- Huang Binhong (1865-1955)
- Pan Yuliang (1895-1977)
- Shen Yinmo (1882-1970)
- Xu Beihong (1895-1953)
- Chen Shuren (1883-1948)
- Lin Fengmian (1900-91)
- Chen Zhifo (1896-1962)
- Pang Xunqin (1906-1983)
- Yu Fei'an (1889-1959)
- Wu Zuoren (1908-1997)
- Zhang Daqian (1899-1983)

LA PEINTURE CHINOISE AU MUSEE CERNUSCHI

Le petit nombre de peintures chinoises et japonaises portées sur le premier inventaire du musée Cernuschi, confirme paradoxalement la prédilection de son fondateur pour les bronzes et les céramiques. Néanmoins, les rares documents visuels présentant les salles du musée en 1898, laissent à penser que les peintures jouaient un rôle plus important dans la présentation des collections asiatiques d'Henri Cernuschi (1821-1896) que leur nombre pouvait le laisser supposer. La restauration récente des œuvres de ce fonds a permis de mettre en évidence la cohérence de cet ensemble consacré de manière quasi exclusive à la peinture de personnages.

La peinture au doigt et la peinture de personnage à l'origine de la collection.

L'examen des seules peintures chinoises révèle par ailleurs un intérêt singulier pour la peinture au doigt, intérêt illustré par des œuvres monumentales signées par les plus grands maîtres de cette technique, dont **Gao Qipei** (1672-1734). Ces deux aspects sont caractéristiques des toutes premières générations de collectionneurs européens de peinture chinoise. L'intérêt spontané pour la peinture de personnage précède en effet la découverte du paysage, sur lequel devaient se cristalliser les recherches de nombre d'historiens occidentaux au ^{xx}^e siècle. Par ailleurs, l'originalité du procédé et le caractère virtuose des peintures au doigt impressionnèrent durablement les amateurs français. Ainsi les œuvres de **Fu Wen** (actif de 1744 à 1765), l'un des plus importants suiveurs de Gao Qipei dont Henri Cernuschi avait acquis deux peintures entre 1871 et 1873, figuraient aussi bien dans l'exposition organisée au Louvre en 1904 à partir du fonds Paul Pelliot, que dans celle du musée Cernuschi en 1912. Aux yeux des meilleurs spécialistes du début du ^{xx}^e siècle, il semblait donc impossible de présenter la peinture chinoise à un public encore néophyte sans mentionner un exemple de la technique au doigt, quand bien même on en serait un adversaire affiché, comme Raphaël Petrucci (1872-1907) qui les

considéraient « comme des virtuosités inutiles qui éloignent du domaine de l'art »

Cette remarque du critique d'art laisse entrevoir la manière dont le développement des connaissances sur la peinture chinoise allait progressivement détourner les amateurs de la peinture au doigt tant prisée de Cernuschi. Inversement, il convient de remarquer qu'Henri Cernuschi avait acquis différents exemplaires du manuel de peinture *Jiezi yuan huachuan*, dont il avait pressenti l'intérêt documentaire, plus de trente ans avant que Petrucci ne se consacre à l'étude de cet ouvrage majeur qu'il traduisit sous le titre des *Enseignements de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde. Encyclopédie de la peinture chinoise*. Avec Édouard Chavannes (1865-1918), ce dernier allait être l'un des principaux artisans de la première exposition de peinture chinoise du musée Cernuschi, organisée par le conservateur Henri d'Ardenne de Tizac (1877-1932) en 1912.

1912 : le musée Cernuschi organise sa première exposition de peinture.

Cette manifestation, qui comprenait 144 peintures, était exclusivement composée de prêts consentis par les principaux collectionneurs et marchands. La présentation, qui regroupait les œuvres par genre et par sujet, voulait contribuer à l'étude historique de ces peintures en précisant attributions et datations. La publication d'un catalogue illustré qui comportait la transcription et la traduction des inscriptions portées sur les peintures, témoigne de l'ambition scientifique de ce projet. Cette exposition qui réunissait les savants et les collectionneurs les plus importants de l'époque ne fut néanmoins pas immédiatement suivie d'acquisitions. Dans une lettre datée de septembre 1912, Henri d'Ardenne de Tizac, évoquant le goût de Victor Segalen (1878-1919) pour la peinture chinoise, s'exclamait : « Heureux s'il peut découvrir de belles choses ! Ce qui arrive à Paris depuis quelques mois est bien faible. J'ai reçu en revanche de Mr. Freer, qui est certainement le premier collectionneur américain, les photographies de certaines pièces qui lui appartiennent : elles m'ont plongé dans des abîmes de félicité. » De fait, le conservateur du musée Cernuschi dut attendre 1920 pour pouvoir acquérir la première peinture

chinoise qui réponde aux attentes formulées dans cette lettre.

L'entrée dans les collections d'une peinture représentant un faucon, un genre de peinture qui constituait l'une des parties de l'exposition de 1912, peut en effet être considérée comme l'aboutissement des recherches entreprises au temps de sa collaboration avec Chavannes et Petrucci. Cette acquisition devait demeurer isolée. La disparition de ces deux savants, les conditions difficiles de l'entre-deux-guerres, interdirent toute nouvelle exposition de l'envergure de celle de 1912. L'intérêt de d'Ardenne de Tizac pour la peinture chinoise, joint à sa fascination pour la Chine des origines, l'orienta vers la collecte et l'étude des estampages, notamment des séries provenant du *Wu Liang ci*.

Au temps de la première exposition de peinture chinoise, Henri d'Ardenne de Tizac souhaitait que les œuvres des peintres de la Chine ancienne puissent inspirer la création contemporaine : « Il y a quelque quarante ans, l'art japonais est venu renouveler notre art décoratif. La peinture chinoise ne jouera-t-elle pas aussi son rôle ? Je connais les jeunes peintres, un peu nerveux dès qu'on parle trop haut des œuvres du passé et qui fréquentent plutôt les galeries de la Madeleine que les salles du Louvre. Je les ai surpris en train de rêver devant Ma-Lin [Ma Lin] et Tchao-mong-fou [Zhao Mengfu]. Signe des temps ? »

L'ouverture à la création contemporaine dans les années trente

Paradoxalement, c'est l'arrivée à Paris des artistes chinois venus se former en Occident qui allait favoriser le rapprochement entre le musée Cernuschi et la création contemporaine. On sait le rôle important que Xu Beihong (1895-1953) avait exercé dans l'organisation de l'exposition de peinture chinoise présentée au musée du Jeu de paume en 1933. Cet événement, qui permit d'introduire la création contemporaine dans la perspective de l'art du passé, fut un précédent notable à l'exposition de peintures chinoises contemporaines qui se tint au musée Cernuschi en 1946.

Organisée par Vadime Elisseeff (1918-2002), sous le patronage de René Grousset (1885-1952), l'exposition de 1946 réunit

plus d'une centaine d'œuvres représentant diverses tendances de la peinture et de la sculpture contemporaines.

Parallèlement aux compositions des peintres actifs en Chine figuraient les œuvres des membres de l'association des artistes chinois en France. Pour comprendre la genèse de cette manifestation, il convient de rappeler les liens établis avec le milieu artistique chinois pendant les années de guerre par Elisseeff, ainsi que le rôle des artistes chinois de Paris qui, réunis autour de personnalités comme [Zhou Lin](#) ou [Pan Yuliang](#) (1895-1977), formaient alors un réseau dynamique.

1946, point de départ d'une politique d'acquisition et d'exposition pour le musée.

À la différence de l'exposition de 1912, celle de 1946 fut le point de départ d'une politique d'acquisition et d'exposition qui allait lier durablement le musée Cernuschi à l'aventure de la peinture chinoise vivante. Une cinquantaine d'œuvres présentées en 1946 provenaient de la collection de Guo Youshou (1900-1978), qui serait, à partir de 1953, le noyau constitutif de la collection de peintures modernes et contemporaines du musée Cernuschi.

Guo Youshou, qui avait fait ses études en Europe dans les années 1920, avait tissé dès cette époque des liens d'amitié avec les artistes chinois de Paris, comme [Sanyu](#) (1901-1966) ou [Xu Beihong](#). Ayant obtenu son doctorat, il était retourné en Chine, où il avait fait carrière au sein de l'administration de l'éducation, occupant notamment les fonctions de responsable de l'instruction publique de la province du Sichuan pendant les années de guerre. C'est à cette époque qu'il aurait constitué l'essentiel de sa collection, comme l'attestent les nombreux colophons et dédicaces portés sur les œuvres par les artistes. Cette collection fut encore enrichie au cours des missions qu'il effectua en Chine en 1947 et 1948 pour le compte de l'UNESCO, où il occupait alors les fonctions de directeur de la section éducation. À la suite du don inaugural de soixante-seize peintures en 1953, Guo Youshou demeura un ami du musée, collaborant de manière active à l'organisation de manifestations importantes, comme les expositions

consacrées à [Zhang Daqian](#), en 1956 et 1961.

Au cours de la seconde moitié du ^{xx}e siècle, pas moins d'une vingtaine d'expositions de peinture chinoise furent organisées au musée Cernuschi, dont les deux tiers consacrées à l'œuvre d'artistes contemporains. De ces nombreuses manifestations se dégagent quelques constantes telles que l'attention portée au travail de l'encre, ou la place accordée aux femmes artistes. Parmi ces événements, certains ont acquis un intérêt historique, comme l'exposition *Lin Fon-Min [Lin Fengmian], peintre chinois contemporain* en 1979, la première consacrée à l'artiste par un musée étranger après son départ de Chine, ou l'exposition *Wu Guanzhong : peintre chinois de notre temps* en 1993, qui participait à la consécration internationale du maître. Dans le même temps, les liens tissés avec les artistes devaient permettre au musée de recueillir de nombreux dons : ainsi, la grande exposition des peintures contemporaines de la collection du musée Cernuschi organisée par Marie-Thérèse Bobot, conservateur du musée Cernuschi, en 1985, ne comptait pas moins de quatre-vingt œuvres entrées dans la collection, grâce à la générosité de leurs créateurs. Les peintres chinois, qu'ils soient actifs en France ou en Chine ont continué depuis cette époque à accompagner le musée Cernuschi, comme l'ont manifesté les dons simultanés de [Chu Teh-chun](#) et de [Wu Guanzhong](#) en 1993.

La restauration des peintures, une nouvelle priorité pour le musée

À partir des années 1990, la restauration des peintures chinoises devint l'une des priorités du musée. Au fil des ans, elles avaient en effet souffert d'une exposition prolongée, comme les œuvres du fonds Cernuschi, ou d'un montage défectueux, comme celles du fonds Guo Youshou. La multiplication des échanges culturels avec la Chine depuis les années 1980, avait permis de développer en Occident les connaissances dans le domaine de la restauration et du montage traditionnel. Il était désormais possible d'envisager une longue campagne de restauration. Parallèlement aux œuvres des grands maîtres du ^{xx}e siècle, ce travail a mené à la réévaluation des peintures anciennes conservées au musée, parmi lesquelles

certaines œuvres d'une grande importance, telle la grande composition représentant l'*Académie Hanlin*, acquise par la Société des amis du musée Cernuschi en 1975 .

Il semblait désormais pertinent d'étendre les acquisitions aux peintures chinoises anciennes, une politique qui fut inaugurée par l'achat de l'ancienne collection Reubi, une action qui n'aurait pu être menée à bien sans le concours du Cercle des connaisseurs de Cernuschi. Les éventails Ming et les feuilles d'album Qing, jadis réunis par Jean-Pierre Dubosc (1904-1988) et François Reubi (1917-1997), permettent donc de présenter pour la première fois les peintures anciennes et modernes du musée Cernuschi au sein d'un parcours évoquant six siècles de peintures chinoises.

HENRI CERNUSCHI ET LA PEINTURE CHINOISE

Au cours du voyage en Orient qu'il effectua en compagnie de Théodore Duret (1838-1927) de 1871 à 1873, Henri Cernuschi fit l'acquisition de près de 5 000 objets d'art qui devaient former le cœur des collections du futur musée Cernuschi. Parmi ces œuvres, les bronzes chinois et japonais, majoritaires en nombre, suscitèrent l'admiration des critiques lors de la présentation temporaire organisée en 1873 au palais de l'Industrie. Après l'ouverture du musée au public en 1898, les bronzes antiques s'imposèrent dans une collection orientée vers la découverte des « hautes époques de l'art chinois ». Les peintures asiatiques devaient connaître un autre sort. Vraisemblablement accrochées dans les salons du premier étage de l'hôtel de l'avenue Vélasquez du vivant de Cernuschi, elles furent sans doute les victimes de cette exposition prolongée, si bien qu'elles furent décrochées et mises en réserve dès les premières années qui suivirent la création du musée.

Les importantes campagnes de restauration entreprises depuis les années 1990 ont permis de faire renaître cette collection qui constitue l'un des plus anciens témoignages visuels sur le goût occidental en matière de peinture chinoise.

Un ensemble cohérent privilégiant la figure humaine.

Si l'ensemble formé par les peintures chinoises est modeste par le nombre, il est en revanche extrêmement cohérent. Il présente la particularité de privilégier la figure humaine au point de ne compter aucune peinture de paysage. Ce genre qui devait avoir une influence prépondérante sur la réception de la peinture chinoise en Occident n'avait pas retenu l'intérêt d'Henri Cernuschi. À l'exception de quelques peintures de fleurs et d'oiseaux, l'immense majorité des œuvres représentent des personnages : immortels taoïstes et saints du bouddhisme, belles dames ou chasseurs de démons. Parallèlement aux images de divinités et aux illustrations populaires, souvent anonymes, se trouvent un certain nombre de peintures signées de grands noms ou de petits maîtres. La manière dont une représentation populaire des trois étoiles, *Fu*, *Lu*, *Shou*, incarnées par des figures masculines, cohabite avec une version savante du même thème portant la signature de **Chen Hongshou** (1598-1652), est

symptomatique de l'ambivalence qui caractérise la collection.

Une volonté de constituer des séries documentées, formelles ou iconographiques.

Le souci de constituer des séries iconographiques ou formelles semble avoir présidé aux choix d'Henri Cernuschi, collectionneur d'art asiatique. Ainsi, parmi les différents sujets illustrés par les peintures de la collection, la figure de Zhong Kui s'impose de manière incontournable. Comme les représentations des trois étoiles, l'image du chasseur de démons transcende les registres de la peinture populaire et de la peinture savante. S'il apparaît sur quelques feuilles d'album d'époque Ming, ses manifestations les plus spectaculaires sont les grands rouleaux verticaux datés de la dernière dynastie. Ces impressionnantes figures en pied, souvent exécutées d'une manière enlevée, ont des qualités expressives toutes particulières. Elles présentent en effet une grande diversité de physionomies, effrayantes, truculentes ou grotesques. L'association de ces images aux fêtes de nouvel an ou de Duanwu témoigne de leur caractère prophylactique, tandis que les différents attributs de Zhong Kui, comme les araignées et chauve-souris, procèdent d'un mode de fonctionnement linguistique de l'image proprement chinois puisque le nom de ces animaux est homophone avec des caractères bénéfiques.

Il est établi qu'Henri Cernuschi et son compagnon de voyage Théodore Duret, ne savaient rien de la langue chinoise. La collection de livres illustrés rapportés de Chine par Henri Cernuschi témoigne néanmoins de la volonté de rassembler une documentation relative aux objets qu'il réunissait. Il semble que cette méthode, utilisée pour les bronzes, ait également été appliquée à la peinture chinoise. Ainsi la bibliothèque d'Henri Cernuschi contenait plusieurs éditions du traité de peinture *Jiezi yuan huachuan*, *Le jardin grand comme un grain de moutarde*. Le manuel, divisé par genre et par sujet, aborde principalement les questions de technique picturale.

Un collectionneur passionné par la peinture au doigt

Cet intérêt pour la pratique de la peinture en Chine a influencé les choix du collectionneur. Parallèlement au travail du pinceau, Henri Cernuschi s'est passionné pour la peinture au doigt.

Cette technique, dont les plus illustres représentants vécurent au XVIII^e siècle, était encore vivante au temps du voyage de Cernuschi. Ces différentes tendances se reflètent dans la collection. [Gao Qipei](#) (1672-1734), qui donna au genre de la peinture au doigt ses lettres de noblesse, est représenté par une vaste composition, synthèse monumentale des différents aspects de sa technique. Les peintures de [Li Shizhuo](#) (1690 ?-1770 ?) et de [Fu Wen](#) illustrent la continuité de cette tradition parmi les Chinois intégrés aux bannières mandchoues. Enfin, la manière dont [Su Liupeng](#) - actif de 1744 à 1765 à Canton - sut adapter cette technique à la création de ses scènes de la vie du peuple, témoigne de sa popularité au XIX^e siècle.

A la recherche d'une logique picturale.

Les peintures au doigt réunies par Henri Cernuschi permettent de retracer les principaux moments de l'histoire de cette technique, qui

fut appréciée à la cour avant d'être adoptée par les milieux plus populaires.

Ainsi la collection d'Henri Cernuschi, apparemment composée en fonction de principes iconographiques, peut également être considérée d'un point de vue historique.

Si l'on adopte cette perspective, on s'aperçoit que les noms de peintres qu'il a su réunir évoquent quelques-unes des plus importantes étapes de l'évolution de la peinture de personnages, depuis [Yan Hui](#) des Yuan, jusqu'à [Su Liupeng](#) en passant par [Du Jin](#) et [Zhang Lu](#), [Xie Bin](#) et [Chen Hongshou](#) pour les Ming, [Li Shizhuo](#) et [Fuwen](#) pour l'apogée des Qing. Ces éléments nous invitent à considérer la démarche de Cernuschi, moins comme celle d'un voyageur collectant des images de l'Orient reflétant son parcours, que comme celle d'un amateur de peinture occidentale cherchant à comprendre un art inconnu selon une logique picturale.

IMAGES DE L'OUEST DANS LA PEINTURE CHINOISE

L'exode des artistes vers l'ouest de la Chine

L'offensive japonaise de 1937 provoqua le repli des forces nationalistes et l'installation du gouvernement à Chongqing au Sichuan, qui demeura la capitale provisoire de la Chine libre de 1937 à 1945. De nombreuses institutions, et notamment les Académies des beaux-arts récemment créées dans les grandes métropoles des provinces littorales, furent également amenées à se reformer dans l'Ouest du pays. L'exode des artistes s'inscrivait dans des mouvements de population de grande ampleur. Loin de se limiter à Chongqing, ils durent se fixer dans différentes villes des provinces du Sud-Ouest de la Chine, notamment à Guiyang, Guilin, Kunming et Chengdu.

Une nouvelle source d'inspiration

En dépit des événements, la guerre ne signifia pas un arrêt de la création artistique. L'enseignement fut réorganisé et les expositions se poursuivirent. Les territoires de l'Ouest de la Chine où s'étaient réfugiés ces artistes allaient même devenir une source d'inspiration pour un certain nombre d'entre eux. L'espace rural des provinces occidentales, largement inconnu ou oublié des peintres actifs dans les grandes villes de l'Est du pays, devait influencer leur vision du paysage. Ainsi, le profil spectaculaire des montagnes qui entourent Chongqing allait nourrir les visions sombres et inspirées de **Fu Baoshi** (1904-1965) ou de **Lin Fengmian** (1900-1991).

D'autres peintres allaient pousser plus avant leur découverte de l'Ouest de la Chine, jusqu'aux confins de l'Asie centrale. Au cours des voyages qu'il entreprend depuis Chengdu, **Wu Zuoren** (1908-1997) parcourt les étendues désertiques du Tibet et du Qinghai, espaces sans fins qu'il évoque avec une science consommée de la perspective. Néanmoins, c'est avant tout une relation humaine que Wu Zuoren entend retracer dans sa grande peinture *L'Histoire du thé*. Les silhouettes des personnages anonymes qui se succèdent au sein de cette longue narration, s'imposent par la couleur de leurs vêtements sur la surface immaculée du papier évoquant les espaces immenses des haut-plateaux.

Un vocabulaire décoratif moderne et des recherches formelles sur la couleur et le mouvement

Le contact avec les populations non-Han des provinces de l'Ouest, allait susciter l'intérêt des artistes de différentes manières. Certains peintres orientèrent leurs travaux vers le costume et les textiles des ethnies du Sud-Ouest. Ainsi en 1939, **Pang Xunqin** (1906-1983) fut envoyé en mission par le Musée central pour étudier et collecter des textiles Miao. Pour des artistes formés en Occident comme Pang Xunqin ou **Lei Guiyan** (1906-1989), l'exemple des motifs géométriques des textiles traditionnels des ethnies du Sud-Ouest les confortait dans leurs efforts pour formuler un vocabulaire décoratif moderne. Parallèlement à ces recherches effectuées dans la perspective des arts appliqués, ces peintres furent directement inspirés par les populations qu'ils côtoyaient. C'est le cas de Pang Xunqin qui réalisa une importante série de peintures représentant des femmes Miao ou de Lei Guiyan dont l'œuvre montre une image stylisée des femmes de la région de Xikang .

Ces portraits de femmes ont un caractère pittoresque, reflet d'une forme d'exotisme de l'intérieur qui allait devenir un genre à part entière pendant la seconde moitié du XX^e siècle. Néanmoins, pour les peintres de la génération de Pang Xunqin, cet intérêt était sous-tendu par des recherches formelles concernant la couleur et le mouvement.

Ces préoccupations plastiques se cristallisèrent sur le thème de la danse, illustré de manière exemplaire par les danseuses de Ye Qianyu (1907-1995), inspirées de son voyage en Inde en compagnie de la danseuse Dai Ailian (1916-2006). De son côté, Pang Xunqin ne se réclame pas seulement des traditions vivantes de la danse, mais il s'inspire du mouvement aérien des *apsaras* bouddhiques et des danseuses figurant sur les peintures de l'époque Tang).

La révélation du passé

C'est en effet à cette époque que les artistes vont prendre connaissance des anciennes peintures murales de Dunhuang au Gansu. Ils sont alors directement confrontés à un art qu'ils n'avaient guère entrevu qu'à travers le prisme déformant de la tradition. La peinture des Tang, par son caractère dynamique et sa polychromie, constitue pour nombre d'entre eux une véritable révélation. **Zhang Daqian** (1899-1983) a séjourné plus de deux ans à Dunhuang de 1941 à 1943, entouré d'amis peintres comme **Xie Zhiliu** (1910-1997), ou de disciples comme son neveu **Zhang Bide**. Ses écrits laissent à entendre que la découverte de ces peintures murales pouvait permettre aux artistes chinois de se réapproprier un héritage oublié, celui de la peinture de personnages, dans ses dimensions sacrée et profane.

Le rapprochement de la copie d'une peinture des grottes Yulin, représentant la *Dame Li*, épouse de Cao Yijin (?- 935), en posture de donateur, avec l'œuvre représentant *Deux tibétaines aux dogues*, démontre la manière dont Zhang Daqian a assimilé la technique des Cinq dynasties et transposé un canon de beauté féminin de l'ancien temps dans le champ contemporain. Chez Zhang Daqian comme chez Pang Xunqin, l'exotisme lié à la découverte d'un nouvel espace et de peuples inconnus, s'accompagne d'un effet d'exotisme dans le temps. La beauté authentique des peuples de l'Ouest chinois finit par se confondre avec la beauté retrouvée des peintures millénaires.

LES PEINTRES CHINOIS ET PARIS

Une volonté de modernisation

En réaction aux pressions militaires, politiques et économiques subies par la Chine depuis les guerres de l'opium, une partie des élites intellectuelles chinoises allait prendre la décision de se tourner vers l'Occident pour moderniser leur pays.

Cette volonté de modernisation est à l'origine du grand mouvement qui amena de nombreux étudiants chinois à partir se former à l'étranger dès la fin du XIX^e siècle.

L'attrait du Japon

Étant donnée la nature des faiblesses constatées, qui dépendaient notamment du retard des industries chinoises, l'apprentissage de ces étudiants allait être orienté de manière privilégiée vers les questions techniques. Ainsi de nombreux artistes, qui devaient plus tard se faire un nom en tant que peintres, débutèrent leur parcours par l'étude des arts appliqués à l'industrie. Ce fut le cas de **Zhang Daqian** ou **Chen Zhifo**, qui se formèrent à ces disciplines dans le Japon des années 1910 et 1920. L'archipel, qui s'était engagé de manière précoce dans la voie des réformes, faisait alors figure de modèle en Asie.

Parmi les peintres chinois formés au Japon, nombreux sont ceux qui y firent l'apprentissage du dessin et de la peinture à l'huile, s'inscrivant parfois dans un courant initié en Europe et reformulé par les artistes japonais.

L'attrait de Paris et de l'Europe

À partir des années 1920, de plus en plus d'étudiants se rendirent en Europe : Paris devait accueillir un grand nombre d'entre eux. Si des tempéraments artistiques très différents allaient s'affirmer parmi les étudiants chinois présents à Paris, un certain nombre d'expériences communes permettent néanmoins de caractériser ces années de formation. Tout d'abord, l'influence déterminante du contexte dans lequel les peintres firent leur apprentissage : l'enseignement académique dispensé par l'école des beaux-arts marqua durablement les artistes qui y firent leurs études, tandis que les peintres inscrits dans les académies indépendantes semblent avoir été sensibles plus tôt à l'influence des avant-gardes. Par ailleurs, on constate une tendance de ces

jeunes artistes à s'associer pour former des groupes qui, malgré leur caractère éphémère, leur permirent néanmoins d'exposer leurs œuvres. Il faut enfin rappeler que Paris était aussi un point de départ vers l'Europe. Après leur passage par la capitale française, **Xu Beihong** et **Lin Fengmian** séjournèrent en Allemagne, **Pan Yuliang** étudia la sculpture à Rome et **Wu Zuoren** (1908-1997) s'établit à Bruxelles.

L'étude des œuvres datées de ces années de formation est souvent limitée par des sources incomplètes. Ainsi, les réalisations de jeunesse d'artistes aussi importants que **Lin Fengmian** ou **Pang Xunqin** (1906-1983), sont connues uniquement par l'intermédiaire de photographies anciennes. Les œuvres de Pan Yuliang précédant son retour en France en 1937 sont également rares, si bien que, parmi les peintres chinois formés à Paris, le cas de Xu Beihong, dont les études anciennes sont conservées et largement publiées, fait figure d'exception.

Au vu de ces documents, il ne fait néanmoins pas de doute que du séjour parisien résultait une profonde rupture avec la peinture chinoise, non seulement du point de vue technique, mais aussi du point de vue des sujets représentés. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre datée des années 1940, la *Pietà* de **Lin Fengmian** - dont le sujet et la lumière obscure évoquent la peinture de Georges Rouault (1871-1958) - témoigne à distance du caractère radical de ce tournant.

L'influence de Paris sur les peintres en Chine

Au-delà de la formulation d'une œuvre personnelle, l'expérience parisienne allait avoir des répercussions indirectes sur la formation de toute une génération d'artistes chinois.

À leur retour en Chine, **Xu Beihong** et **Lin Fengmian**, tous deux anciens étudiants de l'École des beaux-arts, allaient être amenés à jouer un rôle décisif dans la fondation de l'enseignement de la peinture en Chine.

Au sein des académies nouvellement créées, l'enseignement, inspiré par l'expérience des ateliers des beaux-arts, était résolument orienté vers l'étude du dessin et de la peinture à l'huile. Bien que leurs options artistiques fussent opposées, les deux artistes effectuèrent néanmoins un retour aux matériaux de la peinture chinoise au cours des années 1930. Ces recherches aboutirent à des formes contrastées de synthèse entre les

deux traditions artistiques. **Xu Beihong**, attaché à la doctrine du réalisme, transpose ses effets dans le domaine de la peinture chinoise. Le résultat est particulièrement frappant dans ses représentations animalières comme la peinture du *Coq et bambou*, dont le rendu réaliste se distingue de l'apparence stylisée des rochers. La *Pietà* de **Lin Fengmian**, dépeinte à l'encre sur papier, illustre les théories du peintre sur l'espace pictural. L'intérêt de Lin Fengmian pour la peinture des affects l'amène à l'évocation directe du corps souffrant, un thème récurrent dans son œuvre.

La représentation du corps

La question de la représentation du corps dans l'art chinois a été récemment formulée à propos du nu. Comme technique et comme genre, le nu a fait l'objet, en Occident, d'une définition hautement codifiée. Pour les artistes chinois actifs en France, le nu s'est d'abord présenté dans sa dimension technique comme un sujet d'étude au sein de l'atelier. L'introduction du travail sur le modèle vivant dans le cursus des académies fondées dans les années 1920 témoigne de l'importance accordée à cet exercice, dont les études académiques de **Xu Beihong** sont devenues le symbole.

Pour les artistes restés en France, comme **Hua Tianyou** (1908-1986) ou **Pan Yuliang** la représentation du nu va faire l'objet d'une interprétation personnelle, dépassant la froideur académique pour acquérir une dimension sensuelle.

Il convient de remarquer que, comme chez **Lin Fengmian**, cette appropriation d'un genre étranger à la théorie picturale chinoise passe par l'utilisation des techniques et supports de la peinture chinoise. L'abandon du crayon au profit du pinceau et de l'encre contribue ainsi de manière essentielle au style délié qui fait la légèreté des nus de **Pan Yuliang**.

Ce retour aux matériaux chinois, le plus souvent partiel et ponctuel, participe également au développement des métamorphoses qui caractérisent le travail de **Sanyu**

Les recherches sur le nu comme compréhension du corps et dépassement expressif, sont communes à la première génération d'artistes chinois formés à Paris. Leurs successeurs, **Zao Wouki** [Zhao Wuji] , **Chu Teh-chun** [Zhu Dequn] ou **Wu Guanzhong**, arrivés en France dans les années 1950, emprunteront d'autres voies.

Wen Zhengming (1470-1559)

Calligraphie

Encre sur papier

H. 17,6 cm ; L. 49,4 cm

Ming

M.C.2006-75, Don du Cercle des connaisseurs de Cernuschi, 2006

Bibliographie : Reubi 1993, p. 8-9 ; Lefebvre 2007, p. 132, 134

Traduction :

Dans une vive émulation de rouge et de pourpre, le printemps soudain se hâte.

Je me souviens de l'indécision qui avait marqué ses débuts.

Est-ce la fin des pluies qui l'incite à tant d'opulence ?

Le vent n'a pas encore cessé, les parfums abondent.

Une beauté à son réveil s'efforce en vain de se hisser au dessus de l'écran,

Tandis qu'un papillon franchit le mur en voltigeant

Mon âme pleine d'un amour pur est au ciel à dix-mille li.

Au bord de l'eau, quand tombera le jour, il me faudra briser l'élan de mon cœur. (F.R)

Wen Zhengming est une figure majeure de la calligraphie et de la peinture de l'époque des Ming.

Originaire de Suzhou, où il demeura presque toute sa vie, Wen Zhengming devait participer au renom de l'école de Wu, aux côtés de Shen Zhou (1427-1509), Zhu Yunming ou Tang Yin. En dépit de ses échecs aux examens, il fut reconnu au sein de l'élite culturelle de son temps grâce à la diversité de ses dons.

Au cours de sa longue existence, Wen Zhengming ne fut requis par la vie officielle qu'à une seule occasion, qui l'amena à séjourner à Pékin où il occupa les fonctions de compilateur à l'académie Hanlin de 1523 à 1526. Les nombreux chefs-d'œuvre datés de sa vieillesse témoignent de l'activité picturale intense de ses dernières années. Par l'intermédiaire des membres de sa famille, comme Wen Jia (1501-1583) ou Wen Boren (1502-1575) (cat.12-13), et des peintres issus du cercle de ses disciples, son influence s'étendit de manière considérable, participant à la formation d'un certain idéal de peinture lettrée.

L'éventail qui présente une composition de huit vers heptamétriques est une expression du talent du poète aussi bien que de

l'élégance du calligraphe. L'œuvre fut publiée dans le recueil des poésies de Wen Zhengming, *Futian ji* avec un ensemble de pièces dédiées à son maître Shen Zhou. L'influence de Shen Zhou sur Wen Zhengming devait s'exercer principalement dans le domaine de la peinture.

En ce qui concerne la calligraphie, il se forma auprès de Li Yingzhen (1431-1493). Par ailleurs, il ne pouvait rester étranger à la calligraphie de son contemporain Zhu Yunming. Comme ce dernier, Wen Zhengming ne se limite pas à la pratique d'un style de prédilection. Il s'impose au contraire par sa maîtrise des principaux types d'écriture comme le manifeste l'essai en mille caractères, dans les quatre styles, conservé au musée du Palais à Taipei. Il se distingue en particulier par l'excellence de sa calligraphie régulière, en grands et petits caractères (cat.10), cursive et semi-cursive.

Le poème sur le printemps est un témoignage de la virtuosité contenue qui caractérise l'écriture semi-cursive de Wen Zhengming dans sa maturité.

Wen Zhengming (1470-1559)

Solitaire dans un paysage

Encre sur papier

H. 18 cm ; L. 51 cm

Ming

M.C.2007-2, achat, 2007

Bibliographie : Reubi 1993, p. 10-11 ;

Lefebvre 2008

Traduction :

*Les nuages se dissipent, au loin les îles se
dégagent,*

*Les feuilles tombent, c'est l'automne, l'onde
est froide,*

*Les rayons du soleil frappent obliquement la
digue des pêcheurs,*

*La lumière projette l'ombre du solitaire qui
s'avance. (F.R)*

Le style de la calligraphie et la facture de la peinture permettent de dater cet éventail de la maturité de Wen Zhengming, comme le confirment plusieurs exemples d'œuvres datées autour de 1555. Elle associe sur un même support poésie, calligraphie et peinture.

La forme brève du quatrain et la surface limitée de l'éventail suffisent à Wen Zhengming pour évoquer l'essence du paysage. Par petites touches, le poème indique successivement l'atmosphère et la saison, la lumière et l'ombre.

Une même économie de moyens caractérise la peinture monochrome du paysage. Le tracé pointillé domine la composition. Dense, il permet d'évoquer la végétation qui court sur les flancs de la montagne et dissimule l'abri au pied de la cascade.

Estompé, il permet de suivre la ligne du rivage qui se confond progressivement avec l'horizon.

L'homme, évoqué dans le poème par l'unique notation sur l'ombre du promeneur, est ramené à des proportions modestes au sein de la peinture. Il constitue néanmoins le pivot de la composition. Entre le personnage solitaire dont la silhouette se détache sur le rivage et l'intérieur sobre de l'abri entouré de la masse végétale, il s'établit un lien visuel et psychologique qui confère son unité au paysage.

Jin Kun (actif de 1717 à 1749),
Sun Hu (actif de 1728 à 1746),
Lu Zhan,
Wu Yu,
Zhang Qi, et
Cheng Liang.
L'Académie Hanlin

Encre et couleur sur soie
H. 193,5 cm ; L. 625,5 cm
1744-1745
M.C.9484, don des amis du musée Cernuschi,
1975.

Cette peinture monumentale fut créée pour commémorer le banquet donné par l'empereur Qianlong en 1744, à l'occasion de la rénovation architecturale de l'Académie Hanlin, l'une des institutions fondamentales de la Chine impériale.

Cette description exacte de l'architecture de l'académie et de la cérémonie officielle qui se tint dans ses murs, fut réalisée par un ensemble de six peintres, tous membres de l'Académie impériale de peinture. Les calligraphies figurant sur la peinture sont l'œuvre de trois hauts fonctionnaires Li Zongwan (1705-1759), Ji Huang (1711-1794) et Zhang Zhao (1691-1745). Il s'agit des transcriptions des compositions poétiques qui furent réalisées au cours des festivités qui marquèrent cette journée.

Différentes sources historiques permettent de connaître l'ordre dans lequel se déroula la cérémonie. Le jour de cette célébration, l'empereur s'était rendu en char jusqu'à l'Académie Hanlin où il avait été accueilli par Zou Ertai (1677-1745) et Zhang Tingyu (1672-1755) qui présidaient cette institution. Avant que le banquet ne commence, l'empereur avait demandé aux lettrés de l'Académie Hanlin de réaliser une première composition poétique collective. À la suite des poèmes de l'empereur et des grands lettrés, les membres de l'académie réalisèrent chacun un vers de cinq caractères en y insérant successivement un des caractères du poème de Zhang Shuo (667-730) *Dongbi tushu fu, xiyuan hanmolin* . Ce caractère était également censé indiquer la rime à adopter.

Ces vers qui avaient été notés par Zhang Zhao sur papier furent conservés dans la collection impériale : ils apparaissent dans le complément au catalogue des calligraphies et peintures *Shiqu Baoji xubian*. Ils furent plus tard transcrits dans la partie inférieure droite

de la peinture de l'académie Hanlin par Li Zongwan.

Le banquet, auquel assistaient cent soixante personnes, fut accompagné de musique et d'une représentation théâtrale. Puis, à la suite de l'empereur, les lettrés de l'académie réalisèrent de nouvelles compositions poétiques en enchaînant des vers de sept caractères, sur le modèle des poèmes anciens *boliang ti*. Ces pièces furent plus tard retranscrites dans la partie supérieure de la peinture par Ji Huang. Le banquet terminé, l'empereur se retira pour se reposer dans le pavillon Qingbi . Avant de regagner le palais, il composa à nouveau quatre poèmes en vers de sept caractères, qui sont vraisemblablement les pièces retranscrites sur la partie inférieure droite de la peinture par Zhang Zhao, l'un des plus grands calligraphes de son temps, qui, sur ordre impérial, pouvait substituer son pinceau à celui de Qianlong.

Ces informations permettent de comprendre que le moment de la cérémonie décrit dans la peinture est celui où l'empereur s'est retiré dans le pavillon Qingbi.

Sa présence, signalée par le dais impérial, explique que de nombreux lettrés se tiennent dans une attitude respectueuse auprès du pavillon, qui est situé dans une cour contiguë à la cour principale où s'est tenu le banquet. Les bâtiments de la cour principale ont été ornés de décorations temporaires. Le siège de l'empereur, installé sous le pavillon central est tourné vers la scène de théâtre située de l'autre côté de la cour.

De part et d'autre de ce pavillon, deux ensembles de musiciens ont pris place. Un autre groupe de musiciens est situé à côté de la scène de théâtre.

Les membres de l'Académie se tiennent debout au centre de la cour, placés en fonction de leur grade. Dans la première cour, les présents offerts par l'empereur ont été dressés sur des tables : il s'agit de thés célèbres, de précieux rouleaux de soie et de papiers colorés. La garde de l'empereur, *baowei ban*, se tient dans ce lieu.

Au-delà de la porte de l'Académie Hanlin, le cortège impérial forme une haie d'honneur jusqu'aux portes du palais.

Le moment de la cérémonie choisi pour la représentation a permis de réaliser une description vivante et contrastée de cet événement. Si les membres de l'académie qui se tiennent dans la cour principale observent une attitude protocolaire, en revanche, les fonctionnaires, gardes et serviteurs qui se

tiennent dans la première cour, ainsi que le cortège impérial à l'extérieur de l'académie, sont représentés au repos.

Cette atmosphère détendue est rendue par les peintres grâce à une grande diversité de postures et d'attitudes. Bien que cette œuvre appartienne à la catégorie des *tieluo*, un type de peinture qui était destiné à être directement fixé sur un mur, elle entretient de nombreux rapports avec les longs rouleaux horizontaux représentant les grands événements du règne des empereurs Qing.

C'est précisément à l'occasion de la réalisation d'une des plus célèbres de ces peintures, le *Soixantième anniversaire de l'empereur Kangxi*, datée de 1717, que Jin Kun (actif de 1717 à 1749) fut recruté comme peintre à la Cour. Au cours des années passées au service des empereurs Kangxi, Yongzheng et Qianlong, Jin Kun, qui était un spécialiste de la peinture de personnages et de fleurs et oiseaux, fut appelé à participer à la réalisation de nombreux programmes de grande ampleur impliquant une maîtrise de la technique du *jiehua*, qui permet de représenter les éléments d'architecture. Sous le règne de Yongzheng, il collabora à la version du *Qingming shanghe tu* de Chen Mei (1694-1745), aux côtés de Sun Hu et de deux autres peintres. En 1735, Jin Kun et Sun Hu réalisèrent des albums commandés par le prince Hongli, futur empereur Qianlong. En 1741, lorsque les quinze peintres de l'Académie impériale, *huahuaren*, furent classés en trois catégories, Jin Kun et Sun Hu (actif de 1728 à 1746) occupaient le premier rang. Lu Zhan et Wu Yu, qui devaient également participer à la réalisation de l'Académie Hanlin, étaient classés dans la troisième catégorie. Si l'on considère que Chen Liang - dont le nom est cité en dernier parmi les signataires de *L'Académie Hanlin* - était l'élève de Jin Kun, alors la hiérarchie intrinsèque de l'équipe de peintres ayant travaillé à ce vaste projet devient manifeste.

Les projets d'une telle envergure mobilisaient souvent un grand nombre de peintres pendant plusieurs années. Ainsi, la peinture de la grande revue des troupes, *Da yue tu*, également réalisée sous la direction de Jin Kun, nécessita l'intervention de dix peintres, de 1744 à 1749. Il est néanmoins probable que *L'Académie Hanlin* fut réalisée plus rapidement, comme le suggère la présence sur l'œuvre de la calligraphie de Zhang Zhao,

décédé en 1745, dans l'année qui suivit l'événement représenté.

Cette peinture se distingue au sein de la production de l'Académie impériale par l'originalité de son format, qui a permis aux peintres de mettre en œuvre une forme de perspective complexe, ancrée dans la tradition chinoise du *jiehua*, même si elle témoigne par certains aspects des échanges avec l'Occident dont la Cour fut le théâtre à cette époque. L'œuvre constitue par ailleurs un témoignage majeur concernant une institution qui exerça un rôle historique essentiel dans la formation des élites de la Chine impériale depuis l'époque des Tang. Enfin, cette peinture est sans doute l'image la plus fidèle d'un ensemble architectural et d'éléments urbains aujourd'hui disparus : l'Académie Hanlin et sa bibliothèque ayant été détruites dans leur quasi-totalité en 1900, pendant la guerre des boxers.

L'académie Hanlin, qui était contiguë à la légation anglaise, se trouvait par conséquent au cœur des conflits du siège des légations.

Gao Qipei (1672-1734)

Peinture des mille automnes

Encre et couleurs sur papier

H. 227 cm ; L. 115,2 cm

Qing

M.C.4463, legs Henri Cernuschi, 1896

Traduction :

Peinture des mille automnes et des trois éternels.

Qiedao Ren [surnom du peintre] *de Tieling*,
Zhitou shenghuo [devise du peintre].

Cette œuvre monumentale illustre la technique de peinture au doigt à laquelle le nom de Gao Qipei est associé.

Ce peintre appartenait à une famille chinoise originaire de Tieling en Mandchourie. Dans le contexte politique de la dynastie Qing, ces origines pouvaient favoriser une carrière officielle¹. Ce fut le cas de Gao Qipei, qui, à la suite de son père, devait servir en tant que fonctionnaire aussi bien dans les provinces du Yunnan, du Zhejiang ou du Sichuan qu'à Pékin. Introduit à la Cour, il devait s'y distinguer par ses talents de peintre, en particulier par ses réalisations au doigt, un genre de peinture mis à la mode par l'empereur Shunzhi (1638-1661)².

La peinture présente en son centre un couple de cervidés. Ce motif de bon augure a été représenté par Gao Qipei à plusieurs reprises. Ainsi, une de ses œuvres de même sujet, conservée au musée de la Capitale de Pékin, présente des analogies avec la composition de la peinture du musée Cernuschi. La représentation du cerf permet d'entrevoir les différentes techniques mises en œuvre par le peintre : trait de contour au doigt pour dégager la silhouette, empreintes digitales progressivement estompées pour la robe tachetée de l'animal, détails des cils et sourcils réalisés à la pointe de l'ongle.

L'attention portée au travail de l'encre de Gao Qipei a parfois occulté l'originalité de son utilisation des couleurs.

Le traité de son petit-fils Gao Bing, signale pourtant le caractère peu conventionnel de l'usage des couleurs dans la peinture de son grand-père. Il note que le rouge, généralement utilisé avec légèreté, était appliqué en couches épaisses par Gao Qipei, qui se plaisait par ailleurs à appliquer le vert

et le bleu en les superposant à de larges surfaces encrées.

Par certains détails, la peinture du musée Cernuschi est l'illustration exacte de ces propos : une chauve-souris d'un rouge profond se détache sous les branches des pins, tandis les champignons d'immortalité, tracés à l'encre, sont éclaboussés de vert et de bleu.

Cette utilisation de la couleur permet de souligner visuellement la présence de ces deux éléments essentiels à la signification de la peinture. En se référant aux mille automnes, le titre de cette œuvre constitue en soi une formule de souhait de longévité. Le grand âge, *shou*, est évoqué par les champignons d'immortalité *lingzhi*, ainsi que par les pins tandis que le bonheur *fu*, est annoncé par la chauve-souris *fu*. Enfin les cervidés *lu*, renvoient aux émoluments *lu*. Réunis, ils forment la triade *fu, lu, shou*, synthèse visuelle des vœux que l'on peut adresser à l'occasion d'un anniversaire.

1. Lorsque le système mandchou des huit bannières fut adopté pour gouverner l'empire à partir de 1644, les Chinois de Mandchourie qui avaient été incorporés à la bannière jaune, jouèrent un rôle de relais particulièrement important pour le nouveau pouvoir. Ainsi, le père de Gao Qipei, Gao Tianjue, prit part à la lutte contre les légitimistes Ming et y trouva la mort. Cette fin glorieuse devait favoriser la carrière de son fils

2. Une célèbre peinture au doigt représentant Zhong Kui, conservée au musée du Palais, est attribuée à l'empereur Shunzhi.

Kang Youwei (1858-1927)

Ode à la falaise rouge

Encre sur papier

M.C.8954, Don de Mme Gabrielle Faure, 1947

Bibl. Bobot 1985, n° 1, Béguin 2000, p.156-57

Kang Youwei est originaire de Nanhai, dans la province de Canton.

Après s'être formé au sein de l'académie Xuehai tang , il passa l'examen du doctorat en 1895. Il formule ses idées réformatrices dans deux ouvrages majeurs, *l'Etude critique des faux classiques établis par les érudits de la dynastie Xin*, Xinxue weijing kao , en 1891, qui remet en cause la lecture officielle des classiques, et *Etude critique de Confucius, réformateur des institutions* en 1897, *Kongzi gaizhi kao*, qui présente une vision renouvelée et progressiste de Confucius. En 1898, il s'impose au gouvernement et propose, parmi d'autres réformes, l'établissement d'une monarchie parlementaire. Suite à la réaction des milieux conservateurs, il doit quitter le pays. Il vivra en exil jusqu'en 1916, voyageant notamment en Occident.

Au-delà du champ politique, la pensée de Kang Youwei embrasse les domaines sociaux, philosophique et religieux, comme le montre son œuvre testamentaire, le *Livre de la grande unité Datong shu* .

Dans le domaine des arts, les comparaisons qu'il a pu établir au cours de ses voyages entre les traditions picturales occidentales et chinoises, l'amènent au constat d'une décadence de la peinture chinoise.

Cet admirateur de Raphaël et des maîtres des époques Song et Yuan, en conclut à la nécessité de réorienter l'art chinois, en s'appuyant sur l'étude de l'art occidental d'une part, en s'inspirant des traditions qui ont fait la grandeur de l'art de l'académie des Song.

Cette défense du réalisme en art devait avoir une influence considérable sur des peintres comme Xu Beihong (1895-1953) ou Liu Haisu (1896 -1994) qui suivirent son enseignement.

Dans le domaine de la calligraphie, Kang Youwei s'inscrit dans la lignée des idées formulées par Ruan Yuan (1764-1849) et Bao Shichen (1775-1855), dans leurs écrits fondateurs de l'école de l'étude des stèles, *Beixue pai*. Kang Youwei se détourne par conséquent de la tradition calligraphique issue de Wang Xizhi, pour se tourner vers les stèles anciennes.

Dans sa calligraphie il se réfère en particulier aux inscriptions de l'époque des Han ou des Wei du Nord. Les grands caractères de Kang Youwei, au tracé volontairement frustré, présentent une dimension monumentale inspirée par l'étude des inscriptions sur pierre, comme le *Shimen ming*. Cette écriture dérivée du style des scribes, *lishu*, se développe néanmoins de manière cursive. Le pinceau chargé d'encre, éclabousse la feuille çà et là, tandis que certains caractères sont d'un rendu extrêmement sec.

De ce contraste résulte une singulière manifestation d'énergie.

Qi Baishi (1864-1957)

Petits poussins, Roseau, Poissons, Corbeau à collier

Encre et couleurs sur papier

H. 102 cm ; L. 34 cm

Daté 1947

M.C.8726, M.C.8724, M.C.8723, M.C.8725, don Guo Youshou, 1953

Bibl. Bobot 1985, n° 37, 39, 41, 38

Traduction :

Eloigné depuis longtemps du pavillon Bayan [pavillon de Qi Baishi situé au Hunan], Qi Baishi, âgé de quatre vingt sept ans, a peint ces êtres de sa vieille main. En l'année Jiahai [Dinghai].

Traduction :

Longues années et grande prospérité. Pour Monsieur Zhicheng. Baishi dans sa quatre-vingt-septième année.

Traduction :

Pour monsieur Hongqu, en hommage.

Au huitième mois de l'automne de l'année Jiahai [Dinghai], peint par Baishi dans sa quatre-vingt-septième année, dans l'ancienne Yanjing [Pékin].

Traduction :

Fait par le vieillard Baishi dans sa quatre-vingt-septième année à Jinghua [Pékin].

Qi Baishi est originaire du village de Xingdou tang dans le district de Xiangtan au Hunan. Né dans un milieu modeste, il apprit dès son adolescence le métier de graveur sur bois.

Cette formation artisanale devait lui permettre de s'approprier le vocabulaire décoratif traditionnel, en particulier floral.

À la fin de son apprentissage, il entreprit de se former à la peinture en autodidacte à partir des modèles du manuel de peinture *Jiezi yuan huachuan*, tout en exerçant son métier de graveur. L'étude de la technique du portrait auprès de Xiao Zhuanxin devait lui permettre de s'établir comme portraitiste à partir de 1889. La même année, il devint l'élève de Hu Qinyuan (? -1914) auprès duquel il apprit la technique exacte du *gongbi*.

Ces qualités devaient néanmoins trouver leur expression la plus achevée dans les peintures d'insectes et de fleurs, auxquelles il consacra ses recherches de 1895 jusqu'à l'époque de son installation à Pékin dans les années 1920.

De 1902 à 1909, il effectue de nombreux voyages, qui l'amènent à visiter des régions

et des villes aussi différentes que Xi'an, Pékin, Guilin, ou Canton.

Les œuvres vues et les personnalités rencontrées au cours de ces périples l'amènent à adopter de nouveaux modèles, comme Zhu Da (1626-1705), Jin Nong (1687-1764), ou Xu Wei (1521-1593) pour la peinture, et Zhao Zhiqian (1829-1884) pour la gravure de sceaux.

Ces influences participent à l'évolution de son style, qui s'émancipe progressivement de sa manière minutieuse. Néanmoins, c'est seulement au moment de son installation à Pékin en 1917, à la suite de sa rencontre avec Chen Shizeng qu'il va s'orienter vers ce qui aboutira à l'émergence de son style personnel.

Au-delà de l'influence de ses écrits, c'est peut-être l'importance accordée à l'œuvre de Wu Changshuo par Cheng Shizeng et les membres de son entourage, comme Chen Banding ou Yao Hua (cat.39-41), qui devait conduire Qi Baishi à prendre pour modèle l'œuvre du maître de l'école de Shanghai.

Au terme de ce que Qi Baishi appelait « la réforme artistique à un âge avancé », il s'imposa rapidement sur la scène artistique nationale.

L'originalité de ses compositions, l'énergie de son pinceau et l'audace dans l'usage des couleurs caractérisent au plan formel les œuvres de cette époque. Par ailleurs, la simplicité directe de son art s'accorde au caractère rustique, ponctué d'humour, de son univers pictural. Après la révolution de 1949, il fut consacré comme le plus important représentant de la peinture chinoise traditionnelle.

Les quatre peintures données au musée Cernuschi par Guo Youshou forment un ensemble caractéristique de la maturité de Qi Baishi. Au-delà des réminiscences, sensibles, par exemple, à travers le profil du poisson-chat qui évoque la peinture Zhu Da, ces œuvres constituent une parfaite introduction à l'univers pictural de Qi Baishi. Les animaux, saisis dans la spontanéité de leur mouvement, telle la portée de poussins s'égayant dans toutes les directions, où l'oiseau picorant la pastèque, ont parfois une signification symbolique. Ainsi, l'association du poisson-chat, *nianyu*, et de l'omble-chevalier, *guiyu*, correspond à la formule de vœux *chang nian da gui*, dont deux termes sont des équivalents phonétiques des noms des deux poissons. De l'illustration de ces sentences populaires, se dégage une poésie concrète propre à Qi Baishi.

Zhang Daqian (1899-1983)

Solitaire contemplant un paysage

Encre et couleurs sur papier
H. 81,9 cm ; L. 41 cm
Daté 1947
M.C.8713, don Guo Youshou, 1953

Traduction :

Fait sous le pavillon Dafeng, le septième mois de l'année *Dinghai* [1947]. Zhang Yuan.

Zhang Daqian est né à Neijiang dans le Sichuan¹.

Ayant grandi dans une famille de peintres, il reçut une formation picturale dès son plus jeune âge². De 1917 à 1919, il étudia la conception du tissage et la teinture des textiles au Japon.

De retour en Chine, il s'établit à Shanghai, où il étudia la calligraphie auprès de Zeng Xi (1861-1930) et Li Ruiqing (1867-1920). Ces maîtres l'initièrent à l'œuvre de Shitao (1642-1707), qui allait devenir, avec les autres moines peintres du début des Qing, l'un de ses modèles privilégiés. À cette époque, il expose régulièrement à Shanghai et multiplie les voyages dans les sites célèbres, comme les Huang shan, ou les Luofu shan.

Dans les années 1930, il s'installe à Suzhou, puis à Pékin : sa renommée s'étend à l'ensemble de la Chine. En 1938, il quitte la capitale et se réfugie au Sichuan. De 1941 à 1943, il séjourne à Dunhuang où il réalise des copies des peintures murales bouddhiques du sanctuaire. En 1949, Zhang Daqian quitte la Chine. Au cours de cet exil de plus de trente ans, il séjourne successivement en Inde, à Hong Kong, en Argentine, au Brésil, aux États-Unis et à Taïwan. Ses expositions et ses voyages de par le monde, favorisèrent le rayonnement de son œuvre, qui devait se renouveler à partir de la fin des années 1950, grâce l'élaboration d'une technique d'encre et de couleurs éclaboussées *pomo poci*.

L'étude des maîtres du passé occupe une place singulière dans l'œuvre de Zhang Daqian. Ses talents de copiste servirent aussi bien ses créations que ses entreprises de faussaire³.

La figure du personnage isolé contemplant un paysage, est un élément conventionnel intégré de longue date au genre de la peinture de paysage.

Pour Zhang Daqian, ce type de citation est devenu un mode de création à part entière. Ainsi dans certaines œuvres, cette figure de lettré contemplatif constitue également une forme d'autoportrait allusif.

1. Pour la biographie de Zhang Daqian, cf. Fu et Stuart, p. 15 à 31.
2. Son frère aîné Zhang Shanzi est un peintre important de la première moitié du *xx^e* siècle. Sa mère Zeng Youzhen (1860-1936) se distinguait par ses peintures de fleurs et d'oiseaux dans le style *gongbi*.
3. Smith et Fong 1999.

Zhang Daqian (1899-1983)

Lotus sous le vent

Encre et couleurs sur papier

H. 184,4 cm ; L. 96,2 cm

Daté 1955

M.C.8768, don de l'artiste, 1956

Bibl. Art moderne 1956, n° 8, Elisseeff 1961, n° 6, Bobot 1983, p. 61, Bobot 1985, n° 89.

Traduction :

Jadis, la lune brillante était appelée bassin de jade blanc,

De nombreux sentiments se reflètent sur la barrière de jade.

Le vent d'Ouest chargé de son parfum, a soufflé la nuit durant.

Dans le palais des eaux, vêtu de gaze, je sens le froid intense.

En l'année Yiwei [1955] au moment de Chongjiu, [la fête du double neuf], sur le lac Shinobazu, je me suis souvenu des promenades quotidiennes, et du parfum léger qui pénétrait les manches de ma robe. Je mesurais [combien] le vers de Dongpo [Su Shi] sur « le palais des eaux et le vent qui se lève », nous affecte ... feuilles abattues qui recouvrent le lac.

La peinture de lotus a été l'un des lieux d'expérimentation les plus féconds de l'œuvre de Zhang Daqian.

Ses modèles sont sans doute à rechercher dans la peinture de Zhu Daqian (1625-1705), qui avait donné à ces représentations une dimension monumentale exceptionnelle. Les lotus monochromes à l'encre datés de 1937, sont exemplaires de la manière dont Zhang Daqian a réussi à capter cette monumentalité pour l'orienter dans une autre direction¹.

À la suite de son séjour à Dunhuang, qui lui a permis de contempler et de copier des compositions murales, Zhang Daqian a entrepris de s'investir dans de grands formats.

Cette volonté, qui s'est appliquée à tous les genres de peinture qu'il pratiqua, (cat.60 -61) devait aboutir pour le paysage à la réalisation de la vue du Mont Lu de 1981 à 1983². La peinture de lotus lui avait cependant permis de s'essayer au très grand format dès 1945³. Ces œuvres étaient composées sous la forme de polyptyques : rouleaux verticaux parallèles ou paravents. Des peintures de taille de plus en plus importantes devaient scander le développement de son œuvre.

Les implications techniques de cette ambition monumentale se révèlent être extrêmement complexes. L'importance des surfaces encrées implique non seulement la sélection de matériaux adaptés, mais aussi la maîtrise de l'équilibre entre la libre expansion de l'encre et le contrôle par le pinceau. En ce sens, il n'est pas impossible que la technique de l'encre et des couleurs éclaboussées, *pomo poci*, qui devait renouveler ses peintures de paysages à partir des années 1960, ait été le fruit des expériences menées dans la peinture de lotus depuis les années 1940.

Dans la peinture du musée Cernuschi, datée de 1955, la couleur joue encore un rôle discret qui permet de souligner l'intensité de l'encre⁴. Le contraste entre le noir profond des feuilles de lotus et la blancheur des fleurs crée un effet lumineux, qui préfigure l'utilisation de papiers dorés dans les compositions de lotus sur paravents réalisées dans les dernières années de sa vie.

1. Zhang 2002, p. 95. Cette peinture présente déjà le tracé spécifique des feuilles de lotus observable sur la peinture donnée par Zhang Daqian au musée Cernuschi.

2. L'œuvre, une peinture sur soie mesurant 178,5 cm de hauteur et 994,5 cm de longueur, fut réalisée de 1981 à 1983.

3. Soit 6 m de long par 3,85 m de haut (Elisseeff, 1961, p. 3)

4. Ce rôle de soutien de la couleur était déjà présent dans les séries de lotus géants des années 1940 (Zhang 2002, p. 57).

Pan Yuliang (1895-1977)

Études de nu

Encre sur papier

1.H. 42 cm ; L. 26,5 cm. 2.H. 46 cm ; L. 26,5 cm

1942

M.C.12358, M.C.12360, achat 1947, reversement du FMAC 2008.

Cette formule est illustrée par les séries de nus féminins, qu'elle réalisera jusqu'au milieu des années 1960.

Pan Yuliang est née à Yangzhou au Jiangsu. Après avoir perdu ses parents en bas âge, Pan Yuliang est vendue à une maison close située à Wuhu dans la province de l'Anhui.

En 1913, son mariage avec Pan Zanhua (1885-1959), dont elle prend le nom, lui permet de s'arracher à sa condition et d'entreprendre des études. En 1918, elle entre à l'École des beaux-arts de Shanghai.

En 1921, elle se rend en France où elle suit des cours de l'École des beaux-arts de Lyon pendant deux ans, avant de partir pour Paris.

Elle y poursuit son apprentissage de la peinture à l'École des beaux-arts dans les ateliers de Lucien Simon (1861-1945) et Pascal Dagnan-Bouveret. En 1925, elle s'installe à Rome. Elle suit les cours de l'Institut national des arts, où elle entreprend l'étude de la sculpture.

De retour en Chine en 1928, elle enseigne la peinture à l'huile à l'École des beaux-arts de Shanghai, puis à l'université centrale à Nankin. Déçue par la façon dont son œuvre est reçue, elle retourne en Europe en 1937.

Elle s'établit à Paris, où elle demeurera jusqu'à sa mort.

Malgré les difficultés des années de guerre, Pan Yuliang expose régulièrement, notamment au Salon des indépendants. Pendant cette période, elle transpose certaines méthodes de la peinture chinoise, pour les adapter à des sujets occidentaux.

Ses représentations de nus, particulièrement célèbres, sont au cœur de ces expérimentations. Parallèlement à ses compositions à l'huile, d'un caractère abouti, Pan Yuliang réalise un certain nombre d'études de nu au pinceau, dont le caractère dépouillé évoque la technique chinoise du *baimiao*.

Dans les années 1950, Pan Yuliang, développe ce travail à l'encre sur de plus grands formats qui lui permettent d'intégrer la palette de couleurs caractéristique de ses travaux à l'huile.

INFORMATIONS PRATIQUES

Commissaire de l'exposition

Eric Lefebvre

Conservateur au musée Cernuschi

Communication

Maryvonne Deleau

maryvonne.deleau@paris.fr

Tél : 01 53 96 21 73

Fax : 01 53 96 21 71

Musée Cernuschi

7 avenue Vélasquez

75008 - Paris

Tél : 01 53 96 21 50

Fax : 01 53 96 21 71

www.cernuschi.paris.fr

Accès

Métro : lignes 2 et 3 (Monceau, Villiers)

Bus 30 et 94, arrêt Courcelles/ Malesherbes

Horaires et jours d'ouverture

Ouvert tous les jours, de 10h à 18h

Fermé les lundis et jours fériés

Tarifs

7,50€ (TP) - 5,00€ (TR) - 3,50€ (TJ) -

gratuit pour les moins de 14 ans

Visites-conférences de l'exposition :

- les mardis à 14h30
- les jeudis à 14h30
- les samedis à 14h30

Catalogue « Six siècles de peintures chinoises, œuvres restaurées du musée Cernuschi »

252 pages

format 21 x 27cm, relié avec jaquette

150 illustrations couleurs

ISBN 978-2-7596-0075-5

AS6811

Prix de vente : 44€

Editions Paris Musées