

# *L'Université de la Sorbonne* **de Liu Haisu : lignes et touches dans l'œuvre d'un peintre chinois en France**

**Pascale Elbaz**

Quand Liu Haisu débarque dans la capitale française à la suite d'un long voyage en bateau (via le Vietnam) et en train (via Marseille et Lyon), son premier arrêt est pour le musée du Louvre et le musée du Luxembourg. Pour ce peintre et pédagogue déjà célèbre en son pays, qui a fondé en 1912, à dix-sept ans, une des toutes premières écoles d'art moderne de Chine, la Shanghai meishu tuhuayuan 上海美術圖畫院 (École d'art et de peinture de Shanghai) qui allait devenir en 1921 la Shanghai meishu zhuanke xuexiao 上海美術專科學校, nom abrégé en Shanghai meizhuan 上海美專 (Académie des arts de Shanghai), ce voyage en Europe répond à des attentes personnelles et nationales. Personnelles, car il a déjà une pratique reconnue en tant que peintre et aspire à découvrir de lui-même les œuvres qui se font et s'exposent dans la capitale de l'art de l'époque ; nationales, car il est envoyé par le gouvernement de la jeune République chinoise pour observer le système d'éducation aux beaux-arts et pour tisser des liens culturels entre les deux pays. Il partage donc son temps entre les musées et les galeries d'une part, la peinture sur motif de l'autre et entretient de surcroît des relations sociales et amicales avec les artistes chinois présents à Paris mais également avec des personnalités de la capitale et notamment avec le célèbre sculpteur Paul Landowski (1875-1961), le sinologue et musicologue Louis Laloy (1874-1944) ou le directeur des Beaux-arts de Paris, Albert Besnard (1849-1934)<sup>1</sup>. La frontière entre observation et pratique se brouille quand on sait qu'au Louvre, avec ses collègues peintres, il passe de

<sup>1</sup> Voir Liu Haisu 刘海粟, *Ouyou suibi* 欧游随笔 (L'Europe au fil de la plume), Zhonghua shuju, 1935, Hunan renmin chubanshe, 1983, Dongfang chubanshe, 2006, p. 61-62 ; Wang Xin 王欣, « Zai xinshiliao zhong zaidu Liu Haisu de diyici Ouyou » 在新史料中再读刘海粟的第一次欧游 (Relire le premier voyage en Europe de Liu Haisu à la lumière de nouvelles sources historiques), *Zhongguo Meishu*, 2020, p. 94-101, ici p. 95 ; Philippe Cinquini, « Étude 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 SHS, Lille Nord de France, Belgique, n° 11, avril 2014, p. 121-154.

longues heures à recopier les tableaux de maîtres. À une époque où ceux-ci ne sont accessibles qu'à travers les reproductions dans les premières revues illustrées qu'ait connues la Chine, alors que les premières expositions d'art national voient le jour et que les musées n'existent pas encore, ces copies d'œuvres classiques sont une transmission vivante de la manière picturale et de l'iconographie occidentale.

La présence des peintres chinois en France a fait l'objet de nombreux travaux, dont nous ne mentionnons ici que les plus récents<sup>2</sup>. Quant à Liu Haisu, il est au cœur d'un certain nombre d'articles récents s'appuyant sur de nouvelles données (photographies et notes de Liu Kang 刘抗 (1911-2004), élève et grand ami de Liu Haisu) comme celui de Wang Xin ou qui proposent une nouvelle grille de lecture pour réévaluer son œuvre de peintre et de critique, comme celui de Feng Jue 封珏 qui choisit une perspective herméneutique pour réévaluer son voyage en Europe<sup>3</sup> ou celui de Mo Ai 莫艾 dont l'analyse porte sur l'expressivité et la confiance en soi que Liu Haisu aurait développées au cours des rencontres qui ont eu lieu lors de son premier voyage en Europe<sup>4</sup>. Cette riche littérature a nourri le présent article. Nous avons voulu, dans ce contexte bien documenté, présenter au public français un tableau du peintre, réalisé lors de son premier voyage en Europe. Ce tableau est comme un témoin visuel de l'expérience du peintre. Le regarder, l'apprécier, trouver les mots pour le décrire, nous appuyer sur certains éléments visibles et lisibles pour le faire parler, aller cher-

<sup>2</sup> Éric Lefebvre (dir.), *Artistes chinois à Paris*, Paris, Paris Musées, 2011 ; Changming Peng, *L'apprentissage artistique des peintres chinois à Paris : modalités et enjeux*, dans É. Lefebvre (dir.), *op. cit.*, p. 20-26 ; Angie Chatt, *Dreams and Disillusionment in the City of Light : Chinese writers and artists travel to Paris, 1920s-1940s*, Ph. Dissertation, UC San Diego, 2012 ; É. Lefebvre, Angie Chatt, *Dreams and Disillusionment in the City of Light : Chinese writers and artists travel to Paris, 1920s-1940s*, catalogue d'exposition, Hong-Kong Museum of Art, 2014, p. 24-37 ; Philippe Cinquini, *Les artistes chinois en France et l'École 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*, thèse d'histoire, Université Charles de Gaulle – Lille III, 2017.

<sup>3</sup> Feng Jue 封珏, « Liu Haisu "Ouyou suibi" de wenhua faxian : jieshixue de shiyue » 刘海粟《欧游随笔》的文化发现：解释学的视域 (Les découvertes culturelles à travers *L'Europe au fil de la plume* de Liu Haisu : une perspective herméneutique), *Xuehai*, 2009, p. 201-204.

<sup>4</sup> Mo Ai 莫艾, « Wenhua pengzhuangzhong dansheng de biao xian li yu zixin li : dui Liu Haisu shou-du ouyou jieduan yishu shijian zhuangkuang de tanjiu yu sikao » 文化碰撞中诞生的表现力与自信力 ——对刘海粟首度欧游阶段艺术实践状况的探究与思考 (Quand l'expressivité et la confiance en soi naissent des rencontres culturelles : enquête et réflexion sur la pratique artistique de Liu Haisu lors de son premier voyage en Europe), *Journal of Nanjing arts Institute, Fine Arts and Design*, 2013/02, p. 48-56. Quant à son deuxième voyage (1933-1935) et à l'exposition itinérante de peinture chinoise qu'il y organisa, il est bien documenté dans les articles de Michaela Pejčochová et notamment « Modern Chinese painting in Europe: A failure or a tour-de-force », dans *The Transcendence of the Arts in China and Beyond: Approaches to Modern and Contemporary Art*, Rui Oliveira Lopes (dir.), Lisbonne, Centro de Investigacao e Estudos em Belas-Artes, 2013, p. 46-71.

cher d'autres éléments dans les œuvres du peintre durant son séjour en Europe ou dans l'œuvre de ses contemporains, tels sont les buts de cet article.

Le thème du présent numéro de la revue *écriture et image*, « la lettre et la ligne », nous invite à réfléchir sur les éléments européens et extrême-orientaux dans une œuvre d'art visuelle à travers l'esthétique de la ligne. Les peintres chinois de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle sont massivement tournés vers l'Occident, vers une peinture descriptive, objective, réaliste. La peinture traditionnelle est rejetée comme passéiste, faisant trop de part à l'imaginaire et à la rêverie. Quelle correspondance Liu Haisu établit-il entre la ligne peinte occidentale et le trait de pinceau chinois ? Comment le peintre chinois choisit-il telle ligne plutôt que telle autre comme modèle et référent ? Au concept de ligne, essentiel à notre réflexion, nous avons également ajouté la notion de touche, et, dans une moindre mesure, de lettre, dans l'analyse de la signature de l'artiste<sup>5</sup>.

La méthode d'analyse est inspirée d'un article intitulé *Writing About Modernist Painting Outside Western Europe and North America*. L'auteur, James Elkins, propose différentes stratégies d'écriture des modernités artistiques hors d'Europe afin d'esquisser « une histoire multiculturelle de la peinture chinoise du XX<sup>e</sup> siècle réellement inclusive<sup>6</sup> » que nous résumons ainsi : (1) ajouter les pratiques d'avant-garde hors Europe et États-Unis à la trajectoire principale de l'histoire de l'art moderne telle qu'établie par les historiens, (2) reconnaître l'occidentalité de l'avant-garde et du modernisme observés en dehors de l'Occident, (3) suivre la tradition critique locale et écrire une histoire de la réception des œuvres, (4) ne pas tenir compte du contexte et décrire l'œuvre avec empathie, (5) écrire l'histoire des institutions, (6) définir l'œuvre *per negationem*, (7) représenter les modernismes comme des rhizomes, connectés de manière distante ou indirecte au noyau central du modernisme en Europe occidentale, ou comme des mycéliums, corps végétatifs des champignons sans centre véritable. Le huitième mode consisterait à ne pas tenter cette écriture, à ne pas chercher à faire entrer les modernités artistiques extra-européennes dans le récit de l'art moderne : le présent article montre que ce huitième mode a été écarté.

Parmi ces propositions, nous sommes particulièrement intéressée par la sixième (définir l'œuvre *per negationem*) et la quatrième (ne pas tenir compte du contexte et décrire l'œuvre avec empathie).

<sup>5</sup> Un article intitulé « Contexte d'apparition du terme de "xiantiao" 線條 (ligne) dans le vocabulaire critique chinois des années 20 » a été proposé par l'auteure à la revue *Études chinoises* en mai 2020.

<sup>6</sup> James Elkins, « Writing About Modernist Painting Outside Western Europe and North America », *The Journal of Transcultural Studies*, 2010, p. 42-77.

Observons l'œuvre (fig. 1).



Fig. 1: Liu Haisu, [Bali daxue 巴黎大学], L'Université de Paris, 1931, huile sur toile, 81 x 59 cm, Musée Liu Haisu, Shanghai © Liu Haisu art museum.

### Ce que l'œuvre n'est pas

Nous commencerons par le point (6) d'Elkins : définir ce que l'œuvre n'est pas. Premièrement, cette peinture n'est pas une œuvre au lavis d'encre ou de couleurs sur papier ou sur soie, elle ne se donne pas à voir sous forme de rouleau ; elle n'est pas non plus une aquarelle. Pour un peintre chinois des années trente, cela ne va pas de soi. Dans l'exposition qui a eu lieu en 1924 à Strasbourg, les œuvres chinoises étaient séparées en trois catégories : les œuvres purement chinoises, rapportées par les voyageurs européens au cours de leurs voyages en Chine et conservées par des collectionneurs privés, les œuvres « copiées de l'Occident » et les œuvres des « peintres modernes chinois », parmi lesquelles de nombreuses aquarelles et peintures à l'huile de Lin Fengmian 林风眠 (1900-1991). Dans l'exposition d'art chinois contemporain que Xu Beihong 徐悲鸿 (1895-1953) organisa au Musée du Jeu de Paume en 1931, les œuvres étaient toutes des rouleaux. Nous touchons ici aux attentes du public parisien qui, sachant qu'il vient admirer des œuvres chinoises, veut y trouver des éléments chinois. Or, en peignant *L'Université de Paris*, Liu Haisu ne fait pas de l'art chinois mais de l'art moderne empruntant le medium de la peinture à l'huile sur toile.

Deuxièmement, cette peinture ne présente pas de motif chinois. Ce n'est pas le cas de *Malade fiévreuse*, œuvre produite en 1931 par le peintre Dzang su-hong

(Chang Shuhong) 常书鸿 (1904-1994), étudiant à l'Institut franco-chinois de Lyon et à l'École des Beaux-arts de Lyon. Cette peinture, acquise en 1935 par le Musée des Beaux-arts de Lyon<sup>7</sup>, représente la femme de l'artiste, Chen Zhi-xiu (Chen Zhixiu) 陈芝秀 (1908-1979), étudiante dans les mêmes institutions. La jeune femme, alitée et le teint pâle, est chinoise. Le premier tableau de Liu Haisu à être accepté au Salon d'Automne de 1929, *La Porte de Pékin* 北京前门 (1922), nous transporte en image en Chine : il s'agit d'une peinture à l'huile sur toile, medium et forme d'art occidentale mais le motif porté est chinois : une des portes de la capitale, impressionnante par sa dimension, dans un environnement bruisant de vie (les gens, nombreux, se déplacent en tous sens au pied de la porte). Liu Haisu a peint ce tableau en janvier 1922 alors qu'il était encore en Chine, plus spécifiquement lors de son voyage dans la capitale à l'invitation de Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940), à l'occasion duquel l'homme d'État organisa pour l'artiste la première exposition personnelle à l'École Normale de Beijing<sup>8</sup>. Il l'a ensuite fait venir à l'Ambassade de Chine en France avec une dizaine d'autres tableaux, afin de les offrir au regard et à la critique du public parisien.

Troisièmement, cette peinture n'est pas une copie d'une peinture « classique » occidentale, comme Liu Haisu en peint quand il se rend au Louvre avec une dizaine d'autres peintres chinois<sup>9</sup>. Point de Rembrandt (1606-1669), Delacroix (1798-1863), Renoir (1841-1919), Cézanne (1839-1906) ou Millet (1814-1875). Copier les tableaux du Louvre était la seule façon de donner à voir ces tableaux au public chinois car, explique-t-il dans son journal de voyage, ce sont des œuvres chères à l'État français qui ne consentira jamais à les vendre.

Enfin, il ne s'agit pas d'une composition abstraite, comme il pourra en naître sous le pinceau de Zao Wou-Ki (Zhao Wuji) 赵无极 (1920-2013) ou de Chu Teh-Chun (Zhu Dequn) 朱德群 (1920-2014), venus découvrir Paris après la Seconde Guerre Mondiale<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Chantal-Marie Agnès, « PEINTURE/1935, première acquisition par le Musée des Beaux-arts d'une peinture chinoise moderne », *Histoires lyonnaises*, 06/09/2019. PEINTURE/1935, première acquisition par le Musée des Beaux-arts d'une peinture chinoise moderne – Histoires lyonnaises. Document en ligne consultée le 02 novembre 2021 <hypothèses.org>.

<sup>8</sup> Yuan Zhihuang 袁志煌, Chen Zu'en 陈祖恩 (dir.), *Liu Haisu nianpu* 刘海粟年谱 (Bibliographie de Liu Haisu), Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1992, p. 37-38 ; Shi Nan 石楠, « Shi wu Cai Yuanpei, bian wu Liu Haisu 世无蔡元培, 便无刘海粟 » (Sans Cai Yuanpei, pas de Liu Haisu), *Zhuanji wenxue* 传记文学 (Littérature biographique), 2020 ; Lü Peng, Bruce Gordon Doar (trad.), *A history of art in 20th century China*, Paris, Somogy éditions d'art, 2013, p. 164-165.

<sup>9</sup> Cinq copies de tableaux du Louvre figurent dans les collections du Musée Liu Haisu de Shanghai, les originaux se trouvent actuellement au Louvre, pour trois d'entre eux : Rembrandt, *Bethsabée au bain tenant la lettre du roi David* (1654) ; Delacroix, *La barque de Dante ou Dante et Virgile (aux enfers)* (1822) ; Corot, *La femme à la perle* (1850-1875). Les deux autres sont aujourd'hui entrés dans les collections du musée d'Orsay : Millet, *Des Glaneuses*, 1857 ; Cézanne, *La Maison du pendu*, Auvers-sur-Oise, 1873.

<sup>10</sup> É. Lefebvre (dir.), *Artistes chinois à Paris*, op. cit., p. 210, p. 234.

### Ce que l'œuvre donne à voir

Passons maintenant au point (4) et essayons de décrire cette peinture avec sympathie ou empathie. Ce tableau à la touche libre et aux couleurs épaisses nous situe d'emblée dans le postimpressionnisme, après que les impressionnistes eurent sorti la toile et le chevalet de l'atelier et appliqué les théories de Chevreul sur le contraste simultané des couleurs et le mélange optique<sup>11</sup>. La représentation n'est pas réaliste, ne cherche pas à brosser en détail et fidèlement les motifs, mais ne s'éloigne pas non plus trop loin de la réalité. La Place de la Sorbonne, à Paris, est facilement reconnaissable, avec sa chapelle, ses deux rangées de maisons avec au rez-de-chaussée les cafés aux auvents à dominante rouge, l'espace de la place bordée d'arbres s'élevant dans un ciel coloré. Le groupe de statues, situé au centre et aujourd'hui disparu, est bien attesté dans les photos de Paris au début du siècle dernier. La forme des statues, du groupe du centre comme celles visibles en hauteur sur le bâtiment de la Chapelle, est simplifiée comme l'est celle des quelques badauds présents sur la place. Les couleurs ne sont pas tout à fait dans les tonalités réalistes sans être pour autant extravagantes. Elles s'émancipent de la forme sans pour autant la dissoudre. Si la touche est par endroit fragmentée, elle se fait plus large pour le sol de la place dans un camaïeu gris-vert et pour le ciel d'un gris-rose sombre. On pense ici aux ciels aux effets atmosphériques de Turner (1775-1851). Les lavis sur le haut des arbres sont-ils une interprétation libre du feuillage ou un prolongement des couleurs du couchant ? Si la Chapelle de la Sorbonne est toute de géométrie, les maisons attenantes sont presque entièrement construites par la juxtaposition serrée de taches de couleurs contrastées, claires pour les murs et foncées pour l'ouverture des fenêtres. Le cerne des arbres et des personnages, faisant écho à la construction massive de la Chapelle, intègre l'élément du dessin, de la ligne, dans cet environnement où prime la couleur. La profondeur est marquée par l'utilisation de la perspective occidentale. Les tâches rouges qui parsèment le tableau font penser à un jour de fête, mais peut-être ne sont-elles que l'expression d'une saturation de couleurs ressentie par le peintre à la vue de cette scène urbaine.

Le dessin des bâtiments révèle une grande maîtrise du trait et des règles de la représentation architecturale. Dans la tradition chinoise, la peinture à la règle permettait de représenter demeures cossues et palais, temples et pagodes. Un trait de pinceau énergique, le rendu soigné des habitations, donnaient à ces œuvres une dimension rigoureuse et équilibrée. La représentation de l'espace a toujours été au cœur de la réflexion des peintres chinois, particulièrement des peintres paysagistes, conscients qu'« une petite distance sur la toile représente

<sup>11</sup> Yves Charnay, Charlotte de Givry, *Comment regarder les couleurs dans la peinture*, Paris, Hazan, 2011, p. 198.

une longue distance dans la réalité ». Guo Xi 郭熙 (1020-1090), peintre et théoricien de la dynastie des Song (960-1279), proposa une règle tripartite, correspondant à trois sortes de perspective, qu'il nomma les « trois distances » : la distance en hauteur (l'observateur est placé en contre-bas), la distance de niveau (l'observateur est placé sur une petite élévation au loin) et la distance en profondeur, cette dernière correspondant à une vue à vol d'oiseau<sup>12</sup>. Ces techniques qui peuvent se combiner entre elles permettent d'offrir des points de vue variés sur des kilomètres de rivières et de montagnes dans des rouleaux qui peuvent aller de quelques centimètres à plus de 12 mètres de long. Cependant, l'inspiration est à chercher ici du côté de la tradition occidentale et de la représentation des bâtiments selon les lois de la perspective, née à la Renaissance pour représenter des scènes de la Chrétienté, puis sortie peu à peu du cadre religieux. Suivant des conventions picturales post impressionnistes, Liu Haisu se libère d'une construction trop stricte au profit de l'utilisation de contraste de couleurs afin de représenter distances et reliefs.

### Ce que l'œuvre donne à lire

Passons maintenant à l'analyse des mentions écrites. À bien observer le tableau, son origine chinoise est visible dans la signature : « Liu Haisou » en lettres latines précédée par les deux caractères chinois de son prénom Haisu 海粟, très peu lisibles, comme s'ils se fondaient dans le sol de la place. Liu Haisu n'est pas le premier peintre asiatique à utiliser la transcription latine. Selon Michael Lucken, Shiba Kôkan (司馬江漢, 1747-1818) fut le premier peintre à utiliser une signature en caractères latins à partir de 1789 et il précise qu'« elle est le plus souvent utilisée conjointement avec celle en caractères chinois<sup>13</sup> ». Liu Haisu pratique également cet exercice, comme dans *Pihupi de nühai* 披狐皮的女孩 (Femme à la peau de renard) (1919) ou *Nanjing fuzimiao* 南京夫子庙 (Le Temple de Confucius à Nanjing) (1925) où apparaissent les deux caractères de son prénom Haisu 海粟 suivis de la date et de ses initiales en lettres majuscules H.S. Pendant tout son voyage en Europe, ses huiles portent sa signature chinoise, son nom complet en lettres latines (Liu Haisou) et la date. Parfois, une mention est ajoutée, comme dans *Bali shengmuyuan xizhao* 巴黎圣母院夕照 (Notre-Dame au coucher du soleil) où on remarque, près de la date (1930) : Paris. Sur une toile intitulée *Qiukui* 秋葵 (*Tournesols*) datée de 1930, il signera en caractères et datera dans un espace, signera en lettres entièrement majuscules

<sup>12</sup> C'est cette perspective « vue à vol d'oiseau » que Fan Tchunpi (Fang Junbi) 方君璧 (1898-1986) choisit de mêler à la perspective occidentale pour son tableau *Toit parisiens* (1951). Voir la reproduction de l'œuvre et la notice écrite par Francesca dal Lago, dans É. Lefebvre (dir.), *Artistes chinois à Paris, op. cit.*, 2011, p. 96-98.

<sup>13</sup> Michaël Lucken, *L'Art du Japon au vingtième siècle*, Paris, Hermann, 2001, p. 8, note 4.

dans un autre espace plus bas et ajoutera, toujours en lettres majuscules à la même hauteur : Belgique. Les lettres font alors assurément intégralement partie du tableau comme un marqueur d'identité autant que comme un élément esthétique.

Apportons quelques précisions. Dans sa signature, le peintre a ajouté un « o » à la deuxième syllabe de son prénom, afin que la prononciation de celui-ci se rapproche de la prononciation chinoise. Par ailleurs, il maîtrise les majuscules en début de syllabe pour les noms propres alors que cet élément de différenciation formelle entre noms propres et noms communs n'existe pas dans l'écriture chinoise. Situées la plupart du temps en bas de la toile, dates et signatures se perdent parfois dans les ciels colorés, comme dans cette vue d'Italie intitulée *Feilengcui* 翡冷翠 (Florence) datée de 1930 ou comme *Bali gejuyuan* 巴黎歌剧院 (L'Opéra de Paris) datée de 1931. Ses copies d'œuvres classiques ne portent pas de signature. Dans ses œuvres à l'encre, Liu Haisu, même durant son voyage en Europe, utilise sa signature en caractères chinois, de même quand, retourné en Chine, il représentera, à l'huile et sur toiles, des paysages chinois, notamment le Mont Jaune (Huangshan 黄山) qu'il visita et peignit sa vie durant. Ses peintures à l'huile ne portent pas de sceau, contrairement à ses peintures sur papier à l'encre monochrome, y compris les rouleaux peints pendant son voyage en Europe.

Pourtant, ce nom n'est pas toujours celui qu'il utilise dans son rapport au monde des arts. Lorsqu'il candidate, avec ses amis peintres, pour exposer au Salon d'Automne de 1929 et que Fu Lei 傅雷 (1908-1966) les aide à remplir les formulaires (28 septembre 1929), il ne signe pas Liu Haisu ni Liu Haisou mais Bai. Il justifie ainsi ce choix : « J'ai signé H.S. Bai, parce que mon prénom de naissance est 槃 et que la transcription de ce caractère est Bai. » Plus loin, il explique que c'est bien au nom de Bai que la lettre est arrivée : « L'avis pour le Salon d'automne est arrivé par la poste, adressé à Monsieur Bai. C'était le 20 octobre, à 15h30, juste après être rentré du Palais du Louvre<sup>14</sup> » (fig. 2).

<sup>14</sup> Liu Haisu, *Ouyou suibi*, *op. cit.*, p. 159-161. Aujourd'hui, si nous cherchons ce caractère dans un dictionnaire, nous le trouvons à Pan (et non à Bai). L'artiste et ses collègues, dont Fu Lei qui maîtrisait le français, ont-ils trouvé une proximité sonore entre Pan et Bai ? Pour une présentation du rôle de Fu Lei auprès de ses compatriotes, voir Claire Roberts, *Friendship in art : Fou Lei and Huang Binhong*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2010.

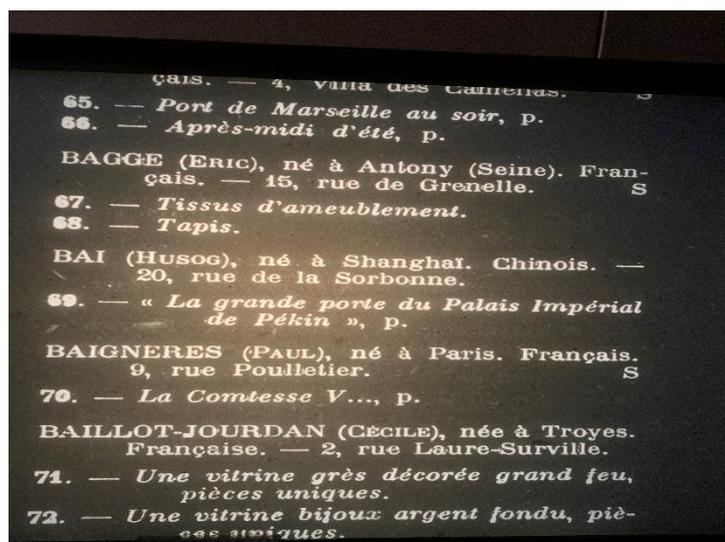


Fig. 2 : Catalogue du Salon d'automne de 1929 (microfiche), 1929, BnF site Mitterrand, Paris © BnF

Le catalogue répertorie l'ensemble des œuvres, peintures, sculptures, œuvres décoratives (tissus, tapis, bijoux...) qui figuraient dans l'exposition et chaque entrée se présente ainsi : NOM (Prénom), lieu de naissance, nationalité, adresse puis, à la ligne suivante, numéro de l'œuvre, titre, type d'œuvre (p. pour peinture, s. pour sculpture etc...)

Nous pouvons lire que l'artiste BAI (Husog), Husog étant la transcription imparfaite du prénom Haisu, né à Shanghai et de nationalité chinoise, habite 20, rue de la Sorbonne. Le tableau en question est *La Porte de Pékin*, présentée dans le catalogue comme « La grande porte du Palais impérial de pékin » et il est précisé « p. » pour peinture.

Cet extrait du catalogue nous donne un autre indice : l'adresse de Liu Haisu, rue de la Sorbonne. Nous savons par son récit de voyage et par les notes de Liu Kang (1911-2004) que l'artiste, quelques mois après son arrivée à Paris le 16 mars 1929, s'installa 40 rue de Fontenay à Chatillon, dans un pavillon agrémenté d'un jardin où un atelier fut également mis à sa disposition. Ses étudiants, Liu Kang et Chen Renhao 陈人浩 (1908-1976) déjà sur place, organisèrent ce lieu pour leur professeur et sa famille<sup>15</sup>. À l'automne de la même année, il est domicilié rue de la Sorbonne.

Yang Zhen, dans un article intitulé « Scènes de vie des hommes de lettres chinois des années vingt dans le Quartier latin de Paris », dépeint l'humeur heureuse et l'état d'esprit à la fois insouciant et studieux des jeunes écrivains et peintres chinois, hommes et femmes, qui arpentent les rues du Quartier latin. Il

<sup>15</sup> *ibid.*, p. 14 ; Wang Xin, art. cit., p. 97.

mentionne « le prestige de la Sorbonne, du Panthéon et de divers établissements culturels<sup>16</sup> » et indique que ce quartier était devenu, pour la jeunesse lettrée chinoise des années vingt, y compris la jeunesse restée en Chine, le lieu de vie idéalisé d'une communauté intellectuelle moderne. Ainsi le poète Xu Zhimo 徐志摩 (1897-1931), grand ami de Liu Haisu, écrit-il à celui-ci dans une lettre datée du 25 avril 1929 :

Haisu, c'est en arrivant en Europe, en particulier à Paris, que tu te sens chez toi. Sans vouloir parler à ta place, je suis sûr que tu regrettes de ne pas être parti plus tôt de la Chine. Quel endroit possède une vue comparable avec celle de Paris ? Moi aussi, à longueur de journée, je ne rêve que d'avoir des ailes pour pouvoir m'envoler à l'étranger. Torturé par la vie à Shanghai, je ne suis pas loin de mourir. Cette vie, je n'en peux plus<sup>17</sup> !

Xu Zhimo écrit en connaissance de cause, lui qui a séjourné à Paris dans le Quartier latin en 1925 puis en 1928. Dans ce quartier, la Sorbonne est un lieu central. La Sorbonne, où Xu Xiacun 许霞村 (1907-1986) étudie la littérature en 1927 et en face de laquelle il s'installe pour un temps avec Zheng Zhenduo 郑振铎 (1898-1958) à leur arrivée à Paris. Liang Zongdai 梁宗岱 (1903-1983), ami de Paul Valéry (1871-1945) habite non loin de là, rue Cujas. Dans leurs journaux<sup>18</sup>, Xu Xiacun raconte sa vie quotidienne dans le Quartier latin, entre la Bibliothèque Sainte-Geneviève et le Jardin du Luxembourg ; Zheng Zhenduo, qui était rédacteur d'une des revues littéraires les plus influentes de l'époque en Chine (*Xiaoshuo yuebao*), décrit dans son journal les établissements culturels du quartier, dans une visée proche de celle de Liu Haisu, à savoir faire connaître ces établissements aux lecteurs chinois. Il décrit notamment ses visites au Musée du Luxembourg<sup>19</sup>, où il se sent chez lui et on retrouve dans ces descriptions l'enthousiasme et l'expression de certaines interrogations sur l'art que Liu Haisu formula lors de son premier séjour en Europe de 1929 à 1931 au fil de ses visites et de ses découvertes. Ces articles de longueur variable seront publiés dans diverses revues en Chine avant d'être regroupées sous le titre *Ouyou suibi (L'Europe au fil de la plume)*<sup>20</sup> et publiées par Zhonghua shuju 中华书局 en 1935. L'artiste se positionne en connaisseur et présente des œuvres, des artistes (Matisse, Monet, Courbet, Bourdelle, Les Fauves), des salons (d'été, d'automne) ; il se positionne également en intellectuel curieux de la culture parisienne et de l'histoire de France, proposant des descriptions des principaux

<sup>16</sup> Yang Zhen, « Scènes de vie des hommes de lettres chinois des années 1920 dans le Quartier latin de Paris », *Journal asiatique* 304.2, 2016, p. 303-313, ici p. 303.

<sup>17</sup> Xu Zhimo 徐志摩, *Xu Zhimo quanji* 徐志摩全集 (Œuvres complètes de Xu Zhimo), Han Shishan (ed.), Tianjin, Tianjin renmin chubanshe, 2005, t. VI, p. 23.

<sup>18</sup> Xu Xiacun 许霞村, *Bali youji* 巴黎游记 (Récit de mon séjour à Paris, 1931), Shanghai, Guanghua shuju, 1937 ; Zheng Zhenduo 郑振铎, *Ouxing riji* 欧行日记 (Journal du voyage en Europe), Shanghai, Liangyou tushu yinshua gongsi, 1934.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 309.

<sup>20</sup> Liu Haisu, *Ouyou suibi*, *op. cit.*

bâtiments, des lieux appréciés des Parisiens et des Parisiennes, les Champs-Élysées, Notre-Dame de Paris, l'Opéra, le Château de Versailles. Malheureusement, aucune description de la Sorbonne n'y figure.

Ces premiers éléments nous ont permis de préciser le lieu de production de l'œuvre et l'identité du peintre.

Poursuivons l'observation du tableau. Nous voyons, près de la signature, la mention de l'année : 1931. Pour ce qui est de sa datation, nous nous appuyons sur l'expertise de Xu Rong et de Shen Tingting, qui travaillent au département des collections du Musée Liu Haisu de Shanghai. Nous présentons ici leurs conclusions (notre traduction) :

Un recoupement a été effectué entre les œuvres et un certain nombre de documents comme des albums anciens, des textes, des photographies. Dans certains cas, ce travail de récolement a permis à la fois de déterminer le titre exact de l'œuvre et de confirmer l'exactitude de la date de sa création. [...] Par exemple, dans le cas de *L'Université de Paris*, collection n° 843, le *Registre général des collections du Musée Liu Haisu* indique : « *Université de Paris*, date inconnue ». Dans *Le cercle de l'art. Chronologie des œuvres de Liu Haisu et Bibliographie de Liu Haisu, L'Université de Paris* figure également dans la liste des peintures à l'huile réalisées lors de son séjour en France en 1931. En outre, dans *Le maître de la Renaissance chinoise. Peintures à l'huile de Haisu*, le texte accompagnant la table des matières et les photographies des peintures à l'huile de Liu Haisu indique : « *Université de Paris*, Liu Haisu, peint à Paris en 1931 ». La datation de *L'Université de Paris* en 1931 est donc incontestablement correcte<sup>21</sup>.

On peut supposer qu'il peint ce tableau sur le motif. L'invention de la peinture en tube en Angleterre a permis aux peintres de sortir de leur atelier et de poser leur chevalet devant l'objet ou le paysage désiré autour des années 1840-1850<sup>22</sup>. Dans la tradition chinoise, rares étaient les peintres qui peignaient hors de leur atelier. La peinture en plein air était une exception, même si on admire encore aujourd'hui les œuvres de ces artistes, parmi lesquels on compte de nombreux moines. Nous pensons particulièrement à Shitao 石涛 (1640-1718),

<sup>21</sup> Xu Rong 徐榕, Shen Tingting 沈婷婷 (Musée d'art Liu Haisu, département des collections), *Liu Haisu youhua zangpin mingkao* 刘海粟油画藏品名考 (Examen des noms d'œuvres de la collection des peintures à l'huile du musée Liu Haisu). Leurs analyses s'appuient sur les sources suivantes : *Liu Haisu meishuguan zangpin zongdeng jiji* 刘海粟美术馆藏品总登记簿 (Registre général des collections du Musée Liu Haisu), Shanghai, Liu Haisu Meishuguan, 1995 ; *Yiyuan-Liu Haisu meishu nianpu* 艺苑-刘海粟美术年谱 (Le cercle de l'art. Chronologie des œuvres de Liu Haisu), Nanjing, Nanjing yishuxueyuan bianji, Nanyi xuebao, 1983, 1 ; Yuan Zhihuang 袁志煌, Chen Zu'en 陈祖恩 (ed.), *Liu Haisu nianpu* 刘海粟年谱 (Bibliographie de Liu Haisu), Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1992 ; *Zhongguo wenyi fuxing dashi - Liu haisu youhua* 中国文艺复兴大师-海粟油画 (Le maître de la Renaissance chinoise. Peintures à l'huile de Haisu), Shangwu yinshuguan, 1933. 论文 | 刘海粟美术馆. Document en ligne consulté le 26 août 2021 <lhs-arts.org>.

<sup>22</sup> Y. Charnay, C. de Givry, *Comment regarder les couleurs dans la peinture*, op. cit., p. 198.

dont le nom de famille était Zhu 朱 et le prénom social Ruoji 若极, membre de la famille impériale des Ming 明. Après la chute de la dynastie, il endossa l'habit de moine bouddhiste et prit comme nom de moine Daoji 道濟 et comme un de ses nombreux noms de plume Shitao (Vague de pierre). Il passa la moitié de sa vie à voyager et la connaissance qu'il acquit des monts et des fleuves de Chine fut décisive pour ses peintures de paysages. Il savait aussi regarder autour de lui, dans les champs et les villages comme dans les jardins de la cour et devant son propre bureau. Il dessinait les motifs à la volée, en laissant libre cours à son imagination ou en restant fidèle à la forme extérieure, dans un geste efficace et allant à l'essentiel. Shitao proposait de laisser de côté l'apparence des êtres et des choses pour rechercher leur esprit et voulait arriver à « la ressemblance qui n'est pas semblable », une identité d'esprit dans une différence formelle. Liu Haisu étudia ce peintre célèbre et, lors de son deuxième voyage au Japon, en 1927, le journal *Asahi Shinbun* 朝日新聞 organisa pour lui une exposition personnelle au cours de laquelle il donna une conférence intitulée « Shi Tao yu houyinxiangpai 石濤與後期印象派 (Shi Tao et le post-impressionnisme) » : il reliait ensemble la pure tradition de la peinture au lavis d'encre monochrome et la tendance artistique occidentale la plus en pointe. Comme son prédécesseur, Liu Haisu brisa le repli des artistes sur les modèles traditionnels et la pratique d'atelier et puisa ses sujets au contact direct de la nature, fut-elle urbaine.

Dans la tradition occidentale, la pratique du plein air remonte à la seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle. Liu Haisu connaît cette tradition pour avoir lu un certain nombre d'ouvrages, vu des reproductions d'œuvres européennes publiées dans des livres rapportés par les premiers intellectuels chinois s'étant rendus en Europe (notamment Kang Youwei), dans des livres publiés au Japon où il s'est rendu à deux reprises et dans les toutes premières revues chinoises. Il a d'ailleurs lui-même initié, avec d'autres, la revue *Meishu* 美術 (Beaux-arts) dans laquelle il présente à ses contemporains l'art moderne occidental.

Liu Haisu a également vu des œuvres peintes en plein air lors de ses deux séjours au Japon, en 1919, lorsqu'il visite la première exposition de l'Académie impériale de peinture japonaise et entre 1927 et 1929. Au Japon, la pratique de la peinture en plein air est le fait de peintres venus se former en France à la technique du *shasei* 写生 (copie du vivant) ou croquis sur le vif<sup>23</sup>. À titre d'exemples, le peintre Asai Chu 浅井忠 (1856-1907), formé à l'École des Beaux-arts du ministère des Travaux publics et élève de Fontanesi (1818-1882), suivit les conseils de son maître de parfaire sa formation au contact de la nature<sup>24</sup>. Kuroda Seiki 黒田清輝, étudia auprès de Raphaël Collin (1850-1916), connu

<sup>23</sup> M. Lucken, *L'art du Japon au vingtième siècle*, op. cit., p. 33.

<sup>24</sup> Christophe Marquet, *Le Peintre Asai Chû (1856-1907) et le monde des arts à l'époque Meiji*, thèse sous la direction de Jean-Jacques Origas, Lille, 1995, p. 125 ; Lucken, op. cit., p. 30.

pour sa pratique de la peinture de plein air<sup>25</sup>. Par ailleurs, lors de son second séjour au Japon, Liu Haisu découvrit les œuvres des peintres modernes européens et notamment Cézanne, Van Gogh (1853-1890), Gauguin (1848-1903) et Matisse (1869-1954). Riche de ces lectures et de l'appréciation directe des œuvres, Liu Haisu fut l'un de premiers à emmener les étudiants de l'École des Beaux-arts de Shanghai en dehors de l'atelier, en dehors de la ville et à les initier à la peinture de plein air.

### **Replacer l'œuvre au sein des autres œuvres de l'artiste et de ses contemporains**

#### *Autres vues de Paris*

Une autre façon de regarder *L'Université de Paris* est de la comparer aux autres œuvres du peintre représentant la capitale française et, plus largement, les villes européennes. Liu Haisu a décrit abondamment Notre-Dame de Paris en lui consacrant un chapitre enthousiaste de son récit de voyage. Le troisième essai est en effet consacré à la cathédrale, que Liu Haisu et ses amis visitent le 1<sup>er</sup> avril 1929 jusqu'à la tombée du jour. La description minutieuse du bâtiment, sa forme extérieure, ses piliers et ses statues, ses richesses intérieures, ses piliers et ses vitraux, s'arrête longuement sur les centaines de gargouilles, accroupies sur les hauteurs et veillant sur la ville depuis 800 ans. Leurs visages émaciés et grimaçants, leurs positions à mi-chemin entre l'humain et l'animal, font naître une réflexion sur l'origine de la création : Liu Haisu imagine la vie au Moyen âge, les souffrances et les peurs du peuple, comme source de la réalisation de ces formes étranges et inquiétantes, où le monstrueux n'est jamais loin. Il imagine l'état d'esprit du sculpteur, voulant honorer Dieu sans fabriquer d'idoles et trouvant dans ces formes un exutoire à ses propres peurs et une expression de sa foi. Au coucher du soleil, Liu Haisu regarde Paris depuis le haut des tours de Notre-Dame et réfléchit au contraste entre ce bâtiment du Moyen-Âge et la ville moderne trépidante sous ses yeux. Les couleurs du couchant et les mouvements des nuages vers l'est le transportent en esprit dans sa patrie.

Le peintre a représenté plusieurs vues de Notre-Dame, notamment vue de la Seine (*Seinahe zhi qiao* 塞纳河之桥, Les ponts de la Seine) peinte en 1929, une autre vue depuis la Seine plus proche du bâtiment religieux *Balishengmuyuan hepan* 巴黎圣母院河畔 (Notre-Dame de Paris vue du fleuve) datée de 1930 et une vue de face datée de la même année, où l'inspiration de la série de Monet sur la cathédrale de Rouen est visible. On retiendra aussi une vue de l'Opéra

<sup>25</sup> M. Lucken, *L'Art du Japon au vingtième siècle*, op. cit., p. 31 ; Atsushi Miura, « Raphaël Collin et le Japon », *Histoire de l'art*, 2002 (« Regards extérieurs. Études d'historiens étrangers sur l'art en France »), Paris, APAHAU, p. 85-94.

(*Bali gequyuan* 巴黎歌剧院, L'Opéra de Paris), opéra auquel il consacra un essai et une vue de l'Arc de triomphe en 1934 (*Kaixuanmen zhi xiyang* 凯旋门之夕阳, Coucher de soleil sur l'Arc de triomphe). Il a peint également d'autres vues de villes européennes, notamment italiennes, avec une peinture de 1930 représentant une place couverte de sculptures et trois vues de l'Église Saint-Pierre de Louvain (lors de son voyage en Belgique).

### *Autre manière picturale*

Liu Haisu peint *L'Université de Paris* en 1931, soit deux ans après son arrivée en France. En comparant ses arbres avec ceux figurant sur une peinture à encre sur papier datant de 1924 et intitulée *Yanzimo tu* (*Le tombeau de Yanzi*), nous remarquons une certaine proximité dans la façon de traiter les troncs, avec un surlignement des bords externes des troncs et des branches sans toutefois donner à ceux-ci tous les détails (protubérances, angles entre deux branches) visibles sur la peinture de 1924 ; en revanche, le feuillage est absent de celle-ci (fig. 3).

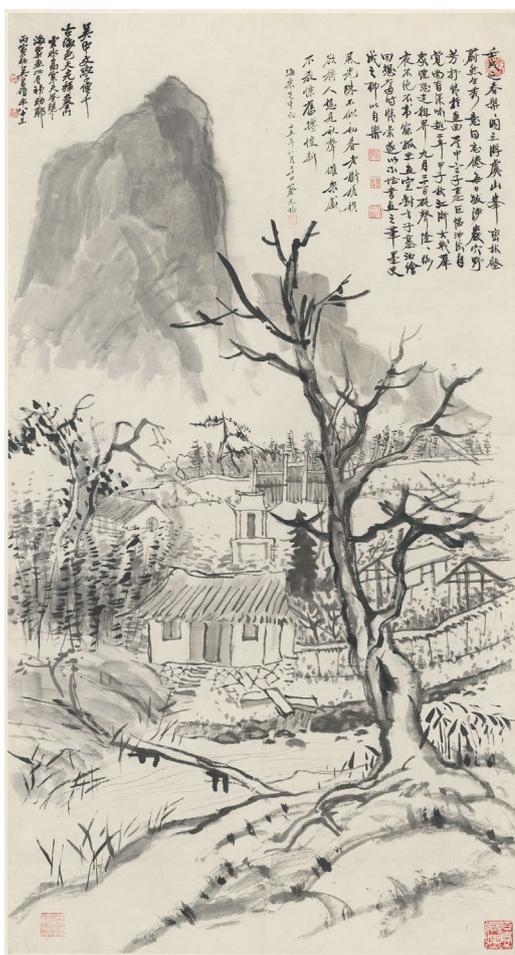


Fig. 3 : Liu Haisu, [Yanzimo tu 言子墓图], Le Tombeau de Yanzi, 1924, huile sur toile, 149 x 79,5 cm, Musée Liu Haisu, Shanghai © Liu Haisu art museum

Dans le tableau de 1931, le feuillage est représenté par des lavis de teinte rose, faisant penser au printemps ou à l'été. Cette façon de traiter le feuillage n'est pas traditionnelle. Dans la tradition chinoise, plusieurs méthodes existaient pour la peinture dite « de fleurs et d'oiseaux », qui pouvait être opérée par un trait de contour puis coloriée à l'intérieur de la forme créée ; elle pouvait aussi être conduite « sans ossature », sans travail préalable de la ligne, sans trait de contour mais avec des lavis de couleur posés en fines touches ou par de grands aplats ; elle pouvait encore être constituée de traits et de points, uniquement à l'encre, sans qu'aucune couleur ne soit apposée à l'intérieur d'une forme, la forme tracée à l'encre constituant par elle-même la représentation. Quant aux arbres devant la Place de la Sorbonne, le tronc et les branches ne sont pas loin d'une représentation traditionnelle à l'encre mais le feuillage ne correspond pas aux mêmes canons.

Nous avons regardé attentivement l'ensemble des œuvres de Liu Haisu conservées au musée éponyme. Nous n'avons pas trouvé de tableau où les arbres et le feuillage bénéficient d'un traitement semblable à celui de *L'Université de Paris*, si ce n'est peut-être un tableau à l'huile de 1935 intitulé *Linjian xiaojing* 林间小径 (Sentier boisé) (fig. 4).

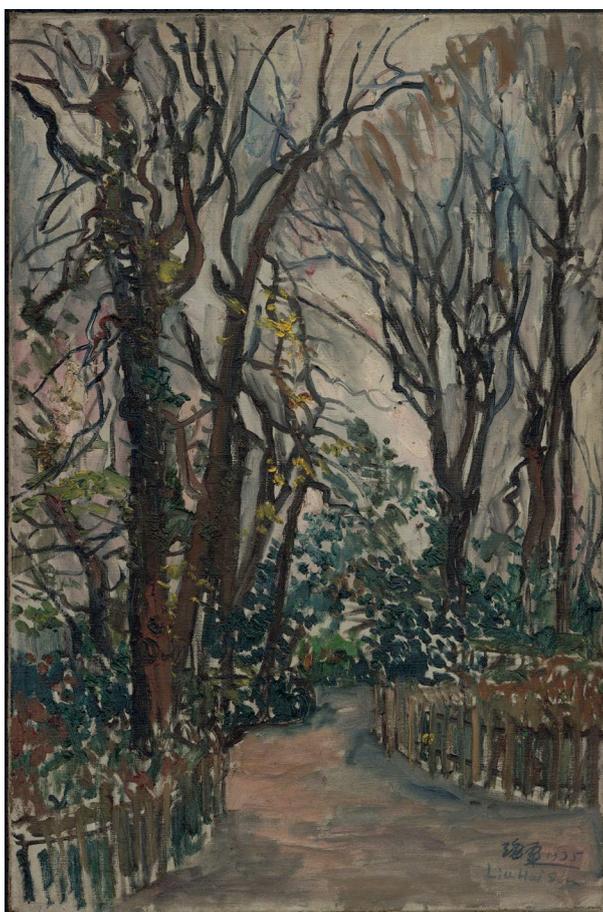


Fig. 4 : Liu Haisu, [Linjian xiaojing 林间小径], Sentier boisé, 1935, huile sur toile, 91,5 x 61 cm, Musée Liu Haisu, Shanghai © Liu Haisu art museum

Après avoir laissé à droite et à gauche les barrières, le spectateur, par un chemin fait de couches de peinture horizontales grises, beiges rosées et bleues, pénètre dans un sous-bois. Les arbres sont relativement nus en hauteur, seuls quelques bosquets de taille moyenne affichent leurs couleurs dans un camaïeu de vert. Les arbres dont les branches traversent le ciel sont traités dans une teinte marron foncé et les espaces entre les branches dans un dégradé de rose et de gris. Cette comparaison nous invite peut-être à remettre en question la datation de *L'Université de Paris* et à envisager que les teintes roses-grises soient emblématiques d'un coucher de soleil à travers des branches sans feuillage et, dans ce cas, que la scène se passe en hiver ? Mais Liu Haisu et sa famille quittent Paris le 14 août 1931.

En 1930, un petit tableau sombre à l'huile intitulé *Linjian xinbu* 林间信步 (Promenade dans les bois) représente des silhouettes chapeautées dans les allées d'un parc (Le Luxembourg ?) (fig. 5).



Fig. 5 : Liu Haisu, [Linjian xinbu 林间信步], Promenade dans les bois, 1930, huile sur toile, 65 x 54 cm, Musée Liu Haisu, Shanghai © Liu Haisu art museum

Les troncs épais sont rendus grâce à un beige clair que vient souligner les bords et le bas des troncs marron foncé. Les personnages sont habillés assez chaudement et leurs habits révèlent un sens du détail contrairement aux silhouettes de *L'Université de Paris* hâtives et esquissées : un visage clair, un buste gris, des jambes en bâton. Que voit-on devant la Chapelle de la Sorbonne ? Les photographies d'époque montrent en effet la présence d'une sculpture d'un groupe de trois personnages dont les tailles variées sont fidèlement représentées sur le tableau. Ces silhouettes sont traitées assez sommairement,

seule la hauteur par rapport au sol et la couleur intégralement beige clair les différencie des personnages sur la gauche du tableau.

### Contemporains chinois à Paris

Dans l'exposition « Artistes chinois à Paris » qui eut lieu au Musée Cernuschi en 2011, un certain nombre de toiles prenaient Paris, ses parcs ou ses rues, comme motifs. À commencer par la toile de Liu Haisu, *La Neige au Luxembourg (Paysage de neige)*, peinte en janvier 1931 et acquise par l'État français quelques mois plus tard (fig. 6).



Fig. 6 : Liu Haisu, Paysage de neige, 1931, huile sur toile, 49,6 x 65 cm, Dépôt du MNAM au Musée Guimet, Paris © MNAAG

Les collections nationales s'enrichissent alors pour la première fois de l'œuvre d'un peintre chinois vivant. Néanmoins, cette toile aux touches animées et aux couleurs vives et contrastées est assez éloignée de la représentation de *L'Université de Paris*, aux touches plus sages et aux couleurs plus sereines. Autant *La Neige au Luxembourg* peut évoquer les Fauves, pour lesquels le peintre avait un intérêt certain, autant *L'Université de Paris* est plus difficile à rattacher à un courant pictural, si ce n'est au style plus large du postimpressionnisme, voire, par son motif, la liberté de la touche et la période où elle est peinte, à l'École de Paris. Au notera néanmoins un travail assez semblable de la ligne des arbres, élancée et souple, avec une ligne plus « dessinée », dans *L'Université de Paris*, soulignant le contour des troncs et une ligne plus « peinte » dans *La Neige au Luxembourg*, osant les teintes rouges et vertes sur les troncs. Dans la même exposition, d'autres vues de Paris, plus tardives : les aquarelles de Zao Wou-Ki, une aquarelle sans titre datée de 1950 où les éléments visuels en marche vers l'abstraction sont des indices suffisants pour penser à une représentation de Paris et, sans mystère, la série *Paris Poems* que le peintre publie en illustration des poèmes d'Harry Roskolenko (1907-1980),

datée de 1950 également ou *Notre-Dame*, daté de 1951. Néanmoins, même sans datation sur la toile, nous savons être dans l'après-guerre. L'exposition se terminait par *Une rue* de Chu Teh-Chun (Zhu Dequn), datée de 1956 et résolument non figuratif. Cette promenade historique permet de mieux cerner la place de *L'Université de Paris* dans l'histoire de la peinture moderne des peintres chinois ayant pris Paris comme lieu de production.

### **En conclusion**

S'il est bien un bâtiment emblématique de Paris cher au public chinois cultivé des années trente, c'est celui de la Sorbonne. Liu Haisu nous en offre ici une représentation personnelle et vivante. Intéressant pour ce qu'il n'est pas, son tableau n'est pas un rouleau à l'encre et aux pigments, il ne porte pas de motif asiatique, il n'est ni réaliste ni abstrait, ce tableau a une valeur en soi, en tant que représentation spontanée de la Place de la Sorbonne dans le Paris des années trente, avec un langage pictural postimpressionniste d'avant l'abstraction. Il a également une valeur de témoin de la présence d'un peintre chinois à Paris et de son application à assimiler les techniques de la peinture à l'huile, de la perspective, du format du tableau, de la peinture en plein air, du motif tiré de la vie quotidienne. Plus encore, il témoigne d'une liberté de la touche, d'un jeu maîtrisé des codes de la représentation de la réalité, d'une maîtrise des tonalités. Dans le débat entre dessinateurs et coloristes, entre la ligne de contour et les couleurs organisant les formes de façon autonome, Liu Haisu est plutôt du côté de la couleur, sans pour autant s'éloigner totalement de la forme. Liu Haisu peint ce qu'il voit, avec émotion, avec spontanéité, avec un sens de la synthèse. Il peint en artiste devant un bâtiment symbole de l'érudition et dans l'instantanéité du moment, cette scène urbaine chère à tous les amoureux de la culture.