Philippe CINQUINI

Etude critique d'une photographie célèbre de Liu Haisu avec Albert Besnard – Enjeux et incidences de l'image sur le champ artistique chinois

Notice biographique
Doctorant à l'Université Charles de Gaulle - Lille 3 (laboratoire IRHiS), sous la direction de Madame le professeur Chang Ming PENG, Philippe Cinquini étudie la présence des artistes chinois à l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris durant la République de Chine (1912-1949). Il vit et travaille en Chine depuis 1999 dans les secteurs de l'éducation et de la culture.

Résumé
Les images d'artistes chinois en France durant la République de Chine (1912-1949) sont rares. Parmi les plus reproduites aujourd'hui, l'une d'elles montre le peintre chinois Liu Haisu (1896-1994) posant aux côtés d'Albert Besnard (1849-1934), peintre français, académicien et directeur de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris. L'image reste problématique et aucune étude spécifique ne lui a été consacrée. Or, comprise comme un document, elle éclaire les enjeux sociaux et artistiques de l'interaction entre les agents des champs artistiques chinois et français d'avant-guerre. De sa production à Paris en 1930 jusqu'à sa diffusion en Chine à partir de 1931, la photographie s'inscrit dans l'activisme de Liu Haisu et sa stratégie visant à le maintenir dans une position dominante. Instrumentalisée par Liu Haisu, l'image devient un enjeu au cours de la violente polémique lancée par le peintre Xu Beihong (1895-1953) en novembre 1932 dans le journal *Shenbao*. Cette image participe de la forte polarisation du champ artistique chinois au début des années 1930, qui singularise les *styles* des protagonistes autour de valeurs sociales, culturelles et artistique différenciées.

Abstract
Among the few pictures of Chinese modernist artists in France during the *Minguo* era (1912-1949), one photograph shows Liu Haisu (1896-1994) posing with Albert Besnard (1849-1934). Though the picture is extensively reproduced in the recent bibliography, it remains problematical and it was never examined as a proper document. Actually, the picture provides key data to understand the several levels of the interaction between artists of both French and Chinese art fields before the war. From its production in Paris in 1930 to its diffusion in China from 1931, the photography reveals some main aspects of Liu Haisu *activism* and his strategy to prevail in the competition raging in China at the end of the 1920's and early 1930's among the *avant-garde* artists group. Furthermore, this particular picture was used as an instrument by Xu Beihong (1895-1953) to attack Liu Haisu and his whole position in the *art field*, during a polemic launched in the *Shenbao* newspaper in November 1932. Compared with some other documents, the picture appears to have partly set the specific sort of *style* which polarized the protagonists about different social, cultural and artistic matters.

Mots-clés : Liu Haisu, Xu Beihong, Albert Besnard, photographie, peinture, Chine, Shanghai, Paris, Ecole des beaux-arts, champ artistique.
Keywords : Liu Haisu, Xu Beihong, Albert Besnard, photography, painting, China, Shanghai, Paris, Ecole des beaux-arts, art field.

Introduction

L'image qui nous intéresse, réapparut naturellement lors de l'exposition organisée fin 2012 pour le centenaire de l'*Ecole spéciale des beaux-arts de Shanghai*[1]. Dans une section commémorative, elle était reproduite en grand format avec d'autres photographies des séjours en Europe du peintre chinois Liu Haisu (1896-1994). Aucun titre, ni commentaire ne l'accompagnait[2]. Depuis les années 1980, l'image figure très régulièrement dans la bibliographie comme « illustration » mais sans jamais dévoiler ni sa nature ni son identité. Sa compréhension reste problématique et nous proposons de lui rendre une épaisseur documentaire.

La photographie[3] montre des acteurs importants du champ artistique chinois des années 1920 et 1930. Ils sont associés à un personnage encore considérable à l'époque en France, le peintre, académicien et directeur de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Albert Besnard (1849-1934).

En costume clair, Liu Haisu est assis au premier plan, face à Besnard. Derrière à gauche, le peintre Zhang Xian et la femme de Liu Haisu, Zhang Yunshi. A droite, le jeune littérateur Fu Lei est accoudé à la chaise de Besnard. Le maître, en tenue de ville, traduit à l'image un naturel *olympien* et un détachement sympathique. Malgré une décontraction crâne, les Chinois sont concentrés sur le résultat[4]. L`image étonne encore aujourd'hui. Elle n'est pas le résultat d'une photographie d'opportunité. Sa *sophistication* est l'indice d'une mise en scène.

Les images d'artistes chinois en France au cours de la Première république de Chine (1912-1949*)* sont rares. La nôtre pose avec acuité la question des différents niveaux d'interaction entre les champs artistiques français et chinois. Nous nous interrogerons sur les conditions de sa production et de sa diffusion pour en cerner

[1] « *Buxi de biandong, Shanghai meizhuan jianxiao 100 zhounian jinianzhan – Variation infinie, exposition du centenaire de l'Institut des beaux-arts de Shanghai 1912-2012* », par le Musée Liu Haisu, le Bureau des archives de Shanghai et l'Académie des beaux-arts de Nankin, tenue au Palais des beaux-arts de Chine à Shanghai (China Art Museum), du 15 novembre 2012 au 19 janvier 2013.

[2] A proximité immédiate des images, un mur était couvert des noms des étudiants passés par l'institution. Parmi des centaines, figurait celui du peintre Xu Beihong (1895-1953). Voir Annexe I, Fig. 1.

[3] Voir Annexe II.

[4] Les *apparences* sont l'indice d'une identité associée à une stratégie. Si sur l'image, Besnard est *égal à lui-même,* conforme par exemple aux descriptions du *Bulletin de l'Académie des beaux-arts*, les Chinois jouent bien *un rôle*.

l'identité et la portée documentaire. Nous verrons que l'image, confrontée et associée à d'autres documents, s'inscrit dans une stratégie élaborée et menée par Liu Haisu en Occident pour renforcer sa position en Chine.

Notre étude vise aussi à vérifier que, spécifiquement, cette photographie produite à Paris puis diffusée en Chine, joua un rôle direct dans le conflit qui opposa fin 1932 Liu Haisu à Xu Beihong (1895-1953). Utile à la promotion de Liu Haisu, l'image servit autant son rival Xu Beihong qui s'en empare pour singulariser d'une manière radicale sa position dans le champ artistique chinois.

1. Une image du voyage en Europe de Liu Haisu

Pour chacun des personnages, signalons les éléments biographiques qui éclairent le contexte de leur interaction révélée par l'image et pour l'image. Nous cernerons alors les raisons du premier voyage en Europe de Liu Haisu entre février 1929 et septembre 1931.

1.1. Convergences entre les protagonistes chinois

Pour mémoire, Liu Haisu est sans doute à la fin des années 1920, la personnalité la plus en vue du champ artistique chinois moderne. Depuis les années 1910, il déploie un *activisme* quasi *révolutionnaire* et cumule sur la période au moins trois fonctions importantes.

Il dirige d'abord l'*Ecole spéciale des beaux-arts de Shanghai* qu'il a cofondée en 1912. Cette institution privée d'enseignement artistique aux visées modernistes est au milieu des années 1920, et de loin, la plus développée de Chine. Elle devance en moyens et en effectifs toutes ses concurrentes, même publiques. Son programme pédagogique embrasse la peinture traditionnelle chinoise à l'encre et l'art occidental avec des pratiques inspirées de prototypes japonais. Les étudiants travaillent sur le motif, d'après le modèle en plâtre ou vivant, et en plein air avec des *sorties* organisées dès 1918 à Hangzhou. La musique, les arts décoratifs et la photographie sont également enseignés. En 1926, Liu Haisu peut légitimement se faire valoir comme le *champion* de la modernité. Il est auréolé de sa victoire dans le conflit qui l'opposait dès 1917 aux conservateurs au sujet de la nudité des modèles de son école.

Ensuite, son académie permet à Liu Haisu de s'imposer dans les initiatives de promotion et d'organisation de l'art moderne en Chine. Il publie des revues internes, des articles dans la presse généraliste et spécialisée, organise des expositions collectives et personnelles, donne des conférences et en accueille dans ses murs. Il est, sinon à l'origine, du moins à la base d'associations artistiques modernistes qui regroupent étudiants et enseignants. Ses actions rapprochent Liu Haisu de personnalités politiques de premier plan comme les réformateurs Cai Yuanpei (1868–1940) et Kang Youwei (1858–1927). Il étend son influence à l'échelle régionale, notamment dans le *Jiangsu* où la ville de Nankin joue le rôle de capitale de fait

sous l'autorité de Jiang Jieshi (1887-1975). Puis, depuis sa base shanghaienne ouverte sur le monde, Liu Haisu développe une action internationale vers le Japon, avant même d'asseoir complètement sa réputation au niveau national. Précédant son départ en Europe, le point d'orgue de cet *activisme* intérieur est atteint avec le « *Congrès national de l'Education* » qui se tient à Nankin en mai 1928 et au cours duquel Liu amène, avec d'autres, le projet d'une première grande exposition nationale des beaux-arts. A 33 ans, Liu Haisu offre bien l'ampleur et l'ambition qui le désignent pour une action de représentation, sorte *d'ambassadeur de l'art chinois*. Aussi, dès septembre 1926, « *le Bureau de l'Education* » l'invite à effectuer « *un grand voyage d'exploration en Europe, aux Etats-Unis et au Japon* ». La décision du gouvernement est doublée par celle du Bureau de l'Education et de la Recherche (Daxue Yuan) en mai 1928. Avec un financement homologue et un complément personnel, ces contributions garantissent à Liu Haisu un séjour en Europe sans risquer la misère que connurent souvent ses prédécesseurs.

Enfin, Liu Haisu est lui-même un artiste moderne de premier plan dont la production est ancienne et importante. Il pratique les deux *hypothèses plastiques* du moment, l'encre chinoise et la peinture occidentale, mais comme autodidacte, sans avoir reçu de formation *académique*. Son profil général de *self made man*, le place également sur le plan artistique à la pointe du courant dit *formaliste*. Il inaugure son périple en Europe, par une « *Exposition rétrospective avant départ* » qui se tient le 16 novembre 1928 au siège de la Société des compatriotes de Ningbo à Shanghai[5].

La biographie de son épouse, Zhang Yunshi (1899-1970), nous échappe largement. Originaire de Ningbo et d'allure *chic*, elle fait la connaissance de Liu Haisu au cours de l'été de 1915. Le mariage a lieu à l'automne. Elle accompagne son mari en France sans y jouer de rôle essentiel. Pourtant Zhang Yunshi est *exposée* car elle donne à son mari l'épaisseur conjugale utile à fréquenter dignement *le monde*[6].

Plus problématique est l'absence de référence concernant le peintre Zhang Xian (1898–1936). Or, malgré sa disparition prématurée, son poids dans l'histoire de l'art moderne chinois est loin d'être négligeable, et ce qu'il reste de son œuvre peinte est remarquable. Originaire du Zhejiang, il étudie à Wenzhou puis à Nankin. Il part en 1924 étudier en France à ses propres frais. On rapporte qu'il passa le concours d'entrée à l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts de Paris pour intégrer l'atelier d'Ernest

[5] L'exposition est couverte dans l'édition du 15 novembre 1928 du *Shanghai Huabao – Shanghai Pictorial*. Le magazine se fait régulièrement l'écho des activités du peintre et de son école. Liu Haisu *clôturera* son premier voyage en Europe par une exposition de retour, en octobre 1932 à Shanghai, également promue par le magazine.

[6] Zhang Yunshi est la deuxième épouse de Liu Haisu qui fut marié quatre fois au cours d'une vie quasi centenaire. Elle fut étudiante au *Shanghai Meizuan* et servit de modèle à son mari. Un fameux portrait, « *La Fille au renard* », peint en 1919, figure en bonne place aujourd'hui dans les collections du Musée Liu Haisu à Shanghai.

Laurent dont il aurait été apprécié. Au moment de son retour au pays en 1928, Zhang Xian semble en lien avec l'ambassade de Chine à Paris et Liu Haisu le recrute comme enseignant à Shanghai. Impliqué dans le projet de voyage en Europe à son initiative ou bien à la demande de Liu, la question de son financement semble toutefois se poser. Liu Haisu aurait aidé Zhang Xian, en jouant le rôle de *patron*. La question financière, soit la capacité de Liu Haisu à redistribuer le fruit de son entreprise, pèse dans les relations entre les protagonistes. En 1929, Zhang et Liu voient leurs intérêts converger à partir ensemble en France. Zhang Xian veut poursuivre en France une évolution artistique moderniste inachevée. Il s'est trouvé une position sociale en Chine en s'acquittant d'études parisiennes, mais à trente ans il peut aller plus loin en retournant à la source.

La figure de Fu Lei (1908-1966) est mieux connue. Issu d'un milieu modeste mais éduqué et ouvert à l'Occident, il grandit à l'ombre sévère de sa mère et de sa tante. Passé chez les Jésuites, il développe une passion pour la langue française comme un engagement militant en faveur de la modernité chinoise. Si ses études sont interrompues en Chine, il montre des dispositions précoces pour l'écriture. Depuis Shanghai, il part fin 1927 pour la France. Il approfondit la langue française à Poitiers avant de s'inscrire en littérature et théorie de l'art à la Sorbonne. Liu Haisu et Fu Lei ne se connaissent pas et c'est Liu Kang[7] qui les présente en France. L'apprenti littérateur et Liu Kang partageaient le même domicile à Nogent-sur-Marne. Fu lei sert d'abord de professeur de français à Liu Haisu mais aussi d'interprète. Liu Haisu repère très vite les qualités du jeune intellectuel qui se montre capable, dans les deux langues, de traduire sa pensée, sa position réelle et projetée dans le champ artistique. Fu Lei voit aussi en Liu Haisu l'occasion de quitter sa condition d'étudiant pour se frotter au monde des arts et de la culture. Aussi, Fu Lei apparaît-il un temps, mais un temps seulement, en mesure de jouer un *jeu mondain*, au service d'une cause, soit dans ce contexte, celle de Liu Haisu.

Considérant la série de protagonistes chinois, on voit que Liu Haisu s'est entouré d'une équipe efficace à réaliser ses objectifs en France. Sa femme, décrite comme « charmante » (FOU-NOU EN [FU LEI], 1930), l'accompagne au besoin dans la haute société. Avec Zhang Xian et Liu Kang, il peut mobiliser le réseau des artistes chinois en France, tant du côté de l'Ecole des beaux-arts que de celui des artistes des académies libres de Montparnasse. Avec Fu Lei, il dispose d'une *voix française* utile à son *activisme* et d'une plume qui peut agir maintenant et plus tard dans les deux espaces.

[7] Liu kang (1911-2004), né dans le Fujian, vécut essentiellement en Malaisie. A partir de 1926, il fréquente à Shanghai l'école de Liu Haisu. De 1929 à 1933, il poursuit à Paris son éducation artistique dans les académies libres de Montparnasse. De retour à Shanghai, il enseigne jusqu'en 1937 au *Shanghai Meizhuan*. Pendant la guerre, il retourne en Malaisie. Il est aujourd'hui célébré à Singapour comme un pionnier de l'art moderne du sud-est asiatique.

1.2. Les ambiguïtés du premier voyage en Europe de Liu Haisu

Les trois niveaux de son *activisme* éclairent les raisons et les objectifs du voyage en Europe de Liu Haisu. Personnage public, ses responsabilités l'autorisent à être investi d'une mission paragouvernementale, *d'ambassadeur de l'art chinois*. Comme directeur d'une école d'art, il doit rencontrer des homologues européens et visiter leurs institutions. Comme artiste, il est enclin à vivre une *expérience occidentale* qui complète naturellement ses efforts vers le Japon. Nous pourrions continuer à énumérer des raisons évidentes et légitimes, mais nous préférons avancer des aspects plus ambigus.

En effet, dans sa position construite depuis quinze ans par son activisme et sa polyvalence, Liu Haisu paraît à la fois fort et menacé, comme si aux avantages reçus correspondaient leurs inconvénients. Son succès artistique personnel est étroitement lié à celui de son école. Liu Haisu travaille aussi à développer son *affaire* comme une entreprise commerciale. Elle lui assure les moyens et le réseau de relations utiles à renforcer sa position de producteur. La proximité avec le champ du pouvoir marque son parcours sur toute la période[8].

Son voyage en Europe ne peut aller contre cette trajectoire, pour au contraire, absolument l'alimenter. Or, dans le contexte qui précède son départ, Liu Haisu connaît des difficultés. Partir, c'est donc momentanément se soustraire aux dangers du *jeu social* qu'il joue à Shanghai et dont il a tiré le maximum de bénéfice. Liu Haisu doit *renouveler ses cartes* pour raffermir sa légitimité aux trois niveaux de son activisme. Le grand voyage en Europe doit servir cette stratégie.

On pourrait procéder à une lecture de *l'affaire du nu* autrement que sous l'angle rétrospectif de la *victoire* sur les forces rétrogrades. Son succès, incontestable, est aussi le résultat d'une évolution générale de la société urbaine et bourgeoise en Chine depuis les années 1910. Sauf que le conflit montre que Liu Haisu est personnellement exposé. Cible dans un jeu social trouble, il court le risque d'être abattu pour s'être engagé dans des sphères qui dépassent le seul champ artistique et culturel.

Excepté la crise du nu, une autre affaire jette une ombre sur les circonstances de son départ en Europe. Au contexte extérieur brouillé répond aussi une ambiguïté intérieure. En effet, les Archives municipales de Shanghai conservent les traces d'une *révolte* d'ampleur au sein de son école. Le 26 novembre 1926, une altercation entre un enseignant et un groupe d`étudiants dégénère, avec émeute,

[8] Son implication à Shanghai finira par *piéger* Liu Haisu dans le contexte dramatique de la guerre. Plus que ses concurrents, il aura des difficultés à se départir de son enracinement matériel et social ancien à Shanghai. Il choisira légitimement de se maintenir plutôt que de rompre et d'accompagner le développement de forces nouvelles dans le champ du pouvoir ; forces encore mobiles et confuses mais dont la pression sera de plus en plus forte à s'exercer sur le champ artistique et culturel.

enlèvement, bandes armées, violences et intervention de la police française. Au point que la fermeture du *Shanghai Meizhuan* est ordonnée le 20 janvier 1927[9]. Cette affaire qui montre un Liu Haisu, *chef de bande*, capable de mener une troupe de nervis pour rétablir l'ordre dans son école, nous éloigne de l'ambiance *potache* qui transparaît dans les documents généralement reproduits pour évoquer l'histoire de l'institution. On sent un parfum de *pègre* dans un Shanghai plus proche de Chicago que du Paris germanopratin.

Enfin, cette *échappée* peut combler une lacune criante dans sa trajectoire d'artiste. En effet, Liu Haisu n'a jamais été en Europe, et sa position *intermédiaire* pourrait devenir avec le temps celle d'un *observateur*, donc d'un *amateur*. Alors que la première génération d'artistes chinois formée en France, rentre et pousse, forte de cette expérience, à occuper des responsabilités au sein des nouvelles institutions artistiques publiques, Liu Haisu arrive à la fin des années 1920 sans avoir été au contact direct de l'Occident. Le temps presse s'il compte garder une position dominante dans le camp *formaliste*, si associé par nature aux avant-gardes. En tant que producteur, il doit accomplir une expérience artistique occidentale *authentique* qui puisse l'avantager et le consacrer. S'il ne peut plus suivre un cursus académique *classique*, il peut espérer *vivre*, notamment à Paris, la modernité *la plus moderne* tout en rendant hommage à la tradition, sans s'y compromettre. Dans la hiérarchie supposée de ses motivations au départ et de ses objectifs à réaliser pendant son voyage, renforcer sa position de producteur est un des points, sinon le point le plus important, d'autant que dans sa *stratégie*, ce niveau nourrit tous les autres.

Aussi voit-on Liu Haisu en Europe produire beaucoup, plus que jamais auparavant. L'ampleur de sa production, exposée en Europe puis ramenée, exposée et vendue en Chine, porte témoignage *matériellement* de l'envergure et de la force de son expérience occidentale. Son voyage est donc aussi un *voyage d'inspiration,* au cours duquel il traduit concrètement par son œuvre réalisée, une progression décisive dans le champ restreint, au point de pouvoir, le pense-t-il, incarner le pôle véritablement moderne. Au succès de sa mission officielle doit correspondre le succès et l'efficacité de sa production personnelle[10].

[9] « L'affaire de l'Ecole des Beaux Arts », ainsi désignée dans les soixante feuillets en rapport, mériterait une étude particulière tant elle semble significative de la gestion concrète de l'établissement du point de vue de la direction (Liu Haisu) et des étudiants (l'Association des étudiants). L'incident ne figure pas dans la bibliographie que nous avons consultée. Les documents sont microfilmés aux Archives municipales de Shanghai.

[10] Plusieurs centaines d'œuvres furent réalisées au cours de ses deux voyages en Europe entre 1929 et 1935. Cette abondance est une vraie *prise de position* de Liu Haisu. Dans leurs *style*s respectifs, on voit que Liu Haisu produit beaucoup alors que Xu Beihong produit peu.

2. L'image d'une interaction entre Liu Haisu et Albert Besnard

L'activisme de Liu Haisu l'amène en France. Parmi ses objectifs, il y a celui de rencontrer des personnalités du champ artistique français. L'image qui nous occupe, l'associe directement à Albert Besnard. Nous devons la replacer correctement dans la chronologie des séjours de Liu Haisu à Paris et la faire correspondre avec une des séquences de l'*interaction* avec Besnard. Ainsi, nous pourrons comprendre les conditions de production de la photographie et la fonction de l'image dans la stratégie de Liu Haisu.

2.1. Chronologie de l'interaction entre Liu Haisu et Besnard

Le 25 février 1929, Liu Haisu, sa femme Zhang Yunshi, leur fils Liu Hu, et le peintre Zhang Xian, embarquent à Shanghai sur le paquebot français *Sphinx*. Le 15 mars, ils débarquent à Marseille. Arrivés Gare de Lyon le lendemain à 8 heures, ils s'installent dans un hôtel du Quartier latin. Le jour même, Liu Haisu se précipite aux musées du Louvre et du Luxembourg, comme le firent ses prédécesseurs, notamment Xu Beihong.

Entre 1929 et 1931, le premier voyage en Europe de Liu Haisu offre plusieurs possibilités de rencontre avec Albert Besnard. A laquelle de ces séquences correspond notre photographie ? Eclairer la chronologie pour y insérer notre image photographique, c'est en préciser le contexte de production et avancer sensiblement dans la compréhension de sa portée documentaire[11].

L'année 1929 n'offre pas prise à une rencontre directe entre Liu Haisu et Albert Besnard. Dès son arrivée à Paris, Liu Haisu commence les visites de musées, copie des chefs-d'œuvre au Louvre, fréquente la Grande Chaumière, peint en plein air. En somme, il « fait l'artiste » suivant les pratiques convenues et éprouvées par les Chinois qui l'ont précédé depuis une dizaine d'années à Paris. Il a une pratique *formaliste* et Liu Kang a dû l'introduire dans l'univers des académies libres de Montparnasse.

En *voyage* et en *mission*, Liu Haisu est en partie porté par l'ambassade de Chine. Il organise notamment « *l'Association des artistes chinois en France* » qui doit être la cheville ouvrière d'une grande exposition d'art chinois à Paris. Liu entend accroître son réseau au sein des artistes chinois en France, et il s'appuie naturellement sur ceux qui sont passés par le *Shanghai Meizhuan*. Un comité de douze membres issus de l'Association est formé pour le projet d'exposition à Paris et l'ambassadeur Gao Shuqing travaille à obtenir un lieu qui puisse soutenir la comparaison avec les efforts

[11] Il convient de s'appuyer sur deux types de sources : les textes de Liu Haisu en partie publiés à l'époque et leurs rééditions, ainsi que les travaux de spécialistes du peintre à partir des années 1980.

déployés par le Japon[12]. Liu Haisu écrit vouloir utiliser cent ou deux cents œuvres tirées de la « *première exposition nationale des beaux-arts* » qui s'est ouverte à Shanghai le 10 avril 1929 et à laquelle il a tant contribué avant son départ. En retour, l'idée d'une exposition d'œuvres françaises en Chine est avancée[13]. En août 1929, Liu Haisu suit Fu Lei au bord du Lac Léman pour ne reparaître à Paris que fin septembre au moment des sélections pour le Salon d'Automne. Un de ses anciens tableaux, « *Qianmen* », peint en 1922 et apporté en France, est retenu.

C'est alors que survient la mort de Bourdelle. Le compte rendu qu'en fait Liu Haisu est intéressant[14]. Le 4 octobre il rend hommage à la dépouille du statuaire et déplore que le maître français soit mort, avant qu'il n'ait pu le rencontrer. Sa déception s'accompagne d'une liste de noms, autant de *rendez-vous* qu'il projette en cette fin d'année 1929. Pour les artistes, on trouve Matisse, Picasso et Derain d'un côté, Besnard et Aman-Jean de l'autre. Le *binôme* « Besnard et Aman-Jean » renvoie à des préoccupations moins artistiques que sociales. Liu Haisu pense avoir besoin d'eux pour les projets qui relèvent à la fois de sa mission en France et de ses ambitions d'artiste[15].

Son intention se concrétise l'année suivante et la première rencontre avec Albert Besnard a lieu le 29 mai 1930. Les circonstances sont touffues et la séquence n'apparaît pas sous sa

[12] La question diplomatique dans le domaine des beaux-arts entre la France et la Chine reste à traiter. Pour les associations artistiques chinoises et la France, sans qu'il existe d'étude complète, voir Clunas (1989) et Croizier (1993). Sur son passeport de mars 1931 délivré par l'ambassade de Chine à Paris, Fu lei apparaît comme « Secrétaire Général des Artistes Chinois en France et de l'Exposition d'Art Chinois à Paris, en mission d'études artistique » (ROBERTS, 2010 : p. 24).

[13] Début mai 1929, lettre envoyée à Jiang Meiling et autres correspondances associées (JANICOT, 2007 : p. 131-138).

[14] Nous nous appuyons sur différentes éditions des *Ecrits du séjour en Europe,* recueil de textes de Liu Haisu rédigés à l'époque. Il contient les *Ecrits sur l'Europe* produits pendant son premier séjour en Europe et publiés en feuilleton dans le grand quotidien shanghaien *Shenbao.* L'auteur, rappelle le 26 mai 1983 dans la préface de la nouvelle édition : « *En examinant les écrits anciens, c'est comme si on fait face à de vieux amis. Il est très dommage que de nombreux essais sur le voyage en Europe non parus, ont été brûlés complètement pendant les dix ans de désastre. A la réédition de ce livre, les sages du futur pourront bien y goûter du plaisir !* », (LIU HAISU, 1983 : p. 1).

[15] Nous avons voulu vérifier si les noms évoqués par Liu Haisu n'avaient pas été rajoutés postérieurement. Dans les originaux du *Shenbao,* d'octobre 1929 jusqu'à mars 1930, nous avons relevé 33 articles de Liu Haisu dans sa rubrique « *Correspondance du voyage en Europe (Ou you tong xin)* » dans la section « *Parlez librement (Zi you tan)* ». L'article « La mort de Bourdelle » [*sic*] est publié par morceaux successifs. Dans la relation du 18 février 1930, le nom de « *Besnard* » apparaît bien en chinois. L'annonce par Liu Haisu de son intention de le rencontrer date bien de la rédaction du texte à Paris entre octobre 1929 et février 1930.

plume. Elle est rapportée par les biographes[16] qui mentionnent un « cha hui »[17] organisé par Madame Besnard, auquel Liu Haisu se rend avec sa femme ZhangYunshi et Fu Lei. Zhang Xian n'est jamais mentionné et on peut penser qu'il n'était pas présent. Le matin du 29 mai, Liu Haisu peut déposer quatre tableaux au « bureau » du Salon des Tuileries grâce à l'appui de Besnard. On parle « d'invitation » et non pas de « sélection ».

La veille, soit le 28 mai, Liu Haisu a reçu une lettre de l'ambassadeur de Chine. Gao Shuqing convie Liu Haisu à un banquet pour le 1er juin. Dans la missive, le diplomate demande également à Liu Haisu d'inviter Besnard à la réception. On peut s'étonner de ce jeu d'intermédiaire. Pourquoi Gao n'invite-t-il pas directement Besnard ? L'explication réside dans ce qui n'est pas explicite dans les comptes rendus. C'est l'ambassade qui a pu faire rentrer les œuvres de Liu Haisu au Salon des Tuileries à travers une discussion *diplomatique* qui impliqua des responsables français dont Besnard apparaît aux yeux chinois comme le plus notable. Le « Besnard et Aman-Jean » annoncé en octobre 1929 fait écho à cette situation de mai 1930. Besnard est le Président d'honneur du Salon et Aman-Jean l'un des deux Vice-présidents. Comment Liu Haisu invite-t-il Besnard pour la réception du 1er juin ? Précisément en se rendant le 29 au *« cha hui »* de Mme Besnard. Or Liu Haisu part pour Rome le soir du 30 mai.

Après son voyage italien, Liu Haisu est de retour à Paris fin juin 1930. Une seconde rencontre avec Besnard est alors évoquée mais dans une chronologie plus floue. Liu Haisu, sa femme Zhang Yunshi, Zhang Xian et Fu Lei « *rendent visite à M. Besnard, directeur de l'Ecole des beaux-arts* ». L'épisode est situé en juin, mais forcément après le retour d'Italie et alors que le 28 juillet, Liu part en Belgique pour l'exposition du Centenaire.

Au cours de l'automne 1930, avec sa nouvelle sélection au Salon d'automne, Liu Haisu poursuit les discussions avec des personnalités françaises au sujet de « *la grande exposition des beaux-arts chinois* ». Les textes et les chronologies des commentateurs annoncent Aman-Jean, Denis, Landowski, Dezarrois et le nom de Besnard est encore placé en tête de liste.

Pour l'année 1931 et après son retour d'Allemagne, Liu Haisu envoie au mois de mai plusieurs tableaux au Salon des Tuileries, à nouveau sur « *recommandation* » et « *sous invitation* ». Mais l'épisode capital a lieu le 1er juin 1931 quand s'ouvre une exposition personnelle de Liu Haisu dans une galerie parisienne, la Galerie Kleinmann. D'après les textes chinois, la manifestation a lieu avec le soutien direct de Besnard, présent et jouant la puissance invitante. Un petit catalogue a été publié, avec quelques images d'œuvres et

[16] Le Musée Liu Haisu confirme l'existence d'un *carnet de voyage* tenu par Liu Haisu, et aussi sa disparition.

[17] Une sorte d'*afternoon tea*. C'est également un « *cha hui* » qui est rapporté pour la rencontre de Xu Beihong et de Pascal Dagnan Bouveret chez les Dampt en 1920 (LIAO JINGWEN, 1982 : p. 52).

surtout une préface rédigée par Louis Laloy[18]. En septembre 1931, Liu Haisu nous donne la liste des œuvres exposées à Paris (LIU HAISU, 1983 : 174). Parmi les quarante numéros, figure « *Neige au Luxembourg* », peint en janvier 1931. Le tableau est acquis par André Dezarrois pour le Musée du Jeu de Paume, et comme première œuvre d'un artiste chinois moderne à entrer dans les collections publiques françaises (LEFEBVRE E., 2011 : 64-65)[19]. Dans un style convenu, le texte de Louis Laloy valorise *à outrance* Liu Haisu. Il contient surtout pour le qualifier une formule nouvelle dont l'écho sera grand en Chine : « *Maître de la renaissance chinoise* » [20]. Elle complète une sentence plus ancienne, « *Traître des arts* », qui suit Liu Haisu depuis 1917[21].

Mais une question reste sans réponse tranchée. Besnard fut-il effectivement impliqué directement dans l'organisation de l'exposition personnelle de Liu Haisu ? Fut-il même présent lors du vernissage le 1er Juin 1931 ? Comme toujours, les textes de Liu Haisu sont peu explicites et on peut craindre une part de *reconstruction*. Liu Haisu pourrait avoir donné une importance particulière à sa relation avec Besnard en jouant rétrospectivement de la force de conviction donnée *a priori* par notre photographie, sorte de preuve indiscutable de sa proximité avec le maître. Ni le catalogue, ni le texte de Laloy ne mentionnent Besnard, mais cette lacune n'est pas décisive et l'analyse amène deux hypothèses opposées[22]. L'une comme l'autre alimentent notre propos sur la place de Besnard dans le jeu de Liu Haisu. Soit Besnard n'intervint aucunement et Liu Haisu ajoute sur le tard et à dessein, la figure du peintre, académicien et directeur de l'Ecole des beaux-arts. Soit Besnard fut effectivement très impliqué et

[18] « M. Liu Hai-sou, maître de la renaissance chinoise, signé Laloy, Galerie Kleinmann 1931 », 8 pages, Paris, 1931. Bibliothèque des Musées du Louvre, sous la cote 29.250. Louis Laloy (1874-1944), musicologue et sinologue français, accompagne Liu Haisu en Chine en septembre 1931. Au moins un portrait de Laloy par Liu Haisu est signalé par le Musée Liu Haisu.

[19] Le tableau y fut présenté en tête d'exposition (cat.2). L'acquisition est rapportée dans la revue *L'Art et les Artistes*, n° 120, octobre 1931.

[20] Le texte de Laloy traduit par Fu Lei, sert de préface au *Recueil des grands tableaux du monde, Volume II Liu Haisu*, Zhonghua Shuju, 1932.

[21] En juillet 1917 se tient à Shanghai une exposition de fin d'année des travaux des étudiants de l'Ecole. Sur les cimaises, on voit des études d'après le modèle vivant et des nus. Le directeur d'une école de filles qui visite l'exposition en famille se choque et fustige Liu Haisu avec un « traître des arts » (yishu pantu). Liu Haisu reprend immédiatement l'expression pour se désigner lui-même (XIE HAIYAN, 2011 : 13 et KE WENHUI, 1986 : 391).

[22] Chantal Beauvalot croit volontiers à l'appui du vieux maître, âgé de 81 ans en 1930, pour la participation *avantagée* de Liu Haisu au Salon des Tuileries, moins à l'exposition de la Galerie Kleinmann en juin 1931. Un argument de poids alimente ce *reflux* possible de Besnard de la *réalité* du jeu mené par Liu Haisu à Paris : le décès de Charlotte Besnard, la femme du maître, le 15 mars 1931. En outre, son implication supposerait un lien particulier avec Louis Laloy dont le rôle est incontestable. Mais sur le rapport entre Besnard et Laloy, aucun document ne vient à l'appui, malgré le point commun représenté par Jacques Rouché. Les comptes rendus chinois posent des problèmes de cohérence entre les agents français.

il s'agit de comprendre comment l'artiste chinois a pu mobiliser pour son exposition personnelle, un *monstre sacré* du champ artistique français. La vérité est sans doute médiane. Il ressort que cette consécration parisienne de Liu Haisu en juin 1931 fut *totale*, tant sur le plan pratique que symbolique.

Aux quatre fenêtres chronologiques ouvertes sur des rencontres entre Albert Besnard et Liu Haisu (29 mai 1930, juin 1930, discussions pour l'exposition d'art chinois à Paris au cours de l'automne 1930, exposition personnelle à la Galerie Kleinmann en juin 1931) vient s'ajouter un texte, qui complète son annonce faite à l'occasion de la mort de Bourdelle en octobre 1929. En septembre 1931, au moment du retour en Chine, Liu Haisu rappelle ses efforts dans le cadre du projet de l'exposition d'art chinois à Paris. En résonnance avec l'article du *Shenbao* sur la mort de Bourdelle et tous les commentaires postérieurs des biographes dont nous avons rendu compte, Liu Haisu nomme quelques personnalités auxquelles il eut affaire pendant son séjour parisien. Il ne manque évidemment pas de mentionner Besnard : «*Lors de mon séjour dans la capitale française, au moment des discussions sur l'art avec des dizaines de personnes, tel le grand maître Albert Besnard* » (LIU HAISU 2006 : 260-261). Besnard ouvre encore l'énumération qui contient Aman-Jean, Van Dongen, Maurice Denis, Landowski et Dezarrois. Aussi, les mentions directes de Besnard par Liu Haisu sont à la fois peu nombreuses et particulièrement significatives.

Nous ne disposons d'aucun document administratif ou diplomatique qui poserait de manière décisive la présence de Besnard dans l'*activisme* de Liu Haisu en France. Aussi, notre photographie prend un poids particulier. Sa *gravité* serait en mesure de maintenir ensemble les éléments avérés, supposés et même *inventés* dans une direction favorable à la trajectoire et à la stratégie de Liu Haisu. La photographie devient un *fil rouge* tendu entre la France et la Chine, entre l'histoire et la mémoire. L'*inflation* de la figure de Besnard dans le récit de Liu Haisu correspond aussi à un enjeu précis, soit le conflit avec Xu Beihong dans la configuration de crise du champ artistique chinois au début des années 1930.

2.2. Insertion de l'image dans la chronologie de l'interaction

Comment placer correctement l'image photographique qui nous intéresse dans le cadre chronologique que nous avons balisé ? Jusqu'à présent, la source photographique primaire, négatif ou tirage d'époque, nous échappe. C'est une ombre dans notre recherche car l'analyse d'un document photographique original pourrait nous révéler les conditions de sa production. Notre image étant un peu partout et nulle part, nous devons nous contenter de travailler sur les différentes reproductions de la photographie, notamment dans la bibliographie contemporaine. Sur la vingtaine de monographies exploitées, la photographie apparaît une quinzaine de fois. Elle est donc assez largement proposée quand il est question de Liu Haisu.

On peut aussi relever les variations de son intitulé, soit la mention des quatre protagonistes chinois, de Besnard et de ses fonctions, la localisation et la date. C'est d'abord ce dernier point qui nous préoccupe dans la série. Sans accumuler les détails, on remarque que l'image est la plus complètement titrée dans l'ouvrage critique le plus ancien, publié en 1983, sauf qu'elle y est placée en 1929[23]. Cette date haute est encore largement reprise, jusqu'aux ouvrages les plus récents et de spécialité. Or, nous pensons que la chronologie la plus fiable fut établie par le Professeur Chen Zu'en et publiée en 1993. Il place correctement l'image en juin 1930 (CHEN ZUE'EN et YUAN ZHIHUANG, 1992)[24].

De manière générale, les commentateurs ne traitent pas l'image comme un document. Elle a valeur d'illustration pour des chronologies variables. Ils peinent à placer la photographie dans le déroulé annuel, car ils associent volontiers l'intention de Liu de rencontrer Besnard en 1929 et révélée dans le *Shenbao*, à sa visite effective l'année suivante. Pour l'année 1930, on trouve juin et aussi le mois de mai qui fait référence à la date du 29 mai 1930 que nous avons signalée plus haut dans la séquence du « *cha hui* ». Ce rapprochement avec l'invitation chez les Besnard et honorée par Liu Haisu, pourrait s'imposer pour notre photographie, sauf que Zhang Xian n'est pas présent dans le compte rendu de cette visite.

L'ambiguïté demeure dans les textes, d'autant que nous pouvons confirmer l'hypothèse qu'une deuxième photographie de Liu Haisu a été prise chez Besnard mais à un moment différent de notre première image. Deux photographies *concurrentes* doivent être placées dans la chronologie.

Cette seconde image d'époque, figure dès 1986 dans l'ouvrage de Ke Wenhui[25] et avec une qualité inégalée depuis[26]. Nous la situons chez Besnard grâce aux tableaux visibles derrière Liu Haisu, sa femme Zhang Yunshi et Fu Lei[27]. L'hypothèse est confirmée par deux photographies produites par le studio « Manuel Frères »[28] . Tous les éléments du décor et les peintures correspondent. Beaucoup de détails de notre photographie principale sont également reconnaissables. Toutes ces images ont bien été produites dans l'atelier d'Albert Besnard, rue Guillaume Tell, dans le 17e arrondissement de Paris. Or, beaucoup moins fréquente dans la bibliographie, vaguement située à Paris et datée 1930, notre seconde image n'est jamais mise en rapport avec Besnard. Comme *photographie d'opportunité*, prise sur le vif, son *enjeu* parut très vite

[23] Voir la planche 3 des annexes en tête d'ouvrage (LIU HAISU, 1983).
[24] Nous avons pu rencontrer le Professeur Chen Zu'en lors de la préparation de notre article. Son travail biographique a été réalisé avant 1989 à la demande de Liu Haisu. L'auteur pouvait encore confronter les éléments de chronologie avec le témoignage du maître.
[25] Voir la planche 5 des annexes en début d'ouvrage (KE WENHUI, 1986).
[26] Voir Annexe 3, Fig. 1.
[27] Nous remercions Chantal Beauvalot qui a formellement reconnu les œuvres de Besnard.
[28] Voir Annexe 3, Fig. 2.

beaucoup plus faible que celle qui nous occupe en priorité, au point de perdre son identité et sa signification. Les conditions de production des images, et la *charge symbolique* qui en découle, déterminent en grande partie leur impact depuis l'origine jusqu'à nos jours.

Nous avons la conviction que cette seconde photographie fut la première prise chez Besnard, même si nous n'en avons pas la preuve. Le maître n'est pas présent sur l'image, ni Zhang Xian[29]. Dans un cadrage serré, le trio Liu Haisu, Zhang Yunshi et Fu lei pose debout devant les deux tableaux du maître. Techniquement, l'appareil photographique utilisé à cette occasion est d'un type portable, genre *Folding Kodak*, déjà courant à la fin des années 1920. L'image pourrait correspondre au « *cha hui* » du 29 mai 1930 arguant du fait que pour une première visite, il semblait délicat pour le groupe chinois de tenter une photographie incluant le vieux maître. Dans cette hypothèse, notre photographie principale où apparaît Besnard, encadré par Liu Haisu, sa femme, Fu Lei et le peintre Zhang Xian, pourrait alors logiquement dater de la fin juin 1930. L'intervalle de temps serait donc faible entre les deux images, un mois à peine.

2.3. Les conditions de production de l'image : sa nature et sa fonction révélées

Si nous ne disposons pas d'un tirage d'époque, les reproductions qui figurent dans la bibliographie récente, montrent toutefois des différences notables qui nous renseignent sur les conditions techniques de production.

L'image de meilleure qualité se trouve dans un ouvrage regroupant plusieurs dizaines de photographies de Liu Haisu depuis son enfance jusqu'à la fin de son existence. Présentée sur deux pages, elle frappe par son ampleur et sa netteté (LIU HAISU MEISHUGUAN, 2006 : 76-77)[30]. En l'état, elle nous révèle des informations techniques sur la photographie originale. Un « floutage »[31] est visible comme le résultat d'une manipulation récente par un logiciel de retouche. Cette opération *automatique* vise généralement à effacer le tramage d'une source imprimée ou bien à rehausser certaines lignes afin de rendre l'image plus *graphique*. Or, on peut remarquer que de nombreux détails sont d'une précision telle que la *source* ne présentait pas de tramage et que la taille, soit le format de la photographie originale, était importante. C'est bien la même image qui a été utilisée pour être reproduite dans l'exposition de novembre 2012 au Palais des beaux-arts de Chine à Shanghai. La source est

[29] Est-ce Liu Kang qui prend la photographie ?
[30] Voir Annexe II.
[31] Nous remercions Bastien Robillard et Christian Chambenoit, professionnels de l'image à Shanghai, pour leurs éclaircissements sur les techniques photographiques d'avant-guerre.

forcément une image de qualité, soit un tirage ancien produit lui-même à partir du négatif original[32].

La bibliographie montre aussi que notre image principale est *doublée*. En effet, il en existe deux versions. Dans l'une, et conformément à la reproduction de qualité, tous les protagonistes regardent l'objectif[33]. Dans l'autre, Liu Haisu, Zhang Yunshi regardent Besnard vu de profil alors que Zhang Xian reste tourné vers le photographe, comme Fu Lei, la tête appuyé sur sa main[34]. Les deux versions n'apparaissent jamais ensemble mais elles fonctionnent comme *une paire*, avec un cadrage identique pour les deux prises de vue. En bas à gauche, on voit le timbre « IMPERIAL STUDIO »[35].

Concernant la production des originaux en juin 1930, les trois images, soit la *grande photo* et la paire marquée « IMPERIAL STUDIO », nous permettent d'en cerner les conditions essentielles. La qualité de la grande image correspond à une prise de vue avec un appareil posé et un grand format. Le cadrage et la composition des trois images montrent que les personnages ont été placés d'une manière appropriée à tenir la pose. Enfin et c'est essentiel, la double prise de vue avec le même cadrage demande l'usage d'un appareil avec un châssis comportant deux films. Un photographe professionnel est intervenu. Il a chargé son châssis en laboratoire avant d'installer sur un pied son appareil photographique, soit *une chambre,* dans l'atelier de Besnard. Il dispose alors les personnages et crée la composition. Il fixe le cadrage et effectue la visée avec une mise au point. Il insère le châssis dans l'appareil. A cet instant, le photographe invite les figurants à garder la pose car il ne voit plus l'image dans le viseur. Il déclenche une première fois. Rapidement, il retire le châssis et le retourne pour l'insérer à nouveau dans la chambre. Il invite à garder la pose, puis déclenche pour la deuxième prise de vue. Les personnages sont restés en place aux détails prêts que nous avons signalés en comparant les deux images « IMPERIAL STUDIO ». Cette différence traduit seulement le bref intervalle de

[32] L'image de qualité est utilisée par Claire Roberts (2010 :21). Il est indiqué dans sa *List of illustrations*, au numéro 8 : « Collection of the Shanghai Municipal Archives ». Le Musée Liu Haisu nous signale ne pas disposer de négatif, ni de tirage d'époque, mais uniquement de copies des images puisées dans différents ouvrages et magazines. Le musée nous renvoie aux Archives Municipales de Shanghai. Nous pensons que les Archives disposent effectivement d'au moins une *image sour*ce de qualité. Toutefois, l'image des archives pourrait elle-même provenir d'un document vu par Chen Zu'en, il y a plus de vingt ans, une sorte de recueil de photographies publié en 1934. Le propriétaire décédé, l'ouvrage aurait été *perdu* mais il est probable que des copies des images qu'il contenait aient pu être faites à l'époque.

[33] Voir par exemple la planche 9 des annexes en tête de l'ouvrage de Chen Zu'en et Yuan Zhihuang (1992).

[34] Voir par exemple la planche 6 des annexes en tête de l'ouvrage de Yuan Zhihuang et Zhou Jinlu (1987).

[35] Voir Annexe I, Figures 2 et 3.

temps entre les deux prises de vue successives avec manipulation du châssis.

Autant d'indices pour éclairer les conditions techniques de la séance photographique. Contrairement, à la première image, celle du trio chinois prise sur le vif probablement le 29 mai 1930, notre paire de photographies a été produite au cours d'une séance organisée fin juin 1930 avec l'intervention d'un professionnel issu d'un studio actif à Paris, l'« IMPERIAL STUDIO ».

3. Instrumentalisation de l'image en Chine

A ce stade, nous avons bien identifié *le document* par une mise en contexte historiographique et historique de l'image photographique reproduite dans la bibliographie. Nous avons pu cerner les conditions de production de la photographie dans l'atelier de Besnard en juin 1930. Ces conditions révèlent les indices d'une *stratégie*. Ces indices *balisent* la chronologie du premier séjour en Europe de Liu Haisu. Ils traduisent la préméditation, la préparation, la mobilisation des agents en vue d'objectifs immédiats et futurs, en France et en Chine.

3.1. L'image dans la stratégie de Liu Haisu

Cette stratégie diffuse et affleurante prend davantage de relief quand l'image photographique qui nous occupe est mise en rapport avec d'autres documents d'époque, notamment les écrits de nos protagonistes en France. Nous avons déjà évoqué certains textes de Liu Haisu. Paradoxalement, ce ne sont pas les plus *parlants* pour mesurer sa stratégie car il ne s'y dévoile que partiellement.

Par contre, deux articles de Fu Lei sont particulièrement éclairants de notre point de vue. L'un est connu. Ecrit en Français, il est d'abord publié en France dans le numéro de septembre 1931 de la revue « l'Art Vivant »[36], puis en Chine et en chinois l'année suivante. En l'état, il est inclus dans le corpus des textes de Fu Lei[37]. Intitulé « La crise de l'art chinois moderne », il passe pour être le premier écrit de Fu Lei portant sur l'art contemporain chinois. Or, il existe un second texte, antérieur, et publié en français en juin 1930 dans la revue « Ambassades et Consulats – Revue de la diplomatie internationale », aux visées moins artistiques et plus *mondaines*. Les deux textes de Fu Lei ne se valent pas et on comprend pourquoi l'auteur n'a pas diffusé en Chine l'article de 1930. Pourtant, les deux documents fonctionnent à plein pour éclairer la stratégie de Liu Haisu dans laquelle s'inscrit notre photographie. Le texte de 1930 conclut la première période d'*activisme* du séjour en France et vise à situer Liu Haisu, plus ou moins fictivement, dans le champ artistique français. Il est intitulé « *L'Art Chinois, dans l'Art Européen – La Mission*

[36] *Art vivant*. (L'), Paris : Nouvelles littéraires, 1925-1939, Cote P 03405 in-4º (1925-1939), collections de l'École nationale des beaux-arts de Paris (œuvres d'art et imprimés). Numéro 152, septembre 1931, p. 467-468.
[37] « Xiandai zhongguo yishu zhikong huang » (FU MIN, 2005 : 12-15).

de M. Liu Hai-Sou ». La dimension publicitaire est écrasante, mais l'emphase clarifie l'identité projetée par Liu Haisu à travers Fu Lei, comme la caricature d'un *modèle vrai*. Le deuxième texte conclut le séjour en France et vise à réinsérer Liu Haisu fin 1931 dans le champ artistique chinois. Liu a engrangé du *capital* en France pour le faire fructifier en Chine. Les deux textes *font système* pour cadrer la position projetée de Liu et la stratégie qui la supporte. Qu'en est-il de sa position réelle ? Nous la cernerons à travers le *fil rouge* tracé par notre image photographique dont la *médiatisation* constituera un point d'orgue dans la *recapitalisation* de Liu Haisu dans le champ artistique chinois. Cette stratégie conduit à un affrontement frontal et définitif avec Xu Beihong.

Le texte dans la revue « Ambassades et Consulats », publié en juin 1930 et rédigé probablement en mai, traduit un très haut degré d'activisme de Liu Haisu à Paris. Il correspond parfaitement à la période de notre photographie, sauf qu'il la précède donc la prépare. A sa lecture, on comprend que Liu Haisu puisse *être vu* avec Besnard car légitimement il a sa place dans le monde artistique français[38]. Si l'exagération est de mise, il transparaît nettement que Liu Haisu rencontre ses interlocuteurs français à la fois comme responsable *politique* et comme artiste. Cette ambivalence autorise des actions tout azimut et une circulation mondaine que nous peinons à suivre dans le détail mais bien réelle. Sous la plume de Fu Lei, Liu Haisu cumule des qualités remarquables, comme une origine aristocratique, la précocité, l'autodidactisme, la maîtrise des deux hypothèses plastiques. Nourri des anciennes avant-gardes, *impressionnisme et post-impressionnisme*, Liu Haisu est sûr de sa propre voie, présente et future, même s'il doit lever la suspicion d'*imitateur* de l'Occident qui pèse a priori sur les artistes orientaux modernes[39]. Incarnant la *race chinoise* dans sa vigueur et sa capacité au changement, Liu Haisu est l'agent privilégié de la modernisation.

Les projets annoncés à la fin du texte coïncident avec le personnage, agissant entre l'Occident et l'Orient, valorisé par sa mission gouvernementale et sa carrière d'artiste. Une exposition d'art chinois est prévue à Paris en novembre 1930, une exposition personnelle l'année suivante[40], une exposition « étrange » [sic] d'art

[38] On relève, et ce n'est pas un hasard, que « IMPERIAL STUDIO » apparaît dans plusieurs numéros de cette revue, et notamment pour des photographies associées à la Chine. Dans le même numéro de juin 1930, page 13, un portrait du ministre de Chine à Paris, et page 23, de l'ambassadeur de France en Chine. A la page 11, Besnard est signalé comme une des personnalités lors d'une réception organisée par l'ambassade d'Italie. A l'activisme de Liu Haisu dans la période correspond une disponibilité mondaine de Besnard.

[39] Liu Haisu, comme Xu Beihong, puise en Europe des solutions picturales synthétiques, assez éloignées des avants-gardes contemporaines. Elles seules sont susceptibles d'être importées et appliquées en Chine. La concurrence est donc une course à la *via media* la plus efficace. Sous cet angle, le *naturalisme* de Xu Beihong dispose a priori d'un avantage sur le *formalisme*.

[40] Seule manifestation annoncée par Liu Haisu et réalisée sous son égide à Paris : une exposition pour lui-même.

français et chinois en Chine dans un avenir proche[41]. Si Liu Haisu est *élu* dans les deux champs artistiques, son ambivalence peut aussi devenir une ambiguïté intolérable pour les autres agents du champ artistique chinois[42].

Le deuxième texte, publié en septembre 1931 dans la revue « l'Art Vivant », précède immédiatement le retour en Chine. Postérieur à notre photographie et à l'exposition de la Galerie Kleinmann, son enjeu est désormais tourné vers la Chine, même s'il s'adresse en apparence au public français. Le soin apporté au contenu, très supérieur à celui de juin 1930, montre que Fu Lei avait déjà pour projet sa diffusion en Chine, et nous verrons avec quelles nuances. Le ton n'est pas aussi *propagandiste* que l'article précédent et on voit que Fu Lei écrit également pour lui-même. Avec un talent de polémiste éclairé, il utilise des références lettrées choisies.

Mais cet article est également un texte *de combat.* Fu Lei fait état d'une crise pour décrire les clivages au sein du champ artistique chinois. Il y insère Liu Haisu en position avantageuse et il désigne les concurrents, donc *l'ennemi*. La publication chinoise, en octobre 1932[43], correspond exactement à l'exposition de retour organisée par Liu Haisu à Shanghai pour consacrer son premier voyage en Europe. C'est précisément le contexte dans lequel va éclater la polémique incluant notre photographie. Cette concomitance confère à l'article de Fu Lei une portée spéciale pour notre sujet, d'autant que le texte, comme notre photographie, est *passé* de France en Chine.

Après avoir situé la *crise* du champ artistique comme l'expression de la crise générale de la Chine confrontée à la modernité occidentale, Fu Lei associe la création de « l'école des Beaux-Arts de Shanghai » à la proclamation de la République en 1912. Implicitement, Liu Haisu est un *révolutionnaire* dont l'action accompagne le développement d'une nouvelle Chine. On trouve rapidement le fameux slogan « artiste rebelle » qui en français correspond au chinois « traître des arts »[44]. Vainqueur dans la querelle du nu, Liu Haisu est un héros de la modernité en marche.

Plus intéressante est la manière dont Fu Lei classe, donc *hiérarchise* le champ artistique chinois moderne en trois groupes distincts et concurrents. Cette classification constitue déjà une attaque sévère d'un groupe contre les deux autres. Dans la version française, est exprimé le lien entre l'art académique, au sens

[41] Le texte commence par : « Depuis que l'art européen a été introduit dans l'Empire du Milieu, une seule étoile brille d'une lumière éclatante. Et parmi tant de jeunes peintres chinois séjournant à Paris, un seul tient une place importante dans le monde artistique français. M. Liu Hais-Sou, le pionnier en Chine de la peinture européenne, est en même temps une des plus hautes autorités dans la tradition de l'art chinois » (FOU-NOU ÉN [FU LEI], 1930).

[42] On peut s'interroger sur l'*hybris* de Liu Haisu. On rapporte son extraordinaire aplomb et la certitude de disparaître en ayant été un grand maître. Toutefois, l'*exagération* est aussi *jouée.* Conscience des règles et distanciation permettent une véritable *stratégie de communication.*

[43] *Yishu Xunkan*, revue portée par l'école de Liu Haisu.

[44] « Yishu pantu », voir *supra* note 21 p. 11.

péjoratif[45], et la figure de Xu Beihong qui est mentionné plus avant dans une note comme « Tshu Pé-Hon, chef de l'école académique ». La deuxième cible est incarnée par le « moderniste gauche » [sic][46]. Lin Fengmian (1900-1991), « chef de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts » [*sic*] à Hangzhou que Fu Lei rapproche des « jeunes artistes ayant trop soif de nouveauté et d'occidentalisme ». Chacun des groupes a eu son exposition internationale, Xu en Belgique, Lin au Japon et Liu en France. La hiérarchie des expositions s'impose encore en faveur de Liu Haisu qui rentre à peine de France.

Le texte en français contient sans ambiguïté une dimension polémique qui pèse dans les circonstances de l'affrontement entre Xu Beihong et Liu Haisu. D'autres éléments distillés éclairent encore davantage les enjeux du champ artistique chinois au seuil des années 1930. En effet, s'affirme la préoccupation de ne plus seulement être capable de produire une authentique peinture chinoise de type occidentale, mais bien une véritable peinture nationale, entendue comme *traditionnelle*, soit à l'encre, et moderne.

Aussi Fu Lei tend à antidater les efforts de Liu dans la direction d'une sorte de retour à la tradition picturale nationale après les années d'excès d'occidentalisme, académique ou avant-gardiste.

Sans juger de la qualité des travaux à l'encre de Liu Haisu[47], il est évident au moins à cette époque, que Xu Beihong dispose d'un net avantage, et que Liu Haisu, fort d'une expérience occidentale pleinement accomplie, entend désormais occuper ce terrain d'avenir. Les *anciens* conservateurs disqualifiés, Liu Haisu peut incarner la *voie moyenne* devant les académiques et les modernistes radicaux. Moins massive que dans le texte de 1930, la figure de Liu Haisu reste privilégiée et porte en elle la solution à la crise du champ.

Toutefois, on relève une sorte d'*atténuation* dans le contenu de la version chinoise publiée en octobre 1932. Si tout le monde peut rétablir les rapports désormais sous-entendus, la nuance traduit bien la conscience de Fu Lei, donc de Liu Haisu, du *jeu* et de ses *enjeux*.

[45] Compris comme le *Meizhuan* de Liu Haisu. « Parmi les anciens élèves de l'école de Shanghai, en effet, plusieurs étaient allés en Europe et avaient suivi les cours de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Ils rentraient en Chine imposant leurs Ingres, leur David et même leurs professeurs de Paris. » (FU LEI, 1931 : 468).

[46] Supprimés dans la version chinoise, les termes pourraient correspondre à « Zuoyi Xiandai pai». A l'époque, cette notion associait une position politique de gauche, plus ou moins radicale, et l'adhésion à la dynamique de modernisation de la culture en Chine. En littérature, on pense à Lu Xun (1881-1936). Toutefois, à la fin des années 1920, Lin Fengmian a pu être rapproché d'une mouvance politique « gauchiste ». On pense notamment au « Congrès de l'Art de Pékin » de mai 1927, manifestation dans laquelle le peintre anarchiste français André Claudot (1892-1982) fut directement impliqué aux cotés de Lin Fengmian.

[47] Article du professeur Lü Peng consacré à Liu Haisu et la place de la technique traditionnelle dans son œuvre moderniste (LÜ PENG, 2006 : 242-243).

D'un point de vue tactique, il s'agit d'attaquer, de pratiquer la polémique, mais en évitant l'outrance[48].

3.2. L'image dans le conflit avec Xu Beihong

La limite de l'*outrance*, verbale, est franchie en novembre 1932 par Xu Beihong qui décide de dénoncer frontalement et violement la position de Liu Haisu dans le champ artistique chinois ainsi que toute la stratégie qu'il y déploie depuis une vingtaine d'années. On peut penser que cette *outrance* de Xu Beihong répond dans les mots à *l'outrance sociale* de Liu Haisu, coïncidant avec la perception de son activisme par une partie des agents du champ. C'est dans ce contexte de *guerre ouverte* que nous retrouvons très directement notre photographie prise chez Besnard en juin 1930.

Sur au moins trois niveaux, la c*onjoncture* alimente la crise et provoque l'éclatement du conflit. D'abord, une première polémique pèse dans les mémoires, comme le prodrome d'un litige irrésolu et latent. En avril 1929, Liu Haisu et Xu Beihong se sont affrontés, indirectement, au moment de la première exposition nationale d'art chinois. Xu Beihong[49] refusa d'y participer et publia à l'occasion un brûlot intitulé « Je doute », contre le courant « formaliste » qu'incarnait assez largement Liu Haisu[50]. A cet instant, la position de Xu Beihong semble se renforcer en Chine alors que Liu Haisu, absent, ne peut intervenir qu'à distance ou par un tiers dans la presse chinoise. L'opposition se profile aussi à propos de l'exposition d'art chinois à Paris. Lorsque Liu Haisu rentre en Chine, il paraît avoir perdu la main sur un sujet qui l'avait extrêmement mobilisé. En Europe, il s'était déjà orienté vers un projet équivalent en Allemagne et il est confirmé officiellement en août 1932 pour une mission à Berlin avec l'appui de Cai Yuanpei. Comment s'est opérée la *translation* du projet parisien de Liu Haisu vers Xu Beihong ? Nous n'avons pas ici les moyens d'y répondre mais nous gageons que ce projet et sa réalisation nourrirent la compétition puis le contentieux entre les deux artistes. Enfin, de retour en Chine, Liu poursuit un *activisme* conforme à sa stratégie initiale. Publications, expositions, médiatisation, *jeu mondain*, le point d'orgue est atteint à l'occasion de

[48] Le lien entre l'école de Liu Haisu et le Japon est supprimé. L'incident de Moukden en septembre 1931 et l'attaque de Shanghai en janvier 1932, font que la référence au Japon, dans le domaine domestique et artistique, devient intenable. Liu doit s'en dégager et son voyage en Europe lui en donne les moyens pratiques et symboliques. Ensuite, si Xu Beihong est bien cité avec son exposition personnelle à Bruxelles, il n'est plus explicitement le chef de l'école académique. Enfin, la référence au nom de Lin Fengmian est proprement effacée.

[49] En septembre 1927, Xu Beihong rentre en Chine. En 1928, il dirige la section de peinture d'une académie privée. Il devient ensuite professeur du département des beaux-arts de l'Académie centrale de Nankin, institution publique. En octobre, il rejoint Pékin comme doyen de l'Institut des beaux-arts, démissionne, puis revient enseigner à Nankin début 1929.

[50] Nous renvoyons à l'article de Ralph Croizier (1993) qui donne le déroulement de cette polémique.

l'exposition du 15 octobre 1932 intitulée : « L'exposition des œuvres du voyage en Europe de Liu Haisu »[51]. Tenue au siège de la « *Société du Lac* », elle est organisée par le gouvernement de Shanghai et permet à Liu Haisu de montrer pas moins de 225 œuvres, dans les deux techniques. L'écho médiatique donné à la manifestation est considérable, avec des éditions spéciales dans les grands quotidiens et les magazines qui touchent toutes les couches de la bourgeoisie locale et nationale. L'édition du 16 octobre 1932 du *Shanghai Pictorial* offre même une dédicace personnelle de Jiang Jieshi à l'intention de Liu Haisu. L'onde médiatique se poursuit dans la presse plus spécialisée du champ culturel qui mêle littérateurs et artistes dans un effort commun à défendre la modernité. C'est dans ces *reprises*, que la préface originale rédigée par Zeng Jinke pour l'exposition de Liu Haisu est publiée en octobre dans la revue *Nouvelle époque*[52].

Précisément contre cette préface de Zeng Jinke, Xu Beihong fait paraître le 3 novembre 1932 sa première annonce dans le journal *Shenbao*. Le texte a été préparé soigneusement et Xu Beihong est davantage dans la préméditation que dans la réaction à chaud, un peu feinte. Son objectif est clair : faire tomber *le masque* de Liu Haisu et *révéler* le visage de Xu Beihong. *Diabolisation*, exclusion d'un côté, *sanctification*, intégration de l'autre, ce texte porte un *dualisme* qui reflète la forte *polarisation* en cours du champ artistique chinois moderne. Dans son ensemble, la polémique la sanctionne définitivement. Elle marque une vraie rupture, à la fois pour les deux protagonistes et pour tout le champ, avec une résonnance jusqu'à aujourd'hui.

Ce conflit mériterait une étude très approfondie et nous allons seulement cibler les éléments essentiels à notre sujet. L'attaque du 3 novembre prend le prétexte d'une phrase de la préface de Zeng Jinke, qui en substance ne mentionne pas Xu Beihong : « *La plupart des peintres célèbres de notre pays ont été élèves de Liu* ». Xu Beihong prétend être directement visé par Zeng et insulté, car il ne peut *tolérer* d'être classé parmi les anciens élèves de Liu Haisu : « *Aujourd'hui, ce Monsieur Zeng, a fait un article paru dans une certaine revue, disant que j'étais jadis l'élève de Liu Haisu.* ». Il reconnaît pourtant avoir fréquenté l'Institut, un peu malgré lui, piégé par une publicité comme un candide. Il y est rapidement incompris, sous-évalué et il s'en exclut lui-même. Or, pour qualifier cet environnement indigne

[51] Une seconde exposition a lieu à Nankin en juin 1933. A l'issue de son second voyage en Europe, une grande exposition de retour, est inaugurée le 1er juillet 1936 à Shanghai par Cai Yuanpei et le ministre de l'éducation Wang Shijie. 300 œuvres sont exposées et 57 vendues pour une somme très importante qui alimente aussi l'école. C'est l'apogée du *système* Liu Haisu.

[52] Le mensuel *Xin Shidai - Nouvelle Epoque*, numéro 3, tome 3, « Préface des œuvres de Liu Haisu pendant son séjour en Europe », octobre 1932. Nous avons constitué un dossier avec copie de tous les originaux encore disponibles à la bibliothèque de Shanghai.

de lui, Xu Beihong utilise à quatre reprises un terme qui rapproche l'école de Liu Haisu d'une maison de passe[53].

La violence de la critique peut paraître teintée de *mauvaise foi*, mais il faut comprendre que Xu Beihong ouvre la polémique, avec une puissance de feu maximale, pour avancer de manière décisive sur un autre terrain que la simple dispute. En effet, Xu veut atteindre le niveau fondamental des *positions dans le champ*, engageant les identités et les stratégies des protagonistes. Or, cette lutte interne entre les positions et les dispositions de chacun doit aussi recevoir une sanction externe, soit par le *champ du pouvoir*. Sur le fond et dans la forme, la polémique traduit le clivage entre les deux artistes et elle révèle aussi sa correspondance, soit leurs correspondances, avec les forces externes.

Plus que sa peinture ou son *art*, ce que Xu Beihong reproche essentiellement à Liu Haisu, c'est d'introduire des pratiques *hétéronomes* dans le champ artistique restreint et en constitution. Ces pratiques, qu'on peut assimiler en surface à un jeu social et mondain, mobilisent en profondeur et exagérément les forces du champ du pouvoir. Si la dédicace de *Jiang Jieshi* n'a pas dû passer inaperçue, Xu Beihong attaque très précisément deux éléments spécifiques du séjour en France de Liu Haisu : la photographie prise chez Besnard et le tableau acquis par le Musée du Jeu de Paume[54]. On peut relever que ces deux points correspondent à deux images sur trois, parues en octobre 1931, soit un an auparavant, dans le magazine illustré *The Young Companion – Liang You*[55]. Sans aucun doute possible, Xu Beihong a vu cette page à l'époque de sa publication et avec le sentiment qu'on devine. On voit alors que l'article de Zeng Jinke est une argutie, prétexte à un règlement de compte prémédité. Xu Beihong a construit un dossier à charge, soit très concrètement un dossier papier avec des coupures de presse[56]. Il s'attaque à ces détails, mais ne relève pas la reprise par Zeng Jinke du nouveau qualificatif de Liu Haisu produite par Louis Laloy et diffusée par Fu Lei : « *grand maître de la renaissance artistique de la Chine* ». Xu Beihong préfère distiller des attaques ciblées pour que l'emphase attribuée à Liu Haisu se *dégonfl*e d'elle-même aux yeux du lecteur. Liu Haisu est un *voyou* qui est passé en Occident pour se vanter en Chine comme

[53] « Yeji xuexiao ». Le texte de Xu Beihong est paradoxal. Malgré sa violence, il utilise une langue classique, voire archaïsante dans le contexte des années 1930. Nous remercions le Professeur Ma Zhencheng, écrivain et traducteur, pour ses lumières sur certains aspects du texte.

[54] « *Moi qui a étudié huit ans en Europe, sans avoir obtenu le moindre honneur, je n'ai pas tenté de tenir une photographie de moi avec le président d'une école des beaux-arts en la considérant comme une gloire suprême. Ce genre de photographie, j'en ai beaucoup mais uniquement comme souvenir et rien d'autre. Quant aux tableaux de musée, on en a tous et pour ma part, je n'ai jamais rien donné ni demandé* ».

[55] Voir Annexe IV.

[56] Dans sa lettre du 15 novembre 1932 à Pu Shaofu, journaliste et figure légendaire entre média et pouvoir, Xu Beihong reconnaît garder les articles de presse dans son sac. Xu Beihong *communique* sur sa communication (RONG HONGJUN, 2009 : 51).

un faux prophète. La photographie avec Besnard n'est qu'une manipulation publicitaire et médiatique. Le tableau acquis par la France est bien le résultat d'un jeu mêlant bassesse et compromission avec le pouvoir[57]. L'estocade porte aussi sur l'école de Liu Haisu qui regroupe les « *rebuts du monde académique* » et dont les objectifs sont « *la tricherie commerciale* ».

Face *au positif* de la critique frontale et totale de Liu Haisu, on voit Xu Beihong révéler et décliner *en négatif* sa propre position dans le champ. Elle est légitimée par une identité et des pratiques substantiellement *orthodoxes*. Au fond, Xu Beihong énonce une véritable *doxa*. Elle sape la position de Liu Haisu et doit conduire à son exclusion de principe du champ restreint des producteurs, tout en renforçant celle de Xu Beihong autour de valeurs essentielles qui préservent l'autonomie des artistes. Xu Beihong rappelle d'abord sa longue et véritable expérience d'études en France, à l'Ecole des beaux-arts de Paris. Il a pu y puiser une connaissance et une maîtrise supérieure des techniques et des enseignements qui depuis l'origine font défaut à Liu Haisu et à son institution. Xu mentionne son passage à l'Université Aurore[58] comme l'élément *préparatoire* d'un séjour studieux et légitime en France, contre l'image du *voyage* de Liu Haisu ravalé au rang de gyrovague opportuniste. Xu Beihong n'a rien demandé ni rien obtenu d'illégitime en France. Il se pose comme le *champion* d'une pratique saine dans le champ et dans la circulation entre la Chine et l'Occident. Il évoque aussi, et le détail est important, le respect dû au professeur. Xu Beihong pose l'idée, filée par ailleurs, d'une nécessaire piété. Face au voyou sans foi ni loi, Xu Beihong peut apparaître comme un artiste lettré, plein de *fides* et de *pieta*s. Cette approche fixe, dans le discours et dans la pratique, un *style* qui se dessine, se manifeste et se cristallise dans l'espace ouvert entre les positions et les prises de position des artistes.

La polémique se poursuit dans le *Shenbao* avec la réponse de Liu Haisu le 5 novembre 1932. La réaction n'est pas à la hauteur de l'attaque, ni sur le fond ni dans la forme[59]. La réplique paraît terne et même maladroite. Liu Haisu s'avance sur le registre de la jalousie, et dénonce l'*académisme français* de Xu Beihong qualifié de « gentilhomme de l'art »[60]. Quelques jours plus tard, le 9 novembre et toujours dans le *Shenbao*, Xu Beihong a beau jeu d'enfoncer le clou dans une nouvelle annonce en contre-réponse. Ironique et féroce, il continue à marteler sa vision de l'art et énonce le programme esthétique et pédagogique qui en découle. Xu Beihong retourne l'argument de Liu Haisu, et l'*académisme français* est revendiqué comme particulièrement efficace pour mobiliser les moyens techniques vers des objectifs esthétiques appropriés. Contre la

[57] « According to Fou Min, Fou Lei was instrumental in persuading the French authorities to acquire Liu's painting » (ROBERTS C., 2010 : 25 et 204).
[58] Collège jésuite fondé en 1903 et situé dans la concession française de Shanghai.
[59] La langue *moderne* de Liu Haisu, n'a pas la résonance *classique* des écrits de Xu Beihong. Liu ne se pose pas comme *fin lettré*.
[60] « Yishu shenshi ».

laideur, l'art doit se développer pour mettre en évidence le vrai et le beau. A ce point et dans le contexte local, l'argument est imparable.

Liu Haisu renonce à répondre d'autant que les médias bottent en touche[61] et que le pouvoir ne veut trancher ni pour l'un ni pour l'autre[62]. Ce *neutralisme* des forces culturelles, médiatiques et politiques donne indéniablement l'avantage à Xu Beihong. Il a pris l'initiative de *prendre position* en dénonçant radicalement la position de Liu Haisu comme essentiellement *hétéronome*. Xu Beihong valorise très efficacement une action d'*autonomie* dans le champ et en faveur du champ tout entier.

Nous pensons que Liu Haisu ressort affaibli de cette polémique, comme frappé au *cœur idéologique* du champ restreint. Renvoyé aux marges, celles du *succès et de l'argent*, il commence à perdre pied dans l'espace projeté et symbolique du champ qui cadre effectivement les possibles de tous et de chacun.

On pourrait aisément nous reprocher une lecture rétrospective des événements pour apprécier les trajectoires des deux protagonistes au cours de toute la période *Minguo* et même au-delà. Pourtant, comment ne pas considérer à l'aune de la crise du champ et de la polarisation des positions en 1932, que dans leurs trajectoires respectives, Xu Beihong va résolument vers une *intégration* renforcée au pôle le plus favorable du champ alors que Liu Haisu, stigmatisé dans un lien au *pôle commercial*, entame un processus d'*exclusion.* Xu Beihong renforce sa réputation d'intégrité, de *pur artiste*, avec une conscience aigüe des enjeux qui pèsent sur l'avenir. Si Xu Beihong agit aussi dans la sphère sociale et d'une façon assez comparable à celle de Liu Haisu, il réussit, parce que c'est aussi son *identité*, à façonner une image studieuse, laborieuse, intègre, proprement artistique de sa position dans le champ. Xu Beihong pourra se rallier progressivement aux forces de la *Nouvelle Chine*, et atteindre le pouvoir sur le champ, sans *déroger* de la position qu'il aura patiemment construite depuis les années 1920. Au contraire, Liu Haisu, dont l'*activisme* permanent peine à se renouveler sans

[61] Dans le *Shenbao* du 5 novembre, la petite mise au point est placée à côté de la réponse de Liu Haisu et de la première annonce de Xu Beihong reproduite, comme si le *Shenbao* jouait pleinement son rôle de *caisse de résonance* à la polémique. Dans la revue *Xin Shidai – Nouvelle époque,* du 1er janvier 1933, le journaliste Zeng Jinke revient sur l'affaire, un peu piteusement par rapport à Liu Haisu et en valorisant finalement l'intégrité artistique de Xu Beihong.

[62] Sur la relation entre les protagonistes et le pouvoir, Liu Haisu aurait renoncé à répondre à nouveau sous la pression de Cai Yuanpei et avec l'appui de Liang Zongdai (RONG HONGJUN, 2009 : 49). L'auteur met en doute l'existence d'une lettre de soutien et apaisante de Cai Yuanpei. Apparaît encore l'ombre d'un Liu Haisu *mystificateur*. Xu Beihong produit deux lettres. L'une à Pu Shaofu le 15 novembre et l'autre diffusée à Pékin dans le milieu médiatique, donc politique. Xu Beihong y dénonce directement le lien entre Liu Haisu et la municipalité de Shanghai. La *polarisation* prend une couleur géographique et politique.

compromission dans les années 1930 et pendant la guerre, connaîtra des difficultés grandissantes avant et après 1949[63].

Conclusion

Comprise dans une grille d'analyse des positions des artistes et des prises de position *homologues*, incluant leurs œuvres ainsi que toutes leurs autres productions et manifestions, notre photographie constitue un *document* proprement *phénoménal*.

Elle est d'abord offerte à l'inventaire de l'analyse historique, montrant directement, soit *à l'image*, une interaction entre deux personnages importants des deux champs artistiques, français et chinois. Aussi, elle doit être associée et confrontée aux autres *interactions* réalisées par les artistes chinois en France pendant la période, comme témoignage de l'effort d'organiser au plus haut niveau les conditions d'une visibilité de l'art chinois en France. Elle alimente autant la question générale de l'influence de l'art français sur l'art chinois moderne.

Ensuite, cette image n'est pas que le reflet d'un moment d'une histoire, mais aussi l'indice fort d'une *stratégi*e élaborée qui consista à agir en France pour mieux agir en Chine. La production de l'image s'inscrit dans un moment intense de l'*activisme* de Liu Haisu au printemps 1930.

A son retour et comme sur un écran blanc, la photographie projette véritablement sur le champ chinois l'identité de Liu Haisu *projetée* par lui-même. Il est tout à la fois une sorte d'*ambassadeur* des arts de la Chine, l'*animateur* d'un réseau d'artistes et d'intellectuels, l'*artiste* chinois reconnu par ses pairs en Occident, et le *directeur* de l'institution d'enseignement artistique la plus importante de son pays. Cette valorisation vise à maintenir Liu Haisu dans une position dominante et comme l'artiste incarnant en Chine la *solution* à la crise moderne. Pour un temps encore, la trajectoire réelle correspond, même si l'affaire de l'exposition d'art chinois en France jette déjà une ombre sur son parcours.

L'attaque en règle de Xu Beihong en novembre 1932 vise justement à brouiller *l'image projetée* pour perturber la stratégie, infléchir la trajectoire réelle et remettre en cause la légitimité de Liu Haisu dans le champ. Ainsi, Xu pousse à renverser l'*illusio* en sa

[63] En 1949, Xu Beihong prend la direction de ce qui devient l'Académie centrale des beaux-arts de Chine à Pékin. La même année, il est placé à la tête de la *Quanguo Meixie*, l'Association des travailleurs artistes de Chine. Il meurt prématurément le 26 septembre 1953. Dès août 1945, Liu Haisu est dénoncé comme *traître* par le *Xinhua Ribao*, journal communiste dirigé par Zhou Enlai. En 1952, Il perd définitivement le contrôle de son école qui est fondue dans une nouvelle institution publique, le *Huadong Meizhuan*. Après une campagne de *rectification*, Liu Haisu est désormais cantonné à des fonctions d'enseignement et de recherche. En avril 1958, dénoncé comme « droitiste », il est rétrogradé et exclu de toute responsabilité. Le conflit direct entre Xu Beihong et Liu Haisu semble se poursuivre jusqu'en 1953. Sur ce point, voir Yang Shiyang (2009) et Rong Hongjun (2013 : 101-112).

faveur et à faire exclure son adversaire du *sous-champ de production restreinte* pour le faire glisser vers le *sous-champ de grande production* à la fois bourgeois et commercial. Ce déclassement *possible* de Liu Haisu, Xu Beihong le manifeste aussi, à travers un jeu de contrastes, par la force de son identité et de sa propre position au cœur du champ restreint dédié à l'*art pur*. La photographie qui sert tant Liu Haisu, sert au moins autant Xu Beihong dans son action de déstabilisation. La lecture qu'en donne Xu Beihong au *public*, en fait livrée à la sanction du champ des producteurs et au champ du pouvoir, est celle de la compromission et de la manipulation. Xu Beihong dénonce l'hétéronomie de Liu Haisu tout en clamant sa propre autonomie dans un champ qu'il souhaite vertueux, donc lui-même *autonome*.

Enfin, l'image photographique observée dans ce rapport d'homologie devient elle-même une *prise de position*. Dans la mesure où la photographie n'est pas seulement produite dans les circonstances et dans le but que nous avons évoqués, mais qu'elle est effectivement diffusée, soit *exhibée et instrumentalisée* dans le champ, sa charge devient considérable, au point de traverser la période et au-delà.

Homologique, la photographie traduit et cristallise, dans le contexte de crise, des aspects de l'*habitus* et des *dispositions* des protagonistes. Nous l'avons signalé en utilisant le mot « *style* ». Liu Haisu et Xu Beihong développent chacun un *style* qui les différencie et les place à des pôles opposés du champ. L'impact de ce *style* est effectif jusque dans les pratiques proprement *artistiques*.

Pour achever notre analyse, revenons à Besnard. Il représente dans cette polarisation un enjeu pratique et symbolique dont les deux protagonistes chinois ont parfaitement conscience. On ne peut que relever le *chiasme* qui existe entre Xu Beihong et Liu Haisu par rapport au maître français. En effet, s'il est difficile de trouver le moindre indice d'une influence de Besnard sur l'œuvre de Liu Haisu[64], on voit à quel point il figure dans son *jeu social*. A contrario, l'influence de Besnard sur l'œuvre de Xu Beihong est flagrante[65] alors qu'il ne prétend jouer aucun *jeu social* avec le peintre français. En fait, Xu Beihong a bien intégré Besnard dans sa stratégie mais d'une manière légitime par rapport à la *doxa* qu'il énonce au cours de la polémique de 1932. Liu Haisu commet une *faute de goût* quand il fait produire une photographie le montrant avec son groupe autour du vieux maître. La faute de goût devient un *scandale* quand il exhibe l'image en Chine. Aux yeux de Xu Beihong, Liu Haisu a franchi une

[64] Pour une vision générale de la production de Liu Haisu, voir Xie Haiyan (2011).

[65] L'inventaire des indices d'une influence des maîtres français sur la peinture de Xu Beihong reste à faire. Ce travail ne peut consister uniquement en une liste d'analogies ou de ressemblances formelles. Il passerait par une analyse complète d'une i*nteraction* opérante à divers niveaux. Pour une vision générale de l'œuvre de Xu Beihong, voir Otsuka R. Y. et Xu Fangfang (2011).

limite, d'une manière qui caractérise bien son *style* et qui s'exprime dans tous les domaines de son *activisme*.

Dès lors, on voit Xu Beihong promouvoir une autre relation, un autre *style*. Pas de photographie, mais une *fidélité* et une *piété* qui s'expriment également à l'image, et d'une manière radicalement différente. Il existe une photographie de Xu Beihong prise dans son atelier à Nankin dans les années 1930[66]. Il pose dans la tenue caractéristique de l'artiste chinois moderne et occidentalisé en France. En arrière plan, on reconnaît son chef d'œuvre, « *Tian Heng et ses cinq cents guerriers* », premier grand tableau à l'huile réalisé après son retour de France. On voit aussi à gauche un petit portrait de femme au chapeau, précisément une œuvre d'Albert Besnard[67]. Pas de hasard, l'hommage de Xu Beihong est évident.

Arrivé à Paris début mars 1933, pour la préparation de la grande exposition d'art Chinois au musée du Jeu de Paume, Xu Beihong va rencontrer Besnard, en juillet d'abord, puis une dernière fois le 21 octobre 1933. Il reste deux images de cet adieu. Un portrait de Jiang Biwei, la femme de Xu Beihong, de la main de Besnard et un portrait de Besnard en train de *croquer* Jiang Biwei par Xu Beihong[68]. Pas de photographie mais une pratique artistique légitime et élitiste, *d'artiste à artiste*. Dans une approche vertueuse et traditionnelle, Xu Beihong sacralise la relation maître-élève, sanctuarisée comme un *espace intime* où peut agir la transmission d'un héritage.

Bibliographie

- CHEN ZU'EN et YUAN ZHIHUANG, 1992, *Liu Haisu Nianpu (Chronologie de Liu Haisu),* Shanghai : Shanghai renmin chubanshe.
- CLUNAS C., 1989, « Chinese art and Chinese artists in France, 1924-1925 », *Arts asiatiques*, Tome 44, p.100-106.
- CROIZIER R., 1993, « Post-impressionists in pre-war Shanghai: The Juelanshe (Storm Society) and the fate of modernism in republican China », dans CLARK J. (éd.), *Modernity in Asian Art,* Broadway : Wild Peony Publishers, p. 135- 154.
- FU MIN, 2005, *Fulei tan mei shu (Fu Lei parle d'art),* Beijing : Dangdai shijie chubanshe.
- FOU-NOU EN (FU LEI), 1930, « L'Art Chinois, dans l'Art Européen, La Mission de M. Liu Hai-Sou », *Ambassades et consulats. Revue de la diplomatie internationale*, 1er juin, p. 27 [Disponible sur gallica.bnf.fr].

[66] Image reproduite dans le catalogue d'exposition (OTSUKA et XU FANGFANG, 2011 : 212). Voir Annexe VI, Figure 1.

[67] Xu Qingping, fils du maître et Xu Ji, petit fils du maître, ont eu la gentillesse de nous communiquer l'image de l'œuvre conservée au Musée commémoratif Xu Beihong et qui n'a jamais été publiée. Le portrait de cette *femme au chapeau* peint par Besnard, porte une dédicace en haut à droite : « A Ju-Péon, mon ami, A.Besnard, Paris, juillet 19(33) ». Voir Annexe VI, Figure 2.

[68] Le portrait de l'épouse de Xu Beihong est reproduit à la page 133 et à la planche 1 en tête de l'ouvrage de Jiang Biwei (2008). Voir Annexe V, Figure 1. Le portrait de Besnard figure notamment à la page 80 de l'ouvrage de Wang Zhen (1994). Voir Annexe V, Figure 2.

- JANICOT E., 2007, *L'Art moderne chinois, nouvelles approches*, Paris : Editions You Feng.
- JANICOT E., 2007, *L'Esthétique moderne chinoise, l'épreuve de l'Occident*, Paris : Editions You Feng.
- JIANG BIWEI, 2008, *Wo yu Beihong-Jiang Biwei Huiyi Lu (Beihong et moi, Mémoire de Jiang Biwei)*, Guangxi : Lijiang chubanshe.
- KE WENHUI, 1986, *Yishu Dashi Liu Haisu Zhuan (Biographie du grand maître d'art Liu Haisu)*, Jinan : Shandong meishu chubanshe.
- LEFEBVRE E., 2011, *Artistes chinois à Paris,* catalogue de l'exposition au Musée Cernuschi, Paris : Paris musées.
- LIAO JINGWEN, 1982, *Xu Beihong Yisheng, Wo de Huiyi (La vie de Xu Beihong, mes souvenirs)*, Beijing : Zhongguo qingnian chubanshe.
- LIU HAISU, 1935, *Ouyou Suibi (Ecrits du séjour en Europe)*, Shanghai : Zhonghua shuju.
- LIU HAISU, 1983, *Ouyou Suibi (Ecrits du séjour en Europe)*, Changsha : Hunan people's publishing house.
- LIU HAISU, 2006, *Ouyou Suibi (Ecrits du séjour en Europe)*, Beijing : Dongfang chubanshe.
- LIU HAISU MEISHUGUAN, 2006, *Bainian cangsang, Liu Haisu Yishurensheng tupianji (Vicissitudes de cent ans, recueil des photographies de la vie de Liu Haisu)*, Shanghai : Shanghai huabao chubanshe.
- LÜ PENG, 2006, *Ershi Shiji Zhongguo Yishushi (Histoire de l'art de la Chine du XXe siècle, Tome I)*, Beijing : Beijing daxue chubanshe.
- OTSUKA R. Y. et XU FANGFANG, 2011, *Xu Beihong, Pioneer of modern Chinese painting*, catalogue de l'exposition au musée de Denver, Denver : Denver art museum.
- ROBERTS C., 2010, *Friendship in Art – Fou Lei and Huang Binhong,* Hong Kong : Hong Kong university press.
- RONG HONGJUN, 2009, *Shiji Enyuan, Xu Beihong Yu Liu Haisu* (*Rivalité du siècle – Xu Beihong et Liu Haisu),* Beijing : Tongxin.
- RONG HONGJUN, 2013, *Xu Beihong yu Liu Haisu*, Shanghai : Shanghai Sanlian Shudian.
- WANG ZHEN, 1994, *Xu Beihong Yishu Wenji (Recueil artistique de Xu Beihong)*, Yinchan : Ningxia renmin chubanshe.
- XIE HAIYAN, 2011, *Liu Haisu*, Nanjing : Jiangsu meishu chubanshe.
- YANG SHIYANG, 2009, « Xu Beihong yu Liu Haisu de shiji enyuan », *Zhongguo Xinwen Zhoukan*, n° 38, p. 76-78.
- YUAN ZHIHUANG et ZHOU JINLU, 1987, *Liu Haisu yishu wenxuan (Sélection des essais en art de Liu Haisu)*, Shanghai : Shanghai renmin meishu chubanshe.

Annexe I





Fig. 1 et 2. L'image à l'exposition du centenaire du *Shanghai Meizhuan*.

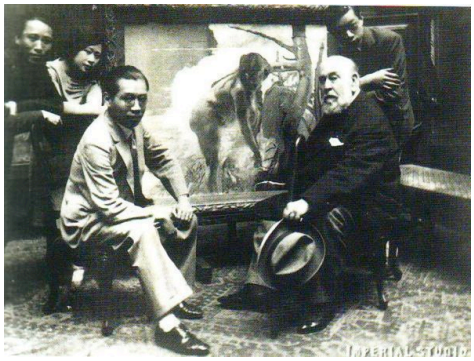

Fig. 3. Première photographie « IMPERIAL STUDIO ».



Fig. 4. Seconde photographie « IMPERIAL STUDIO ».

Annexe II



Fig. 1. Image de qualité de la photographie.
Source : Liu Haisu Meishuguan (2006 : 76-77).

Annexe III



Fig. 1. Liu Haisu, Zhang Yunshi et Fulei chez Besnard.



Fig. 2 et 3. Besnard dans son atelier par le studio Manuel Frères.

Annexe IV



Fig. 1. ***The Young Companion - Liang You*****, n° 63, octobre 1931 p. 23.**

Le texte de la page originale en gras, et sa traduction en français en italique :

Shanghai meizhuan xiaozhang Liu Haisu ji qi jiezuo
Le Directeur de l'École des beaux-arts de Shanghai Liu Haisu et ses chefs-d'oeuvre
H.S. Liu and his masterpieces

Lusenbao zhi xue
Neige au Luxembourg (jardin du).
Snow in Luxemburg

yijiusanyi nian liuyue zai bali zhanlan you faguo zhengfu xuangou zhencang yu guojia meishuguan
Exposé à Paris en juin 1931, acquis par l'État et conservé dans le musée national des beaux-arts
The sun flowers
Xiangrikui – yijiusanling nian chupin yu faguo qiuji shalong.
Tournesols - exposé pour la première fois au Salon d'automne de France en 1930.

H.S. Liu photographed with Besnard, French well known painter
Liuju bali zhi zhongguo huajia Liu haisu yu faguo dahuajia peina heying.
Photographie de Liu Haisu, peintre chinois séjournant à Paris, avec Besnard le grand peintre français.

Annexe V



Fig. 1. Jiang Biwei par Besnard.



Fig. 2. Besnard par Xu Beihong.

Annexe VI



Fig. 1. Xu Beihong à Nankin dans les années 1930.



Fig. 2. Tableau d'Albert Besnard conservé au Musée Xu Beihong.