



HAL
open science

La danse selon Ye Qianyu, peintre du vingtième siècle : de l'Inde à la Chine

Marie Laureillard

► **To cite this version:**

Marie Laureillard. La danse selon Ye Qianyu, peintre du vingtième siècle : de l'Inde à la Chine. Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser. Penser l'art du geste : en résonance entre les arts et les cultures, L'Harmattan, pp.95-110, 2017, L'Univers esthétique, 978-2-343-12714-9. hal-01599144

HAL Id: hal-01599144

<https://hal.science/hal-01599144>

Submitted on 7 Dec 2020

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

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

*LA DANSE SELON YE QIANYU, PEINTRE DU XX^e SIÈCLE :
DE L'INDE À LA CHINE*

Marie LAUREILLARD

La représentation du mouvement a toujours constitué un défi pour les artistes. Elle est une sorte d'oxymore, puisque la peinture, par nature statique, se fixe ici pour objectif la saisie du mouvement ou du geste. Le peintre chinois Ye Qianyu 葉淺予 (1907-1995), connu dans les années 1930 pour ses caricatures et ses bandes dessinées, a été séduit à partir des années 1940 par la danse, dynamique dans son essence et qui apparaît le seul art naturel, avec le chant, comme le souligne André Leroi-Gourhan, car ne séparant pas le corps, le geste, l'outil, la matière et le produit¹. Dès lors, Ye n'a plus cessé de peindre des danseuses dans une peinture de style traditionnel réinventé.

Si le thème de la danse a été abordé depuis longtemps en Chine – comme en témoignent les fresques du sanctuaire bouddhique de Dunhuang ou une œuvre telle 韓熙載夜宴圖 *Han Xizai Yeyan tu* (Le Banquet nocturne de Han Xizai), datant des Cinq Dynasties (Musée du Palais, Pékin) – la constance avec laquelle Ye Qianyu s'y consacre semble inédite. Il s'est exprimé sur les techniques picturales visant à mieux exprimer les mouvements dansés. Après avoir évoqué le contexte de création, nous nous demanderons, en nous fondant à la fois sur ses œuvres et ses écrits, comment il cherche à rendre le mouvement et l'énergie de ses figures, avant de tenter de déterminer la signification que revêt pour lui ce thème pictural.

L'irrésistible attrait de la danse

Autodidacte, Ye Qianyu s'est fait connaître dans un premier temps par ses caricatures et ses bandes dessinées qui lui ont permis de développer sa faculté d'observation et son sens du croquis, ce que lui-même reconnaîtra par la suite. Après avoir suivi quelques cours en auditeur libre à l'université de Fujian, il se rend à Shanghai, où il devient vendeur dans un magasin de

¹ Cité par Michel Guérin, *Philosophie du geste*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 115.

tissus. Il entreprend alors d'envoyer ses dessins à une revue illustrée à la pointe de la modernité éditée par les frères Zhang Guangyu 張光宇 et Zhang Zhenyu 張振宇 (*Shanghai Sketch*, 1928-1930). Il admire beaucoup chez le peintre mexicain Miguel Covarrubias la pratique de l'esquisse, qu'il reprend à son compte. Il connaît de brillants débuts et devient rapidement célèbre en publiant en feuilletton la bande dessinée *Wang xiansheng* 王先生 [Monsieur Wang] (1928-1938), qui dresse le portrait peu flatteur d'un représentant de la classe moyenne des années 1930 au sein d'une société urbaine en pleine mutation.

À l'issue d'un séjour en Inde et sous l'influence du peintre Zhang Daqian 張大千 (1899-1983), Ye Qianyu décide de se tourner vers la peinture de style traditionnel dite *guohua* 國畫 (peinture nationale). Venu du monde de la caricature et de la bande dessinée, où la représentation de l'homme joue un rôle prépondérant, il sera avant tout un peintre de personnages, ne s'intéressant qu'épisodiquement au genre du paysage ou à celui dit des « fleurs et oiseaux », qui occupaient pourtant une position prédominante dans la peinture chinoise traditionnelle.

En 1938, il est envoyé à Hong Kong comme correspondant d'un journal. Il y fait la rencontre déterminante d'une danseuse, Dai Ailian 戴愛蓮 (1916-2006), dont il s'éprend aussitôt et qui va l'ouvrir à l'univers de la danse. Née à Trinité-et-Tobago, petite république indépendante des Caraïbes, Dai Ailian est partie en 1930 à l'âge de quatorze ans étudier la danse classique et moderne à Londres. Ne parlant pas le chinois et connaissant peu la culture de ses ancêtres, elle prend part à des spectacles organisés par le Comité de la campagne de Chine à Londres afin de lever des fonds pour la Ligue de la défense de Chine basée à Hong-Kong, dirigée par Soong Ching Ling, épouse de Sun Yat-sen. La lecture de *L'étoile rouge sur la Chine* d'Edgar Snow l'incite à se rendre dans la métropole britannique. Déterminée à promouvoir la danse chinoise, Dai Ailian arrive à Hong-Kong en 1940. Prise pour une danseuse de cabaret, elle a la surprise de constater l'absence de spectacles chorégraphiques institutionnalisés. De formation classique, Dai va se passionner pour les danses folkloriques régionales, s'efforçant d'apprendre celles des minorités ethniques des provinces méridionales du Yunnan, Guizhou, Guangxi et Sichuan où elle aura l'occasion de se rendre avec Ye Qianyu. Elle décide de se consacrer au développement de la danse nationale.

Au cours des années 1940, en pleine guerre sino-japonaise, se produit un exode vers l'ouest en Chine avec le repli des forces nationalistes et l'installation du gouvernement à Chongqing au Sichuan. Les artistes, fuyant la zone de conflits, poussent leur découverte de l'ouest jusqu'aux confins de l'Asie Centrale. Apparaît alors une forme d'exotisme de l'intérieur qui deviendra un genre pictural à part entière dans la seconde moitié du vingtième siècle². Ye Qianyu participe à ce mouvement, découvre le site de Dunhuang au Gansu, frappé par le dynamisme et la polychromie de la peinture des Tang. Il se réapproprie ainsi l'héritage de la peinture de personnages dans le sillage de Zhang Daqian, qui a séjourné lui-même plus de deux ans à Dunhuang de 1941 à 1943. L'exotisme lié à la découverte d'un nouvel espace s'accompagne d'un exotisme temporel. 印度三人舞 *Yindu san ren wu* (Trois danseuses indiennes), 1946 (84,5 x 56,5 cm, conservé au musée Cernuschi à Paris), évoque ainsi les figures gracieuses et élancées de Dunhuang pourvues d'écharpes flottant au vent. À travers ces figures stylisées aux formes sinueuses, tracées d'un trait délicat, pourvues d'aplats de couleurs vives et dont le plissé des robes est simplement indiqué par quelques lignes noires, Ye Qianyu s'inspire à l'évidence du mouvement aérien des apsaras bouddhiques et des danseuses des peintures de l'époque des Tang.

En 1942, Ye Qianyu et Dai Ailian séjournent tous deux dans un village Miao de la province du Guizhou. En 1943, Ye est envoyé comme correspondant de guerre à l'instigation d'un général américain afin d'accompagner un corps expéditionnaire de l'armée chinoise en Inde. Il racontera plus tard que les danseuses indiennes ont été le véritable point de départ de sa peinture. Il déclarera que durant son pèlerinage au pays de Tagore, la danse l'a tellement fasciné qu'elle est devenue l'un de ses sujets de prédilection.

Sur le papier *xuan* qui absorbe facilement l'encre, il s'agit de représenter le mouvement saisi dans l'instant de ces jeunes femmes sveltes et sensuelles aux saris colorés et aux anneaux étincelants. Dans 印度獻花舞 *Yindu xianhua wu* (L'offrande de fleurs indienne), 1949 (52 x 71 cm, Musée des beaux-arts de Chine), motif de danse bouddhique qu'il illustrera à de multiples reprises, la figure gracieuse au mouvement fluide suggéré par la cambrure de la taille et le balancement de la silhouette rappelle les

² Éric Lefebvre, *Six siècles de peintures chinoises*, Paris, Paris-Musées, 2008, p. 157-161.

miniatures indiennes (Fig. 1). Les aplats de couleur y sont légèrement ombrés pour montrer l'effet de la lumière. On devine là encore l'influence des apsaras et des joueuses de *pipa* des fresques de Dunhuang. Ici, la figure est coupée, comme si elle n'était pas complètement entrée en scène. Ye Qianyu y apposera en 1981 l'inscription : « C'est une œuvre ancienne réalisée il y a trente-trois ans. La collectionneuse Liang Xiaoqing a pu la conserver en effaçant ma signature durant toutes ces années difficiles. J'y ajoute aujourd'hui cette inscription »³. En 1962, avec l'irruption brutale de la géopolitique dans le monde de l'art, lors d'un conflit opposant la Chine et l'Inde, l'œuvre fut accusée de vouloir s'attirer les bonnes grâces de l'ennemi.



Fig. 1 : Ye Qianyu, 印度献花舞 (L'offrande de fleurs indienne), 1949, 52 x 71 cm, encre et couleurs sur papier (Musée des beaux-arts de Chine, Pékin)

Les danseuses indiennes font figure de sculptures vivantes richement ornées et exécutant une danse d'une grande sophistication technique. La richesse et la complexité symbolique des ornements de la danseuse indienne donnent l'image d'une femme idéalisée située hors du champ de la réalité. Costumes et accessoires, qui séduisent Ye Qianyu par leurs couleurs chatoyantes, y jouent un rôle essentiel. Sur ses peintures, le décor est réduit au minimum, le fond laissé vide, mais le costume apparaît davantage qu'un simple ornement. Partie intégrante de la danse, il accompagne les gestes de

³ Lou Jiaben 樓家本 (dir.), *Ye Qianyu zhongguo hua zuopin ji* 葉淺予中國畫作品集 (Recueil de peintures chinoises de Ye Qianyu), Pékin, *Renmin meishu chubanshe*, 2007, p. 26.

la danseuse, les met en valeur. Une écharpe flottant au vent comme celle des apsaras de Dunhuang vient suggérer le mouvement. Le vêtement, aux plissés représentés avec soin, est parfois même assimilé à la peau des danseuses.

On peut ajouter à la robe des objets de valeur, des bijoux et des pierres et d'autres tissus précieux. [...] Mais on sait que la valeur forte en la matière est la grâce, par laquelle un corps se sent assez porté, par d'autres forces, pour porter avec splendeur cette « peau » qu'il porte. [...] La mode serait une ombre de la danse ; une danse avec les ombres des corps vidés⁴.

Après l'arrivée au pouvoir de Mao, la peinture traditionnelle est mise sur la touche pour incompatibilité idéologique et l'on ne tolère dans un premier temps que la peinture de personnages. En phase avec les nouvelles tendances esthétiques, Ye Qianyu se voit nommé directeur du département de peinture à l'encre et couleurs (*caimohua* 彩墨畫) de l'Académie centrale des beaux-arts. Alors que le peintre Xu Beihong 徐悲鴻 (1895-1953) conseille le dessin académique comme base du *guohua* réformé, Ye Qianyu n'a aucun mal à respecter les nouvelles directives : il s'agit de combiner l'héritage de la peinture lettrée – en conservant au besoin des lignes de contour énergiques et un lavis légèrement abstrait – à un sentiment d'immédiateté et de réalisme intégrant la perspective linéaire, voire des effets de lumière. Plusieurs versions plus tardives de 印度獻花舞 *Yindu xianhua wu* (L'offrande de fleurs indienne), 1960 (139 x 65,5 cm), montrent en effet une évolution de son style, devenu moins méticuleux, plus spontané et plus proche de la peinture lettrée, mais on y retrouve la même posture suivant un axe diagonal : la cambrure, la tête penchée en avant les yeux baissés, le bras plié et la main paume tournée vers le ciel (Fig. 2).

Représenter les minorités ethniques correspond désormais à l'agenda politique du nouveau régime, qui cherche à mettre l'accent sur la pluralité de la nation chinoise et la pacification des frontières. Il est désormais de bon ton de faire mieux connaître les mœurs des ethnies non-Han, avec des œuvres comme 兩隻小羊 *Liangzhi xiaoyang* (Deux agneaux), 1954, de Zhou Changgu 周昌穀 (1929-1985), où une jeune bergère tibétaine observe pensivement deux agneaux. L'auteur mêle conventions du réalisme socialiste (figure centrale surélevée), perspective linéaire et usage du pinceau et de l'encre à la chinoise avec effets de lavis⁵.

⁴ Daniel Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris, Points, 2005, p. 372.

⁵ Julia F. Andrews et Shen Kuiyi, *The Art of Modern China*, Berkeley (CA), University of California Press, 2012, p. 164-165.



Fig. 2 : Ye Qianyu, 印度献花舞 (L'offrande de fleurs indienne), 1960, 139 x 65,5 cm, encre et couleurs sur papier (Académie centrale des beaux-arts, Pékin)



Fig. 3 : Ye Qianyu, 西藏高原之舞 (Danse sur le plateau tibétain), 1960, 133 x 66,4 cm, encre et couleurs sur papier (Musée Ye Qianyu, Tonglu, province du Zhejiang)

Ye Qianyu poursuivra donc son entreprise en peignant à maintes reprises des danses tibétaines ou issues d'autres régions. 西藏高原之舞 *Xizang gaoyuan zhi wu* (Danse sur le plateau tibétain), 1960 (133 x 66,4 cm, Musée Ye Qianyu, Tonglu, province du Zhejiang) est un exemple de peinture au trait expressif, typique du style de la maturité, mettant en scène de jeunes Tibétains dansant et chantant sur un rythme endiablé. L'artiste se concentre sur l'interaction entre les figures, qui constituent une unité harmonieuse (Fig. 3). De la composition savamment orchestrée par les lignes formées par les regards, les gestes des bras, l'inclinaison des corps et des têtes, émane une joyeuse animation. Cette gaieté est accentuée par les étoffes bigarrées, tandis que couleur et lavis d'encre parsemés de blanc rendent presque aérienne, éthérée, cette scène de danse collective.

L'attrait qu'éprouve Ye Qianyu pour la danse indienne ne faiblit pas avec les années, comme en témoigne la 印度婆羅多舞 *Yindu poluoduo wu* (Danse indienne de *Bharata Nāṭyam*), datée de 1962 (97 x 57 cm, Musée des beaux-arts de Chine, Pékin). Dans le *Bharata Nāṭyam*, danse soliste au rythme très enlevé, la danseuse porte un sari plutôt court découvrant ses pieds nus, alors que ceux-ci sont souvent masqués par la robe dans d'autres danses. Le peintre allonge ses bras pour souligner l'ampleur du geste. L'arc pieds-mains, à savoir la répercussion dynamique qui relie en permanence le jeu des pieds à celui des mains – si fondamentale selon Michel Guérin, est mis en évidence ici : les doigts des pieds et des mains se répondent, paumes et plantes de pied étant peintes de rouge à l'instar du Bouddha, l'exagération du tracé rappelant la vocation première de caricaturiste de l'artiste⁶. L'équilibre des coloris des vêtements et des ornements (rouge, vert, beige) fait écho à celui des gestes. Pourvue d'accessoires sacrés (ornements de chevelure, pendants d'oreilles, breloques, ceinture et sonnailles aux chevilles), la danseuse de *Bharata Nāṭyam* porte un bouquet imaginaire dans la main. Elle vient placer son offrande aux pieds de Shiva Nataraja, le « roi de la danse » (dans sa manifestation de danseur cosmique), puis glisse vers son gourou pour lui rendre hommage. Elle exécute alors une salutation à la scène-temple, puis commence une danse rythmique. Shiva revêt en effet une importance toute particulière car il a créé le monde en dansant : la danse est ici ce qui fait jaillir le monde du néant⁷. Cette danse a connu un renouveau

⁶ Michel Guérin, *Philosophie du geste, op. cit.*, p. 115.

⁷ Avanthi Meduri, « Le bharata natyam : une forme historique mondiale », dans *Danses et identités : de Bombay à Tokyo*, Claire Rousier (dir.), Pantin, Centre national de la Danse, 2009, p. 225-244, ici p. 240.

en Inde dans les années 1930 dans une optique nationaliste. Exécutée par les *devadesi* ou « danseuses du temple », elle avait été interdite par le gouvernement colonial britannique en 1911 sous le prétexte d'avoir été pervertie sur les plans moral et religieux par des femmes accusées de prostitution. Le *Bharata Nāṭyam* bénéficie d'une réhabilitation dans les années 1930, alors que des partisans du mouvement national indien cherchent à rétablir la pratique de cette danse sacrée pour défier le pouvoir britannique. Des postures de cette danse sont identifiables dans plusieurs temples de l'Inde. Se fondant sur une mémoire littéraire et iconographique, on privilégie désormais la dimension spirituelle du *Bharata Nāṭyam* en mettant l'accent sur le *bhakti*, c'est-à-dire la dévotion du fidèle pour le dieu, et non sur l'amour terrestre⁸.

Dai Ailian, quant à elle, deviendra la première directrice de l'Académie de danse en Chine en 1954, où elle créera notamment les ballets intitulés 荷花舞 *Hehua wu* (La danse du lotus) et 飛天 *Feitian* (Apsaras volantes), inspirés des danses qu'elle a observées chez les populations non-Han ainsi que des fresques de Dunhuang et aujourd'hui considérés comme des classiques. Dans 荷花舞 *Hehua wu* (La danse du lotus), 1960 (138,5 x 69,5 cm, Académie centrale des beaux-arts, Pékin) de Ye Qianyu, réalisé d'après le ballet chorégraphié par celle qui fut son épouse pendant dix ans, une danseuse apparaît cette fois devant un arrière-plan constitué de fleurs de lotus roses. Un tel décor est peu fréquent chez Ye Qianyu, qui prouve ici sa maîtrise de la peinture florale, tout en mettant l'accent sur la similitude entre danseuse et fleur de lotus. Cette danse exprime délicatesse, beauté et gaieté selon l'idéal féminin chinois traditionnel. La danseuse se déplace par petits pas sur la pointe des pieds, les jambes étant masquées par une longue jupe, mais l'accent est mis sur la partie supérieure du corps. Rudolf Laban, dont les théories et techniques ont beaucoup marqué Dai Ailian, fait remarquer dans son ouvrage *La maîtrise du mouvement* que les danses rituelles se caractérisent souvent par un effet de glissement au sol produit par un mouvement soutenu avec contact léger, ce qui est bien le cas ici⁹. Malgré quelques légères torsions du buste, les bras jouent un rôle majeur, formant des arcs en ciel ou des vagues que souligne une longue écharpe virevoltante. Les lignes longues et fluides suggèrent la souplesse du mouvement qui, bien que proche de celui du *Bharata Nāṭyam* par l'écartement des bras et

⁸ *Ibid.*, p. 227.

⁹ Rudolf Laban, *La maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 41.

l'inclinaison du torse, en diffère par un côté plus ondoyant. Ce style s'oppose radicalement à celui qui apparaîtra dans les ballets de l'époque de la Révolution culturelle comme 紅色娘子軍 *Hongse niangzi jun* (Le détachement féminin rouge), 1970, dont la chorégraphie projettera l'image d'une femme active, énergique, masculine : les mouvements francs et puissants des danseuses y véhiculeront une idéologie allant à l'encontre de l'esthétique traditionnelle¹⁰. Ce genre de ballet sera abondamment représenté dans les bandes dessinées de l'époque : la danseuse, juchée sur des pointes venues du ballet occidental, exécute mouvements et enchaînements du haut du corps pourtant inspirés des danses traditionnelles chinoises.

Comment peindre les gestes de danse



Fig.4 : Ye Qianyu, *Exercice de danse*, esquisse, crayon sur papier¹¹

Les esquisses de Ye Qianyu, qui ramènent le corps de la danseuse à quelques formes géométriques élémentaires, permettent de mieux comprendre la manière dont il appréhende le mouvement. En quelques lignes sinueuses, il campe une silhouette légèrement balancée vers l'arrière, en équilibre instable malgré les deux bras levés (Fig. 4). Il s'est approprié la pratique occidentale des esquisses préparatoires en l'appliquant à une peinture à l'encre sans retouche dans la lignée de la tradition chinoise. Ce

¹⁰ Chang Ting-Ting, « Tuller communistes. Le ballet moderne chinois pendant la Révolution culturelle », dans *Danses et identités*, p. 141-154.

¹¹ Xie Chunyan 謝春彥, *Ye Qianyu tan suxie* 葉淺予談速寫 [Propos de Ye Qianyu sur l'esquisse], Shanghai, *Shanghai renmin meishu chubanshe*, 2007, p. 109.

sont ses esquisses, réalisées sur le vif au crayon ou au stylo, qui ont été à la source de sa peinture. Elles lui ont permis de repeindre indéfiniment en les magnifiant les danseuses qu'il avait observées jadis, en particulier Dai Alian, dont il s'était pourtant séparé par la suite, et de reconstituer aisément leurs gestes. Ainsi, une peinture de 1990, 瑤人之鼓 *Yaoren zhi gu* (Le tambour des Yao), 45,5 x 34,5 cm, représente-t-elle celle qui fut son épouse d'après un croquis réalisé durant leur voyage de 1942 à Guilin dans la province du Guangxi. Les arcs de cercle formés par les bras, les jambes et la robe confèrent un indéniable dynamisme à l'ensemble.

Ye est lui-même l'auteur d'un discours théorique sur la représentation de la danse¹². Il existe selon lui des gestes simples tels que ceux du paysan qui bine son champ ou du menuisier qui scie une planche, orientés dans une seule direction et se déployant dans un espace restreint. De plus, ils sont lents et répétitifs. Il est donc relativement aisé d'en saisir les « règles » et de les dessiner. En revanche, les mouvements d'une danseuse ou d'un joueur de ballon, très rapides, se caractérisent par une structure beaucoup plus complexe, dont il est plus difficile d'appréhender les règles. Pendant que se réalise un geste, qui a – comme tout geste – un point de départ et un point final, la direction, l'angle et la position se transforment si rapidement qu'ils ne peuvent s'imprimer dans le cerveau. Mais si l'on observe attentivement les jambes d'un cheval, par exemple, on pourra comprendre les règles qui président à leur mouvement.

Tout mouvement se conforme en effet à des principes, souligne Ye Qianyu. Les gestes du corps humain sont commandés par les articulations : les bras ne se plient que dans un seul sens, les jambes ne peuvent s'écarter au-delà d'un certain angle, et, qu'il s'agisse de danse ou de jeux de ballon, il faut préserver un équilibre général. C'est ainsi que si l'on ne peut se remémorer le mouvement dans son ensemble, on pourra le reconstituer, pour peu qu'on en saisisse les règles. Pour bien appréhender un geste, on s'entraînera à le représenter sous différents angles. Afin d'exprimer la force et l'élan du mouvement, il faudra identifier un instant (*shunjian* 瞬間) spécifique pour en reproduire l'effet. Cela peut être le point de départ, le point final ou un point de la trajectoire, voire un point correspondant à un paroxysme. Le geste du forgeron qui bat le fer sera ainsi montré au début,

¹² Hao Zhihui et Sun Yun 郝之輝, 孫筠 (dir.), *Ye Qianyu renwu hua jiangyi* 葉淺予人物畫講義 (Propos de Ye Qianyu sur la peinture de personnages), *Tianjin guji chubanshe*, 2010, p. 231-236.

celui du menuisier sciant une planche à la fin, celui du joueur de ballon en plein bond. Car comme l'a déclaré Deleuze, peindre, c'est peindre des forces, décomposer et recomposer les effets¹³. L'artiste n'a pas droit à l'erreur, le papier de riz buvant l'encre et ne laissant pas de place aux repentirs.

Ye s'attache à la question de la mémoire du geste, celui-ci étant achevé avant qu'il n'ait terminé de le peindre. Il lui faut donc essayer de s'en souvenir, de se remémorer ses spécificités. Ainsi ne représente-t-on pas une danse à la légère : il faut s'en imprégner avant de prendre son pinceau. On ne peut pas peindre tous les gestes, certains ne s'y prêtent pas, un choix est nécessaire¹⁴ : on représentera par exemple la danseuse inclinée en situant son centre de gravité à l'extérieur du corps, comme si elle allait tomber, afin de créer une sensation de mouvement.

La composition vise au même effet : la figure est souvent campée dans un coin ou juste au bord de la composition, parfois légèrement coupée, pour donner l'impression qu'elle entre en scène. Le regard de la danseuse, qui doit être en accord avec les mains et les pieds, contribue à dynamiser l'image. « Lorsqu'il s'agit de rendre de petits mouvements, je passe par le regard, je me concentre sur le regard pour exprimer le mouvement »¹⁵. L'audace de la composition peut parfois dérouter le public, comme cela fut le cas pour 西藏闊步 *Xizang kuobu* (Pas de géant au Tibet), 1960 (68 x 45,5 cm, Musée Ye Qianyu, Tonglu, province du Zhejiang), où un danseur est représenté en plan rapproché et en contre-plongée, un pied levé, la figure étant coupée sur un côté. Peu accoutumé à ce cadrage insolite, le public qui vit l'œuvre exposée à Chongqing en 1944 critiqua le caractère incomplet de l'image, contrairement au peintre Xu Beihong qui, lui, en fit l'éloge¹⁶.

Un point essentiel subsiste : comment gérer le rapport entre le mouvement et l'immobilité ? « Il importe d'exprimer le mouvement dans l'immobilité et inversement, déclare Ye Qianyu. Lorsqu'on associe les deux, le plus important est l'immobilité, mais elle ne doit pas être figée, elle doit donner une sensation de mouvement. Il faut atteindre l'immobilité dans le mouvement, et le mouvement dans l'immobilité (动中之静, 静中之动 *dong zhong zhi jing, jing zhong zhi dong*)¹⁷ ». Il prend comme exemple le

¹³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 40.

¹⁴ Hao Zhihui et Sun Yun (dir.), *op. cit.*, p. 236.

¹⁵ *Ibid.*, p. 232.

¹⁶ Lou Jiaben (dir.), *op. cit.*, p. 60.

¹⁷ Hao Zhihui et Sun Yun (dir.), *op. cit.*, p. 231.

liangxiang 亮相 (pose de présentation en entrant sur scène), en expliquant qu'il ne s'agit que d'un arrêt momentané après une série de mouvements. Cette pause est née du mouvement et se prolongera par le mouvement. Ce n'est donc qu'une intermittence, un intervalle, pareil au silence qui sépare deux notes de musique. La performance de la danseuse est une succession de pas enchaînés, où l'existence de chacun dépend de celle du précédent, d'où il naît¹⁸.

Cette idée rejoint le principe taoïste de la bipolarité propre à toute chose, car, comme le rappelle Florence Hu-Sterk : « les Chinois sont moins intéressés par la nature que par la *nature* de la nature, en d'autres termes par son principe interne »¹⁹. L'un des aspects essentiels de la pensée taoïste réside dans la polarisation du yin et du yang, grands principes cosmiques, forces opposées et complémentaires qui recouvrent toute dualité de l'univers en perpétuelle transformation : soleil/lune, ciel/terre, mouvement/repos, féminin/masculin, etc. Selon le même principe, la dialectique du vide et du plein propre à la peinture chinoise doit être respectée aux yeux de l'artiste : « Pour exprimer le mouvement à l'aide de son pinceau, il faut être très attentif aux relations entre vide et plein. Parfois je m'interromps dans le tracé, laisse un blanc, et ne le reprends que plus loin. Les rapports vide-plein dans un trait de pinceau ou entre les traits renforcent la sensation de mouvement »²⁰.

Une danse Miao, population dont l'esthétique l'a séduit, est ainsi représentée selon les principes énoncés plus haut dans 涼山舞步 *Liangshan wubu* (Pas de danse de Liangshan), 1963 (68,7 x 45,3 cm, Musée Ye Qianyu, Tonglu, province du Zhejiang). On y retrouve l'équilibre entre mouvement et immobilité, entre vide et plein, que cherche à obtenir l'artiste à travers le tracé délié, le lavis léger : le buste incliné, le pied levé, le bras plié sur la hanche, l'autre tenant un mouchoir confèrent grâce et fluidité au mouvement (Fig. 5).

Ye Qianyu insiste enfin sur la nécessité de saisir le tempérament de la danseuse.

Il ne suffit pas de dessiner avec un œil acéré et une main leste. Il faut voir à travers l'objet avant de pouvoir le dessiner avec maîtrise. Distinguer les

¹⁸ *Ibid.*, p. 232.

¹⁹ Florence Hu-Sterk, *La beauté autrement : introduction à l'esthétique chinoise*, Paris, Librairie You-Feng, 2004, p. 35.

²⁰ Hao Zhihui et Sun Yun (dir.), *op. cit.*, p. 232.

différences, appréhender les caractéristiques de chaque danse, le style de chaque danseur. Dessiner une danseuse n'est pas difficile. Ce qui est difficile, c'est de percevoir ses mouvements exacts et sa personnalité. Si vous ne voyez pas ces nuances, vous ne pourrez pas créer un style ou une atmosphère personnels »²¹.

Il précise aussi à quel point sa peinture est subjective :

Quand je peins une figure de danseuse, je recrée l'art de la danse. Ma peinture conserve la personnalité [*gexing* 个性] de la danseuse, mais pas seulement, j'y mets aussi de ma subjectivité. Ainsi, ma peinture exprime-t-elle à la fois la personnalité de la danseuse et la mienne²².



Fig. 5 : Ye Qianyu, 凉山舞步 (Pas de danse de Liangshan), 1963, 68,7 x 45,3 cm, encre et couleurs sur papier (Musée Ye Qianyu, Tonglu, province du Zhejiang)

Retour aux origines ou quête de sacré ?

Pourquoi cette fascination pour la danse qui, avec ses gestes codifiés, peut apparaître comme une écriture spatiale ? Alors qu'il est de bon ton de représenter la réalité sociale à son époque, Ye Qianyu se justifie en déclarant que la danse fait partie de la vie. Sans doute est-elle à ses yeux une

²¹ Lou Jiaben (dir.), *op. cit.*, p. 366.

²² Hao Zhihui et Sun Yun (dir.), *op. cit.*, p. 234.

métaphore de l'existence. Son intérêt pour la danse s'apparente à une quête, une volonté de connaître les danses traditionnelles, dans un premier temps sous l'impulsion de Dai Ailian, puis toute sa vie durant. La danse traditionnelle donne le sentiment d'un retour vers le passé, même si elle se réinvente progressivement à mesure que le temps passe. Selon Françoise Gründ,

La danse, qualifiée de *traditionnelle*, parce que puisant son origine dans un passé plus ou moins lointain et obéissant aux modes de transmission par osmose, par imprégnation, mais aussi par initiation, sans ses aspects populaires profanes ou sous forme de rituel, se modifie en permanence, s'enrichissant d'apports extérieurs ou s'appauvrissant selon les vicissitudes du groupe²³.

Ye Qianyu manifeste donc à l'évidence une volonté de retour aux sources, de retour à une dimension sacrée. Françoise Gründ rappelle à quel point la danse comporte de réminiscences religieuses et de traces de sacré diffuses. Elle nous rappelle aussi que, contrairement à ce qu'on pourrait croire, tous les peuples ne dansent pas²⁴. Lorsque les danseuses indiennes captent le regard de Ye Qianyu, c'est leur allure hiératique qui le frappe en premier lieu. Elles évoquent les sculptures d'un temple avec leurs ornements qui leur confèrent l'image de femmes-œuvres d'art enfermées dans un carcan d'éternité²⁵. Rudolf Laban ne qualifiait-il pas la danse de « temple en mouvement » aidant la société à retrouver ses racines ancestrales²⁶ ?

Les arts de la scène, qui recouvrent également l'opéra chinois, pourraient être aux yeux de Ye Qianyu une échappatoire. 白蛇傳 *Baishé zhuan* (La légende du serpent blanc), 1960 (91 x 66 cm), chef-d'œuvre au niveau de la composition, du tracé et de la couleur, où les regards tournés vers différentes directions et les bras levés se répondent, s'essaie avec éclat au genre moderne qu'est la représentation picturale du théâtre dans lequel des peintres de sa génération comme Lin Fengmian 林風眠 (1900-1991) et Guan Liang 关良 (1900-1986) se sont illustrés après Chen Hongshou 陳洪綬, peintre du XVII^e siècle qu'apprécie précisément Ye Qianyu et dont il a copié les personnages si élégants²⁷.

²³ *Dictionnaire du corps*, Michela Marzano (dir.), Paris, PUF, 2007, p. 275.

²⁴ *Ibid.*, p. 277.

²⁵ Anne-Laure Garrec, « Les danses "orientales" en France du XIX^e siècle à nos jours : histoire d'images, regards d'histoire », *Cahiers de l'École du Louvre* 1, 2012, p. 4-5.

²⁶ Rudolf Laban, *op. cit.*, p. 120.

²⁷ Éric Lefebvre, « Un chant muet ? La représentation de l'opéra chinois chez Lin Fengmian », dans *Connaissance de l'ouest : artistes et écrivains chinois en France (1920-1950)*,

La danse lui apparaît comme un prolongement de l'opéra, qu'il appréciait déjà dans son enfance. Lorsqu'il commence à s'y intéresser, la guerre fait rage dans le pays. Ses premières peintures de danseuses sont très éloignées de ses caricatures, lesquelles, autobiographiques et satiriques, font office de reportages sur la triste actualité de l'époque²⁸. Les peintures de danseuses révèlent une aspiration à un idéal de beauté que l'on pouvait déjà pressentir dans certains dessins de mode réalisés dans sa prime jeunesse pour des revues shanghaiennes. Il racontera par la suite l'éblouissement ressenti face aux danseuses Miao lors de son voyage de 1942 au Guizhou :

Au marché local, tout le monde était élégamment vêtu. Les jupes, vêtements et ornements colorés, comme des fleurs, étaient si séduisants qu'un peintre ne pouvait que s'en émouvoir. Moi qui étais accoutumé aux caricatures satiriques, ces belles visions m'ont stupéfait. J'ai alors décidé de me libérer de l'outrance des caricatures [...] pour m'adonner à la peinture chinoise traditionnelle²⁹.

Les copies des fresques de Dunhuang réalisées par Zhang Daqian, qu'il découvre la même année à Chongqing, achèvent de le convaincre de se consacrer désormais à la peinture, et tout particulièrement à la peinture de scènes de danse qui représente à ses yeux un sommet esthétique. Son voyage en Inde en 1943 ne le dépayse guère, car il retrouve dans les temples indiens une esthétique déjà observée dans l'art de Dunhuang. Il ira parfaire ensuite son art vers la fin de la guerre auprès de Zhang Daqian qui lui enseignera sa « méthode d'utilisation d'encre et du pinceau, de superposition des couleurs, de répétition des contours et d'application du lavis en plusieurs couches »³⁰. Dans un premier temps, les peintures aux lignes délicates de Ye restent proches de ces premières sources d'inspiration, puis elles s'en émanciperont progressivement pour parvenir dans les années 1960 à un style expressif, suggestif, qualifié par la critique de *xiaosa* 瀟灑 (libre, naturel, dégagé) : il crée alors un art parfaitement accompli en fixant sur le papier les gestes d'un coup de pinceau de plus en plus enlevé, spontané, qui ne s'embarrasse plus de détails pour en révéler avant tout l'esprit, le *shen* 神, qui, comme l'écrit

Muriel Détrie, Éric Lefebvre, Li Xiaohong (dir.), Paris, Librairie You Feng, 2016, p. 147-157.

²⁸ Cette disparité est soulignée par Carolyn Fitzgerald, *Fragmenting Modernisms: Chinese Wartime Literature, Art, and Film*, Leiden, Boston, Brill, 2013, p. 108.

²⁹ Lou Jiaben (dir.), *op. cit.*, p. 366.

³⁰ Ye Qianyu 葉淺予, *Xixu cangsang ji liunian* 細敘滄桑記流年 (Récit détaillé des transformations de la vie et rapport sur le temps qui passe), Beijing, *Zhongguo shehui kexue chubanshe*, 2006, p. 165.

Romain Graziani, est « dans le discours cosmologique le souffle dynamique animant et vivifiant le monde »³¹. Car, selon le peintre, renouant avec une tradition esthétique pluriséculaire, c'est bien l'esprit, en définitive, qu'il importe d'exprimer à travers la forme : *yi xing xie shen* 以形寫神³².

C'est ainsi que Ye Qianyu, venu de l'univers de l'esquisse et de la caricature, a peu à peu élaboré un style pictural pleinement maîtrisé, au trait délié et spontané, qui reflète sa connaissance approfondie de l'art de la danse. Son succès à l'époque de Mao est sans doute dû à son penchant pour un art populaire, son choix initial de la caricature et de la bande dessinée, puis pour la peinture à une époque où elle n'est plus désormais destinée à une élite raffinée, mais au peuple, comme le souligne avec justesse Craig Clunas dans son ouvrage récent *Chinese Painting and its Audiences*³³. La fascination de Ye pour cette écriture du corps qu'il s'efforce inlassablement de déchiffrer révèle une soif d'absolu qui l'éloigne pourtant de ses créations premières de caricaturiste urbain, celles-ci lui paraissant désormais trop terre-à-terre. La danse l'ouvre à un monde idéalisé, magnifié, qui pourrait être à ses yeux une métaphore de l'existence. Les similitudes entre danse et art du pinceau chinois, tous deux traversés d'énergie³⁴, ne lui ont pas échappé. C'est donc presque naturellement qu'il effectue cette transcription virtuose des mouvements et des postures des danseuses qu'il comprend de l'intérieur. L'effet visuel ainsi créé s'imprime durablement dans l'esprit du spectateur et lui transmet avec force la magie de la danse.

³¹ Voir son essai « Quand l'esprit demeure tout seul », *Extrême-Orient Extrême-Occident*, n° 29 : « De l'esprit aux esprits. Enquête sur la notion de *shen* 神 », Presses universitaires de Vincennes, 2007, p. 5-22, ici p. 9.

³² Xie Chunyan 謝春彥, *Ye Qianyu tan suxie* 葉淺予談速寫 (Propos de Ye Qianyu sur l'esquisse), Shanghai, *Shanghai renmin meishu chubanshe*, 2007, p. 69.

³³ Craig Clunas, *Chinese Painting and its Audiences*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2017, p. 193-227.

³⁴ Voir, à propos des rapports entre danse et calligraphie, notre article co-écrit avec Biliiana Vassileva Fouilhoux, « L'écriture chorégraphique spiralée du Cloud Gate Dance Theater de Taiwan », dans Françoise Quillet (dir.), *La scène mondiale aujourd'hui : des formes en mouvement*, Paris, L'Harmattan, « Univers théâtral », 2015, p. 419-429.