



HAL
open science

LIGNE ÉCRITE, LIGNE PEINTE : ÉCHO ET COHÉRENCE CHEZ PAN TIANSHOU ET LIU HAISU

Pascale Elbaz

► **To cite this version:**

Pascale Elbaz. LIGNE ÉCRITE, LIGNE PEINTE : ÉCHO ET COHÉRENCE CHEZ PAN TIANSHOU ET LIU HAI SU. Carnet de l'école doctorale art et archéologie 124; Antoine Gournay, Marie Laureillard et Li Shiyan. Revue Art Asie Sorbonne. 2022 – IMAGES ÉCRITES DANS LA CHINE D'AUJOURD'HUI (1) (N°5), 2022, – IMAGES ÉCRITES DANS LA CHINE D'AUJOURD'HUI (1) (N°5). hal-03606118

HAL Id: hal-03606118

<https://hal.science/hal-03606118>

Submitted on 3 Oct 2022

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.

Public Domain

LIGNE ECRITE, LIGNE PEINTE :
ECHO ET COHERENCE CHEZ PAN TIANSHOU ET LIU HAISU

Pascale Elbaz

*Enseignante-chercheuse à l'ISIT
et chercheuse associée à l'IFRAE (Institut français de recherche sur l'Asie de l'Est)*

RÉSUMÉ

Pan Tianshou 潘天壽 (1897-1971) était un peintre et pédagogue d'art traditionnel chinois. Proche des recherches de Wu Changshuo, il construisit les bases de l'éducation en peinture traditionnelle de la Chine moderne. Selon lui, art chinois et art occidental avaient des racines différentes et toute tentative de mixité ne pouvait que les corrompre l'un et l'autre. Sa peinture était le reflet des critères et des techniques de la calligraphie et de la gravure de sceaux. Pourtant, homme engagé dans la modernisation de la Chine, il s'interrogea sur le moyen de moderniser l'art traditionnel chinois. Liu Haisu 劉海粟 (1896-1994) est réputé pour sa peinture à l'huile qu'il apprit dès l'âge de quatorze ans. Il voyagea et séjourna au Japon et en Occident et fonda la première école des beaux-arts de la Chine moderne, l'Académie de peinture chinoise de Shanghai, où il prôna l'apprentissage des deux types de peinture. Mais quelle place doit-on donner à la calligraphie sur un tableau à l'huile, alors même qu'en Occident la pratique du colophon n'existe pas ? Que garder de la ligne issue d'un usage calligraphique du pinceau dans ce nouveau médium qu'est la peinture à l'huile ? À partir de ces deux parcours et à travers le prisme de l'éducation reçue par les artistes et de leur positionnement par rapport à l'Occident, nous réfléchissons à la relation du texte et de l'image dans la Chine moderne. Deux axes retiendront notre attention : les partis pris esthétiques des artistes et leur positionnement par rapport à la tradition chinoise ainsi que les recherches plastiques qui en découlent : usages de l'encre et de l'huile, qualité du tracé, place du texte et de la signature.

ABSTRACT

Pan Tianshou 潘天壽 (1897-1971) was a painter and a teacher of traditional Chinese Art. Close to the art of Wu Changshuo, he established the foundations of education in traditional painting in modern China. He regarded Chinese and Western art forms as having different roots and that any attempt to conflate the two expressions would only corrupt both of them. His painting is a reflection of the criteria and techniques of calligraphy and seal engraving. Yet, engaged in the modernization of China, he questioned the way to modernize traditional Chinese art. Liu Haisu 劉海粟 (1896-1994) is known for his oil painting that he learned from the age of fourteen. He traveled and stayed in Japan and the West and founded the Chinese Painting Academy of Shanghai, the first school of

fine arts in modern China, where he advocated the learning of both types of painting. But what space can be given to calligraphy on an oil painting, as colophon does not exist in the West? How does one keep the calligraphic line in this new medium of oil painting? From the creative process of these two artists and through the prism of the education they received and their position toward the West, we will discuss the relationship between text and image in modern China. Two fields will hold our attention: first, the general aesthetic principles of the artists and their contribution to blending the Western modernity with the Chinese tradition or keeping them apart and second, the resulting visual research: the use of ink or oil, the quality of the line and the space of inscription and signature.

Pour les peintres chinois de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, l'art revêt une dimension politique : il s'agit de construire la Chine nouvelle, une Chine forte qui regarde vers l'avenir. Que faire, dès lors, de la peinture traditionnelle chinoise, de cette peinture lettrée qui depuis les Song jusqu'aux Qing fut considérée comme le symbole de l'homme cultivé et comme le fleuron des arts mais qui, pour cette même raison, reste porteuse des valeurs d'une tradition que certains voudraient éradiquer ou pour le moins réformer ? Les peintres de cette époque se tournent massivement vers l'Occident, vers une peinture descriptive, objective, réaliste. Les autorités appuient ce choix. La peinture traditionnelle est rejetée comme passéiste, art pratiqué en dilettante et faisant trop de part à l'imaginaire et à la rêverie. Pour les peintres attachés à cet art millénaire, il n'est pas aisé de surmonter la suspicion, voire le rejet de la tradition chinoise par les autorités et, en général, par l'ensemble de l'élite intellectuelle. L'encre garde néanmoins sa place au cœur de la création. À partir des années 1920, certains lettrés calligraphes, ne pouvant plus se présenter aux examens d'État¹, deviennent des artistes de métier et vivent de leur pinceau. Il existe alors un marché de l'art sur le territoire chinois et de nombreux échanges avec le Japon. Dans les années 1950, l'État recrute les artistes comme professeurs dans les écoles d'art. La dimension idéologique de l'art s'accroît. Les artistes doivent exprimer des sujets contemporains, refléter les préoccupations du peuple. Les exigences révolutionnaires se surimposent aux exigences de réforme et de modernité. Le souci de réalisme fait place à celui de « réalisme socialiste ». Les méthodes de peinture académique française très en vogue au début du XX^e siècle sont remplacées par celles de l'Union soviétique, la peinture à l'huile est encouragée, la peinture lettrée et les styles occidentaux impressionnistes et abstraits sont très contrôlés. En ce qui concerne les sujets, les fleurs et oiseaux sont négligés au profit de sujets historiques et le peuple des campagnes devient un sujet privilégié. Puis, de nouveau, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, l'encre regagne la confiance du gouvernement.

Nous verrons comment deux peintres chinois nés à la même époque, ayant connu les mêmes élans, les mêmes pressions, vont les traduire dans leur pratique artistique et comment cette traduction va influencer les liens tissés dans leurs œuvres entre la ligne écrite et la ligne peinte.

¹ Les examens impériaux furent supprimés en 1908 et un système d'éducation moderne fut mis en place, inspiré du système occidental et laissant davantage de place aux enseignements pratiques.

Les œuvres reproduites appartiennent au musée Liu Haisu (Liu Haisu Meishuguan) et au Pan Tianshou Memorial Museum².

LIU HAISU, PEINTRE MODERNE TOURNÉ VERS L'OCCIDENT

Se nourrir et se former en prenant modèle sur l'Occident est le credo majoritaire des artistes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Le curriculum des beaux-arts européens, influencé par le classicisme français, fait son entrée dans l'éducation supérieure. Il comprend l'étude de la composition et de la perspective, le clair-obscur, l'apprentissage tel qu'il est pratiqué à Paris, Berlin ou Londres : les études au crayon, la reproduction de la statuaire antique, dont émane un certain idéal du beau, les croquis du corps humain d'après des modèles nus, les dessins d'après nature. Ce modèle occidental s'appuie sur des matériaux jusqu'alors pas ou peu connus – huile sur toile, aquarelle – et sur un support et un format nouveaux – la toile.

Liu Haisu 劉海粟 (1896-1994)³, attiré très jeune par la peinture occidentale *xibua*, fait partie de ces peintres. Originaire de Qingyunfang dans la province du Jiangsu, il entre à quatorze ans à l'École de peinture chinoise et occidentale dirigée par Zhou Xiang 周湘 (1871-1933) à Shanghai. Cette école propose notamment un cours de gouache adapté aux décors photographiques. Elle comprend une vingtaine d'élèves parmi lesquels Liu Haisu et Wu Shiguang 烏始光 (1885 - ?), qui allaient à leur tour fonder l'Institut des beaux-arts et de peinture de Shanghai⁴. Créée en 1912⁵, il s'agit de la première académie d'art moderne proposant dans son cursus l'esquisse au fusain, l'aquarelle et la peinture à l'huile et de la première école d'art à introduire les modèles nus en Chine⁶ ainsi que la peinture de plein air. Liu Haisu y enseigne la peinture occidentale moderne impressionniste et post-impressionniste.

Cette peinture, il la connaît pour l'avoir appréciée et pratiquée en Chine dans une des toutes premières écoles d'art inspirées de l'Occident mais également lors de deux séjours en Europe, de 1929 à 1931 et de 1933 à 1935. Dans les capitales occidentales, à Paris, Berlin et Genève⁷, il peint et vend ses œuvres, participe à des expositions et en organise. À Paris, il visite de nombreux musées, dont le Louvre, où il copie les chefs-d'œuvres qui serviront à ses étudiants à s'approprier les codes de la peinture à l'huile⁸ et

² Tous droits réservés.

³ Liu Pan 劉槃, nom social Jifang 季芳. Pour une présentation complète de l'œuvre et de la vie de Liu Haisu, voir Xie 2002. Pour un accès direct à ses écrits, Zhu et Yuan 1987 et Liu 1957. Pour des analyses esthétiques, voir notamment Cohen 1987, Janicot 1997, Elbaz 2017.

⁴ La *Shanghai tubua meishuyuan* 上海圖畫美術院, qui allait devenir l'École spéciale des beaux-arts de Shanghai 上海美术专门学校 *Shanghai meishu zhuanmen xuexiao* en 1921.

⁵ Sous l'impulsion de Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940), des écoles supérieures des beaux arts furent créées à Pékin en 1918, Nankin en 1927, Hangzhou en 1928.

⁶ (Hommes 1914 ; femmes 1920). En 1917, Liu Haisu et Wu Shiguang organisèrent une Exposition nationale de l'Institut des beaux-arts de Shanghai, où, pour la première fois en Chine, ils exposèrent des représentations de nus.

⁷ Voir Liu 1934.

⁸ Liu 2006, p. 9 ; voir les reproductions de deux tableaux acquis par le musée du Jeu de Paume, *Gushan* et *La Neige au Luxembourg* et leurs notices écrites par Éric Lefebvre dans Lefebvre 2011, p. 62-65. L'autrice de cet article a entrepris la traduction de *Ouyou suibi* ainsi que l'écriture de deux essais traitant de la période

visite toutes les expositions qu'offre la capitale de l'art. Il se sent proche des grands peintres contemporains, Claude Monet (1840-1926), Maurice de Vlaminck (1876-1958), André Derain (1880-1954) mais il s'intéresse aussi aux grands maîtres du XIX^e et publiera notamment une *Biographie de Jean-François Millet* et une *Biographie de Paul Cézanne*.

Pourtant, Liu Haisu ne délaissa qu'un temps la peinture traditionnelle et, mis à part ses périodes de séjour en Occident, il sut toujours rester proche de l'encre, des couleurs éclaboussées et des lignes puissantes héritées de la tradition calligraphique. Il composa ainsi plusieurs essais consacrés à la peinture traditionnelle chinoise, dont *Huangshan tanyi lu* 黄山談藝錄 [Recueil de propos sur l'art] et consacra la dernière décennie de sa vie à peindre des vues du Huangshan, passant d'une technique à l'autre et cherchant, à travers ces médiums, à capter l'infinie variété des monts et nuages⁹.

Liu Haisu forma quantité de peintres pendant les quarante années de sa carrière qui précédèrent la révolution de 1949 et partage, avec Xu Beihong 徐悲鴻 (1895-1953), la paternité de la peinture moderne chinoise. Néanmoins, ses prises de position en faveur des avant-gardes occidentales et son opposition à Xu Beihong sur ce sujet ainsi que son manque de connaissance tactique en matière de politique ne lui permirent pas d'accéder à un poste à la hauteur de son talent pendant les trente premières années de la République populaire. Malgré une exposition personnelle à Shanghai en 1956, ce n'est qu'après 1978 qu'il bénéficia d'une reconnaissance de la part des autorités avec une grande exposition au Musée National de Pékin et des expositions à Hong Kong et au Japon en 1980 et 1981¹⁰.

Parallèlement à ce courant dominant, il existe des peintres qui pensent que l'intégration de l'art traditionnel au présent de la Chine est essentielle à la formation de l'identité chinoise du XX^e et que « volonté de réforme » peut rimer avec « tradition »¹¹.

PAN TIANSHOU, PEINTRE MODERNE TOURNÉ VERS LA TRADITION

Pan Tianshou¹² 潘天壽, né dans un village des montagnes du district de Ninghai 寧海 au Zhejiang 浙江, reçut d'abord une éducation traditionnelle individuelle. Il entra à quatorze ans dans une école primaire gouvernementale, où il reçut un enseignement de type moderne inspiré de l'enseignement occidental. Après l'école, il pratiquait la calligraphie, la peinture traditionnelle et la gravure de sceaux. Il travaillait seul à partir de l'album de peinture appelé *Jieziyuan huapu* 芥子園畫譜 [Manuel de peinture du jardin des graines de moutarde] et à partir de livres reproduisant les modèles de calligraphies célèbres. Diplômé

européenne de Liu Haisu sur le plan de la copie d'œuvres dans un but pédagogique et de la production croisée de peintures et d'ouvrages critiques (publications à venir).

⁹ Une exposition du musée Liu Haisu de Shanghai a rendu hommage à cette période et plus largement, à la relation unique et durable que le peintre avait nouée avec les paysages du Huangshan (août 2019). Une sélection de reproductions des tableaux de cette exposition a été présentée au Centre culturel de Chine à Bruxelles en hiver dernier (2019) sous le titre « Le Maître et ses dix pèlerinages au Huangshan – Exposition de la collection du Musée d'art Liu Haisu » afin de commémorer le 90^e anniversaire du premier voyage du peintre en Europe.

¹⁰ Cohen 1987, p. 111.

¹¹ Parmi les sources en langue occidentale, voir en particulier Boissier 1982 et Cantor 2010, Roberts 1997 et 1998 ; parmi les sources chinoises, Pan Gongkai 1979, 1981, 2010, Huang 2007, Yang 2010.

¹² Nom social Dayi 大頤 ; noms d'artiste Shouzhe 壽者, A Shou 阿壽 et beaucoup d'autres.

de la Première École normale du Zhejiang à Hangzhou, il partagea les aspirations de la jeunesse autour du Mouvement du 4 mai 1919. Il enseigna les arts traditionnels d'abord à l'École des ouvrières chinoises à Shanghai en 1923 puis dans le département de peinture traditionnelle du Collège des arts de Shanghai¹³. En 1926, il publia une *Histoire de la peinture traditionnelle chinoise*¹⁴ et la même année fonda l'École des beaux-arts de la Chine nouvelle de Shanghai¹⁵ où il occupa le poste de direction du département de l'éducation artistique. En 1928, à la fondation de l'Institut national des beaux-arts du lac de l'Ouest¹⁶, il s'installa à Hangzhou et devint le doyen de la section de peinture traditionnelle. Après 1937, il enseigna dans différentes provinces chinoises et notamment à l'École nationale professionnelle des arts¹⁷. En 1944, il fut nommé président de l'Académie nationale des arts, qu'il présida jusqu'en 1947. En 1959, il devint président de l'Académie des arts du Zhejiang¹⁸ aujourd'hui l'Académie chinoise des arts, et le restera jusqu'en 1967. La pression politique s'accroissant, il fut accusé, persécuté et torturé pendant la Révolution culturelle et mourut en 1971.

Il chercha toute sa vie à encourager la renaissance d'une peinture de style traditionnel. Il faisait partie des artistes qui pensaient que l'art chinois et l'art occidental avaient des racines complètement différentes qu'il ne fallait pas chercher à combiner, que les deux peintures devaient rester séparées et que la peinture chinoise pouvait développer ses propres réalisations et utiliser ses propres caractéristiques pour exceller. Cela ne signifiait pas qu'il ne devait y avoir aucune communication entre les deux arts, mais cette communication devait conduire à leur mise à distance. L'art chinois ne devait pas chercher à s'aligner sur l'art occidental, qu'il s'agisse du contenu manifesté par une œuvre ou du langage formel dans lequel elle était construite¹⁹. Il prit position pour un art national gardant sa spécificité tout en s'intégrant au contexte mondial : « Les peintures chinoise et occidentale doivent garder leurs distances, chaque artiste doit développer un style original, et même si à une époque donnée correspond un certain mode de pensée partagé de par le monde, la façon dont les œuvres d'art manifestent cet esprit du temps, leur style formel, doivent être les plus variés possible. »²⁰. Ainsi s'exprime Pan Tianshou en s'adressant à son fils Pan Gongkai 潘公凱 (né en 1947) attiré par la peinture moderne occidentale. Cette explication d'un père à son fils est à replacer dans le contexte de l'influence de l'art européen, mais aussi du réalisme soviétique sur les jeunes générations. Or Pan Tianshou voulait préserver l'indépendance de l'art chinois, un art qui, selon lui, se fondait sur la

¹³ Le *Shanghai meizhuan* 上海美專.

¹⁴ Pan Tianshou, *Zhongguo huibua shi* 中國繪畫史, 1923, Shanghai renmin meishu chubanshe, 1983. Cet ouvrage est le premier d'une longue série d'écrits sur l'art traditionnel chinois, calligraphie, peinture et gravure de sceaux.

¹⁵ *Shanghai Xinhua yizhuan* 上海新華藝專.

¹⁶ Le *Guoli Xihu yishuyuan* 國立西湖藝術院 qui allait devenir ultérieurement le Collège national des arts de Hangzhou (*Guoli Hangzhou yishu zhuanke xuexiao* 國立杭州藝術專科學校), fondé par Cai Yuanpei.

¹⁷ *Guoli yishu zhuanke xuexiao* 國立藝術專科學校.

¹⁸ *Zhejiang meishu xueyuan* 浙江美術學院, antérieurement École nationale des arts (*Guoli yizhuan* 國立藝專).

¹⁹ « 中西艺术是可以互相交流的, 但是中西艺术交流的结果是要中国艺术和 西方艺术拉开距离, 而不是中国艺术表现的内容或者形貌、形式语言向西方看齐。 » Shao 2011.

²⁰ « 中西绘画要 拉开距离, 个人风格要有独创性, 时代思潮可以有世界性, 但表示时代精神的艺术作品、形式风格还是越多样越好。 » *ibid.* Notre traduction. Sur cette prise de position devenue une formule extrêmement commentée, voir notamment Pan Gongkai 1981 et Shao 2011.

philosophie plus que sur la science, mettait en valeur l'émotion et le sentiment de l'artiste plus que la fidélité à la nature. Là où la peinture occidentale utilisait la perspective et la proportion, la peinture chinoise se servait de la ligne, du trait de pinceau, et, sur une surface plane, les jeux du pinceau et de l'encre suggéraient le relief et donnaient forme à l'émotion du peintre.

Pour redonner de la vigueur à la peinture traditionnelle chinoise, Pan Tianshou proposa d'établir des cours de poésie, de calligraphie et de gravure de sceaux dans le cursus des études d'art. C'est ainsi que les artistes formés à l'école du Zhejiang, versés dans les arts traditionnels chinois, avaient peu de points communs avec les artistes sortant de l'Académie centrale des beaux-arts de Pékin fondée par Xu Beihong et sous influence du réalisme soviétique. On parle de « la nouvelle école Zhe » pour désigner de style de Pan Tianshou et de ses élèves.

Malgré une visite au Japon en 1924 avec Lin Fengmian 林風眠 (1900-1991) et une autre visite en 1929 comme membre de la Délégation chinoise de l'art au cours de laquelle il découvrit les musées et collèges d'art, il eut peu de relations avec des étrangers. Toutefois, on ne peut dire que les prises de position de Pan Tianshou viennent d'une méconnaissance de l'art occidental. Il eut en effet comme professeur Li Shutong 李叔同 (1880-1942), qui avait été formé au Japon à l'École des beaux-arts d'Ueno, où il avait étudié entre 1905 et 1910 le dessin, l'aquarelle et la peinture à l'huile. A son retour en Chine, Li Shutong, plus connu sous son nom de moine bouddhiste Hongyi Dashi 弘一大師, rejoignit l'École normale du Zhejiang de Hangzhou. Il fut le premier pédagogue chinois à enseigner le dessin au fusain d'après modèle en plâtre ainsi que la peinture de plein air.

Pan Tianshou était également au courant des recherches japonaises sur l'histoire de l'art chinois et notamment du livre de Nakamura Fusetsu et de Kojika Seiun intitulé *Shina kaiga shi* [Histoire de la peinture chinoise]²¹. Ce livre retrace la trajectoire de la peinture chinoise depuis les Sages rois de la Chine antique jusqu'aux Qing et adopte le schéma tripartite hérité de l'époque des Lumières : histoire ancienne, médiévale et moderne. Cette vision de l'art chinois comme doté d'une forte cohérence à travers le temps inspira Pan Tianshou pour l'écriture de son ouvrage *Zhongguo huibua shi* 中國繪畫史 [Histoire de la peinture chinoise] (1926).

DES CHEMINS DIVERGENTS

En 1919, les deux peintres participent au Mouvement du 4 mai à Hangzhou. En 1925, ils œuvrent à la rédaction d'une déclaration commune dans la revue *Shenbao* 申報 avec Zhu Wenyun et d'autres professeurs. Durant l'été 1933, les peintres produisent ensemble un rouleau suspendu, *Shuyin xiaoqi* 樹蔭小憩 [Repos à l'ombre d'un arbre], où Liu Haisu peint le cheval et Pan Tianshou le paysage alentour. L'ensemble est signé et porte trois sceaux de Liu Haisu qui viennent parachever cette œuvre de jeunesse. La même année, en mai et juin, des œuvres des deux peintres sont présentées à Paris au Musée du Jeu de Paume, lors d'une grande exposition de peintures chinoises anciennes et contemporaines organisée sous l'impulsion et la direction de Xu Beihong. Pan Tianshou enseigna la peinture traditionnelle chinoise au sein de l'École des beaux-arts de Shanghai et, à sa mort,

²¹ Nakamura Fusetsu, Kojika Seiun 1913.

Liu Haisu lui rendit un vibrant hommage²². Les deux peintres, dans un même élan vers la modernité, choisirent pourtant des voies d'expression divergentes.

L'ŒUVRE DE PAN TIANSHOU

Les sources visitées et réinterprétées

Pan Tianshou fait partie de ces peintres qui recherchent l'innovation dans le contexte de leur héritage culturel. Dans la même lignée, citons Wu Changshuo 吳昌碩 (1844- 1927), Qi Baishi 齊白石 (1864-1957), Huang Binhong 黃賓虹 (1855- 1965). Pan Tianshou cherche inspiration chez les maîtres anciens avec pour visée de régénérer la dimension réaliste de la peinture traditionnelle. Il a fait siennes ces formules de Shitao 石濤 (1642-1707) : « Balayer passé et présent pour qu'advienne la grande joie » et « Rechercher les sommets les plus extraordinaires et les croquer sur le champ »²³. La liberté et la joie de la création sont au prix du « balayage » de la tradition et des règles édictées par la modernité. La véritable source est la nature, tantôt étrange, tantôt superbe, que le peintre doit saisir en un instant.

Comme nombre de ses contemporains, Pan Tianshou est à la fois calligraphe, peintre et poète. Il s'inscrit dans la tradition en incluant dans ses peintures poésie et empreintes de sceaux. Il inscrit également des éléments d'épigraphie *jinshi* 金石, c'est-à-dire des éléments copiés d'après d'anciennes inscriptions sur bronze et sur pierre. Il est proche de Wu Changshuo qu'il a rencontré à Shanghai et avec qui il s'est lié d'amitié. Comme lui, il juxtapose la copie d'anciennes inscriptions sur pierre avec des fleurs, rochers et bambous peints, mais il donne à ses peintures une dimension monumentale, brouille les repères entre les genres en créant des peintures de fleurs et d'oiseaux de type *xieyi* et du format d'une peinture de paysages et développe un style personnel. S'il s'inspire des maîtres anciens ou de ses contemporains, jamais il ne produit une copie à l'identique. Il peint au pinceau mais également aux doigts, s'inspirant du peintre Gao Qipei 高其佩 (1660-1734) de la dynastie des Qing.

Une disposition originale des inscriptions

Dans le rouleau horizontal reproduit ci-dessous et intitulé *Le moine chauve* 秃头僧, on peut deviner le texte écrit en volutes de fumées : « *Yi shen fannao zhong xie ci tutou* 一身煩惱中寫此禿頭, *Ren xu* 壬戌, A shou 阿壽 [Complètement frustré, je fais le portrait du moine chauve. L'année Renxu (1922). A Shou.] » Le sceau, inscrit en creux, précise : « *Ninghai nongmin Pan Tianshou zhi zhan* 寧海農民潘天授之章 (Sceau du fermier de Ninghai Pan Tianshou) » [Fig.1]. Le tracé volontairement indécis et mouvant des caractères fait directement écho aux lignes éphémères de la fumée d'encens et au contour grossier et énergique de la robe. Manifestement, l'artiste s'amuse ici. Il gardera de ses années de jeunesse le sens de l'humour et le goût des sujets empruntés à la vie quotidienne, insignifiantes figures des poussins qui picorent ou buffle d'eau aux dimensions colossales. À des sujets anodins, il donne une dimension d'étrangeté. Le temps de l'insouciance ne

²² Liu Haisu, *Huangshan tan yilu* 黄山谈艺录, Fujian renmin chubanshe 1984, p. 115-124.

²³ Huang 2007. (Notre traduction.)

dura pas et il lui fallut quitter durant deux décennies les personnages, les fleurs et les oiseaux pour se tourner vers une dimension plus sociale. Sur le plan formel, les jeux d'encre et de pinceaux firent place à des recherches de simplification et de structuration de la ligne.



Fig. 1 : Pan Tianshou, *Tutou seng* [Le moine chauve], rouleau horizontal, 1922.

Pan Tianshou chercha à s'acclimater à l'exigence de modernité et à introduire dans ses œuvres des éléments de socialisme traduisant ses élans révolutionnaires. Autour des années 1950-1952, sa peinture prit pour sujet des scènes retraçant la vie des campagnes, notamment le retour à la campagne des élites. Dans la peinture reproduite ci-dessous, on peut voir un slogan inscrit en caractères rouges sur une bannière : « Planter des courges pour la fête du Printemps (*zhonggua du chunjie* 種瓜肚春節) » et une inscription en haut et à gauche du tableau en deux lignes superposées. Ce texte se lit de haut en bas et de droite à gauche : *Jiefanghou dizhu ye canjia shengchan laodong* 解放後地主也參加生產勞動 et signifie : « Après la Libération, les propriétaires terriens participent également à l'effort de production ». [Fig. 2]



Fig. 2 : Pan Tianshou, *Jiefanghou dizhu ye canjia shengchan laodong* [Après la Libération, les propriétaires terriens participent également à l'effort de production], 1950.

Dans la peinture ci-dessous extraite de *Jiangshan ruci duoqiao* 江山如此多娇 [Le Jiangshan est une région si merveilleuse] datant de 1959, Pan Tianshou revisite la technique du paysage traditionnel bleu et vert sans ride ni travail sur la texture mais avec un trait de contour très appuyé. L'image sort du cadre, comme s'il était impossible au peintre de rendre toute la magnificence du lieu. Le contexte de ce tableau est la collectivisation et l'industrialisation des campagnes pendant le Grand Bond en avant. Il s'agissait d'exalter la Chine nouvelle et de trouver le trait et la composition correspondant à cette modernité : un contour appuyé, pas de détails superflus, un texte réduit au minimum et présenté sur deux lignes superposées, un style d'écriture simple et sans fioriture [Fig. 3].



Fig. 3 : Pan Tianshou, *Jiangshan ruci duoqiao* [Le Jiangshan est une région si merveilleuse], 1959. Détail.

Même quand ses sujets ne toucheront plus au peuple des campagnes, quand les inscriptions sur ses tableaux n'auront plus à manifester une vue politique, à s'afficher tel un slogan, l'artiste gardera de cette période la disposition en lignes parallèles.

Cette période tournée vers le réalisme socialiste prit fin et la poésie ou la simplicité de la vie quotidienne reprirent le dessus dans le contenu des inscriptions, comme sur cette

peinture intitulée *L'aube* (1964), qui fait la couverture du catalogue de l'exposition qui eut lieu en 1982 au Musée d'art moderne de la Ville de Paris et où il est écrit : « *Zhaori zhaoxia muxian hao, hua guangyan ying shuiyun han* 朝日朝霞無限好 花光艷照水雲酣 [L'aube a la beauté indécise d'un crépuscule ; l'éclat des fleurs se reflète dans l'onde ; les nuages sont ivres] ». Le poème est disposé sur deux lignes et se lit de droite à gauche horizontalement, la première puis la deuxième ligne comme sur les deux peintures précédentes. Suivent la date *yijunlisi nian* 一九六四年 [1964] *jiachen chunqiu* 甲辰初秋 [année Jiachen, début de l'automne] et la signature *Leipotonfeng Shou* 雷婆頭峰壽 [Fig. 4].



Fig. 4 : Pan Tianshou, *Zhaoxia* 朝霞 [L'aube aux nuages irisés],1964.

Sur les peintures de Pan Tianshou, la répartition des caractères est très libre et, même si l'écriture verticale est le plus souvent utilisée, on trouve parfois des inscriptions réparties entre des colonnes de hauteur inégale et très espacées, l'espace entre les colonnes étant partie intégrante de la composition et du contraste que celle-ci offre entre le dense et l'épars, comme sur la peinture ci-dessous dépeignant l'ascension d'une montagne (*Dengshan* 登山) [Fig. 5]. C'est le style cursif qui est ici choisi pour l'inscription avec des caractères fins et allongés qui font penser à ceux qu'adopta Li Shutong (Hongyi Dashi) après sa conversion au bouddhisme. La recherche spirituelle était une préoccupation de Pan Tianshou et nourrissait son travail de peintre au même titre que l'aspiration à la modernité.



Fig. 5 : Pan Tianshou, *Dengshan* [Ascension].

UNE LIGNE CALLIGRAPHIQUE PUISSANTE ET VIVE

La peinture de Pan Tianshou répond aux critères d'évaluation esthétiques de la calligraphie. Il cherche le *guqi* 骨氣, mot à mot « os/souffle » pour une peinture de caractère à l'ossature solide, pétrie d'un souffle puissant. Le concept de *guqi* s'applique à la fois à l'intégrité morale et à la vigueur du tracé²⁴. Au sens propre, *gu* renvoie au corps tel qu'il apparaît et tel qu'il est vu, appréhendé, apprécié lorsqu'il s'agit de juger du caractère des êtres humains, ou, dans une visée plus esthétique, d'apprécier leur allure comme il était d'usage en Chine ancienne depuis les Six Dynasties. *Qi* renvoie à la qualité du souffle, à la qualité énergétique d'un être, à ce qui émane de lui. Cette apparence et cette émanation concernent tout à la fois le physique et le caractère : la qualité de *guqi* s'applique à une personne au caractère ferme, qui ne s'effraie pas de la moindre difficulté, qui ne plie ni ne tergiverse. Transposé au tracé calligraphique, *gu* renvoie non plus au corps humain mais au corps du sinogramme, à la force du tracé et à la puissance de la construction, *qi* au *momentum*, à la force du mouvement. Dans ce couple de caractères, *gu* est une puissance contenue, *qi* la met en mouvement.

C'est ainsi par un trait calligraphique puissant et par l'usage du pinceau qui le produit que le peintre définira la forme, le volume et la composition d'ensemble de son œuvre. Le flot d'énergie sur la surface de la toile surgit alors, comme généré par cette force du trait. Et c'est la force de cette ligne calligraphique qui, se mariant à la variété et au caractère concret des sujets puisés dans la vie quotidienne, fait la particularité de Pan

²⁴ Sur l'os, voir Elbaz 2017 (2).

Tianshou. À l'intérieur d'un même espace, la frontière entre lignes écrites et lignes peintes se brouille : dans *Ying ri* 映日 [*Journée ensoleillée*] (1964), aux taches d'encre de la feuille de lotus répondent ses fines nervures, au mouvement ferme et ascendant des herbes répond la ligne calligraphique descendante. Maniant son pinceau avec force et simplicité, il produisait des traits épais qui brusquement s'affinaient, donnant un rythme, une pulsation à l'ensemble de la composition.

LA DIALECTIQUE ENTRE L'ESPACE VIDE ET LES FORMES ÉCRITES ET PEINTES

Que la peinture de Pan Tianshou soit le reflet des critères et des techniques de la calligraphie et de la gravure de sceaux se perçoit dans la force contenue ou évidente de son tracé mais également dans la disposition des éléments de paysages comme de ses caractères écrits. Comme un calligraphe donne une impulsion à ses caractères, qui doivent apparaître chacun au bord du déséquilibre bien qu'intégrés dans un équilibre d'ensemble, le peintre pousse le déséquilibre des formes à son paroxysme, parfois jusqu'au vertige. Il joue avec l'espace, installe des correspondances entre les espaces vides et les formes esquissées, comme dans ces *Poissons* (1962)²⁵ où la disposition des figures et l'immensité du vide entre elles sont un élément déterminant de la composition, la ligne calligraphiée verticalement ressemblant étonnamment à un fil de pêche. Ses compositions jouent sur l'équilibre improbable des lignes tracées d'un geste sûr et rapide, un brin désinvolte, des herbes denses disposées en diagonale et d'un vaste espace vide que seule une inscription vient habiter. La tension et l'énergie générées par ces compositions asymétriques sont des principes de base hérités de la calligraphie. Certaines compositions, moins étonnantes, moins audacieuses aussi, jouent néanmoins sur l'écho des lignes peintes et des lignes écrites comme sur la peinture d'une branche de jujubier où les branches, aiguës et anguleuses s'entremêlent à l'inscription en écriture de chancellerie, qui semble être faite « du même bois » que l'arbre.



Fig. 6 : Pan Tianshou, *Yingri behua bieyang rong* [Les fleurs de lotus sous le reflet du soleil sont rouge vif].

Les inscriptions en écriture de chancellerie donnent aux peintures de Pan Tianshou une saveur antique, un trait puissant hérité de la gravure sur pierre et renforcent l'aspect

²⁵ Reproduite dans *Pan* 1979.

structuré de ses compositions, comme dans l'œuvre reproduite ci-dessous, *Yingri behua bieyang rong* 映日荷花別樣紅 [Les fleurs de lotus sous le reflet du soleil sont rouge vif] [Fig. 6]. Le trait du calligraphe imite le stylet du graveur, rend son trait rugueux, mimant avec son « pinceau de poils » la résistance du support au « pinceau de fer ». Pourtant, la courante et la cursive sont les genres calligraphiques que l'artiste affectionne le plus. C'est d'ailleurs en cursive que sont tracées les signatures de l'auteur. Dans les années 1960, la construction de nouveaux bâtiments publics et d'hôtels bat son plein. Pan Tianshou saisit cette opportunité pour produire des œuvres monumentales, répondant à une forte demande de décoration de halls d'expositions, d'hôtels et autres bâtiments nouvellement construits. En 1962, lors de son exposition à Shanghai, une quarantaine de ses œuvres ont une hauteur supérieure à six mètres. Ces formats hors norme accentuent encore l'impression d'étrangeté et le caractère imposant des toiles du maître et lui offrent un espace élargi pour ses recherches sur les jardins. Le texte en écriture de chancellerie fait alors office de stèle sans support et trouve une place légitime dans l'espace pictural.

Qu'il s'agisse d'écriture régulière ou cursive, Pan Tianshou cherche un équilibre entre le style calligraphique et le sujet peint, optant pour un tracé tantôt léger et méditatif, rapide et plein d'élan, tantôt posé et structurant.

L'ŒUVRE DE LIU HAI SU

Un peintre moderne assumant deux héritages



Fig. 7 : Liu Haisu, *Hangzhou Lingyin* [Le bois Lingyin à Hangzhou], 1954.

Dans le mouvement de la peinture occidentale qui se répand en Chine, deux pôles attirent les artistes : le naturalisme et le formalisme. Le naturalisme tend à se placer au plus près du modèle, le formalisme privilégie une autonomie des formes et des styles indépendamment de la ressemblance au sujet. Liu Haisu et ses amis et collègues s'inscrivent

dans ce second mouvement et leurs œuvres se rapprochent du fauvisme. Au début des années 1930, la fondation de l'association Tempête composée d'artistes formés pour la plupart en France s'inscrit dans cette mouvance. Il s'agit de promouvoir les dernières nouveautés techniques européennes. Pang Xunqin 龐薰蕪 (1906-1985), dans le manifeste de l'association, constate la décadence culturelle de la Chine et fait la promotion du formalisme, seule voie artistique possible pour entrer de plain-pied dans la modernité artistique mondiale²⁶.

Dans le tableau reproduit ci-dessus (*Hangzhou Lingyin* 杭州靈隱 [Le bois Lingyin à Hangzhou]) [Fig. 7] on reconnaît la mixité des techniques chinoise et occidentale. D'allure résolument moderne, cette vue de Hangzhou est pourtant redevable de plusieurs millénaires de peinture à l'encre, comme le montrent le tracé nerveux des arbres et les touches rapprochées des feuilles. Le texte est réduit au minimum et en symbiose avec les troncs d'arbres verticaux à proximité.

Liu Haisu, épris de peinture à l'huile et tout à son attachement à la tradition de l'encre, va chercher l'intégration des techniques mais aussi des pensées sur lesquelles elles s'appuient.

Un nouveau terme est alors créé, qui va faire le trait d'union entre l'esthétique lettrée et la peinture moderne occidentale : *xiantiao* 線條, la ligne²⁷. En peinture, on utilisait jusqu'alors les techniques des « rides » *cun* 皴 et des « points » *dian* 點. Le terme « ligne » (*xiantiao*) synthétise ces deux techniques en un concept global qui souligne l'importance du « trait de pinceau » dans le travail du peintre. Celui-ci ne doit pas se contenter de copier la nature, de rechercher à tout prix la ressemblance formelle *xingsi* 形似, mais s'autoriser une recherche libre de la forme par l'autonomie de la ligne, au service de la captation et du rendu du « rythme spirituel » *qiyun* 氣韻. C'est ainsi que Liu Haisu peut à la fois se présenter comme peintre d'avant-garde et rester au plus près des valeurs premières de la tradition.

Dans la préface au catalogue de l'exposition d'art chinois qui eut lieu à Genève en 1934, Liu Haisu fait référence aux « six lois »²⁸ édictées par le peintre et critique d'art Xie He 謝赫 (532-549) dans la préface de son ouvrage *Sur la peinture*, [*Gu*] *huapinlu*²⁹. L'auteur commente : « Ce que le Chinois exige avant tout d'une œuvre d'art, c'est qu'elle ait du *guqi* [caractère] ». Pour donner à l'œuvre ce caractère, c'est la première des lois qui semble essentielle à ses yeux : « par le rythme vital, produire le mouvement ».

²⁶ Pang Xunqin, « Manifeste de l'association tempête », in *Magazine d'art décadence*, n° 5, Shanghai, octobre 1932. Voir É. Janicot, 1997, p. 175.

²⁷ Liu 1957.

²⁸ Xie He propose un résumé des théories picturales en six lois, les fameuses *liufa* 六法, Six Lois [de la peinture].

²⁹ Voici les Six lois (notre traduction) : 六法者何？一，氣韻生動是也；二，骨法用筆是也；三，應物象形是也；四，隨類賦彩是也；五，經營位置是也；六，傳移模寫是也。[En quoi consistent ces six lois ? La première, à animer [l'espace du tableau] en restant en résonance avec le souffle vital ; la seconde, à utiliser le pinceau en recherchant l'ossature ; la troisième, à forger formes et images en accord avec les objets ; la quatrième, à poser avec soin les couleurs en fonction de la catégorie d'objets ; la cinquième, à [placer chaque objet] en ayant une vue d'ensemble de la composition ; la sixième à copier les modèles en perpétuant la tradition.]

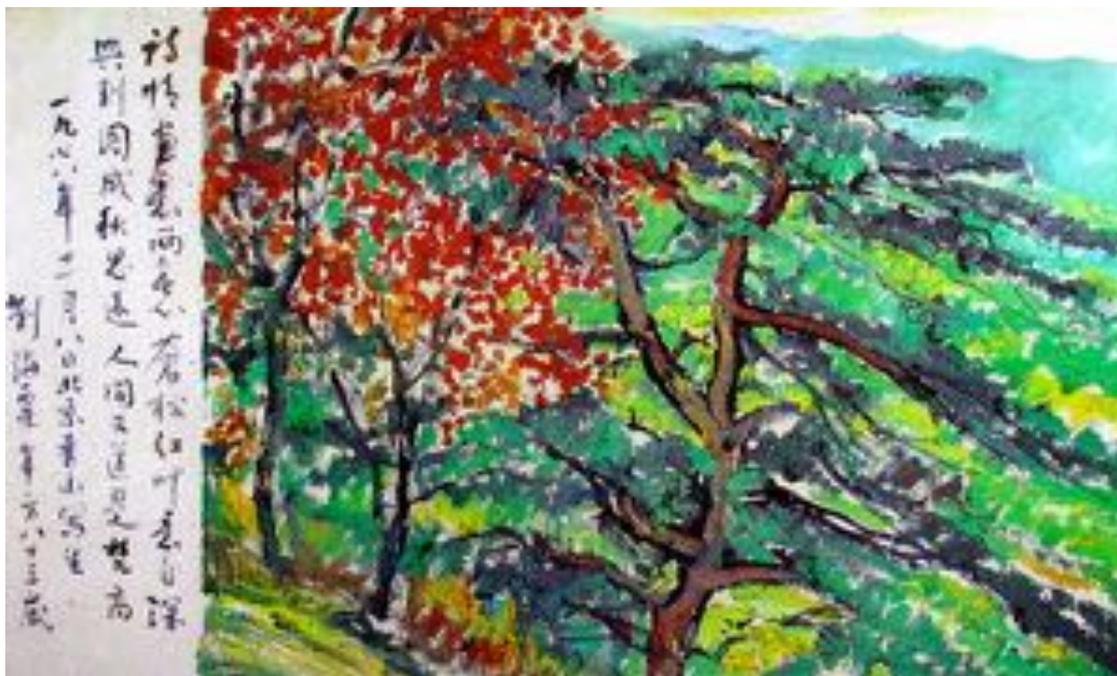


Fig. 8 : Liu Haisu, *Xianshan rongye* [Les feuilles rouges de Xianshan], 1978, huile sur toile.

Cette loi est particulièrement bien illustrée dans la peinture reproduite ci-dessus, « *Xianshan rongye* 香山紅葉 [Les fleurs rouges de Xianshan] » [Fig. 8]. L'expression *qiyun*, qui peut sembler abstraite, renvoie au « nerf » d'une œuvre littéraire, à l'« âme » d'une peinture. Elle est synonyme de résonance intérieure, de résonance des souffles, avec 氣 *qi* « énergie vitale » et 韻 *yun* « harmonie, résonance ». Le peintre procède par touches rapides et serrées posées avec régularité mais sans minutie pour donner une impression de vie et de mouvement. Les troncs et branches aux contours fermes forment une stabilité d'ensemble. On peut reconnaître ici le trait hérité de la tradition calligraphique qui permet une grande précision dans le rendu des objets. Les couleurs vives héritées du post-impressionnisme donnent au tableau une allure vivifiante. La référence à Van Gogh (Fan Gao 梵高), dans le colophon, dit assez la permanence de son héritage européen.

La pratique du colophon sur la toile et à l'huile



Fig. 9 : Liu Haisu, *Xiamen riguang yan* [Rocher au soleil à Xiamen], 1982, huile sur toile.

Liu Haisu reste fidèle à la pratique lettrée depuis les Song du colophon, poème inscrit sur la peinture. Sur ses œuvres à l'encre et aux pigments, les poèmes ont une teneur et une disposition traditionnelles. Sur ses toiles, un poème vient nourrir le tableau, transposant sur une peinture à l'huile la pratique du colophon. Sur la peinture *Les feuilles rouges de Xianshan*, bien que la toile remplace le papier *xuanzhi* et l'huile l'encre liquide, le peintre perpétue la tradition en choisissant une couleur proche de l'encre noire. Ce n'est pas toujours le cas : le peintre s'amuse à varier les couleurs de l'inscription en fonction de la couleur du fond, produisant tantôt un effet de contraste comme dans cette peinture de pavillon, *Jiaxiu lou* 甲秀楼 datée de 1985 où l'inscription est d'un rouge grenat, tantôt un effet d'harmonie et d'intégration. Là où, en peinture traditionnelle, l'artiste cherche le rapport contrasté de l'encre noire et le blanc du support, Liu Haisu trace l'inscription à l'huile de couleur et les caractères, tout en ressortant du fond coloré, tendent à s'y mêler quelque peu. Dans le tableau ci-dessus, *Xiamen riguang yan* 廈門日光岩 [Rocher au soleil à Xiamen] [Fig. 9], on peut voir l'harmonie et le contraste entre l'inscription bleue et grise soutenue et le fond rosé. L'inscription fait partie intégrante du tableau, elle se lit : « À la pointe d'étranges roches, d'autres roches encore, en dehors des pics acérés, d'autres pics encore, les rayons de soleil au sommet des pics ouvrent l'ombre des nuages, à l'ombre de la verdure s'ouvre une terrasse grandiose »³⁰.

La lisibilité peut parfois être compromise par le choix des couleurs et du « fondu ». Dans cette vue du Huangshan datée de 1981, *Xihaimen zhuangguan* 西海门壮观 [La sublime

³⁰ 怪石尖堆怪石，奇峰外有奇峰，日光巖頂雲影開，半只翠影接澎台。 *Guaishi jiandui guaisi, qifeng waiyou qifeng, riguang weiding jiying kai, banzhi zuiying jiepeng tai* (Notre traduction).

porte de Xihai] [Fig. 10] le peintre réduit l'inscription à sa plus simple expression : nom de la peinture, signature et date. L'inscription se fond dans les bleus des nuages – ailleurs, ce sera sur un fond de ciel ou d'eau – encore visible, mais à la frontière du lisible [Fig. 11]. D'autres exemples pourraient être donnés, mais le manque de lisibilité des inscriptions rend leur reproduction dans cet article difficilement exploitable.

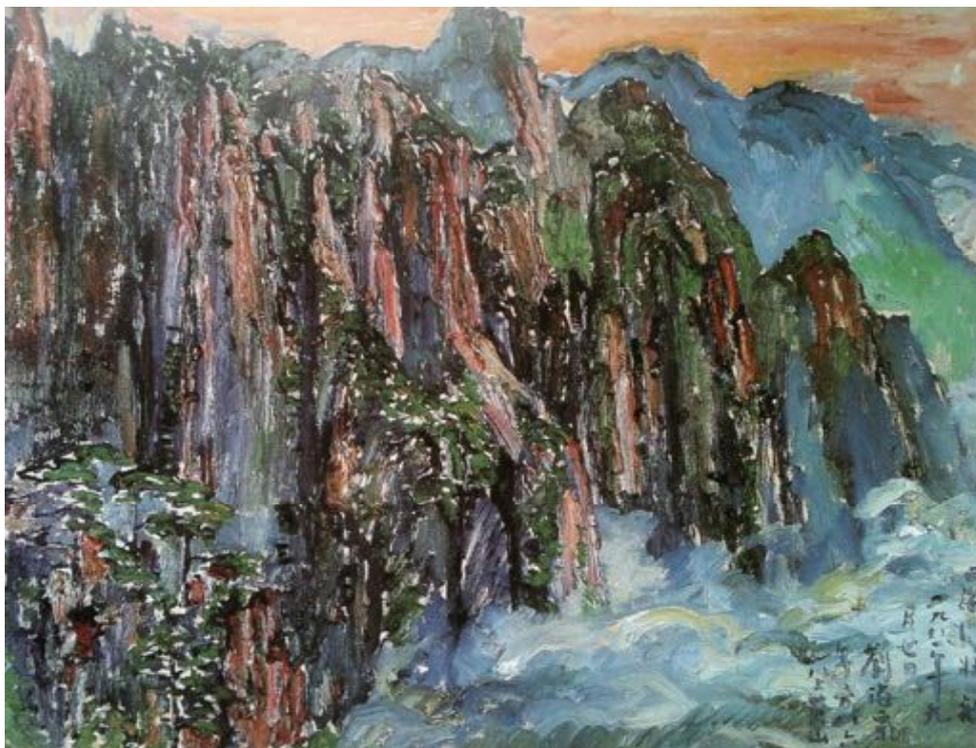


Fig. 10 : Liu Haisu, *Xihaimen zhuanguan* [La sublime porte de Xihai], 1981.



Fig. 11 : Liu Haisu, *Xibaimen zhuangguan*, 1981. Détail.

On aurait pu s'attendre, pour un peintre porteur des deux traditions chinoise et occidentale, à des recherches sur l'utilisation de l'alphabet latin. Sur certains tableaux, l'auteur signe en lettres latines et horizontalement « Liu Haisu » mais sa signature chinoise verticale trouve place néanmoins dans un autre espace du tableau. Dans son tableau *Bali shengxinyuan* 巴黎圣心院 daté de 1931, créé à l'époque de son premier séjour à Paris, on trouve même le titre du tableau en français et en caractères d'imprimerie : « LA BASILIQUE DU SACRE-CŒUR » [Fig. 12]. Les lettres ont la couleur du chemin qui mène à la basilique. Mais ces essais semblent être restés ponctuels dans la production du peintre et ne pas avoir donné lieu à davantage de recherches sur l'utilisation de l'alphabet latin dans le texte des inscriptions.



Fig.12 : Liu Haisu, *Bali shengxin yuan* [La Basilique du Sacré-Cœur], 1931. Détail.

Pan Tianshou et Liu Haisu ont été deux grands peintres du XX^e siècle en Chine. Leurs points communs résident dans une volonté de moderniser l'art pour participer à travers lui à la modernisation de la Chine et dans une grande admiration pour la tradition. Pan Tianshou a choisi de moderniser la peinture chinoise « de l'intérieur », Liu Haisu en allant puiser à des sources occidentales. Pan Tianshou a cherché dans les racines de l'art chinois des lois et des motifs qu'il a réinterprétés en s'inspirant de l'« air du temps ». Liu Haisu a tenté la synthèse des théories picturales traditionnelles avec les pratiques venues d'Europe. Ces partis pris esthétiques conditionnent dans leurs œuvres les rapports étroits et animés entre la ligne écrite – colophon et signature – et la ligne ou la touche peinte du tableau. Pan Tianshou s'est inspiré des principes de la calligraphie, du dosage entre force et légèreté, épaisseur et finesse, vide et plein, déséquilibre d'un élément dans un équilibre d'ensemble pour traiter avec cohérence le rapport entre les lignes écrites et peintes. Liu Haisu s'est inspiré des principes de la peinture chinoise, en particulier de la nécessité de créer sur la toile une pulsation vitale tout en puisant dans la gamme des traits et la palette des couleurs de la peinture moderne occidentale, innovant par cette recherche de mixité mais restant traditionnel quant à l'emplacement des textes et les styles utilisés. En un mot, Pan Tianshou écrit ses peintures, restant avant tout attaché à la ligne écrite, au tracé du calligraphe ; Liu Haisu peint ses textes et ses paysages, demeurant fidèle à la ligne peinte, démarcation naturelle ou accentuée entre les couleurs.

BIBLIOGRAPHIE

- BOISSIER, Jean-Louis (dir.), *Cinq grands peintres chinois, La tradition au XXème siècle*, M.A.M, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 20 mars - 12 mai 1982.
- CANTOR, Iris & B. Gerald, *Tracing the Past Drawing the Future, master ink painters in twentieth-century China*, Center for visual arts, Stanford, Stanford University Press, 2010.
- COHEN, Joan Lebold, *The New Chinese Painting, 1949-1986*, New York, Harry N. Abrams, 1987.
- ELBAZ, Pascale, « *Bichu yu shuxie: Liu Haisu zuopinzhong de xihua yingxiang* 笔触与书写: 刘海粟作品中的西画影响 [Touche peinte et ligne écrite : influence de la peinture occidentale dans les œuvres de Liu Haisu] » (Ningyue Li 李宁玥 (trad.), dans *Yatai yishu* 亚太艺术 édité par Yang Xiaomin 杨小民. Nanjing, Nanjing daxue chubanshe, 2017, p. 112-118.
- ELBAZ, Pascale, « La place de l'os, *gu*, dans les traités de calligraphie chinoise », dans LI Xiaohong (dir.), *Calligraphie chinoise : théorie et application à l'enseignement*, Paris, You Feng, 2017, p. 55-70.
- HUANG, Miaozi 黄苗子, *Huatan shi you lu* 画坛师友录 [Les amis du Maître du Cercle de peinture], Beijing, Sanlian shudian, 2007.
- JANICOT, Éric, *50 ans d'esthétique moderne chinoise – Tradition et Occidentalisme (1911-1949)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997.
- KAO, Mayching, *China's réponse to the West in Art: 1898-1937*, Thèse de doctorat, Standford University, 1972.
- LEFEBVRE, Éric (dir.), *Peintres chinois à Paris*, Paris, Paris-Musées, 2011.
- LEFEBVRE, Éric, notices de deux peintures de Liu Haisu, *Gushan* et *La Neige au Luxembourg* dans Lefebvre Eric (dir.), *Peintres chinois à Paris*, Paris, Paris-Musées, 2011, p. 62-65.
- LIU, Haisu 刘海粟, « Les peintures et les porcelaines chinoises », in Exposition d'art chinois, 12 septembre au 11 octobre 1934, Bibliothèque sino-internationale de Genève, Genève, Union S.A. Genève, 1934.
- LIU, Haisu 刘海粟, *Zhongguo huibuashang de liufa lun* 中国绘画史的六法论, Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe, 1957.
- LIU, Haisu 刘海粟, *Huangshan tan yilu* 黄山谈艺录, Xiamen, Fujian renmin chubanshe, 1984.
- LIU, Haisu 刘海粟, *Ouyou suibi* 欧游随笔 [Notes de voyage en Europe], Beijing, Dongfang chubanshe, 2006.
- NAKAMURA, Fusetsu, KOJIKI, Seiun, *Shina kaiga shi* [Histoire de la peinture chinoise], Tokyo, Genôsha, 1913.
- PAN, Gongkai 潘公凯, « Noble Winds and Strong Bones Meet Their Spirit: The Art of PAN, Tianshou » dans Chiu, Melissa and Zheng Shentian, *Art and China's Revolution*, Asia Society, New York in association with Yale University Press, New Haven and London, 2008, p.75-84.
- Pan Tianshou huaji* 潘天寿画集, Beijing, Renmin meishu chubanshe, 1979.
- PAN, Gongkai 潘公凯, « *Zhongxi huibua yao lakai juli* 中西绘画要拉开距离 [Les peintures chinoise et occidentale doivent garder leurs distances] —— *Cong wo fuqin Pan Tianshou de yiduan hua tanqi* 从我父亲潘天寿的一段话谈起 [Discussions sur cette formule de mon père Pan Tianshou] », Beijing, Zhongguo hua yanjiuyuan 中国画研究院, *Zhongguo hua yanjiu* 中国画研究, 1981 (premier semestre).
- PAN, Gongkai 潘公凯, « Pan Tianshou: Master of Chinese ink painting » dans Cantor Iris & B. Gerald, *Tracing the Past Drawing the Future*, 2010, p. 434-405.

- PANG, Xunqin, « Manifeste de l'association tempête », *Magazine d'art décadaire*, n° 5, Shanghai, octobre 1932, dans Janicot Eric, *50 ans d'esthétique moderne chinoise – Tradition et Occidentalisme (1911-1949)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p. 175.
- ROBERTS, Claire, 'The art of Pan Tianshou', in Cao Yiqiang, Fan Jingzhong (dir.), *Chinese Painting in the Twentieth Century: Creativity in the Aftermath of Tradition*, Hangzhou, Zhejiang renmin meishu chubanshe, 1997.
- ROBERTS, Claire, *Tradition and Modernity: The Life and Art of Pan Tianshou (1897-1971)*, East Asian History, 15/16, June/December 1998.
- SHAO, Dazhen 邵大箴, « Pan Tianshou yuanhe tichu « lakai juli » lun 潘天寿缘何提出“拉开距离”论 [Pourquoi Pan Tianshou a-t-il développé la théorie de la « mise à distance » entre les arts occidentaux et orientaux] », *Zhongguo wenhuabao* 中国文化报, 2011.
- YANG, Xiaoneng, « A history of twentieth century Chinese ink painting: four masters of ink painting in their historical context » dans *Tracing the Past Drawing the Future*, 2010, p. 16-37.
- XU, Hong, « Pan Tianshou, 1897-1971, neo-traditionalist painter » in *Pan Tianshou zhuàn* 潘天寿转 [d. 1971], Hangzhou, Zhongguo meishu xueyuan chubanshe, 1997.
- XIE, Haiyan 谢海燕 (dir.), *Liu Haisu* 刘海粟, Nanjing, Jiangsu meishu chubanshe, 2002.
- ZHU, Jinlou 朱金楼, Yuan Zhihuang 袁志煌 (dir.), *Liu Haisu yishu wenxuan* 刘海粟艺术文选, Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe, 1987.

Ressources Internet

- 刘海粟美术馆 Liu Haisu Art Gallery <http://www.lhs-arts.org/>, [consulté le 25/01/2020].
- <http://www.chinaonlinemuseum.com/painting-pan-tianshou.php> [consulté le 25/01/2020].
- Hong Kong Museum of art: « Revitalising the Glorious Tradition: The Retrospective Exhibition of Pan Tianshou's Art » Until 2012.02.05 Contemporary Hong Kong Art Gallery <https://aaa.org.hk/en/collection/search/library/revitalising-the-glorious-tradition-the-retrospective-exhibition-of-pan-tianshous-art> [consulté le 25/01/2020].