



HAL
open science

Les représentations des femmes nues en groupes dans les créations artistiques de Pan Yuliang

Ying Sun

► **To cite this version:**

Ying Sun. Les représentations des femmes nues en groupes dans les créations artistiques de Pan Yuliang. Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04396856

HAL Id: dumas-04396856

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04396856>

Submitted on 16 Jan 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

MÉMOIRE DE RECHERCHE MASTER 2

Langues Littératures, Civilisations Étrangères et Régionales
Études Chinoises
Parcours recherche

**« Les représentations des femmes nues en groupes
dans les créations artistiques de Pan Yuliang »**

Présenté par **Ying SUN**

N° Étudiant : 22019363

Sous la direction de : **Mme Alice BIANCHI, Maître de conférences**

Soutenance prévue le : **22/09/2023**

Année universitaire **2022-2023**

Remerciements

Je remercie cordialement les personnes qui m'ont aidée et inspirée dans l'écriture de ce mémoire, particulièrement ma directrice de recherche, Mme Alice Bianchi, qui m'a accompagnée et encouragée depuis la définition du sujet et m'a aidée à accomplir ce travail de recherche. Je remercie également ma famille et mes amis qui m'ont soutenue financièrement et moralement pendant toute cette période.

Résumé en français du mémoire :

Cette étude se penche sur les représentations de femmes nues en groupes dans les créations artistiques de Pan Yuliang, précisément celles qui interprètent des sujets inspirés de l'art occidental, tels que « l'Âge d'or », « les baigneuses », « les deux amies » et « les curieuses ». Cependant, grâce à ses expériences personnelles en tant qu'artiste et avec les contextes changeants au XX^e siècle en Chine et en France, Pan Yuliang réinterprète ces sujets pour exprimer ses réflexions et ses réactions. Le but du présent mémoire est d'analyser les idées exprimées dans ces créations en les situant dans leur contexte. Les œuvres donnent naissance à un monde d'émancipation et de paix, tout en revendiquant la subjectivité des femmes, en particulier celles de la classe ouvrière et les femmes de couleur. Elles témoignent également des efforts déployés par l'artiste pour être reconnue et s'intégrer dans le courant dominant du monde artistique chinois et parisien.

Mots-clés : femme, nu, émancipation, défier, exotique

Résumé en anglais du mémoire :

This study focuses on Pan Yuliang's depictions of nude women in groups, specifically those interpreting subjects. These subjects are inspired by Western art, such as "The Golden Age", "The Bathers", "The Two Friends" and "The Curious". But with the artist's personal experiences and changing contexts in twentieth-century China and France, Pan Yuliang reinterprets these subjects to express her own thoughts and reactions. The aim of this thesis is to analyze the ideas expressed in these creations by placing them in context. The works either conceive of a world of emancipation and peace, or assert the subjectivity of women, especially working-class women and women of color. They also bear witness to the artist's efforts to gain recognition and integrate herself into the mainstream of the Chinese and Parisian art worlds.

Mots-clés : Woman, nude, liberation, challenge, exotic

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	2
TABLE DES MATIERES.....	4
INTRODUCTION	6
I. UNE AMBIANCE DE « PRINTEMPS » SUR LE PLAN ARTISTIQUE EN CHINE.....	15
1.1 LES ANALYSES DU <i>PRINTEMPS</i>	16
1.2 LES REPRESENTATIONS DU NU EN CHINE	20
1.2.1 LES ARTS COMMERCIAUX AU DEBUT DU XX ^E SIECLE EN CHINE.....	22
1.2.2 LES REPRESENTATIONS DE NU DANS LE DOMAINE DE L'ART.....	24
1.3 L'EPANOUISSEMENT DES TALENTS FEMININS.....	34
1.3.1 UNE EDUCATION ARTISTIQUE ACCESSIBLE AUX FEMMES	36
1.3.2 LES ARTISTES PROFESSIONNELLES.....	43
II. LA CONSCIENCE ET LA REACTION FEMINISTE DE PAN YULIANG	46
2.1 LA CONSOMMATION ET LA SUPPRESSION DES FEMMES DANS LA CULTURE VISUELLE.....	47
2.1.1 LA NOUVELLE FEMME DE LA CHINE EN TANT QU'OBJET DE CONSOMMATION	48
2.1.2 LA PREFERENCE POUR LE NU FEMININ DANS LE DOMAINE DE L'ART	51
2.2 REPRESENTER LE NU FEMININ COMME FORME DE DEFI	55
2.2.1 L'EMANCIPATION DU CORPS ET DE L'ESPRIT	55
2.2.2 REPRESENTER LA VIE ORDINAIRE DES FEMMES.....	59
III. UNE ARTISTE FLUCTUANTE DANS SES CHOIX ARTISTIQUES	76
3.1 PAN YULIANG AU CONFLUENT DES IDEES ARTISTIQUES DU DEBUT DU XX^E SIECLE EN CHINE MAIS AUSSI EN CONFLIT	77
3.1.1 L'EXPLORATION LIBRE DES LANGAGES PICTURAUX ET DES EXPRESSIONS PERSONNELLES	78
3.1.2 UNE INTERVENTION AUTORITAIRE DANS LES CREATIONS ARTISTIQUES	82
3.2 LA CULTURE OCCIDENTALE : UNE SOURCE DE REFERENCES ET DES CONVENTIONS AUXQUELLES RESISTER	87
3.2.1 UNE TRANSFORMATION DE L'ALLEGORIE DU « PRINTEMPS »	88
3.2.2 UNE PARTICIPATION AU MONDE DU COURANT PRINCIPAL DE L'ART.....	96
3.3 UNE ARTISTE CHINOISE A L'ETRANGER.....	104

3.3.1 REPRESENTER L'EXOTISME	104
3.3.2 UNE REPRESENTANTE ACTIVE DE L'ART ET DE LA CULTURE CHINOIS A L'ETRANGER.....	111
CONCLUSION	116
BIBLIOGRAPHIE	118
ANNEXES	129

Introduction

Dès la fin de la dynastie Qing (1644-1911), face à la crise de la peinture lettrée traditionnelle et aux puissances occidentales, les artistes chinois commencent à apprendre consciemment la peinture occidentale dans l'espoir de « sauver » l'art chinois. La représentation du corps humain, cœur de la peinture occidentale et symbole de la modernité et de la science, est désormais un exercice incontournable pour les artistes étudiant la peinture occidentale. Pan Yuliang est, parmi les artistes chinois, la première à peindre le corps humain nu. Dans une société dominée par l'étiquette confucéenne, peindre des nus est déjà une subversion des traditions morales, et le fait que Pan Yuliang soit une femme peintre complique encore davantage la situation. À l'époque, non seulement en Chine mais aussi en Europe, les femmes ne sont autorisées à suivre des cours de dessin sur le corps humain qu'à la fin du XIX^e siècle¹. Cependant, la manière de peindre et d'apprécier le corps nu, en particulier féminin, est encore déterminée et contrôlée par les hommes, qui détiennent l'autorité dans le domaine de l'art et de la société.

Contrairement aux autres femmes artistes chinoises du début du XX^e siècle issues de l'élite, Pan Yuliang vient d'une famille pauvre. Grâce à son mari Pan Zanhua 潘贊化 (1885-1959)², elle a l'opportunité d'apprendre à lire et à peindre. Ayant reçu une formation académique en art occidental en France et en Italie, elle entre dans le monde artistique de la Chine en tant qu'artiste et professeure respectée, excellant dans la représentation du corps nu. En 1937, elle quitte définitivement la Chine. À Paris, elle peut continuer ses créations libres et ne cesse jamais de peindre des femmes nues, tandis que les carrières artistiques de ses compatriotes en Chine sont perturbées par les guerres puis par les idéologies communistes. La majorité des œuvres de Pan Yuliang sont maintenant conservées au Musée d'art de l'Anhui (Anhuisheng meishuguan 安徽省美術館)³ : au total, 4 749 œuvres, qui étaient conservées en

¹ Marina Sauer, *L'Entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts 1880-1923*, traduit de l'allemand par Marie-France Thivot, Paris : ENSBA, 1991, p. 17.

² Pan Zanhua 潘贊化 (1885-1959), progressiste et révolutionnaire chinois du XX^e siècle. Pan Yuliang l'épouse en 1913 et devient sa deuxième femme.

³ Le Musée d'art de l'Anhui est nouvellement créé en 2022. Les œuvres et les archives de Pan Yuliang, qui étaient au Musée de l'Anhui, y sont désormais conservés.

France dans l'atelier de l'artiste, sont retournées en Chine, dont 361 peintures à l'huile, 353 peintures chinoises, 3982 dessins et croquis, 4 sculptures, 6 impressions, 13 reliefs et gravures⁴. Plus de 4000 œuvres représentent des femmes, dont des femmes nues, des portraits et autoportraits⁵. Selon les catalogues *Pan Yuliang quanji* 潘玉良全集 (Œuvre complète de Pan Yuliang)⁶, la plupart des dessins et croquis sont des études sur les femmes nues. 84 peintures à l'huile et 216 peintures à l'encre et en couleurs représentent des femmes nues. En comparaison, on y trouve seulement une vingtaine de représentations d'hommes et de couples. Le reste comprend des peintures de paysages, d'animaux et des natures mortes. L'arrivée des œuvres de Pan Yuliang, ainsi que ses objets et archives, au Musée de l'Anhui en 1984, permet la redécouverte de cette artiste légendaire en Chine. En tant que femme artiste, et très prolifique, active du début du XX^e siècle jusqu'à sa mort en 1977, Pan Yuliang et ses créations artistiques font l'objet de recherches sur divers sujets qui continuent d'émerger en Chine et à l'étranger.

L'état de l'art :

La vie de Pan Yuliang :

Depuis la parution du roman *Huahun—Pan Yuliang zhuan* 畫魂—潘玉良傳 (L'âme de la peinture—la biographie de Pan Yuliang) de Shi Nan 石楠 en 1982, l'histoire de la vie de Pan Yuliang est continuellement adaptée et filmée. De grandes expositions itinérantes sur Pan Yuliang sont également organisées par la suite en Chine. Les premières études sur Pan Yuliang citent souvent les récits fictionnels de Shi Nan comme source de la vie de l'artiste. Les chercheurs reprennent aussi les informations les unes après les autres sans vérification, ce qui conduit à une confusion entre réalité et fiction concernant Pan Yuliang. Par la suite, des chercheurs sérieux rétablissent, grâce à des documents historiques et aux

⁴ Phyllis Teo, *Rewriting modernism: three women artists in twentieth-century China: Pan Yuliang, Nie Ou and Yin Xiuzhen*, Leiden: Leiden University Press, 2016, p. 35. L'auteur a interviewé le personnel du musée de l'Anhui.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶ Fan Di an 范迪安 (dir.), *Pan Yu-Lin quanji* 潘玉良全集, 8 volumes, Hefei : Anhui meishu chubanshe, 2015.

témoignages des personnes concernées, la biographie et les activités artistiques de Pan Yuliang. L'ouvrage le plus important et le plus détaillé dans ce courant est le *Pan Yuliang nianpu* 潘玉良年譜 (Chronologie de la vie de Pan Yuliang) de Dong Song 董松, publié en 2013. Ces dernières années, des études approfondies sur Pan Yuliang (principalement des thèses de doctorat) apportent également des précisions sur la vie et les activités artistiques de Pan en utilisant divers documents. La thèse de Chen Tianbai 陳天白 sur les peintures de Pan Yuliang examine les interactions artistiques de Pan Yuliang avec des artistes chinois célèbres d'alors et fournit un compte-rendu détaillé des expositions auxquelles elle participe et des revues dans lesquelles ses œuvres sont publiées⁷.

Les techniques picturales et les sujets :

Wang Yuli 王玉立 divise l'art de Pan Yuliang en trois étapes en fonction de son style artistique. De 1918 à 1937, c'est sa première période, où Pan imite et étudie le réalisme et l'impressionnisme occidentaux, se concentrant sur la ressemblance mais manquant de profondeur dans le sujet. La période intermédiaire, de 1937 à 1955, marque le début de l'utilisation de la ligne pour façonner la figure et la couleur en aplats, tout en devenant également plus subjective par la recherche de l'harmonie des couleurs plutôt que de la projection de la lumière. La période allant de 1955 à 1977 correspond à sa maturité artistique et à une tentative de combiner art chinois et art occidental, riche en esthétique chinoise. Toute la peinture est colorée par des points de couleurs multiples, à la manière des pointillistes. Les gestes gracieux et les expressions douces des femmes orientales sont rendus par des lignes, tandis que les figures sont modelées avec précision et que la peau est riche en texture. Bien que Wang Yuli ignore les différents styles pratiqués par Pan Yuliang pendant la même période, elle illustre grosso modo le processus par lequel l'artiste développe progressivement sa propre technique à l'encre et à la couleur⁸. Sun Nina 孫妮娜 analyse, quant à elle, la peinture au lavis dans son ensemble en apportant plus de détails sur les caractéristiques des différentes étapes d'expression de l'artiste. Avec une approche similaire à celle de Wang Yuli,

⁷ Chen Tianbai, *Pan Yuliang huihua yanjiu* 潘玉良繪畫研究 (Études sur les peintures de Pan Yuliang), thèse de doctorat à l'École artistique de Nankin (Nanjing yishu xueyuan 南京藝術學院), 2016.

⁸ Wang Yuli 王玉立, « Pan Yuliang » 潘玉良 (Pan Yuliang), dans Fan Di an 範迪安 (dir.), *Pan Yu-Lin quanji* 潘玉良全集, Hefei : Anhui meishu chubanshe, 2015, vol. 8, p. 158-164.

elle se focalise sur les effets de l'esthétique chinoise que Pan Yuliang crée à travers les lignes et les couleurs. En plus de son analyse technique, elle classe également les sujets des peintures en quatre catégories : corps féminin, danse de l'éventail, amour et maternité⁹. La classification de Li Jing 李京 concernant l'évolution du style de Pan Yuliang diffère de celle de Wang Yuli dans la mesure où il fait ressortir les peintures à l'huile de Pan après son deuxième voyage en France en 1937. Tout en poursuivant son expérimentation des techniques impressionnistes en Chine de 1928 à 1937, elle étudie également les techniques des post-impressionnistes et des fauvistes¹⁰.

À partir de 1942, Pan s'initie à un nouveau médium : l'encre et la couleur sur papier. Pour sa thèse de doctorat, Chen Tianbai choisit un corpus constitué d'un grand nombre de peintures de Pan Yuliang et effectue des analyses détaillées des éléments picturaux (ligne, couleur, facture, signature) et des thèmes des peintures (portrait, femme nue, nature morte). Il met en évidence la diversité des œuvres de Pan Yuliang ainsi que les références chinoises et occidentales utilisées par l'artiste, qui se serait inspirée des femmes nues d'Ingres (1780-1867), Matisse (1869-1954) et Degas (1834-1917), ainsi que des figures présentes sur les briques estampées de la dynastie Han (206 av. J.-C. -220)¹¹. En 2011, l'exposition *Artistes chinois à Paris*, organisée au musée Cernuschi à Paris, présente les œuvres de Pan Yuliang issues des collections françaises, enrichissant ainsi la connaissance de son travail. L'analyse de ces œuvres, réalisées pour l'exposition, reflètent la réception de l'œuvre de Pan Yuliang dans le monde artistique français. La provenance des œuvres, notamment la donation de Guo Youshou 郭有守 (1901-1977) et sa contribution active à la collection française d'art chinois, permettent d'observer les relations entre les artistes chinois, les « ambassades » qui cherchent à promouvoir l'art chinois en France et les institutions françaises au XX^e siècle. Dans son mémoire intitulé « Immigrant Chinese Artist in Paris : Reflections of Identity in Pan Yuliang's (1895-1977) Paintings in the Modern World », Alvina Yi Xin Ang se concentre principalement sur l'esthétique et les motifs chinois utilisés par Pan Yuliang dans sa création

⁹ Sun Nina 孫妮娜, « Pan Yuliang caimohua yishu yanjiu » 潘玉良彩墨畫藝術研究 (Analyse artistique des peintures au lavis de Pan Yuliang), dans Fan Di an 範迪安 (dir.), *Pan Yu-Lin quanji* 潘玉良全集, Hefei : Anhui meishu chubanshe, 2015 (2008), vol. 8, p. 116-120.

¹⁰ Li Jing 李京, « Lun Pan Yuliang huihua fengge de yanbian » 論潘玉良繪畫風格的演變 (Étude sur l'évolution des styles artistiques dans les peintures de Pan Yuliang), dans Fan Di an 範迪安 (dir.), *op.cit.*, p. 120-124.

¹¹ Chen Tianbai, *op.cit.*

artistique. En comparant les peintures de Sanyu (Chang Yu 常玉, 1900-1966) et de Pan Yuliang, l'auteur cherche à construire une identité collective des artistes chinois immigrés. Leurs recherches picturales qui fusionnent les traditions occidentales et chinoises les distinguent en France¹². En examinant les autoportraits et les portraits de groupe de Pan Yuliang, Éric Lefebvre démontre que Pan Yuliang crée consciemment ses images publiques en tant qu'artiste¹³. Dans son article *The Best of Both Worlds : Les peintures de nu de Pan Yu-Lin*, Francesca Dal Lago analyse quelques œuvres représentatives de femmes nues de Pan Yuliang sur les plans technique, compositionnel et thématique. Elle remarque la scène narrative dans l'œuvre *Arrête de parler* et l'associe au *Deux baigneuses* de Suzanne Valadon, considérée comme l'une des premières peintres à défier les conventions dans ce domaine¹⁴. Zhang Wenrui 张文蕊 analyse les langages picturaux uniques présents dans les peintures de femmes vues de dos en examinant « la femme à l'état statique », « la femme en action » et « Yuliang tiexian 玉良鐵線 » (trait épais de l'encre utilisé par Pan Yuliang pour le contour des femmes nues)¹⁵. Dans le domaine de la gravure, Dong Song publie une étude spécifique sur l'art de la gravure de Pan Yuliang, comblant ainsi les lacunes des recherches antérieures¹⁶. Les créations récurrentes de Pan Yuliang sur le thème du « chant du printemps » attirent l'attention de plusieurs chercheurs. Wang Lulu 王璐璐 et Zhang Wenrui illustrent comment Pan Yuliang construit un monde poétique idéal à travers ce thème, où les femmes peuvent vivre librement, en paix et en harmonie¹⁷. Liu Rengpeng 劉仁朋 propose une analyse

¹² Alvina Yi Xin Ang, *Immigrant Chinese Artist in Paris : Reflections of Identity in Pan Yuliang's (1895-1977) Paintings in the Modern World*, mémoire, Université de l'Edinburgh.

¹³ Éric Lefebvre, "From Self-Portrait to Group Portrait, Pan Yu-Lin and her Artist's Image", in Éric Lefebvre (dir.), *Song of Spring: Pan Yu-Lin in Paris*, Hong Kong: Asia Society Hong Kong Center, 2018, p. 14-35.

¹⁴ Francesca Dal Lago, "The Best of Both Worlds: Pan Yu-Lin's Paintings of the Nude", in Éric Lefebvre (dir.), *Song of Spring: Pan Yu-Lin in Paris*, Hong Kong: Asia Society Hong Kong Center, 2018, p. 44-65.

¹⁵ Zhang Wenrui 张文蕊, « Beiying de liliang—jiedu anhui bowuyuan cang Pan Yuliang beixiang renti zuopin » 背影的力量—解讀安徽博物院藏潘玉良背向人體作品 (La force du silhouette de dos: analyse sur des peintures de femmes vues de dos conservées au Musée de l'Anhui), *Wenwu tiandi* 文物天地, 2017.10, p. 74-76.

¹⁶ Dong Song 董松, « Pan Yuliang de banhua yishu » 潘玉良的版畫藝術 (Les gravures de Pan Yuliang), *Yishu shenghuo* 藝術生活, 2016.05, p. 13-16.

¹⁷ Zhang Wenrui 张文蕊, « Xinzhi suoxiang – Pan Yuliang bixia de lixiang shijie » 心之所向—潘玉良筆下的理想世界 (La terre auquel aspire l'esprit — le monde idéal représenté par Pan Yuliang), *Shuhua shijie*, 2020.9, p. 68-69. Wang Lulu 王璐

minutieuse des langages picturaux chinois et occidentaux utilisés par Pan Yuliang dans *Le chant du printemps* de 1941. Il démontre la diversité des explorations menées par Pan Yuliang lors de cette période culminante de sa peinture à l'huile, tant au niveau des sujets que des techniques¹⁸.

Les études féministes sur l'art de Pan Yuliang :

Dans les années 1980 et 1990, depuis la période dite de réforme et d'ouverture de la Chine, les théories féministes occidentales ont de nouveau gagné du terrain dans le pays. Les femmes artistes et écrivaines de l'époque républicaine, dont fait partie Pan Yuliang, sont devenues l'objet d'étude d'un nouveau groupe de féministes chinoises. Tao Yongbai 陶咏白 et Li Shi 李滉 ont publié en 1999 un ouvrage sur les peintures exécutées par des peintres chinoises afin de combler ainsi cette absence dans l'histoire de l'art chinois¹⁹. Sun Nina et Yao Daimei 姚玳玫 interprètent toutes deux l'expression individuelle de Pan Yuliang en tant qu'artiste femme à partir des expériences uniques des femmes. Sun Nina soutient que la préférence de Pan Yuliang pour le corps féminin, parce qu'il favorise une expression subjective, voire autobiographique de l'artiste, libère de la perspective et des expériences masculines²⁰. La thèse de Doris Sung examine les femmes artistes chinoises de trois générations au XX^e siècle, et Pan Yuliang est représentative des *xin nüxing huajia* 新女性畫

璐, « Taohong liulü chunyinong » 桃紅柳綠春意濃 (Les pêcheurs rose et les saules verts en plein printemps), *Wenwu jianing yu jianshang* 文物鑒定與鑒賞 (Identification et appréciation des objets d'art antiques), 2018, vol. 132, p. 13.

¹⁸ Liu Renpeng 劉仁朋, « Cong <chun zhi ge> (1941) kan Pan Yuliang zhongqi youhua chuanguo » 從《春之歌》(1941)看潘玉良中期油畫創作 (Regarder les peintures à l'huile de Pan Yuliang de sa période intermédiaire de création artistique à travers le « Chant du printemps » de 1941), mémoire, l'Université normale de Nankin (Nanjing shifan daxue 南京師範大學), 2015.

¹⁹ Tao Yongbai 陶咏白 et Li Shi 李滉, *Shiluo de lishi-zhongguo nüxing huihua shi* 失落的歷史--中國女性繪畫 (L'histoire perdue—les peintures réalisées par les femmes artistes chinoises), Changsha: Hunan meishu chubanshe, 1999.

²⁰ Sun Nina 孫妮娜, *Pan Yuliang jiqi rentihua yanjiu* 潘玉良及其人體畫研究 (Études sur Pan Yuliang et ses peintures du nu), mémoire, l'Université normale de Nankin (Nanjing shifan daxue 南京師範大學), 2006. Yao Daimei 姚玳玫, « Shouhu ziwu : Pan Yuliang yu tade huazuo (1928-1937) » 守護自我：潘玉良與她的畫作 (1928-1937) (Se défendre : Pan Yuliang et ses peintures de 1928 à 1937), dans Fan Dian, *op.cit.*, p. 126-132.

家 (nouvelle femme peintre) de l'époque républicaine. L'auteur aborde la question de la race et du genre qui influencent la création et la réception des peintures de Pan Yuliang dans les contextes chinois et français²¹. Phyllis Teo retrace l'évolution des identités des femmes chinoises au cours du XX^e siècle dans son ouvrage paru en 2016 *Rewriting Modernism : Three Women Artists in Twentieth-Century China*. Vivant à une époque où la sphère publique commence à s'ouvrir aux femmes, Pan Yuliang en bénéficie, mais se heurte également aux règles et aux conventions créées par les hommes, qui dominent encore dans les sociétés. Les œuvres de Pan Yuliang reflètent ses révoltes avec une certaine réticence²². Dans *The Golden Key : Modern Women Artists and Gender Negotiations in Republican China (1911-1949)*, Amanda Wangwright explique que les femmes artistes du début du XX^e siècle partagent avec les hommes l'espoir de la renaissance culturelle de la Chine en ayant recours aux représentations de femmes nues. Cependant, par cette pratique, elles appellent également les femmes à se valoriser et à se libérer du contrôle des hommes²³.

Cependant, en examinant les œuvres de Pan Yuliang avec des approches postcoloniales et féministes, de nombreux chercheurs remarquent une ambiguïté dans ses créations artistiques. Elle dépeint des femmes asiatiques qui s'affirment et expriment leur subjectivité, mais représente également des images érotiques et fait référence aux images orientalistes d'Ingres et de Matisse dans d'autres œuvres. Phyllis Teo suggère qu'il pourrait s'agir d'une action ironique. Le fait que l'auteur de ces images est une femme et le corps non idéalisé représenté par Pan Yuliang brisent l'imagination des hommes et la position passive des femmes du passé²⁴. Cao Zida 曹子達 révèle que tout au long de sa vie, la conscience féministe de Pan Yuliang est parfois entravée par les pouvoirs masculins²⁵. Cependant, Chen Tianbai pense que l'absence d'un rôle masculin de « protecteur » dans la vie de Pan Yuliang la conduit parfois à adopter un comportement et à voir le monde selon une perspective

²¹ Doris Sung, *Redefining Female Talent: Chinese Women Artists in the National and Global Art Worlds, 1900s - 1970s*, thèse de doctorat, York University, 2016.

²² Phyllis Teo, *op.cit.*

²³ Amanda Wangwright, *The Golden Key: Modern Women Artists and Gender Negotiations in Republican China (1911-1949)*, Leiden; Boston: Brill, 2021.

²⁴ Phyllis Teo, *op.cit.*, p. 62.

²⁵ Cao Zida 曹子達, *Bei guoxie de nvxing yishi 被裹挟的女性意识 (La conscience féminine entravée)*, thèse de doctorat, l'École artistique de Nankin (Nanjing yishu xueyuan 南京藝術學院), 2021.

masculine²⁶. En fin de compte, il est impossible de la considérer simplement comme une artiste féministe ou une artiste qui explore librement les techniques picturales.

Dans ma recherche, j'étudierai plus en profondeur les motivations des différentes créations de Pan Yuliang. Qu'il s'agisse d'un défi, d'une satire ou d'une apparente conformité à l'environnement dominant, elle n'accepte jamais passivement ce qui se passe autour d'elle. Bien que son attitude puisse sembler ambiguë, les éléments déterminants de ses choix sont en réalité identifiables et se manifestent tout au long de sa vie dans ses créations. Les peintures choisies pour le présent mémoire sont des représentations des femmes nues en groupe réalisées par Pan Yuliang. Au total, vingt peintures à l'huile et dix peintures à l'encre et en couleurs appartiennent à ce genre. Mais elles manifestent une grande diversité au niveau des sujets choisis et des moyens de les représenter. Ce que ces images ont en commun, c'est qu'elles trouvent toutes leur référence dans la peinture occidentale. Les sujets occidentaux sont réinterprétés par Pan Yuliang, artiste chinoise, et acquièrent ainsi des significations uniques propres aux contextes de leur création. Certains sujets se répètent à différentes périodes de la vie de Pan Yuliang, comme la représentation du « printemps ». Ce sujet apparaît pour la première fois dans la peinture de Pan Yuliang en 1929, lorsque l'artiste rentre en Chine après ses études en France et en Italie. Elle réinterprète ce sujet en 1937 pour sa participation à la deuxième exposition nationale des Beaux-Arts de Chine, en utilisant différentes techniques picturales. Vivant en France à partir de 1937, Pan Yuliang revisite occasionnellement ce sujet à l'huile et à l'encre de Chine, en y ajoutant des références tant occidentales que chinoises. D'autres sujets récurrents chez Pan Yuliang comprennent « les baigneuses », « les deux amies » et « les curieuses ». Par rapport à ses études sur le corps nu féminin, la représentation de ces sujets nécessite davantage de temps de conception et des compétences variées, d'autant plus qu'il s'agit souvent des peintures de grands formats. Les œuvres abouties de ce type révèlent ainsi davantage les conceptions de l'artiste. Ainsi, dans ce mémoire, en me concentrant sur ses représentations de femmes nues en groupe, je me demande comment Pan Yuliang transforme les sujets occidentaux pour exprimer ses propres idées, présentées du point de vue d'une femme artiste chinoise. Pour répondre à cette question, dans la première partie, je me concentre sur *Le Printemps* réalisé en 1929, afin de comprendre ce que Pan Yuliang exprime à travers son interprétation du thème de « l'Âge d'or » dans le contexte chinois. Puis, dans la deuxième partie, j'analyse comment Pan Yuliang défie le

²⁶ Chen Tianbai, *op.cit.*

regard masculin en s'appuyant sur les expériences féminines à travers ses trois représentations des « deux amis », réalisées respectivement en et *Les curieuses* (1968). Elle se base sur les premières représentations subversives des femmes artistes européennes et développe son propre langage pictural. Enfin, dans la troisième partie, je cherche à expliquer l'ambiguïté présente dans le choix des références et des méthodes de représentation des femmes en analysant *Le printemps* de 1937 et les *Chant du printemps* réalisées dans les années 1950. Bien que Pan Yuliang observe et réfléchisse de manière indépendante dans son environnement, elle aspire également à être reconnue par le courant dominant et la voix officielle.

I. Une ambiance de « printemps » sur le plan artistique en Chine

En 1929, après son retour en Chine, Pan Yuliang crée la peinture *Printemps*. L'artiste manifeste sa fierté pour cette œuvre et souligne son importance en choisissant de l'inclure dans son premier album de peintures à l'huile²⁷. Sept ans plus tard, elle réinterprète ce sujet avec une technique de peinture différente et le présente à la deuxième exposition nationale des Beaux-Arts de la Chine en 1937. Vivant en France dès 1937, Pan Yuliang continue à revisiter ce sujet, offrant de nouvelles interprétations avec de nouvelles techniques et de nouveaux contenus qui font écho aux circonstances de leur création.

1.1 Les analyses du *Printemps*

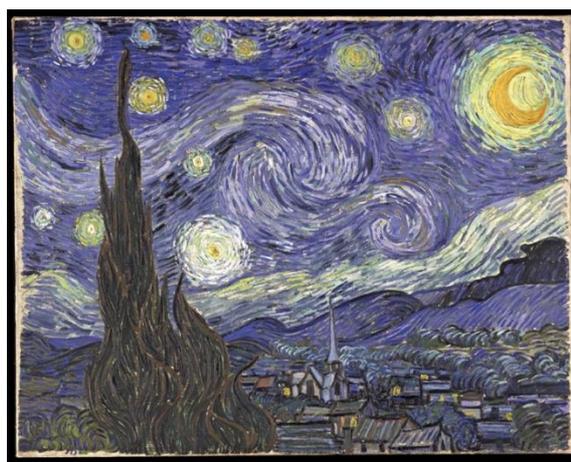
La première œuvre de la série du « Printemps » est réalisée en 1929 et exposée lors de l'exposition de Pan Yuliang à Tokyo. L'œuvre originale n'existe plus, mais sa reproduction est publiée dans la revue d'art et de culture *Wenhua* 文華 en 1929 sous le titre de « Gloire » (*rong* 榮) (ill.1), puis dans l'*Album de peintures à l'huile de Pan Yuliang* (*Pan Yuliang youhua ji* 潘玉良油畫集) de 1934, en changeant le titre en « Printemps ».



Ill.1. Pan Yuliang, *Gloire* (*rong* 榮), image reproduite dans *Wenhua* 文華, n° 3, 1929.10 ; image publiée dans Doris Sung, *Redefining Female Talent : Chinese Women Artists in the National and Global Art Worlds, 1900s - 1970s*, thèse à York University, 2016, p. 292.

²⁷ *Pan Yuliang youhua ji* 潘玉良油畫集 (Album de peintures à l'huile de Pan Yuliang), Shanghai, Shanghai zhonghua shuju, 1934. Le commentaire du *Printemps* à côté de l'œuvre indique l'importance de cette œuvre pour son autrice.

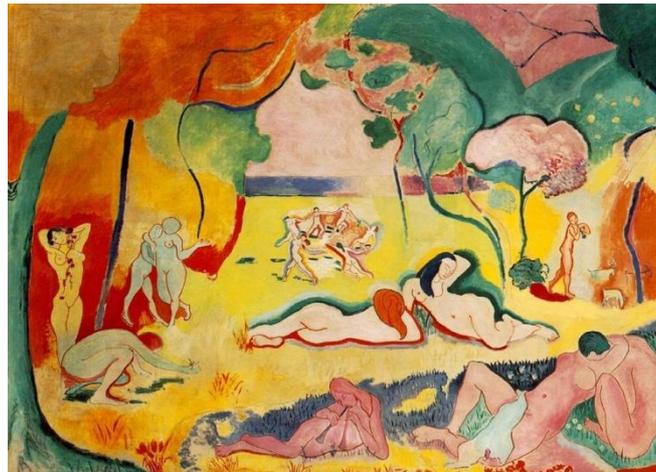
L'œuvre représente des femmes nues qui s'amuse dans une forêt fleurie et ensoleillée. On distingue trois groupes de personnages. Au centre, des femmes se tiennent par la main et dansent en rond sur l'herbe. Leurs cheveux flottent au gré de leurs mouvements. À côté d'elles, sous un arbre, une femme blonde est assise et joue de la guitare. Au premier plan, à gauche, une femme est en train de mettre une couronne de fleurs sur la tête d'une autre femme devant elle. Cette dernière est agenouillée sur un tapis bleu orné de fleurs roses, dos aux spectateurs. À droite, il y a un panier de pommes, dont quelques-unes sont dispersées sur l'herbe. En arrière-plan, des pêchers en fleurs entourent ces femmes joyeuses. Toute la peinture est remplie de couleurs vives : rose pour les fleurs et brun pour les troncs d'arbres, jaune, vert et bleu pour l'herbe, rouge et orange pour les fruits, et enfin blanc pour les corps nus des femmes. De plus, ces couleurs sont nuancées par l'effet du soleil, ce qui, associé aux touches visibles et dynamiques, rappelle celles des peintres post-impressionnistes tels que Vincent Van Gogh (1853-1890) (ill. 2) ou Paul Cézanne (1839-1906) (ill. 3). Les touches irrégulières et entrecroisées de jaune et de vert représentent l'herbe sous le soleil qui filtre à travers les feuilles des arbres. On peut même imaginer le vent soufflant dans la forêt, ainsi que les mouvements des danseuses qui agitent l'herbe. L'arabesque qui anime le coin en bas à droite est également un élément commun chez les post-impressionnistes. Les corps nus des femmes sont créés avec les mêmes couleurs et la même technique picturale que celles utilisées pour représenter la nature environnante, semblant ainsi se fondre dans leur contexte.



Ill.2. Vincent Van Gogh, *La Nuit étoilée*, 1889, huile sur toile, 73 × 92 cm, Museum of Modern Art, New York, image publiée en ligne, URL : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:VanGogh-starry_night.jpg, [consulté le 27 mars 2023]



Ill.3. Paul Cézanne, *Les Baigneurs*, v.1890, huile sur toile, 60 × 82 cm, Musée d'Orsay, Paris, image publiée en ligne, URL : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_C%C3%A9zanne_-_Bathers_-_Google_Art_Project.jpg, [consulté le 27 mars 2023]



Ill.4. Henri Matisse, *La joie de vivre*, 1905-1906, huile sur toile, 176 × 240 cm, Fondation Barnes, Philadelphie (Etats-Unis), image publiée en ligne par J. Viney, URL : <http://cafe-geo.net/henri-matisse-le-bonheur-de-vivre/>, [consulté le 28 mars 2023]

La composition de l'œuvre de Pan Yuliang est semblable à celle de *La joie de vivre* d'Henri Matisse (ill. 4). Il semble qu'elles partagent la même joie de vivre dans un monde idéal. Ce que Matisse représente dans *La joie de vivre*, c'est un monde de paix appelé l'Âge d'or, un thème fréquent dans les peintures :

Matisse a pris soin de nous orienter en insérant son tableau dans une double tradition : celle de la pastorale et de la bacchanale, illustrée par Giorgione, Bellini, Titien, Poussin. L'œuvre dispose

dans un paysage délectable (et où ressurgit comme un lointain souvenir de *La Chasse* de Carrache, jadis copiée au Louvre) « tout un tas de beaux paresseux », pour parler comme Ingres, autre utilisateur du genre, qui rêvent, s'enlacent, cueillent des fleurs ou dansent au son des pipeaux. Unique intrusion du travail, à vrai dire peu accablante, dans ce monde voué à l'oisiveté : la garde des troupeaux²⁸.

L'Âge d'or est un mythe qui trouve ses racines dans la mythologie grecque et romaine. Depuis la Renaissance, les richesses culturelles et artistiques de l'Antiquité sont redécouvertes et réévaluées, et la scène idyllique devient un sujet privilégié des peintres, symbolisant un passé prospère et mythique (ill. 5). Dans la tradition du christianisme, le retour à l'Âge d'or est une promesse d'un futur paradisiaque. Au XIX^e et XX^e siècles, avec l'industrialisation et l'urbanisation, l'Âge d'or devient une expression nostalgique pour les artistes. Cependant, certaines critiques de l'époque de Matisse « admettent l'appartenance de *La joie de vivre* au genre pastoral dans la mesure où elle ne voit en celui-ci qu'une tradition purement picturale, exercice de style sur un topos visuel, où le thème sert de prétexte à l'agencement de corps dénudés dans un paysage²⁹. »



Ill.5. Titian, Giorgione, *Concert champêtre*, 1510-1511, huile sur toile, 105 × 137 cm, Musée du Louvre, Paris, image publiée en ligne, URL :

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Concert_champ%C3%AAtre,_by_Titian,_from_C2RMF_retouche_d.jpg, [consulté le 28 mars 2023]

²⁸ Pierre Schneider, *Matisse*, Paris : Flammarion, 2020 (première édition en 1984), p. 270.

²⁹ *Ibid.*, p. 272.

Pan Yuliang reprend le sujet et la composition de *La joie de vivre*. Dans son album de peintures de 1934, cette toile est reproduite en noir et blanc. Le titre change de « Gloire » à « Printemps » et la création est datée de 1930 au lieu de 1929, lors de la première publication de l'œuvre dans la revue *Wenhua*. La légende de l'image est ainsi rédigée :

《春》繪於上海，為作者之理想畫。幼女歌舞，滿野桃花，一女折枝作花冠，加於詩人頭上。音樂家奏出愛美之情歌，此為幻想實驗之作。

Peint à Shanghai, *Printemps* représente un monde idéal conçu par l'auteur. Des filles chantent et dansent dans un champ rempli de fleurs de pêcher. Une femme casse une branche pour en faire une couronne de fleurs et elle la place sur la tête de la poétesse. La musicienne joue des chansons sentimentales qui sont des odes à l'amour et à la beauté. C'est une œuvre expérimentale de fantaisie³⁰.

Ayant passé de nombreuses années en France et en Italie, Pan Yuliang connaît bien la peinture occidentale, et les nombreuses références présentes dans son œuvre témoignent de son ambition. L'artiste accorde une grande importance au *Printemps*, comme en témoigne sa présentation lors de son exposition au Japon. Réalisée après son retour en Chine, cette œuvre reflète les pensées de l'artiste et ses réactions face à la réalité de son environnement, à travers le choix de la technique picturale et du sujet. Dans les prochaines sections, j'analyserai le lien entre cette peinture et le contexte de sa création afin de mieux comprendre ce que Pan Yuliang exprime à travers la représentation du « printemps ».

1.2 Les représentations du nu en Chine

En 1929, lors de la réalisation de *Gloire/Printemps*, la première exposition nationale des Beaux-Arts de la Chine se tient à Shanghai. Cette exposition d'envergure nationale présente un grand nombre de représentations de nus, tant d'artistes chinois que japonais et européens. On peut dire que ce type de création est officiellement reconnu et encouragé en Chine. Néanmoins, le développement de la représentation du nu a connu de nombreuses péripéties et est le résultat de contributions diverses dans ce domaine. Lorsque Pan Yuliang

³⁰ *Pan Yuliang youhuaji* 潘玉良油畫集 (Album de peintures à l'huile de Pan Yuliang), Shanghai zhonghua shuju 上海中華書局, 1934. Le commentaire du *Printemps* à côté de l'œuvre indique l'importance de cette œuvre pour son autrice.

arrive à Shanghai avec Pan Zanhua en 1916, les images commerciales de nus font leur apparition sur le marché chinois³¹. Les peintres qui ont étudié la peinture occidentale au Japon reviennent en Chine, comme Chen Baoyi 陈抱一 (1893-1945) et Li Shutong 李叔同 (1880-1942), et cherchent à introduire dans le pays les méthodes des académies d'art japonaises. Ils souhaitent remplacer la simple copie des peintures existantes par un enseignement systématique du dessin d'après modèle vivant. Pan Yuliang a la chance d'intégrer l'École des Beaux-Arts de Shanghai, devenant ainsi l'une des premières étudiantes chinoises à recevoir une formation en dessin du corps nu. Lorsqu'elle retourne en Chine en 1928, la culture visuelle du nu est en plein essor dans le pays, comme le résume Sun Liying 孫麗瑩:

1920 年代是裸体视觉文化迅速发展的时期，不论是学院派的艺术家，商业美术画家，知识分子，出版社，报社编辑，甚至电影生产者都根据自身的知识结构，利益背景争相进入裸体视觉文化的生产。學院派美術家要爭奪對高級裸體藝術的定義與詮釋，以此提升文化、社會資本，最終也可能是經濟上的贏家，如劉海粟、汪亞塵（1894-1983）、劉開渠（1904-1993）、倪貽德（1901-1970）等人；商業美術家、編輯、電影生產者等也不排除有“一心向藝”的可能，但大多數情況還是針對市場，以裸體圖像吸引觀者，追逐利益；知識份子則多半是不吐不快，結合治學特點或社會關懷，以談論裸體的方式成一家之言。

Les années 1920 sont une période de développement rapide de la culture visuelle du nu, car les artistes de l'académie, les peintres d'art commercial, les intellectuels, les éditeurs, les rédacteurs en chef de journaux et même les producteurs de films rivalisent pour entrer dans la production de la culture visuelle du nu en fonction de leurs propres structures intellectuelles et de leurs centres d'intérêt. Les artistes de l'académie, tels que Liu Haisu, Wang Yachen (1894-1983), Liu Kaiqu (1904-1993) et Ni Yide (1901-1970), se disputent la définition et l'interprétation de l'art du « nu » de haut niveau afin de renforcer leur capital culturel et social et, en fin de compte, ils auraient peut-être gagné financièrement. Il est possible que les peintres commerciaux, les éditeurs et les producteurs de films soient également « orientés vers l'art », mais dans la plupart des cas, ils visent toujours le marché, utilisant des images de nu pour attirer les spectateurs et réaliser des profits. Quant aux intellectuels, la plupart d'entre eux ne s'empêchent pas de se

³¹ Wu Fangzheng 吳方正, « Luode liyou--ershi shiji chuqi zhongguo renti xiasheng wenti de taolun » 裸的理由—二十世紀初期中國人體寫生問題的討論 (Les raisons de la nudité : questions concernant la peinture de nu en Chine au début du XX^e siècle), *Xin shixue* 新史學 25, n° 2, 2004, p. 146-150.

prononcer en public. A travers les discussions sur la nudité, ils forment leur propre théorie en conformité avec leurs préoccupations académiques ou leurs relations sociales³².

En tant que peintre à l'occidentale, Pan Yuliang devait se réjouir des changements sur la scène artistique chinoise pendant les huit années de son absence. De plus, la représentation du nu est un domaine dans lequel Pan Yuliang excelle et qu'elle préfère. Cette joie s'exprime particulièrement dans son œuvre intitulée *Printemps* réalisée en 1929. Dans cette section, je vais retracer le processus d'introduction de l'image du nu en Chine et de son accession progressive à un statut de légitimité, explorant ainsi la manière dans laquelle l'environnement créatif encourage Pan Yuliang à se consacrer avec enthousiasme à ce domaine. Grâce à sa maîtrise des techniques picturales, Pan Yuliang se fait rapidement une place dans le monde artistique chinois dès son retour de ses études en France et en Italie.

1.2.1 Les arts commerciaux au début du XX^e siècle en Chine

Wu Fangzheng 吳方正 souligne que les premiers contacts entre la Chine et l'Occident remontent à assez tôt mais le processus d'acceptation de la peinture occidentale se déroule progressivement, sans jamais être une transplantation complète. L'introduction des images de nu en Chine s'est faite « de bas en haut » : les représentations du corps nu à l'occidentale ont fait leur entrée dans l'art commercial chinois au début du XX^e siècle avec la photographie. Ces représentations étaient associées aux notions de progrès, de modernité et de mode, afin d'éviter la censure. Ainsi, les premières académies d'art chinoises ont dû aborder la question de la reproduction du nu dans leur enseignement³³. Depuis la fin de la dynastie Qing (1636-1912), dû à la chute dans la première guerre de l'opium entre la Chine et le Royaume-Uni (1839-1842), la Chine a été contrainte d'établir cinq ports commerciaux dans le sud du pays, ce qui a considérablement augmenté les échanges avec l'Occident. Grâce à ces ports, les images de nu occidentales ont également trouvé leur place sur le marché chinois car leur vente était une activité lucrative. En raison des traditions culturelles chinoises, les images

³² Sun Liying 孫麗瑩, « 1920 niandai shanghai de huajia, zhishifenzi yu shijue luoti wenhua—yi Zhang Jingsheng Luoti yanjiu wei zhongxin » 1920 年代上海的畫家，知識分子與裸體視覺文化—以張競生裸體研究為中心 (Artistes, intellectuels et la culture visuelle du nu dans les années 1920 à Shanghai : autour de l'étude de Zhang Jingsheng sur le nu), in *Qinghua zhongwen xuebao* 清華中文學報, vol. 10, 2013, p. 293.

³³ Wu Fangzheng, *op.cit.*, p.142.

de nu étaient initialement vendues secrètement par de petits commerçants dans la rue, et elles étaient considérées comme « obscènes ». Les journaux de l'époque publiaient souvent des interdictions des *yinhua* 淫畫 (images obscènes). En examinant les archives du *Shenbao* 申報³⁴, Wu Fangzheng constate que ce genre d'interdiction apparaît régulièrement dès 1878. Ce n'est qu'après 1928 que le terme *yinhua* devient très rare³⁵.

À partir du milieu des années 1910, des images de nu commencent à apparaître dans la presse chinoise. Grâce aux améliorations de la technologie d'impression, ces images deviennent de plus en plus présentes dans les journaux et les revues afin d'attirer un public plus large. Les publications populaires incluent des peintures, des sculptures et des photographies européennes. D'une part, un petit nombre de Chinois ont la possibilité de voyager au Japon et en Europe à l'époque, leur permettant ainsi de voir directement des peintures et des sculptures de nus étrangers. Ils partagent ensuite ce qu'ils ont vu avec les lecteurs chinois. D'autre part, au début du XX^e siècle, une carte postale photographique érotique, surnommée « French Postcard », domine le marché européen. Grâce aux échanges commerciaux et à la circulation des personnes, ces cartes postales entrent également en Chine et sont reproduites dans les revues chinoises. Sun Liying mentionne plusieurs collectionneurs chinois rassemblant ce type de cartes postales, en étudiant leur origine dans le *Beiyang huabao* 北洋畫報 (Revue picturale de Beiyang) (1926-1937)³⁶, ce qui reflète la popularité de ces cartes postales en Chine. L'un des premiers exemples de revues reproduisant ce type de cartes postales est *Meiyu* 眉語 (1914-1916). Grâce à leurs recherches, Michel Hockx et Sun Liying ont trouvé plus de 30 images dans 18 numéros qui sont des reproductions de cartes postales, dont la moitié représente des femmes nues³⁷.

³⁴ Le *Shenbao* 申報 est un journal créé par le commerçant anglais Ernest Major à Shanghai en 1872. Pendant sa durée de 77 ans (1872-1949), ses contenus de haute qualité le font un journal très influent au XX^e en Chine.

³⁵ Wu Fangzheng, *op.cit.*, p. 146.

³⁶ Sun Liying, "An Exotic Self? Tracing Cultural Flows of Western Nudes in Pei-yang Pictorial News (1926-1933)", in C. Brosius and R. Wenzlhuemer (eds.), *Transcultural Turbulences: Towards a Multi-Sited Reading of Image Flows*, Berlin, Heidelberg: Springer, 2011, p. 285. Le *Beiyang huabao* 北洋畫報 (Journal pictural de Beiyang), est une revue fondée en 1926 dans la concession française de Tianjin par Feng Wuyue 馮武越 (1895–1936) avec le soutien financier de sa famille. En 1937, la publication de cette revue est interrompue par l'occupation de l'armée japonaise à Tianjin. Pendant onze ans, au total 1587 numéros sont publiés dont le contenu est riche et varié. Elle est considérée ainsi comme l'une des revues les plus importantes de la République de la Chine.

³⁷ *Ibid.* p. 280 et p. 285.

Au moment où les images de nu occidentales se répandent en Chine, les artistes locaux utilisant de nouvelles techniques picturales participent également à la production d'images commerciales de nu, notamment des affiches, des *yuefenpai* 月份牌 (affiches de calendriers) et divers albums mettant en valeur la beauté chinoise. À l'origine, les peintures de *yuefenpai* étaient des affiches publicitaires distribuées en Chine par des sociétés étrangères pour promouvoir leurs produits, mais elles ont bénéficié d'un soutien financier considérable de la part des grands capitalistes chinois et étrangers. En tant que produits publicitaires, ces peintures doivent être aussi attrayantes que possible pour avoir un effet commercial. Ainsi, les peintres chinois choisissent des sujets qui plaisent au public chinois, tels que la vie moderne à Shanghai et des femmes à la mode, parfois teintés d'érotisme³⁸. La popularité et la rentabilité des *yuefenpai* ont conduit ces peintres et maisons d'édition à produire une variété d'albums mettant en scène des beautés, dont un grand nombre sont nues et peintes avec de nouvelles techniques³⁹.

1.2.2 Les représentations de nu dans le domaine de l'art

La diffusion des images de nu dans le monde de l'art commercial prépare, dans une certaine mesure, l'introduction des cours de dessin d'après modèle vivant dans les académies des Beaux-Arts et encourage la créativité des artistes sur ce sujet. En effet, les Chinois commencent peu à peu à s'habituer à voir ces productions occidentales dans la presse et leur vision des images de nu évolue quelque peu. Toutefois, dans le contexte où les Chinois ont la volonté de rattraper l'Occident, il est naturel pour les artistes et les intellectuels ayant étudié au Japon et en Europe de vouloir établir un système académique similaire en Chine, ce qui conduit inévitablement à l'introduction de cours de dessin de nu. Par exemple, en 1913-1914, Li Shutong, de retour d'un séjour d'études au Japon, introduit des cours d'esquisse en plâtre et de dessin d'après modèle humain à la Première école normale du Zhejiang (Zhejiang diyi shifan xuexiao 浙江第一師範學校). Selon les souvenirs de son élève Wu Mengfei 吳夢非 (1893-1979) concernant les cours à l'école : « Il nous a d'abord appris à faire des croquis. Au

³⁸ Xu Xijing 徐希景, « Xiandai dushi wenhua yu zhongguo zaoqi renti sheying » 現代都市文化與中國早期人體攝影 (La culture de la ville moderne et le début de la photographie du corps nu en Chine), *Fujian daxue xuebao* 福建師範大學學報 (Presse de l'Université normale de Fujian), n°2, 2009, p. 94.

³⁹ Wu Fangzheng 吳方正, *op.cit.*, p. 149-152.

début, nous utilisions des modèles en plâtre et des natures mortes, mais après 1914, nous sommes passés au dessin du corps humain (首先教我們寫生。初用石膏模型及靜物, 1914年後改習人體寫生) »⁴⁰.

Bien qu'à une date ultérieure et dans un environnement relativement clos, Li Shutong parvient à mettre en place un cours de dessin de nu et il semble que ce type d'exercice au sein de l'école n'ait suscité aucune contestation. En revanche, à Shanghai, Chen Baoyi se souvient que ses tentatives de réforme de l'enseignement de la peinture occidentale à l'École des arts graphiques de Shanghai en 1914-1915 ont été entravées :

也許我過於性急，極想把當時唯一的臨畫教法試行根本改革。因為我深感如果因襲以前的習慣，則正規的洋畫研究徑路也無從開拓起來。最初圖畫美術學院還沒有石膏模型，於是打算先從靜物寫生開始。同時我也極希望石膏像素描也應早日開始 [...]。可是在那根深蒂固的臨畫教法之前，寫生法尚無伸展餘地 [...] 我的見解很受人誤會，或甚至幾乎引起反感。我記得當時能理解“寫生之必要”者，似乎只有烏始光和有過教授名義的沈泊塵二人。

J'étais peut-être trop impatient et je voulais tenter une réforme radicale de l'enseignement de la peinture occidentale de l'époque, qui exerçait exclusivement la copie des peintures existantes. [...] J'étais profondément convaincu que si on continuait avec des vieilles habitudes, il n'y aurait aucun moyen de développer une voie pour étudier la véritable peinture occidentale. Au départ, il n'y avait pas de modèles en plâtre à l'École des arts graphiques, j'ai donc envisagé de commencer par le dessin de nature morte. En même temps, j'ai souhaité pouvoir utiliser des modèles en plâtre le plus tôt possible [...]. Mais devant la pratique profondément enracinée de la copie, il n'y avait pas de place pour le dessin d'après nature [...]. Mon opinion a été mal comprise, voire a suscité l'opposition. Je me souviens que les seules personnes qui comprenaient la « nécessité de dessiner d'après nature » à cette époque-là étaient Wu Shiguang et Shen Bochen qui avait eu le titre de professeur⁴¹.

⁴⁰ Wu Mengfei 吳夢非, «Wusi yundong qianhou de meishu jiaoyu huiyi pianduan 五四運動前後的美術教育回憶片段 » (Souvenirs de l'éducation artistique avant et après le mouvement du 4 mai), dans Wang Gong 王工, *Chumo jiyi—minguo shiqizhongguo meishu kaolue 觸摸記憶—民國時期中國美術考略* (Toucher la mémoire—études sur les Beaux-Arts chinois à l'époque républicaine), Shijiazhuang : Hebei jiaoyu chubanshe, 2016, p. 130.

⁴¹ Chen Baoyi 陳抱一, « Yanghua yundong guocheng lueji » 洋畫運動過程略記 (Récit court du mouvement de la peinture occidentale), dans Zhao Li 趙力 et Yu Ding 余丁 (dir.), *Zhongguo youhua wenxian 中國油畫文獻* (Les archives de la peinture à l'huile chinoise), Changsha: Hunan meishu chubanshe, 2002, p. 788.

Ceux qui s'opposaient à la réforme de Chen Baoyi pouvaient être d'autres enseignants de l'école, en particulier plusieurs peintres renommés de *yuefenpai*. Leur réticence à réformer le programme de l'académie s'explique sans doute par leur succès commercial. À l'époque, l'École des arts graphiques de Shanghai, qui deviendra plus tard l'École des Beaux-Arts de Shanghai, était coprésidée par Zhang Yuguang 張聿光 (1885-1968), Ding Song 丁悚 (1891-1972) et Liu Haisu 劉海粟 (1896-1994). Le cours de peinture occidentale a officiellement été mis en place en 1914. Selon Chen Baoyi, l'école n'utilisait alors que la méthode de la copie, probablement héritée de l'enseignement de la peinture occidentale à l'atelier Tushanwan 土山灣 de Shanghai.

À la fin du XIX^e siècle, le premier atelier en Chine à dispenser des cours sur les techniques de peinture occidentale est l'atelier Tushanwan à Shanghai, qualifié par Xu Beihong de « berceau de la peinture occidentale en Chine » (*Zhongguo xiyanghua zhi yaolan 中國西洋畫之搖籃*)⁴². En 1864, l'Église catholique du diocèse de Shanghai fonde l'orphelinat Tushanwan, doté d'un atelier d'art qui offre une formation à ceux qui se consacrent à la peinture sacrée. Cet atelier fonctionne depuis plus de 80 ans. De nombreux artistes célèbres tels que Ren Bonian 任伯年 (1840-1895) et Zhou Xiang 周湘 (1871-1933) y ont appris les techniques de la peinture à l'occidentale⁴³. Des enseignants tels que Ding Song et Liu Haisu ont également étudié à l'atelier de scénographie de Zhou Xiang. Zhang Yuguang a lui aussi débuté sa carrière en réalisant des décors de théâtre⁴⁴. Il est donc probable que l'École des arts graphiques de Shanghai ait adopté la même méthode de copie que les ateliers de Tushanwan et de Zhou Xiang. Bien que les réformes entreprises par Chen Baoyi en 1914-1915 n'aient pas été couronnées de succès, elles ont tout de même modifié la vision de certains enseignants de l'École des Beaux-Arts de Shanghai, notamment de son directeur Liu Haisu. Liu Haisu, qui avait appris à peindre en copiant des tableaux, commence à s'intéresser aux systèmes académiques des écoles d'art étrangères grâce aux enseignants revenant du Japon. À partir de 1918, l'École des Beaux-Arts de Shanghai entreprend une série de réformes. Il est évident que Liu Haisu souhaitait imiter le système européen qui offrait une formation à la fois technique et

⁴² Xu Beihong 徐悲鴻, « Xin yishu yundong zhi huigu yu qianzhan » 新藝術運動的回顧和前瞻 (Regard rétrospectif et en avant du mouvement du nouvel art), *Shishi xinbao*, 1943.03.15.

⁴³ Zheng Shengtian, "Waved Lashed the Bund from the West Shanghai's Art Scene in the 1930s", in Hatje Cantz (éd.), *Shanghai Modern, 1919-1945*, Munich: Museum Villa Stuck, 2004, p. 178.

⁴⁴ Wu Fangzheng, *op.cit.*, p. 154.

intellectuelle (le système éducatif japonais étant également d'origine européenne). Son objectif était de créer une école supérieure des Beaux-Arts plutôt qu'une école professionnelle axée uniquement sur les techniques. Le programme présenté en 1918 par l'École des Beaux-Arts de Shanghai au département de l'éducation de la province de Jiangsu incluait des cours tels que la perspective, le dessin d'objets, la zoologie, la botanique, l'histoire de l'art, l'étude du corps, la copie, le dessin en atelier, le dessin d'après modèle humain, le dessin sur le terrain et les arts graphiques⁴⁵. Ce programme témoigne de l'équilibre établi par l'école entre la théorie scientifique de la peinture et la pratique du dessin d'après nature.

De plus, en 1919, l'École des arts graphiques de Shanghai est renommée École des Beaux-Arts de Shanghai. Le terme technique « tuan » 圖案 (motif) est abandonné et seul « meishu » 美術 (Beaux-Arts) est conservé⁴⁶, ce qui illustre la volonté d'intellectualisation de l'enseignement de l'école. Désormais, l'objectif de l'école est de former des artistes capables de rivaliser avec leurs homologues européens et américains, plutôt que de former uniquement des artisans. En 1919, Liu Haisu publie un « Compte rendu d'une visite à l'exposition des Beaux-Arts du Conseil général de France » (Canguan fazonghui meishu bolanhui jilue 參觀法總會美術博覽會記略) dans le deuxième numéro de la revue *Meishu* 美術, dans lequel il fait des observations sur les dessins du corps humain exposés :

今吾国之西洋美术尚在萌芽时代，学者仅习皮毛，摹稿也，临摄影也，期脑筋中于人体写生数字，恐多未能了了，如此而欲求美术之进步，不啻却步而求前也。盖人体写生，实西洋画之基本，非学人物而始须习此也。故欧西各国美术学校，无不以人体写生一科为主要；即如日本之东京美术学校，亦须习木炭人体三年，油画人体写生一年。吾国惜未有人实力提倡，此固美术知识尚属幼稚，苟能注意于此，则美术之进步，当不难一日千里也。

Dans notre pays aujourd'hui, les Beaux-Arts occidentaux en sont encore à leurs balbutiements, et les gens qui les étudient n'en apprennent que les rudiments, en copiant des peintures existantes et des photographies. Je crains qu'ils n'aient pas la notion du dessin d'après modèle vivant. Aspirer aux progrès dans le domaine des Beaux-Arts en conservant ces approches-là serait comme si on s'arrêtait tout en voulant avancer. Vu que le dessin d'après modèle vivant est la base de la peinture occidentale, il est nécessaire de commencer par cela. Par conséquent, dans toutes les

⁴⁵ Ma Haiping 馬海平, *Tushuo shanghai meizhuan* 圖說上海美專 (Présenter l'École spéciale des Beaux-Arts de Shanghai par des images), Nanjing: Nanjing daxue chubanshe, 2012, p. 86.

⁴⁶ Wu Fangzheng, *op.cit.*, p. 160.

écoles d'art européennes, le dessin du corps humain est l'exercice principal. Par exemple, à l'École d'art de Tokyo au Japon, les étudiants apprennent à faire des esquisses au fusain du corps humain pendant trois ans avant d'entamer des exercices à l'huile pendant un an. Il est dommage que personne dans notre pays n'ait la force de promouvoir cette idée, car notre connaissance de l'art est encore naïve. Il suffit de mettre l'accent sur cela pour que les Beaux-Arts chinois se développent rapidement⁴⁷.

Ceux que Liu Haisu accuse de « ne connaître que les rudiments » sont des peintres commerciaux. Cet article met en évidence la séparation entre Liu Haisu et ceux-ci : il est déjà conscient que devenir un véritable artiste nécessite une formation de base systématique et rigoureuse. Selon lui, la prédominance de l'art commercial, qui se limite à la simple copie d'images dans le domaine des Beaux-Arts occidentaux, entrave le développement des Beaux-Arts en Chine. En janvier 1919, une esquisse d'un corps humain réalisée par l'étudiant Zhou Yan 周炎 (dates inconnues) est publiée dans la revue *Meishu*. Cette image représente un homme d'âge moyen vêtu d'un costume datant de l'époque républicaine et tenant une longue perche. Étant donné qu'il s'agit d'un dessin d'après nature, les traits et la posture de l'homme présentés dans l'œuvre sont uniques et ne correspondent à aucun paradigme spécifique. De plus, il est évident que l'auteur maîtrise l'utilisation du clair-obscur pour créer une impression tridimensionnelle des traits de l'homme et de la longue perche. La seule source de lumière provient du côté droit de la figure. Cette œuvre est considérée comme un résultat majeur de la formation dispensée par l'École, malgré quelques détails imparfaits⁴⁸. Le 18 décembre 1919, un article intitulé « Une initiative de l'utilisation du modèle vivant pour la peinture » (活人模型繪畫之創舉) est publié dans le journal *Shenbao*. Il mentionne que l'école « n'a pas lésiné sur les moyens et a engagé plusieurs hommes musclés, dans la force de l'âge, pour être peints

⁴⁷ Liu Haisu 劉海粟, « Canguan fazonghui meishu bolanhui jilue » 參觀法總會美術博覽會記略 (Compte rendu d'une visite à l'exposition des Beaux-Arts du Conseil général de France), *Meishu*, n°2, 1919, texte publié sur le site internet de Liu Haisu Art Museum, URL : <https://lhs-arts.org/aboutlhs/anthologyInfo/item-80084>, [consulté le 30 mars 2023]. *Meishu* (1918.10-1922.5) était la publication irrégulière de l'École des Beaux-Arts de Shanghai.

⁴⁸ Niu Manqing 牛漫青, « Ershi shiji zaoqi zhongguo huihua de xiesheng guannian ji Shijian-yi xihua fangshi wei zhongxin de laocho 二十世紀早期中國繪畫的寫生觀念及實踐—以習畫方式為中心的考察 » (Le concept d'esquisse d'après nature et les pratiques dans la peinture chinoise au début du XX^e siècle—l'étude sur la façon d'apprendre à peindre), *Meishu*, n°3, 2018, p. 102.

par les étudiants »⁴⁹. De plus, Liu Haisu est également actif dans l'organisation d'expositions de dessins d'après nature. Il aspire à rendre cet art nouveau plus accessible aux spectateurs chinois et à promouvoir davantage cette pratique à travers des expositions publiques. Par exemple, selon les archives de l'École des Beaux-Arts de Shanghai : « il y avait plusieurs salles où des corps d'hommes étaient exposés, et le public était stupéfait et perplexe devant ce qu'il voyait » (有數室陳列男人體習作，群眾見之，驚詫疑異)⁵⁰.

Au milieu des années 1920, Lin Fengmian 林風眠 (1900-1991), Xu Beihong 徐悲鴻 (1895-1953) et Pan Yuliang retournent en Chine, respectivement en 1926, 1927 et 1928. À l'invitation de Cai Yuanpei, Lin Fengmian rejoint l'École nationale d'art de Pékin (Guoli Beiping yishu zhuanke xuexiao 國立北平藝術專科學校) en tant que président et directeur du département de la peinture occidentale. Xu Beihong devient professeur au département d'art de l'Université Centrale de Nanjing. Pan Yuliang est nommée par Liu Haisu à la tête du département de peinture occidentale de l'École des Beaux-Arts de Shanghai. Grâce à leurs observations directes des écoles des Beaux-Arts en Europe, ils peuvent promouvoir une formation académique plus rigoureuse en Chine. Alors que Lin Fengmian s'occupe de l'École nationale d'art de Pékin, malgré l'opposition des maîtres conservateurs au sein de l'école, il apporte d'importantes modifications à l'équipe des professeurs et introduit le système éducatif occidental, y compris le dessin de nu. Comparée à Shanghai, la ville de Pékin est beaucoup plus fermée et conservatrice. La création du cours de dessin d'après modèle nu rencontre plus de difficultés et suscite de nombreuses critiques et insultes. Cependant, en tant que jeune homme confiant, Lin Fengmian cherche à réformer l'éducation artistique de l'époque. En mai 1927, il organise une « exposition artistique de Pékin » (Beijing yishu dahui 北京藝術大會) qui dure un mois et lors de laquelle des dizaines de peintures de nus sont exposées. En raison de l'immoralité perçue, les autorités locales ferment l'École de Pékin, arrêtent les professeurs et les élèves. Lin Fengmian quitte l'école, même s'il avait échappé aux sanctions. Plus tard, il

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.* p. 103 ; Wang Zhen 王震, *Ershi shiji shanghai meishu nianbiao* 二十世紀上海美術年表 (Annales des événements artistiques du XX^e siècle à Shanghai), Shanghai : shanghai shuhua chubanshe, 2005, p. 73.

publie un texte destiné à tous les artistes chinois dans lequel il réfléchit à ses erreurs⁵¹. Dans ce texte, il demande aux artistes chinois de ne pas se contenter de pratiques personnelles, mais de chercher à faire comprendre l'art au public. Selon lui, il est naturel que si le public ne comprend ni les théories de l'art ni l'histoire de l'art, il ne comprendra pas les raisons de la représentation et de l'exposition des corps nus. À partir de cette réflexion, Lin Fengmian définit l'orientation de l'École nationale des arts de Hangzhou.

Pan Yuliang retourne en Chine au début de l'année 1928, mais avant son retour, de nombreuses revues avaient publié ses œuvres réalisées à l'Académie des Beaux-Arts européenne. Sa maîtrise exquise des techniques réalistes dans la représentation du corps humain la rend immédiatement célèbre dans le monde artistique chinois. Après avoir suivi une formation de base en peinture en France en 1925, elle poursuit son apprentissage de la peinture à l'huile et de la sculpture à l'Académie royale de Rome en Italie. En 1928, sur l'initiative de Cai Yuanpei, une exposition commémorative pour le retour de Pan Yuliang a lieu à Shanghai. Plus de quatre-vingts de ses œuvres y sont exposées :

有諸件大幅，如“裸女”“黑女”“閒態”“仰臥”“疲倦”“尋思”裸體習作等章，筆觸獨到之處，形盡曲線之美，衆賓往還遊觀，大有流連忘返之慨。畫中惟“老人”尤為女士巨擘成春之傑作，歐日來賓中曾有願以青蚨八百番易去，女士以代價僅至五分之一，兼為供享展覽起見，竟以非賣品拒絕”。

Il y a quelques grands exercices de la peinture de nu, telles que *Femme nue*, *Femme noire*, *Oisive*, *Couchée*, *Fatigué*, *Réfléchir*, etc. Avec ses coups de pinceau uniques, la forme illustre la beauté de la courbe. Les visiteurs vont et viennent dans la salle, semblant complètement attirés par les œuvres et oubliant de s'en retourner. Parmi les peintures exposées, *Le Vieil homme* (ill.6) est chef-d'œuvre de Mme Pan Yuliang, qui marque sa maturité en peinture et en fait une artiste distinguée. Parmi les spectateurs étrangers (japonais et européens), quelqu'un souhaite acheter cette œuvre pour 800 *dayang* 大洋⁵². Mme Pan refuse en disant que la peinture ne coûte qu'un

⁵¹ Yu Qin 喻琴, « Xiehang bingjin : Lin Fengmian yu Liu Haisu meishu jiaoyu shijian zhi bijiao 韻頌並進：林風眠與劉海粟美術教育實踐之比較 » (Avancer en parallèle : la comparaison des pratiques de l'éducation artistique de Lin Fengmian et de Liu Haisu), *Meishu xuebao*, n°1, 2013, p. 77 ; Gong Yunbiao 龔雲表, *Haipai youhua shilungao* 海派油畫史論稿 (Études sur l'histoire de la peinture à l'huile à Shanghai), Shanghai : Shanghai renmin chubanshe, 2017, p. 96.

⁵² Le terme *qingfu* 青蚨 utilisé dans le texte chinois désigne la monnaie, provenant de la mythologie ancienne de la Chine.

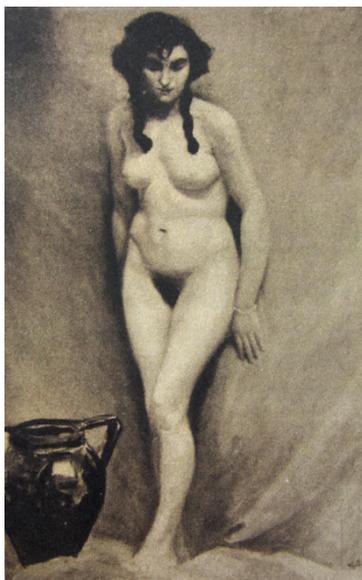
cinquième du prix proposé et que, pour les besoins de l'exposition, cette peinture ne se vend pas⁵³.



Ill.6. Pan Yuliang, *Le Buveur* (*Jiutu* 酒徒), 1927, huile sur toile, image publiée dans *l'Album de peinture à l'huile de Pan Yuliang*. Cliché de l'auteur, pris à l'exposition de Pan Yuliang au Musée d'art de l'Anhui.

Le titre original du *Vieil homme* mentionné dans l'article est « Le buveur ». Réalisé en 1927, il est renommé « Vieil homme » par Pan Yuliang lorsqu'il est exposé en Chine pour la première fois en 1928. L'artiste tient compte des différences culturelles entre la Chine et l'Occident, mais il est néanmoins plus difficile pour le public chinois de comprendre ce que représente cette œuvre. Le nom est à nouveau modifié en « Le buveur » lors de la première exposition nationale des Beaux-Arts en 1929. En réalité, l'œuvre représente le dieu grec du vin Dionysos, assis à moitié nu, avec des feuilles de vigne sur la tête et tenant un vase dans ses bras. La figure accomplit un geste naturel et déborde d'énergie. Pan Yuliang rend avec précision les lignes musculaires de son visage et de son corps, créant ainsi un effet sculptural tridimensionnel. Une autre peinture de nu, réalisée en 1926, exprime au contraire la douceur d'une jeune fille (ill. 7). La figure se tient devant la toile, la tête inclinée, les mains posées sur la toile en arrière et une jambe tendue vers l'avant, révélant sa silhouette exquise. Les proportions du corps sont parfaites et les jeux de lumière et d'ombre délicats restituent la douceur des chairs et la peau lisse propre aux jeunes filles.

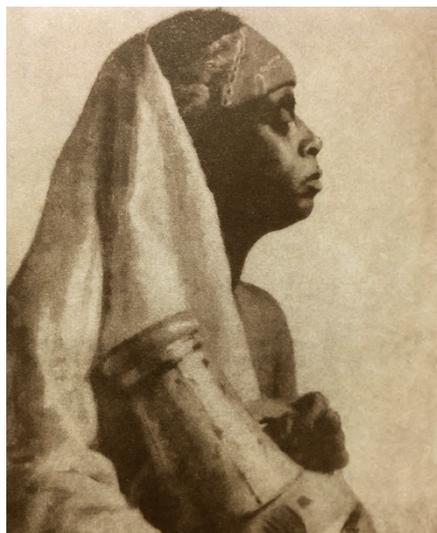
⁵³ « Pan Yuliang nüshi huazhanhui xuzhi » 潘玉良女士畫展會續誌 (La suite du récit de l'exposition des peintures de Pan Yuliang), *Shenbao*, 1928. 12. 01.



Ill.7. Pan Yuliang, *Jeune française* (*Frago shaonü* 法國少女), 1927, huile sur toile, publiée dans l'Album de peinture à l'huile de Pan Yuliang, image publiée par Zhang Jingmiao 張靜淼, dans « Zhong Xi ronghe dongfangxushi 中西融合, 東方敘事 » (La fusion de l'Orient et l'Occident, le récit oriental), *Rongbaozhai*, 2021. 04, p. 7.

Les deux peintures de Pan Yuliang représentent respectivement des corps idéaux d'hommes et de femmes selon les critères occidentaux. Les effets totalement différents démontrent sa maîtrise complète des techniques picturales des Beaux-Arts occidentaux, ce qui assure son statut dans le monde artistique chinois. Sur la recommandation appuyée de Liu Haisu, dès son retour, Pan Yuliang devient immédiatement directrice du département de peinture occidentale à l'École des Beaux-Arts de Shanghai. Elle y établit des règles strictes pour maintenir la discipline et l'ordre dans les salles de classe⁵⁴, afin que les enseignants et les étudiants de l'Académie prennent leur formation plus au sérieux. De plus, cette école est ainsi capable de se distinguer de certaines associations artistiques qui s'appuient sur des modèles nus pour attirer les visiteurs et réaliser des profits.

⁵⁴ *Pan Yuliang ding xiyanghua shixi jiaoshi guize* 潘玉良訂西洋畫實習教室規則 (Les règles des salles d'étude de la peinture occidentale élaborés par Pan Yuliang), 1928, conservé aux archives de Shanghai.



Ill. 8. Pan Yuliang, *Femme noire* (*Heinü* 黑女), 1927, huile sur toile, image publiée dans l'*Album de peinture à l'huile de Pan Yuliang*. Cliché de l'auteur, pris à l'exposition de Pan Yuliang au Musée d'art de l'Anhui.

Lors de la première exposition nationale d'art en 1929, Pan Yuliang expose cinq peintures, dont « deux, *Le Buveur* (*Jiutu* 酒徒) et *Femme noire* (*Heinü* 黑女), sont des œuvres anciennes, et trois, *Homme couché sous la lampe* (*Dengxia wonan* 燈下臥男), *Après la chanson* (*Geba* 歌罷) et *Réfléchir en se regardant* (*Guying* 顧影), sont des œuvres nouvelles »⁵⁵. À l'exception de *Femme noire* (ill. 8), les autres tableaux sont tous des représentations de nu. Cependant, *La femme noire* démontre également son habileté dans le traitement des couleurs de la peau, avec une précision dans le jeu de lumière et d'ombre, ainsi qu'une utilisation extrêmement riche et subtile de la couleur, comme décrit dans l'album de peintures de Pan Yuliang de 1934 : « Le corps et les accessoires de la femme noire sont peints en gris argenté, jaune pâle, vert végétal, rouge et noir, brun, etc., dans un style simple et audacieux, ressemblant à une sculpture en bronze (用銀灰、淡黃、菜綠、紅黑、棕色等，繪成黑女之身體與裝飾，樸實而悍野，與銅像雕刻相似，別具風格) »⁵⁶. Outre le succès personnel dans sa carrière, Pan Yuliang offre en même temps des exemples éloquentes pour la réforme des écoles des Beaux-Arts en Chine. Liu Haisu et Lin Fengmian avaient été empêchés de

⁵⁵ Li Yuyi 李寓一, « Jiaoyubu quanquo meishu zhanlanhui canguanji (er) : xihuabu zhi gaikuang » 教育部全國美術展覽會參觀記(二): 西畫部之概況 (Deuxième partie du récit de la visite de l'exposition nationale du Ministère de l'Éducation : la situation générale de la section de la peinture occidentale), *Funi zazhi*, vol. 15, n°7, 1929, section 2, p. 2.

⁵⁶ *Pan Yuliang youhuaqi*, 1934.

promouvoir des cours de dessin de nu en Chine, car les Chinois étaient alors incapables de faire la distinction entre le nu artistique et les « peintures obscènes ». Le marché de l'art est alors saturé de peintures de nus de mauvaise qualité, et l'introduction de l'esquisse de nu en Chine est encore insuffisante pour produire d'excellentes œuvres. Malgré le développement croissant des théories sur l'art du nu en Chine, il est impossible de montrer à la nation la beauté de l'art du nu sur le plan pratique. Le travail de Pan Yuliang vient combler cette lacune. Avec l'afflux d'artistes exceptionnels revenant en Chine, l'art du nu en Chine passera progressivement de l'étape de l'étude et de l'exploration à celle de la création.

1.3 L'épanouissement des talents féminins

Bien que le *Printemps* de Pan Yuliang soit similaire à l'œuvre de Matisse en termes de structure et de sujet, il dépeint un monde où seules les femmes existent. On y trouve de la musique, de la danse, de la littérature et de la nature : un monde idéal où les femmes peuvent vivre heureuses en compagnie des arts. En observant le tableau de plus près, on remarque que les femmes représentées ont à la fois des cheveux blonds et noirs. On peut en déduire que ce monde idéal est universel. La peinture de Pan transmet une allégorie du désir d'autonomie des femmes modernes et de leur accès à la sphère publique (en dehors de la famille). Et cette réalité ne se limite pas aux idéaux et à l'imagination. Les mouvements de libération des femmes de l'époque en Europe et en Chine donnent à Pan Yuliang de l'espoir.

Lors du Mouvement pour la Nouvelle Culture, les intellectuels chinois apprennent les idées démocratiques de l'Occident et s'opposent aux rituels traditionnels de la Chine en se prononçant en faveur de l'indépendance personnelle⁵⁷. Sous l'influence des idées féministes occidentales, cette autonomie individuelle concerne à la fois les hommes et les femmes. Les questions relatives aux femmes sont également largement abordées durant cette période. Des idées telles que l'égalité des sexes et la coéducation commencent à se répandre en Chine. L'une des publications les plus influentes du mouvement, *Xin qingnian* 新青年 (*La Jeunesse*), accorde une importance particulière à la question des femmes dès sa création en 1915. Dans

⁵⁷ Voir Paulès, Xavier, *La République de Chine : histoire générale de la Chine (1912-1949)*, Paris : Les Belles Lettres, 2019 ; Kai-wing Chow, Tze-ki Hon, Hung-yok Ip et Don C. Price (éd.), *Beyond the May Fourth Paradigm: In Search of Chinese Modernity*, Lanham, Lexington Books, 2008 ; Chow Tse-tsung, *The May Fourth Movement. Intellectual Revolution in Modern China*, Harvard University Press, 1960.

son discours de lancement intitulé « À la jeunesse », Chen Duxiu appelle à l'émancipation des femmes de leur statut d'esclavage afin qu'elles deviennent autonomes et libres : c'est « le mouvement politique des femmes, qui vise à se libérer du contrôle des hommes (女子参政运动, 求男权之解放也) »⁵⁸. *Xin Qingnian* publie des articles relatifs aux questions féminines dans chaque numéro et utilise des stratégies éditoriales telles que « la correspondance », « la discussion » et « les forums des lecteurs » (通信、討論和讀者論壇) pour solliciter des points de vue sur les questions des femmes et lancer des discussions approfondies. Du deuxième volume, numéro six, au troisième volume, numéro cinq, *Xin qingnian* consacre une colonne aux articles rédigés par des femmes auteures, couvrant à la fois les discussions générales sur l'émancipation des femmes et des questions spécifiques telles que le mariage, la famille et l'éducation⁵⁹. En outre, la revue aborde les questions relatives aux femmes à travers des romans, des pièces de théâtre, des récits de voyage et des discours. À travers ces différentes discussions, *Xin qingnian* expose les souffrances des femmes qui sont considérées comme des objets subordonnés et sont physiquement limitées par les hommes dans le cadre familial. En révélant les oppressions subies par les femmes dans la Chine pré-moderne, il est donc préconisé de briser les vieux contrôles physiques et morales qui pèsent sur elles. Parallèlement, l'égalité entre les hommes et les femmes dans l'éducation, l'ouverture dans la vie sociale et l'autonomie dans le mariage sont vivement encouragées afin d'établir l'indépendance personnelle des femmes⁶⁰.

L'expérience personnelle de Pan Yuliang lui a permis de comprendre profondément les difficultés de survie dans une société patriarcale et autoritaire en tant que femme. Née à Yangzhou, dans la province de Jiangsu, en 1895, son père est décédé lorsqu'elle avait un an et sa mère lorsqu'elle en avait huit. Elle est ensuite adoptée par son oncle, mais vendue à une maison close à Wuhu, dans la province de l'Anhui. Après sa rencontre et son mariage avec Pan Zanhua en 1913, elle change de nom de famille pour devenir Pan. Shui Zhongtian pense que Pan Yuliang a changé de nom de famille dans l'espoir de pouvoir se détacher de ses expériences passées et prendre un nouveau départ après son mariage. Néanmoins, ce

⁵⁸ Chen Duxiu 陈独秀, « Jinggao Qingnian » 敬告青年(A la jeunesse), *Qingnian zazhi*, vol. 1, n°1, 1915, p. 11-16.

⁵⁹ Cao Xiaohui 曹晓辉, « Wusi xinwenhua yundong shiqi <Xin qingnian> dui nüxing jiefang de tuidong » 五四新文化運動時期<新青年>對女性解放的推動 (La promotion de l'émancipation des femmes de *Xin qingnian* pendant le mouvement de la Nouvelle Culture de la période du 4 mai), *Zhongzhou daxue xuebao*, vol. 38, n°5, 2021, p. 48.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 50.

changement de nom de famille dénote également son statut de subordonnée à son mari. Dans la structure traditionnelle de la culture confucéenne, une femme n'a pas de subjectivité propre : elle est d'abord la fille de son père et une fois mariée, elle devient uniquement l'épouse de son mari et la mère de ses enfants. Tout au long de sa vie, son corps et son esprit sont entièrement liés aux hommes. Bien que Pan Yuliang ait eu la chance d'améliorer sa vie en épousant Pan Zanhua, elle serait restée emprisonnée dans une autre famille si la société n'avait pas évolué. Mais grâce au mouvement de libération des femmes du début du XX^e siècle, elle a pu sortir du foyer et recevoir la même éducation artistique que les hommes. Elle a intégré la société et a participé librement aux discussions sur l'art moderne chinois, contribuant ainsi à l'éducation artistique de la Chine.

1.3.1 Une éducation artistique accessible aux femmes

À l'époque pré-moderne, la majorité des femmes du pays étaient analphabètes. Dans le système confucéen, le statut des femmes était relativement inférieur, leur destin étant de demeurer à la maison. L'éducation qui leur était accessible avait pour but de leur apprendre à être soumises à leur mari et à leur famille. Elles n'étaient jamais considérées comme des individus indépendants et étaient exclues des activités intellectuelles. Cependant, une forme d'éducation artistique était encouragée et dispensée de manière exceptionnelle dans le cadre domestique.

Jane Zheng résume deux motivations de l'éducation artistique pour les femmes à l'époque pré-moderne en Chine⁶¹. Tout d'abord, les femmes versées dans la poésie, la peinture et la calligraphie, ou même celles qui ne possédaient que des connaissances basiques dans ces domaines, étaient très appréciées pour leur charme personnel, ce qui augmentait leurs chances d'épouser un homme de bonne condition. Notamment sous les dynasties Ming (1368-1644) et Qing (1644-1912), il était courant au sein des familles aristocratiques ou lettrées chinoises que les filles apprennent la peinture et la calligraphie, généralement auprès de membres de leur famille ou d'amis. Dans certains cercles, l'éducation artistique des femmes était donc considérée comme importante, ne serait-ce que pour améliorer leur charme et leur raffinement personnel. À la fin de la période Ming, apparaissent des courtisanes douées en littérature,

⁶¹ Jane Zheng, "The Shanghai Fine Arts College: Art Education and Modern Women Artists in the 1920s and 1930s" in *Modern Chinese Literature and Culture*, Spring, 2007, vol. 19, n° 1, p. 194-196.

peinture et poésie. Leurs talents artistiques attirent l'attention des lettrés, et certaines d'entre elles finissent par épouser ces hommes en tant que concubines. Deuxièmement, l'art était enseigné aux femmes dans le cadre des tâches ménagères telles que la couture, la broderie, la réparation, le crochet, le tricot et la dentelle. Ces activités demandaient également un sens artistique et des compétences particulières. À l'époque pré-moderne, ces techniques étaient enseignées à la maison par les mères, les sœurs ou d'autres femmes de la famille⁶².

Cependant, à la fin de la période Qing, les perceptions évoluent quant à l'éducation des femmes, sous l'influence des théories occidentales. Des écoles pour filles apparaissent et se développent en Chine. Initialement, ce sont les missionnaires occidentaux qui ouvrent des écoles missionnaires pour les filles, favorisant ainsi la propagation du christianisme. Au début du XX^e siècle, des intellectuels et des réformateurs chinois créent leurs propres écoles pour filles. Par exemple, Cai Yuanpei fonde l'École patriotique des femmes (Aiguo nüxue 愛國女學) en 1903, tandis que la révolutionnaire et artiste Zhang Mojun 張默君 (1884-1965) crée l'École Shenzhou pour filles à Shanghai. Dans ces écoles pour filles, les compétences artistiques à usage domestique sont enseignées dans les départements industriels. D'une part, la création d'écoles pour filles, qu'elles soient chrétiennes ou laïques, vise à former de bonnes épouses et mères au sein des familles. Convaincus par les théories modernes occidentales, les réformateurs chinois reconnaissent que le niveau d'éducation des femmes détermine le destin d'une nation. D'autre part, depuis la fin de la dynastie Qing, face aux puissances occidentales, l'économie chinoise commence à révéler ses failles et ses contradictions. Les conditions économiques en ville et à la campagne ne permettent plus aux femmes de se limiter aux tâches domestiques et de servir les hommes. Certains intellectuels commencent à comprendre les avantages économiques de l'alphabétisation des femmes. Par exemple, Liang Qichao 梁啟超 (1873-1929) introduit les concepts de « producteur » et de « consommateur » : si les hommes sont les créateurs de richesse dans la société, les femmes, confinées au foyer, ne sont que de simples consommatrices. Il est donc estimé que les femmes ne doivent pas se contenter de consommer la richesse⁶³. Sous l'influence des réformateurs qui prônent l'emploi des femmes, la société est également prête à les encourager à entrer sur le marché du travail. Au

⁶² Voir Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-century China*, Stanford University Press, 1995.

⁶³ Denise Gimpel, "Freeing the mind through the body: women's thoughts on physical education in late Qing and early republican china", in *Nan Nü* 男女, vol. 8, n° 2, 2006, p. 101.

départ, le travail des femmes se limite principalement à la couture, la broderie et d'autres types d'activités traditionnellement associées aux femmes. Si la peinture requiert davantage de connaissances et d'éducation, auxquelles peu de femmes ont accès, les travaux manuels tels que la couture et la broderie sont généralement accessibles.

La coéducation à l'École des Beaux-Arts de Shanghai

Les succès du mouvement des suffragettes en Occident ont également conduit en Chine à redéfinir le rôle des femmes. Dans le but d'avancer vers une Chine moderne, les réformateurs chinois envisagent des rôles plus actifs pour les femmes dans la sphère publique et les considèrent comme des citoyennes à part entière de la nation. Cai Yuanpei propose que les femmes aient accès à l'enseignement supérieur et soient autorisées à exercer le métier de leur choix afin de réaliser pleinement leur potentiel. L'espoir de la Chine repose sur la mise en place de politiques éducatives similaires à celles de l'Europe et des États-Unis. En octobre 1919, sous l'influence de la philosophie du 4 mai, la Fédération nationale des associations éducatives recommande l'élimination de la ségrégation sexuelle à tous les niveaux du système éducatif. En février 1920, l'université de Pékin commence à admettre des femmes⁶⁴. En septembre 1920, dix-neuf femmes sont admises dans le département de peinture occidentale de l'École des Beaux-Arts de Shanghai. Le 6 septembre, Liu Haisu, directeur du collège, prononce une conférence sur l'élimination de la ségrégation sexuelle au sein de l'établissement. Les noms de tous les étudiants inscrits ce semestre-là sont publiés dans le *Shenbao*, parmi ceux-ci figure Pan Yuliang, qui utilise alors le nom Pan Shixiu 潘世秀.

À l'École des Beaux-Arts de Shanghai, les étudiantes suivent des cours rigoureux de peinture réaliste occidentale, qui étaient à l'origine destinés aux étudiants masculins. La mise en place du système mixte implique une application complète des normes et méthodes de formation masculines à l'éducation artistique des femmes. Les femmes ne sont exclues d'aucun cours, y compris ceux de l'esquisse d'après modèles nus et en plein air. De plus, les femmes sont encouragées à travailler dur et à rivaliser avec leurs camarades masculins. Liu Haisu souligne les avantages du *yewai shixi* 野外實習 (esquisse en plein air) pour les étudiantes, tant du

⁶⁴ Sarah Coles McElroy, "Forging a New Role for Women: Zhili First Women's Normal School and the Growth of Women's Education in China, 1901-21", in Glen Peterson (ed.), *Education, Culture, and Identity in Twentieth-Century China*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001, p. 365-366.

point de vue de leurs études artistiques que de la formation d'une personnalité forte et d'un corps sain :

本校野外實習一項，常常要行路，多則五六里，少則一二里 [...] 一般女學生最初試行野外實習的時候，無不叫苦連天，但無敢中輟者，這也根據著上面所說兩性奮鬥的關係：他們以為男生這樣去跋涉，方能有這樣的野外成績，他們也就不得不去奮鬥跋涉，相習既久，也就不覺其苦，這種生活，慢慢地已經增進了女子的健康，現在美校的女生來看，女生的體格上也較前增進。

Dans notre école, pour l'esquisse en plein air les étudiants sont contraints à marcher au moins un demi ou un kilomètre, et parfois jusqu'à trois kilomètres. Au début, les filles ont du mal à supporter la douleur et elles s'en plaignent mais elles n'osent pas abandonner. À cause de la concurrence entre les deux sexes que j'avais mentionnée, elles savent que les étudiants ont bénéficié de ces *yewai shixi* et ont progressé en peinture, donc elles doivent faire les mêmes exercices. Après une longue période d'entraînement, elles ne ressentent plus les douleurs. Les sorties en plein air améliorent progressivement la santé des étudiantes. Physiquement, les étudiantes de l'École des Beaux-Arts d'aujourd'hui se développent plus qu'auparavant⁶⁵.

Pan Yuliang participe au *yewai shixi* dès son entrée à l'École des Beaux-Arts de Shanghai. Elle est également témoin des débuts de la coéducation. Selon le récit de Tang Jun⁶⁶, le 29 octobre 1920, le directeur Liu Haisu, les enseignants Wang Yachen et Wang Jiyuan, ainsi que treize filles et quarante-cinq garçons, se rendent à Hangzhou pour une session de dessin sur le vif qui dure deux semaines. « Personne ne se plaint de la fatigue de marcher pendant les journées de dessin » (連日寫生大家都不怨跋涉之勞) et les étudiants sont prêts à dessiner dans n'importe quelles conditions :

十一月四日風起，黃砂蔽天；有寫風景的，有寫黃砂景的。還有幾天下雨，同學即在亭下或茶樓中描寫雨景。又有雨天早晨大霧，即有（又）拿出輕決的手腕，描畫濛濛的大霧。

Le vent se lève le 4 novembre et le sable jaune couvre le ciel ; certains dépeignent le paysage dans le vent, d'autres s'intéressent à la scène du sable jaune. Lorsqu'il pleut, les camarades

⁶⁵ Liu Haisu, « Shanghai Meizhuan shinian huigu » 上海美专十年回顾 (Passer en revue les dix années depuis la fondation de l'École des Beaux-Arts de Shanghai), dans Zhao Li 趙力 et Yu Ding 余丁 (dir.), *Zhongguo youhua wenxian* 中國油畫文獻 (Les archives de la peinture à l'huile chinoise), Changsha: Hunan Meishu Chubanshe, 2002, p. 447.

⁶⁶ Tang Jun 唐雱, « Shanghai meishu xuexiao qiujì lüxing xiesheng jilue » 上海美術學校秋季旅行寫生紀略 (Compte rendu du voyage d'automne de l'École des Beaux-Arts de Shanghai pour peindre d'après nature), *Meishu*, vol. 2, n°4, 1921, p. 91.

peignent le jour de pluie sous le pavillon ou dans la maison de thé. Il y a aussi des matins pluvieux avec un brouillard, alors certains se servent de leurs poignets légers et déterminés pour décrire la brume épaisse⁶⁷.

Le 7 novembre, garçons et filles célèbrent ensemble pour soulager leur fatigue. Plusieurs étudiants chantent ou jouent de la musique, y compris « l'Opéra de Pékin joué par Pan Shixiu (c'est-à-dire Pan Yuliang), et tout le monde se réjouit pendant ce concert » (潘世秀君的皮黃京曲，一時非常快活)⁶⁸. Enfin, le 13 novembre, la session de dessin en plein air se termine par une petite exposition⁶⁹.

Étudier à l'étranger

En raison de la proximité entre la Chine et le Japon, de nombreux étudiants chinois, tels que Chen Baoyi et Li Shutong qui ont introduit les dessins du corps humain mentionnés précédemment, choisissent d'abord de se rendre au Japon pour étudier la peinture occidentale. Bon nombre des premiers enseignants de la peinture occidentale à Shanghai ont fait leurs études au Japon. Cependant, pour les femmes, l'éducation artistique qu'elles peuvent recevoir au Japon est limitée par rapport à celle des hommes. Au Japon, les femmes sont dissuadées d'étudier la peinture occidentale en raison de la nécessité de représenter le corps nu masculin. L'École des Beaux-Arts de Tokyo n'admet pas les étudiantes avant 1946. Même si les femmes apprennent la peinture occidentale dans des écoles privées, la pression sociale les empêche de devenir des artistes professionnelles. Par conséquent, lorsque des étudiantes comme Guan Zilan 關紫蘭 (1903-1985) ou Qiu Di 丘堤 (1906-1958) se rendent au Japon pour se former artistiquement, les ressources et les opportunités auxquelles elles peuvent accéder sont bien moindres que celles offertes aux hommes⁷⁰. Après la Grande Guerre (1914-1918), l'Europe, en particulier la France, devient un choix pour les jeunes artistes chinois souhaitant poursuivre leurs études artistiques. Depuis le XIX^e siècle, en tant que capitale de l'art, Paris attire une population artistique cosmopolite. Les artistes chinois souhaitent également étudier directement à la source de l'art occidental, car celui-ci était autrefois

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Amanda Wangwright, *op.cit.*, p. 70.

diffusé en Chine via le Japon. Le programme du Mouvement travail-études, fondé en 1912 par Li Shizeng 李石曾 (1881-1973) et Cai Yuanpei, favorise l'arrivée d'étudiants chinois en France en raison du manque de main-d'œuvre en Europe après la guerre. De plus, en 1921, l'Institut franco-chinois de Lyon est fondé par les gouvernements français et chinois dans le but de préparer les étudiants chinois aux études universitaires en France. Par ailleurs, l'Europe est une destination idéale pour les femmes artistes ; grâce aux efforts déployés par les femmes depuis la fin du XIX^e siècle, les écoles des Beaux-Arts françaises ont finalement ouvert tous leurs cours aux étudiantes.

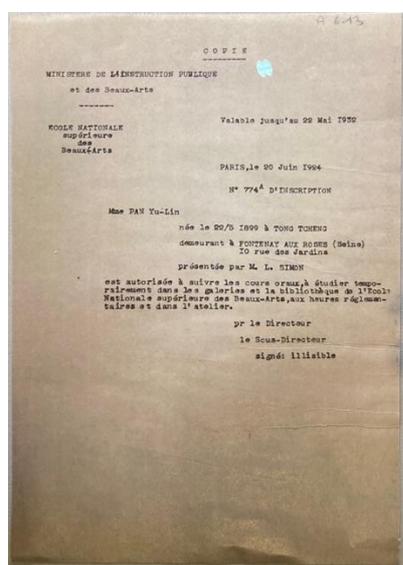
En 1921, Pan Yuliang devient l'une des premières étudiantes de l'Université sino-française. Au total, on compte 143 étudiants, dont une douzaine de femmes⁷¹. Selon les recherches de Wang Yiyan sur les artistes chinois à Lyon, à partir des archives conservées à l'École des Beaux-Arts de Lyon (ENBAL) et à l'Institut Franco-Chinois à Lyon, Pan Yuliang s'inscrit à l'ENBAL le 3 novembre 1921 et le quitte en mai 1924. Elle obtient une mention honorable et un prix pour ses résultats lors de l'année scolaire 1923-1924⁷². Parmi les étudiants chinois de l'ENBAL, on trouve de nombreuses femmes remarquables. Wang Jingyuan 王靜遠 (dates inconnues) du département de sculpture est l'étudiante chinoise qui a reçu le plus de distinctions. Née en 1893 dans la province du Fujian, elle étudie à l'ENBAL de 1921 à 1926. Pendant six ans, elle remporte de nombreux prix chaque année et devient finalement la meilleure étudiante en 1927. Elle reçoit le premier prix de sculpture pour l'année scolaire 1926-1927 ainsi qu'une bourse de voyage. C'est la première fois dans l'histoire de l'ENBAL qu'un tel prix est décerné à une femme et à un étranger. Malgré les contraintes financières de l'Institut Franco-Chinois, la demande de remboursement de Wang Jingyuan pour son voyage d'étude en Italie est acceptée⁷³. Contrairement à Wang Jingyuan, qui choisit de rester à Lyon, Pan Yuliang cherche toujours à se rendre à Paris, la capitale de l'art. En 1924, sur recommandation de Xu Beihong, elle est autorisée à suivre les cours oraux dans l'atelier de M. L. Simon à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris (ENSBAP). Cependant, à cette époque, l'ENSBAP ne délivre pas de diplômes aux étudiants

⁷¹ « Li'ang haiwai daxue youyi xiaoxi » 里昂海外大學又一消息 (Une autre nouvelle de l'Institut Franco-chinois de Lyon), *Shenbao*, 1921.08.05.

⁷² Wang Yiyan, "Art and Chinese Modernity in Connection with Lyon, 1920s-1940s", *Transtext(e)s Transcultures* [Online], 2014. 9. p. 8.

⁷³ *Ibid.*, p. 6-7.

étrangers, c'est pourquoi Pan Yuliang se rend à nouveau à l'Académie royale des Beaux-Arts de Rome, où son talent est découvert et reconnu (ill. 9- 10).



Ill. 9 et 10, Lettre d'acceptation de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris de Pan Yuliang, confirmée par M. L. Simon et Diplôme de l'Académie des Beaux-Arts de Rome délivré en 1928. Cliché de l'auteur, pris à l'exposition de Pan Yuliang au Musée d'art de l'Anhui.

Les écoles des Beaux-Arts en Chine préparent également les étudiants à poursuivre leurs études à l'étranger. L'École nationale artistique de Hangzhou s'inspire grandement du système éducatif des écoles des Beaux-Arts françaises, et la plupart de ses professeurs chinois ont fait leurs études en France. L'école propose également des cours de français et encourage ses élèves à envisager des études futures en France. À Shanghai, Liu Haisu et Chen Baoyi soutiennent la candidature de leurs étudiants pour des écoles d'art à l'étranger. Guan Zilan part étudier au Japon sous les conseils de Chen Baoyi, qui lui apporte une aide précieuse tant pour ses études que pour sa carrière professionnelle⁷⁴. Jin Qijing 金啟靜 (1902-1982), dans les années 1930, envoie une lettre à Liu Haisu depuis le Japon pour lui faire part de sa situation à Tokyo et le remercier de l'aide qu'il lui a apportée pour sa demande d'inscription et d'autres questions liées à ses études⁷⁵.

⁷⁴ Amanda Wangwright, *op.cit.*, p. 17.

⁷⁵ Jane Zheng, *op.cit.*, p. 206.

1.3.2 Les artistes professionnelles

Lieu de transmission des connaissances, les écoles jouent en réalité un rôle d'espace public où les femmes peuvent s'évader de leur foyer et être exposées au monde extérieur. Les universités ou les écoles mixtes offrent non seulement aux femmes la possibilité d'accéder à l'enseignement supérieur au même titre que les hommes, mais elles augmentent également leurs chances de se lancer dans des professions traditionnellement dominées par les hommes en participant aux activités du campus et de la société aux côtés de leurs homologues masculins. Par exemple, à l'École des Beaux-Arts de Shanghai, les activités parascolaires aident les étudiantes à développer leurs compétences pour travailler dans la sphère publique. Les archives de l'école révèlent que les femmes jouent un rôle aussi actif que les hommes dans des activités telles que la collecte de fonds, la promotion de loteries pour les expositions de l'école et l'organisation d'expositions. Ces expériences sont bénéfiques pour leur future carrière⁷⁶. Pour de nombreux intellectuels masculins, les femmes sont éduquées et travaillent davantage pour le développement et la modernisation du pays. Néanmoins, pour les femmes elles-mêmes, le travail est en réalité la clé qui leur permet de vivre de manière indépendante et de véritablement s'émanciper. Au début, les femmes occupent uniquement des emplois qui leur sont réservés, mais peu à peu elles commencent à travailler dans des domaines traditionnellement dominés par les hommes, tels que les universités, les journaux, les maisons d'édition, la médecine, etc. Outre la réalisation de leur propre émancipation et de leurs valeurs personnelles, certaines d'entre elles participent également aux mouvements sociaux visant à sauver la nation, se joignant aux hommes dans la création d'une Chine forte et moderne.

Dans le domaine de l'art, de nombreuses femmes s'activent dès les années 1920. Elles sont reconnues pour leur talent égal à celui des hommes et apparaissent souvent dans la presse en tant que représentantes de la nouvelle femme. Elles explorent les mêmes sujets et utilisent les mêmes techniques picturales que les hommes. Les juxtapositions de leurs œuvres avec celles des peintres masculins dans les revues permettent une comparaison directe de la maîtrise technique et des sujets abordés par chaque artiste. Au sein des écoles des Beaux-Arts, de plus en plus de femmes occupent des postes d'enseignantes. Elles sont membres d'associations artistiques, participent à des discussions ouvertes sur l'art et exposent aux côtés

⁷⁶ *Ibid.*, p. 203.

des hommes. Les artistes femmes jouent ainsi un rôle actif dans le développement de l'art et de l'éducation artistique en Chine. La première exposition nationale des Beaux-Arts de 1929 présente les œuvres de plusieurs femmes artistes et témoigne de la diversité des techniques picturales qu'elles pratiquent :

此次會中女子之出品有潘玉良、唐蘊玉、王靜遠、蔡威廉、李秋君、吳青霞、顧青瑤、張錫賢、何香凝、余靜芝、馮文鳳、楊雪玖、唐家偉、蔡脫姮、陳國璋輩數十人。或為名閨淑媛[...]; 或系學子高材[...]; 更有遊學法日，窮十年之功，得西藝之精英，飽掠而歸國者。要皆抱青年向上之熱情，廣佈其美術之種子。吾為此記，刊附於婦女雜誌，實抱有無窮之企望也。

On compte quelques dizaines de femmes qui participent à cette exposition nationale, dont Pan Yuliang, Tang Yunyu, Wang Jingyuan, Cai Weilian, Li Qiujun, Wu Qingxia, Gu Qingyao, Zhang Xixian, He Xiangning, Yu Jingzhi, Feng Wenfeng, Yang Xuejiu, Tang Jiawei, Cai Tuoheng, Chen Guozhang, etc. Certaines d'entre elles sont des filles talentueuses de familles célèbres [...]; certaines sont des étudiantes de haut niveau [...]; certaines ont étudié en France et au Japon pendant plusieurs années et ont suffisamment assimilé le meilleur de l'art occidental avant de rentrer chez elles. Il faut préserver l'enthousiasme de tous ces jeunes gens et répandre largement les grains de l'art. J'écris pour le *Funü zazhi* dans ce but avec beaucoup d'espoir⁷⁷.

En juillet 1929, le *Funü zazhi* publie un numéro spécial de 218 pages consacré à l'Exposition nationale des Beaux-Arts du ministère de l'Éducation. Ce numéro spécial présente de nombreux articles mettant en avant les œuvres et les biographies des femmes participantes, accompagnés d'abondantes reproductions de leurs créations. Les artistes sont également invitées à partager leurs expériences et leurs idées sur l'art. De plus, des articles abordent spécifiquement l'art féminin, tels que *La femme et les Beaux-Arts (Nüxing yu meishu 女性與美術)* de Jin Qijing⁷⁸ et *La beauté du corps féminin et les techniques picturales pour le représenter en peinture (Nüxing fayumei yu rentimei huafa 女性發育美與人體美畫法)* de

⁷⁷ Li Yuyi 李寓一, « Jiaoyubu quanquo meishu zhanlanhui canguanji (yi): xihuabu zhi gaikuang » 教育部全國美術展覽會參觀記(一) (Première partie du récit de la visite de l'exposition nationale du Ministère de l'Éducation), *Funü zazhi*, vol. 15, n° 7, 1929, section 1, p. 2.

⁷⁸ Jin Qijing 金啟靜, « Nüxing yu meishu » 女性與美術 (*La femme et les Beaux-Arts*), *Funü zazhi*, vol. 15, n°7, 1929, section 2, p. 31-32.

Tao Cuying 陶粹英 (dates inconnues)⁷⁹. Le 21 décembre 1929, le *Shenbao* publie un article pour présenter et féliciter les nombreuses participantes de l'exposition nationale des Beaux-Arts avec fierté : « Chaque jour, le nombre d'artistes femmes augmente. Nous ne pouvons qu'y voir une évolution encourageante pour notre société » (這樣一天一天女藝術家增加出來, 確不得不認為是我國社會中一件可喜的事)⁸⁰.

Ce qui est encore plus encourageant, c'est que les femmes ne se cantonnent pas à leur domaine de travail. Celles qui ont bénéficié d'une éducation supérieure et d'idées démocratiques de l'Occident s'engagent également dans les affaires publiques de la société chinoise. Elles jouent le rôle de figures progressistes et participent activement aux activités sociales, contribuant ainsi, aux côtés de leurs compatriotes masculins, au développement d'une Chine moderne. Par exemple, le 1^{er} mai 1928, afin de célébrer les efforts déployés pour améliorer les conditions de travail, une vingtaine de personnes récemment rentrées en Chine après leurs études à l'étranger sont sollicitées pour assister à une manifestation commémorative de la fête du travail. Parmi les invités figurent des femmes telles que « l'artiste Mme Pan Yuliang », « les éducatrices Mme Ai Yuhua 艾毓華, Mme Jiang Longyuan 江龍淵 et Mme Lin Zaoyu 林藻予 », « l'écrivaine Mme Su Mei 蘇梅 et la sculptrice Mme Fang Yu 方于 »⁸¹. On attend de ces figures progressistes qu'elles assument la responsabilité de libérer la classe ouvrière de ses souffrances et de son statut inférieur, d'autant plus que la nation chinoise aspire à se libérer du mépris et de l'occupation imposés par les puissances étrangères⁸².

⁷⁹ Tao Cuying 陶粹英, « Nüxing fayumei yu rentime huafa » 女性發育美與人體美畫法 (*La beauté du corps féminin bien développé et les techniques picturales pour la rendre en peinture*), *Funü zazhi*, vol. 15, n°7, 1929, section 2, p. 33-39.

⁸⁰ Wei Wei 韋薇, « You tianle jiwei nvhuajia » 又添了幾位女畫家 (L'apparition récente de plusieurs femmes peintres), *Shenbao*, 1929.12.21.

⁸¹ « Liuou wenyijie » 留歐文藝界 (Les personnages dans le domaine artistique et littéraire ayant étudié en Europe), *Shenbao*, 1928.05.02.

⁸² *Ibid.*

II. La conscience et la réaction féministe de Pan Yuliang

2.1 La consommation et la suppression des femmes dans la culture visuelle

Dans l'introduction de son ouvrage *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir révèle le statut subordonné des femmes qui sont considérées comme « l'autre » :

L'humanité est mâle et l'homme définit la femme non en soi mais relativement à lui ; elle n'est pas considérée comme un être autonome. [...] Et elle n'est rien d'autre que ce que l'homme en décide ; ainsi on l'appelle « la sexe », voulant dire par là qu'elle apparaît essentiellement au mâle comme un être sexué : pour lui, elle est sexe, donc elle l'est absolument. Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est Absolu : elle est l'Autre⁸³.

La construction de la femme en tant qu'« autre » se fait de manière similaire dans le domaine de l'art plastique où elle est transformée en objet passif du regard et du désir masculin, notamment dans le genre du nu féminin. L'historien de l'art T. J. Clark met implicitement en évidence le mécanisme du regard masculin lorsqu'il décrit la manière traditionnelle de contempler le nu :

A nude [...] is a picture for men to look at, in which Woman is constructed as an object of somebody else's desire. A nude could hardly be said to do its work as a painting at all if it did not find a way to address the spectator and give him access to the body on display. He had to be offered a place outside the picture, and a way in; and be assured somehow that his way was the right one, leading the knowledge he required⁸⁴.

Pour les femmes artistes qui participent à la création de ce genre, elles passent du statut d'objet passif à celui de créatrice active. Leurs propres expériences leur permettent de découvrir la transformation sophistiquée du corps féminin par les hommes. Suzanne Valadon profite des séances où elle sert de modèle aux peintres pour apprendre à peindre elle-même. Patricia Mathews remarque qu'elle devait scruter comment les peintres masculins transforment et positionnent le corps en objet du regard sur la toile, ce qui influence son

⁸³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, I, Paris : Éditions Gallimard, 1949, renouvelé en 1976, p. 17.

⁸⁴ T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton: Princeton University Press, 1999, p. 131-132.

attitude face à ses propres représentations des femmes et du corps féminin⁸⁵. La conscience féminine naît souvent de l'insatisfaction liée à la réalité de l'inégalité entre les sexes, qui engendre à son tour une subjectivité en tant que femme. L'art féministe s'établit sur la base des expériences féminines et de leurs propres perceptions.

2.1.1 La nouvelle femme de la Chine en tant qu'objet de consommation

Avec l'afflux des images occidentales en Chine à la fin de la dynastie Qing, les femmes deviennent à leur tour des objets de consommation publique. Leurs images se répandent largement dans la presse commerciale chinoise. Bien que les femmes chinoises aient atteint un certain degré d'émancipation au début du XX^e siècle, ces nouvelles femmes qui entrent dans le domaine public pendant la période républicaine deviennent de nouveaux objets exploitables au profit des intérêts des hommes.

Si les femmes artistes enseignent, participent à des débats et à des expositions comme leurs homologues masculins, elles sont inévitablement présentées dans la presse comme des objets de consommation. La différence de présentation des artistes masculins et féminins dans les journaux et les revues reflète la différence d'attention que leur portent les lecteurs. Alors que les artistes masculins sont présentés à travers leurs œuvres, les artistes femmes apparaissent dans la presse avec leurs biographies et leurs photographies. Cette différence suggère que le public s'intéresse principalement aux œuvres des artistes masculins, tandis que pour les femmes artistes, on s'intéresse davantage à leurs attributs personnels tels que leur apparence, leurs vêtements, leur raffinement et leur statut social⁸⁶. De plus, en ce qui concerne le genre du nu, la juxtaposition des images des femmes peintres et de leurs peintures de nu incite les lecteurs à les comparer et à imaginer le corps de la femme peintre elle-même. On va même jusqu'à imaginer que les femmes peintres utilisent leur propre corps comme modèle.

Les revues de l'époque établissent également des parallèles entre certaines photographies des nouvelles femmes et des images artistiques occidentales de nu. Dans les photographies, les

⁸⁵ Patricia Mathews, "Returning the Gaze: Diverse Representations of the Nude in the Art of Suzanne Valadon", In *The Art Bulletin*, vol. 73, n°3, 1991, p. 415.

⁸⁶ Jane Zheng, *op.cit.*, p. 213.

femmes adoptent souvent des poses qui mettent en valeur les courbes de leur corps, ce qui témoigne sans doute de la définition de la beauté par les hommes. La comparaison implique une similitude sous-jacente des formes féminines entre le nu artistique et le corps de la chinoise moderne. Amanda Wangwright cite par exemple le *Xinren zhoukan* 新人週刊, qui associe des portraits de femmes locales à une sculpture de style classique représentant une jeune femme nue assise sur des rochers. La surface lisse et les formes souples de la statue évoquent les corps des femmes vêtues⁸⁷. Même si les femmes chinoises ne sont pas représentées nues, cette comparaison instaure de nouveaux codes érotiques dans la culture visuelle chinoise.

Bien que la culture chinoise ait une conception différente du corps, ce qui conduit à la quasi-absence de représentation du corps nu, John Hay illustre la construction physique du corps féminin dans la littérature chinoise. L'attraction physique de la femme est construite à travers des éléments du corps qui suggèrent l'érotisme. Le vocabulaire des descriptions se place dans une tradition qui remonte au moins au II^e siècle avec le *Luoshen fu* 洛神賦 (Ode sur la nymphe de la rivière Luo) de Cao Zhi 曹植 (192-232)⁸⁸. Durant la dynastie Qing, les *meiren tu* 美人圖 (peintures des beautés) représentent généralement des courtisanes ou des concubines qui sont l'objet d'un amour romantique de la part d'un homme. Les peintres utilisent des symboles érotiques codifiés dans leurs représentations, offrant ainsi une source d'excitation sexuelle⁸⁹. Après la diffusion des images érotiques occidentales en Chine, les peintres commerciaux locaux créent des images correspondantes de femmes chinoises pour attirer les hommes chinois. Ils font référence aux codes érotiques de la culture chinoise. Par exemple, Francesca dal Lago montre que le geste des « jambes croisées » adopté dans la représentation des femmes modernes est reconnu par les hommes comme un signe de séduction, une tradition de la peinture chinoise⁹⁰.

⁸⁷ Amanda Wangwright, *op.cit.*, p. 66.

⁸⁸ John Hay, "The Body Invisible in Chinese Art?", In Angela Zito and Tani Barlow (éds.), *Body, Subject and Power in China*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 46-51.

⁸⁹ Francesca dal Lago, "Crossed Legs in 1930s Shanghai: How 'Modern' the Modern Women?" *East Asian History*, n°19, 2000, p. 118.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 118-123.

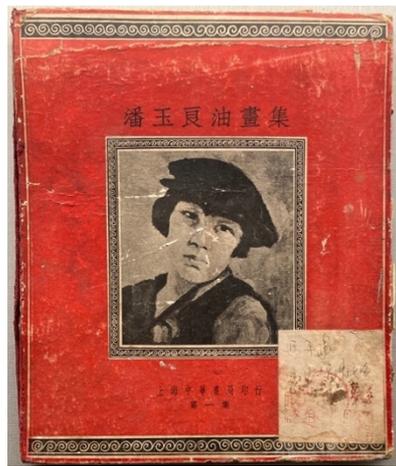
L'érotisation des femmes modernes au début du XX^e siècle en Chine reflète le mécanisme du marché dans la culture visuelle de l'époque. Le désir des hommes pour le corps des femmes est exploité afin de transformer la création artistique en une production marchande⁹¹. La modernité et la mode représentées par ces femmes deviennent également des atouts de vente. La nudité et la beauté des courbes du corps sont largement discutées, et les commerçants saisissent naturellement l'occasion de renouveler l'image de la femme et de la promouvoir vivement. Sur le plan social, Amanda Wangwright propose une autre raison à cette sexualisation des femmes chinoises. Face à l'amélioration du statut des femmes en Chine, la presse cherche à aborder et à stabiliser les rôles de genre. En contrôlant l'image des femmes, les craintes concernant l'incertitude de ce que les femmes modernes pouvaient et devaient devenir s'apaisent plus ou moins⁹².

Cependant, les femmes de l'époque participent activement à cette construction de l'image. Convaincues que ce type de représentation est une mode à ne pas manquer, elles se font photographier (dans les mêmes poses) et envoient ces clichés aux maisons d'édition pour publication. Parmi les femmes peintres, Guan Zilian, dès le début de sa carrière professionnelle, façonne elle-même son image publique. S'intéressant également à la mode et ayant une belle apparence, elle pose pour des photos élégantes afin de souligner cet aspect⁹³. Quant à Pan Yuliang, dès son retour en Chine, elle se présente comme une « garçonne » en portant des vêtements masculins tels qu'un costume et un chapeau, évitant ainsi de fournir aux regards masculins des éléments d'identification usuels destinés à la consommation des images de femmes. Son autoportrait de 1928 est utilisé pour la couverture de son premier album de peintures à l'huile (ill. 11). Dans les années 1920, le mouvement de la garçonne perturbe les codes conventionnels de différenciation des sexes en Europe. Les femmes coupent leurs cheveux et s'habillent en hommes. Cette forme d'émancipation immédiate se répand rapidement depuis Paris, la capitale de l'art et de la liberté. Les garçonnes se définissent en tant que femmes et suivent librement leurs désirs.

⁹¹ Zhang Yingjin, *Theory, History and the City: Interdisciplinary Perspective on Chinese- Western Comparative Literature*, Fudan University Press, 2015, p. 189.

⁹² Amanda Wangwright, *op.cit.*, p. 67.

⁹³ *Ibid.*, Chapitre I, p. 14-33. Amanda Wangwright analyse dans le premier chapitre comment Guan Zilan construit son image d'artiste dans la presse.



Ill.11, La couverture de l'album de peintures à l'huile de Pan Yuliang de 1934, photographie prise à l'exposition de Pan Yuliang au Musée d'art de l'Anhui.

2.1.2 La préférence pour le nu féminin dans le domaine de l'art

À l'époque républicaine, les peintures publiées dans les revues représentent plus souvent le nu féminin que masculin. Bien qu'à l'école des Beaux-Arts, les étudiants pratiquent le dessin du corps nu masculin, comme je l'ai montré dans la première partie, les exemples d'images de nu masculin sont rares. De plus, les approches de la représentation de la figure sont partagées par les artistes, quel que soit leur sexe. L'étude de David Clarke révèle que les figures nues représentées par les artistes chinois occupent souvent une place dominante dans l'image et sont dans une posture statique. Ainsi, l'accent est entièrement mis sur le corps nu lui-même, qui semble être un sujet à part entière⁹⁴. Cette préférence peut être partiellement expliquée par le fait que les artistes chinois sont encore en phase d'apprentissage. Comme indiqué dans les titres tels que « *renti* 人體 » (corps humain) ou « jeune fille », la majorité des œuvres sont des exercices de nu.

Ce phénomène est néanmoins étroitement lié à ce qui se passe dans le monde artistique français. Depuis le début du XIX^e siècle, dans le domaine du nu en peinture, les œuvres exposées dans les salons représentent presque exclusivement le nu féminin. Les critiques font l'éloge de ces belles créatures, et des personnalités respectées les acquièrent

⁹⁴ David Clarke, "Iconicity and Indexicality: The Body in Chinese Art", in *Semiotica*, n°155, 2005, p. 235.

pour décorer leur intérieur. Ces nus féminins sont représentés sous prétexte d'allégories, de mythologies, de personnages historiques et exotiques. Elles ne regardent jamais les spectateurs⁹⁵. Même dans un contexte allégorique, ce qui représente une soumission féminine reçoit plus de critiques favorables. Prenant le contre-pied de cette tendance, *La liberté guidant le peuple* de Delacroix (1798-1863), réalisée en 1830, suscite de vives controverses, car c'est une femme qui guide un groupe d'hommes. La figure de la liberté est accusée de ressembler à une prostituée aux mœurs légères⁹⁶. Les femmes représentées de la manière la plus humiliante se trouvent dans la série de Jean-Léon Gérôme, qui dépeint la scène de la vente des esclaves. Dans un contexte hypothétique oriental ou antique, de jeunes femmes sont complètement dévêtues et exposées aux marchands ou à des hommes qui les étudient. Ces peintures académiques étaient très appréciées à l'époque⁹⁷.

La position passive des femmes dans les représentations artistiques est le résultat d'une répression totale de la liberté et de la sexualité des femmes dans la société depuis le XVIII^e siècle. Lynda Nead explique la construction du genre du nu féminin dans l'art occidental :

[...] the female nude is not simply one subject among a whole range of subjects that artists have chosen to depict within the history of art; rather, it should be recognized as a particularly significant motif within western art and aesthetics. The representation of the female body within the forms and frames of high art is a metaphor for the value and significance of art generally. It symbolizes the transformation of the base matter of nature into the elevated forms of culture and the spirit. The female nude can thus be understood as a means of containing femininity and female sexuality⁹⁸.

Ainsi, la représentation du nu féminin rassemble en réalité de nombreuses idées sociales, politiques et philosophiques, reflétant la construction et le contrôle des femmes elles-mêmes dans la société de l'époque. Les caractéristiques féminines sont définies et renforcées à travers ces images. Au siècle des Lumières, la culture bourgeoise moderne commence à prendre forme et la notion de famille est renouvelée pour répondre aux besoins nés dans un nouveau contexte. Rousseau insiste sur la nécessité d'une éducation moderne, qui inclut l'éducation au

⁹⁵ Alberto Mario Banti, *Éros & vertu, le corps des femmes de Watteau à Manet*, Paris : Alma Éditeur, 2018, p. 106-107.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 109-110.

⁹⁷ *Ibid.* p. 136.

⁹⁸ Lynda Nead, *Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London: Routledge, 1992, p. 2.

sein du cadre familial pour les enfants. La nouvelle famille est désormais conçue comme un petit groupe social harmonieux capable de fournir une éducation intellectuelle et un soutien varié aux futurs citoyens éclairés. Le rôle central de cette famille est celui de l'épouse et de la mère, chargée de subvenir aux besoins physiques et émotionnels du mari et des enfants, les liant intimement les uns aux autres⁹⁹. Dans ce contexte, pour Rousseau, la liberté des femmes compromet la construction de cette nouvelle structure sociale. Le fait qu'elles se laissent guider par leurs désirs les pousse à oublier leur rôle d'épouse et de mère. Il imagine une restauration des mœurs privées par le biais d'une rigide hiérarchie de genre. Par la suite, pendant la Révolution et le Premier Empire, des politiques restreignant la liberté et les droits civiques des femmes sont successivement mises en place. Les femmes sont exclues de la sphère politique et du monde professionnel. Même au sein de la famille, considérée comme le domaine des femmes, elles demeurent en position subalterne¹⁰⁰. La passivité et la soumission des femmes, sans pour autant manquer d'attrait sexuel, sont des caractères voulus et construits pour les femmes dans la société.

Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, les révoltes artistiques des avant-gardes n'ont cependant rien changé à la structure conventionnelle de la société qui exploite les femmes, si ce n'est de manière plus franche, sans aucun prétexte mythologique ou allégorique. Dans son article *Virility and Domination in Early 20th Century Vanguard Painting*, Carol Duncan met en évidence la domination sexuelle des artistes masculins dans les représentations de nus féminins. Le corps des femmes est réduit à de la chair et sert de terrain d'exploration pour le regard masculin :

Most images of female nudity imply the presence (in the artist and/or the viewer) of a male sexual appetite. What distinguishes these pictures and others in this period from most previous nudes is the compulsion with which women are reduced to objects of pure flesh, and the lengths to which the artist goes in denying their humanity. Not all nudes from this decade are as brutal as Van Dongen's Reclining Nude; but the same dehumanizing approach is affirmed again and again¹⁰¹.

⁹⁹ Carol Duncan, "Happy Mothers and Other New Ideals in French Art", in *The Art Bulletin*, 1973, vol.55, n°4, p. 579 et 582.

¹⁰⁰ Alberto Mario Banti, *op.cit.*, p. 69-78.

¹⁰¹ Carol Duncan, "Virility and Domination in Early 20th Century Vanguard Painting", in *Artforum*, vol. 12, no°4, p. 31.

Quand les Chinois commencent à apprendre la peinture occidentale et abordent le genre du nu, il est naturel qu'ils imitent ce que les artistes européens représentent, de manière similaire. De plus, les artistes chinois ont peu de références dans la culture chinoise pour ce genre et leur compréhension de la conception du corps nu ou de la beauté du corps féminin provient presque entièrement de celles développées par les hommes occidentaux au cours des siècles précédents. La façon dont les Chinois modernes regardent et représentent, en particulier ceux qui étudient en Europe ou au Japon, est façonnée par des conventions européennes. Dans son essai sur l'art du nu, écrit en 1924, il est évident que Ni Yide est fasciné par la prétendue relation romantique entre l'artiste masculin et son charmant modèle féminin. Il est convaincu que le nu féminin représenté par les artistes avant-gardistes (il préfère les peintures de femmes nues de Renoir) incarne la beauté la plus à la mode. Ces idées sont sans aucun doute partagées par la plupart des artistes chinois¹⁰². Un autre facteur pouvant influencer les représentations artistiques correspond aux vives discussions dans la société chinoise sur la question des femmes. Tout comme en Occident, les Chinois diffusent également une conception des femmes dans la société à travers les images. À partir de la fin du XIX^e siècle, les femmes se retrouvent au centre de la modernisation de la Chine. Elles sont liées à la force d'une nation et à la valeur de sa culture. L'intellectuel Zhang Jingsheng 張競生 (1888-1970) encourage les femmes chinoises à imiter les modes de vie des femmes occidentales afin de développer un corps similaire dans les peintures de nu. Pour lui, un corps bien développé chez les femmes satisfait non seulement davantage les désirs des hommes, mais est également favorable à la santé des générations futures¹⁰³. En poursuivant ces idées, dans les années 1930, l'esthétique du *jianmei* 健美 (beauté robuste) concernant le corps des femmes se forme et se généralise en Chine.

Néanmoins, en Chine, les femmes artistes abordent l'art du nu en même temps que leurs homologues masculins. Alors que les artistes masculins s'inspirent des expériences des hommes occidentaux, les femmes artistes recherchent également des références qui leur conviennent dans les expérimentations féminines européennes. Dans la partie suivante, je vais présenter comment Pan Yuliang, passionnée par le corps nu féminin, puise dans les

¹⁰² Ni Yide 倪貽德, « Lun luoti yishu 論裸體藝術 » (De l'art du nu), in Zhao Li 趙力 et Yu Ding 余丁 (dir.), *Zhongguo youhua wenxian* 中國油畫文獻 (Les archives de la peinture à l'huile chinoise), Changsha: Hunan Meishu Chubanshe, 2002, p. 469-472.

¹⁰³ Sun Liying, *op.cit.*, 2013, p. 314-316.

expériences féminines pour renouveler les représentations conventionnelles et dominantes des hommes.

2.2 Représenter le nu féminin comme forme de défi

En parlant des corps nus représentés par Suzanne Valadon, Patricia Mathews loue l'acte de transgression qu'elle commet en entrant dans le domaine des hommes et en projetant sa propre vision sur le corps nu des femmes dans les représentations artistiques. Pour la chercheuse, le fait qu'une femme peigne le corps nu est déjà un défi à la domination masculine, car il n'y a presque aucun précédent dans l'histoire osant exprimer les désirs et les besoins féminins à travers la représentation artistique du nu féminin¹⁰⁴. Néanmoins, en Chine, dans ce domaine relativement nouveau mais moderne, même les femmes sont encouragées à pratiquer le genre du nu pour favoriser le développement de la peinture occidentale en Chine le plus rapidement possible. Cependant, tout comme leurs homologues européennes, les femmes peintres chinoises cherchent à trouver des expressions qui leur conviennent et à affirmer leur subjectivité.

2.2.1 L'émancipation du corps et de l'esprit

La préoccupation de Pan Yuliang pour le corps et sa compréhension de l'importance de l'émancipation du corps des femmes ont pris forme bien avant qu'elle ne quitte le pays pour poursuivre des études artistiques en 1921. En Chine, avant la période du 4 mai, les réformatrices chinoises ont déjà commencé à mettre en évidence le lien entre l'émancipation de l'esprit et celle du corps. Alors que le discours masculin plaçait ses espoirs dans le corps des femmes pour sauver la race chinoise et s'élever sur la scène internationale, les femmes ont saisi cette opportunité d'émancipation du corps pour échapper au contrôle des hommes.

¹⁰⁴ Patricia Mathews, *op.cit.*, p. 418.

Au début du XX^e siècle, Qiu Jin 秋瑾 (1875-1907)¹⁰⁵ appelait déjà les femmes à être indépendantes et à prendre leur destin en main. En 1904, malgré l'opposition de sa famille, elle part étudier au Japon à ses propres frais. Au Japon, elle se lie d'amitié avec des révolutionnaires chinois et participe souvent aux activités révolutionnaires des étudiants. Elle se préoccupe également du destin des femmes et initie des mouvements féministes, prônant vivement l'éducation pour les femmes. Elle encourage ses compatriotes chinoises à ne pas hésiter face à la révolution. Selon elle, pour sauver le pays, il faut compter sur elles-mêmes plutôt que sur les hommes qui n'exercent que répression physique et mentale sur les femmes. En tant que révolutionnaire active, elle incite également ses compatriotes à assumer leurs responsabilités, tant pour elles-mêmes que pour la nation, en ces temps de bouleversements. À cette époque, de nombreuses femmes participent activement aux mouvements sociaux et politiques, se battant aux côtés de leurs homologues masculins pour redonner vie à la nation. Une autre féministe du début du XX^e siècle, Chen Xiefen 陳顯芬 (1883-1923), publie un article spécifique sur la culture du corps des femmes en 1903 dans la revue *Nüxuebao* 女學報 dont elle est la fondatrice. À la fin du XIX^e siècle, comme je l'ai mentionné dans la partie consacrée à l'éducation des femmes, la création de plusieurs écoles chrétiennes en Chine proposait une éducation moderne pour les filles, y compris un entraînement physique. Cependant, dans le texte de Chen Xiefen, elle affirme que les femmes ne doivent pas se contenter d'effectuer des exercices gymnastiques pour renforcer les parties faibles du corps. La culture physique consiste à connaître son propre corps et à respecter ses sensations. Il est important de se définir, par exemple en considérant la beauté du corps et le bien-être physique. À partir de cette émancipation du corps, les femmes commencent à se libérer du contrôle des hommes et deviennent des individus indépendants et respectables. Par la suite, elles peuvent mieux tirer profit de l'éducation mentale et intellectuelle. Tous les changements dans les conditions de vie des femmes et dans leur statut social sont dus à cela¹⁰⁶. Ce discours inspirant trouve écho dans plusieurs textes publiés ultérieurement. Dans la génération suivante, les biographies de femmes actives dans la société, telles que Lu Lihua (1900-1997) et Chen Yongsheng (1900-1997), présentent de nombreux exemples de femmes qui ont réellement bénéficié de la culture physique en atteignant une émancipation physique et mentale. Leurs

¹⁰⁵ Qiu Jin 秋瑾 (1875-1907) est une révolutionnaire et poète chinoise au début du XX^e siècle. Voir Suzanne Bernard, *Qiu Jin, féministe, poète et révolutionnaire*, Le Temps des Cerises, 2006, et Guo Changhai 郭長海, *Qiu Jin 秋瑾*, Xinlei chubanshe, 1993.

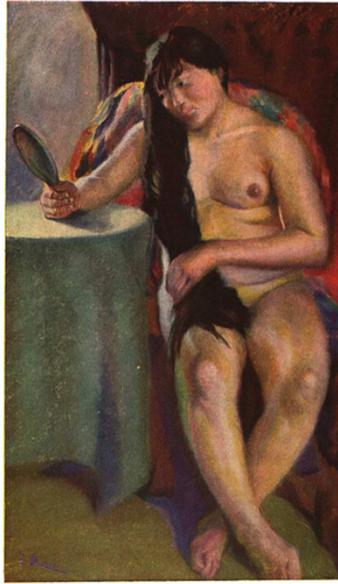
¹⁰⁶ Denise Gimpel, *op.cit.*, p. 105.

images et leurs histoires se répandent dans les revues des années 1910, servant de modèles pour les jeunes filles¹⁰⁷.

Les différentes représentations du corps féminin par Pan Yuliang peuvent être considérées comme une continuation dans ce sens. Dans ses peintures, l'artiste explore librement les possibilités du corps des femmes et définit elle-même la manière de les regarder. En 1929, elle crée une peinture au pastel pour la première exposition nationale des Beaux-Arts de Chine et la nomme « Guying » 顧影 (regardant son reflet), représentant une femme chinoise nue assise sur une chaise à côté de la table. Elle tient un miroir dans sa main droite et contemple son reflet dans un miroir (ill. 12). Sa main gauche démêle ses cheveux longs et ses jambes se croisent. Les linges qui couvrent les meubles sont de couleurs vives (rouge et vert) et de style chinois. Il y a une grande source de lumières venant du haut à gauche, soulignant la maîtrise des effets d'ombre et lumière de l'artiste en peinture. Ce motif est fréquent dans de nombreuses peintures occidentales, bien que leur époque de création soit différente. Cependant, la représentation de Pan Yuliang introduit sa propre expérience ainsi que les expériences féminines. Le terme qu'elle utilise pour nommer cette peinture, « guying », provient d'un poème de Lu Ji 陸機 (261-303) : Me tenant debout et regardant la direction du pays natal, je remarque mon ombre et éprouve solitude et compassion à mon propre égard (Zhuli wang guxiang, guying qi zilian 佇立望故鄉，顧影淒自憐)¹⁰⁸. Li Yuyi, l'éditeur du magazine féminin *Funü zazhi*, souligne l'aspect positif de l'interprétation de l'œuvre de Pan Yuliang. Il entame son commentaire par « les autres ne me chérissent pas, je me chéris moi-même » (別人不珍惜我，我珍惜我自己!), impliquant une décision ferme de se respecter malgré les opinions des autres. Le corps nu de la femme suggère qu'elle peut décider par elle-même de son propre corps. Cette affirmation de son propre corps reflète les idées de l'époque qui prônaient une libération du corps.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 112-114.

¹⁰⁸ Lu Ji 陸機 (261-303), fonctionnaire, écrivain et poète de la dynastie Jin de l'Ouest (265-316). Le poème est intitulé *Fu luo dao zhong zuo* 赴洛道中作 (Création sur la route en direction de Luoyang). Il est réalisé en 289 quand Lu Ji quitte son pays natal et se rend à Luoyang avec son frère cadet et exprime la tristesse d'être éloigné de chez lui ainsi que l'incertitude quant au futur.



Ill.12, Pan Yuliang, *Guying* 顧影 (Regardant son reflet), 1929, pastel sur papier, image publiée en ligne, URL: https://kjc-sv034.kjc.uni-heidelberg.de/frauenzeitschriften/public/magazine/page_content.php?magazin_id=4&year=1929&issue_id=441&issue_number=007&img_issue_page=17, [consulté le 20 avril 2023]

Quant au corps représenté dans *Guying*, il s'agit d'une femme chinoise aux longs cheveux noirs et au corps robuste. Sa main tenant le miroir ne ressemble en rien aux mains délicates des femmes aristocrates ou des familles bourgeoises. En associant cette image à sa créatrice, on peut imaginer que Pan Yuliang représente ici une femme issue d'une famille modeste, tout comme elle, et son corps ne correspond pas aux critères de beauté du corps féminin dans l'esthétique chinoise. Néanmoins, c'est un corps naturel qui renferme la force primitive de la femme. Elle s'affirme et perturbe la vision des hommes simultanément. Les spectateurs masculins ne se sentent plus dominants face à ce corps, mais ils n'osent pas dire que ce n'est pas une excellente peinture. La maîtrise admirable des techniques académiques par Pan Yuliang fait taire les voix patriarcales et autoritaires. Li Yuyi la compare à Léonard de Vinci, capable de traduire les sentiments profonds en peinture. Cependant, en France, où la représentation du nu féminin possède une longue tradition et un système complet qui exclut les femmes de ce domaine, les nus féminins peints par Suzanne Valadon reçoivent des critiques hostiles. Dans la section suivante, j'exposerai cela plus en détail en analysant les peintures de Pan Yuliang créées dans un contexte occidental.

L'œuvre de 1929 perturbe non seulement le regard masculin, mais propose également une place aux spectatrices face au motif du nu féminin dans les représentations artistiques. La femme nue admire son corps dans le miroir, et les spectatrices contemplent le nu féminin qui pourrait être le reflet d'elles-mêmes. La figure invite et inspire les spectatrices à tourner leur regard vers leur propre corps, vers un corps ancré dans la réalité et non façonné par les hommes. Amanda Wangwright pense que le numéro spécial de *Funü zazhi* consacré à l'exposition nationale des Beaux-Arts constitue une source édifiante à plusieurs égards pour la culture physique des femmes en réunissant la peinture de Pan Yuliang, le commentaire de Li Yuyi et les deux textes de Jin Qijing et Tao Cuiying. Ils guident les femmes vers la prise de conscience et la confiance en elles-mêmes en maîtrisant leur propre corps et en le valorisant¹⁰⁹. Le nu féminin devient une source d'inspiration pour les femmes peintres et est représenté en tant que tel. C'est ainsi que Pan Yuliang contribue à la représentation du nu à l'époque républicaine. D'ailleurs, à partir de la femme nue dans *Guying*, l'artiste commence elle-même à se libérer de l'idéal de beauté et des critères académiques conventionnels qui transparaissaient dans ses peintures précédentes. Le corps robuste, qu'il soit une représentation de son propre corps ou le fruit de son observation des autres, devient un motif récurrent dans les créations artistiques ultérieures de Pan Yuliang. Tout au long de sa vie, son attachement constant au corps féminin trouve son origine dans son expérience à l'époque républicaine en Chine. La représentation du corps des femmes lui permet également de s'émanciper et de s'exprimer à partir de ses expériences personnelles.

2.2.2 Représenter la vie ordinaire des femmes

En 1937, Pan Yuliang part pour la France et ne retourne jamais en Chine. Dans le milieu artistique français, elle est une artiste, à la fois femme et chinoise, ce qui lui confère un statut marginal. La plupart des jeunes artistes inconnus choisissent de collaborer avec des marchands d'art ou des galeristes pour faire connaître leurs œuvres, et en contrepartie, ils laissent ces derniers intervenir dans leurs créations. Cependant, Pan Yuliang reste toujours

¹⁰⁹ Amanda Wangwright, *op.cit.*, p. 73.

indépendante. En France, elle développe librement son langage pictural et explore des sujets qui la touchent et qu'elle souhaite exprimer.

Les deux amies

Pan Yuliang aborde le sujet des « deux amies » après son retour en France. Comme le « printemps », le couple de femmes ou l'intimité entre femmes deviennent également des thèmes récurrents dans les créations artistiques de Pan Yuliang tout au long de sa vie.

Concernant les représentations du couple de femmes, Marie-Jo Bonnet remarque qu'il s'agit d' : « un domaine iconographique d'une richesse inattendue, tant par le nombre d'artistes, hommes et femmes, qui ont représenté ce sujet que par la permanence de l'intérêt qu'il a suscité »¹¹⁰. La véritable représentation de ce sujet en France remonte à la Renaissance, mais avec des prétextes divers : mythologique, allégorique, oriental et « amical ». Cependant, l'amour entre les femmes demeure invisible : « derrière la peur de la sexualité se cache la peur de la liberté des femmes »¹¹¹, écrit-elle. Le tableau *Le Sommeil* (ill. 13) de Courbet (1819-1877) marque un tournant dans la représentation du couple de femmes. Grâce à la commande de Khalil Bey (1831-1879), diplomate turc installé à Paris et premier acquéreur en 1865 du tableau *Le Bain Turc* d'Ingres (ill. 35)¹¹², Courbet présente ces deux amies nues, enlacées et endormies. C'est la première fois qu'un artiste aborde ouvertement ce sujet, transgressant ainsi la morale du XIX^e siècle¹¹³. Le même collectionneur commande également *L'Origine du monde*¹¹⁴. Cependant, malgré tout, les femmes sont regardées par les hommes.

¹¹⁰ Marie-Jo Bonnet, *Les deux amies, essai sur le couple de femmes dans l'art*, Paris : Éditions Blanche, 2000, p. 11.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 136.

¹¹² *Le Bain Turc* (1862) représente de nombreuses odalisques nues dans un espace exotique oriental, faisant partie des peintures orientalistes du XIX^e siècle. Elle est désormais conservée au Musée du Louvre.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *L'origine du monde* (1866) de Gustave Courbet est une peinture audacieuse pour l'époque qui dépeint le sexe féminin. La peinture entre dans la collection du Musée d'Orsay en 1995 et son propriétaire d'alors est Jacques Lacan, un psychanalyste français.



Ill.13, Gustave Courbet, *Le Sommeil*, 1866, huile sur toile, 135 x 200 cm, Petit Palais, Paris, France, image publiée en ligne, URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Sommeil_\(Courbet\)#/media/Fichier:Gustave_Courbet_-_Le_Sommeil_\(1866\),_Paris,_Petit_Palais.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Sommeil_(Courbet)#/media/Fichier:Gustave_Courbet_-_Le_Sommeil_(1866),_Paris,_Petit_Palais.jpg) [consulté le 25 mai 2023]

Dans les années 1920, entre les deux guerres, la représentation lesbienne est très en vogue, accompagnant le mouvement d'émancipation des femmes. Les couples de femmes sont présents dans la réalité, la littérature, la presse, ainsi que dans les domaines artistiques et visuels. Les femmes artistes commencent à imposer leurs propres interprétations et les femmes représentées dans ces sujets dépassent enfin leur position passive.



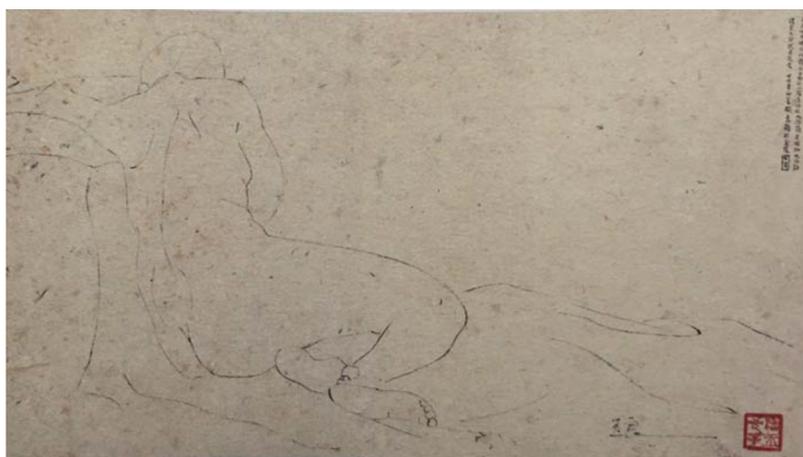
Ill.14, Pan Yuliang, *Deux femmes*, huile sur toile, 1938, Musée d'art de l'Anhui, Musée d'art de l'Anhui, image publiée sur le site de la Fondation Li Ching de la culture et de l'éducation, URL : <https://www.panyulin.org/detail.php?lang=tw&id=1&id2=11&Page=2&Page2=70> [consulté le 28 mai 2023]

Une œuvre marquant les débuts de l'exploration de ce sujet par Pan Yuliang est réalisée en 1938 (ill. 14). Dans cette peinture, deux femmes nues sont assises côte à côte sur un canapé.

Tout comme dans *Le Sommeil* de Gustave Courbet, Pan Yuliang juxtapose deux types de beauté féminine en jouant sur les contrastes. L'une est blonde et blanche, avec les yeux légèrement entrouverts. Elle s'incline nonchalamment contre l'autre femme aux cheveux noirs et à la peau plus foncée. Cette dernière a des yeux noirs et des lèvres plus épaisses. Les deux figures regardent vers le bas, mais elles sont sans doute conscientes de la présence des spectateurs. La femme blonde semble indifférente, tandis que l'autre manifeste de l'insatisfaction, comme si elles étaient dérangées par quelqu'un d'autre. Comparée aux nus de Courbet qui sont totalement endormis et sans défense, la représentation de Pan Yuliang perturbe davantage les regards masculins qui se voient refuser toute intervention.

Sur le plan technique, cette œuvre combine diverses sources d'inspiration. Bien que l'artiste utilise des couleurs vives en aplats pour le fond, évoquant les peintures post-impressionnistes, les plis du drapé bleu et les jeux de lumière sur le manteau noir montrent que Pan Yuliang continue à utiliser les techniques picturales académiques. Les contours des corps sont matérialisés par des lignes souples et expressives, inspirées de la peinture traditionnelle chinoise, tandis que la texture des chairs est rendue avec minutie grâce à de petites touches visibles de couleurs. Les deux types de femmes s'inspirent des idéaux classiques de Titien et Rembrandt, mais elles sont représentées avec une honnêteté réaliste. Après avoir achevé ses études de peinture occidentale, Pan Yuliang commence à étudier l'esthétique et la peinture traditionnelle chinoise. Pendant ses années en Chine, de 1928 à 1937, elle profite des expositions pour observer des œuvres remarquables de la peinture chinoise. Des peintres renommés tels que Huang Binhong 黃賓虹 (1865-1955) et Zhang Daqian 張大千 (1899-1983) lui enseignent également les techniques picturales de la peinture chinoise lorsqu'ils travaillent ensemble dans les écoles des Beaux-Arts. En 1937, Pan Yuliang s'exerce à réaliser des esquisses du corps humain au pinceau et à l'encre (ill. 15). Elle combine les techniques scientifiques du dessin occidental avec la technique chinoise du *baimiao* 白描 (simple contour). En assurant une forme précise du corps humain et une perspective correcte, ses lignes de contours diffèrent de celles du dessin au fusain, ressemblant plutôt aux lignes de la calligraphie chinoise, avec leurs rythmes et leurs effets variant en fonction de l'utilisation de l'encre et du pinceau. Elle utilise des lignes flexibles et dynamiques pour rendre les détails du modelé et des muscles du corps, ainsi que la tendresse de la chair. La dernière exposition personnelle de Pan Yuliang avant son départ à l'étranger a lieu en octobre 1937 ; trois esquisses de nus réalisées au pinceau et à l'encre sont exposées au public. Chaque œuvre est

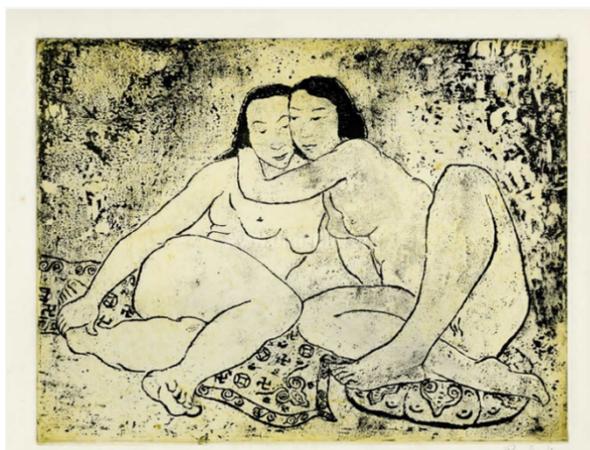
accompagnée d'une inscription de Chen Duxiu, dans laquelle il désigne cette technique rénovée comme « *xin baimiao* 新白描 » (nouveau *baimiao*) : « Le goût de la peinture à l'huile et de la sculpture européennes est incorporé dans le *baimiao* de la peinture chinoise, et je l'appelle *xin baimiao*. Yuliang est-elle d'accord avec cette définition ? Duxiu, début de l'été de la vingt-sixième année [de la Chine républicaine, i.e.1937] (以欧洲油画雕塑之神味入中国画之白描, 余称之为新白描, 玉良以为然乎? 廿六年初夏独秀) ». Chen Duxiu est arrêté en 1932, puis emprisonné à Nanjing. Pan Zanhua et Pan Yuliang lui rendent visite à plusieurs reprises, et les trois inscriptions sont écrites pendant son incarcération.



Ill.15, Pan Yuliang, *Femme assise*, 1937, Image publiée dans Chen Tienbai, *Pan Yuliang huihua yanjiu* 潘玉良繪畫研究 (Études sur les peintures de Pan Yuliang), thèse de doctorat, l'École artistique de Nankin (Nanjing yishu xueyuan 南京藝術學院), 2016, p. 9.

Pan Yuliang aime copier les œuvres de Li Gonglin 李公麟 (1049-1106)¹¹⁵, qui excelle dans le *baimiao*. Pan Yuliang possède de nombreuses copies des dessins que Pan Zanhua lui avait envoyées. Dès 1937, en plus de ses exercices de corps nu, Pan Yuliang intègre également la ligne chinoise dans ses peintures à l'huile, poursuivant ce langage dans ses gravures et ses peintures au lavis.

¹¹⁵ Li Gonglin 李公麟 (1049-1106) est un peintre lettré chinois des Song du Nord. Son prénom social est Boshi 伯時, son nom du pinceau est Longmian shanren 龍眠山人. Il est réputé pour ses portraits et ses peintures de cheval réalisés en utilisant des simples traits d'encre très expressifs et pas couleurs. On appelle cette technique créée par Li Gonglin *Baimiao* 白描.



Ill.16, Pan Yu-Lin, *Deux femmes nues*, 1940-1950s, gravure en caoutchouc à l'encre sur papier, 26,7 x 34,8 cm, Musée d'art de l'Anhui, image publiée sur le site de la Fondation Li Ching de la culture et de l'éducation, URL : <https://www.panyulin.org/detail.php?lang=tw&id=5&id2=51&Page=1&Page2=14> [consulté le 28 mai 2023]

Dans les années 1940 et 1950, Pan Yuliang s'engage dans l'art de la gravure. Dans ce domaine, elle poursuit la représentation des deux amies. Dans la gravure *Deux femmes nues* (ill. 16), Pan Yuliang enrichit ce sujet en représentant deux femmes asiatiques, ou plutôt chinoises. Elles se tiennent côte à côte, et l'une des femmes enlace l'autre. À cette époque, à Paris, on peut trouver plusieurs œuvres reprenant cette position. Simeon Solomon (1840-1905) représente la poétesse grecque Sappho et son amante Erinna sur l'île de Lesbos (ill. 17). Solomon est célèbre pour ses représentations du désir homosexuel. Dans l'œuvre en question, Sappho (en robe jaune, à droite) s'appuie sur Erinna et l'embrasse. Erinna caresse la main de Sappho, que celle-ci pose sur son épaule, et leurs visages se touchent doucement. Elles sont plongées dans un sentiment de tendresse amoureuse. Même si Pan Yuliang n'avait pas vu l'œuvre de Solomon, une composition similaire apparaît également dans *Les deux amies* de son contemporain Foujita (1886-1968)¹¹⁶ (ill. 18), qui se trouve également à Paris. Il est possible qu'il s'agisse d'un type de composition à la mode à l'époque.

¹¹⁶ Tsuguharu Foujita (1886-1968) est un peintre et graveur français d'origine japonaise. Il étudie la peinture de style occidentale à l'École des Beaux-Arts de Tokyo et va à Paris en 1913, dans le quartier du Montparnasse. Il fait partie de l'École de Paris. Voir Sylvie et Dominique Buisson, *Léonard-Tsuguharu Foujita*, ACR Éditions, 2001.



Ill.17, Simeon Solomon, *Sappho et Erinna dans un jardin à Mytilène*, 1864, aquarelle sur papier, 33 x 38,1 cm, Londres, Tate Britain, image publiée en ligne, URL :

https://en.wikipedia.org/wiki/Simeon_Solomon#/media/File:Sappho_and_Erinna_in_a_Garden_at_Mytilene.jpg [consulté le 28 mai 2023]



Ill.18, Leonard Tsuguharu Foujita, *Les deux amies*, 1927, mine de plomb, fusain et pastel sur papier, 39,5 x 48 cm, image publiée en ligne, URL : <https://www.numisbids.com/n.php?p=lot&sid=2028&lot=129> [consulté le 28 mai 2023]

Mais en plus de cette position d'étreinte, il y a encore une complexité formelle dans la représentation de chaque femme nue dans la gravure de Pan Yuliang. La femme à droite est assise sur un coussin sur le sol. Le haut de son corps se tourne à sa droite pour embrasser son amie, tandis que ses jambes sont croisées. Sa jambe droite est pliée sur le sol et supporte une partie du poids du corps, tandis que sa jambe gauche forme un triangle avec le sol. La femme à gauche s'étend sur une toile, à demi-couchée. Son corps est plus tordu. Elle se tourne en posant sa jambe droite sur sa jambe gauche. Une main prend appui sur le sol et l'autre repose sur son pied droit, tirant sa jambe à elle. Les corps robustes des femmes et leur geste vulgaire

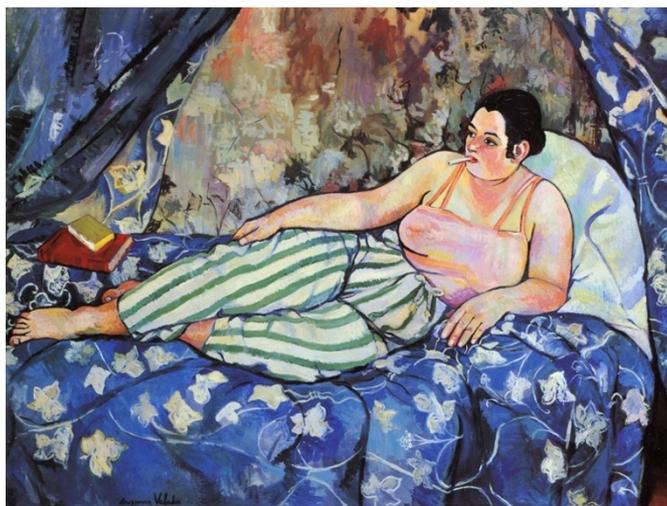
mais authentique rappellent la protagoniste du *Guying*. Si la femme nue de 1929 semble encore prêter attention à une attitude convenable, les deux femmes représentées ici ne dissimulent plus leurs gestes habituels lorsqu'elles sont totalement à l'aise. Pour l'artiste, elle montre de plus en plus de détails de sa vie quotidienne et transcende les schémas établis, même si cela trahit ses origines modestes. Il semble que Pan Yuliang devienne de plus en plus ouverte au fil des années et accepte davantage ce qu'elle est dans un environnement plus ou moins libre, dépourvu des murmures hostiles et des regards scrutateurs sur son passé. Issue d'une famille pauvre, elle ne reçoit une éducation qu'après son mariage avec Pan Zanhua. Elle entre dans le monde de la classe bourgeoise, étudie l'art et devient professeure à l'université. Elle essaie de s'intégrer dans ce monde et de répondre aux critères de la société et aux attentes des autres. Ce n'est qu'en vivant en France qu'elle découvre davantage son authenticité. En quittant la Chine, elle quitte également la classe privilégiée. En France, elle mène une vie relativement marginale mais libre, ce qui la conduit à retourner à la vie réelle et ordinaire, et à l'observer.

Les femmes qu'elle représente sont le fruit de ses propres observations et s'éloignent de l'idéal de beauté, ainsi que de la représentation stéréotypée des femmes de la classe ouvrière ou de couleur, qui suscitent toujours le désir sexuel des hommes occidentaux. Un certain nombre d'historiens sociaux soulignent comment la compréhension de la sexualité est liée à la classe sociale depuis le XVI^e siècle, et particulièrement au XIX^e siècle. Dans les représentations de nu, les femmes des classes inférieures sont le plus souvent dépeintes comme des symboles de la sexualité¹¹⁷. À travers ses expériences en tant que femme chinoise issue d'une classe modeste, Pan Yuliang rejette cette vision et manifeste sa subjectivité en montrant ses sentiments et sa vie. Il est possible que la tentative de Pan Yuliang soit encouragée par des exemples précédents visibles dans le monde artistique français.

¹¹⁷ Patricia Mathews, *op. cit.*, p. 416.



Ill.19, Suzanne Valadon, *Nu au paysage*, 1923, huile sur toile, 81.6 x 60 cm, image publiée en ligne, URL : <https://www.mutualart.com/Artwork/Nu-au-paysage/7FFA7F2A7F5CA1D9385EBB5C53EB1545> [consulté le 28 mai 2023]



Ill.20, Suzanne Valadon, *La chambre bleue*, 1923, huile sur toile, 90 x 116 cm, Musée Nationale d'Art Moderne, Paris, image publiée en ligne, URL : [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Blue_Room_\(Valadon\)#/media/File:The_Blue_Room_by_Suzanne_Valadon.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Blue_Room_(Valadon)#/media/File:The_Blue_Room_by_Suzanne_Valadon.jpg) [consulté le 28 mai 2023]

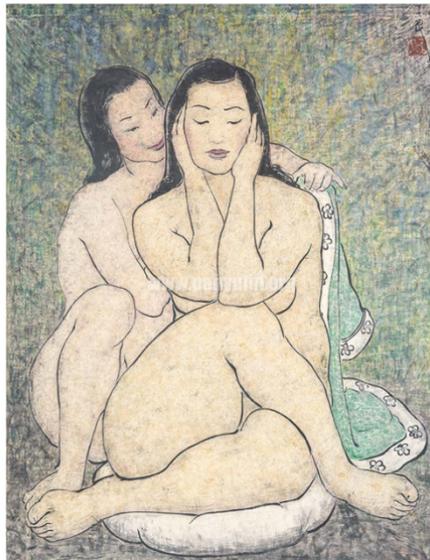
Suzanne Valadon, issue également de la classe ouvrière, défie les conventions de la représentation du nu féminin en explorant ce genre de manière diversifiée. Elle oppose le corps non idéalisé de la classe ouvrière au canon de beauté de son époque. Les traits distinctifs et les types de corps des femmes représentées par Valadon semblent faire allusion à

des individus ayant des personnalités différentes¹¹⁸. Dans le tableau *Nu au paysage* (ill. 19), la baigneuse est une femme d'âge mûr, avec un ventre épais, des hanches et des pieds larges. La peau de cette femme nue est recouverte de riches empâtements de rouge, de vert et d'orange, qui font écho à l'environnement, mais qui ont également un effet altéré et sec, surtout au niveau des jambes. L'œuvre la plus célèbre de Valadon qui représente cette esthétique est *La chambre bleue* (ill. 20), réalisée également en 1923. Il ne s'agit cependant pas d'un nu, mais d'une réinterprétation des odalisques : une femme allongée, mais avec un corps robuste, des mains et des pieds larges et rugueux, une cigarette à la bouche, des livres sur le lit. Cette femme fait probablement référence au nouveau type de femme bohémienne, comme l'est l'artiste elle-même¹¹⁹. La peinture est achetée en 1926 par l'État français et intègre la collection du musée du Luxembourg, ce qui est considéré comme un témoignage du changement de l'identité des femmes à cette époque. Malgré cette reconnaissance publique et l'admiration générale pour ses techniques picturales, le réalisme avec lequel Valadon représente les imperfections du corps de ses modèles incite de nombreux critiques contemporains à qualifier ses peintures de laides, voire de vulgaires¹²⁰. Les œuvres de Valadon sont visibles à Paris lors de nombreuses expositions personnelles ou collectives, et Pan Yuliang a certainement eu l'occasion de les contempler. Tout comme *Guying* incite les femmes chinoises à réfléchir sur leur corps, les femmes nues représentées par Valadon ont pu influencer la vision de Pan Yuliang en matière de représentation du nu.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 425.

¹¹⁹ *Ibid.*

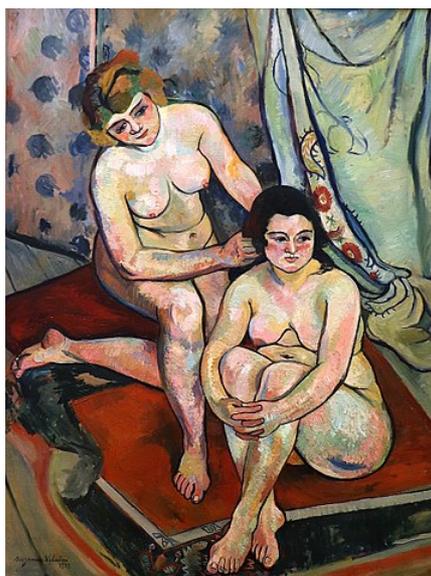
¹²⁰ Paula Birnbaum, *Women Artists in Interwar France: Framing Femininities*, Farnham: Ashgate, 2011, p. 197.



Ill.21, Pan Yuliang, *Arrête de parler*, 1952, encre et couleurs sur papier, 94 x 71 cm, Musée d'Art de l'Anhui, image publiée sur le site de la Fondation Li Ching de la culture et de l'éducation, URL : <https://www.panyulin.org/detail.php?lang=tw&id=2&id2=21&Page=2&Page2=77> [consulté le 28 mai 2023]

La dernière œuvre de ce sujet que je vais analyser est *Arrête de parler* (ill. 21), créée en 1952. Pan Yuliang représente probablement une scène d'un couple de femmes après une dispute. Une femme est assise de face sur un coussin, les jambes croisées. Elle se couvre les oreilles avec les mains et refuse d'écouter sa compagne. Cette dernière est assise ou accroupie derrière elle et pose un vêtement sur la première en souriant. Francesca dal Lago fait le lien entre cette œuvre et une œuvre de Valadon en raison de leur similarité dans la composition et les représentations de scènes d'interaction intime entre les femmes¹²¹. Dans les années 1940 et 1950, de nombreuses artistes ont déjà représenté ce sujet. Elles proposent de nouvelles interprétations des couples de femmes en transgressant l'intérêt pornographique des hommes pour le lesbianisme. Alors que De Lempicka met l'accent sur les expériences et les plaisirs sexuels des couples de femmes, la paire de femmes nues représentée par Valadon peut être constituée de membres d'une même famille, d'amies ou d'un couple, de personnages ayant une certaine proximité physique et des interactions intimes, mais sans aspect sexuel. *Les Baigneuses* (ill. 22) montrent une scène ordinaire de bain où une femme démêle les cheveux d'une autre. Valadon rompt souvent avec la stratégie conventionnelle de représentation des femmes nues en engageant ses personnages dans des activités.

¹²¹ Francesca Dal Lago, *op.cit.*, 2018, p. 62- 63.



Ill.22, Suzanne Valadon, *Les Baigneuses*, 1923, huile sur toile, 116,4 x 89 cm, Musée d'arts de Nantes, image publiée en ligne, URL :

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_baigneuses_\(1923\)_de_Suzanne_Valadon.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_baigneuses_(1923)_de_Suzanne_Valadon.jpg) [consulté le 28 mai 2023]

Quant à Pan Yuliang, elle se plonge dans les détails de la vie d'un couple de femmes. L'artiste est fascinée par le moment où elles tentent de se réconcilier après une dispute. Les réactions intéressantes, à la fois physiques et émotionnelles, des deux amantes sont capturées par l'artiste. Elle dépeint une situation plus complexe dans la relation amoureuse entre femmes, où celles-ci se dominant et s'expriment.

Les curieuses

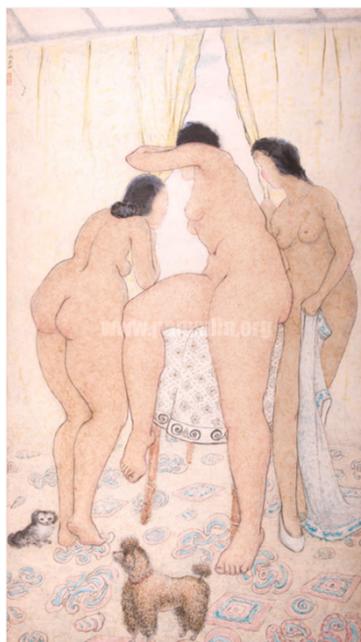
Dans les représentations de deux amies, les femmes se libèrent de leur statut passif d'objets érotisés par le regard masculin en s'engageant dans leurs activités. Les curieuses sont des femmes qui regardent, inversant manifestement les rôles habituels des hommes qui regardent et des femmes qui sont vues. Pan Yuliang aborde ce sujet dès sa période de gravure, dans les années 1940 et 1950. Une plaque en caoutchouc gravée est conservée (ill. 23). La

peinture à l'encre de 1968 (ill. 24) reprend presque intégralement la conception et la composition de l'image gravée.



Ill.23, Pan Yuliang, Plaque en caoutchouc gravée, 76 x 43 cm, image publiée sur le site de la Fondation Li Ching de la culture et de l'éducation, URL : <https://www.panyulin.org/detail.php?lang=tw&id=5&id2=51&Page=1&Page2=37> [consulté le 28 mai 2023]

L'œuvre représente trois femmes nues dans une chambre qui ouvrent les rideaux et regardent à l'extérieur par la fenêtre. La femme au centre est la plus audacieuse. Elle est assise sur une table ou une chaise près de la fenêtre, tournée vers sa droite, avec le pied gauche à peine posé sur le sol. Sa main gauche tire le rideau, exposant ainsi la moitié supérieure de son corps. Par rapport à elle, les deux femmes de chaque côté sont plus discrètes et leurs corps sont cachés derrière les rideaux. Néanmoins, elles sont aussi curieuses que la femme audacieuse. La femme de gauche se penche tellement en avant que son pied droit quitte même le sol. La femme de droite semble en train de mettre ou d'enlever sa robe, mais elle abandonne son action pour aller voir ce qui se passe à l'extérieur. Pan Yuliang représente ici trois types de corps : un corps robuste au centre, un corps plus fin à droite et un corps exagéré dans ses proportions, avec des hanches extrêmement larges.



Ill.24, Pan Yuliang, *Les Curieuses*, 1968, encre et couleurs sur papier, 176 x 90 cm, Musée d'Art de l'Anhui, image publiée sur le site de la Fondation Li Ching de la culture et de l'éducation, URL : <https://www.panyulin.org/detail.php?lang=tw&id=2&id2=21&Page=2&Page2=83> [consulté le 28 mai 2023]

Avant l'interprétation de Pan Yuliang, ce sujet a également connu une évolution dans son traitement. *Les Curieuses* (ill. 25) de Jean-Honoré Fragonard, réalisé entre 1775 et 1780, est exposé au musée du Louvre. Deux jeunes filles se dissimulent derrière un rideau et observent les spectateurs. L'une d'entre elles jette des pétales de roses vers l'extérieur, avec un regard espiègle et le sein exposé. La scène est teintée d'une séduction érotique, satisfaisant encore l'imagination des hommes.



Ill.25, Jean-Honoré Fragonard, *Les Curieuses*, v. 1775-1780, huile sur bois, 160 × 130 cm, Paris, Musée du Louvre, image publiée en ligne, URL : <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062734> [consulté le 28 mai 2023]

À la fin du XIX^e siècle, Camille Claudel revient aux salons avec sa nouvelle série de sculptures qui marque sa totale indépendance vis-à-vis de l'emprise de Rodin. Cette série de « croquis d'après nature » (1893-1905), selon l'expression de l'artiste, se distingue par le choix de sujets issus de la vie quotidienne, abandonnant ainsi les thèmes mythologiques ou littéraires. Non seulement les sujets évitent le grandiose, mais les dimensions des œuvres sont également réduites, ce qui est un effet voulu par l'artiste. Une sculpture créée en 1893, *Les Causeuses* (ill. 26), réunit un groupe de quatre femmes nues assises sur des bancs formant un cercle. Une causeuse fait face et parle aux autres qui l'entourent étroitement et l'écoutent. Les trois auditrices tournent le dos aux spectateurs, mais leurs corps animés et divers montrent qu'elles sont captivées par la confidence, tout en conservant chacune une certaine autonomie. Le paravent confère à la scène un caractère intime. Selon une proche de l'artiste, elle s'inspire des femmes qui bavardent dans un compartiment de train. La mise à nu des femmes transforme une anecdote en une scène intemporelle et une expérience humaine existentielle¹²². Les trois femmes nues peintes par Pan Yuliang rappellent les trois causeuses de Camille Claudel, vues de dos : animées par la curiosité, elles suscitent trois réactions différentes, avec des corps penchés et un pied qui quitte le sol. La sculpture de Claudel aurait pu être une source d'inspiration pour *Les Curieuses* de Pan Yuliang, capturant ainsi le caractère curieux

¹²² Reine-Marie Paris et Philippe Cressent, *Camille Claudel : catalogue raisonné*, Paris : Culture Economica, 2019, p. 551.

de ces femmes. La curiosité est un trait important, voire déterminant, d'une personne, qui la guide dans l'observation et l'exploration du monde. C'est une motivation interne et permanente. La subjectivité des femmes est réaffirmée ici par leur curiosité et leur volonté de voir et de savoir, des attributs qui ne sont pas spécifiquement réservés aux hommes.



Ill.26, Camille Claudel, *Les Causeuses*, 1893, bronze et marbre teinté, H 32 x L 34 x Pr 24 cm, Musée Camille Claudel, image publiée sur le site du Musée Camille Claudel, URL : <https://www.museecamilleclaudel.fr/fr/collections/les-causeuses> [consulté le 28 mai 2023]

Selon Paula Birnbaum, l'omniprésence du regard masculin et son rôle central sur le marché de l'art empêchent les femmes artistes d'exposer des œuvres subversives et de trouver des clients¹²³. Si De Lempicka est liée au cercle de Natalie Barney et Romaine Brooks, qui lui assurent une clientèle lesbienne et bisexuelle¹²⁴, les œuvres de Pan Yuliang sont principalement des expressions personnelles et des expérimentations de techniques picturales. Le fait que la plupart de ses œuvres soient conservées par l'artiste elle-même confirme également cet aspect. En tant qu'artiste chinoise, il est plus difficile de mettre en avant les idées personnelles de l'artiste. Même en 1977, lorsque le musée Cernuschi propose une exposition pour étudier ses œuvres, c'est encore l'aspect technique de la peinture chinoise qui

¹²³ Paula Birnbaum, *op.cit.*, p. 190.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 201.

intéresse davantage le public français. Cependant, ces œuvres féministes de l'artiste sont des réflexions précieuses de l'artiste face à la question de l'identité des femmes, basées sur les recherches précédentes en Europe.

III. Une artiste fluctuante dans ses choix artistiques

Bien que de nombreuses œuvres de Pan Yuliang témoignent de son indépendance d'esprit et de son expression individuelle, certaines semblent en même temps contredire les idées exprimées dans les œuvres susmentionnées. De plus, cette contradiction ne peut s'expliquer ni par la période de création ni par la maturité de l'artiste. Tout en mettant toujours l'accent sur sa subjectivité en tant que femme, membre de la classe ouvrière et d'une autre ethnie, elle réalise également des peintures qui s'inscrivent dans le courant dominant ou adoptent une perspective masculine. Ce phénomène apparaît dès son entrée dans le monde de l'art et perdure jusqu'à la fin de sa carrière. Dans ce chapitre, j'analyserai la formation et la manifestation de cette contradiction chez Pan Yuliang. Bien qu'elle soit influencée par son environnement extérieur, elle ne demeure pas pour autant passive. Il y a des raisons qui expliquent ce choix, ce qui en fait, du point de vue de l'artiste, un choix positif.

3.1 Pan Yuliang au confluent des idées artistiques du début du XX^e siècle en Chine mais aussi en conflit

Lors de son séjour en Chine de 1928 à 1937, Pan Yuliang réalise deux tableaux intitulés « Printemps ». Celui qui date de 1929, peu après son retour en Chine, a fait l'objet d'une étude dans la première partie du présent mémoire. Le second est réalisé vers 1937, avant qu'elle ne quitte le pays, et est exposé lors de la deuxième exposition nationale des Beaux-Arts de 1937. En comparant les deux œuvres, il est facile de constater que seules les techniques picturales utilisées diffèrent : le sujet et la composition sont presque identiques. La peinture de 1929 fait totalement appel aux techniques des avant-gardes européennes, tandis que vers 1937, Pan Yuliang réinterprète le sujet dans un style relativement académique. Les deux œuvres représentent en réalité la pensée dominante dans le monde de l'art chinois à leur époque de création respective. L'analyse comparative de celles-ci permet de mettre en évidence les changements survenus dans le monde de l'art chinois dans les années 1930 et les choix que Pan Yuliang fait en les réalisant.

3.1.1 L'exploration libre des langages picturaux et des expressions personnelles

1929 est une année charnière pour le monde artistique chinois. La première exposition nationale des Beaux-Arts de la Chine se tient en mai de cette année, ce qui est significatif à plusieurs égards. L'exposition, en tant que moyen de présenter des œuvres d'art au grand public, est introduite en Chine dès le début du XX^e siècle. Les artistes qui ont étudié au Japon ou en Europe organisent régulièrement des expositions pour présenter leurs créations les plus récentes au public et à d'autres artistes. Avant cette période, les œuvres d'art appartenaient aux collections privées et n'étaient accessibles qu'à un cercle restreint de collectionneurs. En 1917, Cai Yuanpei propose de remplacer la religion par l'éducation esthétique. Depuis, l'art est sérieusement pris en compte dans les projets de la modernisation du pays. Les œuvres d'art deviennent accessibles au grand public et les expositions jouent un rôle important dans l'éducation moderne en Chine. Prenant conscience de l'impact de ces expositions sur la promotion de l'art dans la nouvelle société chinoise, Cai Yuanpei, Liu Haisu et Zhang Junmai 张君勱 (1887-1969) demandent au gouvernement d'organiser une exposition nationale des Beaux-Arts en 1922. Cependant, la première exposition nationale n'a été véritablement préparée qu'après la création du ministère de l'Éducation en novembre 1928 par le nouveau gouvernement de Nankin. Dans un premier temps, la commission de l'exposition nationale a été officiellement créée¹²⁵. La singularité de l'exposition nationale organisée par le gouvernement se manifeste dans sa capacité à rassembler toutes sortes de créations issues de différentes écoles artistiques, ce qui est impossible dans les expositions organisées par des associations artistiques ou des écoles des Beaux-Arts spécifiques. La sélection des œuvres d'art est réalisée par la commission du jury, qui propose également un classement général des œuvres rassemblées et décerne des prix ou des recommandations à leurs auteurs.

Isolé au sein des membres du jury, Xu Beihong estime qu'un nombre trop important de peintures modernistes a été sélectionné. Par conséquent, il refuse d'exposer ses propres œuvres et quitte la Commission de l'exposition qui, d'après lui, est sous le contrôle des partisans de l'art moderniste. Ayant étudié pendant plusieurs années à l'École supérieure des

¹²⁵ Chen Guohui 陳國輝, « Yijiuerjiu nian jiaoyubu di yi jie quanguo meizhan lanshang de lishi yuanyin » 一九二九年教育部第一屆全國美展濫觴的歷史原因 (Raisons historiques de la naissance de la première exposition nationale du ministère de l'éducation), In Zhao Li 趙力 et Yu Ding 余丁 (dir.), *Zhongguo youhua wubainian* 中國油畫五百年 (Cinq cents ans de peinture à l'huile en Chine), Changsha: Hunan meishu chubanshe, 2014, vol. 2, p. 471- 472.

Beaux-Arts de Paris, Xu Beihong insiste sur l'imitation de la nature en peinture et sur les techniques scientifiques du classicisme occidental. Cependant, dans les années 1920, les artistes partageant la même opinion que Xu sont rares. En effet, les styles des avant-gardes dominant le monde artistique chinois à cette époque. Les deux écoles d'art les plus influentes d'alors, l'École des Beaux-Arts de Shanghai et l'École nationale artistique de Hangzhou (*Guoli Hangzhou yishuyuan* 國立杭州藝術院), sont réputées pour leur promotion de l'art de style moderniste tout en adoptant une attitude ouverte envers les différentes explorations artistiques. Il y a également l'Université chinoise de l'art (*Zhongghua yishu daxue* 中華藝術大學), une institution de gauche libérale fondée par Chen Baoyi et Ding Yanyong 丁衍庸 (1902-1978) en 1925. Les présidents de ces écoles et les enseignants renommés tels que Wang Jiyuan 王濟遠 (1893-1975), Ni Yide et Wu Dayu 吳大羽 (1903-1988) ont reçu une formation académique au Japon ou en Europe, mais ils sont davantage intéressés par les courants impressionnistes et modernistes. Leurs étudiants ont également tendance à adopter les techniques avant-gardistes.

En réalité, depuis la fin du XIX^e siècle en France, les académies des Beaux-Arts ont également abandonné leur adhésion stricte aux règles du classicisme pour adopter de nouvelles écoles de style. Influencées par l'impressionnisme, les touches libres et un effet inachevé ont remplacé les traces dissimulées du classicisme. Au Japon, dès sa fondation en 1887, l'École des Beaux-Arts de Tokyo a été dominée par le style impressionniste en plein air ramené de France par Kuroda Seiki (1866-1924)¹²⁶. Les jeunes artistes qui étudient l'art au Japon ou en Europe ne se limitent pas non plus à étudier à l'intérieur des écoles. À Tokyo ou à Paris, les salons et les expositions regorgent de peintures d'avant-garde. Guan Liang 關良 (1900-1986) mentionne dans ses mémoires les nombreuses expositions à Tokyo où des œuvres d'art occidentales de styles modernes et novateurs, tels que l'impressionnisme, le post-impressionnisme, le cubisme et le fauvisme, étaient exposées¹²⁷. Le fonctionnement commercial du monde de l'art permet à différents courants artistiques d'être actifs sur le marché de l'art. Ils touchent un large public grâce aux théories et aux manifestes rédigés par les artistes eux-mêmes, ainsi qu'à la promotion des critiques et des galeristes. Les artistes

¹²⁶ Zheng Shengtian, *op.cit.*, p. 179.

¹²⁷ Guan Liang 關良, *Guanliang huiyi lu* 關良回憶錄 (Souvenirs de Guanliang), Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 1984, p. 20.

chinois sont convaincus que ces courants avant-gardistes représentaient un nouvel art, issu de réformes successives et mieux adapté à la nouvelle société.

D'ailleurs, les artistes chinois sont davantage sensibles aux tendances modernistes européennes. Il existe des convergences formelles entre les recherches plastiques modernistes et certains aspects de la tradition picturale chinoise : « la déformation expressive, le refus de la mimesis, la beauté plastique du trait, la négation de l'espace perspectif et du modelé existant dans la peinture chinoise, notamment celle des individualistes »¹²⁸. Fondée en 1927, l'École nationale artistique de Hangzhou combine l'enseignement de la peinture occidentale et de la peinture traditionnelle chinoise. Tous les étudiants devaient apprendre les deux genres de peinture simultanément. Lin Fengmian pense que ces deux genres de peinture ne doivent pas s'opposer l'un à l'autre, ce qui suscite souvent des conflits entre les deux camps et entrave le développement de l'éducation artistique en Chine¹²⁹. La fusion des langages picturaux occidentaux et chinois prônée par les éducateurs de l'art n'est pas une tâche facile. Lin Fengmian en est conscient et espère que ce nouveau programme pourrait favoriser la communication entre deux cultures et deux modes d'expression, enrichissant ainsi les expériences des jeunes artistes chinois pour les aider à trouver leur propre langage pictural. Ce rapprochement des deux genres de peinture conduit finalement à une tendance à adopter les techniques modernistes.

Pendant ses études en Europe, Pan Yuliang s'efforce de perfectionner les techniques académiques, comme en témoignent les œuvres qu'elle rapporte en Chine. Lorsqu'elle rentre en Chine, elle est libre de se lancer dans d'autres recherches picturales, telles que la peinture au pastel. Dès son retour, elle devient professeure à l'École des Beaux-Arts de Shanghai et intègre le cercle de Liu Haisu. Elle rejoint également l'Institut de peinture *Yiyuan* 藝苑 fondé par Wang Jiyuan vers 1927. L'Institut de peinture *Yiyuan*, principalement composé de professeurs de l'École des Beaux-Arts de Shanghai, et la Société du mouvement artistique de

¹²⁸ Éric Lefebvre (éd.), *Artistes chinois à Paris*, Paris: Éditions des musées de la Ville de Paris, 2011, p. 25.

¹²⁹ Yu Qin, « Lin Fengmian : Cai Yuanpei meiyu sixiang de jianding shijianzhe » 林風眠：蔡元培美育思想的堅定實踐者 (Lin Fengmian : praticien ferme de la pensée de l'éducation d'esthétique de Cai Yuanpei), *Jiaoyu yanjiu yu shiyan*, 2010. 4, p. 83.

l'École nationale artistique de Hangzhou sont deux groupes influents à l'époque. Les membres s'entendent bien et échangent librement leurs idées¹³⁰. Cependant, elles sont toutes basées sur les techniques innovantes en vogue au Japon et en Europe. Étant présente dans ces cercles, Pan Yuliang est inévitablement influencée par d'autres artistes, tels que Wang Jiyuan, qui a été son professeur. Le tableau *Gloire/Printemps* de 1929 est l'une de ses premières tentatives de style moderniste. Le fait que Pan Yuliang choisisse cette peinture pour l'exposer au Japon et qu'elle la fasse publier dans une revue indique que cette œuvre a sans doute été reconnue par d'autres artistes. Pan Yuliang cherche toujours une reconnaissance officielle dans sa vie artistique. Lorsqu'elle étudie l'art en Europe, elle décide de quitter l'École supérieure des Beaux-Arts de Paris pour l'Italie afin d'obtenir un diplôme officiel. En Chine, elle suit les conseils de son entourage. En tant que peintre à l'occidentale, elle étudie également la peinture chinoise avec Huang Binhong 黃賓虹 (1865-1955) et Zhang Daqian 張大千 (1899-1983) pour approfondir ses connaissances sur l'esthétique et l'art traditionnels chinois¹³¹. En 1937, elle commence à dessiner le corps humain en utilisant le pinceau et l'encre. Après avoir reçu la reconnaissance et l'appréciation de Chen Duxiu, elle expose ses travaux avec les commentaires de Chen. D'après Doris Sung, qui a trouvé un article écrit par Pan Yuliang intitulé « Mes opinions sur la vie artistique » (*Wode yishu shenghuoguan* 我的藝術生活觀), Pan utilise la presse pour réécrire sa biographie. Elle se présente comme une femme issue d'une famille de la classe bourgeoise, ce qui lui permet de recevoir une éducation dès son adolescence. Elle explique également le caractère *yi* 藝 à l'aide d'exemples tirés de textes classiques pour montrer une maîtrise de la littérature classique chinoise¹³². Dans le contexte de l'époque, Pan Yuliang fait de son mieux pour atteindre l'idéal de ce qu'un véritable artiste devrait être aux yeux des autorités et des personnes influentes. Son désir de reconnaissance contribue à la position ambiguë que ses œuvres expriment, une ambivalence qui devient plus évidente chez Pan Yuliang dans la seconde moitié des années 1930, lorsque l'atmosphère artistique en Chine commence à changer.

¹³⁰ Sun Nina, *op.cit.*, 2006, p. 13.

¹³¹ Chen Tienbai 陳天白, *op.cit.*, 2016, p. 29.

¹³² Doris Sung, *op.cit.*, p. 209-210.

3.1.2 Une intervention autoritaire dans les créations artistiques

« La querelle entre les deux Xu » qui a lieu lors de la première exposition nationale est un débat au sujet des styles artistiques. Néanmoins, au vu de la signification spécifique de l'exposition à l'échelle nationale, la querelle dépasse largement le cadre des pratiques personnelles des artistes chinois et concerne l'orientation de l'art moderne chinois qui convient à la situation propre à la nation. Les protagonistes de cette querelle incluent non seulement des artistes qui pratiquent de styles différents, mais aussi le jury de la Commission de l'Exposition, qui est censé assumer plus de responsabilités dans la direction du développement artistique de la Chine moderne.

Dès le début, la peinture occidentale est promue en Chine dans l'espoir de « sauver » la peinture chinoise et conduire à une renaissance de l'art et de la culture chinoise. L'art occidental est associé à la science et au progrès par les éducateurs réformateurs, à l'opposé de la stagnation et l'obscurantisme de l'ancienne culture chinoise¹³³. Avec la proposition de Cai Yuanpei de remplacer la religion par l'éducation esthétique, le rôle social de l'art devient une des questions centrales dans les discussions autour de l'éducation esthétique des chinois. La première exposition nationale des Beaux-Arts est conçue aussi dans ce sens. Par rapport aux explorations libres des années 1920, une sélection des œuvres par le jury constitue déjà une intervention d'autorité et une orientation des créations artistiques. Il semble que c'est pour cette raison que Xu Beihong provoque une querelle publique entre le camp du réalisme, auquel il adhère, et celui du style moderne. Dans *Le doute irrésolu* (*Huo zhi bujie* 惑之不解), il ajoute qu'il déteste aussi la peinture académique parce qu'elle est rigide, mais que le réalisme manifeste l'intelligence de l'art. L'intention de l'artiste ne s'exprime qu'à travers la rigueur des techniques picturales. Il cite un exemple pour illustrer la situation regrettable du monde artistique de l'époque : invité à recruter des peintres pour faire la propagande du Parti, il ne peut trouver aucun candidat capable de dessiner un cheval¹³⁴. La réaction de Xu Beihong est compréhensible : peu font l'effort de s'exercer aux techniques rigoureuses et beaucoup se contentent d'imiter l'art moderniste tout en n'en maîtrisant que superficiellement les principes.

¹³³ Ralph Croizier, "Post-impressionists in Pre-War Shanghai: the Juelanshe (Storm Society) and the Fate of Modernism in Republican China", in John Clark (éd.), *Modernity in Asian Art*, Broadway, NSW, Australia: Wild Peony, 1993, p. 136.

¹³⁴ Xu Beihong, « *Huo zhi bujie* » 惑之不解 (Le doute irrésolu), In Zhao Li et Yu Ding (dir.), *Zhongguo youhua wenxian* 中國油畫文獻 (Les archives de la peinture à l'huile chinoise), Changsha: Hunan meishu chubanshe, 2002, p. 563-565.

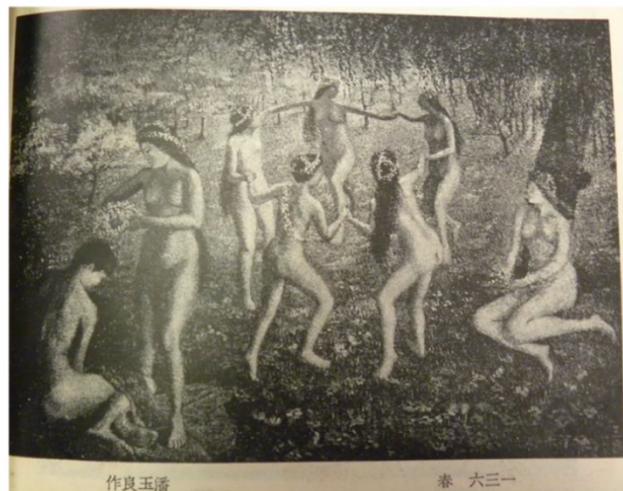
Néanmoins, Xu Beihong tente de construire un art national plutôt que de favoriser des expressions personnelles. C'est la nation qui a besoin de représentations réalistes pour promouvoir le nationalisme. Les expressions individuelles doivent donc être réprimées.

La première peinture de Pan Yuliang sur le sujet du « printemps », créée et publiée après l'exposition nationale de 1929, montre que le débat n'a pas eu beaucoup d'impact sur le statut des partisans des styles avant-gardistes dans le monde artistique chinois de l'époque. De plus, *le Printemps* de Pan Yuliang peut être considéré comme une réponse à cette querelle. Dans *Doutes* (*Huo 惑*), Xu Beihong critique violemment l'art moderniste. Il commence son article en affirmant que les peintures de Cézanne, Matisse et Bonnard sont des œuvres éhontées. En les comparant à « l'élégance d'Ingres » (*huagui 華貴*), « la splendeur de Delacroix » (*zhuangli 壯麗*) et « la grandeur de Puvis de Chavanne » (*weida 偉大*), il considère Manet, Renoir, Cézanne et Matisse respectivement comme « banal » (*yong 庸*), « vulgaire » (*su 俗*), « superficiel » (*fu 浮*) et « mauvais » (*lie 劣*). Il pense que l'on pourrait réaliser deux de ces peintures en une heure (彼等之畫一小時可作兩幅) et que leurs œuvres sont à la mode seulement grâce aux marchands d'art¹³⁵. Bien que représentative des artistes académiques, Pan Yuliang réalise immédiatement une peinture qui fait référence à Matisse et Cézanne après la querelle. Il semble que Pan Yuliang défende les artistes d'avant-garde et soutienne les pratiques des techniques modernistes en Chine. Grâce à la composition soignée et aux idées contenues dans cette œuvre, Pan espère également que sa peinture pourra briser les préjugés portés par Xu Beihong et d'autres artistes du camp de Xu, et promouvoir le développement de divers styles artistiques en Chine. Cependant, si l'on analyse ce qui se passe ensuite, on se rend compte que Xu Beihong le premier capte la tendance de l'environnement général, et Pan Yuliang participera elle aussi à ce nouveau courant dominant.

Dans les années 1930, face aux conflits armés internes et externes, les idées libérales et démocratiques semblent moins marquantes que l'appel au patriotisme. La société militante moderniste *Juelanshe 決瀾社* (1932-1935) représente le dernier éclat du mouvement moderniste en Chine au début du XX^e siècle. Ils s'opposent à toute reproduction des formes de la nature et des techniques anciennes. Ils aspirent à des expressions subjectives et à insuffler un nouveau souffle dans le monde artistique. Cependant, en raison de la crise sociale et du manque d'adhésion du public, leurs expositions annuelles ne parviennent pas à atteindre

¹³⁵ Xu Beihong, « *Huo 惑* » (*Doutes*), *id.*, p. 557.

l'effet escompté¹³⁶. Depuis 1933, on observe de plus en plus de critiques dans la presse exprimant leur mécontentement à l'égard de l'art de la peinture à l'huile en Chine à l'époque. Ils demandent aux artistes d'approfondir leur relation avec les masses et prônent l'art pour les masses. En 1933, le *Yishu yuekan* 藝術月刊 (Mensuel de l'art) entame une discussion sur l'avenir du monde de l'art chinois. Dans son article, le peintre engagé Xu Zexiang 徐則驥 (dates inconnues) appelle le monde de l'art chinois à assumer sa part de responsabilité en établissant une autorité artistique. Les différentes écoles stylistiques doivent s'unir pour créer un art populaire, adapté aux besoins de l'époque et du public. D'autres affirment sans détour que les peintres devraient choisir des sujets importants, tels que les inondations dans les provinces, les difficultés du peuple, la corruption politique, les problèmes sociaux et les batailles acharnées de l'armée des volontaires chinois contre les attaques japonaises¹³⁷. Au cours des années suivantes, de plus en plus d'artistes et d'écrivains commencent à soutenir un art national au détriment de la liberté stylistique et des expressions sentimentales individuelles.



Ill.27, Pan Yuliang, *Printemps (Chun 春)*, v.1937, reproduit dans *Jiaoyubu dierci quanguo meishu zhanlanhui zhuanji* 教育部第二次全國美術展覽會專集 (Collection spéciale de la seconde exposition nationale des Beaux-Arts organisée par le ministère de l'Éducation), Shanghai: Shangwu yinshuguan, 1937, n.p. ; image publiée par Doris Sung, dans *Redefining Female Talent: Chinese Women Artists in the National and Global Art Worlds, 1900s - 1970s*, thèse à York University, 2016, p. 293.

¹³⁶ Ralph Croizier, *op.cit.*, p. 140 et p. 144-145.

¹³⁷ Zhu Boxiong 朱伯雄 et Chen Ruilin 陳瑞林, *Zhongguo xihua wushi nian* 中國西畫五十年 (Cinquante ans de peinture chinoise à l'occidentale), Beijing : Renmin meishu chubanshe, 1989, p. 511-512.

Lors de la deuxième exposition nationale des Beaux-Arts de 1937, Pan Yuliang présente deux peintures. L'une est une réinterprétation du « printemps » (ill. 27), l'autre est *Homme survivant à la guerre* (ill. 28)¹³⁸. Malgré la mauvaise qualité de la reproduction du *Printemps* de 1937, il est clair que Pan utilise des techniques académiques pour modeler le corps humain, avec des effets évidents d'ombre et de lumière. La forêt où se trouvent les femmes est plus détaillée et la facture picturale est plus subtile, contrairement à la juxtaposition des touches brutes précédentes. Le changement de style et de technique de l'artiste est probablement lié à la répression de la peinture moderniste au cours des années précédentes. De plus, le jury de la deuxième exposition nationale est particulièrement rigoureux dans la sélection des œuvres de la section de la peinture occidentale. Parmi les 685 œuvres envoyées, seules 215 sont admises. En 1929, quatre salles d'exposition étaient réservées à la peinture occidentale, tandis qu'en 1937, la section ne dispose que d'une seule salle, de plus partagée avec d'autres catégories. Un grand nombre de peintres influencés par la peinture moderne européenne et japonaise sont absents de la deuxième exposition nationale, tels que Lin Fengmian, Ding Yangyong et Wu Dayu. Cependant, il n'est pas certain qu'ils aient choisi de ne pas participer à l'exposition ou que leurs œuvres aient été refusées¹³⁹. Outre les contraintes stylistiques, l'exposition privilégie les œuvres comme *L'homme survivant à la guerre* de Pan Yuliang, dont le contenu reflète la réalité, la révolution et la souffrance¹⁴⁰. Certains peintres participant aux deux expositions modifient considérablement les sujets de leurs œuvres. Comme Pan Yuliang, les styles et les sujets choisis par ces peintres répondent aux exigences de l'époque en matière de développement de l'art populaire et de renaissance de la culture nationale chinoise. Cependant, le peintre moderniste Liu Shi 刘狮 (1910-1997) dénonce ce genre de créations comme étant « spéculatives ». Il cite l'œuvre *Regardant au loin* (*Tiaowang* 眺望) de Xu Beihong, représentant trois officiers à cheval. D'après lui, la peinture n'est rien de plus qu'une « photographie teintée » servant à faire la propagande des

¹³⁸ *Jiaoyubu dierci quanguo meishu zhanlanhui zhanpin mulu* 教育部第二次全國美術展覽會展品目錄 (Catalogue des œuvres exposées à la seconde exposition nationale des Beaux-Arts organisée par le ministère de l'Éducation), Nanjing : Nanjing guoli meishu chenlieguan, 1937.

¹³⁹ Tang Gongjian 唐恭儉, « Cong diyi, erci quanguo meishu zhanlanhui kan minguo shiqi yishu dazhonghua sichao miange » 從第一、二次全國美術展覽會看民國時期藝術大眾化思潮變革 (Récapitulatif des changements révolutionnaires des réflexions sur la popularisation de l'art à l'époque républicaine à travers les première et seconde expositions nationales des Beaux-Arts), *Meishu* 美術, 2020, n° 2, p. 97-98.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 97.

personnalités de l'armée. Il considère cela comme une trahison de l'esprit indépendant de l'artiste¹⁴¹.

Le responsable de la Commission de la deuxième exposition nationale, Zhang Daofan 張道藩 (1897-1968), fait l'éloge de *L'homme survivant à la guerre* de Pan Yuliang en affirmant que cette peinture « suscite des sentiments infinis et des réflexions profondes chez les spectateurs » (叫人看了起無限的深思和感觸)¹⁴². L'homme représenté a un air sérieux et est agenouillé sur une jambe, soutenant son menton de la main droite, ce qui fait référence au « penseur » de l'art occidental. Dans le contexte troublé de la Chine, il est probable que cet homme réfléchisse au destin de la nation et à la cruauté de la guerre. Cependant, le corps du personnage représenté dans la peinture ressemble davantage à celui d'un athlète musclé de la Grèce antique qu'à celui d'un sans-abri. La représentation du corps ne diffère pas beaucoup de celle du « buveur » réalisé dix ans auparavant, qui incarne l'idéal de beauté de l'art occidental. Quel que soit le but de Pan Yuliang en représentant ce sujet, il existe un décalage entre la réalité et la création de l'artiste.



Ill.28. Pan Yuliang, *L'homme survivant à la guerre* (Yimin 遺民), 1937, pastel sur papier, image publiée par Zhang Jingmiao 張靜淼, dans « Zhong Xi ronghe dongfang xushi » 中西融合, 東方敘事 (La fusion de l'Orient et l'Occident, le récit oriental), *Rongbaozhai*, 2021. 04, p. 16.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Zhang Daofan 張道藩, « Jieshao Pan Yuliang huazhan » 介紹潘玉良畫展 (Présentation sur l'exposition des peintures de Pan Yuliang), *Zhongyang ribao* 中央日報 (Journal central), 1937.06.11.

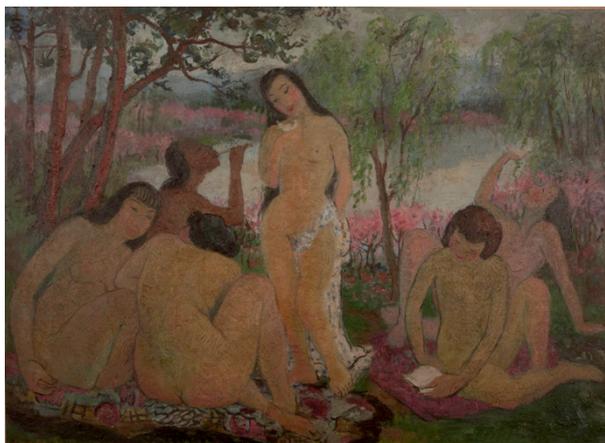
Dans ce contexte, même le sujet du « printemps » voit son sens évoluer. Il est probable que le monde artistique mette davantage l'accent sur la culture chinoise locale, ce qui pousse Pan Yuliang à supprimer les éléments occidentaux évidents présents dans la première version du *Printemps*. Ainsi, la femme assise sous l'arbre ne joue plus de guitare, un instrument musical occidental. Le panier de pommes sur l'herbe, une référence à la nature morte de Cézanne, disparaît également. Face aux conflits incessants entre les seigneurs de guerre à l'intérieur du pays et les attaques de l'armée japonaise, le *Printemps* de 1937 devient davantage le souhait d'une vie paisible pour le peuple chinois. Cependant, c'est peut-être sous ce prétexte que Pan Yuliang est en mesure de représenter le sujet de « l'Âge d'or » et les femmes nues. Le fait que l'artiste continue d'interpréter ce sujet révèle ce qui lui est cher. Les joies que la peintre a ressenties et exprimées en 1929 coexistent avec le sujet du « printemps ». Le monde idéal, où les artistes explorent librement leur langage pictural et où les femmes s'affranchissent des contraintes sociales pour jouir de la vie, est ce que Pan Yuliang recherche tout au long de sa vie. À la fin de 1937, l'artiste part de Chine et n'y revient jamais. Elle réinterprète à plusieurs reprises ce sujet. Dans chaque contexte différent, l'œuvre reflète la réaction et la réflexion de Pan. Certaines répondent également aux attentes du monde artistique français, et je développerai ce point dans les parties suivantes. Néanmoins, pour Pan Yuliang, cette quête de reconnaissance n'est ni négative ni forcée. Elle adore peindre et la pratique semble plus importante pour elle que la prise de position. Il est possible qu'elle trouve du plaisir dans ce processus de reconnaissance, fait d'essais et d'apprentissages constants. Quelle que soit la technique picturale ou le style, cela enrichit sa création artistique.

3.2 La culture occidentale : une source de références et des conventions auxquelles résister

Pour tous les artistes chinois du XX^e siècle apprenant les Beaux-Arts occidentaux, la formation artistique signifie également un processus d'acceptation et d'imitation de la culture occidentale. Les références traditionnelles dans les arts sont aussi importantes pour les artistes occidentaux que pour les artistes chinois. Elles démontrent les capacités des artistes à maîtriser et à réinterpréter des classiques, tout en offrant aux spectateurs cultivés un moyen de lire une œuvre d'art. Dans les années 1950, Pan Yuliang recommence à créer de grandes

peintures à l'huile. Elle réinterprète le sujet du « printemps » en 1950 et 1952, s'inspirant respectivement des chefs-d'œuvre de Sandro Botticelli (v. 1445-1510) et de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), deux artistes majeurs de l'histoire de l'art. Après avoir étudié pendant sept ans dans les académies des Beaux-Arts européennes, Pan Yuliang devait bien connaître les peintures classiques. Néanmoins, elle fait appel à ces références presque vingt ans après la fin de ses études. Sa conscience de désidéaler et de déssexualiser les femmes représentées, qui s'était manifestée précédemment, renforce l'ambiguïté des choix de références dans ces deux œuvres.

3.2.1 Une transformation de l'allégorie du « printemps »



Ill. 29, Pan Yuliang, *Chant du printemps* (*Chun zhi ge* 春之歌), 1950, huile sur toile, 71 × 98 cm, Musée d'art de l'Anhui, image publiée en ligne, URL : <https://www.ahsmg.com/exhibition.html?type=2&id=61>, [consulté le 27 juin 2023]

L'œuvre de 1950 représente une scène au bord d'un lac. Sur l'herbe luxuriante et fleurie, un groupe de femmes nues est plongé dans ses propres activités. Une femme se tient debout au centre tandis que cinq autres sont assises autour d'elle. Derrière elles, de nouveaux saules poussent avec des feuilles vertes et les fleurs roses des pêchers ornent les bords du lac. La femme au centre domine cette scène, et les regards des spectateurs sont saisis au premier temps par cette figure. Il est évident que ce qui est représenté est une femme asiatique, avec

des yeux bridés des cheveux noirs et raides et la peau jaune. Cependant, la représentation de cette figure a pour prototype la Vénus de Botticelli dans ses célèbres *La Naissance de Vénus* (ill. 30) et *Le Printemps* (ill. 31). L'artiste semble combiner les deux Vénus datant de la Renaissance. D'un côté, le personnage central met son poids sur sa jambe droite et penche sa tête aussi vers sa droite, ressemblant à Vénus dans *Le Printemps*. De l'autre côté, l'artiste transforme la femme asiatique en Vénus pudique comme dans *La Naissance de Vénus*. Au lieu de cacher le sexe avec de cheveux longs, la « Vénus asiatique » tient un foulard dans sa main gauche pour se couvrir. De plus, elle élève aussi sa main gauche devant sa poitrine, mais cette fois-ci, cela n'est pas pour couvrir son sein. Elle tient un pigeon dans sa main et le regarde, attirant ainsi l'attention du spectateur vers ce symbole de paix. Dans le prolongement de la direction de la tête de la figure centrale et de son regard, une femme noire est en train de jouer de la flûte. Devant elle, au premier plan de la peinture, deux femmes sont assises sur un tapis de style bohème et se parlent face à face. À droite, une fille portant des cheveux courts est absorbée dans sa lecture. Ces trois femmes au premier plan sont toutes représentées en couleur de carnation, indiquant leur identité asiatique. Ce qui renforce cette supposition, c'est qu'elles portent trois types de coiffures communes en Asie, par exemple celle de la fille qui lit est à la mode parmi les jeunes étudiantes depuis le XX^e siècle (ill. 32). Enfin, derrière cette jeune lectrice, une femme se penche en arrière en appuyant sa main gauche sur l'herbe. Dans l'autre main soulevée, elle tient aussi un pigeon. Il est possible que cette femme soit originaire d'Europe car la couleur de sa peau est plus claire et son nez est nettement dessiné, ce qui est souvent absent dans la représentation de la femme asiatique.



Ill.30, Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*, v.1485, tempera sur toile, 172,5 × 278,5 cm, Galerie des Offices, Florence, image publiée en ligne, URL :

[https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Naissance_de_V%C3%A9nus_\(Botticelli\)#/media/Fichier:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Naissance_de_V%C3%A9nus_(Botticelli)#/media/Fichier:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg), [consulté le 27 juin 2023]



Ill.31, Sandro Botticelli, *Le Printemps*, v.1480, tempera sur toile, 203 × 314 cm, Galerie des Offices, Florence, image publiée en ligne, URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Printemps_\(Botticelli\)#/media/Fichier:Sandro_Botticelli_-_La_Primavera_-_Google_Art_Project.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Printemps_(Botticelli)#/media/Fichier:Sandro_Botticelli_-_La_Primavera_-_Google_Art_Project.jpg), [consulté le 27 juin 2023]



Ill.32, Photo des étudiantes chinoises en 1941, image publiée en ligne, URL : https://k.sina.cn/article_6526533559_18502ffb700100fukt.html, [consulté le 6 septembre 2023]

Non seulement la figure centrale fait référence aux Vénus du maître de la Renaissance, mais la composition de cette œuvre évoque également *Le Printemps* de
90

Botticelli. Si les deux premières œuvres de la série du « printemps » s’inspirent du sujet de « l’Âge d’or » représenté dans *La joie de vivre* de Matisse, l’œuvre de 1950 trouve une référence plus ancienne et plus directe (au niveau du titre). Le chef-d’œuvre de Sandro Botticelli, une peinture à tempera sur panneau de bois exécutée entre 1478 et 1482, est une allégorie de la fertilité du printemps. Vénus préside le jardin exubérant, rempli de fleurs et de végétaux, se trouvant au centre et un peu au fond sous un arc. D’autres figures se déploient de part et d’autre de Vénus au premier plan, y compris le couple Zéphyr et Chloris, dieu du vent et déesse des fleurs et du printemps ; les Trois Grâces dansant et Mercure, le messager des dieux¹⁴³. Dans le tableau de Pan Yuliang, la « Vénus asiatique » domine aussi au centre et est davantage remarquée par l’artiste. Elle est la seule à se tenir debout et les autres personnages féminins forment un cercle autour d’elle. De plus, malgré leurs activités diverses, ces dernières lui font face ou se penchent vers elle.

En faisant référence à Botticelli, le *Chant du printemps* de 1950 semble s’inscrire dans une longue histoire de la tradition artistique européenne. Cependant, il semble que cette tradition allégorique ne soit qu’un prétexte pour la créatrice de ce tableau, qui réunit et développe davantage plusieurs éléments qu’elle avait traités auparavant. Dans la série du « printemps », quelles que soient les techniques ou les références qu’utilise Pan Yuliang, les variations se basent toujours sur une conception originelle du sujet : les femmes nues exercent librement leurs activités dans la nature. Si le *Printemps* de 1929 s’inspire directement de l’œuvre de Matisse, le reste de cette série révèle une influence de la modernisation du sujet des baigneuses par les artistes de la deuxième moitié du XIX^e siècle, tels que Manet, Renoir et Cézanne. Ils commencent à représenter les baigneuses de la vie contemporaine sans prétexte mythologique, malgré des idées différentes entre eux. Renoir met l’accent sur la chair des femmes tandis que Cézanne cherche à fusionner le corps humain avec le fond de la nature¹⁴⁴. Ils proposent différentes orientations pour la peinture contemporaine de leur époque. Pour la peinture de 1950, en prenant quelques éléments picturaux des œuvres de Botticelli, Pan Yuliang représente en réalité une scène contemporaine avec des coiffures concrètes pour les femmes représentées. La peinture est ancrée dans une réalité immédiate.

¹⁴³ Aby Warburg, *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli*, trad. par Laure Cahen-Maurel, Paris, Éditions Allia, 2007, p. 38.

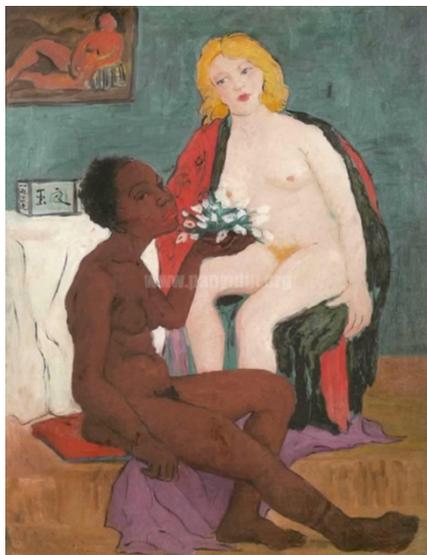
¹⁴⁴ Mary-Louise Elliot Krumrine, *Paul Cézanne, Les Baigneuses*, Paris : A. Michel, 1990, p. 13.

Le vœu pour la paix est incontestablement l'idée principale de la peinture. Si en 1937, l'œuvre invite à imaginer une aspiration à la paix durant les guerres, en 1950, l'artiste exprime explicitement cet aspect en représentant deux personnages, dont la protagoniste centrale, qui tiennent des pigeons. Ce n'est pas la première fois que le pigeon apparaît dans les œuvres de Pan Yuliang. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Pan Yuliang se réfugie dans la banlieue de Paris et effectue plusieurs essais sur le sujet du « printemps ». Elle enrichit son répertoire de représentations des femmes nues en introduisant la danse traditionnelle chinoise et le signe de la paix. Il ne fait aucun doute que ces essais constituent une réaction contre la guerre et c'est à ce moment que Pan commence à développer la figure de la femme tenant un pigeon. La peinture de 1950 est réalisée juste après la fondation de la nouvelle République populaire de Chine en 1949, comme le remarque Wang Lulu dans son analyse¹⁴⁵. Néanmoins, ce que représente l'artiste ne se limite pas au destin d'une seule nation. Dès la création de sa première œuvre de la série du « printemps », Pan Yuliang imagine un monde idéal international. À ce moment-là, le mouvement pour le droit de vote des femmes a un impact dans plusieurs domaines, en Europe et aussi en Chine. L'œuvre est créée dans l'espoir que les femmes concernées par ce mouvement puissent avoir plus de choix dans la société et jouir de la vie. En 1950, le monde représenté dans l'œuvre de Pan Yuliang s'élargit. C'est un monde comportant trois couleurs de peau, mais en plus de cette différence, les femmes semblent égales entre elles et dépourvues de préjugés ethniques. Elles sont au naturel, concentrées sur leur propre activité, leur attitude n'étant construite pour aucun regard extérieur. En retournant et en vivant à Paris, où se réunissent des gens de différentes ethnies, les nouvelles expériences permettent à l'artiste de renouveler le monde idéal qu'elle imagine. Cette fois-ci, elle n'est plus étudiante dans sa tour d'ivoire, bénéficiant de bourses du gouvernement chinois et se contentant de suivre ses cours. De même, elle ne possède plus les privilèges dont elle jouissait en Chine en tant que membre de l'élite sociale. Bien qu'elle ait eu une enfance malheureuse, elle mène une vie privilégiée après sa rencontre avec Pan Zanhua. Elle apprend à lire les classiques littéraires et étudie l'art. Ceux qu'elle fréquente sont tous des intellectuels ou des gens riches. Ils se préoccupent sans doute du destin et des conditions de vie des pauvres, mais pour la plupart d'entre eux, ce genre de vie leur est assez étranger. Pendant les dix ans qu'elle vit en Chine, en tant qu'artiste et professeure respectée, Pan Yuliang ne sort pas de son cercle d'élites. Ce qu'elle voit et ce qu'elle ressent est en fait limité. À Paris, elle n'est qu'une artiste étrangère qui se trouve en marge du monde artistique français en raison de son sexe et de son

¹⁴⁵ Wang Lulu 王璐璐, *op.cit.*, p. 13.

ethnie. En revanche, elle a l'opportunité d'observer la société et les vies diverses d'un autre point de vue.

Comme déjà mentionné dans la deuxième partie, en ce qui concerne la représentation des femmes nues, Pan Yuliang découvre un écart entre la réalité et les formes idéalisées conventionnelles. Elle puise dans ses propres expériences pour représenter habituellement les femmes asiatiques et se libère des schémas sophistiqués occidentaux. Cette réflexion s'applique également à la représentation des autres femmes de couleur. Lorsque Pan est étudiante à l'école des Beaux-Arts, elle s'exerce à représenter la peau noire à l'huile sur toile. Son œuvre d'exercice *Femme noire* (ill. 8) est réalisée pendant son séjour à l'Académie de Rome. Il semble que l'utilisation de modèles noirs soit intégrée au programme pédagogique. La *Femme noire* de 1926 est incontestablement un exercice témoignant d'une technique mature, cependant la figure représentée ressemble davantage à un objet, telles des natures mortes dans l'atelier, disposées de manière conventionnelle. Deux ans après son retour à Paris, l'artiste exprime ses réflexions sur la représentation de la modèle noire dans son œuvre *Noire et blanche* (ill. 33). Elle fait revivre le modèle et brise les conventions en représentant cette combinaison de personnages.



Ill.33, Pan Yuliang, *Noire et blanche* (Hei yu bai 黑與白), 1939, huile sur toile, 53 × 73 cm, Musée d'art de l'Anhui, image publiée sur le site de la Fondation Li Ching de la culture et de l'éducation, URL : <https://www.panyulin.org/detail.php?lang=tw&id=1&id2=11&Page=2&Page2=69>, [consulté le 27 juin 2023]

Pan Yuliang juxtapose une femme noire et une femme blanche. À la première vue de la peinture, le regard des spectateurs est sûrement attiré par la zone claire, c'est-à-dire par le corps nu de la femme blanche, alors que cette dernière se trouve au deuxième plan et est occultée par le personnage en avant. Tandis que la blonde tourne ses yeux vers le côté, la femme noire au premier plan fixe son regard sur les spectateurs sans la moindre gêne, rappelant que c'est elle la protagoniste principale. Le bouquet de fleurs indique qu'elle pose pour une séance de peinture, mais elle n'est pas seulement un outil pour des exercices. Elle est humaine. Elle est à l'aise et semble capable d'éprouver des sentiments. La combinaison d'une beauté blanche et de son esclave noire est un motif fréquent depuis le XIV^e siècle. Le but ultime est de mettre en évidence la féminité de la femme blanche en comparaison avec la noire, stabilisant ainsi la construction du corps féminin par les hommes. Personne ne se préoccupe vraiment des caractères ou des sentiments d'un tel personnage accessoire¹⁴⁶. Au début du XX^e siècle, ce sont les femmes artistes se trouvant à la périphérie de la société qui sont les plus ouvertes et qui s'intéressent à la diversité des autres cultures. Elles comprennent mieux la subjectivité invisible des femmes et de celles qui sont les « autres » aux yeux des hommes occidentaux qui dominent le monde. Lucie Cousturier (1895-1925), une peintre, effectue un voyage de dix mois en Afrique de l'Ouest. Elle réalise des portraits des individus qu'elle croise sans porter sur eux un regard colonial, cherchant à rendre en peinture ce qui est réel au lieu de répéter des archétypes¹⁴⁷. Pan Yuliang participe aussi à cette découverte de la diversité en réalisant des portraits non stéréotypés.

¹⁴⁶ Phyllis Teo, *op.cit.*, p. 73.

¹⁴⁷ *Pionnières : artistes dans le Paris des années folles*, Paris : Éditions Rmn - Grand Palais, 2022, p. 51.



Ill. 34, Juliette Roche, *Sans titre, dit American Picnic*, v.1918, huile sur toile, 219 × 318,5 cm, Paris, Fondation Albert Gleizes, image publiée en ligne, URL : https://www.lexpress.fr/culture/art/l-expo-a-ne-pas-manquer-discrete-et-ironique-juliette-roche_2153764.html, [consulté le 22 juillet 2023]

D’ailleurs, les deux peintures de Pan Yuliang mentionnées ci-dessus traitent toutes les deux d’une autre question : l’espoir de « vivre ensemble ». La question du « vivre ensemble » est au cœur des œuvres de plusieurs femmes artistes, qu’elles soient occidentales ou issues d’autres cultures. Parmi elles, Juliette Roche (1884-1980) conçoit un déjeuner sur l’herbe moderne et multiethnique (ill. 34). Des personnages de différentes couleurs dialoguent et dansent ensemble¹⁴⁸. Par prédilection personnelle, le monde multiethnique de Pan Yuliang ne concerne que les femmes. L’idée de réunir les trois couleurs de peau apparaît pour la première fois dans son œuvre de 1939 : une peinture représentant une femme à la peau jaune est accrochée au mur derrière la noire et la blanche. Il s’agit sans doute d’une scène réelle dans l’atelier de Pan Yuliang. D’après les archives conservées¹⁴⁹, l’artiste y expose en effet plusieurs de ses œuvres. De plus, l’artiste elle-même est une femme asiatique. Avec les modèles noire et blanche, la réunion multiethnique est en fait accomplie dans l’atelier de l’artiste. Cette idée se développe dans le *Chant du Printemps* de 1950 car la conception originelle du sujet du « printemps » n’est pas une rencontre ou une fête, mais un monde idéal de coexistence. Les femmes libres et joyeuses d’origines différentes vivant ensemble, ainsi que le symbole de la paix reflètent finalement l’attitude de Pan Yuliang face aux guerres coloniales et à la suprématie de l’Occident.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Des photos de l’atelier de Pan Yuliang sont conservées au Musée d’art de l’Anhui ; ou encore, le documentaire de Jean-Claude Bernard *Chez ceux du Montparnasse* (1957) présente l’atelier de Pan Yuliang.

3.2.2 Une participation au monde du courant principal de l'art

Deux ans après le *Chant du Printemps* qui évoque les chefs-d'œuvre de Botticelli, Pan Yuliang réalise une autre peinture à l'huile sur ce thème en changeant totalement de références. En 1952, Pan Yuliang se tourne vers le maître des peintures orientalistes du XIX^e siècle, Jean-Auguste-Dominique Ingres (ill. 35).



Ill.35, Pan Yuliang, *Chant du printemps* (*Chun zhi ge* 春之歌), 1952, huile sur toile, 53 × 73 cm, Musée d'art de l'Anhui, image publiée par Wang Lulu, *op.cit.*, p. 14.

Il s'agit également de la représentation d'une scène printanière en plein air, où des femmes nues se reposent, dansent ou jouent de la musique. Au premier plan et au centre, une femme nue s'allonge sur un tapis décoré de lotus et de style chinois, rappelant immédiatement *La Grande Odalisque* (ill. 36) d'Ingres. Elle adopte la pose de cette odalisque : allongée et vue de dos, la tête tournée vers le spectateur. À gauche au premier plan, bien que quelques modifications soient apportées, la femme jouant d'un instrument de musique chinois imite l'odalisque vue de dos dans *Le Bain Turc* (ill. 37) du même maître.



Ill.36, Jean Auguste Dominique Ingres, *La Grande Odalisque*, 1814, huile sur toile, 91 × 162 cm, Musée du Louvre, Paris, image publiée en ligne, URL : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ingres,_Grande_Odalisque.jpg, [consulté le 08 mai 2023]



Ill.37, Jean Auguste Dominique Ingres, *Le Bain Turc*, 1862, huile sur toile, 91 × 162 cm, Musée du Louvre, Paris, image publiée en ligne, URL : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Bain_Turc,_by_Jean_Auguste_Dominique_Ingres,_from_C2RMF_retouched.jpg, [consulté le 08 mai 2023]

De Vénus à l'odalisque, Pan Yuliang puise dans l'histoire de la représentation des femmes nues des références bien connues pour ses œuvres. Néanmoins, le choix des références semble contredire les idées qu'elle exprime en ce qui concerne la subjectivité des

femmes, quelle que soit leur classe ou leur origine. La Vénus de Botticelli et les odalisques d'Ingres sont en fait des canons esthétiques et formels dans ce domaine, qui parviennent à satisfaire les regards et l'imagination des hommes tout en suscitant de nombreux émules. La Vénus de Botticelli adopte la pose de la Vénus Pudica, fréquente dans les statues antiques, dont les célèbres *Vénus du Capitole* (II^e siècle av. J.-C.) et *Vénus de Médicis* (50 av. J.-C.). Bien que des analyses mettent l'accent sur la modestie attribuée à cette attitude, mains couvrant les parties intimes, ce type de Vénus est en fait plus sexualisé par rapport à d'autres représentations de la déesse digne et pure de l'Antiquité. Par exemple, l'aspect charnel du corps de la *Vénus du Capitole* est rendu plus réaliste et sa main droite ne cache point son sein magnifique¹⁵⁰. Par cet attribut de la modestie et des caractères féminins, la Vénus Pudica devient une référence importante à la Renaissance pour représenter la déesse de l'amour dans le contexte chrétien¹⁵¹.

Les odalisques ingresques semblent être des créations pures au bénéfice exclusif du regard masculin. Elles sont le produit de l'atelier et Ingres ne voyage jamais en Orient, mais puise dans les récits de voyages et autres peintures orientalistes¹⁵². L'étrangeté de l'exotisme suscite parfois une forte érotisation des nudités féminines : « la masse des corps qui se distribue dans l'espace du *Bain Turc* semble offrir la projection absolue de ce que les yeux des hommes peuvent fantasmer du corps féminin »¹⁵³. D'ailleurs, l'essor des peintures orientalistes au XIX^e siècle est étroitement lié à l'apogée de l'expansionnisme colonial européen¹⁵⁴. Les orientalistes européens adoptent souvent une attitude privilégiée face à une autre culture, en accord avec les attentes des spectateurs occidentaux. En choisissant les références des odalisques d'Ingres, Pan Yuliang risque de se retrouver dans le sillage des orientalistes, qui exploitent non seulement les corps féminins, mais aussi l'exotisme des cultures considérées comme inférieures. De plus, ce n'est pas la seule œuvre dans laquelle Pan Yuliang représente les femmes en imitant des peintures orientalistes. En réalité, dans les années 1940, elle réalise plusieurs peintures à l'huile de femmes individuelles sous l'influence des odalisques de

¹⁵⁰ Kenneth Clark, *The Nude: A Study of Ideal Art*, London: John Murray, 1956, p. 86.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 86-87 et p. 94-97.

¹⁵² Christine Peltre, *Les Orientalistes*, Paris : Hazan, 2018, p. 175-177.

¹⁵³ Alberto Mario Banti, *op.cit.*, p. 119-120.

¹⁵⁴ Donald Rosenthal, *Orientalism: The Near East In French Painting 1800-1880*, Rochester: Memorial art gallery of the University, 1982, p. 8-9.

Matisse. Dans les *Printemps* de 1929 et de 1937, la figure vue de dos ressemble à la femme blanche représentée par Jean-Léon Gérôme (1824-1904) dans *Le bain maure* (1870). Pan Yuliang utilise en fait de temps en temps des références orientalistes. Il est possible que Pan Yuliang explore les différentes esthétiques et façons de représenter les femmes, puisqu'il existe peu d'exemples de représentation de femmes non occidentales¹⁵⁵. Mais étant donné la situation de Pan en France, adopter des références connues ou renouveler des œuvres classiques pouvait être une opportunité pour l'artiste de dialoguer avec le monde artistique parisien.

En France, en tant que femme, Pan Yuliang n'a pas autant d'occasions que les hommes de fréquenter les lieux de sociabilité tels que les cafés. Selon les souvenirs de François Cheng (Cheng Baoyi 程抱一, 1929-), à l'époque, il était rare que les femmes aillent seules au café et Pan Yuliang se préoccupait de trouver comment élargir son cercle social¹⁵⁶. Pour un artiste, il est important de faire la connaissance d'autres artistes, critiques et collectionneurs. Le succès de Zao Wouki (Zhao Wuji 趙無極, 1921-2013) doit beaucoup à sa sociabilité. À Paris, il fait immédiatement la connaissance d'artistes connus tels que Fernand Léger (1881-1955), Pierre Soulages (1919-2022), Alberto Giacometti (1901-1966), Nicolas de Staël (1914-1955), Hans Hartung (1904-1989) et Sam Francis (1923-1994)¹⁵⁷, ce qui lui permet de s'intégrer rapidement au cercle artistique parisien et d'attirer l'attention des critiques et des marchands d'art. En l'absence de ces connexions, Pan reste marginale et est beaucoup moins exposée au public. Pour des raisons d'indépendance notamment, elle ne collabore pas non plus avec des galeristes ou des marchands d'art. Se trouvant dans une telle situation, Pan Yuliang choisit de faire exposer ses œuvres lors de Salons. Dès 1938, elle participe de manière assidue aux Salons parisiens, tels que le Salon d'Automne, le Salon des

¹⁵⁵ Phyllis Teo, *op.cit.*, p. 62.

¹⁵⁶ *Cheng Baoyi yanzhong de Pan Yuliang* 程抱一眼中的潘玉良 (Pan Yuliang aux yeux de Cheng Baoyi), 2017, vidéo exposée à l'exposition de Pan Yuliang au Musée d'art de l'Anhui, proposée par Cui Baozhong 崔保仲(1976-). François Cheng (1929-) est professeur des universités, écrivain et calligraphe français d'origine chinoise. Il est spécialisé en pensées chinoises et membre de l'Académie française depuis 2002.

¹⁵⁷ Michael Sullivan, *Art and Artists of Twentieth-Century China*, University of California Press, 1996, p. 205.

indépendants, le Salon des Tuileries, le Salon de la Société nationale des Beaux-Arts et le Salon de l'Union des femmes peintres et sculpteurs (UFPS)¹⁵⁸.

Avant l'émergence des marchands d'art et des galeries, le Salon officiel joue un rôle principal en promouvant les achats artistiques de l'État ou des collectionneurs. Les artistes peuvent tester leurs œuvres en les envoyant aux Salons où ils espèrent recevoir des commentaires de critiques d'art. Ces derniers sont nés avec le Salon au XVIII^e siècle en France et contribuent largement à la diffusion des œuvres des artistes¹⁵⁹. Le succès au Salon est important pour les artistes afin de gagner en réputation et de réussir financièrement. Même les impressionnistes avant-gardistes, qui cherchent à s'affranchir des règles de l'académisme, tentent d'être présents au Salon pour se rapprocher de la clientèle et entrer dans les collections publiques¹⁶⁰. En 1880, l'État décide de ne plus se charger de l'organisation du Salon et la confie aux artistes eux-mêmes. Une Société des Artistes Français est fondée pour gérer cette exposition publique et officielle de l'art vivant. Peu après la fin du contrôle de l'État, des artistes marginaux ou en désaccord avec les idées officielles prennent l'initiative de créer des Salons concurrents, qui leur permettent de promouvoir régulièrement leurs œuvres auprès du public, de la presse et des acheteurs¹⁶¹. Parmi eux, le Salon de l'Union des femmes peintres et sculpteurs ouvre ses portes en 1882 et perdure jusqu'en 1994, soutenant sans distinction les femmes artistes et facilitant l'exposition de leurs œuvres dans un contexte d'inégalité sociale¹⁶². En tant que nouvelle artiste à Paris, Pan Yuliang est très active dans les Salons, cherchant à se faire connaître du public français et des professionnels de ce domaine. Elle expose également de nombreux autoportraits¹⁶³ dans le but possible de diffuser son image d'artiste en France.

¹⁵⁸ Chen Tianbai, *op.cit.*, p. 31-33. Il propose dans sa recherche une liste chronologique des salons et des expositions auxquels participe Pan Yuliang après son retour à Paris en 1937.

¹⁵⁹ Claire Maingon, *Le Salon et ses artistes : une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes français*, Paris : Hermann, 2009, p. 15.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 129-130.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 133-137.

¹⁶² Tamar Garb, *Sisters of Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven; London: Yale University Press, 1994, p. 4-10.

¹⁶³ Chen Tianbai, *op.cit.*, p. 31-32.

Néanmoins, comme cela a été mentionné dans la deuxième partie, dans un système dominé par le regard masculin, même les Salons soi-disant libres et ouverts sont défavorables aux œuvres subversives des femmes artistes. Pour assurer une clientèle pour tous ses membres, même le Salon de la Société des femmes artistes modernes (SFAM, 1931-1938), qui avait critiqué le conservatisme de celui de l'UFPS, montre une certaine/grande prudence en ce qui concerne les œuvres exposées¹⁶⁴. Certaines des créations les plus provocantes de Suzanne Valadon semblent ne pas entrer dans le Salon de la SFAM¹⁶⁵. Pour Pan Yuliang, il est plus difficile de montrer ses œuvres contre les conventions occidentales et le marché de l'art. Mais elle n'est pas une artiste qui se contente d'être marginale, d'autant qu'elle était professeure en Chine et avait une certaine position dans le cercle chinois en France. Les références à Botticelli ou aux éléments orientalistes qu'elle utilise sont pour Pan des clés qui doivent lui permettre d'entrer dans le courant principal de l'art (au moins dans l'intention de l'artiste). Pour comprendre cet aspect, les efforts que Pan Yuliang a déployés pour participer aux tendances du monde artistique ne doivent pas être ignorés. En 1946, Pan réalise deux peintures à l'ambiance orientaliste, représentant respectivement une femme asiatique assise à la fenêtre (ill. 38) et une femme africaine allongée sur un lit. Les inspirations de Matisse sont évidentes, dans les couleurs vives et la vue que donne la fenêtre en arrière-plan. Il est possible que ces œuvres soient une réaction aux créations de Matisse de la même année (*Dame à la robe blanche* et *L'Asie*), qui résultent de son nouvel intérêt pour le modèle noir¹⁶⁶. Pan suit les nouvelles tendances artistiques et propose ses propres interprétations sur les femmes de couleur. Phyllis Teo indique que la manière de représenter le corps et le visage dans la *Femme à la fenêtre* crée une image sensuelle et désirable¹⁶⁷. Certes, dans une certaine mesure, la femme représentée flatte le regard masculin, mais elle est consciente d'elle-même. Elle regarde son image dans le miroir, au lieu d'être simplement un objet du regard comme dans l'œuvre de Matisse. Pan Yuliang combine en fait des éléments qui, d'une part, répondent aux attentes des hommes et, d'autre part, revendiquent la subjectivité des femmes. Il s'agit d'une stratégie pour dialoguer avec le monde artistique parisien et diffuser ses idées.

¹⁶⁴ Paula Birnbaum, *op.cit.*, p. 4 et p. 202.

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 189.

¹⁶⁶ Denise Murrell, « La femme noire dans l'art de Matisse et la Harlem renaissance », dans *Le modèle noir : de Géricault à Matisse*, Paris : Musée d'Orsay ; Flammarion, 2019, p. 322-326.

¹⁶⁷ Phyllis Teo, *op.cit.*, p. 62.



Ill.38, Pan Yuliang, *Femme à la fenêtre* (*Chuangqian nüren* 窗前女人), 1946, huile sur toile, 102 × 78 cm, Musée d'art de l'Anhui, image publiée sur le site de la Fondation Li Ching de la culture et de l'éducation, URL : <https://www.panyulin.org/detail.php?lang=tw&id=1&id2=11&Page=1&Page2=42>, [consulté le 14 août 2023]

Il en est de même pour les *Printemps* qui font référence à Botticelli et à Ingres. Bien qu'elles évoquent les souvenirs de la beauté idéale des Vénus de la Renaissance et des odalisques sensuelles des peintures orientalistes, l'idée de l'œuvre ne se limite pas à cela. L'artiste offre un point d'entrée, mais guide le spectateur vers une conclusion inattendue. Comparées aux deux premières œuvres intitulées « printemps », les différences illustrent tout de même l'évolution de l'artiste. Selon le commentaire de 1934 déjà cité, la figure vue de dos qui reçoit la couronne de fleurs est une poétesse (ill. 39- 40), mais elle est dépeinte comme docile et soumise. Cela est à mettre en relation avec la représentation en vogue des femmes en Occident. La femme blanche dans l'œuvre de Jean-Léon Gérôme (ill. 41), élève d'Ingres, devait créer ou contribuer à diffuser ce type de représentation. Gérôme saisit la tendance de l'époque pour construire une image de la femme soumise et en fait un succès commercial¹⁶⁸. Rien n'indique que Pan Yuliang ait choisi l'odalisque de Gérôme pour représenter une poétesse. Une hypothèse plausible est que ce type d'image de femme est omniprésent en Occident et que Pan Yuliang n'a pas encore pris conscience du rôle du regard masculin. En 1952, les femmes qui imitent les odalisques d'Ingres sont en réalité moins sexualisées. Pan atténue cet aspect en modifiant légèrement les poses et l'environnement où se trouvent les figures.

¹⁶⁸ Alberto Mario Banti, *op.cit.*, p. 120.



Ill. 39 et 40, détails des *Printemps* de 1929 et de 1937.



Ill.41, Jean-Léon Gérôme, *Le Bain Maure*, 1870, huile sur toile, 50,8 x 40,6 cm, Boston, Museum of Fine Arts, image publiée en ligne, URL : <https://www.wikiart.org/fr/jean-leon-gerome/bain-maure-1870>, [consulté le 20 juillet 2023]

En somme, à l'époque, pour s'intégrer au courant dominant du monde artistique français, Pan Yuliang a dû participer à la création d'images appréciées par le grand public, voire séduisantes pour le regard masculin. Cependant, en facilitant la compréhension des œuvres et en suscitant l'intérêt du public, Pan Yuliang met l'accent sur l'idée de la subjectivité des femmes, en particulier celles issues des « autres » cultures.

3.3 Une artiste chinoise à l'étranger

Vivant en France, Pan Yuliang devait bien connaître les représentations imaginaires de l'Orient par les Occidentaux. Dans les peintures orientalistes, comme le découvre Linda Nochlin, ce qui y est représenté est un monde intemporel composé de coutumes et de rituels immuables, totalement différents et non affectés par les influences de l'Occident¹⁶⁹. De même, en ce qui concerne la Chine, le public occidental recherche également l'exotisme dans les représentations de ce lointain pays ou dans les créations des artistes chinois.

3.3.1 Représenter l'exotisme

Même si Pan Yuliang participe activement aux Salons parisiens depuis son retour à Paris, ses œuvres n'attirent pas beaucoup l'attention des critiques d'art. Doris Sung a rassemblé des articles de presse ayant trait aux peintures de Pan Yuliang. Ceux-ci traitent exclusivement des portraits de femmes dans le style typique chinois, dont deux autoportraits de l'artiste et un portrait de la chanteuse d'opéra Zhou Xiaoyan 周小燕 (1917-2016)¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Linda Nochlin, "The Imaginary Orient", in *Art in America*, Westport, Conn: F.F. Sherman, 1983.5, p. 122.

¹⁷⁰ Doris Sung, *op.cit.*, p. 220-221 et p. 235.

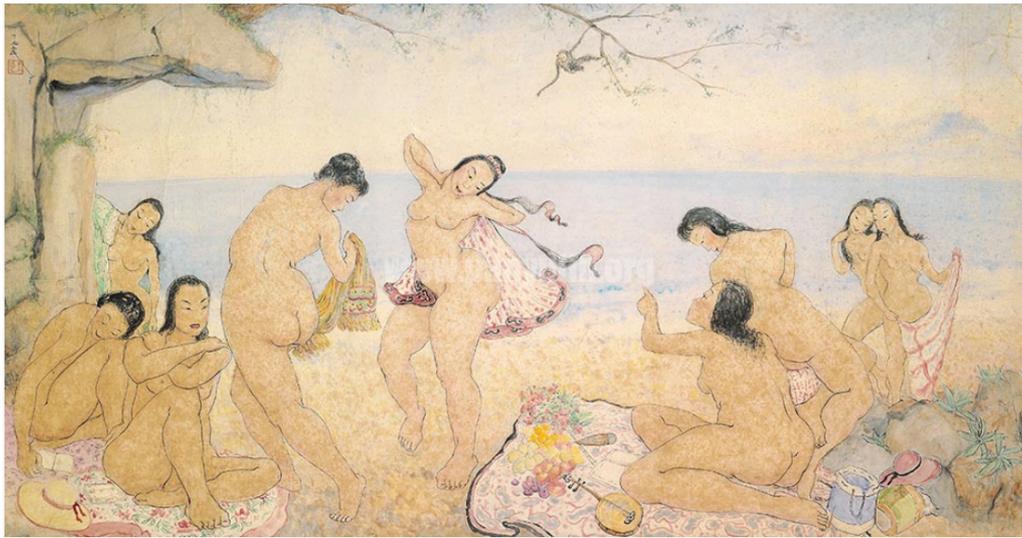


Ill.42, Pan Yuliang, *Auto-portrait avec éventail* (*Zhishan zihuaxiang* 執扇自畫像), 1939, huile sur toile, 91x 64 cm, Musée d'art de l'Anhui, image publiée sur le site de la Fondation Li Ching de la culture et de l'éducation, URL : <https://www.panyulin.org/detail.php?lang=tw&id=1&id2=11&Page=3&Page2=126>, [consulté le 10 août 2023]

Dans l'un de ses autoportraits publiés dans la presse française (ill. 42), Pan Yuliang se représente vêtue d'une *qipao* 旗袍 noire, les cheveux courts, assise sereinement à la fenêtre. Le *qipao* est une robe longue d'origine mandchoue. Au début du XX^e siècle, elle adopte une nouvelle forme qui souligne les courbes du corps féminin et devient un symbole de modernité en Chine. Le personnage tient un éventail dans la main, l'objet favori des lettrés chinois. C'est à travers cet autoportrait que Pan Yuliang construit son image d'artiste : une femme chinoise élégante, sage et moderne à la fois. L'exotisme que cette image véhicule fascine le public parisien, et Pan Yuliang n'est pas un cas isolé. Plus de dix ans auparavant, *La Joueuse de flûte* (*Chuidi nü* 吹笛女) de Fang Junbi 方君璧 (1898-1986)¹⁷¹ avait déjà suscité des échos dans le monde artistique parisien. Le tableau avait été présenté au Salon des artistes français en 1924. La revue populaire parisienne « Les Annales politiques et littéraires » (1883-1971) l'avait même sélectionné comme couverture pour présenter le Salon (ill. 43)¹⁷². Grâce à son caractère

¹⁷¹ Fang Junbi, née dans une famille riche à Fuzhou de la province du Fujian, apprend la peinture à l'huile en France et devient professeure en Chine en 1925. Elle part à Paris après 1949 et s'installe finalement à Boston. Voir *Fan Tchun-Pi : artiste chinoise contemporaine : soixante tableaux ou soixante ans de peinture*, Paris : Musée Cernuschi, 1984.

¹⁷² Li Huanhuan 李歡歡, *Fang Junbi zhongxi ronghe de huihua* 方君璧中西融合的繪畫 (Les peintures de Fan Junbi : la fusion de l'Orient et de l'Occident), mémoire, l'Académie centrale des Beaux-Arts, 2014, p. 11-12.



Ill.44, Pan Yuliang, *La joie au bord de la mer* (Haibin zhi le 海濱之樂), 1959, encre et couleurs sur papier, 176 x 95 cm, Musée d'art de l'Anhui, image publiée sur le site de la Fondation Li Ching de la culture et de l'éducation, URL : <https://www.panyulin.org/detail.php?lang=tw&id=2&id2=21&Page=2&Page2=86>, [consulté le 10 août 2023]

La peinture *La joie au bord de la mer* (*Haibin le 海濱樂*) (ill. 44), réalisée en 1959, dépeint un groupe de femmes nues se réjouissant sur la plage. Lors de l'exposition *Les quatre femmes peintres chinoises* au musée de Cernuschi, cette œuvre fut exposée sous le titre de « Vedettes », révélant ainsi l'idée centrale de son autrice. Il semble que la peinture vise à démontrer les différentes représentations des femmes nues chinoises de Pan Yuliang. Les femmes remplissent l'image et chaque personnage adopte une pose différente. La plage devient un lieu de spectacle. Cependant, cette intensité des femmes nues évoque également *Le Bain Turc* d'Ingres. Pour exposer ces femmes « exotiques », Pan Yuliang crée un environnement imaginaire avec des éléments chinois. Le rocher à gauche et les pierres à droite encadrant la scène sont davantage inspirés de la peinture de paysage chinoise. Un singe est suspendu à une branche s'étendant depuis le rocher. En tant que symbole de longévité, le singe est fréquent dans la peinture traditionnelle chinoise. Le peintre célèbre et ami proche de Pan Yuliang, Zhang Daqian, affectionne le motif du singe¹⁷⁴. En tant que professeur de peinture traditionnelle chinoise de Pan Yuliang, il a pu inspirer la peintre dans le choix et la représentation du singe. Au premier plan, l'instrument de musique traditionnel chinois et les tapis renforcent cette ambiance exotique de l'espace.

¹⁷⁴ *Six siècles de peintures chinoise*, Paris : Musée Cernuschi, 2009, p. 164-165.

En ce qui concerne les femmes représentées, elles portent également des objets chinois bien identifiables. La femme au centre est en train de danser. Son corps s'étend vers le haut, soutenu par sa jambe gauche. Elle élève ses bras et place ses mains derrière sa nuque, tandis que son pied droit se détache du sol. Les rubans et le bas de sa cape s'envolent avec le mouvement du corps. La posture de la figure semble s'inspirer des fresques des grottes de Dunhuang 敦煌. Ces fresques dépeignent abondamment des scènes de musique et de danse (ill. 45- 46). Les représentations des danseurs et des musiciens résultent d'une fusion de différentes cultures se croisant dans le nord-ouest de la Chine et évoluant d'une période à l'autre¹⁷⁵. Les rubans de coiffure de la figure chez Pan Yuliang montrent néanmoins une influence des représentations de déesses dans la peinture des Han, par exemple dans la peinture de Gu Kaizhi 顧愷之¹⁷⁶ (v.345-v.406) (ill. 47). Au pied du rocher, une femme émerge vêtue d'une tunique verte chinoise qui recouvre partiellement son corps nu. Elle pose également sa main droite derrière sa nuque.

¹⁷⁵ Li Hui 李徽 et Luo Ming 羅明, « Dunhuang mogaoku di 220 ku beibi bihua yuewutu zhi yishu tanxi » 敦煌莫高窟第 220 窟北壁壁畫樂舞圖之藝術探析 (Analyse artistique des scènes de danses et de musiques sur la paroi nord de la grotte 220 à Dunhuang), *Zhuangshi* 裝飾 (Décor), 2013.11, p. 76-77.

¹⁷⁶ Gu Kaizhi, fonctionnaire et peintre chinois de la dynastie Jin de l'Est. Il est célèbre pour ses portraits peints et ses peintures sur rouleau, dont *L'ode à la nymphe de la Rivière Luo* (*Luoshen fu tu* 洛神賦圖). Il est aussi auteur de traités sur la peinture, tels que *De la peinture* (*Lun hua* 論畫) et *Notes sur la peinture du mont de la Terrasse des nuages* (*Hua Yuntaishan ji* 畫雲台山記).



Ill.45 et 46, Danseuse (paroi nord, côté ouest) et joueuse du luth (paroi sud, côté ouest) de la n°112 des Grottes de Dunhuang, VIII^e siècle, image publiée en ligne, URL : <https://www.e-dunhuang.com/cave/10.0001/0001.0001.0112>



Ill.47, D'après Gu Kaizhi 顧愷之 (v.345-v.406), détail de *L'ode à la nymphe de la Rivière Luo* (*Luoshen fu tu* 洛神賦圖), couleurs sur soie, 26.3 x 646.1cm, Musée du Liaoning, image publiée en ligne, URL : https://www.sohu.com/a/248642835_149159

Les représentations de ces deux figures résultent en réalité des expérimentations menées par Pan Yuliang depuis une vingtaine d'années, en intégrant la danse et les habits chinois dans ses représentations de femmes nues. Depuis le début des années 1940, Pan s'intéresse à la danse aux éventails chinoise et s'en inspire pour la pose de ses femmes nues en y apportant quelques modifications. Dans plusieurs versions du « Chant du printemps », elle représente les femmes en train de danser dans une pose toutefois légèrement rigide. Par exemple, dans le *Chant du printemps* de 1952, la femme à gauche devant les pêchers danse et

tient une couronne de fleurs en remplacement de l'éventail (ill. 35). Quant aux vêtements, au départ, l'artiste représente des femmes habillées dans le style chinois, à l'instar d'elle-même dans son autoportrait ou des danseuses aux éventails. Les habits chinois font de plus en plus partie de ses représentations de femmes nues, soit tenus à la main (ill. 21), soit portés sur le corps sans le recouvrir complètement (ill. 48). Ces deux éléments chinois, la danse et les habits, aident l'artiste à créer un type d'image de la femme nue teinté d'exotisme chinois.



Ill.48, Pan Yuliang, *Liseuse* (*Dushu nü* 讀書女), 1954, encre et couleur sur papier, 90 x 64 cm, Musée d'art de l'Anhui, image publiée sur le site de la Fondation Li Ching de la culture et de l'éducation, URL : <https://www.panyulin.org/detail.php?lang=tw&id=2&id2=21&Page=2&Page2=62>, [consulté le 10 août 2023]

La *Liseuse* (*Dushu nü* 讀書女) (ill. 48) date de 1954. Elle fera la couverture du catalogue de l'exposition du Musée Cernuschi *Quatre artistes chinoises contemporaines* en 1977. L'exposition fait écho à l'Année internationale de la Femme de 1975 et réunit finalement les œuvres de quatre femmes artistes pratiquant les techniques de la peinture traditionnelle chinoise. L'objectif est de mettre en avant la sensibilité féminine typiquement chinoise qui se traduit à travers la ligne et le trait dans leurs œuvres¹⁷⁷. Ce qui distingue cette « liseuse », c'est probablement qu'elle répond au goût du public pour la féminité exotique. Elle porte le haut du

¹⁷⁷ Avant-propos de Vadime Elisseeff, dans le catalogue d'exposition *Quatre artistes chinoises contemporaines*, Musée Cernuschi, 1977.

costume traditionnel chinois, exposant son sein et croisant les jambes. La manche droite s'envole vers le haut en raison d'un mouvement du bras. La pose de la partie supérieure est probablement inspirée du joueur de luth des fresques de Dunhuang qui tient son instrument derrière sa tête et tend ses bras en arrière pour en jouer (ill. 46) ; elle sera reprise dans *La joie au bord de la mer*. La pose conçue pour une liseuse s'avère en fait un peu exagérée et ne convient pas à la réalité. En effet, cette figure résume certains éléments chinois et constitue une image construite pour une expression accentuée de l'exotisme. Ainsi, cette représentation semble contredire les efforts que Pan Yuliang a fait pour briser les constructions des images des femmes non occidentales mais elle satisfait le goût du public de l'Occident.

3.3.2 Une représentante active de l'art et de la culture chinois à l'étranger

Pour répondre aux attentes du public occidental, Pan Yuliang rassemble des éléments exploitables de la culture chinoise, voire stimule le fantasme des Occidentaux pour l'Orient. De plus, ses créations sont toujours catégorisées comme de l'art chinois. Les expositions auxquelles elle participe en Europe sont presque exclusivement des expositions d'artistes chinois ou d'art chinois¹⁷⁸. En effet, Pan Yuliang est profondément attachée à son pays natal. Avec d'autres intellectuels et artistes chinois, ils assument la responsabilité de diffuser l'art et la culture chinois sur la scène internationale.

L'identité et l'expérience de Pan Yuliang en Chine lui confèrent très tôt un sentiment de responsabilité nationale. Son mari, Pan Zanhua, vit au cœur d'une série de révolutions du XX^e siècle. Dans sa jeunesse, il s'engage activement dans la cause révolutionnaire. Avec son frère, ils suivent Chen Duxiu dans la cause anti-Qing. Ils créent la Société pour inspirer la jeunesse (*Qingnian lizhi she* 青年勵志社) dans une célèbre bibliothèque d'Anqing, dans leur province natale de l'Anhui, prononçant de nombreux discours pour dénoncer les atrocités des envahisseurs russes et promouvoir vigoureusement la cause contre la dynastie des Qing pour sauver la nation. Dans le même temps, ils ramènent un grand nombre de livres de Shanghai et du Japon pour les exposer dans la salle de lecture de la bibliothèque, permettant aux jeunes de les lire. Ces progressistes fondent également le « Nouveau Journal Patriotique » (*Aiguo xinbao* 愛國新報), visant à explorer les raisons de la

¹⁷⁸ Doris Sung, *op.cit.*, p. 219-222.

faiblesse du pays et à élaborer des théories en accord avec l'époque pour éveiller l'esprit patriotique de leurs compatriotes. Les opinions et les mots utilisés sont très agressifs de sorte que la cour impériale essaie de les arrêter. En 1902, Pan Zhanhua s'enfuit au Japon, où il rejoint la Ligue jurée (*Tongmenghui* 同盟會) dirigée par Sun Yat-sen (Sun Zhongshan 孫中山, 1866-1925)¹⁷⁹. Après l'instauration de la République de Chine en 1912, il travaille au gouvernement de Wuhu dans l'Anhui et continue de participer aux activités révolutionnaires¹⁸⁰. Ayant épousé Pan Zanhua, Pan Yuliang le suit partout dans la révolution contre Yuan Shikai 袁世凱 (1859-1916), président de la République de Chine qui se proclame empereur en 1915. Pan Yuliang entre en contact avec des progressistes patriotes grâce à son mari, tels que Chen Duxiu, qui est leur témoin de mariage. En 1916, ils s'installent à Yuyangli 漁陽里 dans la Concession française de Shanghai, un lieu central de la révolution où sont nées la revue *Jeunesse* et le Parti communiste de Chine¹⁸¹. À partir de ce moment-là, Pan Yuliang commence à développer un sentiment d'appartenance à la nation et un sens de responsabilité. Plus tard, après être revenue d'Europe pour étudier l'art occidental, elle devient éducatrice dans le domaine artistique. En contribuant à l'enseignement et à la diffusion de l'art occidental en Chine, elle assume également la responsabilité de la renaissance de l'art et de la culture nationale.

Dès son retour à Paris, Pan Yuliang s'intègre bien à la communauté chinoise locale, participant aux activités de l'Association des artistes chinois en France (*Zhongguo liufa yishu xuehui* 中國留法藝術學會) en tant que professeure du département d'art à l'Université centrale¹⁸². L'Association des artistes chinois en France est créée en 1933 par quelques jeunes artistes chinois en France dans le but de « pratiquer une voie correcte qui servira de guide

¹⁷⁹ Tongchengxian difangzhi bianzuan weiyuanhui 桐城縣地方誌編纂委員會 (Comité de compilation de l'histoire locale de Tongcheng), *Tongchengxian zhi* 桐城縣誌 (Histoire de Tongcheng), Anhui : huangshan shushe, 1995, chapitre 23, section 1, Biographie de Pan Zanhua. Sun Yat-sen est un révolutionnaire chinois qui joue un rôle significatif dans le renversement de la dynastie Qing et la fondation de la République de Chine en 1912. Il est le premier président de la République de Chine et est considéré comme « le père de la Chine moderne ». La Ligue jurée est une société de résistance clandestine fondée en 1905 à Tokyo, qui réunit plusieurs groupes révolutionnaires chinois et qui est dirigée par Sun Yat-sen. Le but de cette alliance est de renverser le gouvernement des mandchous en Chine et d'établir une république.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Sun Nina, *op.cit.*, 2015 (2008), p. 116.

¹⁸² Cao Zida, *op.cit.*, p. 97.

précis pour l'art en Chine qui est actuellement en désordre »¹⁸³. L'Association publie les idées et les œuvres de ses membres en Chine à travers la revue *Yifeng* 義風. L'éditeur de cette publication, Sun Fuxi 孫福熙 (1898-1962), est professeur à l'École des Beaux-Arts de Hangzhou, et a également fait ses études en France. Grâce à lui, la revue est largement diffusée dans le cercle artistique en Chine et sert éventuellement de matériel de référence à l'École de Hangzhou¹⁸⁴. En 1945, Pan Yuliang est élue présidente de l'Association et propose de discuter de la diffusion de l'art chinois à l'international lors de chaque réunion¹⁸⁵. Lors de la 73^e réunion de l'Association en 1946, elle affirme que désormais, le but de cette organisation sera de promouvoir l'art chinois¹⁸⁶. Pendant les années suivantes, l'Association et Pan Yuliang elle-même participent activement à l'exposition de l'art chinois en France, en collaboration avec deux personnages importants, Zhou Lin 周麟 (dates inconnues) et Guo Youshou 郭有守 (1901-1978), ainsi qu'avec les institutions culturelles et artistiques locales. Zhou Lin et Guo Youshou sont tous deux amateurs d'art, ayant fait leurs études en France et travaillant pour l'UNESCO à Paris. Zhou Lin assume le rôle de secrétaire général de l'Association des artistes chinois et crée la Galerie d'Orsay, dotée d'une maison d'édition intitulée Éditions Euros qui publie plusieurs monographies d'artistes chinois¹⁸⁷. Guo Youshou était ministre de l'Éducation de la province du Sichuan. Il est chargé de la planification des programmes éducatifs de l'UNESCO à Paris après la Seconde Guerre mondiale.

¹⁸³ « Zhongguo liufa yishu xuehui qishi 中國留法藝術學會啓事 » (Manifeste de l'Association des artistes chinois en France), *Yifeng*, vol. 2, n° 8, 1934, p. 67; Traduction de Philippe Cinqini dans « Les artistes chinois à l'École des Beaux-Arts de Paris », *Histoire de l'Art*, n°82 [en ligne], 2018. 1, p. 7.

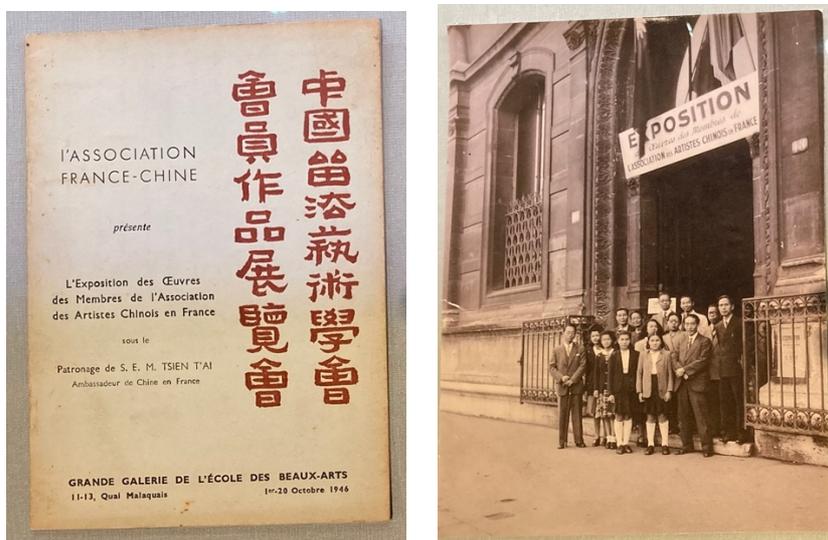
¹⁸⁴ Zhang Xiaojun 張曉筠 et Tan Bangyan 譚榜眼, « Yifeng yuekan yu zhongguo liufa yishuxuehui guanxi zhi kaolue » 《義風》月刊與中國留法藝術學會關係之考略 (Étude sur la relation entre *Yifeng* et l'Association des artistes chinois en France), *Art Observation*, n° 307, 2021. 3, p. 54.

¹⁸⁵ *Zhongguo liufa yishu xuehui di wushiba ci dahui huiyijilu* 中國留法藝術學會第五十八次大會會議記錄 (Notes de la 58^e reunion de l'Association des artistes chinois en France), conservée au Musée d'art de l'Anhui.

¹⁸⁶ *Zhongguo liufa yishu xuehui di wushiba ci dahui huiyijilu* 中國留法藝術學會第七十三次大會會議記錄 (Notes de la 73^e reunion de l'Association des artistes chinois en France), conservée au Musée d'art de l'Anhui.

¹⁸⁷ Doris Sung, *op.cit.*, p. 220 ; Éric Lefebvre, « Équivoque exotisme : les artistes chinois face au public parisien (1925-1946) », in Éric Lefebvre (éd.), *op.cit.*, p. 51.

Collectionneur d'œuvres d'art chinois, il fait don à Cernuschi d'un certain nombre de peintures à l'encre en 1953, qui constituent le cœur de la collection d'art chinois du musée¹⁸⁸.



Ill. 47 et 48, Couverture du catalogue de l'Exposition des œuvres des membres de l'Association des artistes chinois en France ; photo des membres de l'Association devant la Galerie de l'École des Beaux-Arts de Paris, conservés au Musée d'art de l'Anhui. Cliché de l'auteur, pris dans l'exposition de Pan Yuliang au Musée d'art de l'Anhui.

Après un an de préparation, le 1^{er} octobre 1946, l'*Exposition des œuvres des membres de l'Association des artistes chinois en France* est ouverte à l'École des Beaux-Arts de Paris pour une durée de 20 jours (ill. 47-48)¹⁸⁹. La même année, l'*Exposition peintures chinoises contemporaines* se tient au Musée Cernuschi, un projet conjointement organisé par le musée, l'Association des artistes chinois en France et Guo Youshou, qui présente ses collections d'art contemporain chinois¹⁹⁰. En 1948, Pan Yuliang participe à l'exposition *Quatre peintres chinois en France* sur l'initiative du gouvernement chinois. Dans les années 1960, à l'invitation des communautés chinoises locales, elle expose parmi d'autres artistes chinois dans différents pays¹⁹¹. En 1977, elle refuse la proposition du Musée Cernuschi de lui

¹⁸⁸ Doris Sung, *op.cit.*, p. 222.

¹⁸⁹ Cao Zida, *op.cit.*, p. 98.

¹⁹⁰ Éric Lefebvre, *op.cit.*, 2011, p. 51.

¹⁹¹ Doris Sung, *op.cit.*, p. 224-226.

organiser une exposition personnelle et préfère être entourée d'autres jeunes femmes artistes chinoises¹⁹². En promouvant l'art chinois comme un ensemble, en tant qu'artiste, Pan Yuliang réfléchit également à ce qu'est « l'art chinois ». Au moment de la rencontre entre l'Occident et l'Orient, les artistes chinois du XX^e siècle font toujours face à cette question. Ils sont inspirés, sollicités et ont la responsabilité de développer un art capable de transmettre et de diffuser la culture chinoise. Pour Pan Yuliang, les traditions artistiques et esthétiques chinoises, les cultures et les arts divers, les symboles culturels sont tous des éléments de l'art chinois qu'elle souhaite présenter au public occidental. C'est pourquoi elle recourt au papier et au lavis, ainsi qu'à tous les éléments chinois qu'elle intègre dans ses créations.

¹⁹² Vadime Elisseeff, *op.cit.*

Conclusion

La préférence de Pan Yuliang pour la représentation de femmes nues est évidente par la proportion de ce type de créations parmi l'ensemble de ses œuvres. Au début du XX^e siècle, la représentation du nu a été introduite en Chine avec le « mouvement de la peinture occidentale » et était considérée comme un symbole du progressisme. En tant que femme artiste, la façon dont Pan Yuliang regarde et dépeint les femmes nues offre une perspective féminine unique dans ce domaine. De plus, elle réussit à combiner les techniques picturales chinoises et occidentales en utilisant le pinceau et l'encre pour représenter avec précision l'anatomie du corps humain, tout en fournissant des exemples de la représentation des femmes asiatiques. Au-delà des études individuelles de femmes nues par Pan Yuliang, ce mémoire examine ses représentations de groupes de femmes nues interprétant des sujets occidentaux tels que « l'Âge d'or », « les deux amies » et « les curieuses ». En se basant sur des réinterprétations modernes de ces sujets occidentaux, Pan Yuliang développe des versions résultant de ses propres expériences.

Le « printemps » est un thème récurrent tout au long de la carrière artistique de Pan Yuliang. Elle place des femmes nues au cœur de la nature printanière, où elles vivent en paix et profitent librement de la musique, de la danse et de la lecture. La première réalisation de l'idée de représenter ce monde idéal a eu lieu en 1929, semblant s'inspirer directement de *La joie de vivre* de Matisse. L'artiste se réjouit du développement de la représentation du nu dans le domaine artistique en Chine et de l'émancipation des femmes vis-à-vis de la famille. En adoptant les techniques picturales modernistes, Pan Yuliang a pris position entre les deux camps artistiques en Chine à l'époque, l'un soutenant l'académisme et l'autre le modernisme. Cependant, à travers son œuvre de 1937, Pan Yuliang manifeste son adaptation au contexte changeant. Tout en conservant la conception principale, elle retourne aux techniques réalistes et supprime les éléments occidentaux pour répondre aux exigences de la représentation de la réalité nationale. L'artiste exprime un souhait de paix face aux guerres qui touchent la Chine. Réalisé à Paris, le *Chant du printemps* de 1950 transmet l'idée de « vivre ensemble » des différentes ethnies. En faisant référence aux chefs-d'œuvre de Botticelli, *Le Printemps* et *La Naissance de Vénus*, Pan Yuliang cherche à établir un dialogue avec les traditions artistiques occidentales. Dans le jardin printanier de la « Vénus asiatique », des femmes de diverses origines se rassemblent et se réjouissent. L'apparition de pigeons exprime explicitement l'aspiration à la paix, cette fois à l'échelle mondiale. La subjectivité des femmes non-

occidentales a déjà été mise en avant dans l'œuvre *Noire et Blanche* de 1939, où l'artiste a représenté une femme noire en tant que protagoniste, regardant directement le spectateur. Les créations de 1952 (*Le Chant du printemps*) et de 1959 (*La Joie au bord de la mer* ; bien qu'il ne s'agisse pas d'une scène au printemps, elle rassemble également des femmes joyeuses dans la nature) imitent néanmoins les peintures orientalistes, révélant les efforts de Pan Yuliang pour intégrer le courant dominant du monde artistique français. Si la peinture à l'huile de 1952 transforme les odalisques d'Ingres pour représenter les femmes asiatiques, la peinture à l'encre de 1959 crée directement un « bain chinois ». L'ambiance exotique est soulignée par les éléments spécifiquement chinois tels que les roches, la danse, l'instrument musical et les vêtements. De plus, l'œuvre est réalisée à l'encre sur papier, symboles de la peinture chinoise aux yeux des Occidentaux. En répondant aux attentes du public occidental, l'artiste cherche en fait à diffuser l'art et la culture chinois sur la scène internationale, une tâche partagée par de nombreux intellectuels et artistes chinois à l'époque.

Face à l'érotisation et à la consommation des représentations de femmes nues par les hommes, Pan Yuliang s'efforce de se débarrasser des conventions dans ce domaine à travers des sujets tels que « les deux amies » et « les curieuses ». Dans ses interprétations, les deux sujets n'ont aucun rapport avec les hommes. Les amoureuses ou les curieuses ne sont plus des objets passifs du regard masculin, mais des individus conscients et vivants. Leurs corps ne sont plus idéalisés, mais robustes et naturels. Dans la lignée des femmes artistes qui abordent ces deux sujets à leur manière, telles que Suzanne Valadon et Camille Claudel, Pan Yuliang représente les moments de la vie quotidienne et les interactions entre femmes. Elles peuvent avoir une dispute et essayer de se réconcilier ou regarder attentivement ce qui se passe par la fenêtre.

Toutes ces œuvres constituent les réflexions et les réactions de Pan Yuliang face à ce qu'elle observe dans différentes situations. En réinterprétant des sujets occidentaux au XX^e siècle, d'une part l'artiste répond à l'appel de l'époque visant à ce que les artistes chinois se forment une voie propre, devant profiter simultanément de l'héritage artistique et culturel de la Chine et de l'Occident. D'autre part, elle trouve également des langages picturaux lui permettant de s'exprimer plus efficacement et de se distinguer dans le monde artistique chinois et parisien.

Bibliographie

Sources primaires en chinois :

Chen Baoyi 陳抱一, « Yanghua yundong guocheng lueji » 洋畫運動過程略記 (Récit courte du mouvement de la peinture occidentale), dans Zhao Li 趙力 et Yu Ding 余丁 (dir.), *Zhongguo youhua wenxian* 中國油畫文獻 (Les archives de la peinture à l'huile chinoise), Changsha: Hunan meishu chubanshe, 2002, p. 785-797.

Chen Duxiu 陳独秀, « Jinggao Qingnian » 敬告青年(A la jeunesse), *Qingnian zazhi*, vol. 1, n° 1, 1915, p. 11-16.

Fan Di'an 範迪安 (dir.), *Pan Yu-Lin quanji* 潘玉良全集, 8 volumes, Hefei : Anhui meishu chubanshe, 2015.

Jin Qijing 金啟靜, « Nüxing yu meishu » 女性與美術 (*La femme et les Beaux-Arts*), *Funü zazhi*, vol. 15, n°7, 1929, section 2, p. 31-32.

Li Yuyi 李寓一, « Jiaoyubu quanquo meishu zhanlanhui canguanji (yi): xihuabu zhi gaikuang » 教育部全國美術展覽會參觀記(一) (Première partie du récit de la visite de l'exposition nationale du Ministère de l'Éducation), *Funü zazhi*, vol. 15, n° 7, 1929, section 1, p. 2-7.

Li Yuyi 李寓一, « Jiaoyubu quanquo meishu zhanlanhui canguanji (er) : xihuabu zhi gaikuang » 教育部全國美術展覽會參觀記(二): 西畫部之概況 (Deuxième partie du récit de la visite de l'exposition nationale du Ministère de l'Éducation : la situation générale de la section de la peinture occidentale), *Funü zazhi*, vol. 15, n°7, 1929, section 2, p. 1-4.

Liu Haisu 劉海粟, « Cangan fazonghui meishu bolanhui jilue » 參觀法總會美術博覽會記略 (Compte rendu d'une visite à l'exposition des Beaux-Arts du Conseil général de France), *Meishu*, n°2, 1919, texte publié sur le site internet de Liu Haisu Art Museum, URL : <https://lhs-arts.org/aboutlhs/anthologyInfo/item-80084>, [consulté le 30 mars 2023].

Liu Haisu, « Shanghai Meizhuan shinian huigu » 上海美专十年回顾 (Passer en revue les dix années depuis la fondation de l'École des Beaux-Arts de Shanghai), dans Zhao Li 趙力 et Yu

Ding 余丁 (dir.), *Zhongguo youhua wenxian* 中國油畫文獻 (Les archives de la peinture à l'huile chinoise), Changsha: Hunan Meishu Chubanshe, 2002, p. 445-448.

Ni Yide 倪貽德, « Lun luoti yishu 論裸體藝術 » (De l'art du nu), in Zhao Li 趙力 et Yu Ding 余丁 (dir.), *Zhongguo youhua wenxian* 中國油畫文獻 (Les archives de la peinture à l'huile chinoise), Changsha: Hunan Meishu Chubanshe, 2002, p. 469-472.

Pan Yuliang, « Wo xi fenbi hua de jingguo tan » 我習粉筆畫的經過談 (mon expérience pour apprendre à peindre au pastel), *Funü zazhi*, vol. 15, n°7, 1929, section 2, p. 51.

Tang Jun 唐雋, « Shanghai meishu xuexiao qiujü lüxing xiasheng jilue » 上海美術學校秋季旅行寫生紀略 (Compte rendu du voyage d'automne de l'École des Beaux-Arts de Shanghai pour peindre d'après nature), *Meishu*, vol. 2, n° 4, 1921, p. 91.

Tao Cuying 陶粹英, « Nüxing fayumei yu rentimei huafa » 女性發育美與人體美畫法 (*La beauté du corps féminin bien développé et les techniques picturales pour la rendre en peinture*), *Funü zazhi*, vol. 15, n°7, 1929, section 2, p. 33-39.

Wei Wei 韋薇, « You tianle jiwei nvhuajia » 又添了幾位女畫家 (L'apparition récente de plusieurs femmes peintres), *Shenbao*, 1929.12.21.

Xu Beihong 徐悲鴻, « Xin yishu yundong zhi huigu yu qianzhan » 新藝術運動的回顧和前瞻 (Regard rétrospectif et en avant du mouvement du nouvel art), *Shishi xinbao*, 1943.03.15.

- « Huo 惑 » (Doutes), In Zhao Li 趙力 et Yu Ding 余丁 (dir.), *Zhongguo youhua wenxian* 中國油畫文獻 (Les archives de la peinture à l'huile chinoise), Changsha: Hunan Meishu Chubanshe, 2002, p. 557.

- « Huo zhi bujie 惑之不解 » (Le doute irrésolu), *id.*, p. 563-565.

Zhang Daofan 張道藩, « Jieshao Pan Yuliang huazhan » 介紹潘玉良畫展 (Présentation sur l'exposition des peintures de Pan Yuliang), *Zhongyang ribao* 中央日報 (Journal central), 1937.06.11.

Jiaoyubu dierci quanguo meishu zhanlanhui zhanpin mulu 教育部第二次全國美術展覽會展品目錄 (Catalogue des œuvres exposées à la seconde exposition nationale des Beaux-Arts organisée par le ministère de l'Éducation), Nanjing :Nanjing guoli meishu chenlieguan, 1937.

« Li'ang haiwai daxue youyi xiaoxi » 里昂海外大學又一消息 (Une autre nouvelle de l'Institut Franco-chinois de Lyon), *Shenbao*, 1921.08.05.

« Liuou wenyijie » 留歐文藝界 (Les personnages dans le domaine artistique et littéraire ayant étudié en Europe), *Shenbao*, 1928.05.02.

Pan Yuliang youhuaqi 潘玉良油畫集 (Album de peintures à l'huile de Pan Yuliang), Shanghai zhonghua shuju, 1934.

« *Pan Yuliang nüshi huazhanhui xuzhi* » 潘玉良女士畫展會續誌 (La suite du récit de l'exposition des peintures de Pan Yuliang), *Shenbao*, 1928. 12. 01.

Pan Yuliang ding xiyanghua shixi jiaoshi guize 潘玉良訂西洋畫實習教室規則 (Les règles des salles d'étude de la peinture occidentale élaborés par Pan Yuliang), 1928, conservé aux archives de Shanghai.

« Zhongguo liufa yishu xuehui qishi 中國留法藝術學會啓事 » (Manifeste de l'Association des artistes chinois en France), *Yifeng*, vol. 2, n° 8, 1934, p. 67.

Zhongguo liufa yishu xuehui di wushiba ci dahui huiyijilu 中國留法藝術學會第五十八次大會會議記錄 (Notes de la 58^e reunion de l'Association des artistes chinois en France), conservée au Musée d'art de l'Anhui.

Zhongguo liufa yishu xuehui di wushiba ci dahui huiyijilu 中國留法藝術學會第七十三次大會會議記錄 (Notes de la 73^e reunion de l'Association des artistes chinois en France), conservée au Musée d'art de l'Anhui.

Sources primaires en français :

Quatre artistes chinoises contemporaines : Pan Yu-Lin, Lam Oi, Ou Seu-Tan, Shing Wai, Paris : Musée Cernuschi, 1977.

Sources secondaires en français et en anglais :

Alvina Yi Xin Ang, *Immigrant Chinese Artist in Paris: Reflections of Identity in Pan Yuliang's (1895-1977) Paintings in the Modern World*, mémoire, Université de l'Edinburgh.

Alberto Mario Banti, *Éros & vertu, le corps des femmes de Watteau à Manet*, Paris : Alma Éditeur, 2018.

Paula Birnbaum, *Women Artists in Interwar France: Framing Femininities*, Farnham: Ashgate, 2011.

Marie-Jo Bonnet, *Les deux amies, essai sur le couple de femmes dans l'art*, Paris : Éditions Blanche, 2000.

Kai-wing Chow, Tze-ki Hon, Hung-yok Ip et Don C. Price (éd.), *Beyond the May Fourth Paradigm: In Search of Chinese Modernity*, Lanham, Lexington Books, 2008.

Tse-tsung Chow, *The May Fourth Movement. Intellectual Revolution in Modern China*, Harvard University Press, 1960.

Kenneth Clark, *The Nude: A Study of Ideal Art*, London: John Murray, 1956.

David Clarke, "Iconicity and Indexicality: The Body in Chinese Art", in *Semiotica*, n°155, 2005, p. 229-248.

T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton: Princeton University Press, 1999.

Ralph Croizier, "Post-impressionists in Pre-War Shanghai: the Juelanshe (Storm Society) and the Fate of Modernism in Republican China", in John Clark (éd.), *Modernity in Asian Art*, Broadway, NSW, Australia: Wild Peony, 1993, p. 135-154.

Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe, I*, Paris : Éditions Gallimard, 1949, renouvelé en 1976.

Francesca Dal Lago, "The Best of Both Worlds: Pan Yu-Lin's Paintings of the Nude", in Éric Lefebvre (dir.), *Song of Spring: Pan Yu-Lin in Paris*, Hong Kong: Asia Society Hong Kong Center, 2018, p. 44-65.

- "Crossed Legs in 1930s Shanghai: How 'Modern' the Modern Women?" *East Asian History*, n°19, 2000, p. 103-144.

Carol Duncan, “Virility and Domination in Early 20th Century Vanguard Painting”, in *Artforum*, vol. 12, n°4, p. 30-39.

Carol Duncan, “Happy Mothers and Other New Ideals in French Art”, in *The Art Bulletin*, 1973, vol.55, n°4, p. 570-583.

Tamar Garb, *Sisters of Brush: Women’s Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven; London: Yale University Press, 1994.

Denise Gimpel, “Freeing the mind through the body: women’s thoughts on physical education in late Qing and early republican china”, in *Nan Nü 男女*, vol. 8, n° 2, 2006, p. 95-130.

John Hay, “The Body Invisible in Chinese Art?”, In Angela Zito and Tani Barlow (éds.), *Body, Subject and Power in China*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 42-77.

Dorothy Ko, *Teachers of the Inner Chambers: Women and Culture in Seventeenth-century China*, Stanford University Press, 1995.

Mary-Louise Elliot Krumrine, *Paul Cézanne, Les Baigneuses*, Paris : A. Michel, 1990

Éric Lefebvre (éd.), *Artistes chinois à Paris*, Paris: Éditions des musées de la Ville de Paris, 2011.

Éric Lefebvre, “From Self-Portrait to Group Portrait, Pan Yu-Lin and her Artist’s Image”, in Éric Lefebvre (dir.), *Song of Spring: Pan Yu-Lin in Paris*, Hong Kong: Asia Society Hong Kong Center, 2018, p. 14-35.

Sun Liying, “An Exotic Self? Tracing Cultural Flows of Western Nudes in Pei-yang Pictorial News (1926-1933)”, in C. Brosius and R. Wenzlhuemer (eds.), *Transcultural Turbulences: Towards a Multi-Sited Reading of Image Flows*, Berlin, Heidelberg: Springer, 2011, p. 271-300.

Claire Maingon, *Le Salon et ses artistes : une histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes français*, Paris : Hermann, 2009.

Patricia Mathews, “Returning the Gaze: Diverse Representations of the Nude in the Art of Suzanne Valadon”, In *The Art Bulletin*, vol. 73, n°3, 1991, p. 415-430.

Sarah Coles McElroy, “Forging a New Role for Women: Zhili First Women’s Normal School and the Growth of Women’s Education in China, 1901-21”, in Glen Peterson (ed.), *Education*,

Culture, and Identity in Twentieth-Century China, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001, p. 348-374.

Denise Murrell, « La femme noire dans l'art de Matisse et la Harlem renaissance », dans *Le modèle noir : de Géricault à Matisse*, Paris : Musée d'Orsay ; Flammarion, 2019, p. 312-335.

Lynda Nead, *Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London: Routledge, 1992.

Linda Noclin, "The Imaginary Orient", in *Art in America*, Westport, Conn: F.F. Sherman, 1983.5, p. 119-130 et p. 186-191.

Reine-Marie Paris et Philippe Cressent, *Camille Claudel : catalogue raisonné*, Paris : Culture Economica, 2019.

Christine Peltre, *Les Orientalistes*, Paris : Hazan, 2018.

Donald Rosenthal, *Orientalism: The Near East In French Painting 1800-1880*, Rochester: Memorial art gallery of the University, 1982.

Marina Sauer, *L'Entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts 1880-1923*, traduit de l'allemand par Marie-France Thivot, Paris : ENSBA, 1991.

Pierre Schneider, *Matisse*, Paris : Flammarion, 2020 (première édition en 1984).

Michael Sullivan, *Art and Artists of Twentieth-Century China*, University of California Press, 1996.

Doris Sung, *Redefining Female Talent: Chinese Women Artists in the National and Global Art Worlds, 1900s - 1970s*, thèse de doctorat, York University, 2016.

Phyllis Teo, *Rewriting modernism: three women artists in twentieth-century China: Pan Yuliang, Nie Ou and Yin Xiuzhen*, Leiden: Leiden University Press, 2016.

Wang Yiyan, "Art and Chinese Modernity in Connection with Lyon, 1920s-1940s", *Transtext(e)s Transcultures* [Online], 2014. 9.

Amanda Wangwright, *The Golden Key: Modern Women Artists and Gender Negotiations in Republican China (1911-1949)*, Leiden; Boston: Brill, 2021.

Aby Warburg, *La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli*, trad. par Laure Cahen-Maurel, Paris, Éditions Allia, 2007.

Paulès, Xavier, *La République de Chine : histoire générale de la Chine (1912-1949)*, Paris : Les Belles Lettres, 2019.

Jane Zheng, “The Shanghai Fine Arts College: Art Education and Modern Women Artists in the 1920s and 1930s” in *Modern Chinese Literature and Culture*, Spring, 2007, vol. 19, n°1, p. 192-235.

Zheng Shengtian, “Waved Lashed the Bund from the West Shanghai’s Art Scene in the 1930s”, in Hatje Cantz (éd.), *Shanghai Modern, 1919-1945*, Munich: Museum Villa Stuck, 2004, p. 174-199.

Zhang Yingjin, *Theory, History and the City: Interdisciplinary Perspective on Chinese-Western Comparative Literature*, Fudan University Press, 2015.

Pionnières : artistes dans le Paris des années folles, Paris : Éditions Rmn - Grand Palais, 2022.

Six siècles de peintures chinoise, Paris : Musée Cernuschi, 2009.

Sources secondaires en chinois :

Chen Tienbai, *Pan Yuliang huihua yanjiu* 潘玉良繪畫研究 (Études sur les peintures de Pan Yuliang), thèse de doctorat à l’École artistique de Nankin (Nanjing yishu xueyuan 南京藝術學院), 2016.

Cao Zida 曹子達, *Bei guoxie de nvxing yishi* 被裹挾的女性意識 (La conscience féminine entravée), thèse de doctorat, l’École artistique de Nankin (Nanjing yishu xueyuan 南京藝術學院), 2021.

Cao Xiaohui 曹曉輝, « Wusi xinwenhua yundong shiqi <Xin qingnian> dui nüxing jiefang de tuidong » 五四新文化運動時期<新青年>對女性解放的推動 (La promotion de l’émancipation des femmes de *Xin qingnian* pendant le mouvement de la Nouvelle Culture de la période du 4 mai), *Zhongzhou daxue xuebao*, vol. 38, n°5, 2021, p. 48-53.

Dong Song 董松, « Pan Yuliang de banhua yishu » 潘玉良的版畫藝術 (Les gravures de Pan Yuliang), *Yishu shenghuo* 藝術生活, 2016.05, p. 13-16.

Gong Yunbiao 龔雲表, *Haipai youhua shilungao* 海派油畫史論稿 (Études sur l'histoire de la peinture à l'huile à Shanghai), Shanghai : Shanghai renmin chubanshe, 2017.

Guan Liang 關良, *Guanliang huiyi lu* 關良回憶錄 (Souvenirs de Guanliang), Shanghai: Shanghai shuhua chubanshe, 1984.

Li Huanhuan 李歡歡, *Fang Junbi zhongxi ronghe de huihua* 方君璧中西融合的繪畫 (Les peintures de Fan Junbi : la fusion de l'Orient et de l'Occident), mémoire, l'Académie centrale des Beaux-Arts, 2014.

Li Hui 李徽 et Luo Ming 羅明, « Dunhuang mogaoku di 220 ku beibi bihua yuewutu zhi yishu tanxi » 敦煌莫高窟第 220 窟北壁壁畫樂舞圖之藝術探析 (Analyse artistique des scènes de danses et de musiques sur la paroi nord de la grotte 220 à Dunhuang), *Zhuangshi* 裝飾 (Décor), 2013.11, p. 76-77.

Li Jing 李京, « Lun Pan Yuliang huihua fengge de yanbian » 論潘玉良繪畫風格的演變 (Étude sur l'évolution des styles artistiques dans les peintures de Pan Yuliang), dans Fan Dian 範迪安 (dir.), *Pan Yu-Lin quanji* 潘玉良全集, Hefei : Anhui meishu chubanshe, 2015, vol. 8, p. 120-124.

Liu Renpeng 劉仁朋, « Cong <chun zhi ge> (1941) kan Pan Yuliang zhongqi youhua chuanguo » 從《春之歌》(1941)看潘玉良中期油畫創作 (Regarder les peintures à l'huile de Pan Yuliang de sa période intermédiaire de création artistique à travers le « Chant du printemps » de 1941), mémoire, l'Université normale de Nankin (Nanjing shifan daxue 南京師範大學), 2015.

Ma Haiping 馬海平, *Tushuo shanghai meizhuan* 圖說上海美專 (Présenter l'École spéciale des Beaux-Arts de Shanghai par des images), Nanjing: Nanjing daxue chubanshe, 2012.

Niu Manqing 牛漫青, « Ershi shiji zaoqi zhongguo huihua de xiasheng guannian ji Shijian-yi xihua fangshi wei zhongxin de laocha » 二十世紀早期中國繪畫的寫生觀念及實踐—以習畫方式為中心的考察 » (Le concept d'esquisse d'après nature et les pratiques dans la peinture chinoise au début du XX^e siècle—l'étude sur la façon d'apprendre à peindre), *Meishu*, n°3, 2018, p. 100-104.

Sun Liying 孫麗瑩, « 1920 niandai shanghai de huajia, zhishifenzi yu shijue luoti wenhua—yi Zhang Jingsheng Luoti yanjiu wei zhongxin » 1920 年代上海的畫家，知識分子與裸體視覺文化—以張競生裸體研究為中心 (Artistes, intellectuels et la culture visuelle du nu dans les années 1920 à Shanghai : autour de l'étude de Zhang Jingsheng sur le nu), in *Qinghua zhongwen xuebao* 清華中文學報, vol. 10, 2013, p. 287-340.

Sun Nina 孫妮娜, « Pan Yuliang caimohua yishu yanjiu » 潘玉良彩墨畫藝術研究 (Analyse artistique des peintures au lavis de Pan Yuliang), dans Fan Di an 範迪安 (dir.), *Pan Yu-Lin quanji* 潘玉良全集, Hefei : Anhui meishu chubanshe, 2015, vol. 8, p. 116-120.

Sun Nina 孫妮娜, *Pan Yuliang jiqi rentihua yanjiu* 潘玉良及其人體畫研究 (Études sur Pan Yuliang et ses peintures du nu), mémoire, l'Université normale de Nankin (Nanjing shifadaxue 南京師範大學), 2006.

Tang Gongjian 唐恭儉, « Cong diyi, erci quanguo meishu zhanlanhui kan minguo shiqi yishu dazhonghua sichao miange » 從第一、二次全國美術展覽會看民國時期藝術大眾化思潮變革 (Récapitulation sur des changements révolutionnaires des pensées concernant la popularisation de l'art à l'époque Républicaine à travers les première et seconde expositions nationales des Beaux-Arts), *Meishu* 美術, 2020, n° 2, p. 93-106.

Tao Yongbai 陶咏白 et Li Shi 李滉, *Shiluo de lishi-zhongguo nvxing huihua shi* 失落的歷史--中國女性繪畫 (L'histoire perdue—les peintures réalisées par les femmes artistes chinoises), Changsha: Hunan meishu chubanshe, 1999.

Tongchengxian difangzhi bianzuan weiyuanhui 桐城縣地方誌編纂委員會 (Comité de compilation de l'histoire locale de Tongcheng), *Tongchengxian zhi* 桐城縣誌 (Histoire de Tongcheng), Anhui : huangshan shushe, 1995.

Wang Lulu 王璐璐, « Taohong liulü chunyingong » 桃紅柳綠春意濃 (Les pêchers rose et les saules verts en plein printemps), *Wenwu jian ding yu jianshang* 文物鑒定與鑒賞 (Identification et appréciation des objets d'art antiques), 2018, vol. 132, p. 12-14.

Wang Yuli 王玉立, « Pan Yuliang » 潘玉良 (Pan Yuliang), dans Fan Di an 範迪安 (dir.), *Pan Yu-Lin quanji* 潘玉良全集, Hefei : Anhui meishu chubanshe, 2015, vol. 8, p. 158-164.

Wang Zhen 王震, *Ershi shiji shanghai meishu nianbiao* 二十世紀上海美術年表 (Annales des événements artistique du XX^e siècle à Shanghai), Shanghai : shanghai shuhua chubanshe, 2005.

Wu Fangzheng 吳方正, « Luode liyou--ershi shiji chuqi zhongguo renti xiasheng wenti de taolun » 裸的理由—二十世紀初期中國人體寫生問題的討論 (Les raisons de la nudité : questions concernant la peinture de nu en Chine au début du XX^e siècle), *Xin shixue* 新史學 25, n° 2, 2004, p. 55-110.

Wu Mengfei 吳夢非, « Wusi yundong qianhou de meishu jiaoyu huiyi pianduan 五四運動前後的美術教育回憶片段 » (Souvenirs de l'éducation artistique avant et après le mouvement du 4 mai), dans Wang Gong 王工, *Chumo jiyi—minguo shiqizhongguo meishu kaolue* 觸摸記憶—民國時期中國美術考略 (Toucher la mémoire—études sur les Beaux-Arts chinois à l'époque républicaine), Shijiazhuang : Hebei jiaoyu chubanshe, 2016, p. 129-138.

Xu Xijing 徐希景, « Xiandai dushi wenhua yu zhongguo zaoqi renti sheying » 現代都市文化與中國早期人體攝影 (La culture de la ville moderne et le début de la photographie du corps nu en Chine), *Fujian daxue xuebao* 福建師範大學學報 (Presse de l'Université normale de Fujian), n°2, 2009, p. 93-104.

Yao Daimei 姚玳玫, « Shouhu ziwo : Pan Yuliang yu tade huazuo (1928-1937) » 守護自我：潘玉良與她的畫作 (1928-1937) (Se défendre : Pan Yuliang et ses peintures de 1928 à 1937), dans Fan Dian, *Pan Yu-Lin quanji* 潘玉良全集, Hefei : Anhui meishu chubanshe, 2015, vol. 8, p. 126-132.

Yu Qin 喻琴, « Xiehang bingjin : Lin Fengmian yu Liu Haisu meishu jiaoyu shijian zhi bijiao 頡頏並進：林風眠與劉海粟美術教育實踐之比較 » (Avancer en parallèle : la comparaison des pratiques de l'éducation artistique de Lin Fengmian et de Liu Haisu), *Meishu xuebao*, n°1, 2013, p. 76-81.

Yu Qin, « Lin Fengmian : Cai Yuanpei meiyu sixiang de jianding shijianzhe » 林風眠：蔡元培美育思想的堅定實踐者 (Lin Fengmian : praticien ferme de la pensée de l'éducation d'esthétique de Cai Yuanpei), *Jiaoyu yanjiu yu shiyan*, 2010. 4, p. 80-84.

Zhang Wenrui 張文蕊, « Xinzhi suoxiang – Pan Yuliang bixia de lixiang shijie » 心之所向—潘玉良筆下的理想世界 (La terre auquelle aspire l'esprit — le monde idéal représenté par Pan Yuliang), *Shuhua shijie*, 2020.9, p. 68-69.

Zhang Wenrui 張文蕊, « Beiyong de liliang—jiedu anhui bowuyuan cang Pan Yuliang beixiang renti zuopin » 背影的力量—解讀安徽博物院藏潘玉良背向人體作品 (La force du silhouette de dos: analyse sur des peintures de femmes vues de dos conservées au Musée de l'Anhui), *Wenwu tiandi* 文物天地, 2017.10, p. 74-76.

Zhang Xiaojun 張曉筠 et Tan Bangyan 譚榜眼, « Yifeng yuekan yu zhongguo liufa yishuxuehui guanxi zhi kaolue » 《義風》月刊與中國留法藝術學會關係之考略 (Étude sur la relation entre *Yifeng* et l'Association des artistes chinois en France), *Art Observation*, n° 307, 2021. 3, p. 52-57.

Zhu Boxiong 朱伯雄 et Chen Ruilin 陳瑞林, *Zhongguo xihua wushi nian* 中國西畫五十年 (Cinquante ans de la peinture chinoise à l'occidental), Beijing : Renmin meishu chubanshe, 1989.

Annexes

Annexe I.

Li Yuyi, « Deuxième partie du récit de la visite de l'exposition nationale du Ministère de l'Éducation », 1929

教育部全國美術展覽會參觀記（二）

（六）西畫部之概況

入西畫部，奔逐於吾之眼簾，使吾欣賞玩味不置者，首推潘玉良女士之作品，吾不得不先為之述其詳。潘玉良女士，初學於上海美專，卒業後，赴法里昂，巴黎等美都，入其國立美術學校，從 Cogns Simon 遊，沉醉於中者，數易寒暑。業滿，復鼓其直往銳進之勇氣，入意大利皇家美術學院，從藝壇巨頭 Cormaldi 氏，朝夕研求，三年如一日。卒入其堂奧，蜚聲於藝術策源地，意大利教育部，特贈以津貼金一年，以為獎勵；膺無上之榮譽，不獨於國內為絕無僅有，即在彼藝術最發達之國家，亦屬難能可貴。潘女士之精神，潘女士之藝術，在我國惡劣之環境，藝術消息沉悶之社會，獨能放此奇花，驟增光彩，將所謂石蘊山輝，珠懷川媚，我神州之藝院高標，可以誇矣。女士回國後，即被任為上海美術專門學校西洋畫科主任，未數月即振振有生氣，起該校十七年來之衰，立全國藝術之正軌。去年冬，曾以其親友之請求，開個人展覽會一次，一時國府委員，海上名宿，爭趨觀摩，樂為宣揚。

今次之陳列於展覽會中者，共有五幅。《酒徒》與《黑女》二幅，為其舊作，《燈下臥男》《歌罷》《顧影》三幅，為其新作品。《酒徒》寫一老人抱甕之形，《黑女》寫一黑女之側面半身，二者俱極寫實之正確。《燈下臥男》得構圖之奇譎，《歌罷》形容倦態無遺，《顧影》則較上更柔和，更富色彩，更得簡趣，於面容間表現因自憐而惆悵之意態，在有意與無意之間，可擬後興期三大傑之一文西氏所作微笑：其寫一女子微笑之意態，謂之為笑，而實不見有笑之迹痕，謂之為非笑，而實有雋永之笑意，評者謂其為人間之謎，女士此作，於愁苦悵惘，愛惜，鬱悶等，似與惆悵相

近，而亦未曾明示於觀眾，蓋亦人間之大謎也。女士心性忠直，胸無點塵，故日沈迷於畫室中，無一幅一筆一點之間，不為其忠實心靈之表白。其寫顧影一幅中之手足熱血與冷氣戰鬥而呈現之色彩，忠實而更富熱情。

其在國外之習作，立一最穩固之忠實之基礎，歸國後，感於故國之山河，深印象徵主義之園藝，然未嘗因此而衝散其寫實之精神，乃更進而於寫實之中，寓象徵之意。寫實與象徵，其意本不容，但觀顧影一幅，無形不描寫正確，無一筋肉一血流不與模托兒無異，而於色彩，則更有肉眼不可見到之粉綠，玫瑰紅，青藍，杏黃等色調，於筆觸，更簡略觀賞者所不需見到，或不能見到之筆，以久練之工，表出簡老之線條，生命之流，泛溢而成筆趣。簡言之，筆觸簡老而有趣味，純出自然，不假穿鑿，雖絕不可謂已登峰造極，但在此時我國之女藝術界中，或即於我國今日之藝術界中，蓋亦鮮矣。

吾為參觀之文，而於潘女士之作獨推崇備至者，實有感於已往藝術界之虛誇，而女士獨能以堅苦不屈之精神，作偉大之努力，其與藝人之興奮為何！如若潘女士者，可以勉矣。

Li Yuyi, « Jiaoyubu quanquo meishu zhanlanhui canguanji (er) » 教育部全國美術展覽會參觀記(二) (Deuxième partie du récit de la visite de l'exposition nationale du Ministère de l'Éducation), *Funü zazhi*, vol. 15, n°7, 1929, section 2, p. 2.

Deuxième partie du récit de la visite de l'exposition nationale du Ministère de l'Éducation

(6) La situation générale de la section de peinture à l'huile

Quand je suis entré dans le département des peintures occidentales, les œuvres de Mme Pan Yuliang sont les premières à avoir retenu mon attention, me conduisant à les admirer et à les étudier sans avoir envie de les quitter. Je vais les décrire en détail pour commencer. Mme Pan Yuliang a d'abord étudié à l'Académie des Beaux-Arts de Shanghai. Après avoir terminé ses cours, elle s'est rendue dans des villes renommées pour leur beauté, telles que Lyon et Paris, et y est entrée aux écoles nationales des Beaux-Arts, sous la direction de Cogns Simon [pendant un certain temps]. Elle s'est consacrée à [ses études artistiques] plusieurs étés et hivers durant. À la fin de ses études, elle a repris vigueur et courage pour aller de l'avant. Ayant été admise à l'Académie royale des Beaux-Arts en Italie, elle a étudié avec M. Cormaldi, un géant du monde de l'art. Pendant trois ans, sa motivation n'a pas faibli un seul jour ; elle apprenait et pratiquait du matin au soir. Elle a finalement maîtrisé l'excellente technique de l'art occidental et est devenue célèbre dans le pays d'origine de l'art [occidental]. En récompense, le ministère de l'Éducation italien lui a offert des bourses couvrant un an d'étude. Cela est un honneur suprême, non seulement unique pour un Chinois, mais aussi rare et précieux dans le pays le plus avancé dans le domaine de l'art.

L'esprit et l'art de Mme Pan, dans le contexte difficile de notre pays et dans une ambiance sociale lourde et peu propice à la circulation des informations sur l'art, ont néanmoins réussi à s'épanouir. On dit que si les pierres renferment des jades, la montagne devient brillante ; s'il y a des trésors dans l'eau, la rivière devient charmante. Avec Mme Pan, le département des Beaux-Arts de Chine a atteint un très haut niveau. À son retour en Chine, elle a été immédiatement nommée à la tête de la section de peinture occidentale de l'École des Beaux-Arts de Shanghai. En quelques mois seulement, l'école a repris vie après une période de dix-sept ans de marasme entamée dès sa création, devenant un exemple pour tout le pays dans ce domaine. L'hiver dernier, à la demande de sa famille et de ses amis, elle a organisé une exposition personnelle. Pendant un certain temps, des membres du gouvernement et des personnalités de la société se sont précipités pour visiter l'exposition et l'ont chaleureusement

encouragée. Cette exposition comprenait au total cinq œuvres, dont deux étaient des œuvres anciennes, *Le Buveur* (*Jiutu* 酒徒) et *Femme noire* (*Heinü* 黑女), et trois étaient nouvelles, *Homme couché sous la lampe* (*Dengxia wonan* 燈下臥男), *Après la chanson* (*Geba* 歌罷) et *Regardant son reflet* (*Guying* 顧影).

Le Buveur représente un vieil homme tenant une cruche, tandis que *Femme noire* dépeint le profil d'une femme noire. Les deux sont réalistes et fidèles à la réalité. *Homme couché sous la lampe* est une composition étrange, *Après la chanson* exprime la fatigue, tandis que *Guying* est plus doux que les œuvres précédentes, plus coloré, plus simple et plus intéressant. Le visage y exprime un état d'esprit mélancolique, entre intentionnel et involontaire, comparable au sourire créé par Léonard de Vinci, l'un des trois grands maîtres de la Renaissance tardive. Cela décrit un sourire ambigu : s'il est considéré comme un sourire, il n'y en a pas vraiment de trace évidente ; mais le spectateur peut percevoir un sourire significatif. Les critiques estiment que cela constitue un mystère du monde humain. Parmi la tristesse, la dépression, l'empathie et l'ennui, ce que Mme Pan représente dans cette œuvre est similaire à un sentiment de dépression, bien qu'il ne soit pas explicitement montré au spectateur, ce qui est également un grand mystère dans le monde humain.

D'une nature loyale et droite, Mme Pan a un cœur pur. Elle se plonge donc dans son atelier jour après jour, et chaque trait de pinceau exprime sa fidélité à son cœur. Les couleurs des mains et des pieds dans sa peinture *Guying* sont fidèles et passionnées, résultat d'une lutte entre le sang chaud et l'air froid. Ses études à l'étranger ont établi une base très solide pour représenter fidèlement la réalité. Après son retour en Chine, elle a été profondément impressionnée par les montagnes et les rivières de sa patrie, ainsi que par l'art du symbolisme. Mais elle n'a pas renoncé à l'esprit du réalisme ; au contraire, elle a incorporé le symbolisme dans son réalisme. Le réalisme et le symbolisme sembleraient incompatibles, cependant dans *Guying*, aucune forme n'est incorrectement représentée. Ni les muscles, ni la chair, ni le flux sanguin ne diffèrent de ceux du modèle. En termes de couleurs, il y a du vert rosé, du rose, du bleu verdâtre, du jaune abricot et d'autres tons qui sont invisibles à l'œil nu. Concernant les coups de pinceau, il y a des coups encore plus simplifiés qui ne sont pas visibles pour le spectateur, ou qui ne peuvent pas être perçus. Après de longs travaux, elle est capable de montrer des lignes simples et habiles, d'où émanent les courants de vie, débordant et se transformant pour donner un intérêt au trait du pinceau. En bref, les coups de pinceau sont simples, habiles, intéressants, purement naturels et sans décoration sophistiquée. Bien que l'on ne puisse pas dire qu'elle ait atteint le plus haut niveau d'excellence, elle est

exceptionnelle parmi les femmes artistes, voire dans le monde de l'art chinois en général aujourd'hui.

Je rédige ce texte pour l'ensemble de la visite, mais je recommande jusqu'ici seulement les œuvres de Mme Pan. En effet, je suis profondément ému par le fait que dans un monde artistique souvent rempli d'éloges vides et exagérés, Mme Pan ait été capable de déployer de grands efforts avec un esprit persévérant. Quelle passion pour le domaine artistique ! Ceux qui suivent l'exemple de Mme Pan méritent d'être encouragés.

Annexe II.

Li Yuyi, Commentaire sur *Guying*, 1929

人家不愛惜我, 我自己愛惜自己! 是藝人獨具之精神, 是幅則蘊發此情操最深刻。其面容因自憐而悵惘, 表現在有意無意之間。可比擬於後興期藝傑文西之“微笑”, 亦人間之一大謎。其全體較本會參考品日本國代表作“鏡”, 於柔和之外, 更富色彩。女士之心靈中, 有無上之忠實: 表白模托兒熱血與冷氣戰鬥而呈現之色彩—在手與足—不曾想到這是不美, 而實成為至美之真實。女士之心靈中亦不曾受何派之影響: 回國後, 故國山河一一映於心靈中; 象徵主義之國藝, 自必與以另一方面之陶醉。其筆觸之簡趣, 正因此而得。觀其筆觸, 是多麼簡老而有意趣啊! 女士有此作, 不獨在近時可被稱為女界之一傑; 即方之於其他一切作家, 恐亦多未能及者。

Li Yuyi, « Commentaire sur *Guying* », *Funi zazhi*, vol. 15, n°7, 1929, section 1, p. 18.

Commentaire sur *Guying*

Les gens ne me chérissent pas, je me chéris moi-même ! C'est là l'essence unique de l'artiste, et c'est cette peinture qui exprime le plus ce sentiment. Son visage témoigne d'une tristesse mêlée de compassion pour elle-même, une émotion qui se manifeste à la fois intentionnellement et involontairement. On pourrait la comparer au « sourire » peint par le maître de la Renaissance, Léonard de Vinci, l'un des grands mystères du monde artistique. L'ensemble de l'œuvre se révèle plus doux et plus riche en couleurs que le chef-d'œuvre japonais *Miroir*, une référence pour cette exposition nationale. Madame Pan démontre une fidélité absolue des couleurs réelles des mains et des pieds du modèle, résultat d'une lutte entre le sang chaud et l'air froid. Elle ne les trouve pas laids, mais transforme le réel en beauté authentique. Elle n'a été influencée par aucune école artistique. Après son retour en Chine, les montagnes et les rivières de son pays natal se sont reflétées dans son esprit, et le symbolisme de l'art traditionnel chinois l'a profondément enthousiasmée. La simplicité et le charme de ses coups de pinceau en découlent. Ils sont simples, habiles et fascinants ! Avec cette œuvre, Madame Pan s'impose non seulement comme une artiste exceptionnelle parmi les femmes artistes de son époque, mais aussi comme une artiste de premier plan dans le monde de l'art en général.

Annexe III.

Pan Yuliang, « Mon expérience de l'étude de la peinture au pastel », 1929

我習粉筆畫的經過談

生性喜歡美術的我，對於音樂，雕刻，繪畫，都曾經作過相當的練習，但自繪畫上的色彩把我引誘成了一種嗜好之後，音樂，雕刻，在事實上就只得犧牲了。這是我旅歐時偏重於繪畫上的修業的一種簡單原因，換句話說，我實在喜歡作色彩畫，尤其是粉筆畫。

在一匣數十根，或一大匣數百根的粉筆顏色打開來的時候，我們如果沒有木炭畫的基本練習，要想表現一件事物是很難的。我旅歐八年中，起初在巴黎美術學校，作的木炭畫較多，後來到羅馬美術學校作的油畫較多，粉筆畫雖然歡喜，但是沒有得到作畫的相當時間，所以從歐洲帶回國的，只有數件作品：（1）賣花女——陳列於個展——（2）燈下臥男——出品於全國美展——這兩張畫，都是在羅馬作的；也有在巴黎作的，不幸已燒失了！

去年回國後，忙於應酬，忙於教課，又忙於短旅，由生活上影響到心中的不安定，所以作畫很少。今春把無謂的周旋都放棄了，雖然奔走於滬寧之間，還擔任一些教課，但是在餘時，就安然在藝苑繪畫研究所製作，這半年製作期間，比較上粉筆畫，畫得最多，所以全國美展開會時，我就把「歌罷」，「顧影」二點也送去陳列。在我的觀念上，以為全國美展的盛會裡，一定有許多粉筆畫，或者可以供給我們作參考；結果，卻使我失望了，在西畫全部的出品中，粉筆畫竟寥若晨星，因此，我的幾張粉筆畫，就很為眾所注目。

我自愧對於粉畫沒多研究；但我感覺到這粉畫是較油畫為方便，更宜於我們女子學習，很望國人對於這畫多多的研究！

Pan Yuliang, « Wo xi fenbihua de jingguotan 我習粉筆畫的經過談 » (Mon expérience de l'étude de la peinture au pastel), *Funi zazhi*, vol. 15, n°7, 1929, section 2, p. 51.

Mon expérience de l'étude de la peinture au pastel

De nature passionnée d'art, j'ai beaucoup pratiqué la musique, la sculpture et la peinture. Cependant, depuis que la peinture en couleur m'a séduite et est devenue une véritable passion pour moi, la musique et la sculpture ont dû être mises de côté. C'est pourquoi j'ai préféré la peinture pendant mes études en Europe. En d'autres termes, j'aime réellement peindre avec des couleurs, en particulier avec des pastels !

Lorsqu'on ouvre une boîte contenant des dizaines voire des centaines de couleurs pastel, il est très difficile de représenter quelque chose sans avoir une base solide en dessin au fusain. Au cours de mes huit années d'études en Europe, j'ai d'abord réalisé une majorité de dessins au fusain à l'École des Beaux-Arts de Paris, puis des peintures à l'huile à l'Académie des Beaux-Arts de Rome. Bien que j'aime la peinture au pastel, je n'avais pas beaucoup de temps pour la pratiquer. J'ai donc ramené seulement quelques œuvres d'Europe en Chine : (1) *Vendeuse de fleurs* (*Maihuanu* 賣花女) — présentée dans mon exposition personnelle — et (2) *Homme couché sous la lampe* (*Dengxia wonan* 燈下臥男) — présentée à l'exposition nationale des Beaux-Arts. Ces deux œuvres ont été réalisées à Rome. J'en avais également créé quelques-unes à Paris, mais malheureusement, elles ont été détruites dans un incendie !

Après mon retour en Chine l'année dernière, j'ai été très occupée par ma vie sociale, mon enseignement et de courts voyages. Les tracasseries de la vie quotidienne m'ont fait ressentir une certaine instabilité, et j'ai donc eu peu de temps pour peindre. Ce printemps, j'ai renoncé à toutes les frivolités. Malgré mes voyages entre Shanghai et Nankin et mes responsabilités dans l'enseignement, j'ai consacré le reste de mon temps à travailler paisiblement à l'Institut d'Art de Yiyuan 藝苑. Au cours des six mois de création, j'ai réussi à réaliser davantage de peintures au pastel. C'est pourquoi, lors de l'exposition nationale des Beaux-Arts, j'ai exposé *Après la chanson* et *Guying*. À mon avis, cette grande manifestation aurait dû présenter beaucoup plus de peintures au pastel, et mes œuvres auraient pu servir de référence. J'ai été

déçue de constater que, parmi toutes les peintures occidentales, il y avait très peu de peintures au pastel, mais mes œuvres ont suscité un grand intérêt du public.

Je ressens de la honte de ne pas avoir pu étudier davantage la peinture au pastel, mais je pense que cette forme artistique est plus accessible que la peinture à l'huile, la rendant ainsi plus appropriée pour les femmes. J'espère que les Chinois se pencheront davantage sur cette forme d'art !