

Les animaux de Sanyu

Jonathan Hay

Sanyu luttait avec ses peintures, il faisait de son mieux pour masquer l'évidence. L'image s'empare de la toile comme si elle avait attendu le bon moment pour se manifester. D'une certaine manière, c'est peut-être ce qui s'est véritablement passé : on a l'intuition que, dans la plupart des tableaux, une longue période de réflexion a précédé le travail physique exécuté au pinceau, nous rappelant l'axiome chinois yi zai bi xian : « La conception précède le pinceau » — ce qui était en effet indispensable en Chine, où les surfaces du papier et de la soie n'autorisaient pas de nombreuses retouches. Transposé à la peinture à l'huile, ce processus permettait de créer l'effet d'un naturel détendu qui donne aux œuvres de Sanyu leur charme unique. Mais il fixait aussi des limites à la complexité des formes que sa peinture pouvait accueillir, étant donné le petit nombre de relations potentielles visuelles que l'esprit est apte à retenir. Sanyu ne s'en préoccupait pas outre mesure. Ayant mis au point cette approche de la peinture à l'huile dès 1930 sur la base de ses recherches sur le dessin pendant les années précedentes, il y resta fidèle sa vie durant.

Cette approche n'aurait pas été aussi aisée pour Sanyu, ou bien ne lui serait peut-être jamais venue à l'esprit, s'il n'était arrivé à Paris en 1921. L'abolition définitive de l'opposition figure-fond – immense contribution des maîtres modernistes travaillant avant la Première Guerre mondiale – était déjà un principe accepté par beaucoup d'artistes. En même temps, la nouveauté de cette prouesse permettait aux artistes venus à Paris en provenance de l'Europe, des Amériques et de l'Asie de participer encore à l'euphorie des possibilités qu'elle offrait. Cellesci fournissaient à Sanyu un écho imprévu d'une caractéristique fondamentale de la peinture à l'encre en Chine. Pendant plus de deux mille ans, les peintres chinois, sans subir la contrainte de la notion de mimesis, ont choisi une logique d'inscription pour les images dans le contexte de la représentation. Il n'existe ni figure ni fond dans la peinture à l'encre de Chine, mais seulement un continuum figure-fond dans lequel la figure est générée par le fond et inversement. Cette qualité particulière du champ de l'image est ici renforcée par les formats. Tandis qu'antérieurement au modernisme le tableau occidental encadré ouvrait une fenêtre dans le mur, encourageant ainsi le regard à traverser cette surface en abolissant celle du mur, le rouleau chinois suspendu, avec son grand support plat, invite à une vision latérale et centrifuge qui intègre la peinture dans la surface du mur. Le format du paravent va un pas plus loin, en transformant la peinture en sa propre surface murale. Les rouleaux horizontaux et les albums sollicitent le même type de regard, et font naître une résonance entre le champ de l'image du tableau et la surface de la table. Compte tenu de ces méthodes de représentation scripturales et de la logique latérale et centrifuge du regard, on comprend mieux pourquoi les compositions des peintures chinoises sont des sortes de fragments d'un espace visuel plus vaste, plutôt que des

structures indépendantes qui se soumettent à la géométrie du cadre. Tout ceci faisait partie du patrimoine de Sanyu qui avait sérieusement étudié la calligraphie et la peinture à l'encre avant de quitter la Chine, et dont le père, à ses heures, peignait à l'encre. On saisit donc comment, face à la dissolution de l'opposition figure-fond par les peintres cubistes et postimpressionnistes à Paris, il a trouvé bien de quoi le mettre à l'aise – surtout dans le travail de Matisse et de Modigliani et, à un moindre degré, de Picasso et de Fautrier.

La sympathie réciproque entre la méthode moderniste et la méthode chinoise, qui imprègne la peinture de Sanyu depuis le début de sa carrière, est incarnée de façon saisissante dans une œuvre du début des années 1930, La Vierge Marie et l'Enfant Jésus (n° 81). Tout comme le placement du cadre du miroir, avec les relations différentes de chacun de ses quatre bords par rapport au bord correspondant de la peinture, prive le cadre rectangulaire de son autorité géométrique, de même la résonance des blancs du miroir, la statuette, le manteau de la cheminée et le mur empêchent aussi toute pénétration optique en profondeur. La peinture est toute en surface, mais une surface dotée d'une profondeur interne dans laquelle l'image idéographique dialogue avec le travail du pinceau. Cet échange, qui est au cœur de sa technique, reste tout aussi efficace - aussi vital - que le sentiment de l'événement que la peinture engendre. Dans les œuvres de Sanyu, il existe deux moments qui se répondent : l'exécution de la peinture et l'expérience qu'elle représente. Il voulait, entre autres, amener le spectateur à associer les deux, mais il était trop intelligent pour s'imaginer pouvoir y arriver en se contentant de les amalgamer. Bien sûr, certaines parties de ses tableaux enregistrent un travail en temps réel - ici le haut de la statue et son reflet dans le miroir, le motif inscrit dans le cadre du miroir. Mais d'autres sections notamment les blancs - ont de toute évidence été élaborées plus lentement afin de combler le vide entre le temps réel d'intervention et l'effet du temps réel construit à travers la figuration. Nulle part, cependant, il n'attire l'attention sur le travail manuel de peindre - une attitude aux indéniables implications esthétiques et philosophiques, mais aussi une question d'attitude sociale : comme l'homme, le peintre était tant soit peu snob.

Ces différents aspects de ses méthodes de travail sont indissociables d'une caractéristique centrale de son art, son impulsion lyrique – lyrique au sens de visualisation d'une poétique de l'expérience personnelle. C'était une poétique à laquelle la poésie et la peinture des lettrés chinois l'avaient préparé, et l'art moderne lui offrait de nouveaux horizons quant à la technique et à la forme. Sanyu ne fut pas le seul de sa génération d'artistes chinois nés aux alentours de 1900 à avoir associé une poétique de l'expérience personnelle avec les techniques modernistes. Son ami Pang Xunqin (1906-1985) emprunta la même voie, et Sanyu avait aussi des âmes sœurs à la fois parmi les artistes chinois engagés dans le modernisme et qui revinrent à la peinture à l'encre dans les années 1940 (Zhu Qizhan, 1892-1996), et dans d'autres catégories qui s'orientèrent vers le design (Qian Juntao, 1906). Mais seul Sanyu possédait cet hédonisme de dandy qui réunit dans son art une intense implication et un affect distant.

Cette particularité le guida avec une telle force que, dès le début de sa carrière parisienne, il semble n'avoir pas redouté d'affronter cette catégorie bien établie – mais pour un peintre chinois à cette époque potentiellement déconcertante – celle du nu féminin, qui allait devenir l'un de ses sujets préférés. Les corps nus dans les peintures de Sanyu sont contemplés de façon sensuelle et

intime, mais en même temps ils sont maintenus à distance par une conception monumentale et idéographique du corps. Les premiers exemples, datant de la fin des années 1920 et des années 1930, s'inscrivent confortablement dans un monde de sensualité libérée et de chic, qui était un aspect du « retour à l'ordre » après la Première Guerre mondiale. Leurs contours sont une caresse. À l'opposé, les nus qu'il peignit après la Deuxième Guerre relèvent du style de l'affiche, avec une rigoureuse économie de lignes et une immédiateté qui rappellent l'éclat « grande consommation » de la publicité et le cinéma de l'après-guerre. L'aisance évidente dans les nombreuses esquisses et dessins toujours existants, et datant des années 1930, met en relief son effort de simplification qui aboutit aux mémorables silhouettes dans ses peintures.

La fusion de l'hédonisme avec un affect contenu joue différemment dans la deuxième catégorie où il se spécialisa. Pour plus de facilité, nous la nommerons les natures mortes, bien qu'il s'agisse en fait d'un genre plus étroitement défini dans sa focalisation iconique sur un seul objet composite, plus ou moins centré : une coupe de fruits, un bouquet de mariage dans une jarre en verre, un bocal de poissons rouges, ou – plus souvent – des fleurs, soit dans un vase, un panier, ou en pots. Contrairement au nu féminin, qui n'avait pas d'équivalent chinois, la nature morte, sous cette forme, rejoint une longue tradition chinoise, celle de la peinture de fleurs dans des vases ou des corbeilles. Le lien avec le pays natal est d'autant plus saisissant dans le choix des fleurs, principalement des chrysanthèmes, des pivoines, des lotus et des fleurs de prunier. Les peintures que Sanyu exécuta dans cette veine à partir des années trente, très évocatrices de la vie domestique, des caprices et des célébrations quotidiennes, sont en même temps curieusement formelles ; elles réussissent à nous convier nonchalamment à entrer dans la vie de quelqu'un, avant de se révéler des icônes du décorum. Plus tard dans sa carrière, au cours des années d'après-guerre, l'atmosphère s'assombrit, et cette invitation devient à double tranchant, ses formes se font angulaires, la ligne épointée, la couleur dépourvue de douceur et parfois agressive; les compositions impliquent les bords de la toile, créant un champ pictural qui interpelle le spectateur en direct. On a l'impression d'avoir à faire à un artiste qui se cache de plus en plus derrière un chic facile - observation également valable pour ses nus plus tardifs.

Les nus et les natures mortes de Sanyu sont l'objet d'une étude détaillée par d'autres auteurs dans ce catalogue. Dans ce court essai, je traiterai particulièrement le troisième sujet préféré de l'artiste – les animaux – avant d'aborder, en conclusion, l'intérêt qu'il porta tardivement aux thèmes de la nature, issus de ses peintures animalières, et auquel sa mort, prématurée, mit un terme.

Rien d'étonnant dans la passion que Sanyu éprouvait pour les animaux, si attirants et si sensuels, tout en restant insondables et distants. (Ce que les nus attestent, c'est qu'il voyait les femmes de la même manière, comme appartenant à une espèce différente de la sienne.) Sa vie durant, il peignit des animaux – surtout de compagnie, d'autres qui lui rappelaient son pays natal, et des animaux exotiques de zoo¹. Il les représentait seuls, les intégrait dans des natures mortes, ou les plaçait dans des paysages. Ses premières peintures incluaient parfois des métareprésentations d'animaux, en général sous la forme de motifs de textiles chinois ; ils entraient alors dans l'intimité de l'atelier et de la chambre [Nu blanc (n° 23), Nu sur un tapis (n° 37)]. Pendant la guerre, de 1942 à 1944, quand les fournitures pour artistes manquèrent, et de toute façon étaient trop

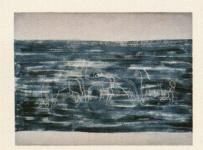


Fig. 1



Fig. 2

onéreuses, il exécuta des animaux en plâtre. Bien que l'explication de cette passion tenace puisse se justifier par le tempérament de l'homme, elle remonte certainement à son enfance, puisque son père était un peintre animalier, spécialisé dans les lions et les chevaux.

Les chevaux, en effet, constituent le plus important des thèmes animaliers de Sanyu. Il s'agit aussi de l'un des genres les plus anciens dans la peinture chinoise, dont on peut retracer l'histoire jusqu'au VIIe siècle. Mais ce sujet n'a jamais cessé d'être d'actualité, et l'est encore aujourd'hui. L'attrait permanent qu'exerce la représentation des chevaux tient à la densité métaphorique qu'elle a accumulée, et qui permet à l'artiste de lui donner une orientation politique, sociale ou personnelle, ou même de la charger de plusieurs messages. Dans une série de peintures des années 1930, Sanyu s'est indubitablement inspiré de la tradition chinoise, prenant exemple dans un sous-genre, où des chevaux dessellés étaient montrés en train de folâtrer. Dans ces œuvres, les attitudes des animaux sont hautement codifiées. Pour Chevaux dans un paysage vert (fig. 1), de 1931, Sanyu resta dans les limites du genre ; avec Six chevaux (n° 62), par ailleurs, qui fait passer la manière chinoise à travers le filtre de La Danse de Matisse, il adopta et adapta trois des postures traditionnelles : ils paissent, se reposent, ou se roulent sur le sol – et il en ajouta deux : le cabrage et le saut². La référence à La Danse est parfaitement appropriée à ce sujet qui, en Chine, était d'abord et surtout une évocation de la liberté - en termes métaphoriques, en général la liberté de se retirer du service public, bien que pour Sanyu l'émigré il s'agisse sans doute plutôt d'une libération par rapport aux contraintes de la société chinoise. Ceci est d'autant plus intéressant que l'idée d'une oppression intériorisée est explorée ailleurs, dans une seconde série de peintures équestres, elles aussi en relation avec la Chine. Elles représentent des chevaux de cirque, et sont inspirées par ses souvenirs d'un cirque équestre ambulant, venant de Beijing, que Sanyu avait vu enfant, au Sichuan. Ces œuvres (peut-être suggérées par l'importance du thème du cirque dans l'art moderne européen) se situent à l'opposé de Six chevaux : elles mettent l'accent sur les poses non naturelles du cheval dressé et bridé qui, sur ordre, s'agenouille, se cabre, allonge une jambe, s'étend comme une femme ou appuie sa tête contre celle d'un autre cheval [Cheval s'agenouillant (fig. 2), Cirque de Pékin, Deux chevaux sur un tapis (n° 61)]. Mais la question de la liberté opposée à la contrainte n'est pas nécessairement liée à ses sentiments face à la société chinoise ; Sanyu fut, après tout, notoirement ambivalent dans sa carrière de peintre, et on ne peut pas manquer de rappeler que, après quelques années de relative aisance financière, il lui fallut souvent appliquer son talent de peintre à la décoration de mobilier pour subvenir à ses besoins. On peut aussi noter qu'il entendait que son exécution de la peinture apparaisse, idéalement, comme une activité entièrement libre et sans contrainte.

Mais plus sûrement le thème des chevaux, comme ses nombreux autres sujets se rapportant à la Chine, lui donna l'occasion d'explorer des problèmes d'identité culturelle et d'appartenance. Sanyu clamait haut et fort son attachement à certains aspects d'une identité chinoise en incorporant très souvent dans ses peintures des éléments reconnaissables, comme l'écriture, des motifs de textiles, des céramiques, des tissus, des fleurs, des plantes, des animaux et même des femmes. Tandis que chez un autre artiste ces références n'auraient pu relever que d'une simple nostalgie, ou « chinoiserie », chez Sanyu son détachement leur confère une présence réelle. Ce prosaïsme incarne l'idée que, loin d'être

exotiques, ces motifs avaient droit de cité dans un espace pictural - au premier chef moderne et occidental - même si, comme je l'ai suggéré, cet espace n'est en réalité pas aussi occidental qu'il n'y paraît. Sanyu a ainsi clairement défini son style culturel - son cosmopolitisme particulier - vers 1930 quand la Chine, avec l'Inde et le Japon, était l'un des rares pays non occidentaux à échapper aux attitudes dévalorisantes associées au colonialisme français. Il était sans doute conscient de l'exotisme inévitablement projeté sur son travail, et il ne manqua pas d'en tirer parti. Cependant son œuvre montre clairement qu'il ne l'intégra pas totalement dans sa peinture, mais n'éprouva pas non plus le besoin de le rendre problématique. Rien de contradictoire, donc, dans le fait que ses chevaux chinois – qui sont aussi des chevaux du souvenir – prennent forme dans un champ de l'image qui appartient nettement à un contexte parisien et plus moderne. Sanyu semble avoir trouvé dans le modernisme une capacité à dissiper toutes les contradictions entre une identité chinoise et une identité parisienne, Paris représentant la culture occidentale la plus sophistiquée. Notons ici un contraste frappant entre Sanyu et son plus jeune et plus ambitieux contemporain, Zao Wou-Ki. Arrivé à Paris en 1948, Zao mesura très vite l'importance de l'internationalisation du monde de l'art après la guerre, et son recentrage autour de la pratique normative de l'abstraction qui imposait le mythe d'une universalité géoculturelle. Zao ne tarda pas à éliminer de son travail les signes visiblement chinois, et déplaça son appartenance chinoise dans l'évènement improvisateur de l'acte de peindre. Sanyu de son côté, marqué par une époque antérieure et plus authentiquement cosmopolite, fut capable d'adopter ce cosmopolitisme dans son hétérogénéité, sans redouter de perdre son identité chinoise ou de se retrouver marginalisé.

Sanyu a franchement incorporé l'exotisme dans ses nombreuses peintures d'animaux de zoo, qu'il montre en liberté et dans la nature, bien que cette nature soit née de son imagination, plutôt qu'un habitat spécifique aux zèbres, léopards, tigres, girafes, cerfs, éléphants, ou aux faucons, aigles, ou serpents. « Exotiques par rapport à qui ? », c'est la question que l'on doit se poser. Pendant l'enfance et la jeunesse de l'artiste, les Chinois connaissaient en général les animaux du reste du monde, dont les zèbres, les girafes et les éléphants, grâce à des images imprimées. Introduites par les missionnaires à la fin du XIXe siècle, elles étaient presque immédiatement piratées et retravaillées par des artistes chinois, puis amplement diffusées. À Shanghai – où il séjourna en 1920 – les animaux exotiques étaient montrés dans des contextes commerciaux, dont des restaurants et des jardins publics payants, avant 1900. Sanyu aurait en outre pu visiter le zoo Ueno à Tokyo en 1918 et 1919. Au début du XXe siècle en Asie de l'Est, les animaux exotiques évoquaient la modernité, parce qu'on avait récemment pris conscience de leur existence, et parce qu'on les associait aussi à l'idée de voyager dans d'autres parties du monde. A la fin des années 1930, les zèbres et les girafes continuèrent d'apparaître dans les peintures à l'encre, en plus des lions et des tigres - déjà relativement habituels - avec leurs connotations nationalistes. On ne saurait donc affirmer que la présence de ces animaux dans les peintures parisiennes de Sanyu est entièrement liée à l'exotisme de sa propre personne, en tant que Chinois à Paris. Bien que cette interprétation soit validée par le fait qu'il lui arrivait d'encourager le public à interpréter certaines de ses images d'animaux comme des autoreprésentations, les connotations modernes de l'animal exotique en Chine ont sans doute joué un rôle également important dans le choix de ce thème.





Fig. 3



Fig. 4

Si l'art de Sanyu se structure autour d'un dialogue entre l'image idéographique et le travail du pinceau, ce dialogue s'établit à travers une intense concentration sur les caractéristiques de ses sujets. Il ne s'agit pas d'une masse physique, du déplacement d'un volume, mais de gestes et de postures ; à cet égard, Sanyu est resté parfaitement fidèle à la perception que les Chinois ont du monde, comme étant composé de formes d'énergie infiniment variées. Et les animaux exotiques fournirent à l'artiste l'occasion d'explorer des possibilités particulières de cette présence physique axée sur le mouvement. Au début de sa carrière, il s'attacha surtout à l'image physique de l'animal qui, grâce à une combinaison de lignes rythmées, à une silhouette soigneusement élaborée, à des attitudes inattendues, gagna une légèreté défiant toute gravité. Dans plusieurs peintures des années 1930, il renforça cet effet en traçant une ligne pâle sur un fond sombre, afin de rendre l'image transparente; mais plus tard il évita de recourir à ce procédé assez littéral [Léopard (n° 69)]³. Au cours des années 1940, un glissement s'opéra quand il s'intéressa aux possibilités offertes par le paysage qui, jusqu'à présent, n'avait été qu'un fond purement abstrait. Une ligne d'horizon à peine suggérée ou un élément topographique défini de manière ambiguë permirent à ses animaux - dont la taille avait radicalement diminué - de devenir les hôtes d'un environnement beaucoup plus vaste. Dans ce contexte, une fois que Sanyu se sentit plus à l'aise, des arbres, des montagnes et des ciels, rendus de façon explicite, firent leur apparition [Tigre, Deux chevaux dans un paysage rouge (n° 98)]. Au fur et à mesure, ces peintures d'animaux-dans-le-paysage évoquèrent de plus en plus les miniatures indiennes, non seulement par leurs couleurs et leur espace, mais aussi dans leur fusion d'une vignette narrative avec un monde totalement naturel [Léopards dans la nuit (fig. 3), Chat et corneille (n° 95)]. Le dialogue existe toujours entre la matérialité de la silhouette des animaux - chacun cristallisant un mouvement condensé - et celle du paysage, qui se dote de son propre rythme. Sous leur forme la plus simple, les éléments du paysage attirent le regard çà et là sur la surface, en un jeu horizontal et souple, selon une topographie élastique qui tend à amplifier les postures des animaux, et à leur faire écho [Aigle (n° 94)]. Durant les années 1950 (tardives ?), Sanyu introduisit un arbre, placé au centre, et dont le tronc coupé impose une proximité de perception qui contredit la distance impliquée par la petite échelle des animaux. Cependant, le dialogue se poursuit avec, par exemple, la queue d'un léopard, qui fait écho à une branche noueuse [Léopard sur un arbre (fig. 4)]. Dans d'autres peintures de cette période, les animaux sont représentés en mouvement, invitant le regard à faire un voyage où nous nous rendons bien vite compte que le paysage propose lui aussi, et séparément, son propre voyage potentiel [Girafes (n° 97)].

Suivant l'incorporation des animaux dans un environnement naturel, la tonalité émotionnelle commença à se déplacer avec l'échelle. Dans les années 1950, Sanyu avait presque complètement abandonné ses couleurs voilées et sa palette réduite et retenue qui créaient une légèreté évoquant la peinture à l'encre. Des couleurs plus saturées firent leur apparition, et dans une gamme plus large. À sa manière, il répartit de petites zones de couleurs très vives sur des tons « en mineur », ou bien sur du noir ou une autre couleur foncée. Ces peintures tardives ont une présence plus substantielle que ses œuvres d'avant-guerre, l'atmosphère de chacune résultant surtout du jeu entre nuances sombres et nuances gaies. Le contexte thématique est variable. La solitude reste prédomi-

nante, bien que, étrangement désinvolte, elle exprime l'indépendance [Éléphant (fig. 5)]. D'autres compositions montrent deux animaux appartenant parfois à la même espèce, mais pas toujours ; il leur arrive d'être en contact physique, ou bien à une certaine distance, mais un sentiment d'intimité reste fort présent [Chevaux au galop (n° 99)]. Dans les quelques peintures de groupes d'animaux – zèbres se dirigeant vers l'horizon, girafes faisant à toute vitesse et maladroitement le tour d'un parc (?) – ils semblent toujours fuir sans raison [Zèbres (n° 96), Girafes].

De plus, les animaux furent à certaines périodes constamment présents chez Sanyu, et apparaissent à la fois dans des tableaux du début de sa carrière, ou tardifs. Les premiers exemples montrent des chats et des chiens pékinois, un seul à la fois. Images de la domesticité, elles se contentent d'être charmantes. Mais ensuite, à partir des années 1950, les chats, tout particulièrement, s'imposèrent comme protagonistes dans son monde pictural, un monde devenu plus sombre, avec une série de natures mortes de plantes en pots, dans lesquelles le chat apporte un élément dérangeant, puisqu'il chasse tour à tour, les papillons et les oiseaux. Dans le tableau de cette période, non daté, Le Chaton, l'oiseau et des petits (fig. 1, p. 22), Sanyu imagine un nid dans une plante en pot, dépouillée de ses fleurs et de la plupart de ses feuilles ; mais le nid n'est pas vide, et les oisillons sont nourris par l'un de leurs parents. Le chat qui se trouve en dessous, sur le bord du pot, tend le cou vers le nid. L'atmosphère est ambiguë. Les branches de la plante, soulignées de noir, plongent dans un fond brunvert, dont les tonalités appuyées sont un mauvais présage. Par ailleurs, les nuances de blanc qui relient la nappe, le pot de la plante, le chat, le nid et l'oiseau laissent planer un peu d'espoir. On pourrait interpréter cette scène improbable comme une fantaisie sardonique. Il se peut aussi qu'elle soit une métaphore de la précarité que Sanyu a bien connue. Glaïeuls et chat (fig. 6), non daté, mais sans doute exécuté après 1960, met en évidence le même humour noir. Le chat, se substituant à l'artiste dans ses efforts de composition, tente de menacer la stabilité du vase de fleurs en verre. Le rythme des formes brisées reproduit structurellement cette tension, et la combinaison de couleurs particulièrement froides n'a rien de rassurant.

En guise de post-scriptum à cette brève étude des peintures animalières de Sanyu, il convient d'aborder un petit ensemble de représentations de la nature, qui semblent trouver leur source dans les paysages où évoluent ses animaux. Toutes ces œuvres datent des années 1950 – peut-être même de la fin des années 1950 – et 1960. Elles montrent l'une des manières dont, vers la fin de sa vie, l'art de Sanyu s'est une fois de plus transformé. Avant la Deuxième Guerre mondiale, son univers pictural respectait plutôt les paramètres des espaces confinés - appartements, cages de zoos et tentes de cirques. Des peintures comme Bateau et canards (fig. 7), avec son évocation de la scène rurale au Sichuan, ou Hirondelles sur un fil, avec son paysage urbain aperçu depuis la fenêtre d'un appartement, sont atypiques à tous égards. De même ses trois gravures de paysages, sur plaques de cuivre, de 1930, pour illustrer une traduction française des poèmes de Tao Qian (365-427) ont peu en commun avec sa peinture et furent sans suite. On pourrait objecter à juste titre que ses premiers tableaux de cerfs, de zèbres et de léopards impliquaient un espace extérieur ; mais ce serait oublier qu'il les avait vus dans des zoos et que, de toute façon, leur environnement n'est pas spécifié. Les seules véritables exceptions à cette règle sont



Fig. 5



Fig. 6

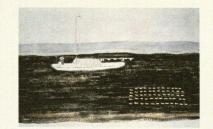


Fig. 7





Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

les peintures de chevaux caracolant, où le paysage est vaguement suggéré. Les premiers signes d'une expansion systématique de l'univers pictural de Sanyu, au-delà d'espaces clos, apparaissent dans les années 1940, sans que l'on puisse dire si ce fut pendant, ou immédiatement après la guerre. C'est à cette époque qu'il diminua l'échelle de ses autres sujets animaliers, afin de pouvoir les situer, eux aussi, dans un paysage. Dans quelques œuvres il étendit cette logique à ses nus féminins, que nous voyons, par exemple, allongés sur la plage [Deux femmes nues sur la plage (n° 44)]. Mais plus tard seulement, il s'intéressa à la nature en tant que telle.

Certaines des dernières représentations de la nature sont des paysages à part entière, où les animaux sont remplacés par des éléments naturels : la lune ou des arbres. Croissant de lune (n° 100), Couleurs de la nuit (n° 101), et Branches (fig. 8), portent à l'extrême la morosité des tableaux animaliers. La lune au halo rouge de Couleurs de la nuit, notons-le, apparaît aussi dans un rare paysage des années 1960, Nu sous la lune (n° 45), qui montre un nu féminin sous un ciel nocturne. Une série séparée mais parallèle, et sans doute contemporaine, reprend ce qui était pour Sanyu un vieux sujet - des branches de prunus en fleurs - et le déplace depuis le contexte domestique de la nature morte dans le monde du paysage. Prunus sur fond vert (fig. 9), comme Branches mentionné ci-dessus, est l'une des quelques peintures de nature où l'artiste explore le trope formel d'une structure de branchages, de feuilles ou de tiges formant écran, et qui sollicite le regard en travers et autour de la surface picturale. Ici, les fleurs blanches et rouges et les tendres feuilles jaunes sont les véritables protagonistes du tableau, et affrontent les branchages sombres et inquiétants dont elles sont dépendantes. Le lacis dense et touffu formé par les branches dialogue avec les coups de pinceau aisés et rythmés dans la partie supérieure du fond vert, et avec le paysage latéral en dessous, qui est en forme de fourche - forme que l'artiste affectionnait. Le déplacement des fleurs à partir des intérieurs domestiques jusque dans la nature se retrouve dans les représentations plus tardives d'étangs aux lotus, qui partagent l'immédiateté des peintures de prunus. L'atmosphère varie radicalement, nous rappelant qu'en Chine les fleurs de pruniers et de lotus avaient des connotations émotionnelles très différentes, les unes incarnant le plus souvent l'idée de surmonter les épreuves, les autres – bien que leurs significations soient multiples - un engagement sensuel dans la vie.

Le Paravent à six feuilles aux lotus (n° 93), est particulièrement remarquable. Son fond obscur est rendu par de longs coups de pinceau verticaux, qui réussissent, malgré la différence entre les types de brosses utilisées, à suggérer la présence visuelle de la trace dans la calligraphie chinoise, avec son interaction dynamique entre l'encre et le papier. Contrastant avec les lotus, elle contribue à la somptuosité dorée de leurs feuilles jaune pâle⁴. Un travail semblable apparaît dans Bambous (fig. 10), une œuvre dont la surface semble encore une fois recouverte d'une sorte d'écran, et parmi les plus dépouillées. Il en est de même, sous une forme différente, dans une série de poissons rouges (déjà présents dans les peintures de lotus), datant des années 1960, et où le sujet est aussi bien l'eau que les poissons [Poissons (fig. 11), Deux poissons, Carpes]. Des effets de transparence, que Sanyu avait délaissés, se retrouvent ici, combinés avec une intense couleur. L'effet gestuel et une impression de fluidité évoquent encore la peinture à l'encre, dont les éclaboussures de Zhang Daqian qui furent exposées à Paris en 1963, mais elles représentent aussi l'acceptation, par un peintre figuratif formé avant

Comme son grand prédécesseur Bada Shanren (1626-1705), Sanyu trouva sa voie facilement et, tout en se réinventant lui-même, ne changea jamais fondamentalement de direction. Sa vie durant, il resta engagé dans un dialogue entre l'image idéographique et le travail du pinceau – dialogue dont il ne voulait surtout pas qu'il paraisse laborieux. Résolument hédoniste et attrayant d'une part, son art, dans son élégance, ne se départit jamais, par ailleurs, d'un certain détachement et d'une grande retenue. Cosmopolite du début jusqu'à la fin, Sanyu n'éprouva aucun besoin de masquer sa sensibilité de Chinois, considérant l'hétérogénéité de son identité comme acquise. Sa pratique de la peinture a cela d'exceptionnel qu'elle tend à rendre visuelle une appartenance véritablement interculturelle. Peu d'artistes se sont sentis aussi à l'aise dans leur attachement à l'entre-deux.



Fig. 11

¹ Parmi les animaux chinois absents de la discussion suivante il y a le buffle d'eau, representé par Sanyu dans une peinture des années 1940 ou 1950, *Buffle d'eau*.

² Notons que dans le vide entre les chevaux surimposés qui broutent ou caracolent, on remarque le contour, en négatif, de la tête d'un pigeon.

³ Dans certaines compositions tardives, dont Léopards dans

la nuit, il y a cependant une survivance de cette idée dans l'incorporation des traces d'un motif effacé.

⁴ Pour des raisons stylistiques et à cause de la récurrence de ce thème chez Sanyu, je doute que cette œuvre, datée des années 1940 ou 1950 dans le catalogue raisonné, puisse remonter aux années 1940.