

## Yan Dehui : sculpteur oublié de la modernité chinoise

Mael Bellec

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Bellec Mael. Yan Dehui : sculpteur oublié de la modernité chinoise. In: Arts asiatiques, tome 71, 2016. pp. 167-174;

doi : <https://doi.org/10.3406/arasi.2016.1945>

[https://www.persee.fr/doc/arasi\\_0004-3958\\_2016\\_num\\_71\\_1\\_1945](https://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2016_num_71_1_1945)

---

Fichier pdf généré le 08/11/2019

# Yan Dehui : sculpteur oublié de la modernité chinoise

La multiplication récente des études consacrées aux dettes et interactions de la modernité chinoise avec des cultures étrangères a profondément modifié la perception que nous pouvions avoir des enjeux théoriques et plastiques qui ont accompagné l'apparition de nouveaux vocabulaires artistiques en Chine dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Ces recherches s'orientent pour une part importante vers l'exploration du dialogue complexe entre Chine et Japon, qui amène ce premier pays à réévaluer et redéfinir partiellement son identité sur la base de catégories importées<sup>1</sup>. L'autre volet primordial de cette réflexion est consacré aux contacts directs avec l'Occident, notamment à travers l'arrivée en Europe de plusieurs générations d'artistes entre les années 1910 et 1930<sup>2</sup>. L'accent est alors mis sur les formations suivies, sur les idiosyncrasies qui en résultent et, le plus souvent, sur la mise à profit professionnelle et esthétique de cette expérience lors du retour en Chine.

\* Doivent être remerciés ici M. Bruno Gaudichon, conservateur en chef du musée La Piscine à Roubaix, ainsi que Mme Amandine Delcourt, documentaliste du même établissement, pour leur communication de documents provenant du fonds Henri Bouchard. Ce travail n'aurait par ailleurs pu aboutir sans le soutien et la disponibilité de la fille de Yan Dehui, Mme Marianne Yen, le classement préalable des archives du fonds d'atelier par Mme Li Chenlu, l'aide apportée par Mme Maëlle Lhoste pour réunir l'ensemble de la documentation sur cet artiste, les réponses bienveillantes de la Société nationale des beaux-arts aux questions de l'auteur et les discussions à bâtons rompus avec M. Éric Lefebvre.

1. Cf. WONG 2006 ; FOGEL 2012, entre autres publications récentes, ou l'exposition *Chūgoku kindai kaiga to Nihon* (MUSÉE NATIONAL DE KYŌTO 2012).

2. Cf. par exemple PEJČOCHOVÁ 2013 ; ANDREWS & SHEN 1998.

La place de la France dans ces échanges et ces élaborations de modèles nouveaux a été soulignée à de multiples reprises ces dernières années dans des articles, des expositions monographiques ou collectives<sup>3</sup>. L'histoire de la présence des artistes chinois à Paris apparaît ainsi fixée dans ses grandes lignes et le parcours des personnalités les plus marquantes de ce récit relativement bien identifié. Toutefois, de nombreux autres créateurs restent aujourd'hui dans l'ombre, connus surtout par des mentions fugitives au détour de catalogues non illustrés ou croisés dans des listes d'élèves faisant leurs classes aux Beaux-Arts. Ce relatif mutisme des sources et des historiens d'art est évidemment en large partie la conséquence de carrières discrètes redécouvertes tardivement. Cependant, ce défaut d'enthousiasme du public et des spécialistes d'hier et d'aujourd'hui a, au même titre que les œuvres elles-mêmes, ses propres déterminations historiques. Si est acceptée l'idée que l'écho contemporain ou rétrospectif d'une œuvre d'art n'est pas le produit d'une forme de talent inné et transcendant, dont les attributs seraient bien difficiles à définir, mais en premier lieu le fruit de la conjonction de moyens pratiques de diffusion avec l'adéquation des productions aux besoins artistiques, moraux, sociaux ou psychiques d'une époque, ce succès différentiel devient le marqueur de contraintes matérielles spécifiques et de choix plastiques ou professionnels divergents.

3. Cf. LEFEBVRE 2011 ; HONG KONG MUSEUM OF ARTS, 2014.

L'étude de ces créateurs en partie oubliés doit donc permettre d'identifier des réponses originales produites par cette confrontation avec l'art et les institutions occidentales. C'est dans cet écart entre la voie suivie par les hérauts de l'art moderne chinois et celle empruntée par ses tenants plus discrets que peuvent se dévoiler à la fois l'éventail des solutions qui s'offraient à ces artistes partis se former à Paris, la spécificité de leurs choix et les modalités de leur reconnaissance critique. L'accès récent au fonds d'atelier et aux archives du sculpteur Yan Dehui 严德晖<sup>4</sup> (1908-1987), connu en France sous le nom de Yen Te-Fai, permet de redécouvrir l'une de ces personnalités aujourd'hui quelque peu oubliées et qui, pour être proche de Hua Tianyou 滑田友 (1901-1986), dont il a conservé la sellette dans son atelier, et de Pan Yuliang 潘玉良 (1895-1977), omniprésente dans ses archives photographiques, a suivi une trajectoire personnelle et professionnelle qui a occulté durablement ses succès académiques.

## De la Chine traditionnelle à la Chine moderne

La formation de Yan Dehui et sa carrière en Chine<sup>5</sup> témoignent des transformations

4. Orthographié aussi parfois 严德辉.

5. Sauf mention contraire, les éléments biographiques sur la vie en Chine de Yan Dehui viennent de souvenirs familiaux réunis pour la fille de l'artiste par Yan Zuopeng, frère de Yan Dehui, ainsi que par Ye Xiangxue, nièce de ce dernier, et d'un article publié récemment en Chine avec le concours de cette dernière : ZHENG & YAN 2016.

rapides qui bouleversent alors le champ artistique et du passage de modes de formation traditionnels à un enseignement structuré par des écoles et académies fondées sur des modèles occidentaux. Né en 1908 à Yongjia 永嘉 (aujourd'hui Wenzhou 温州), au Zhejiang, Yan Dehui commence son apprentissage dès l'âge de treize ans auprès de Zhu Zichang 朱子常 (1874-1934), spécialiste de la sculpture de petits sujets religieux ou profanes en buis. Cette première éducation artistique sur le modèle de l'apprentissage précoce d'un métier au sein d'un atelier artisanal local dont l'activité est majoritairement orientée vers la satisfaction d'une demande privée, malgré la participation de Zhu Zichang à quelques expositions nationales et internationales, inculque à Yan Dehui la maîtrise d'un style et d'un répertoire iconographique stéréotypés ainsi qu'en témoigne la comparaison de ses œuvres avec celles de son maître et celles de deux condisciples : Zhang Jingfu 张敬孚 et Wang Boquan 王伯泉<sup>6</sup> (fig. 1).

Cette formation initiale reste toute sa vie l'un des éléments marquants de l'identité artistique de Yan Dehui. S'il poursuit ses études au sein de l'École des beaux-arts de Shanghai 上海美术专科学校 fondée par Liu Haisu 刘海粟 (1896-1994) et en est appointé enseignant en 1934, son titre, tel qu'il est mentionné dans le *Volume commémoratif de la quinzième promotion des nouveaux diplômés* publié en 1935<sup>7</sup>, est ainsi celui de professeur de sculpture sur bois. Cette dénomination, qui cède la place l'année suivante à celle de professeur de sculpture<sup>8</sup>, est de toute évidence due à son passage par l'atelier de Zhu Zichang. Elle est d'autant plus étonnante que Yan Dehui est l'unique professeur de sculpture mentionné comme tel dans cet ouvrage. Zhang Chenbo 张辰伯 (1893-1949) y figure certes dès les premières pages, mais est



Figure 1. — Zhu Zichang (1874-1934), *Les Trois étoiles accordent des fils* (*San Xing song zi* 三星送子), buis, H. 26 cm. Musée de Wenzhou. Photo : Musée de Wenzhou.

présenté comme responsable du service pédagogique. En outre, les deux seules sculptures reproduites dans ce livre, l'une de Yan Dehui, l'autre d'un élève, sont respectivement en terre et en plâtre.

Il semble que rien ou presque de cette période ne subsiste dans le fonds d'atelier de Yan Dehui, à l'exception peut-être de petits sujets en buis évoqués ci-dessous. Si les quelques photos et ouvrages illustrés conservés aujourd'hui ne permettent guère de se faire une idée exacte du volume de sa production, ils semblent indiquer, en dehors de ce travail sur bois, une activité très diversifiée, aussi bien sur le plan des iconographies que des matériaux et des styles. Deux bustes de vieillard, dont celui reproduit dans le volume de 1935 (fig. 2), témoignent de la virtuosité de Yan Dehui, de son adhésion à un style réaliste, alors partagée par Hua Tianyou (*Portrait de Chen Sanyuan* 陈散原像, 1932, bronze, 49 × 61 cm, Pékin, Musée national des beaux-arts), et de son appétence pour un rendu sensible de l'affaissement des chairs souligné par une attention aiguë portée aux textures de l'épiderme. Ce goût pour l'animation des surfaces l'amène cependant à proposer également un portrait de profil du Mahatma Gandhi<sup>9</sup> dans lequel il

privilegie les effets de matière expressifs à la réalité précise des traits.

Le travail effectué sur le portrait en pied de Sun Yat-Sen 孫中山 (1866-1925) témoigne quant à lui d'une veine plus synthétique, adaptée à la sculpture monumentale. L'idée d'installer une statue figurant le père de la nation à Lanzhou remonte à l'année de sa mort, en 1928<sup>10</sup>. Toutefois, la situation politique et militaire instable de la région inflige de multiples coups d'arrêt à ce projet jusqu'à l'attribution de la commande, en 1936, à Yan Dehui. Ce dernier réalise d'abord un modèle en terre, dont les témoignages visuels gardés par l'artiste semblent indiquer qu'il a existé au moins deux versions, puis le fonde en bronze avec l'aide d'un autre praticien. Plusieurs clichés le montrent en train de sculpter son œuvre (fig. 3), probablement sur la base des portraits photographiques conservés jusqu'à maintenant dans son fonds d'atelier. La sculpture, achevée en 1937, n'est positionnée sur son site définitif qu'en 1939. Ainsi, Yan Dehui, déjà installé en France, n'assiste pas à l'inauguration du plus important travail de sa carrière, toujours visible aujourd'hui à Lanzhou.

6. Le vice-directeur du Musée de Wenzhou, M. Wu Xianjun 伍显军, doit ici être remercié pour toutes les informations qu'il a bien voulu fournir sur la carrière de Zhu Zichang.

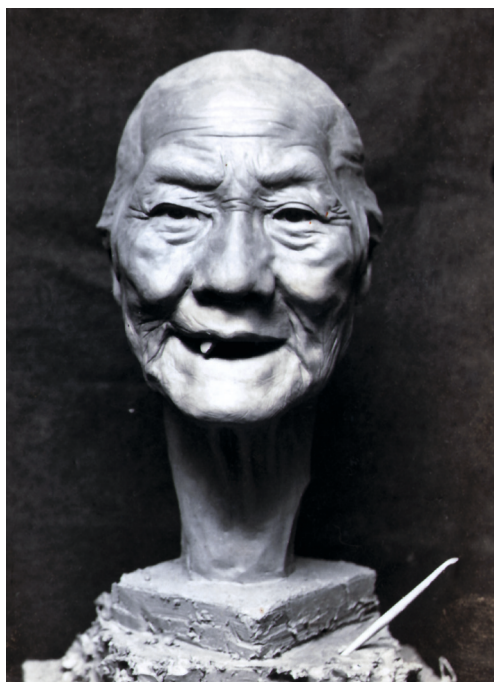
7. SHANGHAI MEISHU ZHUANKE XUEXIAO 1935.

8. SHANGHAI MEISHU ZHUANKE XUEXIAO 1936, p. 50

9. *Idem*, p. 33.

10. YANG 2015.





Figures 2a et 2b. — Yan Dehui (1908-1987), *Mère laborieuse* (*Ladong zhi mu* 劳动之母), vers 1935. Terre, localisation inconnue. Photo : fonds d'atelier Yan Dehui.



Figure 3. — Yan Dehui travaillant sur le portrait de Sun Yat-Sen, 1936-1938. Photo : fonds d'atelier Yan Dehui.





Figure 4. — Yan Dehui, *Colin-Maillard*, avant 1947. Buis, 21 × 34,5 × 24,5 cm. Collection privée.  
Photo : Marc Vaux.

## De la modernité chinoise au passéisme français

Yan Dehui quitte en effet la Chine dès 1938. Si les conditions et le trajet de son voyage sont, fait rare, documentés par plusieurs photographies prises sur le navire et lors des escales<sup>11</sup>, les motivations de ce départ sont inconnues. L'attrait artistique de la France se conjugue alors probablement avec le déclenchement de la seconde guerre sino-japonaise ainsi qu'à la possibilité matérielle d'effectuer ce voyage, même si les moyens de subsistance en France restent problématiques. Dès la fin 1938, Yan Dehui obtient d'ailleurs une aide du ministère chinois de l'Éducation. Il semble toutefois y avoir un malentendu sur la destination de cette somme. À deux reprises, l'administration rappelle ainsi à Yan Dehui que cet argent doit financer son retour en Chine et non ses études<sup>12</sup>.

11. É. Lefebvre en a publié quelques exemples (voir LEFEBVRE 2014).

12. Lettre du ministère des Finances du 13 novembre 1938 et lettre du ministère de l'Éducation de la République

Que cette divergence de vues soit le résultat d'une incompréhension réelle des demandes de Yan Dehui ou d'une volonté de ce dernier d'abuser l'administration, il est en tout cas manifeste que le sculpteur n'envisage pas un retour en Chine à court terme. Prenant soin de se rajeunir de 7 ans, selon une pratique semble-t-il courante<sup>13</sup>, il s'attribue une nouvelle date de naissance, qu'il fait certifier par le Consul général de Chine<sup>14</sup>. Il parvient ainsi à être accepté, sur recommandation de ce dernier et de Liu Haisu<sup>15</sup>, comme élève de l'École nationale des beaux-arts de Paris au sein de l'atelier d'Henri Bouchard (1875-1960), où il entre le 21 avril 1938. Il y est plusieurs fois récompensé pour ses travaux. Il reçoit ainsi

chinois du 18 novembre (année non indiquée), fonds d'atelier Yan Dehui.

13. Mes remerciements vont à M. Emmanuel Schwartz, conservateur du patrimoine à l'École nationale supérieure des beaux-arts, pour ses précieux éclaircissements sur le fonctionnement de son institution.

14. Lettre du consulat général de la République chinoise au directeur de l'École des beaux-arts en date du 11 avril 1938, fonds d'atelier Yan Dehui.

15. Lettre de Liu Haisu au directeur de l'École des beaux-arts de Paris, en date du 5 février 1938, fonds d'atelier Yan Dehui.

une deuxième mention le 16 juin 1941, une première mention le 2 juin 1943 et une troisième récompense le 30 juin 1944<sup>16</sup>. Henri Bouchard étant débarqué pour faits de collaboration, Yan Dehui fréquente ensuite l'atelier de Georges Saupique (1889-1961) à partir de 1946 et semble y rester jusqu'en 1949<sup>17</sup>.

Malgré ces gratifications symboliques et cette décennie d'études, marquée par une forte assiduité jusqu'en 1944<sup>18</sup>, Yan Dehui a laissé peu de traces dans les archives de l'École nationale des beaux-arts. Ses travaux dans l'atelier de Bouchard sont certes primés à trois reprises, mais son nom n'apparaît pas dans le registre des élèves de la section sculpture et n'apparaît de même jamais dans les listes d'élèves ayant réussi l'une des épreuves d'admission à l'école proprement dite, sans qu'il soit possible de savoir s'il y a jamais concouru. Yan Dehui reste ainsi un « élève libre » pendant toute sa scolarité, à l'inverse de Hua Tianyou, lui aussi élève de Bouchard et reçu le 7 mai 1934<sup>19</sup>.

Qu'il s'agisse de nonchalance ou d'un abandon du *cursum honorum* suite à des échecs, l'utilité d'une implication forte dans le système compétitif de l'école pouvait paraître d'autant plus marginale que la participation au Salon de la Société nationale des beaux-arts offrait d'autres voies de reconnaissance et que les sommes d'argent importantes devant gratifier les étudiants lauréats d'une première, deuxième ou troisième récompense<sup>20</sup> n'étaient pas versées aux élèves étrangers, comme le démontre le registre des jugements de la section de peinture et de sculpture. Peut-être est-ce là la raison pour laquelle Yan Dehui réfléchit,

16. Archives nationales, *ENSBA, élèves étrangers, sculpture, R-Z, 1941 à 1950*.

17. Archives nationales, AJ52/35.

18. Doit être remercié pour cette information M. Philippe Cinquini qui a dépouillé les relevés de présence des élèves dans les ateliers, dans le cadre d'une thèse réalisée sous la direction de Mme Peng Chang-Ming à Lille-III (en préparation).

19. École nationale des beaux-arts, *Peinture-sculpture : registre matricule, élèves hommes, 1926-1968*, n° 8077.

20. *École nationale supérieure des beaux-arts : Règlement*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1923, pp. 26-27.

entre 1941 et 1942, à un doctorat d'histoire de l'art sous la direction de Paul Pelliot, ainsi qu'en témoignent une missive de la faculté des lettres de l'université de Paris, en date du 20 novembre 1941, et des brouillons de courriers adressés au sinologue et conservés dans le fonds d'atelier. En effet, cette démarche sans lendemain pourrait s'expliquer par la nécessité pour Yan Dehui de préparer une demande de bourse, les secours familiaux et gouvernementaux étant pour les uns révolus, pour les autres appelés à cesser ou être diminués le 15 juillet 1942<sup>21</sup>.

Malgré ces difficultés financières, les années 1940 et le début des années 1950 constituent une période de créativité intense et l'apogée de la carrière française de Yan Dehui. Dès son arrivée en 1938, il expose dans la section « arts appliqués » du Salon de la Société des artistes français une sculpture en bois dénommée *Cache-cache*. Celle-ci, qui pourrait être l'œuvre exposée au musée Cernuschi en 1946 sous le titre *Colin-Maillard* (fig. 4) ou une variation sur le même thème, est probablement réalisée en Chine et doit faire partie des sculptures que Yan Dehui emmène avec lui depuis son pays natal pour solliciter les conseils du directeur de l'École des beaux-arts de Paris<sup>22</sup>. Elle est d'ailleurs très proche par son sujet et son traitement d'une sculpture de Zhu Zichang du Musée de Wenzhou<sup>23</sup>. Quelques petits sujets de ce type conservés par la famille de l'artiste, des morceaux de bois à peine dégrossis abandonnés dans l'atelier et une fiche de prix imprimée qui indique une majoration de 10 % des tarifs pour les œuvres en buis laisse supposer que cette production est restée une part non négligeable de l'activité artistique de Yan Dehui jusqu'à sa mort. Les valeurs mentionnées sur ce dernier document semblent d'ailleurs plus compatibles avec une date postérieure à la mise en place du nouveau franc en 1960 et sont

cohérentes avec les sommes énoncées dans un échange de courrier relatif à un sinistre en 1963<sup>24</sup>. L'absence de date sur toutes les œuvres en bois retrouvées jusqu'ici empêche toutefois pour le moment d'en établir une chronologie.

En revanche, le travail académique de Yan Dehui est légèrement mieux documenté grâce à des photos prises dans son atelier ou l'atelier de Bouchard, à quelques œuvres datées, à sa participation régulière au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1947 à 1952 et au Salon des indépendants de 1948 à 1950 ainsi qu'à sa présence dans deux expositions en 1946, organisées par le musée Cernuschi et par l'association France-Chine 中國留法藝術學會. Il ressort de l'ensemble de ces documents que le style de Yan Dehui évolue au contact d'Henri Bouchard et de la scène artistique parisienne. Comme Hua Tianyou, il abandonne le travail de rendu expressif des surfaces, animées dorénavant par un travail de pastillage minutieux volontairement laissé visible, pour concentrer son attention sur des volumes plus synthétiques, selon des tendances devenues la norme dominante en France à partir des années 1920. La *Danseuse gitane* (fig. 5) présentée au Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1948 est emblématique de ce travail de représentation épurée d'un corps sculpté d'après nature.

Ce choix académique s'explique aisément par le rayonnement que peuvent alors avoir les institutions officielles françaises pour des artistes étrangers, mais aussi par la position précaire de ces derniers qui ne peuvent se permettre d'intégrer des groupes avant-gardistes marginaux, qui plus est pendant la Seconde Guerre mondiale. Il répond toutefois avant tout à une conception chinoise de la modernité ancrée dans des modèles devenus conservateurs en Occident. À l'inverse du Japon qui a mené à bien sa modernisation à marche forcée et qui,



Figure 5. — Yan Dehui dans son atelier au moment de la réalisation de la *Danseuse gitane* (Paris, musée Cernuschi, M.C. 2015-6, achat), 1945. Photo : fonds d'atelier Yan Dehui.

sur le plan plastique, s'ouvre aux avant-gardes cubistes et surréalistes, la Chine est encore vis-à-vis de l'Occident dans une position d'infériorité technique et politique à laquelle elle doit remédier. Le modèle pertinent, pour les réformateurs, reste longtemps celui d'une culture européenne définie comme une attitude pratique et scientifique en prise avec la réalité physique du monde. Dans ce cadre, le principal mérite de l'art occidental est de permettre une appréhension matérielle de son environnement plus efficiente que l'art traditionnel chinois, ce qui explique le faible écho des avant-gardes de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle sur la Chine contemporaine, malgré les timides efforts d'artistes tels que Ni Yide 倪貽德 (1901-1970) et Pang Xunqin 龐薰琹 (1906-1985)<sup>25</sup>. Cette adoption des codes académiques français est d'autant plus naturelle en sculpture que cette discipline pâtit d'une moindre reconnaissance en Chine et ne dispose donc

21. Brouillon d'une lettre datée du 18 juin 1942 et adressée au Ministre français des affaires étrangères.

22. Lettre de Liu Haisu déjà citée ci-dessus.

23. XI<sup>e</sup> s. d. Document transmis sous format numérique par M. Wu Xianjun.

24. Brouillon d'une lettre de Yan Dehui à son assurance du 16 juillet 1963 et lettre de M. Ribadeau-Dumas à Yan Dehui du 14 avril 1965, fonds d'atelier Yan Dehui.

25. CROIZIER 1993.



pas d'une tradition valorisante à laquelle revenir lorsqu'un retour aux modèles autochtones s'impose en peinture dans les années 1930<sup>26</sup>.

En parallèle de ce vocabulaire stéréotypé, Yan Dehui modèle également en plâtre des sujets chinois, dont on connaît au moins deux exemplaires : *Confucius* et *Lin Daiyu enterre la fleur* (fig. 6), présentés au Salon des indépendants respectivement en 1948 et en 1949, ce qui laisse supposer que l'éclectisme des productions s'accompagne d'une modulation des stratégies de diffusion selon les œuvres. Au Salon de la Société nationale des beaux-arts sont présentés les portraits et les nus afin d'obtenir une reconnaissance institutionnelle, de fait sanctionnée par un prix<sup>27</sup> et par l'élection au rang de membre associé de la Société nationale des beaux-arts<sup>28</sup> en 1949, puis par l'accession en 1950 au statut de sociétaire<sup>29</sup>. En revanche, au Salon des indépendants sont exposés à la fois ce type de travaux et des thèmes exotiques susceptibles de plaire à une plus large audience. Cette sélection selon les lieux et leurs publics supposés est également manifeste lors des expositions organisées par le musée Cernuschi<sup>30</sup> et par l'association France-Chine<sup>31</sup>. Dans ces deux événements figurent, en complément des travaux académiques, des sculptures en buis, plus aisément identifiables comme des créations traditionnelles par leur technique aussi bien que par leur iconographie.

Le succès de ces choix stratégiques semble toutefois relatif et probablement plus marqué pour les travaux en bois, dont de nombreux exemples cités dans les catalogues des années 1940 ne figurent plus dans l'atelier, que pour les sculptures en



Figure 6. — Yan Dehui, *Lin Daiyu enterre la fleur*, avant 1950. Plâtre patiné, 94,6 × 34,2 cm. Paris, musée Cernuschi, M.C. 2015-8, achat. Photo : fonds d'atelier Yan Dehui.

plâtre. Malheureusement, peu d'éléments permettent de se faire une idée précise de la clientèle et du succès matériel de Yan Dehui, faute de documents comptables conservés dans ses archives. L'obtention d'une reconnaissance officielle ne pouvait résulter que de la réalisation d'œuvres académiques ambitieuses, probablement difficiles à vendre sur un marché privé. Les quelques œuvres présentées dans les salons et reconnaissables grâce à leur titre figurent ainsi toujours dans le fonds de l'artiste. Il est vraisemblable que celui-ci tirait plutôt sa subsistance,

ainsi qu'en témoigne la fiche de prix évoquée ci-dessus, de la réalisation de petits sujets ou de portraits. Ces derniers constituent d'ailleurs l'activité plastique principale de l'artiste avec une trentaine d'exemplaires recensés sur la soixantaine de plâtres présents dans l'atelier, sans qu'il soit possible de différencier avec certitude les études académiques, les travaux personnels et les commandes. Dans l'état actuel de nos connaissances sur Yan Dehui, seules quatre à cinq de ces œuvres, dont l'identité des modèles a été révélée par leur intitulé ou dont des catalogues

26. Cf. ANDREWS & SHEN 2007.

27. Lettre du secrétaire général de la Société nationale des beaux-arts, M. G. Guillemot, à Yan Dehui, 14 juin 1949, fonds d'atelier Yan Dehui.

28. *Idem*, 1949, fonds d'atelier Yan Dehui.

29. Lettre du président de la Société nationale des beaux-arts, M. Henri Marret, à Yan Dehui, 1950, fonds d'atelier Yan Dehui.

30. MUSÉE CERNUSCHI 1946.

31. ÉCOLE DES BEAUX-ARTS 1946.

d'exposition mentionnent un tirage en bronze, semblent pouvoir être considérées avec certitude comme la réponse à une commande. Il est en revanche impossible d'identifier le moindre acheteur d'un buis ou d'une statuette en plâtre.

Or les baux signés pour l'emménagement au 7 villa Brune, le 1<sup>er</sup> janvier 1943, et au 35 rue de la Tombe Issoire, le 1<sup>er</sup> janvier 1948, laissent supposer des rentrées d'argent ponctuelles pour faire face à des loyers annuels modiques de respectivement 7 000 et 4 500 francs<sup>32</sup> ainsi qu'aux dépenses de la vie quotidienne. Ces sommes pouvaient être aisément couvertes par la vente d'une grande œuvre ou de quelques petits sujets. À titre de comparaison, les revenus de Pan Yuliang sont estimés par les Renseignements généraux en 1954 à environ 25 000 francs annuels<sup>33</sup>. Ainsi, le fonds d'atelier de Yan Dehui ne reflète vraisemblablement qu'une fraction de sa production et d'une activité commerciale difficile pour le moment à cerner précisément. Il semble en revanche évident que cette dernière n'ait pas été à la hauteur de ses souhaits. Une fois marié en 1953, il réoriente en effet sa carrière vers des activités moins immédiatement artistiques, mais plus lucratives, et part de Paris en 1957 pour s'installer avec sa femme en Bourgogne où cette dernière ouvre un cabinet de chirurgien-dentiste. Dès lors, les expositions s'arrêtent et ne reprennent que dans la seconde moitié des années 1960 avec la participation à des salons locaux, puis, en 1971, au Salon de la Société des artistes français, où il reçoit une médaille de bronze<sup>34</sup>. Les œuvres présentées sont, pour une part

non négligeable, déjà anciennes. La production de sculptures en plâtre semble en effet se raréfier à partir du déménagement et se cantonner à la réalisation de portraits familiaux ou de commande, parmi lesquels se détache le bas-relief réalisé pour l'ambassade de Chine<sup>35</sup> et représentant Mao Zedong assis (fig. 7).

### Vérité au-delà des Tianshan, erreur en deçà

Alors que la carrière de Yan Dehui est à son apogée, Hua Tianyou rentre en Chine en 1948. Il y obtient un poste de professeur à l'École des beaux-arts de Pékin, puis la commande officielle du relief représentant le mouvement du 4 mai 1919 sur le *Monument des héros du peuple* de la place Tian'anmen. Il devient ainsi l'un des plus importants sculpteurs chinois du xx<sup>e</sup> siècle. Dans le même temps, la carrière de Yan Dehui prend fin. Le parcours si contrasté de ces deux artistes, pourtant si similaires dans les années 1930 et 1940, rend évidente la raison pour laquelle l'un fut poussé vers la lumière et l'autre amené à négliger sa carrière artistique. Certes, les choix plastiques et iconographiques de Hua Tianyou diffèrent sensiblement de ceux de Yan Dehui. Son style est volontiers plus synthétique et il privilégie, dans ses travaux les plus personnels, des thèmes contemporains et universels, tels que la maternité et la guerre, probablement accessibles à un public plus large en Occident que l'exotisme des sujets littéraires de Yan Dehui. *Confucius* et *Lin Daiyu* constituent en effet, à l'exception des buis, les deux tentatives principales d'élaboration par ce dernier d'un vocabulaire qui rompt partiellement avec les modèles académiques tout en se réclamant de leur noblesse. Ainsi, les sujets, la moindre schématisation des volumes, le poli de certaines surfaces et l'expressivité



Figure 7. — Yan Dehui, *Mao Zedong*, 1969. Plâtre patiné, 119,8 × 91 × 5,7 cm. Paris, musée Cernuschi, M.C. 2015-7, achat. © Stéphane Piera/Musée Cernuschi/Roger-Viollet.

des visages rappellent les œuvres réalisées en Chine et les statuettes en bois, tandis que la patine bronzée et la taille conséquente de ces œuvres en plâtre les assimilent aux créations produites pour les salons.

Si cette ambiguïté de statut, entre respect des codes en vigueur dans les milieux officiels conservateurs et introduction d'une dimension religieuse ou narrative anecdotique issue de la tradition chinoise, semble ne pas avoir trouvé son marché, la divergence principale entre les carrières de Hua Tianyou et de Yan Dehui ne devient véritablement patente que lorsque l'un décide de retourner en Chine, tandis que l'autre choisit de s'installer définitivement en France, malgré les demandes pressantes de sa famille chinoise. Alors que Hua Tianyou exerce ses talents de sculpteur figuratif au service des programmes politiques de la République populaire de Chine, Yan Dehui perpétue en Occident un style qui y est devenu obsolète et n'intéresse alors plus guère que des milieux académiques de plus en plus restreints et déconnectés des

32. Contrat de location entre Mme Carrière et Yan Dehui du 18 décembre 1942 et engagement de location entre M. Pierre Garcin et Yan Dehui du 28 novembre 1947, fonds d'atelier Yan Dehui.

33. Rapport des Renseignements généraux sur l'association des artistes chinois en France, 23 janvier 1954. Archives de la préfecture de police de Paris, 77 W 4252 - 431627. Ce rapport contient par ailleurs une explication de l'arrêt des activités de l'association au début des années 1950, en raison de divergences politiques internes.

34. Prix et mentions obtenus lors de ces participations figurent dans le fonds d'atelier.

35. L'information est ici donnée selon les souvenirs de la fille de l'artiste.



scènes artistiques les plus dynamiques. La formation de Yan Dehui devait s'achever en France pour qu'il puisse faire sien un style à la fois moderne et classique, mais son public restait en Chine, d'autant plus que son éloignement de Paris l'isolait, dès les années 1950, des milieux officiels qui auraient encore pu en France soutenir son travail.

Cet oubli relatif a été dommageable pour sa carrière. Il a en revanche permis de conserver presque intact l'atelier d'un artiste qui, confronté à la nécessité d'obtenir une reconnaissance académique, assimile parfaitement les vocabulaires les plus classiques de la statuaire occidentale, mais tente de trouver une clientèle ou de se construire une identité plastique par la production d'images exotiques directement issues du répertoire de Zhu Zichang et des classiques de la philosophie et de la littérature chinoise. À regarder ces buis, ces nus répétitifs et ces sujets originaux, il apparaît qu'il est peu d'incarnations aussi frappantes de la modernité chinoise et de ses tensions que Yan Dehui. Ce dernier réunit en un seul homme l'artisan de l'Empire du milieu, l'artiste occidental et le créateur de l'époque républicaine amené à créer des idiosyncrasies nouvelles sans pouvoir anticiper quel sera leur devenir critique et historique.

Mael Bellec,  
musée Cernuschi  
mael.bellec@paris.fr

## Bibliographie

- ANDREWS Julia F. & SHEN Kuiyi (dir.), 1998 : *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, [exposition, New York, Guggenheim Museum Soho, 6 février-24 mai 1998], New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- 2007 : « The Traditionalist Response to Modernity: The Chinese Painting Society of Shanghai » in Kuo Jason C. (dir.), *Visual Culture in Shanghai, 1850s-1930s*, Washington, New Academia publishing, p. 79-93.
- CINQUINI Philippe, en préparation : « Les artistes chinois en France et l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris à l'époque de la Première République de Chine (1911-1949) : pratiques et enjeux de la formation artistique académique », Thèse de doctorat de l'université Lille-III.
- CROIZIER Ralph, 1993 : « Post-impressionists in Pre-War Shanghai: The Juellan She (Storm Society) and the Fate of Modernism in Republican China », in CLARK John (dir.), *Modernity in Asian art*, Sydney, Wild peony, p. 135-154.
- ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, 1946 : *L'exposition des œuvres des Membres de l'Association des artistes chinois en France*, [exposition, Paris, Grande galerie de l'École des beaux-arts, 1<sup>er</sup> octobre-20 octobre 1946], Paris, L'association France-Chine.
- FOGEL Joshua (dir.), 2012 : *The Role of Japan in Modern Chinese Art*, Oakland, University of California Press.
- HONG KONG MUSEUM OF ARTS, 2014 : *Bali danqing, ershi shiji zhongguo huajia zhan* 巴黎丹青, 二十世纪中国画家展 - Paris Chinese Painting. *Legacy of the 20<sup>th</sup> Century Chinese Masters*, [exposition, Hong Kong, Hong Kong Museum of arts, 20 juin-21 septembre 2014], Hong Kong, Leisure & Cultural Services Department.
- LEFEBVRE Éric (dir.), 2011 : *Artistes chinois à Paris*, [exposition, Paris, musée Cernuschi, 9 septembre-31 décembre 2011], Paris, Paris-Musées.
- 2014 : « Ways to modernity: Chinese artists in Paris », in *Bali danqing, ershi shiji zhongguo huajia zhan* 巴黎丹青, 二十世纪中国画家展 - Paris Chinese Painting. *Legacy of the 20<sup>th</sup> Century Chinese Masters*, [exposition, Hong Kong, Hong Kong Museum of arts, 20 juin-21 septembre 2014], Hong Kong, Leisure & Cultural Services Department, p. 24-37.
- MUSÉE CERNUSCHI, 1946 : *Exposition de peintures chinoises contemporaines*, [exposition, Paris, musée Cernuschi, juin 1946], Paris, musée Cernuschi.
- MUSÉE NATIONAL DE KYŌTO, 2012 : *Chūgoku kindai kaiga to Nihon* 中国近代絵画と日本 - Modern Chinese Painting and Japan, [exposition, Kyōto, Musée national de Kyōto, 7 janvier-26 février 2012], Kyōto, Musée national de Kyōto.
- PEJČOCHOVÁ Michaela, 2013 : « Modern Chinese painting in Europe: a Failure or a Tour-de-force », in OLIVEIRA LOPES Rui, *The transcendence of the arts in China and beyond*, Lisbonne, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, p. 46-71.
- SHANGHAI MEISHU ZHUANKE XUEXIAO, 1935 : *Shanghai meishu zhuanke xuexiao xin zhi di shiwu jie biye jinian kan* 上海美术专科学校 新制第十五届毕业纪念刊 [Volume commémoratif de la quinzième promotion des nouveaux diplômés], Shanghai, Shanghai meishu zhuanke xuexiao.
- 1936 : *Shanghai meishu zhuanke xuexiao xin zhi di shiliu jie biye jinian kan* 上海美术专科学校 新制第十六届毕业纪念刊 [Volume commémoratif de la seizième promotion des nouveaux diplômés], Shanghai, Shanghai meishu zhuanke xuexiao.
- WONG Aida Yuen, 2006 : *Parting the Mists: Discovering Japan and the Rise of National-Style Painting in Modern China*, Ann Harbor, Association for Asian studies; Honolulu, University of Hawai'i press.
- XIE Zhongbu 謝忠燊, s. d. : « Wenzhou bowuguan guancang jingpin : Zhu Zichang huangyang mudiao zuopin 温州博物館館藏精品 : 朱子常黃楊木雕作品 » [Belles œuvres des collections du musée de Wenzhou : les sculptures en bois de Zhu Zichang], [document non publié].
- YANG Xingmao 楊興茂, 2015 : « Minguo Lanzhou zhuzao Sun Zhongshan tongxiang ji 民国兰州铸造孙中山铜像记 » [Notes sur la fonte de la sculpture en bronze de Sun Yat-Sen dans la Lanzhou républicaine], <http://bbs.gslgj.gov.cn/thread-542-1-1.html> (dernière consultation le 02/05/2016).
- ZHENG Yuyou 郑育友 & YAN Moli 严茉莉 (YEN Marianne), 2016 : « Yan Dehui yu Pan Yuliang de jiuguo wanglai 严德晖与潘玉良的救国往来 » [Échanges patriotiques entre Yan Dehui et Pan yuliang], in *Wenzhou ribao* 温州日报, 17 février 2016.