



**HAL**  
open science

# Touches japonaises sous le pinceau de Feng Zikai, artiste chinois

Marie Laureillard

► **To cite this version:**

Marie Laureillard. Touches japonaises sous le pinceau de Feng Zikai, artiste chinois. La question de l'art en Asie Orientale, 2004, Paris, France. p. 369-386. hal-00983186

**HAL Id: hal-00983186**

**<https://hal.science/hal-00983186>**

Submitted on 11 Jan 2021

**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.

dans son dernier ouvrage<sup>14</sup> : même s'il s'agit de l'Empire du Milieu, l'attention doit être portée non seulement vers le centre, mais aussi vers la périphérie. L'espace d'une civilisation se construit ainsi et nous avons dès lors une meilleure approche de la géographie du « Beau », résolument très pluriel.

368

<sup>14</sup> Jean-François Billeter, *Contre François Jullien*, Paris, éditions Allia, 2006. Une polémique eut lieu à l'occasion de la sortie de ce livre entre Billeter, Ryckmans et Jullien. Dans sa chronique publiée dans le *Magazine littéraire* n° 455 de juillet-août 2006, Pierre Ryckmans a en effet emboîté le pas de Jean-François Billeter en mettant à son tour en cause le travail de François Jullien sur la pensée chinoise. Ce dernier adressa une réponse à Ryckmans dans le numéro de septembre 2006, réponse intitulée « Connaitre s'opposerait-il à penser ? ». Nous remercions ici Pierre Oster qui nous a communiqué cette passe d'armes, avec l'esprit gidien de l'« attentivement vôtre ».

## TOUCHES JAPONAISES SOUS LE PINCEAU DE FENG ZIKAI, ARTISTE CHINOIS (1898-1975)

*Marie Laureillard*

Dès le milieu des années vingt, Feng Zikai (1898-1975) réinvente la peinture chinoise à sa manière en usant d'un trait de pinceau simplifié inspiré autant de la caricature occidentale que de l'art zen. Il élabore une sorte d'esquisse de facture très libre apparentée à la caricature : le *manhua* 漫畫, néologisme traduit du japonais *manga* signifiant « dessin au fil du pinceau » ou « au gré de l'idée ». Les *manhua* de Feng Zikai, tracés à l'encre et au pinceau, ont pour support une feuille de papier dont le format ne varie guère (23,7-25 cm x 16,7-17,3 cm) et sont conçus pour être reproduits en grand nombre par impression lithographique. Surtout connu pour ses *manhua*, Feng Zikai est également l'auteur de peintures en couleur. L'objet de cet article est d'examiner la création picturale de Feng Zikai en s'efforçant d'y repérer les résonances japonaises. Lui-même n'a pas caché son admiration pour Takehisa Yumeji ou Fukiya Kōji ainsi que pour des artistes plus anciens tels Sengai ou Hokusai, mais aussi pour l'*ukiyo-e*, dans lequel il voit un exemple à suivre pour la peinture chinoise du xx<sup>e</sup> siècle.

### LE SÉJOUR AU JAPON

Dans un premier temps, Feng Zikai a été initié aux arts occidentaux et à la pratique du dessin sur le motif par Li Shutong 李叔同 (1880-1942) à l'École Normale Numéro Un du Zhejiang à Hangzhou de 1914 à 1919. Li Shutong avait lui-même étudié à l'école des Beaux-Arts de Tōkyō de 1906 à 1912, où il était entré en contact avec Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866-1924), ardent propagateur de l'impressionnisme au Japon. Désireux de renforcer ses connaissances en matière d'art européen, Feng Zikai choisit à son tour pour destination le Japon, pays dont l'ouverture sur l'Occident et la proximité géographique, culturelle et linguistique attirent nombre d'artistes chinois de son temps, tels Chen Shizeng 陳師曾 (1876-1923), Wang Zhen 王震 (1867-1938), Fu Baoshi 傅抱石 (1904-1965), Zhang Daqian 張大千 (1899-1983), ou Guan Liang 关良 (1900-1987). Entrepris en 1921, son séjour à Tōkyō ne pourra dépasser dix mois faute de moyens financiers. Feng évoquera plus tard son emploi du temps dans un essai intitulé *Les Rigueurs*

369

de l'étude (*Wo de ku xue jingyan* 我的苦學經驗) (1930)<sup>1</sup> : il passe ses matinées dans l'académie d'art occidental Kawabata et emploie ses après-midi à l'étude du japonais, puis du violon et de l'anglais durant la seconde moitié de son séjour. Il visite également des expositions, à une époque où les impressionnistes, les postimpressionnistes, les cubistes et les fauves suscitaient un véritable engouement au Japon. Pourtant, déçu par son apprentissage de l'art occidental pour lequel il ne se sent aucune prédisposition particulière, il s'en désintéresse progressivement jusqu'au jour où il découvre l'artiste Takehisa Yumeji (1883-1934), célèbre sur la scène artistique japonaise depuis 1905 et dont l'influence sur son œuvre sera déterminante.



Fig. 1 : Feng Zikai, *Enfants se cachant sous un saule face à la lune*, dans Yu Pingbo, *Souvenirs* (Yi), Beijing, Pushe, 1925

#### SYNTHÈSE STYLISTIQUE ET LYRISME

À son retour du Japon, Feng Zikai fréquente les milieux occidentalistes de Shanghai et rejoint l'équipe éditoriale de la *Kaiming shudian*, où seront publiés par la suite nombre de ses recueils de dessins et d'articles théoriques ainsi que plusieurs ouvrages consacrés aux arts occidentaux qu'il traduira du japonais. Très vite, l'écrivain Zhou Zuoren, fin connaisseur de la culture nipponne, décèle l'influence de Takehisa Yumeji dans les illustrations que Feng Zikai a réalisées pour un ouvrage de poésies de Yu Pingbo 俞平伯, intitulé *Souvenirs* (Yi 憶), écrit en

<sup>1</sup> *Zhongxuesheng* 中學生 (*Le Lycéen*), 1<sup>er</sup> janvier 1931, n° 11, dans *Feng Zikai wenji*, op. cit., vol. 5, p. 80.

1922 et publié trois ans plus tard<sup>2</sup>. On y retrouve les figures vues de dos, la liberté de cadrage – aspects eux-mêmes hérités de l'estampe japonaise –, mais également la simplicité du trait que prône Feng Zikai. Ainsi, « Enfants se cachant sous un saule face à la lune » emprunte clairement certains éléments d'un dessin de Yumeji, *Femme au printemps* (fig. 1 et 2), telles que les branches couvertes de feuillage léger, les personnages se tenant devant une balustrade, la manière de couper les objets en plan rapproché par le cadre. Les silhouettes noires avec effet de contre-jour face à un disque lunaire démesurément agrandi tout comme la division de l'image par des piliers ou des poutres, déjà présentes chez Yumeji, sont des formules venues en droite ligne de l'estampe japonaise<sup>3</sup>.

Feng Zikai a maintes fois exprimé sa vénération pour Takehisa Yumeji. Il goûte particulièrement la tonalité poétique de son œuvre ainsi qu'une forme de synthèse des techniques occidentales et extrême-orientales qu'il reprendra à son compte.

Son style fond manières orientale et occidentale en un même creuset. Si la composition est occidentale, la saveur en est orientale. Il allie une forme venue de l'Occident à un trait propre à l'Extrême-Orient. Il en résulte un ensemble harmonieux, sans le moindre défaut. Mais ce qui caractérise surtout son œuvre, c'est la poésie qui l'imprègne. Alors que les caricaturistes, avant lui, recouraient presque toujours à des thèmes humoristiques, comiques, satiriques ou ludiques, Monsieur Yumeji a rejeté cette séduction superficielle pour exprimer une philosophie de vie profonde, sérieuse, qui laisse au spectateur la même impression qu'un poème, plaisante et durable<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Lin Su-Hsing, *Feng Zikai's Art and the Kaiming Book Company : Art for the People in Early Twentieth Century China*, thèse de doctorat, Ohio University, 2003, p. 113.

<sup>3</sup> Siegfried Wichmann, *Japonisme*, Paris, Chêne-Hachette, 1982, p. 228.

<sup>4</sup> *Techniques de dessin des manhua* (*Manhua de miaofa*), Guilin, Kaiming shudian, 1943, dans *Feng Zikai wenji*, op. cit., t. IV, p. 270-271.



Fig. 2. Takehisa Yumeji, *Femme au printemps*, (Yoshikawa Kenichi, « Zhongguo jindai manhua : Feng Zikai yu Takehisa Yumeji » (« Les manhua dans la Chine moderne : Feng Zikai et Takehisa Yumeji ») in *Twenty First Century*, n° 62, décembre 2002, Hongkong, p. 104



Fig. 3. Feng Zikai, *Lumière du soir*, dans *Caricatures de la vie des enfants* (*Ertong shenghuo manhua*), Shanghai, Ertong shuju, 1932

À l'exemple de Takehisa Yumeji, Feng Zikai comparera ses propres dessins à des poèmes, soulignant ainsi l'étroite relation qui unit les deux modes d'expression dans son œuvre et que nous avons eu l'occasion d'étudier ailleurs<sup>5</sup>. C'est tout l'univers du maître japonais qui le séduit. Il en gardera un penchant pour les scènes intimistes où évoluent des enfants ou des femmes pensives à la silhouette gracieuse, parfois en compagnie d'un chat. Leur attitude rêveuse retiendra davantage son attention que les traits de leur visage, auxquels il attachera si peu d'importance qu'il ira parfois jusqu'à omettre de les indiquer, à l'instar de l'artiste japonais. À son tour, il pose un regard attendri sur les enfants, dont il s'attache à saisir les moindres faits et gestes. Un dessin intitulé *Lumière du soir* (1932) montre ainsi deux fillettes réunies sous une ombrelle, motif dont l'élégance décorative a fasciné les japonistes occidentaux en leur temps (fig. 3). Le thème, la posture des personnages, le traitement des surfaces semblent directement inspirés d'un dessin de Yumeiji, où l'amitié des deux enfants seuls l'un contre l'autre sous un parapluie est

5 Nishimaki Isamu, « Manhua yu wenhua : Feng Zikai yu Takehisa Yumeji » (*Manhua* et culture : Feng Zikai et Takehisa Yumeji), cf. bibliographie, p. 123-124. Voir aussi Marie Laureillard, *Feng Zikai (1898-1975), peinture et littérature, image et texte*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2006.



Fig. 4. Takehisa Yumeji, « Même une manche ne pourrait être mouillée »

suggérée par le commentaire qui l'accompagne : « même une manche ne saurait être mouillée » (fig. 4).

Des années plus tard, il évoquera dans un essai intitulé *Peinture et littérature* (*Huihua yu wenxue* 繪畫於文學) (1934) l'attrait exercé sur lui par un recueil intitulé *Le Printemps* (*Haru no maki* 春之巻) aperçu au hasard de ses flâneries dans le quartier de Kanda à Tôkyô.

Lorsque je me remémore les peintures que j'ai vues par le passé, je me souviens d'un genre de petits dessins au pinceau (*maobi hua* 毛筆畫) qui m'a profondément marqué et que je ne pourrai jamais oublier. Âgé d'une vingtaine d'années, j'ai découvert sur un éventaire de livres d'occasion, à Tôkyô, un recueil de dessins de Yumeji intitulé *Le Printemps*. Je l'ai pris, l'ai feuilleté de la première à la dernière page et j'y ai vu des esquisses (*sketches*) tracées en quelques traits (*liaoliao shubi* 寥寥數筆)<sup>6</sup>.

De ce recueil publié en 1909, Feng Zikai raconte ensuite qu'un dessin l'a singulièrement ému. Intitulé *Camarades de classe*, il montre une femme élégamment vêtue assise dans un pousse-pousse et se protégeant d'une ombrelle suivant la mode de l'époque (fig. 5). Le paquet qu'elle tient dans ses mains indique qu'elle vient de faire des emplettes ou de recevoir un présent lors d'une réception mondaine. Elle salue d'un signe de tête une autre femme marchant dans la rue qui porte un bébé sur son dos. Feng Zikai note que cette dernière s'inscrit dans l'espace séparant les genoux de la dame du tireur de pousse-pousse, dont on aperçoit seulement le dos. Alors qu'un abîme les sépare, le titre de l'image précise

6 « Peinture et littérature » (*Huihua yu wenxue*), essai éponyme, Shanghai, Kaiming shudian, 1934, dans Feng Zikai, *Feng Zikai wenji* (Recueil des écrits de Feng Zikai), Hangzhou, Zhejiang wenyi chubanshe, Zhejiang jiaoyu chubanshe, 1996, t. II, p. 486.

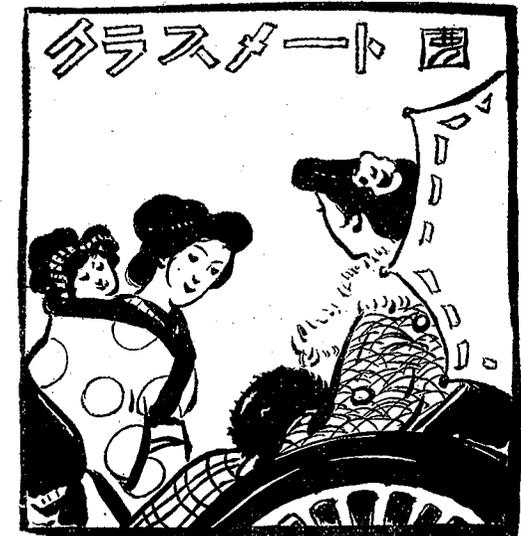


Fig. 5. Takehisa Yumeji, *Camarades de classe*, dans Nishimaki Isamu, *Le Peintre lettré Feng Zikai et la modernité. La réception des beaux-arts occidentaux et ses rapports avec le Japon* (en japonais), Kyoto, éditions Shibunkaku, 2005, p. 163



Fig. 6. Feng Zikai, *Anciens camarades d'école primaire*, Dessins d'étudiants (Xuesheng manhua), Shanghai, 1931

doute songe-t-il à un dessin publié en 1931, où l'on voit un intellectuel à lunettes vêtu d'un costume occidental croiser un paysan portant une planche sur l'épaule. Là encore, le titre nous apprend que ce sont d'anciens camarades d'école primaire (fig. 6). Feng Zikai en a retenu l'art de saisir l'instantané, la liberté de traitement dans la manière de couper les personnages par le cadre. Pourtant, son style est loin d'être calqué sur celui du maître japonais. Le trait du second, plus fin, plus délicat, diffère de celui de Feng Zikai, plus large et d'épaisseur variable. Chez lui, lignes droites et courbes se combinent avec une gaucherie délibérée dont il faut chercher l'origine dans l'usage de pinceaux à poils de blaireau peu souples qu'il affectionne. La forme originale du cadre, en arc en plein cintre, semble bien révéler, là encore, l'influence de Yumeji. Pourtant, Feng Zikai transpose la scène dans un environnement qui est le sien, l'interprète selon sa sensibilité propre. Il ne s'agit donc aucunement de plagiat, mais bien plutôt d'une adaptation féconde d'un artiste qui saura forger une esthétique originale, comme l'a souligné Yoshikawa Kenichi<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Yoshikawa Kenichi, « Zhongguo jindai manhua : Feng Zikai yu Takehisa Yumeji » (Les manhua dans la Chine moderne : Feng Zikai et Takehisa Yumeji), *Twenty-First Century*, n° 62, décembre 2002, Hongkong, p. 105-106.

qu'il s'agit d'anciennes camarades de classe (*Classmates*). Bouleversé par ce petit dessin qui, bien que composé de quelques coups de pinceau succincts, exprime toute l'injustice du monde, il se déclare séduit par son aspect formel, mais également touché par sa dimension poétique. Ce sont donc surtout les préoccupations sociales de Takehisa Yumeji qui éveillent son intérêt. On sait que ce dernier a même adhéré à certaines idées socialistes en vogue au Japon dans les premières années du xx<sup>e</sup> siècle.

Dans le même essai, Feng Zikai affirme avoir réalisé par la suite une œuvre reprenant ce thème dans un contexte différent. Sans



ALONE

Fig. 7. Takehisa Yumeji, *Alone*, 1910



Fig. 8. Feng Zikai, *Solitaire*, dans *Mingduo*, 1<sup>er</sup> mars 1927, vol. 8, n° 4

Feng Zikai se souviendra a posteriori de nombreux dessins de Yumeji dont on retrouvera des échos dans son œuvre : *To his sweet home*, *La Guerre et la fleur*, *!?*, *Retour tardif*, *L'Éducation*, *Pluie de printemps*, etc. Il n'a été sensible qu'à une partie de l'œuvre de Takehisa Yumeji, demeuré célèbre par la suite pour ses peintures de belles femmes (*bijin-ga* 美人畫) aux couleurs chatoyantes dont Feng semble ne pas avoir eu connaissance. Ainsi, les interrogations fondamentales que portent en elles les œuvres modestes du *Printemps*, mais aussi la célébration des joies simples de la vie quotidienne qu'elles manifestent sont-elles pour lui une révélation.

#### CONTACTS AVEC L'ART NOUVEAU ET INTÉRÊT POUR LE JAPONISME

Si Takehisa Yumeji incorpore dans ses œuvres les influences de l'*ukiyo-e*, il n'est pas insensible à celles de l'Art nouveau, où, comme par effet de ricochet, se cristallisent également certains éléments issus de l'art extrême-oriental. Les contrastes de surfaces noires et blanches, les lignes de contour formant d'élégantes arabesques d'un Aubrey Beardsley se reconnaissent aisément dans une œuvre comme *Alone* (1910) issue de son recueil *L'Été* (fig. 7). Feng Zikai lui emprunte ces éléments dans un dessin daté de 1927, intitulé *Solitaire*, (fig. 8, *Youren* 幽人), qu'il structure à l'aide de troncs d'arbres selon une

formule appréciée des japonistes. « Solitaire » montre un goût pour un tracé minutieux et décoratif auquel Feng Zikai ne restera pas longtemps attaché. Ainsi, une œuvre beaucoup plus tardive au titre anglais, *Meditation* (1947) (fig. 9) se souviendra-t-elle seulement de certains aspects de l'original : le thème du personnage plongé dans une solitaire contemplation de la nature, le contraste des arbres au premier plan coupés par le cadre avec un paysage lointain réapparaissent sous le pinceau son pinceau, mais le trait a évolué vers une simplicité, un dépouillement qui lui sont propres.

La tentation d'un style ornemental et minutieux transparait dans plusieurs *manhua* réalisés la même année que *Solitaire*, dont *Aspirations* (*Chongjing* 憧憬) (fig. 10). Feng Zikai lui-même a affirmé avoir imité un temps le style méticuleux (*gongbi* 工筆) de l'artiste japonais Fukiya Kōji 落谷虹兒 (1898-1979), hérité de celui de Yumeji et d'Aubrey Beardsley<sup>8</sup>. Ici, le contraste entre plages noires et blanches, le remplissage régulier de surfaces par des rayures ou des pointillés en sont caractéristiques. Le poudroisement de lumière du soleil couchant sur un plan d'eau donne lieu à une représentation inhabituelle des rayons qui se matérialise par une série de bandes concentriques constituées chacune de points. Deux enfants vus de trois quarts de dos suggèrent par leur attitude contemplative toute l'exaltation qu'éprouve l'auteur face à la beauté de la nature.

Il n'est pas étonnant de constater l'hommage rendu à un artiste japonais lui-même influencé par l'Art nouveau. En effet, Feng Zikai a été sensible à l'écho de l'art extrême-oriental qu'il retrouve chez certains peintres occidentaux. Ainsi,

8 Comme le rappelle Lin Su-hsing, Feng Zikai aurait déclaré à l'écrivain Zhu Ziqing qu'il s'était inspiré de Fukiya Kōji. Celui-ci rapporte le fait dans la postface d'un recueil de dessins de Feng Zikai paru à la Kaiming shudian en 1932. Cf. Lin Su-Hsing, *Feng Zikai's Art and the Kaiming Book Company: Art for the People in Early Twentieth Century China*, thèse de doctorat, Ohio University, 2003, p. 128.



Fig. 9. Feng Zikai, *Meditation* (en anglais), dans *Recueil de caricatures récentes de Zikai* (*Zikai jinzuo manhuaji*), Chengdu, Puyi tushuguan, 1941

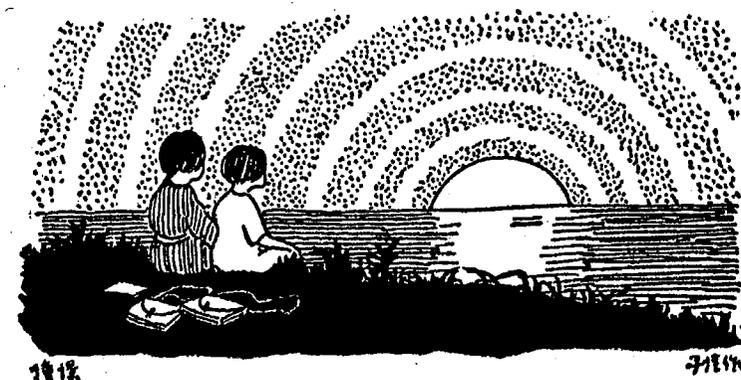


Fig. 10. Feng Zikai, *Aspirations*, dans *Recueil de dessins de Zikai* (*Zikai huaji*), Shanghai Kaiming shudian, 1927

comme il l'écrit dans une biographie de Van Gogh qu'il a librement adaptée du japonais en 1929, il reconnaît dans les lignes dansantes, la vivacité des couleurs ainsi que la simplicité expressive du peintre la marque de l'Extrême-Orient. Il n'ignore pas que celui-ci avait tapissé sa chambre d'estampes japonaises<sup>9</sup>. Le renoncement à l'illusionnisme au profit d'une autonomie de la touche et d'une absence de volume qui se manifestent chez un Van Gogh ou un Matisse sont à ses yeux la preuve d'une supériorité de l'esthétique chinoise – théorie qu'il expose dans son article *De la supériorité des arts chinois*. Il prête aux post-impressionnistes plusieurs qualités qu'il estime tributaires de l'art extrême-oriental et s'efforce de conférer lui-même à ses propres créations : l'éloquence des lignes (*xian de xiongbian* 線的雄辯), l'indépendance de la nature morte (*jingwuhua de duli* 靜物畫的獨立), la simplification (*danchunhua* 單純化) et la liberté prise par rapport aux apparences au profit de l'étrange (*qixinghua* 畸形化)<sup>10</sup>. On voit ici comment Feng Zikai, par un raccourci quelque peu simplificateur, assimile l'estampe japonaise à un courant de la peinture chinoise. L'écrivain Zhou Zuoren lui-même aurait été frappé par la parenté de l'estampe japonaise avec l'esthétique chinoise<sup>11</sup>.

Feng en vient à opposer le souci de ressemblance formelle qu'il perçoit comme typique de la peinture occidentale au *qiyun shengdong* (« résonance des souffles

9 Nishimaki Isamu 西槇偉, « Feng Zikai yu Fan Gao 豐子愷於凡高 » (Feng Zikai et Van Gogh), dans *Zhu Xiaojiang* 朱曉江 (dir.), *Feng Zikai lun* 豐子愷論, cf. bibliographie, p. 88.

10 « Zhongguo meishu de yousheng » 中國美術的優勝 (De la supériorité des beaux-arts chinois), *Dongfang zazhi* 東方雜誌 (*La Revue orientale*), octobre 1930, vol. 27, n°1, puis intégré à *Huihua yu wenxue* 繪畫與文學 (*Peinture et littérature*), Shanghai, Kaiming shudian, 1934, dans *Feng Zikai wenji*, op. cit., t. II, p. 514-545.

11 Susan Daruvala, *Zhou Zuoren and an Alternative Chinese Response to Modernity*, Cambridge (Mass.), Londres, Harvard University Press, 2000, p. 91.

qui donne vie et mouvement ») de la peinture lettrée d'Extrême-Orient. Comme l'a montré Aide Yuen Yuen, la tendance à souligner l'unité artistique de la Chine et du Japon était courante chez les théoriciens japonais du début du siècle<sup>12</sup> et n'est donc pas de l'invention de Feng Zikai. La vision universaliste que ce dernier manifeste de sa propre culture se retrouve également chez Zong Baihua, fondateur de l'esthétique comparée dans les années trente après avoir étudié la philosophie à Berlin de 1933 à 1935, qui, comme Feng Zikai, estime que *Du spirituel dans l'art* de Kandinsky relève de l'esthétique chinoise. Pourtant, s'il est vrai que l'apport de l'influence japonaise a constitué un fait majeur dans la peinture impressionniste et post-impressionniste, la théorie d'un triomphe des principes extrême-orientaux est à nuancer, dans la mesure où l'estampe japonaise a subi elle-même l'influence de la peinture occidentale. Sans doute le succès des estampes japonaises chez les peintres occidentaux peut-il s'expliquer par le fait qu'il ne s'agissait pas d'un art aussi différent que la peinture traditionnelle chinoise ou japonaise, mais d'une sorte d'intermédiaire :

378

Ce sont surtout les gravures de ces maîtres [Hokusai, Hiroshige, Toyokuni, Kunisada et Kuniyoshi], déjà influencés par les traditions européennes, qui permirent aux artistes occidentaux de se libérer justement de ces traditions<sup>13</sup>.

#### SIMPLICITÉ ET VIRTUOSITÉ DU TRAIT

L'économie de moyens qu'il apprécie chez Takehisa Yumeji ou d'autres est un aspect essentiel de l'art de Feng Zikai, qu'il développera surtout durant les années 1925-1933, période la plus active de sa vie, avant de se retirer dans sa ville natale de Shimenwan, au Zhejiang où il poursuivra sa création sans relâche. « Leur sofa », publié dans le *Shenbao* en 1934 (fig. 11) est emblématique du style elliptique qui lui est cher. Son trait, toujours chargé d'encre sombre, où ne se distinguent ni l'attaque, ni le développement, ni la fin du coup de pinceau des maîtres du passé, rappelle davantage le tracé au crayon que les savants dégradés de la peinture traditionnelle monochrome et les multiples tonalités obtenues en diluant plus ou moins l'encre et la fameuse « méthode des rides » exprimant les différences de texture grâce à des touches variées. Pourtant, Feng Zikai occupe une place particulière parmi les caricaturistes de son temps en restant fidèle au pinceau.

<sup>12</sup> Yuen Aida-Yuen, *Inventing Eastern Art in Japan and China, ca. 1890s to ca. 1930s*, thèse de doctorat, Columbia University, 1999, p. 99.

<sup>13</sup> Gabriele Fahr-Becker (dir.), *L'Estampe japonaise*, Cologne, Taschen, 1999, p. 30.

他们的SOFA



Fig. 11. Feng Zikai, *Leur sofa*, dans *Shenbao*, 24 octobre 1934

Sans doute peut-on déceler dans sa technique une certaine influence des artistes Chan (Zen), qui, comme Sengai 仙厓 (1750-1837), valorisent un dessin rapide, abrégé et linéaire de figures qui se détachent souvent sur un fond blanc : « Lorsque les peintres du Chan représentent des personnages, des plantes ou des animaux, leur tracé est cerné par le vide »<sup>14</sup>. Ici, deux paysans, l'un de face, l'autre de profil, se reposent, chacun assis sur sa palanche. Tout élément d'arrière-plan est éliminé, les visages sont indistincts, les silhouettes sont simplement indiquées par une ligne de contour, mais le dessin sobre suffit à souligner l'essentiel : la fatigue des deux hommes. Feng Zikai, qui tient Sengai pour l'un des principaux artistes de *manga* japonais, s'est déclaré pleinement séduit par son trait spontané, vif, qu'il qualifie de « négligé » (*caoshuai* 草率) et de « naturel » (*ziran* 自然) – notion essentielle de l'esthétique chinoise<sup>15</sup>. La liberté créative de cet artiste qui aime à proclamer que sa peinture est sans règles le fascine.

Le souci des humbles dont témoigne l'œuvre de Sengai retient autant son attention que l'intérêt qu'il porte aux animaux, aux insectes ou aux plantes, qui rejoignent ses thèmes de prédilection. Chez Feng Zikai, un brin d'herbe peut aussi bien constituer le sujet d'une peinture tracée d'un

<sup>14</sup> Flora Blanchon, « Mystique et esthétique », *Cahiers d'études chinoises*, n°8, 1989, p. 29.

<sup>15</sup> « Tan Riben de manhua » 谈日本的漫画 (À propos des *manga* japonais), *Yuzhou feng* 宇宙风 (*Le Vent de l'univers*), n°26, 1<sup>er</sup> octobre 1936, dans FZKWJ, t. III, p. 415-416.

379

trait minimaliste, comme dans *La Force de la vie* en 1928 (fig. 12), peint pour son recueil de dessins d'inspiration bouddhique *Protéger la vie* (*Husheng huaji* 護生畫集). On y voit simplement un brin d'herbe pourvu de deux feuilles surgir d'un mur de briques dont il ne représente qu'un fragment. L'ensemble se réduit à un tracé purement linéaire, sans le moindre effet de texture. Il a raconté que la vision de cette minuscule plante jaillie d'une fente d'un vieux mur l'a profondément touché. La volonté effrénée de vivre de cet être d'apparence si insignifiante, sa lutte pour la survie, lui font songer à celle des êtres humains<sup>16</sup>.

Il n'est pas impossible que Feng Zikai ait été en contact avec les œuvres du maître de peinture *haiga* 俳畫, Yosa Buson (1716-1784), qui s'efforce de concentrer dans des images au tracé dépouillé le contenu d'un *haiku*, comme le suggère Lin Su-hsing<sup>17</sup>. Par ailleurs, Feng Zikai a avoué sa prédilection pour les *manga* japonais, dont l'humour le séduit davantage que celui de la caricature occidentale, qu'il juge trop tournée vers la satire. Dans un article intitulé « L'origine des *manhua* », il signale l'existence du fameux *Rouleau des Animaux*, le *Chōjūgiga* 鳥獸戲畫 (XII<sup>e</sup> siècle), sur lequel sont figurés grenouilles, lapins, singes et renards et que l'on considère généralement comme l'un des premiers exemples du genre, puis il cite Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849) comme l'un des huit grands maîtres des *manga* de l'époque des Tokugawa (1603-1867). Il est frappé par l'abondance et la petite dimension des dessins de l'artiste japonais, qui seraient à l'origine du terme *manga*<sup>18</sup>. Celui-ci

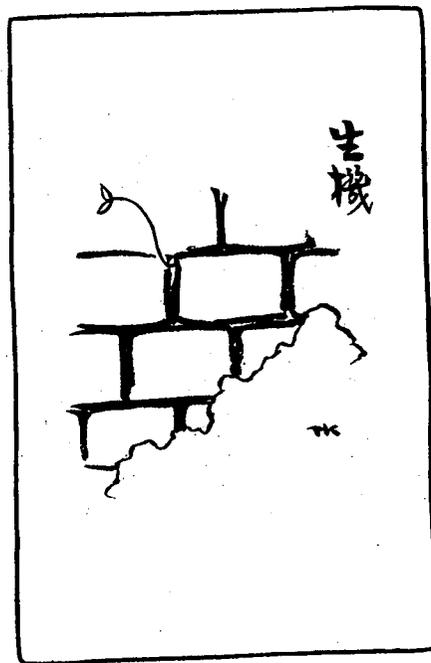


Fig. 12. Feng Zikai, *La Force de la vie*, *Protéger la vie* (1), (*Husheng huaji* 1), Shanghai, Fojiao shuju, 1928

16 « Manhua de zhonglei » 漫畫的種類 (Les différentes catégories de *manhua*), troisième chapitre de l'ouvrage *Manhua de miaofa* 漫畫的描法 (*Technique de dessin des manhua*), Guilin, Kaiming shudian, 1943, dans FZKWJ, t. IV, p. 276.

17 Lin Su-Hsing, *Feng Zikai's Art and the Kaiming Book Company: Art for the People in Early Twentieth Century China*, op. cit., p. 208.

18 « Tan Riben de manhua » 談日本的漫畫 (À propos des *manga* japonais), *Yuzhou feng* 宇宙風 (*Le Vent de l'univers*), n° 26, 1<sup>er</sup> octobre 1936, in FZKWJ, t. III, p. 411-412.

est en effet l'auteur d'une profusion de dessins rassemblés en quinze volumes composés entre 1814 et 1834, qui ont connu un succès populaire considérable. Chaque page est couverte de divers motifs n'entretenant aucune relation entre eux, de petit format – quelques centimètres chacun –, le plus souvent regroupés par thèmes. Les personnages, croqués d'un trait vif dans toutes les attitudes imaginables ne sont pas sans rapport avec celles des dessins de Feng Zikai. Feng Zikai cite aussi Kitazawa Rakuten 北澤樂天 (1876-1955), auteur de caricatures et de bandes dessinées et éditeur de l'une des premières revues de manga, le *Tokyo Puck*, fondée en 1905.

#### L'ANCRAGE DANS L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE : L'EXEMPLE DE L'ESTAMPE JAPONAISE

On réduit trop souvent aux *manhua* l'œuvre de Feng Zikai, qui est également l'auteur de peintures polychromes non destinées à la reproduction en série. Celles-ci constituent un pan de son œuvre digne d'être étudié, qui apparaît par bien des aspects comme le prolongement des *manhua* par le trait, la composition, mais qui présente la particularité d'y ajouter de vives couleurs. Par plusieurs aspects, elles semblent pouvoir se rattacher à l'estampe japonaise, dans laquelle Feng Zikai voit un exemple à suivre pour la peinture chinoise en raison de son ancrage dans la réalité contemporaine et le quotidien, auquel il attribue son succès. Dès 1934, il a en effet lancé un vibrant plaidoyer en faveur d'une intégration d'éléments de la vie de son temps dans la peinture chinoise, théorie qu'il applique directement à sa propre création, où il rompt délibérément avec les sujets très codifiés de la tradition lettrée.

Puisque la peinture est un art qui se fonde sur le pinceau et la couleur pour exprimer les pensées et les sentiments, elle devrait prendre en compte les phénomènes actuels. Pourquoi la peinture chinoise telle qu'elle est actuellement pratiquée<sup>19</sup> ne fait-elle que décrire les phénomènes de la société d'autrefois et non la société d'aujourd'hui ? Ainsi, les personnages représentés sont toujours d'éminents lettrés, des ermites, de vieux pêcheurs, de jeunes musiciens et des beautés célèbres du passé. Pourquoi ne pas montrer des ouvriers, des employés, des agents de police, des étudiants, des tireurs de pousse-pousse, des marchands ambulants ? Les personnages sont toujours vêtus de fichus de soie, de robes taoïstes, d'habits à manches rouges et à ceinture verte, chaussés de sandales de paille ou encore coiffés de chignons avec des cheveux fins sur les tempes. Pourquoi ne pas peindre des bonnets à côtes, des chapeaux de

19 Feng Zikai pourrait relativiser son propos en songeant à l'école de Lingnan, qui mêle des éléments de modernité tels que les avions à des paysages de style traditionnel.

canotier, des longues tuniques et des jaquettes à col montant, des costumes ou des pardessus occidentaux, des chaussures de cuir, des pantoufles ou encore des cheveux courts, des robes fendues sur le côté, des chaussures à talon haut et des vêtements à la mode ? Ils tiennent toujours dans leurs mains des cannes de bambou, de vieux livres, des luths à sept cordes, des orgues à bouche, des flûtes de bambou ou des éventails arrondis. Pourquoi ne pas figurer des cannes modernes, des livres présentant des reliures à l'occidentale, des violons, des serviettes de cuir, des valises ? Il en va de même pour les constructions, qui pour la plupart sont des chaumières, des ponts en bois, des vieux temples, des pagodes ou des hameaux nimbés de brume. Pourquoi pas des maisons occidentales, des immeubles à plusieurs étages, des écoles, des usines, des mines, des avenues ? Les objets représentés se limitent à des chars parfumés, des esquifs, des bateaux avec mâts, des enseignes de tavernes, des rideaux de perles, des paravents brodés, des bâtons d'encens, des bougies rouges et appartiennent tous au passé, au contraire des trains, des voitures, des avions, des navires de guerre, des paquebots, des ascenseurs, des ventilateurs et des postes de radio. A croire que le pinceau et le papier de riz obligent à peindre des scènes d'un autre temps. [...] Les Japonais, eux, à l'aide d'une technique empruntée aux Chinois, dépeignent le monde contemporain dans ce qu'on appelle les « images du monde flottant » (*ukiyo-e*). L'*ukiyo-e* est une sorte de peinture extrême-orientale qui décrit essentiellement les coutumes et les événements de la vie et met en scène des personnages appartenant à toutes les catégories sociales. Ce qu'elle montre, c'est la réalité du monde évanescence<sup>20</sup>.

Ainsi l'estampe japonaise est-elle érigée ici en modèle. Dans un article écrit en 1936, Feng Zikai souligne d'ailleurs que l'*ukiyo-e* n'est pas sans rapport avec les *manga* en se référant, en particulier, à l'*ôtsu-e* 大津繪, sorte de peinture à l'encre au dessin sommaire, ornée de couleurs simples, qu'il considère comme une sous-catégorie de l'*ukiyo-e* et dont l'humour naïf retient son attention<sup>21</sup>.

20 « Tan Zhongguo hua » (À propos de la peinture chinoise) (1934), *Renjian shi* 人間世 (*Le Monde des hommes*), n° 1, avril 1934, intégré au recueil *Yishu quwei* 藝術趣味 (*La Saveur de l'art*), Shanghai, Kaiming shudian, 1934, in FZKWJ, t. II, p. 613-614.

21 D'après l'encyclopédie japonaise Kodansha (Tokyo-New York, 1983, t. VI, p. 133), le répertoire de l'*ôtsu-e* comporte des thèmes religieux ou issus de contes populaires, et s'est étendu sous l'influence de l'estampe japonaise aux portraits de belles femmes et d'acteurs de kabuki ainsi qu'aux sujets les plus divers.

À l'opposé de l'art religieux, l'*ukiyo-e* (浮世繪) puise ses thèmes dans la vie quotidienne et ses menus détails, suscitant par là l'admiration populaire. Il se distingue des *manga* 漫畫 par son tracé minutieux et parce qu'il ne revêt pas nécessairement une dimension satirique ou comique, alors que la seconde, au trait elliptique, se caractérise précisément par ce double aspect. Cependant, la frontière qui les sépare n'est pas étanche. Ainsi, une partie de l'*ukiyo-e*, que l'on nomme *ôtsu-e* 大津繪, relève du *manga*<sup>22</sup>.

Dès la fin des années trente, Feng Zikai a souvent réalisé une version en couleur de dessins réalisés antérieurement, comme pour *Rouges sont les cerises, vertes les feuilles de bananier* (ill. 26). Cette œuvre, qui s'inspire d'un vers de Jiang Jie 蔣捷 des Song, extrait du poème à chanter sur l'air *Le prunier coupé* (*Yi jian mei* 一剪梅), évoque un intérieur de son temps. Une fenêtre en papier à quadrillage de bois recouvert de papier de riz, que l'on nomme au Japon *shōji* et dont jouent volontiers les graveurs d'estampes japonaises pour structurer l'image, s'ouvre sur une branche de bananier. Le motif de la fenêtre, objet éminemment lyrique parce qu'il marque une transition entre le dedans et le dehors, entre intimité et extériorité, entre l'ici et l'ailleurs, a été exploité par un Hiroshige. Matisse, que Feng Zikai qualifie de « poète des lignes » (*xian de shiren* 線的詩人)<sup>23</sup> et en qui il reconnaît un brillant héritier de la peinture extrême-orientale, a lui aussi recouru à ce thème. Ici, pourtant, le second plan n'est pas un vaste paysage, mais se réduit à quelques feuilles de bananier, qui animent l'arrière-plan vide par leurs lignes souples s'opposant à la rigidité des croisillons de la cloison coulissante. Dans le bas de l'image, à l'intérieur, se trouve une assiette remplie de cerises et un paquet de cigarettes sur lequel est posée une cigarette en train de se consumer et dont la fumée s'élève en une ligne sinueuse. La cigarette est le témoin de la présence d'une personne sur les lieux quelques instants auparavant, et qui est hors de l'image. Elle est aussi le signe, unique mais sans équivoque, que la scène se déroule à l'époque de Feng Zikai. Faisant écho au poème cité en exergue, les aplats de couleurs vives et contrastées qu'emploie ici l'artiste (les feuilles vertes et les cerises rouges auxquelles s'ajoutent du gris et du jaune) rappellent également Andō Hiroshige 安藤廣重 (1797-1858).

22 « Tan Riben de manhua » (À propos des *manga* japonais) (1936), *Yuzhou feng* 宇宙風 (*Le Vent de l'univers*), n° 26, 1<sup>er</sup> octobre 1936, intégré au recueil *Yishu mantan* 藝術漫談 (*Conversations informelles sur l'art*), Shanghai, Renjian shuwu, 1936, in FZKWJ, t. III, p. 409.

23 « Zhongguo meishu de yousheng » 中國美術的優勝 (De la supériorité des beaux-arts chinois), *Dongfang zazhi* 東方雜誌 (*La Revue orientale*), octobre 1930, vol. 27, n° 1, puis intégré à *Huihua yu wenxue* 繪畫與文學 (*Peinture et littérature*), Shanghai, Kaiming shudian, 1934, dans *Feng Zikai wenji*, op. cit., t. V, vol. 2, p. 524.

Les peintures de paysage en couleurs de Feng Zikai marquent un tournant dans son œuvre, témoignant d'un certain désir de retour à la tradition. Les peintures, montées sur rouleau, sont de dimensions supérieures aux manhua : environ 35 x 27 cm et tranchent avec ces derniers par leur richesse chromatique et la présence d'un sceau<sup>24</sup>. Contraint à l'exode vers l'intérieur du pays à partir de 1937 face à l'invasion japonaise, Feng Zikai éprouve le désir de représenter les paysages qu'il découvre au fil de son périple.

En arrivant dans le sud du Zhejiang, j'ai découvert des paysages de hautes montagnes. Lorsque j'ai traversé les provinces du Jiangxi et du Hunan, je n'ai vu que montagnes. À Guilin, j'ai contemplé ce que l'on nomme les « plus beaux paysages du monde » (*jia tian xia* 甲天下). Dès lors, mon regard s'est détourné des gens pour embrasser les paysages. Sous mon pinceau sont nées des peintures paysagères, qui se sont progressivement agrandies tandis que mon trait de pinceau devenait plus complexe. Au début, les personnages étaient mis en exergue et les paysages étaient relégués au second plan, puis les choses se sont inversées. Alors que je peignais jusque là à l'encre noire, j'ai commencé à faire usage de couleur. [...] Mes paysages s'inspirent de la réalité d'aujourd'hui<sup>25</sup>.

Si Feng Zikai nie l'influence des peintres du passé en déclarant avoir la nature pour seul maître, il semble pourtant largement emprunter à Hiroshige le sens des chaudes harmonies de couleurs qu'il répartit par aplats juxtaposés<sup>26</sup>. Comme le maître japonais, il s'inspire de paysages réels. *La Longue Passerelle enjambe les flots : le pont de Wutong au Sichuan*, peint entre 1938 et 1946 et se référant à un poème de Du Mu 杜牧 des Tang (ill. 27), montre au premier plan des personnages se tenant au pied d'un arbre, au bord d'une large rivière que traverse une longue passerelle qui s'étend jusqu'à l'horizon, où se dressent des montagnes. Devant cette structure en diagonale, l'œil est attiré vers le lointain suivant une ligne de fuite oblique. On ne peut s'empêcher de songer à certaines estampes de Hiroshige, proches à la fois par le sujet et la composition.

<sup>24</sup> Ces indications relatives aux dimensions des *manhua* figurent dans l'ouvrage de Julia F. Andrews & Shen Kuiyi, *A Century in Crisis : Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, New York, Guggenheim Museum, 1998, ainsi que dans *Feng Zikai / Shengli (Feng Zikai : Victory)*, Hong Kong, Han Mo Xuan Publishing Co., 2000.

<sup>25</sup> Feng Zikai, « Huazhan zixu » (Note autobiographique pour une exposition de mes peintures), 1942, dans *Feng Zikai wenji*, op. cit., t. IV, p. 257.

<sup>26</sup> Le fait est souligné par Shen Kuiyi dans *A Century in Crisis : Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, New York, Guggenheim Museum, 1998, p. 93.

Une autre peinture représente également une vaste étendue d'eau (fig. 13). Elle met en scène un personnage assis sur la rive face à un bateau amarré, près d'une petite chaumière dominée par une falaise en surplomb. La citation poétique de Chang Jian 常建, poète des Tang du Sud, souligne la paix de ce paysage intemporel à l'abri des turpitudes de la guerre : *Tranquillité aux confins du pays, où la guerre n'est plus. L'esprit martial se dilue dans un rayon de soleil.* Mais c'est surtout le ciel lumineux, constitué de trois bandes de couleurs vives



Fig. 13. Feng Zikai, *Tranquillité aux confins du pays, où la guerre n'est plus*, d'après un poème de Chang Jian (Tang du Sud, x<sup>e</sup> siècle), peint entre 1938 et 1946

superposées (rouge, jaune, bleu), qui attire le regard du spectateur : là encore, Feng Zikai semble avoir retenu la leçon de l'univers chamarré de Hiroshige. Perspective linéaire et vue plongeante, caractéristiques de l'artiste japonais, viennent confirmer notre hypothèse.

La rencontre de Feng Zikai avec l'art japonais semble donc avoir déterminé dans une large mesure ses choix esthétiques, qu'il ne remettra plus guère en cause par la suite. Ainsi, malgré une propension à saisir sur le vif des scènes de la vie de son temps, il refuse tout illusionnisme. Trait et composition montrent des réminiscences des maîtres de *manga*, de Hokusai à Yumeji. Afin d'éclairer davantage encore le rôle fondamental de ce dernier, une comparaison systématique de ses recueils des quatre saisons avec les *manhua* de Feng Zikai reste à faire. Les écrits de Feng, révélant une connaissance relativement poussée des *manga* et de l'*ukiyo-e*, confirment leur importance à ses yeux et rendent encore plus légitime le fait d'interroger son œuvre selon cette perspective. En conclusion, le voyage au Japon a donc été pour lui le point de départ d'un art qu'il a su émanciper des thèmes conventionnels pour exprimer une subjectivité exacerbée. Son œuvre révèle son oscillation entre deux pôles, face à l'irruption de la modernité – d'un côté, la société urbaine et ses vicissitudes, de l'autre, la volonté de détachement de l'artiste tenté par le retour à l'état de nature –, celle-là même qui habite le peintre d'*Oreiller d'herbes* (1906) de Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867-1916), l'un de ses maîtres à penser.

386

## L'« ART FOU » OU L'ART MODERNE BIRMAN SELON LES ILLUSTRATIONS DE BAGYI AUNG SOE (1924-1990)

*Yin Ker*

En janvier et février 1953 apparurent dans le magazine littéraire birman *Shumawa* des illustrations non figuratives aux formes organiques, présentant peu de correspondance avec le monde des objets qui nous entoure (ill. 28). Ces illustrations ne laissèrent pas leur public indifférent. Des artistes et des amateurs d'art les baptisèrent « *seiktaza-panhkyi* »<sup>1</sup> : l'art fou (Maung Yan Way, 1985) – plus précisément « psychotique ». Certains accusèrent leur auteur de vouloir détruire la peinture birmane, et réclamèrent un boycott de ses œuvres (Zaw Hein, 1998 : 23), qui n'eut jamais lieu. Le scandale ne fit qu'amplifier la notoriété de l'artiste. L'expression « *seiktaza-panhkyi* » entra ainsi dans le vocabulaire pour désigner tout art qui s'éloignait du dessin classique birman, ou de la tradition académique occidentale de la figuration : l'art abstrait ou l'art « moderne » – tous les deux étant confondus par la majorité des Birmans, les artistes y compris.

Bagyi Aung Soe<sup>2</sup>, « artiste fou » auteur incriminé des illustrations controversées, est considéré par les artistes birmans d'aujourd'hui comme un des initiateurs, sinon comme le père et le plus grand interprète, de l'art moderne birman. Nombreux sont ceux qui disent avoir été influencés par son œuvre, et nul ne peut nier la singularité de sa vision : un art à la fois « birman et moderne » – même si aucun ne s'avère capable de livrer la formule de cet art. Si Bagyi Aung Soe est devenu un personnage phare de l'art birman du xx<sup>e</sup> siècle (dont l'histoire reste à écrire). Si son œuvre éclipse celle d'artistes aussi très appréciés des amateurs birmans – tels

1 Pour ce travail sur les illustrations de Bagyi Aung Soe, je tiens à remercier Mmes Denise Bernot, Lilian Handlin et Daw Tin Phone Nwe, MM. Dominique Arias et Osmund Boppearachchi, et les bibliothécaires de la bibliothèque de l'Institut national des langues et civilisations orientales (rue de Lille), ainsi que ceux de l'Université de Rangoon (Central Library). Les noms birmans sont transcrits selon le système anglo-saxon recommandé par Okell (1971). Les tons ne sont pas marqués. Nous sommes conscients des limites et des approximations de ce système ; mais il reste néanmoins le plus couramment utilisé.

2 Le préfixe « *bagyi* », qui est la prononciation du mot « *panhkyi* » signifie « art » ou « peinture » en birman. Lorsqu'il est accolé à un nom propre, il prend le sens de « peintre » ou « artiste ». Ainsi, « Bagyi Aung Soe » veut dire « Peintre Aung Soe » ou « Artiste Aung Soe ». Tout au long de sa carrière, Aung Soe signa ses œuvres avec ce préfixe.

387