



**HAL**  
open science

# La perception sensible du peintre et théoricien chinois Feng Zikai à l'époque républicaine

Marie Laureillard

► **To cite this version:**

Marie Laureillard. La perception sensible du peintre et théoricien chinois Feng Zikai à l'époque républicaine. Véronique Alexandre Journeau; Christine Vial Kayser. Notions esthétiques (II) : la perception sensible organisée, L'Harmattan, pp.399-415, 2015, L'Univers esthétique, 978-2-343-06417-8. hal-01476938

**HAL Id: hal-01476938**

**<https://hal.science/hal-01476938v1>**

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.

*LA PERCEPTION SENSIBLE  
DU PEINTRE ET THÉORICIEN CHINOIS FENG ZIKAI  
à l'époque républicaine*

Marie LAUREILLARD

L'émotion esthétique est au cœur des débats de l'époque du Quatre Mai 1919. Dans l'espoir qu'elle pourra contribuer à régénérer la nation, on lui prête alors un rôle fondamental. L'artiste et théoricien 豐子愷 Feng Zikai (1898-1975) détaille à travers ses nombreux essais à visée éducative les différentes dimensions de sa propre perception sensible. Il élabore ainsi une esthétique nouvelle en réinterprétant les catégories d'appréciation de la peinture chinoise traditionnelle et en apposant sa propre grille de lecture à la peinture occidentale.

La pénétration de la culture occidentale bouleverse les habitudes visuelles de la Chine des débuts de la République (années 1910-1920). Dans le monde artistique, deux camps se dessinent : les occidentalistes et les adeptes du 國畫 *guohua* ou peinture nationale – néologisme apparu à la fin de la dynastie des Qing pour distinguer la peinture de tradition chinoise de celle caractérisée par une technique et un style occidentaux. Tout le monde est cependant convaincu que, d'une manière ou d'une autre, l'art doit être rénové pour mieux s'adapter à la nouvelle société de l'époque républicaine.

La réception de l'esthétique occidentale en Chine est dans un premier temps nécessairement partielle et sélective. Certaines théories sont retenues, auxquelles sont incorporés des éléments de la tradition artistique chinoise. Parmi les premières, on peut citer les théories du « désintéressement », du « beau » et du « sublime » de Kant, celle du « jeu » de Schiller, le « vouloir-vivre » et la « contemplation sereine » de Schopenhauer, etc<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. Wang Keping, « Interactions between Western and Chinese aesthetics », dans *The pursuit of comparative aesthetics: an interface between East and West*, Mazhar Hussain, Robert Wilkinson (dir.), Aldershot (GB), Burlington (VT), Ashgate Publishing, 2006, p. 113-126, ici p. 115.

C'est dans ce contexte que s'inscrit la pensée esthétique de Feng Zikai, qui a tenté d'analyser les arts de l'Occident et de l'Extrême-Orient dans les nombreux articles qu'il a écrits du milieu des années 1920 jusqu'au début de la guerre sino-japonaise (1937) pour des revues shanghaiennes. Les échanges d'idées entre Chine et Occident étaient alors intenses dans le creuset de la métropole. En estimant aussi valables l'une que l'autre les notions d'« art pour l'art » et d'« art pour la vie », que l'on opposait volontiers à l'époque républicaine, Feng Zikai développe la théorie de « l'esprit de l'art » (藝術的心 *yishu de xin*), qui devra étroitement mêler aspects esthétique, moral et religieux. Tout en s'efforçant de réduire les distances culturelles, il recherche en tout art la « saveur » (趣味 *quwei*), ainsi que l'« esprit enfantin » (孩子氣 *haizi qi*) de 李贄 Li Zhi (1527-1602) (dont la pensée lui paraît rejoindre, d'une certaine manière, celle de Schopenhauer). Sa vision de Van Gogh, qu'il conçoit comme l'archétype de l'artiste ermite oriental et dont il valorise la folie qui lui rappelle celle de certains excentriques du taoïsme ou du bouddhisme *chan* (*zen* en japonais), permettra de mieux comprendre sa perception de la peinture. Enfin, nous envisagerons les principaux critères d'appréciation qu'il a retenus de la tradition chinoise, tels que la simplicité, le naturel et surtout « la résonance du souffle et le mouvement de la vie » (氣韻生動 *qiyun shengdong*), principe énoncé par le théoricien de la peinture 謝赫 Xie He (actif v. 500-535) dès le VI<sup>e</sup> siècle. À une époque où beaucoup de ses contemporains remettent en cause les conceptions traditionnelles, que révèle cette attribution d'un rôle central, voire universel, à la notion de *qiyun shengdong* ?

#### SAVEUR ET ESPRIT DE L'ART

La pensée esthétique de Feng Zikai se situe à une époque charnière, où l'art est étroitement associé au projet de modernisation nationale. La peinture chinoise semble alors à beaucoup entrée dans une phase de déclin. Le politicien réformiste 康有為 Kang Youwei (1858-1927) préconise ainsi la fidélité au monde objectif, espérant faire de la peinture occidentale un instrument de la réforme politique. Premier ministre de l'éducation de la jeune république, 蔡元培 Cai Yuanpei (1867-1940), qui a étudié la philosophie à Leipzig de 1908 à 1911, est convaincu, lui aussi, que l'art traditionnel ne peut plus satisfaire aux exigences d'une société moderne. L'éducation esthétique lui paraît tout aussi essentielle que l'éducation générale, morale ou militaire. L'art, au même titre que la science, est désormais considéré comme l'un des moteurs du développement d'une

société nouvelle. Pour Cai Yuanpei, l'éducation esthétique est appelée à remplacer la « religion confucéenne » (與美育代宗教 *yu meiyu dai zongjiao*)<sup>2</sup>. 陳獨秀 Chen Duxiu, doyen de l'université de Pékin en 1919 et éditeur de la revue 新青年 *Xin qingnian* (Nouvelle jeunesse), rejette catégoriquement, quant à lui, l'idée de « souffle » (氣 *qi*), qui sous-tend toute la pensée esthétique traditionnelle et symbolise à ses yeux des préjugés métaphysiques éculés. Particulièrement sévère à l'égard de la peinture orthodoxe de la dynastie mandchoue, il enjoint d'abandonner au plus vite ce style qui lui semble dénué de toute créativité au profit du réalisme occidental.

Si les uns pensent que la peinture chinoise traditionnelle, associée à la stagnation culturelle et sociale de la dynastie mandchoue, est devenue anachronique et prônent un art réaliste académique, qui s'imposera avec 徐悲鴻 Xu Beihong dans les années 1930, d'autres estiment en revanche que les racines culturelles de la nation serviront de fondement à une société moderne et que la peinture traditionnelle n'est pas à rejeter, mais simplement à moderniser. Le débat est intense, car malgré les efforts d'un Cai Yuanpei pour promouvoir l'esthétique européenne, nombreux sont ceux qui jugent la peinture occidentale trop superficielle.

Artiste aux multiples talents surtout connu pour ses caricatures, Feng Zikai prête lui aussi un rôle décisif à l'éducation artistique. Dans la préface de son ouvrage 藝術教育 *Yishu jiaoyu* (L'éducation artistique) (1930), il se désole qu'en cette époque troublée, l'enseignement de l'art n'ait pas la place qu'il mérite. Il espère que la publication de ce livre pourra « avoir un écho, si modeste soit-il, dans le monde de l'éducation artistique si peu actif »<sup>3</sup>.

Feng Zikai a amplement exprimé dans ses écrits théoriques ses conceptions esthétiques, étroitement liées au bouddhisme, mais qui intègrent également d'autres influences que nous évoquerons plus loin. À la suite de son professeur d'art, 李叔同 Li Shutong (1880-1942), Feng Zikai se convertit au bouddhisme en 1927, convaincu qu'une solution à la crise que traverses son pays pourra être apportée par cette religion. Cette approche du bouddhisme reflète une philosophie de l'engagement prônée par le moine militant 太虛 Taixu (1890-1947) qui y voit un ferment de renouveau

<sup>2</sup> *Nouvelle jeunesse* (新青年 *Xin qingnian*), 3/6, 1<sup>er</sup> août 1917, Shanghai.

<sup>3</sup> 豐子愷文集 *Feng Zikai wenji*, Feng Chenbao, Feng Yiyin, Feng Yuncao (dir.), *Zhejiang wenyi chubanshe*, 1990, vol. 1, p. 223. Sauf mention contraire, les traductions sont le fait de l'auteur.

national<sup>4</sup>. Pour Feng Zikai, il s'agit en premier lieu de promouvoir la religion bouddhique à travers l'art pour parvenir à une sorte de fusion des deux : l'art devra dès lors être investi du rôle de la religion. Cependant, à la différence de Cai Yuanpei, il souhaite non pas remplacer la religion par l'art, mais insuffler à l'art les valeurs du bouddhisme.

C'est ainsi qu'il élabore la notion très personnelle d'« esprit de l'art » (藝術的心 *yishu de xin*). Dans un essai écrit en 1932, il dénonce la légèreté des tenants de l'art nouveau qui prétendent rompre avec l'art ancien, jugé inutile, obsolète. Refusant cette approche iconoclaste, Feng Zikai déclare que « l'esprit de l'art est impérissable »<sup>5</sup>. Cette notion d'esprit de l'art, qui conditionne toute sa perception picturale, est à comprendre comme une fusion de l'esthétique, de la morale et de la religion, qui doit habiter l'art et l'artiste : le créateur, homme de vertu, doit éprouver un sentiment de compassion, de sollicitude à l'égard de tout ce qui l'entoure pour pouvoir insuffler l'émotion éprouvée à son œuvre et la transmettre au spectateur.

« L'esprit de l'art » peut être rapproché de la théorie du « cœur d'enfant » de Li Zhi (童心 *tongxin*), qui met l'accent sur la spontanéité et la sensibilité de l'enfant. Celle-ci est prônée par certains intellectuels des années 1920 adeptes de l'expression de soi, comme 周作人 Zhou Zuoren ou 林語堂 Lin Yutang. Cette pensée prend sa source dans l'esthétique du philosophe 莊子 Zhuangzi (350-275 av. J.-C.), qui s'oppose à toute contrainte et préconise un libre développement de l'enfant conforme à la nature, une quête de la sincérité et du « vrai ». Feng Zikai admire également « l'esprit enfantin » (孩子氣 *haizi qi*), concept énoncé par 王國維 Wang Guowei (1877-1927), inspiré des notions de jeu, de génie et d'innocence enfantine d'Arthur Schopenhauer (1788-1860). Le parallélisme entre le regard émerveillé de l'enfant et celui de l'artiste est fréquent dans le discours esthétique romantique. Ainsi Schopenhauer décrit-il le génie comme un adulte au cœur d'enfant<sup>6</sup>. Feng Zikai reprend à son compte cette idée de

<sup>4</sup> Geremie R. Barmé, *An artistic exile: A life of Feng Zikai (1898-1975)*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 171.

<sup>5</sup> « 新藝術 *Xin yishu* (L'art nouveau) », 藝術旬刊 *Yishu xunkan* (Revue de l'art par décade), 11 sept. 1932, puis intégré à 藝術趣味 *Yishu quwei* (La saveur de l'art), Shanghai, *Kaiming shudian*, 1934.

<sup>6</sup> Cf. Arthur Schopenhauer, *Du génie*, Fayard et Mille et une nuits, 2010.

l'enfance conçue comme un âge d'or et que seul l'artiste est à même de préserver en lui<sup>7</sup>.

Le philosophe Li Zhi a influencé l'école de Gong'an de la fin des Ming, appréciée par les mêmes Zhou Zuoren et Lin Yutang. De l'école de Gong'an, Feng Zikai retient essentiellement l'idée de 趣味 *quwei*, terme très connoté que l'on peut traduire par « saveur », mais également par « séduction », « intérêt », « goût », « charme », « délectation », « délice », « inclination ». Le *quwei* résulte d'une attitude accordant toute sa place à l'émotion et cherchant à préserver le moi originel, dégagé des conventions et des traditions<sup>8</sup>. C'est ce *quwei* que Feng Zikai va rechercher en premier lieu dans l'art. C'est ainsi qu'il qualifie tout un recueil d'articles publié en 1934 à la Kaiming shudian de Shanghai de 藝術趣味 *Yishu quwei* (La saveur de l'art).

Toutes ces notions sont des critères d'évaluation essentiels aux yeux de Feng Zikai, qui pense en trouver une illustration parfaite dans l'œuvre de Vincent Van Gogh.

#### VAN GOGH, ARCHÉTYPE DE L'ARTISTE ORIENTAL

L'exemple de la réception de l'œuvre de Van Gogh par Feng Zikai permet de mieux appréhender sa perception sensible, guidée par son interprétation de la tradition picturale chinoise à côté de celle de l'art occidental, qu'il connaît surtout grâce au filtre japonais.

Il est probable que le critique d'art français Théodore Duret (1838-1927) ait joué un rôle dans la diffusion d'une image positive de Van Gogh dans la biographie qu'il publia en 1916. Celle-ci inspira en 1921 à 黒田重太郎 Kuroda Jûtarô (1887-1970) une biographie de l'artiste en japonais<sup>9</sup> qui fut adaptée par Feng Zikai en chinois en 1929 : ce fut la seule biographie d'un artiste européen publiée en Chine à l'époque républicaine. On peut

<sup>7</sup> Pour davantage de précisions sur la vision que Feng Zikai a de l'enfant et son rapport à l'esthétique, voir Marie Laureillard, « Regret of spring: the child according to Feng Zikai », *Oriens Extremus* 53, 2014, p. 47-60.

<sup>8</sup> Cf. Martine Vallette-Hémery, dans son ouvrage *Yuan Hongdao (1568-1610) : théorie et pratique littéraires* (Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 1982, p. 100 sq.) apporte de précieuses informations sur cette notion caractéristique de l'école littéraire de Gong'an à la fin de l'époque Ming.

<sup>9</sup> Inaga Shigemi, « The myth of Vincent Van Gogh in modern Japan and China », dans *Images of Westerners in Chinese and Japanese Literature*, Meng Hua et Hirakawa Sukehiro (dir.), Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 199-211.

remarquer qu'elle a été abrégée dans sa version chinoise, puisque, de 270 pages de l'ouvrage japonais, il n'en reste que 80 en chinois. Elle montre que Feng Zikai, qui séjourna dix mois au Japon en 1921, découvre l'art européen à travers le prisme japonais : le Japon, depuis les réformes de l'ère Meiji (1869-1912), manifestait une nette avance dans la connaissance de la culture occidentale. La préface de l'ouvrage de Feng Zikai (que nous traduisons ici dans son intégralité) expose en quelques lignes explicites sa lecture de l'œuvre et de la vie de Van Gogh :

Avant le XIX<sup>e</sup> siècle, il existait une distance infranchissable entre la peinture occidentale et la peinture orientale, qui différaient grandement par leurs styles. À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la peinture occidentale a soudain subi l'influence de la peinture orientale et les deux formes d'art ont commencé à fusionner progressivement. Ce n'est pas seulement un changement dans le domaine pictural, mais une question essentielle ayant trait aux courants d'idées de l'Europe moderne et, plus encore, à la culture mondiale.

Curieusement, Feng Zikai semble exclusivement attribuer à l'influence de l'art d'Extrême-Orient l'évolution de la peinture européenne vers un art de moins en moins attaché à la ressemblance formelle. Il poursuit ainsi :

Cézanne est à l'origine de la peinture moderne européenne. Il se fonde sur le principe artistique selon lequel *toutes les choses du monde naissent de ma propre existence*. Son style est sans retouche, coulant et naturel. C'est une révolution par rapport à l'art objectif d'autrefois que sont le réalisme et l'impressionnisme occidentaux, c'est aussi la première tentative d'introduire le goût subjectif de la peinture orientale dans la peinture occidentale. Cette tendance est encore plus évidente chez Van Gogh. Les lignes dansantes, les couleurs vives, la simplification de l'expression manifestent l'*orientalisation* de la peinture occidentale. Dans l'atelier de Van Gogh étaient exposées des estampes japonaises et des peintures chinoises. C'était un amateur d'art oriental<sup>10</sup>.

Voilà l'idée clairement exprimée ici par Feng Zikai : il existe selon lui deux sortes de peintres, les peintres objectifs et les peintres subjectifs. Cette dichotomie montre qu'il projette ici sur Van Gogh la conception classique d'un art subjectif, celui du lettré, que l'on oppose généralement à l'art plus artisanal de l'artiste professionnel. Pour lui, l'art subjectif est empreint de « mystère », là où l'art objectif se caractérise par son « aspect mécanique », sa « manière froide et rigide ». Il revient à 董其昌 Dong Qichang (1555-

<sup>10</sup> Feng Zikai, préface de 谷訶生活 *Guhe shenghuo* (La vie de Van Gogh), Shanghai, *Shijie shuju*, 1929, dans *Feng Zikai wenji*, op. cit., vol. 1, p. 298.

1636), d'avoir hiérarchisé, au XVII<sup>e</sup> siècle, arts lettré et professionnel. La conformité spirituelle, c'est-à-dire l'accord de la peinture avec l'esprit de l'artiste, prime sur la conformité formelle, abandonnée aux artisans. L'art lettré privilégie l'expression de soi, tendant presque vers l'abstraction. Feng Zikai applique cette hiérarchisation à l'art européen (considéré ici comme « objectif ») et à l'art « oriental », qui, sous sa plume, désigne la « peinture lettrée ». Il reprend ainsi à son compte ce mythe du lettré, dont Yolaine Escande a bien expliqué comment il s'était constitué à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, et comment il avait été assimilé à un art de l'esprit, philosophique, abstrait, émotionnel, spontané, riche en allusions savantes, reléguant l'habileté technique au second plan<sup>11</sup>.

Les articles de Feng Zikai consacrés à la peinture chinoise traditionnelle confirment que la perception qu'il en a est proche de celle du peintre et théoricien 陳師曾 Chen Shizeng, portant l'art lettré au pinacle. Chen Shizeng (1876-1923), en écrivant 文人畫的價值 *Wenren hua de jiazhi* (La valeur de la peinture lettrée) en 1921, apporte une réponse au discours occidentaliste alors dominant. De l'art pictural traditionnel, seule la peinture lettrée retient son attention. Si celle-ci « était mécanique et simpliste, écrit-il, elle serait exactement comme la photographie, indifférenciée et répétitive, et en quoi serait-elle appréciable dans ce cas ? En quoi serait-elle un art important, un art valable ? Ce qui est précieux dans l'art, c'est sa capacité à nourrir l'esprit, à exprimer l'individualisme et à refléter les sentiments »<sup>12</sup>.

Dans la même optique, Feng Zikai souligne l'importance majeure accordée à la ligne dans la peinture chinoise, qui se prêterait tout particulièrement à la création d'un monde « de fantaisie » (夢幻的世界 *menghuan de shijie*), qui émane de l'état d'âme rêveur de l'artiste (夢境 *mengjing*). Il exprime ainsi l'idée que la peinture naît du sentiment de l'artiste face au monde et qu'elle atteint une réalité située au-delà du visible<sup>13</sup>.

Feng Zikai rejette par conséquent ce qu'il tient pour une approche scientifique de l'art. L'art réaliste académique à l'occidentale prôné par Cai

<sup>11</sup> Yolaine Escande, *L'art en Chine : la résonance intérieure*, Paris, Hermann, 2001, p. 241-275.

<sup>12</sup> Aida Yuen Wong, *Parting the mists: Discovering Japan and the rise of national-style painting in modern China*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2006, p. 64.

<sup>13</sup> « 中國畫的特色 *Zhongguo hua de tese* (Les particularités de la peinture chinoise) » [1926], 東方雜誌 *Dongfang zazhi* (La revue de l'Orient), 10 juin 1927, vol. 24, n°11, dans *Feng Zikai wenji*, op. cit., vol. 1, p. 34-51.



Yuanpei, fondé sur une observation directe de l'objet, apparaît alors aux yeux des Chinois comme une manifestation de la science. Feng Zikai a lui-même été formé par son professeur 李叔同 Li Shutong aux techniques de la peinture occidentale, dont celle du dessin sur le motif. Il a raconté comment il s'était entraîné à copier au fusain des statues de plâtre<sup>14</sup>. Il en gardera d'ailleurs un goût jamais démenti pour le dessin sur le motif, tout en s'éloignant délibérément de toute exigence illusionniste. Bien que n'ayant pas pris part à la controverse sur la science et la métaphysique de 1923<sup>15</sup>, il n'accorde guère de foi dans la première, qui lui semble incompatible avec l'art, prenant par là même ses distances avec cet art réaliste auquel on prête des vertus scientifiques : « la science, matérialiste, détruit l'art, le désagrège et le prive de sa nature véritable » déclare-t-il sans ambages en 1928<sup>16</sup>.

Pour lui, la tendance subjective et expressionniste de la peinture occidentale récente, adoptée par Cézanne et Van Gogh et que l'on retrouvera plus tard dans le fauvisme et chez Matisse, apparaît comme une réaction à la représentation objective du réalisme et de l'impressionnisme. L'artiste théoricien explique cette évolution par l'influence orientale reçue par la peinture européenne durant les dernières décennies. Il admire ainsi chez Cézanne un « style sans retouche, coulant et naturel » (落筆不改, 一氣呵成 *luobi bu gai, yi qi he cheng*), reconnu comme l'une des qualités suprêmes du style du lettré chinois : c'est précisément le naturel que l'on apprécie chez ce dernier, un idéal fondé sur la spontanéité du tracé, que l'on ne peut reprendre<sup>17</sup>. Rappelant la prédilection bien connue de Van Gogh pour les estampes japonaises, il n'hésite pas à parler de « fusion » (綜合 *zonghe*) des deux arts, voire d'« orientaliation » (東洋畫化 *dongyanghuahua*) de la peinture occidentale. Ainsi évoque-t-il l'aspect subjectif de l'art de Cézanne et de Van Gogh dans sa préface à *La vie de Van Gogh* :

Depuis que Cézanne et Van Gogh ont inauguré ce style, nombre de peintres modernes occidentaux ont abandonné leur manière froide et rigide

<sup>14</sup> « 我的苦學經驗 *Wo de ku xue jingyan* (Mon difficile apprentissage) » (1930), 中學生 *Zhongxuesheng* (Le Lycéen), 1<sup>er</sup> janv. 1931, n° 11, dans *Feng Zikai wenji*, *op.cit.*, vol. 5, p. 77-89.

<sup>15</sup> Il s'agit d'une controverse née d'un appel lancé par un idéologue, Carsun Chang, à la jeunesse de la Nation à se détourner d'une philosophie de vie exclusivement fondée sur la science, cf. Geremie Barmé, *An artistic exile: A life of Feng Zikai (1898-1975)*, *op. cit.*, p. 247-248.

<sup>16</sup> « 藝術的科學主義化 *Yishu de kexuezhuyihua* (L'évolution de l'art vers la science) », 一般 *Yiban* (Universel), avril 1928, vol. 4, n° 4, dans *Feng Zikai wenji*, *op. cit.*, vol. 1, p. 362.

<sup>17</sup> Yolaine Escande, *L'art en Chine : la résonance intérieure*, *op. cit.*, p. 140 et p.144.

d'autrefois pour adhérer à ce courant de l'art subjectif. Aussi, le monde de la peinture occidentale moderne se situe-t-il grosso modo dans la continuité de Cézanne et de Van Gogh<sup>18</sup>.

Mais c'est la personnalité même de Van Gogh qui fascine Feng Zikai, car l'esthétique classique chinoise lie étroitement la valeur d'une œuvre à la grandeur morale de l'artiste. « Une peinture permet de voir les qualités morales de son auteur » (畫中可見君子小人 *hua zhong ke jian junzi xiaoren*), cite Feng Zikai dans sa préface à *La vie de Van Gogh*. Il fait de la pauvreté de Van Gogh une vertu, une preuve de son détachement des choses matérielles. Conformément à la tradition taoïste (qui imprègne toute la pensée traditionnelle), il voit dans sa solitude et dans sa folie la marque du génie. Pour Zhuangzi, l'affranchissement des conventions sociales, jugé par certains comme un signe de folie, peut apparaître comme une forme de sagesse. Sans doute faut-il voir dans la perception positive qu'a Feng Zikai de la folie de Van Gogh, une comparaison implicite avec les artistes ermites individualistes de la dynastie des Qing, tels 八大山人 Bada shanren (Zhu Da, 1626-1705), qui s'enferma dans le mutisme en adoptant un comportement étrange. Poussant de grands cris, ce dernier exécutait à la suite une dizaine de peintures dans l'ivresse de la liberté, passant soudain du rire aux larmes. Certains artistes du bouddhisme *chan* (forme de bouddhisme ayant intégré certaines idées taoïstes) firent également figure d'excentriques par leur anticonformisme et leur révolte contre l'ordre établi, comme 梁楷 Liang Kai (vers 1140-vers 1210), dont la spontanéité du trait s'accordait parfaitement avec son idéal de vie libre. Ainsi, la folie favorise-t-elle l'exaltation créatrice aux yeux des Chinois<sup>19</sup>.

Si l'art tend à l'objectivité, la personnalité de l'artiste n'a pas de rapport profond avec son œuvre. Si au contraire l'art accorde de l'importance à la subjectivité, un rapport étroit se noue entre l'homme et l'œuvre d'art. J'aime le mystère du second et non l'aspect mécanique du premier. J'admire les hommes qui vivent pour l'art et non pas ceux qui s'attachent à la virtuosité technique. La vie de Van Gogh plonge dans l'art. Son œuvre reflète chaque étape de sa vie. C'est l'exemple même d'un artiste qui vit pour l'art. C'est évidemment une personnalité que les peintres orientaux apprécient. On dit qu'*une noble personnalité confère à sa création la résonance du souffle*. C'est pourquoi on dit qu'*une peinture permet de voir les qualités morales de son auteur*. De ce point de vue, Van Gogh est un peintre du courant oriental<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Feng Zikai, préface de 谷訶生活 *Guhe shenghuo*, *op.cit.*

<sup>19</sup> Cf. Peng Chang Ming, *Proche-Lointain*, Paris, You-Feng, 2008, p. 180-215 (chapitre VII : « Art et folie »).

<sup>20</sup> Feng Zikai, préface de *Guhe shenghuo*, *op.cit.*

Feng Zikai conclut sa préface par un raccourci quelque peu étonnant en qualifiant Van Gogh de « peintre du courant oriental » (東洋流的畫家 *dongyang liu de huajia*). Ainsi l'artiste post-impressionniste est-il coulé dans le moule de la tradition chinoise. Éloge suprême, Feng Zikai cite à son propos la célèbre formule du théoricien de la peinture de la dynastie des Song du Nord 郭若虛 Guo Ruoxu (vers 1023-vers 1085) : « une noble personnalité confère à sa création la résonance du souffle » (人品既高，氣韻不得不高 *renpin ji gao, qiyun budebu gao*).

#### UN CRITÈRE ESTHÉTIQUE UNIVERSEL

Feng Zikai projette ainsi le concept de 氣韻生動 *qiyun shengdong* (« la résonance du souffle qui donne vie et mouvement ») sur la peinture occidentale : il en fait l'un de ses principaux critères d'appréciation, en l'associant étroitement à l'expression subjective. La notion de *qiyun shengdong*, qui a toujours été considérée comme fondamentale depuis que Xie He en a fait la première des six règles de la peinture dans son *Évaluation des peintures anciennes* (古畫品錄 *Guhua pinlu*)<sup>21</sup>, n'est guère aisée à définir :

Le sens, autrement dit l'interprétation de la première règle de la peinture, évolua au cours de l'histoire chinoise. À l'époque de Xie He, le *qiyun* ou résonance des souffles porte sur l'œuvre elle-même, c'est-à-dire sur la représentation, qui doit être vivante et remplie d'énergie vitale. [...] Plus tard, à partir de Guo Ruoxu et du développement de la peinture de paysage, le *qiyun* fut appliqué non plus à l'œuvre mais à l'artiste. [...] Le *qiyun* recouvre ainsi deux niveaux de la réalité : il désigne à la fois le peintre et sa qualité humaine, mais également le résultat de l'œuvre peinte, c'est-à-dire sa qualité supérieure de mouvement de la vie<sup>22</sup>.

C'est à cette conception de la peinture lettrée formulée par Guo Ruoxu et associant étroitement résonance du souffle (氣韻 *qiyun*) et valeur morale (人品 *renpin*) que songe Feng Zikai à propos de Van Gogh.

Le *qiyun shengdong* désigne un effet particulier qui ne peut être obtenu par un rendu superficiel des formes, une ressemblance formelle ou

<sup>21</sup> Les cinq autres règles de la peinture sont les suivantes : la méthode structurale dans le maniement du pinceau ; la fidélité à l'objet en figurant les formes ; la conformité aux genres en appliquant les couleurs ; l'arrangement convenable dans la composition ; la transmission par la copie. cf. Yolaine Escande, *L'art en Chine : la résonance intérieure*, op. cit., p. 178.

<sup>22</sup> Yolaine Escande, *ibid.*, p. 178 et p. 203.

des couleurs naturalistes, mais qui n'est pas pour autant synonyme d'expression subjective ni nécessairement opposé à la ressemblance, comme le rappelle Aida Yuen Wong<sup>23</sup>. En effet, le *qiyun shengdong* ne se réfère pas à l'aspect technique ou formel d'une peinture. 黃休復 Huang Xiufu, de la dynastie des Song du Nord, déclara ainsi que ressemblance et résonance du souffle étaient aussi importantes l'une que l'autre. Ce n'est qu'à l'époque moderne que les deux notions deviennent antithétiques aux yeux de certains théoriciens japonais de la peinture lettrée tel 瀧精一 Taki Seiichi (1873-1945). Ce dernier estime que la peinture lettrée révèle la résonance du souffle, dans laquelle il voit un équivalent de la subjectivité. Plusieurs polarités sont ainsi établies : subjectivité / objectivité, résonance du souffle / réalisme, peinture orientale / peinture occidentale. Mais n'est-ce pas réduire la peinture extrême-orientale à sa seule expression « lettrée » ?

C'est la tendance que manifeste l'artiste et théoricien 陳師曾 Chen Shizeng, qui attribue à son tour une dimension subjective à la peinture lettrée. Ce dernier observe que le réalisme académique, qu'il considère comme « scientifique », est tombé en défaveur en Occident, et que le post-impressionnisme, puis le cubisme et le futurisme, mettent l'accent sur la subjectivité. À une époque où l'histoire de l'art en Chine s'inspire désormais des concepts occidentaux d'évolution et de progrès humain, ces similitudes avec la peinture européenne moderniste seraient la preuve du caractère progressiste de la peinture lettrée<sup>24</sup>. On retrouve le même rapprochement chez 劉海粟 Liu Haisu, qui publie en 1923 un article intitulé « 石濤與後期印象派 *Shitao yu houqi yinxiangpai* (Shitao et le post-impressionnisme) », où il compare le style du grand peintre individualiste de l'époque des Qing (1641-1717) à ce courant européen récent et appelle à s'intéresser un peu plus à un art qui a précédé de trois cents ans les tendances occidentales contemporaines<sup>25</sup>. Ces parallèles auront une grande influence sur l'historiographie de l'art chinoise, comme en attestent les écrits de Feng Zikai quelques années plus tard, notamment la préface de la biographie de Van Gogh rédigée en 1929.

<sup>23</sup> Aida Yuen Wong, *Parting the mists: Discovering Japan and the rise of national-style painting in modern China*, op. cit., p. 61.

<sup>24</sup> Julia F. Andrews & Kuiyi Shen, « The Japanese impact on the republican art world: The construction of Chinese art as a modern field », *Twentieth-Century China*, vol. 32, n° 1, nov. 2006, p. 11.

<sup>25</sup> Mentionné par Guo Hui, *Writing Chinese art history in early twentieth-century China*, Thèse, Université de Leiden, 2010, p. 37, publiée en ligne sur : <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/15033>.

Le *qiyun shengdong* a pu cependant être attribué à d'autres courants picturaux. Ainsi, 宗白華 Zong Baihua (1897-1986), l'un des fondateurs de l'esthétique comparée chinoise, estime-t-il que le courant réaliste européen est également susceptible d'être doté de *qiyun shengdong*, comme il le fait remarquer dans son essai « 论中西画法的渊源与基础 *Lun zhongxi huafa de yuanyuan yu jichu* (Traité sur l'origine et le fondement des techniques picturales de Chine et d'Occident) »<sup>26</sup> (1934). Feng Zikai lui-même concède cependant à un artiste réaliste comme Jean-François Millet (1814-1875) une aptitude extraordinaire à « sentir » ce qu'il représente et à ne pas se cantonner à un art mécanique.

À cette exception près, Feng Zikai reste pourtant persuadé que les tendances expressionnistes de la peinture moderne européenne résultent d'une « orientalisation » de l'art européen par le biais de l'art japonais, prolongement naturel, à ses yeux, de l'expression picturale chinoise. Mais cette vision qui consiste à faire de l'art japonais une branche de l'art chinois est quelque peu simplificatrice, dans la mesure où le premier possède ses spécificités propres, mais aussi parce que l'estampe japonaise dont s'inspire Van Gogh a subi elle-même l'influence de la peinture occidentale, comme en témoignent cadrage et perspective linéaire. Sans doute le succès des estampes japonaises chez les peintres occidentaux peut-il s'expliquer d'ailleurs 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<sup>27</sup>.

Par ailleurs, Feng Zikai, sensible à l'évolution de l'art européen vers des voies de figuration nouvelles, ne s'aperçoit pas que cette conception d'un art occidental purement mimétique est trop réductrice. Il faut préciser qu'il n'avait accès qu'à des reproductions de la peinture occidentale en noir et blanc de médiocre qualité et qu'il n'avait eu lors de son bref séjour au Japon qu'un contact indirect avec celle-ci. Car comment peut-on considérer la peinture européenne depuis la Renaissance comme purement objective ? De plus, Pierre Francastel a montré dans son ouvrage *Peinture et société* que

<sup>26</sup> Mentionné par Éric Janicot, *L'art moderne chinois : nouvelles approches*, Paris, You-Feng, 2007, p. 94.

<sup>27</sup> Ye Xin, *La conscience de l'écrire dans le langage pictural*, Thèse (Université Paris-Sorbonne, Paris IV, 1995), p. 166-169.

le phénomène de création du style plastique qui a prévalu de la Renaissance au XIX<sup>e</sup> siècle est un fait plus esthétique et social qu'optique<sup>28</sup>.

Dans son article « 中國美術的優勝 *Zhongguo meishu de yousheng* (De la supériorité des beaux-arts chinois) » (1934)<sup>29</sup>, Feng Zikai pousse son raisonnement jusqu'à voir dans l'évolution récente de l'art occidental la preuve d'une subordination à l'égard de l'esthétique orientale qui, elle, a su se détacher depuis longtemps de la *mimesis*, et qui lui apparaît en définitive comme supérieure. La ressemblance formelle est depuis longtemps dédaignée par les lettrés chinois. La peinture est en effet bien moins affaire d'imitation que d'attitude spirituelle, a affirmé Guo Ruoxu<sup>30</sup>. On rejoint ici l'un des dogmes de l'époque affirmant la supériorité spirituelle de la civilisation chinoise sur le prétendu matérialisme occidental.

Comme ses contemporains, Feng Zikai est frappé par les similitudes techniques entre art chinois et art européen post-impressionniste que révèlent la prépondérance des lignes (線 *xian*), la simplification (單純化 *danchunhua*) et le grotesque (畸形化 *jixinghua*). Il qualifie Henri Matisse de « poète des lignes » (線的詩人 *xian de shiren*), en tant qu'adepte d'un art qui ne s'attache plus guère à l'illusionnisme et se caractérise par une absence de volume et une autonomie de la touche – celle-là même qu'il avait identifiée dans les « lignes dansantes » (線條的飛舞 *xiantiao de feiwu*) évoquées dans sa préface à *La vie de Van Gogh*. La simplification qu'il repère peut peut-être rappeler la concision qui prévaut dans sa propre création picturale. Quant au terme « grotesque », il explique lui-même qu'il entend par là une « exagération des caractéristiques » (特點擴張 *tedian kuozhang*). Cette qualité, volontiers associée à la notion de laid, de bizarre ou d'étrange, fut particulièrement appréciée des peintres à partir de l'époque des Ming<sup>31</sup>.

Feng Zikai a déjà consacré quelques lignes à Matisse dans un essai antérieur, « 西洋畫的東洋畫化. 野罌派 *Xiyang hua de dongyang huahua : yeshou pai* (L'influence de la peinture d'Extrême-Orient sur la peinture

<sup>28</sup> Pierre Francastel, *Peinture et société – Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au cubisme*, Paris, Denoël, 1977, p. 131 et 132.

<sup>29</sup> Paru dans 繪畫與文學 *Huihua yu wenxue* (Peinture et littérature), Shanghai, *Kaiming shudian*, 1934, tr. Eric Janicot dans *L'esthétique moderne chinoise : l'épreuve de l'Occident*, Paris, You-Feng, 2007, p. 159-190.

<sup>30</sup> Yolaine Escande, *L'art en Chine — la résonance intérieure*, op. cit., p. 10.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 146.

occidentale : le fauvisme) »<sup>32</sup>. Il loue dans les œuvres de ce dernier fraîcheur et vivacité, style « simple » et « naturel » (單純 *danchun*, 質朴 *zhipu*). Il s'agit d'une référence à deux critères esthétiques très prisés de la tradition chinoise : le naturel et la simplicité. Pour les lettrés, le naturel est source d'inspiration et processus créateur, tandis que la simplicité est la valeur essentielle qui les distingue des artisans au style minutieux et compliqué<sup>33</sup>. En outre, Matisse se voit qualifier d'« artiste familier » (小品畫家 *xiaopin huajia*), terme évoquant celui d'« essai familier » (小品文 *xiaopinwen*) – cette forme littéraire brève, à la structure relativement lâche, où l'expression des sentiments personnels est fondamentale<sup>34</sup>. C'est ainsi que Cézanne, Van Gogh, Gauguin et les Fauves se rapprochent, selon lui, de l'esthétique traditionnelle chinoise par l'importance accordée au trait de pinceau et l'éloignement de la ressemblance formelle.

La notion de résonance du souffle lui permet finalement d'affirmer bien haut l'identité chinoise et d'ancrer la modernité picturale aussi bien en Occident qu'en Extrême-Orient. Il démontre le lien entre ce fondement spirituel de la création artistique chinoise et le point de vue d'un peintre (Wassily Kandinsky, 1866-1944) ou d'un philosophe occidental (Theodor Lipps, 1851-1914). Ainsi, la nécessité intérieure (內的必然 *nei de biran*) que présente Kandinsky dans *Du Spirituel dans l'art* (1912)<sup>35</sup> lui apparaît comme le prolongement de l'esthétique classique chinoise. Kandinsky explique dans *Du spirituel dans l'art* ce qu'il entend par « nécessité intérieure ». Fondement de l'art, celle-ci s'appuie sur trois impératifs : chaque artiste doit exprimer ce qui est propre à sa personne, ce qui est propre à son époque et ce qui est propre à l'art. La nécessité intérieure est ici assimilée à la notion de *qiyun shengdong*. Il en va de même pour l'*Einfühlung* ou empathie de Lipps, dont la traduction chinoise est explicite : transfert des sentiments (感情移入 *ganqing yiru*). L'*Einfühlung* est une transposition de soi dans l'objet qui nous le fait sentir de l'intérieur : c'est le sujet qui prête ses sentiments à

<sup>32</sup> Paru dans 一般 *Yiban* (Universel), sept. 1928, vol. 6, n° 1, puis intégré à l'ouvrage 西洋畫派十二講 *Xiyang huapai shi'er jiang* (Douze propos sur la peinture occidentale), Shanghai, *Kaiming shudian*, 1930, dans *Feng Zikai wenji*, op. cit., vol. 1, p. 418-427.

<sup>33</sup> Yolaine Escande, *L'art en Chine – la résonance intérieure*, op. cit., p. 154.

<sup>34</sup> Feng Zikai pratique lui-même le 小品文 *xiaopinwen* ou « essai familier » : une vingtaine de ses essais sont rassemblés dans *Couleur de nuage*, Paris, Gallimard, coll. « Bleu de Chine », 2010, préface et traduction de Marie Laureillard.

<sup>35</sup> *Über das Geistige in der Kunst*, Munich, Piper, 1912.

l'objet, qui se met au service de l'objet pour qu'à travers lui ce dernier exprime son être le plus profond<sup>36</sup>.

Cette empathie de Lipps, Feng Zikai la comprend comme un état de réceptivité de l'artiste, favorisé par la création d'après nature. L'empathie, qui est cette capacité à se projeter dans ce que l'on veut représenter, renvoie tout naturellement à ses yeux à la compassion bouddhique qui imprègne sa propre création. En rapprochant ainsi les notions, Feng parvient à intégrer l'esthétique occidentale ainsi que ces quelques concepts européens modernes à la tradition chinoise.

## CONCLUSION

Feng Zikai considère donc ce critère d'appréciation décisif de l'esthétique lettrée qu'est le *qiyun shengdong* comme universel. Par un grand effort de synthèse, il contribue à résoudre la crise de valeurs que connaît alors la société chinoise. Cette vision sinocentrique de l'art, fondée sur une approche très intuitive et des analogies parfois trop rapides, est fondamentalement associée à l'éveil d'une conscience identitaire. La sinisation de Van Gogh et d'autres peintres post-impressionnistes procède d'un retour de la Chine vers sa propre tradition. Tout en attirant certains peintres en Europe, l'art occidental, par son « orientalisation », encourage aussi à un retour et à une réinvention de la tradition picturale en Chine.

La réflexion esthétique de Feng Zikai, si elle conduit parfois à des conclusions un peu hâtives, témoigne d'un éclectisme hérité de son mentor Li Shutong qui a soutenu le mouvement du Quatre Mai à tendance occidentaliste, mais qui ne s'est jamais montré fermé à la tradition chinoise. Elle nous éclaire sur la perception sensible – encore marquée par les catégories esthétiques traditionnelles – que l'on pouvait avoir dans la Chine républicaine, alors que les nouvelles d'Occident affluaient dans la métropole shanghaienne, où Feng Zikai a longtemps résidé. Elle a également le mérite de confronter deux systèmes artistiques issus de cultures éloignées en mettant en lumière leurs points communs et leurs différences.

Les conceptions esthétiques de Feng Zikai correspondent, dans une certaine mesure à sa propre création. Aperçus de la vie quotidienne, ses

---

<sup>36</sup> Gérard Jorland et Béangère Thirioux, « Note sur l'origine de l'empathie », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 58, 2008/2.



peintures se présentent avant tout comme une fusion d'influences variées. On peut y percevoir telle réminiscence de Van Gogh ou encore de Matisse, comme par exemple dans une œuvre intitulée « 人散後，一鉤新月天如水 *Ren san hou, yi gou xinyue tian ru shui* (Après le départ de tous, la lune est pareille à un crochet et le ciel est comme l'eau) » d'après un poème de 謝逸 Xie Yi (dynastie des Song du Nord). Tout en s'inspirant volontiers de la poésie chinoise classique, il lui paraît essentiel de refléter son environnement contemporain : en prônant la peinture sur le motif, il rejoint à la fois l'approche occidentale et un courant ancien de la peinture lettrée chinoise qui aurait cédé la place à la pratique exclusive de la copie durant la dernière dynastie impériale. De l'Occident, il retient aussi la règle du nombre d'or ou la perspective linéaire. Il apprécie également le tracé rapide de certaines caricatures occidentales, dont il garde le souvenir dans ses 漫畫 *manhua* (ou « peintures au fil du pinceau »). Pourtant, il opte délibérément pour l'encre et le pinceau chinois et intègre toujours à ses dessins une inscription évocatrice des colophons de la peinture classique. La ligne, l'absence de volumes, le vide occupent une place prépondérante dans ses créations. Il leur ajoute parfois des aplats de couleur. On retrouve surtout sous son pinceau l'expressivité qui est au cœur de l'esthétique lettrée et, plus précisément, le trait elliptique qu'il admire chez le peintre japonais 仙厓 Sengai (1750-1837) ou, plus près de lui, chez le peintre chinois Chen Shizeng (1876-1923) : il ne fait pas de doute que Feng Zikai s'efforce à son tour de transmettre la « résonance du souffle ». Ainsi résume-t-il sa quête d'un art syncrétique, qui ne garderait que le meilleur des deux civilisations : « la peinture du futur combine l'influence de l'Orient et de l'Occident »<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> « 將來的繪畫 *Jianglai de huihua* (La peinture du futur) », essai paru dans 藝術叢話 *Yishu cong Hua* (Propos sur l'art), Shanghai, 良友圖書印刷公司 *Liangyou tushu yinshua gongsi*, 1934, dans *Feng Zikai wenji*, *op. cit.*, vol. 3, p. 17.



Fig. 1 : 豐子愷 Feng Zikai, 人散後，一鉤新月天如水 *Ren san hou, yi gou xinyue tian ru shui* (Après le départ de tous, la lune est pareille à un crochet et le ciel est comme l'eau), encre sur papier, format original : env. 17 x 24 cm<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Le texte est une citation de 謝逸 Xie Yi (poète des Song du Nord), l'œuvre est reproduite par impression lithographique dans 子愷的漫畫 *Zikai de manhua* (*Caricatures de Zikai*), Shanghai, *Kaiming shudian*, 1926.