



HAL
open science

Comment peindre un fantôme à l'époque de Feng Zikai ?

Marie Laureillard

► **To cite this version:**

Marie Laureillard. Comment peindre un fantôme à l'époque de Feng Zikai ?. Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui, 2, Presses de l'Inalco, p. 109-139, 2017. hal-01599154

HAL Id: hal-01599154

<https://hal.science/hal-01599154v1>

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.

COMMENT PEINDRE UN FANTÔME À L'ÉPOQUE DE FENG ZIKAI ?

Marie Laureillard

Institut d'Asie Orientale/ Université Lumière-Lyon 2

Tiré à part de votre contribution :

LAUREILLARD Marie, 2017, « Comment peindre un fantôme à l'époque de Feng Zikai ? », in Marie LAUREILLARD, Vincent DURAND-DASTÈS (dir.), *Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui*, tome 2, Paris : Presses de l'Inalco, p. 107-131.

Les **Presses de l'Inalco** publient des ouvrages scientifiques et des revues qui associent aires culturelles et champs disciplinaires. Elles diffusent les bonnes pratiques éditoriales définies par BSN.

EXIGENCE DE QUALITÉ avec des évaluations en double aveugle ;

OPEN ACCESS : diffusion internationale et ouvrages toujours disponibles ;

LICENCES D'ÉDITION SOUS CREATIVE COMMONS pour protéger les auteurs et leurs droits ;

PUBLICATIONS MULTISUPPORTS ET ENRICHISSEMENTS sémantiques et audio-visuels ;

MÉTADONNÉES MULTILINGUES : titres, résumés, mots-clés.

L'offre éditoriale s'organise autour de collections aires géographiques (AsieS, EuropeS, AfriqueS, MéditerranéeS, TransAireS, AmériqueS, OcéanieS) et de séries correspondant à des regroupements disciplinaires (langues et linguistique, sciences humaines et sociales, arts et lettres, sciences politiques, économiques et juridiques, oralité, traduction).

Les **Presses de l'Inalco** éditent de nombreuses revues : *Cahiers balkaniques*, *Cahiers de littérature orale*, *Cipango*, *Cipango – Japanese studies*, *Études océan Indien*, *Études finno-ougriennes*, *Mandenkan*, *Slovo*, *Sociétés Plurielles*, *Yod*.

FANTÔMES
DANS L'EXTRÊME-ORIENT
D'HIER ET D'AUJOURD'HUI
TOME 2

Sous la direction de

Marie LAUREILLARD

Vincent DURAND-DASTÈS

inalco

PRESSES

TABLE DES MATIÈRES (Tome 1)

AVANT-PROPOS	5
Marie Laureillard - Vincent Durand-Dastès	
QUI SONT LES <i>GUI</i> ? VISIONS ET DÉFINITIONS	23
DÉBATS ET DÉFINITIONS	25
DE L'ORIGINE DES FANTÔMES (<i>YUAN GUI</i> 原鬼)	27
Han Yu 韓愈 (768–824)	
UNE THÉOLOGIE CHINOISE DE L'AU-DELÀ. VISIONS DES MORTS DANS LE <i>YULI BAOCHAO</i> (XIX^e SIÈCLE)	31
Vincent Goossaert	
THE THIRTY-SIX CATEGORIES OF "HUNGRY GHOSTS" DESCRIBED IN THE <i>SŪTRA OF THE FOUNDATIONS OF MINDFULNESS OF THE TRUE LAW</i>	43
Costantino Moretti (牟和諦)	
CIRCULEZ, IL N'Y A RIEN À VOIR. LES FANTÔMES JAPONAIS AUX PRISES DE L'ESPRIT CRITIQUE	73
François Macé	
LES DIEUX CATHOLIQUES À LA RENCONTRE DES FANTÔMES CHINOIS. LA QUESTION DE L'INCULTURATION DU CATHOLICISME VIS-À-VIS DES ESPRITS-<i>GUI</i> À TAÏWAN	113
Michel Chambon	
VISIONS ET CONTOURS	125
THE OTHER CHILD: SYMBOLS OF LIFE AND DEATH IN MEDIEVAL CHINA	129
Annika Pissin	

MALADIE, POSSESSION ET EXORCISME. LE PHÉNOMÈNE DE LA VOYANCE DES ESPRITS (JIANGUI 見鬼) DANS LE HAUT MOYEN ÂGE CHINOIS	149
Pan Junliang	
RÊVES DES MORTS : CAS TIRÉS DES ANNALES DE LA FAMILLE YU DE DEQING	171
Rania Huntington	
THE GHOSTS OF THINGS	205
Judith T. Zeitlin (蔡九迪)	
GHOST-LIKE BEGGARS IN CHINESE PAINTING: THE CASE OF ZHOU CHEN	225
Alice Bianchi	
EN QUOI L'IMAGE DU RENARD EST-ELLE PROCHE DE CELLE DU FANTÔME DANS LES RÉCITS FANTASTIQUES CHINOIS ?	251
Solange Cruveillé	
UNE ESTHÉTIQUE DE LA FANTASMAGORIE	277
LA VOIX DES FANTÔMES : FANTÔMES DANS LA LITTÉRATURE ET LE THÉÂTRE CLASSIQUES	279
L'UNIVERS FANTASMAGORIQUE DANS LE <i>GEUMO SINHWA</i> (NOUVEAUX CONTES DU MONT DE LA TORTUE D'OR) DE KIM SI-SEUP (1435-1493)	283
Min Sook Wang-Le et Frédéric Wang	
EERIE PARTIES: GHOSTS AND SHAMAN IN LI HE'S 李賀 (790-816) "SONGS ON MAGIC STRINGS" (神絃曲, 神絃, 神絃別曲)	307
Frank Kraushaar	
POÈMES DE FEMMES, POÈMES DE REVENANTS SOUS LA DYNASTIE QING (1644-1911)	331
Sandrine Marchand 德琳	

**« SAISI VIVANT » OU LA VISITE FATALE DU FANTÔME DANS LE
THÉÂTRE CHANTÉ CHINOIS : AUTOUR DE LA PIÈCE « SANLANG
SAISI VIVANT » (*HUOZHUO SANLANG* 活捉三郎) DANS SON
DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE** 357

Vincent Durand-Dastès 戴文琛

**THE RESURRECTION OF FEMALE GHOSTS FROM CLASSICAL
CHINESE OPERA AND THE HOLLYWOOD TRADITION IN
CANTONESE CINEMA** 423

Kenny K. K. Ng 吳國坤

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE 445

INDEX 507

Presses de l'Inalco

TABLE DES MATIÈRES (Tome 2)

AVANT-PROPOS	5
Marie Laureillard et Vincent Durand-Dastès	
UNE ESTHÉTIQUE DE LA FANTASMAGORIE	23
AUTEURS HANTÉS DE LA LITTÉRATURE MODERNE	25
ZHOU ZUOREN ET LES FANTÔMES	29
Georges Bê Duc	
FANTÔMES DE L'ÂME ET SPECTRE DU CORPS DANS « L'OIE SAUVAGE SOLITAIRE » (1926) DE WANG YIREN	57
Victor Vuilleumier	
HISTOIRES DE RÊVES ET DE FANTÔMES CHEZ YAN ZONGLIN (1905-1978)	73
Colette Girard	
ILLUSION AND DISILLUSIONMENT IN THE NAME OF THE "GHOST": A STUDY OF XU XU'S "GHOST LOVE"	85
Chen Qin	
IMPRESSIONS D'OUTRE-TOMBE ET OMBRES ÉLECTRIQUES	107
COMMENT PEINDRE UN FANTÔME À L'ÉPOQUE DE FENG ZIKAI ?	109
Marie Laureillard	
PEINDRE LES FANTÔMES	133
Feng Zikai	
DES FANTÔMES CHINOIS AUX XX^e ET XXI^e SIÈCLES	143
Christophe Comentale	

WU GUOQUAN OU HEI GUI, LE « DIABLE NOIR » : LE PEINTRE ET SES FANTÔMES	157
Emmanuel Lincot	
SOUS LE SIGNE DU MASQUE : DE QUOI LES FANTÔMES SONT-ILS LE SIGNE DANS LE CINÉMA DE TESHIGAHARA HIROSHI ?	177
Jacline Moriceau	
 TSAI MING-LIANG: FROM CINEMA OF GHOSTS TO THE GHOST OF CINEMA	201
Corrado Neri	
AMOUR, VENGEANCE, MORT : LES FANTÔMES DANS LA LITTÉRATURE ET LE CINÉMA CONTEMPORAINS THAÏLANDAIS	213
Theeraphong Inthano	
HAUNTED SITES: WHERE TO VISIT GHOSTS ACCORDING TO WRITTEN OR FILMED COLLECTIONS OF PERSONAL EXPERIENCES	233
Mary Picone	
FANTÔMES ROMANESQUES D'AUJOURD'HUI	245
FIGURES DU FANTÔME DANS LE ROMAN SUR INTERNET : L'IMPÉRATRICE PHÉNIX (DI HUANG) DE TIANXIA GUIYUAN	247
Xu Shuang	
LA LITTÉRATURE FÉMININE AU JAPON OU COMMENT APPRIVOISER LES FANTÔMES	269
Cécile Sakai	
LE FANTOMATIQUE ET LE RÉALISME : LES FANTÔMES DANS BAILUYUAN (AU PAYS DU CERF BLANC) DE CHEN ZHONGSHI	279
Baoqing Shao	
THE PRESENCE OF FANTASTIC ELEMENTS IN SU TONG'S SHORT STORIES	299
Rosa Lombardi	
L'ÉVEIL DES ESPRITS CHEZ LE ROMANCIER HONGKONGAIS LEUNG PING-KWAN	309
Annie Bergeret Curien	

LES DÉMONS DE L'UTOPIE DANS L'ŒUVRE DE MO YAN Yinde Zhang	321
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	341
INDEX	405

Presses de l'Inalco

Résumé : À une époque prônant le réalisme et où certaines croyances traditionnelles étaient battues en brèche par une foi nouvelle dans la science, l'artiste chinois Feng Zikai (1898-1975) s'est interrogé dans un essai de 1936 sur la représentation des fantômes. Un conte qu'il a écrit une dizaine d'années plus tard vise à prouver qu'il ne s'agit que d'une superstition. Si les fantômes restent invisibles sous son pinceau, est-ce parce qu'il a véritablement opté pour la mouvance réaliste ? Il conçoit pourtant la possibilité d'une réalité qui échapperait à la science et imagine les fantômes comme des êtres narquois et menaçants. Il se remémore des récits entendus dans son enfance dont il lui reste d'effrayantes visions. Leur pouvoir maléfique ne s'accorde en rien à sa philosophie de vie tournée vers la quiétude et le détachement. Adeptes d'un bouddhisme prônant la préservation de la vie et la non-violence, Feng Zikai ne semble guère goûter l'esthétique « démoniste » de certains artistes qu'il a côtoyés à Shanghai, tel Ye Qianyu, dont les femmes fatales peuvent évoquer les légendes spectrales chinoises. Dans ses dessins au style peu émotionnel et dénué de toute dramatisation, Feng Zikai se contente donc de montrer à quel point ces croyances restent ancrées dans la population en représentant des dévots dans un temple ou des enfants célébrant joyeusement la fête des fantômes.

Mots-clés : caricature, essai familial, peinture de fantômes, démonisme, époque républicaine, bouddhisme, Feng Zikai, Ye Qianyu, Shao Xunmei, Shi Zhecun

How to paint a ghost in the time of Feng Zikai?

Abstract: In an era which emphasised realism and seriously challenged some traditional beliefs through a new faith in science, the Chinese artist Feng Zikai (1898-1975) pondered the issue of painting ghosts in a familiar essay written in 1936. A tale he wrote about ten years later aimed to prove it was only a superstition. If ghosts remained invisible under his brush, was it because he had definitely opted for a realistic approach? While he admitted the possibility of another reality beyond science, he imagined ghosts as malicious, mocking and threatening beings. He remembered the stories he had heard in his childhood years, which had left frightening visions in his mind. Their evil power was not in line with his philosophy of life, focused on peace of mind and mental detachment. Follower of a branch of Buddhism advocating preservation of life and non-violence, Feng Zikai did not appear to appreciate the "demonist" aesthetics of some artists he had met in Shanghai, like Ye Qianyu, who painted "femmes fatales" reminding of traditional ghost legends. In his works painted in a little emotional style, Feng Zikai simply showed how those beliefs were rooted in the population

by depicting pious persons in a temple or children joyfully celebrating the ghost festival.

Keywords: cartoon, familiar essay, painting of ghosts, demonism, Republican China, buddhism, Feng Zikai, Ye Qianyu, Shao Xunmei, Shi Zhecun

在豐子愷的時代怎麼可以畫鬼？

摘要：在一個提倡現實主義、某些傳統信仰受到科學信念挑戰的時代，中國藝術家豐子愷 (1898-1975) 於1936年寫的小品文中考慮怎麼畫鬼。他十餘年後寫的一則故事試圖證明這只是一種迷信。他不畫鬼是不是意味着他真正加盟現實主義派？然而他認同有超乎科學的現實，想象鬼是狡黠、吓人的。他記得他小的時候聽見的故事在其心頭引起可怕的感覺。鬼的邪惡的力量完全不符合他那主張精神超脫與內心寧靜的人生哲學。作為提倡護生、非暴力的佛教的信仰者，他似乎無法欣賞某些他在上海交往的藝術家的‘鬼魔’美學，如葉淺予畫的絕色女子讓人想到中國的女妖傳奇。豐子愷畫的風格很少表露感情、缺乏戲劇性，他通過所畫的廟裡的信徒或者愉快過鬼節的孩子告訴我們這些傳統信仰根深蒂固。

關鍵詞：漫畫，小品文，鬼畫，惡魔派，民國，佛教，豐子愷，葉淺予，邵洵美，施蛰存

COMMENT PEINDRE UN FANTÔME À L'ÉPOQUE DE FENG ZIKAI ?

Marie Laureillard

Institut d'Asie Orientale/ Université Lumière-Lyon 2

Feng Zikai 豐子愷 (1898-1975) se distingue des autres caricaturistes chinois de la période républicaine par son goût pour la peinture et la poésie classiques ainsi que par sa croyance dans le bouddhisme. Il tire son inspiration à la fois de la peinture des lettrés et d'un nouveau mode d'expression populaire, le dessin de presse. Il transforme peinture et poésie traditionnelles en un langage populaire à l'aide d'un tracé dépourvu de modulation se prêtant parfaitement à la reproduction par impression lithographique. Il se rapproche en même temps des autres caricaturistes par sa volonté de refléter le vrai visage de la société dans ses dessins, comme en témoigne son intérêt pour les scènes de rue ou pour les enfants. Longtemps considéré en Chine comme défiant toute classification, ni tout à fait caricaturiste ni tout à fait peintre de style traditionnel, Feng Zikai a finalement été consacré comme un artiste à part entière à l'occasion d'une grande exposition qui s'est tenue en 2012 au musée d'art de Hong Kong.

Théoricien de l'art et essayiste apprécié, Feng Zikai s'est exprimé à maintes reprises sur son esthétique. Il a mené une réflexion approfondie sur ce qu'il convenait de garder de la peinture traditionnelle chinoise dans ses *manhua* 漫畫, dessins à l'encre et au pinceau sur papier à mi-chemin entre caricature et bande dessinée, parfois enrichis de lavis. Il s'est également interrogé sur l'apport de la science, sur l'influence occidentale ou japonaise et sur la question du réalisme pictural. Son essai « Peindre les fantômes » (*Hua gui* 畫鬼), écrit en 1936 pour la revue « Entretiens » (*Lunyu* 論語¹) tente précisément de résoudre une question difficile : quel traitement réserver au surnaturel à une époque prônant le réalisme et où les croyances traditionnelles sont battues en brèche ? Quelle position adopter ? Si les fantômes demeurent absents sous son pinceau, est-ce parce qu'il se revendique comme un adepte du réalisme ? En définitive, les fantômes sont-ils pour lui si invisibles qu'il y paraît ?

1. N° 92 de la revue *Lunyu*, éditée par Lin Yutang 林語堂 de 1932 à 1948. CHEN Pingyuan [陳平原] (dir.), 2004, *Shenshen gui gui* 神神鬼鬼 (Esprits et fantômes), p. 198-206. Voir notre traduction à la suite de cet article.

FANTÔMES INVISIBLES

À l'époque du 4-Mai, la foi dans la science triomphe face aux croyances religieuses, qui sont largement remises en cause, voire rejetées. Cet enthousiasme nouveau pour la science est associé à l'essor du nationalisme. L'effort pour réformer et moderniser le pays menace alors les activités religieuses traditionnelles. De nouveaux termes sont empruntés au japonais pour traduire des notions occidentales, tels que *zongjiao* 宗教 pour « religion » et *mixin* 迷信 pour « superstition », popularisés dès 1901. La science devient le critère décisif permettant de distinguer la « religion » de la « superstition » : la notion d'antisuperstition apparaît, prenant pour cible tout ce qui « ne se limite pas strictement au perfectionnement de soi spirituel et moral, tel que défini par les écritures d'une religion mondiale (confucianisme, christianisme, islam, bouddhisme² ». Si la science peut s'accommoder de la religion, la superstition, en revanche, semble antiscientifique et constitue dès lors un obstacle à la modernisation du pays. Un roman comme « Le balai pour balayer les superstitions » (*Saomi zhou* 掃迷帚), publié sous forme de feuilleton en 1905, énumère et dénonce les superstitions chinoises : divination, écriture inspirée, culte des ancêtres et des divinités locales. Sont également remises en cause les croyances suivant lesquelles « les hommes morts deviennent, selon les circonstances, des ancêtres, des dieux ou des démons³ » et « les hommes ayant été victimes d'une mort non naturelle et ne recevant pas de sacrifices posthumes deviennent des fantômes, voire des démons, et constituent une cause majeure de désordre⁴ ».

À partir de 1927, le gouvernement nationaliste cherche à éradiquer plus vigoureusement encore ces pratiques traditionnelles. Un décret de 1930 ordonne à ceux qui vendent des « marchandises superstitieuses » telles que l'encens, les monnaies d'offrande ou les bougies de changer d'occupation⁵. L'État instaure de nouveaux rituels funéraires qui ne font « aucune référence à une âme nécessitant de l'aide sur sa voie vers l'au-delà, ou ayant besoin d'être apaisée pour empêcher son retour en tant que fantôme maléfique⁶ ». Ce triangle « religion-science-superstition » constitue désormais une donnée essentielle de la vie spirituelle chinoise⁷. Feng Zikai illustre d'ailleurs en 1949 le discours officiel par l'un de ses

2. Vincent GOOSSAERT, David PALMER, 2012, *la Question religieuse en Chine*, p. 59.

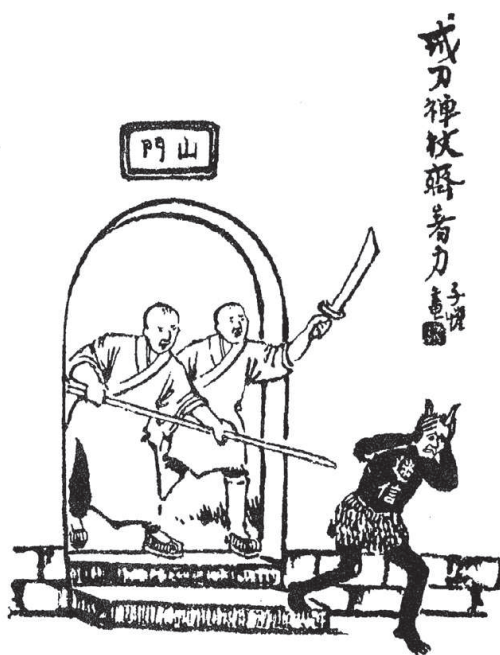
3. Vincent GOOSSAERT, David PALMER, 2012, *la Question religieuse en Chine*, p. 28.

4. Vincent GOOSSAERT, David PALMER, 2012, *la Question religieuse en Chine*, p. 28.

5. YANG Ch'ing K'un, 1961, *Religion in Chinese Society*, p. 367.

6. Vincent GOOSSAERT, David PALMER, 2012, *la Question religieuse en Chine*, p. 242.

7. Vincent GOOSSAERT, David PALMER, 2012, *la Question religieuse en Chine*, p. 91.



戒刀禪杖齊著力

Illustration 1 : Feng Zikai, « Sabre et bâton d'éveil unissent leurs forces » (1949)

dessins où un petit diable cornu, tout de noir vêtu et sur lequel est écrit le mot « superstition », est chassé d'un temple par deux moines bouddhistes, dont l'un brandit un sabre, l'autre un bâton d'éveil en direction du malheureux, qui s'éloigne piteusement, la tête entre les mains. La légende indique : « Sabre et bâton d'éveil unissent leurs forces (*Jiedao chanzhang qizheli* 戒刀禪杖齊著力) [ill. 1].

Dans le discours sur les arts et les lettres largement modelé sur les canons du réalisme européen du XIX^e siècle qui prévaut à l'époque républicaine, les fantômes et autres êtres surnaturels n'ont donc plus de place. Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967) proclame l'importance d'une « littérature humaine » (*ren de wenxue* 人的文學) en 1921 et s'en prend à tout

ce qui peut être lié aux fantômes. Comme le rappelle Georges Bê Duc dans le présent ouvrage, il fut probablement l'auteur le plus prolifique de son temps sur le sujet⁸.

Du fait qu'il a été membre à ses débuts de la Société d'études littéraires (fondée en 1921) qui cherchait à ne pas dissocier la vie littéraire de la vie sociale, et qu'il a publié régulièrement, dès 1925, dessins et essais dans l'« Hebdomadaire littéraire » (*Wenxue zhoubao* 文學週報), important organe de cette société, on pourrait penser de prime abord que Feng Zikai se rapproche davantage de cette orientation réaliste. Dans un essai consacré à sa conception personnelle des *manhua*, il explique l'importance de la technique dite « réaliste » (*xieshi fa* 寫實法) : l'artiste doit, selon lui, repérer dans la vie quotidienne un phénomène riche de signification et le représenter conformément à la réalité, afin de mettre l'accent sur un problème universel à partir d'un cas particulier dans une

8. WANG David Der-wei, 2004, *The Monster that is History*, p. 264-265.

visée didactique ou moralisante⁹. Se réclamant à la fois de l'art pour la vie et de l'art pour l'art, il préfère s'en tenir à ce qu'il a vu de ses yeux, tout en laissant une certaine place à l'imagination. Mettant volontiers en scène des enfants en train de jouer ou des gens du peuple (ouvriers, artisans, paysans) dans leurs activités quotidiennes, Feng Zikai peut donc apparaître comme un artiste réaliste, en particulier par le choix de ses sujets.

Adeptes de la peinture d'après nature, Feng Zikai déclare que représenter des fantômes pose problème dans la mesure où on ne peut les avoir devant les yeux au moment où on les peint, ce qui semble confirmer ce parti pris réaliste. Dans son essai « Peindre les fantômes », il cite de prime abord une célèbre anecdote tirée du *Hanfeizi* 韓非子 (III^e siècle av. J.-C.) : le roi de Qi demande à un peintre qu'il a engagé à son service ce qui est le plus difficile à peindre. Ce dernier répond que ce sont les chiens et les chevaux, contrairement aux fantômes, qui sont sans forme. Feng Zikai commente l'anecdote ainsi :

Si l'on peint des chiens ou des chevaux, on pourra les comparer à leurs modèles et l'on saura au premier coup d'œil s'ils sont ressemblants, c'est pourquoi on peut prétendre qu'ils sont difficiles à peindre. Mais si on peint des fantômes, on ne peut les comparer à aucun modèle et la ressemblance importe peu : ainsi, on peut penser qu'il est facile de les représenter.

112

En effet, les gens de l'époque du *Hanfeizi* ne s'accordaient guère sur l'apparence des fantômes, qu'ils qualifiaient d'« informes ». Pourtant, pour la plupart d'entre eux, ces derniers revêtaient un aspect humain ordinaire, si l'on en croit les exemples donnés par le *Lüshi chunqiu* ou le *Mozi*¹⁰. Selon l'auteur du *Hanfeizi*, le monde sensible paraît plus contraignant, plus difficile à restituer que l'« informe », que le peintre peut représenter comme bon lui semble. La difficulté varie donc en fonction du degré de visibilité de l'objet. Feng Zikai cite ensuite Zhang Heng 張衡, auteur du deuxième siècle de notre ère, qui reprend l'idée selon laquelle « il est bien plus difficile de peindre les choses réelles que celles qui relèvent de l'imaginaire ». Feng Zikai prend le contre-pied de cette théorie :

Lorsqu'on réfléchit en fermant les yeux, le visage surgit aussitôt, mais il s'échappe dès qu'on saisit un crayon pour le dessiner. Aussi ne suis-je pas en accord avec l'idée selon laquelle

9. Feng Zikai 豐子愷, *Manhua de miaofa* 漫畫的描法 [Techniques de dessin des *manhua*], in FENG Zikai [豐子愷], 1990, *Feng Zikai wenji* 豐子愷文集, vol. 4, p. 259-315. Première édition : 1943, Guilin : Kaiming shudian.

10. POO Mu-chou, 2004, "The concept of ghost in ancient Chinese religion", p. 179.

il serait « plus facile de peindre des fantômes ». [...] Il est facile de tracer quelques traits au hasard ou de renverser une bouteille d'encre en déclarant avoir peint un fantôme sans la moindre preuve ou fondement. Mais il ne s'agit dans ce cas que de « signes » et non de véritables « peintures ». Pour pouvoir être qualifiée de peinture, l'œuvre doit reposer sur un fondement solide.

L'essai de Feng Zikai peut être comparé à celui de Shi Zhecun 施蛰存 (1905-2003), novelliste et essayiste de l'école de Shanghai, également paru en 1936 dans la même revue *Lunyu* et intitulé « Paroles de fantômes » (*Gui hua* 鬼話). Shi Zhecun, reprenant l'argument bien connu avancé dans le *Hanfeizi*, affirme à son tour qu'il est facile de représenter les fantômes à sa guise, dans la mesure où l'on ne peut vérifier si l'image est conforme à l'original. Selon lui, le célèbre peintre de fantômes Luo Ping 羅聘, dit aussi Luo Liangfeng 羅兩峰 (1733-1799), opte pour une solution de facilité en leur conférant l'apparence d'êtres humains :

Si l'on analyse la peinture de Luo Liangfeng, on constate qu'il cherche à nous faire prendre des vessies pour des lanternes, car il affirme représenter des fantômes, alors que ce sont des hommes [...]. Le *Liaozhai zhiyi*, qui contient, dit-on, les meilleures histoires spectrales, nous présente des fantômes qui n'en sont pas. S'ils ne sont pas déjà réincarnés, alors ce sont des hommes qui ne sont pas encore morts. Conteurs et auditeurs reconnaissent que les bonnes histoires de fantômes valent par le fait qu'elles nous montrent des hommes. Cela s'appelle la satire, qui relève, dit-on, du réalisme[...]. Moi, quand je vois représentés des êtres humains sur une peinture, quand j'entends que sont évoqués des êtres humains dans un conte, mais que le peintre et le conteur s'obstinent à prétendre qu'il s'agit de fantômes, je suis perplexe. Car je sais bien que les fantômes, s'ils existaient, se distingueraient des hommes par leur aspect et leur esprit [...]. Si l'on prétend raconter des histoires de fantômes, alors il faut en évoquer de véritables, car si l'on reste toujours attaché aux hommes lorsqu'on les décrit, alors c'est de la perversion¹¹.

Judith Zeitlin souligne l'originalité de Luo Ping, ce peintre du XVIII^e siècle qui prétendait avoir vu des fantômes de ses yeux. Elle attribue le succès de ses « Plaisirs spectraux » (*Guiqutu* 鬼趣圖) à la

11. SHI Zhecun, *Gui hua* 鬼話 (Paroles de fantômes), in CHEN Pingyuan (dir.), 2004, *Shenshen gui gui* 神神鬼鬼, p. 208-211. Essai originellement paru dans *Lunyu* 論語, n° 91, 1936.

vogue des conversations sur le surnaturel qui animaient alors les cercles de lettrés fascinés par l'au-delà et la notion de réincarnation. Selon elle, l'œuvre de ce peintre se distingue de l'iconographie plus commune des dix rois des enfers et de Zhong Kui, le chasseur de fantômes, par la vision énigmatique qu'elle offre d'étranges créatures éthérées ou anamorphiques parfois réduites à l'état de squelettes, exprimant sur leurs visages angoisse ou désespoir¹².

À l'époque républicaine, la perception que l'on a de ce peintre a changé. Ainsi Shi Zhecun tient-il son œuvre pour mensongère, comme le suggère le jeu de mots du titre, *gui hua* 鬼話 signifiant à la fois « paroles de fantômes » et « mensonges ». Feng Zikai, quant à lui, ne mentionne pas explicitement Luo Ping, mais songe très certainement à lui lorsqu'il fait observer la rareté des peintres abordant le sujet.

Les représentations de fantômes se caractérisent souvent par un contenu satirique, comme le constate Shi Zhecun à propos de celles de Luo Ping. Le chercheur contemporain Gan Jianfeng n'hésite pas à classer les peintures anciennes traitant de ce thème dans la catégorie des *manhua* dans son ouvrage sur le sujet. La dimension satirique du « Squelette maître de marionnettes » de Li Song 李嵩 (1166-1243), du « Voyage de Zhong Kui » de Gong Kai 龔開 (1222-1307) et des « Amusements de fantômes » de Luo Ping (1733-1799) lui suffit à considérer ces œuvres comme les premiers exemples du genre¹³. Alors que la caricature d'influence occidentale se développe à partir de la fin du XIX^e siècle, un artiste comme Dan Duyu 但杜宇 (1896-1972), dessinateur et réalisateur de cinéma de la génération de Feng Zikai, représentera effectivement les impérialistes japonais sous les traits de fantômes dans son ouvrage *Guochi huapu* 國恥畫譜 (Manuel de peinture de l'humiliation nationale), publié aux presses Minquan de Shanghai vers 1919-1920, comme nous le précise Gan Jianfeng. Un dessin y met en scène une jeune femme accueillant aimablement d'un geste de bienvenue un squelette qui franchit une porte entrouverte, sur laquelle on peut lire « Ouvrir la porte aux fantômes » (*Yin gui ru men* 引鬼入門). Au lendemain du mouvement du 4-Mai, cet ouvrage de 47 pages connut un certain succès du fait de la clarté du message politique qu'il véhiculait. La signification métaphorique du fantôme, considéré comme un être malfaisant, ne faisait pas de doute : l'image dénonçait les envahisseurs japonais et les seigneurs de la guerre chinois acquis à leur cause¹⁴.

12. ZEITLIN Judith T., 2009, "Luo Ping's Early Ghost Amusement Scroll". Il s'agit du catalogue d'une grande exposition rétrospective organisée au musée Rietberg de Zurich en 2009.

13. GAN Jianfeng [甘險峰], 2008, *Zhongguo manhuashi* 中國漫畫史 (Histoire des *manhua* chinois), p. 20-21, 30-31.

14. GAN Jianfeng, 2008, *Zhongguo manhuashi*, p. 76-77.

En retraçant l'histoire des *manhua* dans l'un de ses essais, Feng Zikai se garde, quant à lui, de mentionner les visions surnaturelles pourtant si présentes dans la *Manga*, malgré l'hommage appuyé qu'il rend à Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849)¹⁵, admiratif qu'il est face à la profusion des dessins du maître japonais, qui croquait ses personnages d'un trait vif dans toutes les attitudes imaginables. Les 4 000 motifs tricolores noirs, gris et rose pâle disposés pêle-mêle sur près de 800 pages, reproduits par impression xylographique et réunis en 15 volumes publiés entre 1814 et 1878 avaient connu un succès populaire considérable.

Hokusai aimait à détailler les scènes de la vie, rendant les moindres gestes des paysans et des artisans campés dans leurs activités quotidiennes avec leurs outils de travail, s'attachant également à en transcrire les mœurs et coutumes. Observateur attentif, tout à la fois précis et concis, suggestif et naturaliste, il parvenait à donner à ses dessins un maximum d'expression avec un minimum de moyens¹⁶.

On pourrait commenter l'œuvre de Feng Zikai pratiquement dans les mêmes termes. Pourtant, ce dernier ne retient de la *Manga* que l'instantané de la société japonaise qu'elle nous offre. Face à cette encyclopédie visuelle aux multiples facettes, où réel et fantastique se mêlent étroitement, il ne s'arrête à aucun moment sur les célèbres spectres aux longs cheveux dénoués de jeunes femmes qui ont péri de malemort, et dont l'esprit vengeur a été exorcisé par des moines. Cette omission laisse penser qu'il se soucie décidément bien peu de démonologie.

Jugeant les fantômes de Luo Ping par trop humains, Shi Zhecun a lui-même abordé ce thème dans ses écrits fictionnels, comme « Le yaksha » (1931). Dans cette nouvelle, le protagoniste masculin aperçoit une femme habillée de blanc se dirigeant en bateau vers un ancien temple. Ensorcelé par cette vision évanescence, il la poursuit à la clarté de la lune. Ce récit, tout en révélant une influence occidentale (Edgar Allan Poe, Jules Barbey d'Aurevilly, etc.), s'inspire clairement des recueils de *mirabilia* (*zhiguai* 志怪) de la littérature chinoise traditionnelle et du théâtre chanté des Ming¹⁷. Le narrateur associe cet avatar de fantôme à l'image d'un *yaksha*, démon maléfique de la religion bouddhique. Son imaginaire forgé par la lecture d'« anciens romans fantastiques » le conduit à penser qu'il s'agit d'une séduisante revenante qui menace de le mener à sa perte pour se venger d'une mort injuste et faire de lui « la victime torturée d'un amour contraire à la nature ». Il comprendra trop tard qu'il avait attribué à tort une identité de *yaksha* à quelques rencontres

15. FENG Zikai, « Tan Riben de manhua 談日本的漫畫 » (À propos des *manga* japonais), in FENG Zikai, 1990, *Feng Zikai wenji* 豐子愷文集, vol. 3, p. 411-412. Essai originellement paru dans *Yuzhou feng* 宇宙風 (le Vent cosmique), n° 26, 1^{er} octobre 1936.

16. Jocelyn BOUQUILLARD, Christophe MARQUET, 2007, *Hokusai : Manga*, p. 10-11.

17. LEE Leo Ou-fan, 1999, *Shanghai Modern*, p. 180-181.

fortuites. Il se croyait traqué par cette figure démoniaque alors qu'il s'agissait en réalité de plusieurs personnes différentes. Les deux passages suivants décrivent la fascination et l'exaltation suscitées par l'apparition.

Sur le chemin en contrebas, à la clarté d'une lune brillante, j'aperçus comme la silhouette d'une femme de blanc vêtue qui marchait sous cette froide lumière. Ma surprise était grande. Que pouvait bien faire cette femme sur un sentier de la vallée ? J'en vins à me demander si c'était un être humain ou un fantôme, ce qui, dans le même temps, raviva ma mémoire. Un *yaksha* rôdait dans les parages depuis un siècle. Il s'était transformé en femme dans une barque près du Temple aux roseaux tressés, en oiseau, en lièvre, et à présent, m'ayant attiré jusqu'ici, il s'était à nouveau métamorphosé en femme vêtue de blanc. En fantasmant de la sorte, j'eus la sensation que les montagnes vert sombre qui m'entouraient formaient un mur magique m'enserrant dans le labyrinthe d'un palais hanté d'aspect magnifique, mais effrayant, en vérité. Je fixais sans le vouloir la femme vêtue de blanc, qui avançait toujours à vive allure.

116

[...] Je savais qu'en aimant un *yaksha*, quelques minutes ou quelques heures après, je serais la victime torturée d'un amour contraire à la nature, mais en attendant de subir ce cruel châtement, de quelle saveur étrange ferais-je l'expérience ? Ainsi mon cœur brûlait-il soudain d'un désir absurde. Je cherchais à vivre les faits relatés dans les anciens romans fantastiques, je voulais élargir pour l'humanité le champ de l'amour, découvrir la beauté naturelle dans un acte surnaturel. Je perdais la raison¹⁸.

La nouvelle démontre à quel point toutes ces croyances peuvent à elles seules faire sombrer un homme dans la folie, que l'auteur cherche à appréhender d'un point de vue psychanalytique. Ainsi se rattache-t-il ostensiblement à un courant réaliste.

Un conte pour enfants écrit par Feng Zikai en 1947, intitulé « Le professeur voit un fantôme » (*Boshi jian gui* 博士見鬼), paru dans la revue « Histoires pour enfants » (*Ertong gushi* 兒童故事) l'année suivante, relève également d'une veine réaliste révélant une certaine méfiance à l'égard des « superstitions¹⁹ ». Ce conte, qui souligne

18. SHI Zhecun, « Le yaksha », trad. Marie Laureillard, in SHI Zhecun [施蟄存], 2011, *le Goût de la pluie*, p. 106-107.

19. Paru en 1948 aux éditions Ertong shuju, Shanghai, in FENG Zikai, 1990, *Feng Zikai wenji* 豐子愷文集, vol. 6, p. 259-265.

la contradiction entre croyances chinoises traditionnelles et science occidentale, campe le personnage du professeur Lin, brillant scientifique ayant étudié en Occident, qui s'est rendu célèbre en inventant une formule mathématique. « Pourtant, il vit un fantôme dont il subit les multiples assauts, annonce d'emblée le narrateur afin de susciter la curiosité du lecteur. Si vous ne me croyez pas, veuillez écouter ce récit. »

Le professeur épouse une certaine mademoiselle Wang, également versée dans les mathématiques et pour qui il éprouve un amour profond. Tous deux conviennent qu'ils ne peuvent vivre l'un sans l'autre. Hélas, un an après leur mariage, la jeune épouse meurt de la typhoïde. Très affecté, le professeur Lin jure de rester fidèle à son souvenir. Cependant, s'apercevant bientôt qu'il ne supporte pas la solitude, il décide de se remarier trois mois plus tard. À la fois érudite et vertueuse, sa nouvelle femme l'entend alors gémir en rêve. Persuadée que le fantôme de la défunte vient le tourmenter (*zuo sui* 作祟), elle éprouve une jalousie doublée de tristesse et d'appréhension, « ne pouvant se débarrasser complètement de toute superstition » (*bu neng wanquan pochu mixin* 不能完全破除迷信). Elle en vient à regretter son mariage. Le professeur Lin et sa femme, à plusieurs reprises, croient voir tantôt un visage dans un coin de la pièce, tantôt une silhouette dans l'escalier. Une autre fois, ils entendent des sanglots. Ils rêvent tous deux d'une femme aux cheveux dénoués, le visage en sang, qui cherche à les entraîner dans l'autre monde. Ils invitent alors un moine à réciter des sutras et se rendent sur la tombe de la défunte pour se recueillir pieusement tout en s'excusant de leur crime. Mais à trois reprises, ils constatent que la tablette funéraire s'est retournée vers le mur. Persuadés que la défunte refuse de leur accorder son pardon, ils allument des bâtonnets d'encens, multiplient les prières. Rien n'y fait, le visage de madame Wang, la première épouse, leur apparaît sans cesse sous un aspect « féroce » (*zhengning* 狰狞). Madame Li, la seconde épouse se consume d'inquiétude. Croyant voir jour et nuit le fantôme vindicatif, elle finit par tomber gravement malade et déclare juste avant de rendre son dernier souffle : « Elle est venue réclamer une vie (*taoming* 討命) en échange de la sienne ! »

Le professeur Lin, de nouveau veuf, cherche alors à rassembler ses esprits. S'interrogeant sur l'existence des fantômes, il décide de veiller près des deux tombes. Remarquant incidemment que les voisins sont occupés à battre le riz, il voit alors les deux tablettes osciller au rythme des coups. La lumière se fait soudain dans son esprit, réduisant à néant l'objet de son appréhension : « Les fantômes ne peuvent échapper aux lois physiques ! » s'exclame-t-il. Deux dessins accompagnent le texte, l'un représentant une table sur laquelle sont posées tablette funéraire, bougies et bâtonnets d'encens, l'autre montrant deux hommes occupés à battre le riz dans une grande cuve. Les deux scènes, bien réelles, sont placées en regard afin de montrer l'origine de ce qu'on avait attribué à tort à la colère

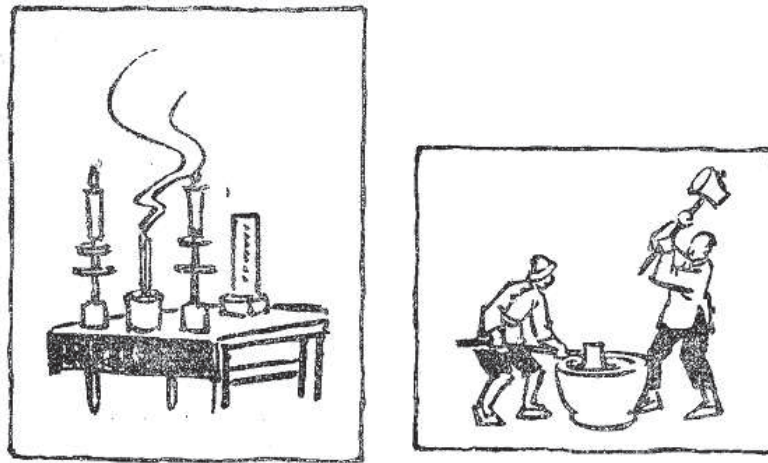


Illustration 2 : Feng Zikai, illustrations du conte
« Le professeur voit un fantôme » (1947)

d'un fantôme : un simple phénomène physique [ill. 2]. Ce dénouement inattendu vise à prouver que l'existence des fantômes n'est fondée que sur une superstition à laquelle on ne doit pas prêter foi, car elle peut être nocive. La seconde épouse est ainsi conduite à sa perte par la seule conviction qu'elle est aux prises avec un fantôme mû par le ressentiment. Ce conte cherche à détourner les jeunes lecteurs de croyances jugées obscurantistes en leur démontrant la supériorité de la science occidentale, à l'instar de l'« Autobiographie » de Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978), publiée la même année, en 1947, où les cris de fantômes qu'a perçus le père du narrateur trouvent une justification scientifique. En proie à une fatigue excessive, celui-ci aurait été victime de troubles hallucinatoires²⁰.

Pour Feng Zikai, le doute semble donc levé. Les fantômes demeurent en effet invisibles dans son œuvre peinte, même si l'invasion japonaise le fait songer à la mort et l'y confronte. On en voit une évocation mélancolique dans « Ainsi était l'arbre » (*Shu you ru ci* 樹猶如此, 1934), où les ossements, les vêtements d'un soldat et divers ustensiles lui ayant appartenu sont posés au pied d'un arbre qui se dresse devant un fil de fer barbelé. La nature, inchangée, est opposée à la folie humaine, responsable de tant de morts inutiles. Feng Zikai représente également des maisons dévastées que l'on devine hantées par des fantômes que, à la

20. Kouo Mo-jo, 1970, *Autobiographie*, p. 43. Trad. Pierre Ryckmans.

différence d'un Situ Qiao 司徒乔²¹ (1902-1958), il choisit de ne pas montrer, comme dans son dessin « Là où nous avons partagé de joyeux repas pousse maintenant un grand arbre » (*Xinian huanyan chu shu gao yi san zhang* 昔年歡宴處樹高已三丈, 1946). Un lettré en longue robe, songeur, se tient face à une maison en ruines au toit entièrement détruit [ill. 3]. Dès 1937, Feng Zikai a été contraint de fuir sa demeure de Shimenwan, qu'il avait fait construire quatre ans auparavant dans son village natal du Zhejiang et qui a été bombardée peu de temps après son départ. Il traduit ici l'état d'âme d'un intellectuel affligé par les effets dévastateurs de la guerre, mais qui puise consolation et réconfort dans la vigueur et la permanence de la nature.

Pourtant, s'il ne les représente pas, Feng Zikai va-t-il jusqu'à nier l'existence des fantômes ? On peut en douter en lisant les lignes suivantes :

Dans le monde réel, je n'ose affirmer que les fantômes existent, pas plus que je n'ose prétendre le contraire. J'ai lu ou entendu tant d'histoires de fantômes que je ne peux nier leur existence, mais n'en ayant jamais vu de mes yeux, je ne peux en avoir la certitude non plus. Pourtant, dans le domaine de l'imagination, leur existence ne fait pas de doute, parce que j'en aperçois souvent, c'est-à-dire qu'à chaque fois que je



Illustration 3 : Feng Zikai, « Là où nous avons partagé de joyeux repas pousse maintenant un grand arbre » (1946)

21. Wu Hung, dans *A Story of Ruins* (2012, p. 167), montre que le thème des ruines, quasiment absent de l'art pictural chinois traditionnel, devient de plus en plus fréquent à l'époque moderne avec l'inspiration post-romantique adoptée par certains artistes comme Gao Jianfu 高劍父 (1879-1951), visant à susciter l'empathie du spectateur. Wu Hung cite aussi l'exemple d'une encre sur papier de 1946 intitulée « Ombres de fantômes dans une pièce vide » (*Kongshiguaying tu* 空室鬼影圖), œuvre amère où l'on aperçoit plusieurs figures fantomatiques évoluant le long du mur d'une pièce désertée, meublée d'une seule chaise, où un squelette tient un enfant mort dans ses bras.

lis ou entends un récit de fantômes de la bouche de gens qui en ont rencontrés, je me figure aussitôt l'attitude du spectre en fonction de son caractère ou de son comportement. Pour peu que je ferme les yeux, il m'apparaît sur le champ. Parfois, je m'empare d'un pinceau et d'une feuille de papier afin de dessiner le héros de l'histoire, mais le plus souvent sans succès, parce que les impressions perçues les yeux fermés dans le monde imaginaire sont beaucoup plus fugitives que celles que nous laisse le monde réel, quand nous ouvrons les yeux.

FANTÔMES VISIBLES

La position de Feng Zikai n'est donc pas si claire. Les arguments qu'il avance ne sont pas ceux d'un réaliste convaincu : il ne se prononce pas. Il se refuse à représenter les fantômes parce que leur image évanescence lui échappe, qu'elle est fuyante, et qu'il doit imaginer ce que d'autres ont vu et ressenti. La représentation doit susciter en outre terreur, épouvante, et exprimer la duplicité en traduisant le caractère et le comportement de l'apparition :

120

Malgré toutes nos tentatives, nous parvenons difficilement à représenter un fantôme dans une attitude conforme à son tempérament et à son comportement.

La ressemblance formelle (*xingsi* 形似) lui paraît en effet insuffisante pour réaliser une peinture digne de ce nom :

La ressemblance formelle constitue certes un objectif important de la peinture, mais il y en a un autre, qui est celui de la transmission de l'esprit. Si la peinture est dotée de ressemblance formelle, mais qu'il y manque l'esprit, cela revient à dire qu'elle est pourvue de chair, mais qu'elle est privée d'âme, tout comme un cadavre.

S'imaginant lui-même à la place du chien qu'il veut représenter, il semble se référer à la notion de fusion de l'esprit et de l'objet que décrivait Su Shi 蘇軾 (1037-1101) à propos de Wen Tong 文同 (1018-1079) : « Lorsque Wen Tong peignait un bambou, il voyait un bambou et ne se voyait plus lui-même, [...] il délaissait son propre corps, se transformait et devenait bambou²². » Ainsi Feng Zikai déclare-t-il : « S'il veut peindre un chien qui aboie, par exemple, le peintre devra s'imaginer lui-même à sa place en train d'aboyer furieusement. »

22. André KNEIB, 1992, « Su Shi : esthétique ».

Comme ceux qui, depuis Su Shi, ont toujours tenu pour un enfantillage la recherche de ressemblance formelle, Feng Zikai estime en effet que la *mimesis* n'est pas le but recherché²³ : en insistant sur la nécessité de rendre « tempérament et comportement » (*xingge xingwei* 性格行為) des fantômes, il adhère pleinement à cette conception de la peinture comme un dépassement de la forme visant à la transmission de l'esprit (*biaoxian shenqi* 表現神氣). Pour la rendre conforme à l'esprit plutôt qu'à la forme, il faut donc conférer à l'image une certaine exagération qui permettra de lui donner davantage de piquant, de saveur picturale (*huaqu* 畫趣). C'est ainsi qu'il agrandira la gueule du chien qui aboie et allongera les pattes de celui qui court. L'embarras de Feng Zikai face à ce motif peu conventionnel rappelle le propos du penseur Ouyang Xiu 歐陽修 (1007-1072), qui, dès l'époque des Song, décrit le désarroi suscité par l'étrangeté de ces apparitions et de leur représentation :

Les connaisseurs en peinture disent souvent qu'il est facile de représenter démons et divinités, considérant qu'en peinture, c'est la ressemblance formelle qui est difficile et que les démons et divinités ne se voient pas. Pourtant, n'est-ce pas difficile de saisir leur aspect sombre et menaçant lorsque, transformés en un surgissement soudain, ils parviennent au summum de la bizarrerie (*qi*) et du grotesque (*guai*), en sorte que le spectateur soit frappé de stupeur et que, lorsque enfin il arrive à se ressaisir pour regarder posément, il découvre d'innombrables formes et attitudes peintes d'un seul coup de pinceau, simples mais parfaitement achevées²⁴ ?

La dialectique entre forme (*xing* 形) et esprit (*shen* 神) a fait l'objet d'un riche discours théorique depuis la dynastie des Song. Feng Zikai songe probablement à la « communion d'esprit » (*shenhui* 神會) évoquée au moment de l'émergence de l'art lettré par le théoricien de la peinture Guo Ruoxu 郭若虛 (vers 1023-vers 1085) des Song du Nord, intimement liée à la « résonance du souffle qui donne vie et mouvement » (*qiyun shengdong* 氣韻生動²⁵). Feng Zikai se montre précisément très attaché à cette dernière notion, qu'il interprète comme la faculté de l'artiste à ressentir le monde²⁶.

23. Yolaine ESCANDE, 2001, *l'Art en Chine*, p. 168.

24. Cité et traduit par Yolaine ESCANDE, 2001, *l'Art en Chine*, p. 167.

25. Yolaine ESCANDE, 2001, *l'Art en Chine*, p. 200.

26. Sur la notion de *qiyun shengdong* telle qu'elle est interprétée par Feng Zikai, voir Marie LAUREILLARD, 2015, « La perception sensible du peintre et théoricien chinois Feng Zikai à l'époque républicaine ».

Dessiner des fantômes lui apparaît donc à tous points de vue comme trop difficile. Il souligne qu'il n'est guère aisé non plus de figurer les sphinx ou les anges, qui relèvent eux aussi du domaine de l'imagination.

Les hommes n'ont pas d'ailes, mais l'imagination peut leur en donner pour en faire des anges. Les lions sont dépourvus de tête humaine, mais les artistes peuvent leur en conférer une pour les transformer en sphinx. Les anges et les sphinx, qui au départ sont « invisibles et sans forme », se sont transmis et conservés de l'Antiquité à nos jours : qui pourrait dire que ce genre de création artistique est plus facile que la représentation de chiens et de chevaux que nous avons « du matin au soir sous les yeux » ?

En évoquant ces motifs quelque peu exotiques que sont les sphinx et les anges, puis Jésus, Feng Zikai témoigne d'une perception globalisante de l'art. Ainsi, malgré la difficulté de représentation, il intègre parfois inopinément une figure d'ange à ses dessins, produisant une sorte d'« hybride chinois », pour reprendre la formule employée par Danielle Elisseeff dans un lumineux petit ouvrage analysant les phénomènes de métissages intellectuels et artistiques propres à la Chine²⁷. Le dessin intitulé « Je voudrais me transformer en ange pour arrêter les bombes dans les airs » (*Wo yuan hua tianshi, kong zhong shou zhadan* 我願化天使空中收炸彈, 1940) matérialise ainsi le rêve naïf de mettre fin à la guerre grâce à un angelot protecteur veillant sur un groupe de fugitifs en plein exode [ill. 4]. Ainsi, bien que non formé à la peinture chinoise traditionnelle, Feng Zikai la « réinvente » à



Illustration 4 : Feng Zikai,
« Je voudrais me transformer en ange pour
arrêter les bombes dans les airs » (1940)

27. Danielle ELISSEEFF, 2011, *Hybrides chinois*.

sa manière en la simplifiant et en lui ajoutant des éléments stylistiques ou iconographiques glanés ailleurs²⁸.

Le débat à propos de la transmission de la forme et de l'esprit s'est prolongé à l'époque moderne. Les deux approches, dont l'une privilégie la ressemblance formelle et l'autre un rendu plus affectif, plus « lyrique », plus « spirituel », ont été opposées dans le cadre d'une célèbre controverse entre Xu Beihong 徐悲鴻 (1895-1953) et Lin Fengmian 林風眠 (1900-1991) au sujet du réalisme. De leurs études respectives à l'École des beaux-arts de Paris, les deux artistes ont tiré des conclusions différentes. Xu Beihong reste proche du réalisme illusionniste européen du XIX^e siècle, qui deviendra la norme esthétique de la Chine nouvelle à partir de 1949, tandis que Lin Fengmian, qui reconnaît lui aussi que l'inspiration doit se fonder sur l'expérience du réel, recommande d'accorder une plus grande place à la fantaisie et à l'émotion²⁹.

Feng Zikai, quant à lui, ne tient pas en grande estime le réalisme académique tel que le prône Xu Beihong. Il rejette en effet ce qu'il tient pour une approche « scientifique » de l'art. L'art réaliste académique à l'occidentale, fondé sur une observation directe de l'objet, apparaît en effet, aux yeux des Chinois de l'époque, comme une manifestation de la science. Feng Zikai a lui-même été initié par son professeur Li Shutong 李叔同 (1880-1942) 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 plâtre³⁰. Tout en s'éloignant délibérément de toute exigence illusionniste, il en gardera un goût non démenti pour le dessin sur le motif. Bien que n'ayant pas pris part à la controverse sur la science et la métaphysique de 1923³¹, Feng Zikai n'accorde guère de foi dans la première, qui lui paraît 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 dès 1928³².

28. John Clark a bien montré à quel point la peinture de style traditionnel *guohua* 國畫 était une reconstruction essentialiste de l'époque moderne, alors que les codes visuels occidentaux sont parfaitement assimilés. John CLARK, 2012, "Modern and contemporary Chinese art: Main issues".

29. WANG David Der-wei, 2015, *The Lyrical in Epic Time*, p. 237-270.

30. « 我的苦寫經驗 *Wo de kuxuejingyan* » (« Mon difficile apprentissage », in FENG Zikai, 1990, *Feng Zikai wenji* 豐子愷文集, vol. 5, p. 77-89. Rédigé en 1930, paru originellement dans *Zhongxuesheng* (le Lycéen), 1^{er} janvier 1931, n° 11.

31. Il s'agit d'une controverse née d'un appel lancé par un idéologue, Carsun Chang, à la jeunesse de la nation pour qu'elle se détourne d'une philosophie de vie exclusivement fondée sur la science, voir Geremie R. BARMÉ, 2002, *An Artistic Exile*, p. 247-248.

32. « *Yishu de kexuezhuyihua* 藝術的科學主義化 » (« L'évolution de l'art vers la science »), in FENG Zikai, 1990, *Feng Zikai wenji* 豐子愷文集, vol. 1, p. 352. Paru à l'origine dans *Yiban* (Universel), avril 1928, vol. 4, n° 4.

Il conçoit ainsi la possibilité d'une réalité qui échapperait à la science, mais que l'imagination permettrait d'appréhender. Cette réalité-là est évoquée dans son essai « Peindre les fantômes », où il traite de l'apparence des fantômes et de leur éventuelle malveillance. Il se souvient d'un récit de sa mère ayant trait à des « fantômes écrasant le dormeur » (*guiyaren* 鬼壓人)³³.

Le bruit courait alors qu'une bande de fantômes avait envahi notre région. Le soir venu, ils entraient dans les maisons pour y écraser les dormeurs. Dans chaque foyer, on évitait que tout le monde dorme en même temps, préférant poster des veilleurs de nuit pour monter la garde. Ces derniers, lorsqu'ils percevaient les grognements d'un dormeur, savaient qu'un fantôme cherchait à l'écraser et se précipitaient à son secours. Ils le trouvaient le visage écarlate, les yeux exorbités, la bouche écumante, la poitrine en proie à de violentes secousses, la respiration haletante, les poings serrés ou les mains agrippées à leurs cuisses, comme si leur corps avait été enseveli sous des dalles de pierre.

Le *guiyaren* 鬼壓人 décrit en réalité un trouble de sommeil ou parasomnie, que l'on nomme « paralysie du sommeil », qui se manifeste par l'incapacité du sujet, sur le point de s'endormir ou de s'éveiller, à effectuer tout mouvement volontaire. Feng Zikai imagine ces redoutables fantômes. S'il n'en a dessiné aucun, il les décrit avec une certaine précision : l'inquiétante pâleur spectrale contraste avec le rouge de la bouche et des cheveux et le vert du corps.

À ces mots, je m'extirpais de mon lit, me réfugiais dans les bras de ma mère et de là, jetais un regard vers les coins sombres de la pièce, sous le lit, sous la table, comme si j'y avais aperçu un fantôme évanescent à la figure blême et aux longues canines. Son corps vert, ses cheveux et sa bouche rouges, ses dents et ses yeux blancs, tout était redoutable. Cette blancheur me frappait particulièrement. D'où me venait cette impression ? Probablement d'un rouleau de peinture représentant les dix rois des enfers que j'avais vu dans un temple lors des obsèques de ma grand-mère paternelle.

La croyance dans les fantômes est entretenue par le bouddhisme populaire, selon lequel les six voies *post-mortem* et les trois sortes d'enfers

33. Cette sensation d'oppression de la poitrine mêlée à l'évocation d'un fantôme n'est pas sans rappeler l'étymologie du terme français « cauchemar », formé de *caucher* et de *mare* : *caucher* dérive de *cauchier* (« presser », « fouler aux pieds »), croisement d'ancien français, de latin et de picard, et de *mare*, mot picard emprunté au moyen néerlandais (« fantôme nocturne »). Voir Jacqueline Picoche, *Dictionnaire étymologique du français*, Dictionnaire Le Robert, 1979, p. 127.

sont réservées aux âmes après la mort. Les rois des enfers évoqués ici dirigent un petit personnel de démons pourvus d'une face animale, chargés de capturer les âmes des méchants et de tourmenter les damnés. À l'issue de leur peine, parfois très longue, les âmes rejoignent le cycle des réincarnations après absorption d'une potion d'oubli. Feng Zikai nous livre encore un précieux témoignage de son imagination enfantine, marquée par les récits qu'il entendait alors :

Il m'arrivait, à moi aussi, d'apercevoir dans les coins sombres un visage rieur, blanc, large et plat qui se déplaçait lentement. Livide, ondoyant, aplati, ses rires ressemblaient à des pleurs. Peut-être l'image venait-elle d'un mort dans son cercueil. Plus tard, quand j'ai entendu parler de fantômes rieurs, c'est cette vision qui m'est apparue. Toutes mes tentatives picturales m'ont pourtant laissé insatisfait, parce que je ne parvenais pas à exprimer leur fourberie, en tout cas celle que je discernais en fermant les yeux.

Impressionné par ces visions, l'artiste tente *a posteriori* de leur donner une explication rationnelle. Il s'agirait d'images aperçues sur une peinture ou du souvenir d'un mort qu'il aurait entrevu. Il conçoit ainsi les fantômes comme des êtres menaçants, narquois, dotés d'un visage blafard et de canines proéminentes, faisant preuve de cupidité, de cruauté ou de sournoiserie. Il y a moyen de se défendre de ces « fantômes écrasant le dormeur » ou ricanant en sonnant le gong ou en allumant des bâtonnets d'encens. Si la « troisième tante » tâche de ne pas perdre contenance, alors qu'au fond d'elle-même elle n'en mène pas large, c'est pour ne pas donner prise à ces êtres qui la tourmentent. Il s'agit à n'en pas douter de revenants plutôt que de ces démons *gui* d'animaux ou d'objets prenant forme humaine, telles ces renardes emblématiques des contes de Pu Songling 蒲松齡 (1640-1715), auxquelles l'artiste songe certainement lorsqu'il déclare qu'il « a lu ou entendu tant d'histoires de fantômes ». Il explique qu'il ne représente pas les fantômes parce que leur image lui échappe et par crainte de ne pouvoir en transmettre l'esprit. À l'évidence, il les associe au concept du Mal et les oppose au Bouddha, symbole du Bien : les peintres chinois, dit-il, « repéraient les traits les plus parfaits pour former dans leur esprit une image idéale, qu'ils supposaient être celle du Bouddha ». À l'inverse il faudrait, pour rendre toute la perfidie des fantômes, accomplir une tâche presque insurmontable :

lire des milliers de livres, parcourir des milliers de kilomètres, étudier d'innombrables visages malveillants et sournois, pour choisir et garder dans sa mémoire leurs caractéristiques les plus frappantes. Ce n'est qu'en effectuant une synthèse de tous ces faciès fourbes et cruels que l'on pourra le mieux se conformer à la vérité.

La revue *Modern Sketch* (*Shidai manhua* 時代漫畫), publiée entre 1934 et 1937 et que Feng Zikai connaissait puisqu'il y participa très occasionnellement³⁴, présente également les fantômes comme des êtres hostiles et redoutables sous la plume d'un certain Huang Jiayin 黃嘉音. Dans un article intitulé « Hommes, animaux, fantômes » (« *Ren, chusheng, gui* 人, 畜牲, 鬼 ») paru en 1934, le propos fait écho à celui de Feng Zikai :

Quant à l'existence des fantômes, c'est encore un problème actuellement insoluble. [...] Sur leur apparence, nous ne pouvons pas encore tirer de conclusion, mais si je me fie à l'intuition de mon enfance, ils doivent ressembler à des êtres humains terrifiants, noirâtres, pourvus de membres griffus.

L'article est agrémenté de plusieurs caricatures, dont l'une montre des silhouettes dansantes aux longs doigts crochus, au nez pointu et aux cheveux ébouriffés évoluant d'un pas pressé sous la lune et les étoiles devant un *skyline* urbain [ill. 5]. Un autre dessin, légendé « Fantômes d'ici-bas » (*Renjian de gui* 人間的鬼), vient illustrer la théorie, énoncée dans l'article en regard, selon laquelle hommes, animaux et fantômes peuvent parfois se confondre. Un fumeur d'opium décharné est surmonté de quatre visages, dont l'un est une tête de mort et les trois autres, hirsutes, laissent apparaître une langue pendante et des canines proéminentes³⁵.



Illustration 5 : *Modern Sketch*, n° 9, 20 septembre 1934

34. Voir par exemple le numéro 10, 20 octobre 1934.

35. *Modern Sketch* (*Shidai manhua*) 時代漫畫, n° 9, 20 septembre 1934.

Feng Zikai, quant à lui, craint de ne pouvoir exprimer le pouvoir maléfique du fantôme, de banaliser la représentation et de ne montrer que le grotesque de l'apparition. En outre, la malveillance ne correspond guère à la philosophie de vie qui émane de ses peintures ni à son goût pour la poésie, l'harmonie et la beauté. Son style simple, peu émotionnel, dénué de toute dramatisation, paraît peu approprié à ce type de sujet. Son esthétique fondée sur la quiétude et le détachement, le dépassement de la tragédie, le rejet de la laideur, ainsi que sur la compassion, corollaire d'une vision distanciée, évoque bien davantage l'esprit de l'école de Pékin que de l'école de Shanghai, même si les écrivains qu'il côtoyait se rattachaient généralement à cette dernière, à l'instar de Shi Zhecun³⁶.

Portant un regard rétrospectif sur l'ensemble de son œuvre en 1946, Feng Zikai juge d'ailleurs sévèrement la dérive « démoniste » de plusieurs de ses dessins inspirés par la guerre tels que « Panique » (*Canghuang* 倉慌, 1935), où l'on voit toute une famille chargée de bagages fuir précipitamment sous les bombes, ou encore « Bombes » (*Zhadan* 炸彈) : ce titre correspond à plusieurs scènes peintes entre 1938 et 1945, où l'on voit tantôt des femmes mortellement blessées, tantôt des hôpitaux ou des écoles sous la menace de bombes tombant du ciel.

Parfois, lorsque je les regarde, je les trouve choquants, me demandant si je n'aurais pas moi aussi versé dans le *démonisme* [*emopai* 惡魔派]. Alors je songe à la beauté de l'art, à la noblesse de la vie humaine, à la grandeur de la nature : à quoi bon ces œuvres si amères, si tragiques ? Les Anciens ont dit : aux époques troublées, les poètes n'écrivent plus de beaux vers [惡歲詩人無好語]. Se pourrait-il que j'aie été moi-même poète de la souffrance ? Mon regard a ensuite délaissé la souffrance pour l'éternité et mon pinceau s'est détourné de la vie humaine pour embrasser la nature³⁷.

Qu'entend Feng Zikai par le terme « démonisme » ? Sans doute songe-t-il à la poésie romantique de Byron et de Shelley, dont l'écrivain Lu Xun 魯迅 avait fait l'éloge dans un célèbre essai publié en 1908, intitulé « Du pouvoir de la poésie de Mara » (魔羅詩力說). De cette poésie, qualifiée tantôt de « démoniste » – ou « satanique » – (*emopai* 惡魔派), tantôt de « poésie de Mara » (*moluoshi* 魔羅詩), Lu Xun chante la puissance, l'esprit de lutte, de destruction et de révolte, qu'il assimile

36. Isabelle RABUT, « L'esthétique du *jingpai* », in Isabelle RABUT, Angel PINO (dir.), 2000, *Pékin-Shanghai*, p. 93-121.

37. « *Manhua chuanguo ershi nian* 漫畫創作二十年 » (« Vingt ans de création de *manhua* »), in FENG Zikai, 1990, *Feng Zikaiwenji* 豐子愷文集, vol. 4, p. 387-391. Paru à l'origine en 1946 dans *Shuaizhenji* 率真集 (Écrits sincères), Shanghai : Wanyeshudian.



Illustration 6 : *Shanghai Sketch*
n° 15, 20 juillet 1928, illustration
de couverture par Ye Qianyu

Feng Zikai, qui de toute évidence ne partageait pas ses goûts pour « la sensualité, le symbolisme, l'imaginaire de l'amour légal⁴¹ », ne semble pas avoir fait partie de son cénacle. Une illustration de couverture réalisée par le jeune Ye Qianyu en 1928 pour *Shanghai Sketch* fait directement écho à la fascination du poète pour le thème de la femme fatale, l'un des motifs majeurs de la revue, qui était aussi une métaphore de la décadence urbaine. Le titre *Shanghai manhua* tracé dans un style géométrique typiquement Art Déco accompagne un dessin coloré de style très occidentalisé : une élégante aux formes sinueuses à demi-nue, pourvue de bracelets de jade et de lourds pendants d'oreilles, se disloque sous nos yeux. Son visage est tombé comme un masque, dont on aperçoit les débris, pour révéler son squelette, tandis qu'elle renverse la tête en arrière en cachant ses yeux de la main dans une attitude de désespoir [ill. 6]. Pour le lectorat de

au dynamisme révolutionnaire³⁸. Feng Zikai, quant à lui, ne semble pas attacher une connotation aussi positive à ce courant, dont le pessimisme morbide ne le séduit guère. Le terme « démonisme » pourrait également se référer à l'esthétique décadente dont se réclamait le poète Shao Xunmei 邵洵美 (1906-1968), qui fut associé de près à la publication de revues telles que *Shanghai Sketch*³⁹ (*Shanghai manhua* 上海漫畫) (1928-1930) ou *Modern Sketch* (*Shidai manhua* 時代漫畫, 1934-1937), qu'il finançait ou éditait lui-même. Le poète esthète, grand admirateur de Baudelaire, de Swinburne et de Verlaine, fréquentait de nombreux artistes, parmi lesquels Ye Qianyu 葉淺予 (1907-1995) et Zhang Guangyu 張光宇 (1902-1965), qu'il invitait régulièrement dans sa somptueuse résidence⁴⁰. En revanche,

38. Le terme « Mara » provient du terme sanscrit *Mara* signifiant « démon céleste », esprit tentateur qui tenta d'empêcher le Bouddha d'atteindre l'Éveil. WANG Pu, 2011, "Poetics, politics, and Ursprung/yuan".

39. Il s'agit du titre anglais de la revue, qui figurait à côté du titre chinois. Pour les revues auxquelles a été attribué un titre bilingue, nous ne traduisons pas le titre en français, mais indiquons le titre en anglais.

40. ZHANG Yinde a bien reconstitué la riche sociabilité de Shao Xunmei, féru de discussions avec écrivains et artistes (2010, « Le cas de Shao Xunmei »). Voir aussi à ce sujet LEE Leo Oufan, 1999, *Shanghai Modern*, p. 241-254.

41. ZHANG Yinde, 2010, « Le cas de Shao Xunmei », p. 631.

l'époque, que l'on devine aisé, urbain, cultivé (si l'on examine les articles d'information ou les publicités de la revue), cette effrayante vision ne pouvait que renvoyer aux légendes chinoises bien connues de fantômes revêtant l'aspect trompeur de séduisantes jeunes femmes.

Il n'est donc guère étonnant que Shao Xunmei ait pris position en faveur de la thématique spectrale qui, selon lui, aurait favorisé la création littéraire et artistique en Chine comme à l'étranger. Dans un essai intitulé « Histoires de fantômes » (*Gui gushi* 鬼故事), publié en 1936 dans la revue *Lunyu*, le dandy aux goûts exotiques se remémore ainsi avec nostalgie les captivantes légendes que lui narrait son oncle dans son enfance ainsi que les contes de Pu Songling qu'il a lus par la suite. Il estime les histoires de fantômes aussi faciles à écrire, à comprendre, à mémoriser que propres à émouvoir et à plaire. Déplorant leur disparition progressive au profit d'une écriture fictionnelle qui aurait perdu de ses qualités narratives, il attribue ce déclin au rejet officiel des superstitions. À travers cette apologie de la littérature *zhiguai*, le poète « décadent » oppose la tradition classique à une modernité littéraire trop réaliste, voire déjà trop politisée à ses yeux. Il souligne par contraste l'importance des fantômes dans l'imaginaire mondial ainsi que l'essor du spiritisme (*linghunxue* 靈魂學) : ces ombres nous ont-elles vraiment quittés ? s'interroge-t-il, dubitatif⁴².

C'est sans doute son adhésion à un bouddhisme épuré, qui est celui de son mentor Li Shutong, qui éloigne Feng Zikai d'une inspiration aussi macabre. Li Shutong avait souscrit à une forme de bouddhisme réformiste mettant l'accent sur la discipline personnelle, l'École disciplinaire (*Vinaya*), fondée sur le *Sūtra du filet de Brahmā*. L'idéal de préservation de la vie et de la non-violence que promeut l'ouvrage a inspiré à Feng Zikai 450 dessins illustrant poèmes et légendes bouddhiques dans le recueil « Protéger la vie » (*Husheng huaji* 護生畫集), publié en six volumes entre 1929 et 1969⁴³. Feng Zikai et Li Shutong, qui a calligraphié les textes de sa main, incitent le lecteur à respecter l'un des enseignements les plus fondamentaux du bouddhisme : ne pas tuer. Les enfants y apparaissent comme les principaux défenseurs de la doctrine⁴⁴. Feng Zikai se contente donc d'évoquer indirectement ces croyances encore profondément ancrées dans la population. Un dessin datant de 1948 témoigne ainsi de la foi de deux dévots dans un temple. Un homme à genoux, une femme inclinée tournée dans une autre direction, prient tous avec ferveur des portraits de divinités surmontant des autels où sont

42. *Lunyu*, n° 91, 1936, in CHEN Pingyuan (dir.), 2004, *Shenshen gui gui* 神神鬼鬼 (Esprits et Fantômes), p. 228-234.

43. Geremie R. BARMÉ, 2002, *An Artistic Exile*, p. 175.

44. Francesca TAROCCO, 2007, *The Cultural Practices of Modern Chinese Buddhism*, p. 71-75.



揚州橋邊小婦，長干市里商人。三年不通消息，各自拜鬼求神。

Illustration 7 : Feng Zikai,
« La jeune femme du pont de
Yangzhou et le marchand de la
cité de Changgan, restés trois ans
sans nouvelles, prient chacun les
fantômes et les dieux » (1948)

chez lui un certain degré de superstition, une crainte inavouée de susciter leur apparition en les dessinant ? Cette idée de l'efficacité des images et de la puissance du signe, si ancrées dans la tradition chinoise, Feng Zikai l'a abordée dans l'un de ses essais, où il suggère la possibilité d'attirer les nuages en les peignant.

Je me demande si mon dessin « Couleur de nuage » pourrait avoir une utilité réelle. [...] Je sais bien que non car les nuages que j'ai dessinés ici sont trop rares et trop menus. Comment pourraient-ils suffire à produire une pluie abondante ? Je crains qu'ils ne puissent être appréciés qu'en vain et ne se dissipent à leur tour à l'horizon⁴⁵ !

L'essai « Peindre les fantômes », sous l'apparence d'une conversation informelle ou de notes au fil de la plume, propre à l'essai familier (*xiaopinwen* 小品文) en vogue dans les années 1930, possède en réalité une structure relativement élaborée. Mêlant discours et récit, le

posés bougies et bâtonnets d'encens. On lit sous l'image : « La jeune femme du pont de Yangzhou et le marchand de la cité de Changgan, restés trois ans sans nouvelles, prient chacun les fantômes et les dieux » [ill. 7]. Un autre dessin intitulé « La fête des fantômes » (*guijie* 鬼節), de 1950, illustre un poème de Zhou Zuoren, écrivain connu pour son point de vue antispectral : l'artiste s'attache surtout à y décrire la joie des enfants équipés de lanternes sous des guirlandes de lotus lors de cette cérémonie d'offrandes d'origine bouddhique destinée à apaiser les revenants affamés.

Mais n'y a-t-il pas une autre raison à ce refus délibéré de peindre des fantômes ? Feng Zikai aurait pu tenter par amusement une représentation de ce corps vert, de ces cheveux rouges, de ce visage blême, « rieur, large et plat » et de cette bouche écarlate aux longues canines. Reculerait-il devant la peinture du surnaturel ? N'y a-t-il pas

45. FENG Zikai. 2010, *Couleur de nuage*, p. 145, trad. Marie Laureillard.

raisonnement progresse en se fondant sur une série de comparaisons : chiens et fantômes, peinture figurative et peinture d'imagination, Bouddha et Jésus, fantômes malveillants et fantômes moqueurs, monde spectral et monde humain. Il se conclut par une chute qui révèle le fond de la pensée de l'auteur : les hommes, qui revêtent par moments certains traits fantomatiques, seraient en définitive encore bien plus effrayants que ces êtres insaisissables que sont les fantômes.

Ainsi, à une époque où le rationalisme prend le pas sur les apparitions surnaturelles qui ont peuplé l'univers des Chinois pendant des siècles, les artistes et les intellectuels semblent ne plus croire aux fantômes, mais les « superstitions » restent tenaces et le doute plane encore. Si Feng Zikai ne les représente pas, c'est que sa manière de peindre s'appuie plutôt sur le tangible, le quotidien, même s'il lui est arrivé de dessiner des anges ou des bouddhas : « Aux Anciens qui disaient qu'il est bien plus difficile de peindre les choses réelles que celles qui relèvent de l'imaginaire, je rétorque que le réel est bien plus facile à imiter que l'imaginaire », déclare-t-il dans son essai « Peindre les fantômes ». Les fantômes sont évanescents, alors que Feng Zikai aime dessiner sur des fondements solides et non pas mouvants et par trop fugitifs. Par ailleurs, sa foi bouddhique le rattache fondamentalement à la vie, tandis que l'univers spectral, lié au monde des ténèbres et à la mort, ne l'inspire guère. La philosophie de vie de celui qui porte pour nom religieux *Yingxing* 嬰行 (« Innocent et sans malice ») s'oppose à tant de noirceur. En définitive, peindre des fantômes lui apparaît comme trop difficile et même détestable : il choisit de ne pas s'y risquer, là où d'autres, comme le peintre classicisant Pu Xinyu 溥心畬 (1896-1963), son contemporain, ont fait preuve d'une véritable fascination pour ce thème⁴⁶. On peut le regretter, car il nous prive ainsi de quelques images précises, suggestives, hautes en couleurs, telles qu'il les a si bien décrites dans ses textes.

46. Voir illustration de couverture : image extraite de l'album *Guiqu tu* 鬼趣圖 (Plaisirs spectraux) de Pu Xinyu, 1959, encre sur papier, 22,2 x 14,5 cm.