



HAL
open science

Feng Zikai : la force de la vie

Marie Laureillard

► **To cite this version:**

| Marie Laureillard. Feng Zikai : la force de la vie. 2022. hal-03725596

HAL Id: hal-03725596

<https://hal.science/hal-03725596v1>

Preprint submitted on 18 Sep 2022

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.

**Texte de Marie Laureillard
initialement destiné aux éditions de la Différence.**

**Ce texte légèrement modifié sera publié prochainement
aux éditions You-Feng dans un ouvrage consacré à l'artiste Feng Zikai.**

La vie de Feng Zikai

C'est dans une Chine en pleine effervescence culturelle que s'est épanoui le talent de Feng Zikai (1898-1975), artiste aux multiples facettes. Durant la période républicaine qui suivit la chute de l'empire chinois (1911), face à la supériorité militaire et technologique de l'Occident et du Japon, l'*intelligentsia* fut conduite à réfléchir à l'avenir de la nation. Feng Zikai fut exposé de près à la culture occidentale à Shanghai, ville en pleine expansion économique et creuset cosmopolite qui, divisé entre municipalité chinoise, concession française et concession internationale, était alors la cinquième plus grande ville du monde.

Né en 1898 dans la province du Zhejiang à Shimenwan, non loin de Hangzhou, Feng Zikai était le septième enfant d'une famille de dix, fils d'un lettré titulaire d'une maîtrise, contraint de tenir une teinturerie pour gagner sa vie après l'abolition des examens mandarinaux en 1905. Après la mort prématurée de son père un an plus tard, Feng fut élevé par sa mère. Il entra en 1914 dans une école de Hangzhou, où il rencontra ses deux mentors, Xia Mianzun, qui lui enseignait le chinois, et Li Shutong, son professeur d'art et de musique, peintre connu versé dans la calligraphie, la gravure de sceaux aussi bien que dans la peinture à l'huile de style impressionniste qu'il avait apprise au Japon. Li Shutong le convaincrat par la suite de se convertir au bouddhisme. Il franchit le pas en 1927 et resta sous cette influence tout au long de sa vie.

Une fois diplômé, il fonda avec ses collègues une école de musique et de dessin. Après son mariage en 1919, comme beaucoup d'autres jeunes Chinois de l'époque, il embarqua pour le Japon où il effectua un séjour à Tokyo en 1921, durant lequel il poursuivit ses études d'art occidental à l'école de peinture Kawabata et s'initia à l'anglais, au japonais et au violon. À court d'argent au bout de dix mois, il regagna la Chine, où il rejoignit l'équipe éditoriale de la Librairie Kaiming à Shanghai, où il allait publier de nombreux ouvrages. Il enseigna peinture et musique dans diverses écoles, soucieux de donner à l'enseignement des arts toute la place qu'il méritait. Lié par des relations amicales aux écrivains occidentalistes de l'époque, il connut d'emblée la célébrité en 1925 avec la parution de ses premiers dessins à l'encre dans une revue shanghaienne. Ses dessins parurent ensuite dans des périodiques variés, littéraires, artistiques, bouddhiques, ainsi que dans l'influent *Journal de Shanghai (Shenbao)*. Un rare autoportrait de cette première période le montre assis sur un fauteuil en rotin, pensif, un carnet de croquis glissé dans la poche de sa veste.

Il eut huit enfants (parmi lesquels une fille adoptive) : l'observation minutieuse de leurs activités et de leurs jeux lui inspira de nombreux dessins. Feng Huazhan, en particulier, son

troisième enfant et fils aîné né en 1924, lui servit maintes fois de modèle. Ce fils allait hériter de son goût pour la poésie classique et devenir un érudit et professeur d'anglais à l'université de Fudan. Tout en poursuivant sa création picturale, Feng Zikai se mit à la littérature et publia son premier recueil d'essais en 1931 sous le titre *Essais de la Maison des affinités* (*Yuanyuantang suibi*), qui tirait son nom d'une demeure de style chinois construite d'après ses propres plans dans sa ville natale de Shimenwan à laquelle il était très attaché. Désireux de se retirer à la campagne, il s'y installa à partir de 1933. Pourtant, pendant la guerre sino-japonaise, alors qu'il était déjà en exode vers l'intérieur du pays avec les siens en 1938, la résidence de ses rêves fut détruite sous les bombes. Pendant une dizaine d'années, il traversa neuf provinces différentes, où il eut l'occasion de peindre les paysages variés qu'il découvrait. Il s'arrêta brièvement à Guilin, puis se rendit à Yishan (Guangxi) en 1939, avant de demeurer de 1942 jusqu'à la fin de la guerre à Chongqing, où il vécut principalement de sa peinture. Il revint à Shanghai en 1947. En octobre 1948, il se rendit à Taiwan à l'occasion d'une exposition, mais pressé de retrouver un environnement plus familier, il retourna sur le continent dès le mois suivant. Pendant toute cette période mouvementée et jusqu'à la veille de la révolution communiste, sa création se poursuivit sans relâche.

Après la fondation de la République populaire en 1949, avec l'arrivée du nouveau pouvoir, il se tourna, en l'absence d'affiliation institutionnelle, vers la traduction de romans russes avec l'aide de sa fille cadette Feng Yiyin, née en 1929. En 1953, les officiels du parti lancèrent une nouvelle politique en faveur du renouvellement de l'art national. Il semble que Feng Zikai ait été apprécié aux plus hauts échelons du parti, en particulier par Zhou Enlai. Wang Zhaowen, fonctionnaire influent du parti proche de Zhou Enlai, finança la publication d'une anthologie de dessins antérieurs à 1949 de Feng et lui commanda une préface. Wang avait écrit un an plus tôt dans le *Quotidien du peuple* un article accusant les manhuas de Feng de véhiculer un « contenu malsain », si bien que dans sa préface, Feng déclara avoir pris en compte le point de vue de Wang pour sélectionner ses dessins, se demandant si des dessins vieux de près de trente ans pouvaient encore servir de modèles pour ses contemporains. On lui proposa alors plusieurs postes de direction dans des écoles d'art. Il accepta de participer plus activement aux cercles artistiques de Shanghai. Recevoir le soutien d'un intellectuel respecté comme Feng Zikai, qui s'était toujours tenu à distance du gouvernement, était une victoire pour le parti communiste. Ses nouvelles fonctions de direction lui valurent le soutien des éditeurs et lui assurèrent une sécurité financière nouvelle.

Feng Zikai tenta d'adopter un ton moralisateur dans l'air du temps (*On récolte ce qu'on a semé*). Cependant, il conservait une expression jugée trop sincère et trop personnelle, dont il ne mesurait pas encore les risques. Il n'aimait pas que l'on interprète ses œuvres de manière trop réductrice : ainsi, son dessin *Voisins* avait été interprété comme une métaphore de la guerre sino-japonaise. Ayant laissé entendre dans un de ses essais que le climat politique l'inhibait, il faillit être étiqueté droitiste en 1958 et retourna alors à ses traductions. Lors d'une réunion, en 1959, le premier ministre Zhou Enlai l'incita vivement à peindre davantage. Il fut nommé directeur de l'académie de peinture chinoise de Shanghai en 1960 et président de l'association des artistes de Shanghai en 1962. Parallèlement à ces responsabilités nouvelles, il se lança à partir de 1961 dans la traduction monumentale du roman japonais du XI^e siècle *Genji monogatari*.

Ses ennuis commencèrent en août 1962, lorsqu'il publia un bref essai intitulé *Ab Mi* [*Minou*] dans le mensuel *Littérature de Shanghai* et l'accompagna d'un dessin accompagné de la légende *Le coquin de chat assis sur la nuque de l'invité*. C'était un commentaire anodin et innocent décrivant l'attitude d'un chat, qui fut mal interprété et considéré comme une attaque effrontée envers Mao en raison de l'homophonie du mot « chat » en chinois et Mao. Un discours qu'il prononça à la même époque suscita également une controverse.

La disgrâce de Feng Zikai se poursuivit durant la Révolution culturelle, pendant laquelle il fut taxé de contre-révolutionnaire et devint l'une des dix personnalités shanghaiennes soumises aux critiques les plus virulentes. Il fut qualifié de « peintre maudit de Shanghai numéro un ». On qualifia son essai *Ab Mi* de « flèche empoisonnée » dirigée contre Mao. En septembre 1968, il

fut exhibé une pancarte autour du cou qui détaillait ses crimes contre-révolutionnaires et dénonçait ses essais comme des « herbes empoisonnées ». Sa série *La préservation de la vie* fut accusée de propager des idées bouddhistes réactionnaires endormant l'esprit révolutionnaire du peuple. Il refusait d'attacher une grande importance à la Révolution culturelle, qu'il qualifiait de « grande plaisanterie », tout en continuant à peindre dans le plus grand secret. Résister à une situation aussi absurde lui semblait vain. Le meilleur moyen pour lui d'ignorer la Révolution culturelle était de continuer à peindre. La confiscation de son appartement le contraignit à se réfugier avec sa famille au grenier de l'immeuble.



Fig. 1 : Caricature de Feng Zikai de l'époque de la Révolution culturelle

Accusé de s'être trop éloigné des valeurs du régime et victime de caricatures ignominieuses, il fut envoyé à l'automne 1969 dans un camp de travail des environs de Shanghai pour cultiver le coton. Alors que les conditions de vie et de travail y étaient déplorables, il dut être hospitalisé en janvier 1970 pendant plus d'un mois. Feng Nanying et Feng Yiqing, ses petites-filles, qui ont vécu avec leurs parents auprès de Feng Zikai à la fin de sa vie, gardent le souvenir de d'un grand-père affectueux, redevenu un artiste très apprécié, se levant à l'aube pour peindre (voir postface) ou entouré de ses chats. Certaines de ses œuvres leur évoquent des scènes qu'elles ont elles-mêmes bien connues, comme l'achat de bouchées de riz (*zongzi*) par la fenêtre. Elles ont-elles-mêmes été représentées par leur grand-père, qui a calligraphié leurs noms. Bien que réhabilité deux ans plus tard, il ne survécut pas à la Révolution culturelle et mourut d'un cancer du poumon en 1975. En 1979, une place prééminente lui fut accordée au cimetière des Héros du peuple de Shanghai.

Artiste prolifique, Feng Zikai dessina et écrivit des années 1920 jusqu'à la fin de sa vie. On distingue deux périodes dans sa création graphique, les dessins qu'il publia dans des revues ou des livres avant la guerre sino-japonaise et les peintures colorées ensuite : il passa à la couleur vers 1937 tout en continuant à peindre occasionnellement en noir et blanc. Plus tard, à l'époque maoïste, Feng Zikai représenta un monde idyllique et harmonieux dans la version idéalisée d'œuvres antérieures, souvent agrémentées de couleurs, et à travers d'innombrables paysages. Il est également connu pour son œuvre littéraire, constamment présente, qui comprend de nombreux essais sur l'art ainsi que des essais « familiers », mais également des contes et des poésies.

Illustrations et manhuas

Les débuts de Feng Zikai furent étroitement liés à la diffusion des revues, dans lesquelles il publia ses premiers dessins. C'est à cette époque, au milieu des années 1920, qu'il rencontra plusieurs écrivains modernistes. Il choisit de s'exprimer par le biais des « manhuas », sorte de dessin en noir et blanc réalisé au fil du pinceau, proche de l'esquisse qui se développa grâce à l'essor de l'édition et de la presse à Shanghai. Pour des raisons professionnelles plus qu'affectives, il fut longtemps attaché à cette métropole emblématique de la modernité, en pleine expansion économique. Variée, proche de l'actualité, adaptée à des publics divers, la presse périodique connut alors un grand développement. Les revues illustrées offraient une synthèse de texte et d'image propre à attirer un lectorat toujours plus nombreux. La circulation des journaux, des magazines et des livres modifia le statut de l'art, qui n'était désormais plus seulement limité à quelques cercles de collectionneurs.

Dès décembre 1922, il publia son premier dessin et réalisa quelques dessins de couverture. En 1924, dans une revue littéraire dirigée par l'écrivain Zhu Ziqing (1898-1948), *Notre mois de juillet* [*Women de qi yue*], parut un dessin qui allait être qualifié de manhua, où il élaborait déjà le style épuré qui allait connaître un si grand succès. Ce manhua illustrait un vers du poète Xie Yi (1066-1113) de la dynastie des Song : « Tous partis, un croissant de lune et le ciel ». Il réalisa aussi l'illustration de couverture de ce numéro. C'est ainsi que, dès l'âge de vingt-six ans, il fut propulsé au-devant de la scène artistique et littéraire de Shanghai et introduit dans un milieu occidentaliste tourné vers la Nouvelle littérature, axée sur l'emploi de la langue parlée et non plus classique : ses manhuas suscitèrent un enthousiasme qui l'encouragea à poursuivre dans cette voie.

L'art de Feng Zikai attira immédiatement l'attention de Zheng Zhenduo (1898-1958), jeune écrivain et éditeur en vue, futur ministre de la culture et spécialiste de l'histoire de la gravure, qui dès 1925, lui commanda régulièrement des œuvres – dessins ou essais – pour l'*Hebdomadaire littéraire* [*Wenxue zhoubao*], publié par la société de Recherches et consacré à la Nouvelle littérature. La carrière artistique de Feng Zikai fut lancée par cette revue, qui défendait la cause de la littérature et de l'art réaliste en cherchant à paraître attrayante grâce à ses dessins. Feng Zikai collabora aussi au *Mensuel des nouvelles* [*Xiaoshuo yuebao*], revue publiée par les Presses commerciales, auxquelles était attaché Zheng Zhenduo. C'est ainsi qu'il réalisa à plusieurs reprises le dessin de couverture de la revue, comme cette scène où la silhouette délicate d'un chat sur un toit se découpe sur un ciel parsemé d'un croissant de lune et d'un vol d'oies sauvages. Les Presses commerciales publiaient également des livres scolaires tels que le *Kaiming First English Book*, paru en 1929, écrit par Lin Yutang (1895-1976) et illustré par Feng Zikai, qui connut un grand succès.

Le manhua était une sorte d'esquisse destinée à être reproduite sur un support imprimé, celui de la revue, dès la fin du XIXe siècle, telle que la *Revue illustrée du Studio de la pierre gravée* (*Dianshizhai huabao*) par des procédés lithographiques puis photomécaniques. À la différence de la peinture à l'encre ou à l'huile, dont il faut regarder l'original pour pouvoir pleinement l'apprécier, il s'agit d'un art de grande diffusion, à la portée de tous.

Sous les Qing (1644-1911), ce terme ne renvoyait pas encore à une catégorie de peinture, mais plutôt à une attitude à l'égard de celle-ci : il signifiait en effet « peinture faite à sa guise » ou « peinture d'humeur ». Le terme *manhua* (qui s'écrit avec les mêmes caractères et se prononce *manga* en japonais) se serait répandu avec les débuts de Feng Zikai en 1925 : « L'appellation *manhua* provient du Japon où elle serait apparue à l'époque Tokugawa (correspondant au début de la dynastie des Qing en Chine), alors que les huit grands maîtres de mangas, avec Hokusai à leur tête, commencent à employer ce terme qui, dit-on, signifie *peinture faite à sa guise, dessin au fil*

de l'idée, dessin fait au hasard. Depuis lors, l'usage de ce mot s'est perpétué au Japon. On peut affirmer que son emploi s'est répandu en Chine sous l'influence japonaise »¹.

Feng Zikai cite les mangas japonais comme ses principaux modèles : ainsi, dans son essai *L'origine des manhuas*, il signale l'existence du *Rouleau des Animaux* (*Chōjūgiga*) de Toba Sōjō (1053-1140), sur lequel sont figurés grenouilles, lapins, singes et renards et que l'on considère généralement comme l'un des premiers exemples du genre, puis il cite Katsushika Hokusai (1760-1849) dont les dessins seraient à l'origine du terme *manga*. Celui-ci est en effet l'auteur d'une profusion de dessins rassemblés en quinze volumes édités entre 1814 et 1834, qui ont connu un succès populaire considérable. Chaque page est couverte de divers motifs n'entretenant aucune relation entre eux, de petit format – quelques centimètres chacun – le plus souvent regroupés par thèmes : personnages, faune, flore, paysages, motifs grotesques, techniques et architecturaux. Les personnages, croqués d'un trait vif et avec humour dans toutes les attitudes imaginables, témoignent d'un intérêt marqué pour les artisans et les gens du peuple.

Sengai est un autre artiste de mangas japonais dont les œuvres vives et dynamiques, le style spontané ont beaucoup inspiré Feng Zikai. La liberté créative de cet artiste à l'esprit irrévérencieux et joyeux, qui prétend ne suivre aucune règle, le fascine. À travers la caricature et l'humour, Sengai cherchait à diffuser l'anticonformisme du Zen. Souple et rapide, le trait n'est pas sans évoquer celui de Feng Zikai, qui s'en distingue cependant par un tracé plus dense.

Un autre peintre japonais du nom de Takehisa Yumeji (1884-1934), qu'il a découvert lors de son séjour au Japon en 1921, l'a également séduit. Cet artiste a pratiqué la peinture à l'encre japonaise *nihonga*, la peinture à l'huile, l'aquarelle, l'*ukiyo-e*, l'illustration de revues et de livres ainsi que de nombreux mangas, en particulier des séries de dessins correspondant aux quatre saisons, souvent accompagnés de courts poèmes de sa composition. Ses dessins, qui se distinguent par leur simplicité et leur lyrisme hérité de la tradition locale de l'*ukiyo-e* et du courant anglais « Arts and Crafts », ont rencontré un vif succès au Japon, en particulier durant l'ère Taishō (1912-1926). D'origine modeste, Yumeji, à la fois influencé par la pensée socialiste et chrétienne, manifeste dans ses dessins sa sympathie pour le petit peuple. Feng Zikai sera charmé par cet aspect, ainsi que par la combinaison de la poésie et du dessin. L'influence de l'artiste japonais sur son œuvre sera si profonde que le lyrisme deviendra sa marque de fabrique, à la différence des manhuas de son époque le plus souvent cantonnés à la dimension satirique. Dans son dessin intitulé *Alone* (1910), issu du recueil *L'Été*, Yumeji structure la composition à l'aide troncs d'arbres aux élégantes arabesques coupés par le cadre selon une formule appréciée des japonistes ou d'un peintre comme Maurice Denis : Feng Zikai lui emprunte la formule et le motif du personnage vu de dos plongé dans une solitaire contemplation de la nature.

S'ils peuvent évoquer certaines images très épurées des Song ou des Yuan, ses dessins se caractérisent par un trait simplifié, qui les met à la portée de tous, selon une technique linéaire aisément transposable en gravure sur bois. Parmi les Chinois, Feng Zikai rend hommage à Zeng Yandong, Chen Shizeng et Li Shutong (fig. 2 et 3). Certains de ses manhuas font en effet écho aux scènes de la vie quotidienne au style elliptique de Zeng Yandong (1751-1827), ou encore les croquis du peuple pékinois de Chen Shizeng (1876-1923). Feng reconnaît en ce dernier le véritable initiateur des manhuas chinois. Alors que Chen Shizeng est surtout célèbre pour ses paysages, Feng Zikai remarque sa série de trente-quatre images intitulée *Peintures de mœurs pékinoises*, réalisée en 1915, qui offre une vision quasi-documentaire d'une certaine frange de la société de l'époque. Chen Shizeng esquisse ses personnages d'un trait rapide dans des postures très vivantes à l'intérieur de compositions où le fond laissé en blanc les met en valeur. Quant à Li Shutong, ce sont surtout certains de ses dessins de presse très dépouillés et concis qui attirent l'attention de Feng Zikai.

¹ Bi Keguan, *Zhongguo manhuashi hua* (Propos sur l'histoire du manhua en Chine), Jinan, Shandong renmin chubanshe, 1982, p. 44.



Fig. 2 : Zeng Yandong, *Grand-père et petit-fils*, 1820, 27 x 32,5 cm.



Fig. 3 : Li Shutong, dessin paru dans le *Journal du Pacifique* (*Taipingyang bao*), 1912.

Feng Zikai recourt à l'encre et au pinceau pour réaliser des vignettes isolées qui se suffisent à elles-mêmes, sans personnage récurrent, et racontent ce qu'il a pu vivre, observer, ressentir. Parfois, une suite de quatre images sont unies par un même thème ou une logique narrative, que l'on appelle *sitibua*, « images en quatre cases », suivant un modèle qui se répand dans les années 1930 et que l'on retrouve par exemple avec le célèbre *San Mao* de Zhang Leping, personnage d'orphelin vagabond apparu en 1935. Le format se rapproche alors de celui d'une bande dessinée comme *Manger*, qui décline de manière humoristique la chaîne alimentaire allant de la crevette et de l'asticot jusqu'au tigre mangeur d'homme.

Les *manhua* dessinés à l'encre noire ont pour support une feuille de papier de riz de format presque invariable (environ 24 x 17 cm). Bien que tracés à l'encre et au pinceau, ils sont conçus pour être reproduits par impression photomécanique. Les dimensions originales des séries de quatre images sont supérieures (31 x 35 cm), de même que celles des peintures en couleur (35 x 27 cm). Comme Takehisa Yumeji, Feng Zikai accompagne toujours ses dessins d'une inscription, à la manière des peintres traditionnels.

Lignes régulières, continues ou brisées, alternent sous son pinceau avec des crochets et des points. Le tracé n'est pas sans évoquer les modèles du *Manuel du jardin grand comme un grain de montarde*, dictionnaire pictural rédigé par le peintre Wang Gai (1647-1710) et publié entre 1679 et 1701, où sont donnés principes techniques et codification des motifs picturaux qu'il connaît pour l'avoir copié dans son enfance. Il s'est réintéressé plus tard à cette encyclopédie picturale en la feuilletant fréquemment, car il estime que le tracé alerte que l'on y observe saisit à merveille l'essence d'un objet, rejoignant ainsi la technique du *manhua*. Pourtant, son trait, toujours chargé d'encre sombre et sur lequel on ne distingue pas l'attaque, le développement et

la terminaison du coup de pinceau des maîtres du passé, rappelle davantage le tracé au crayon que les savants dégradés de la peinture traditionnelle monochrome. Son riche vocabulaire plastique fait place chez lui à un style elliptique, où sont valorisés les tracés rapides, abrégés et linéaires en accordant une importance particulière aux contours des figures.

Tout d'abord initié par Li Shutong à la peinture occidentale et au dessin d'après nature, Feng Zikai a toujours opté pour une attitude éclectique, refusant l'attitude iconoclaste de certains occidentalistes intransigeants. On décèle sous son pinceau, à côté de l'influence d'artistes chinois ou japonais évoqués précédemment, celle de caricaturistes occidentaux, qu'il connaît bien (Honoré Daumier, Félix Vallotton, André Rouveyre, Jean Effel), voire de peintres européens comme Jean-François Millet, Vincent Van Gogh, Henri Matisse ou Maurice Denis. Pour *Les premiers pas*, il puise clairement son inspiration chez Millet et Van Gogh. Il appréciera particulièrement *Père et fils*, bande dessinée muette du dessinateur allemand, E. O. Plauen (1903-1944), dont il réalisera le lettrage en chinois et rédigera la préface en 1951.

S'il adopte perspective linéaire ou rendu de la lumière à la manière occidentale, Feng Zikai rejette l'illusionnisme auquel se réduit à ses yeux l'art réaliste européen : il insiste sur les notions de vision intérieure, d'inachevé et de réalité située au-delà du visible se référant clairement à l'esthétique chinoise. Loin de réfuter la peinture chinoise de la tradition lettrée, il s'en fait même l'ardent défenseur en la déclarant supérieure à toute autre de par sa dimension spirituelle et non mimétique. Il représente cependant son environnement tel qu'il l'a sous les yeux plutôt que les motifs éculés d'une époque révolue.

Les premières œuvres en noir et blanc frappent déjà par l'économie de moyens et la simplification du trait, qui évoque le dessin d'humour d'inspiration occidentale tout autant que les gravures chinoises. Lorsqu'il se lance dans la couleur, à partir de 1938, Feng Zikai entreprend de signer en caractères chinois et agrmente sa composition d'un sceau rouge, comme pour renouer avec des pratiques plus classiques. Dans ses encres et couleurs sur papier, il adopte alors des coloris francs, tout en conservant un style dépouillé proche de celui de ses peintures à l'encre noire. Seuls le format légèrement supérieur (environ 30 x 23 cm) et les aplats colorés les en distinguent. Il demeure en effet adepte d'une esthétique du raccourci : il ne retient que l'essentiel.

Les tracés de Feng Zikai combinent lignes droites et courbes avec une feinte gaucherie imputable à l'usage des pinceaux à poils de blaireau qu'il affectionnait, dont la consistance ferme confère au trait l'aspect d'un coup de crayon dépourvu de modulations, n'évoquant guère les savants jeux d'encre de la peinture lettrée. Ses dessins sont presque toujours pourvus d'une inscription calligraphiée dans le style de chancellerie cursive (*zhangcao*), tandis que la signature se rattache clairement à un courant occidentaliste, composée des initiales (TK) des deux syllabes formant son prénom, noté « Tzu-K'ai » selon le système de transcription anglo-saxon en usage à l'époque. Quelques-unes de ses créations consistent en une pure inscription calligraphique. La calligraphie de Feng Zikai, qu'il a pratiquée dès son enfance, étant né à la fin de la dynastie mandchoue, s'inscrit dans la lignée des épitaphes des Six Dynasties, qu'il copiait assidûment à la suite de Li Shutong, lui-même calligraphe réputé, dans le style *zhangcao*. Il s'agit d'une interprétation cursive de l'écriture de chancellerie *lishu* apparue sous les Han de l'Est, que l'on oppose souvent à la cursive moderne *jincao*, qui représente, quant à elle, l'interprétation cursive de l'écriture régulière. Les caractères en sont régulièrement espacés, de taille égale. Son écriture diffère de celle de Li Shutong, inconditionnel des pinceaux à poils de chèvre, plus souples. Feng Zikai insistait toujours sur l'importance la pratique de la calligraphie auprès de ses élèves.

Feng Zikai illustra un certain nombre de nouvelles de son époque par des manhuas. Ceux-ci ne représentent qu'une part relativement limitée de l'ensemble de sa création graphique. Neuf nouvelles de Lu Xun (1881-1936), le père de la littérature chinoise moderne, lui inspirent cent quatre-vingt-quatorze dessins, qui constituent l'essentiel de son œuvre d'illustrateur. Les dessins qu'il a réalisés pour la nouvelle de Lu Xun intitulée *La véridique biographie d'Ah Q* sont en effet qualifiés de « manhuas » par l'éditeur de l'époque : *La véridique biographie d'Ah Q en manhuas*.

Les caractéristiques stylistiques et le contenu de chacune justifient cette appellation : le trait simple, rapide et spontané et le dépouillement du style alliés à certains éléments venus en droite ligne de l'art occidental, tels que la perspective linéaire et le traitement de l'ombre et de la lumière, en font de véritables manhuas tels que Feng Zikai les définit lui-même. Outre les nouvelles de Lu Xun, il illustra beaucoup plus tard, en 1959, une nouvelle de Mao Dun écrite en 1932, *La boutique de la famille Lin* (*Linjia puze*).

Plusieurs recueils d'essais, de contes ou de poèmes de ses contemporains ont été illustrés, parmi lesquels Zhu Ziqing, Yu Pingbo, Ye Shengtao ou Zhou Zuoren (1885-1967), frère cadet de Lu Xun, ou d'auteurs étrangers tels les frères Grimm. La littérature enfantine est en plein essor dans les années 1920, à une époque où l'enfant éveille un intérêt nouveau, où il n'est plus seulement, comme par le passé, un symbole de la continuité familiale, mais où il est aussi porteur d'espoir en l'avenir.

Feng Zikai mit également en images des contes de Ye Shengtao (1894-1988) rassemblés dans les ouvrages et *La statue d'un ancien héros* [*Gudai yingxiong de shixiang*], publié en 1931 aux éditions de la Librairie Kaiming de Shanghai et *L'épouvantail* [*Daocaoren*] paru en 1932. Dans le conte éponyme du premier recueil, le peuple demande à un sculpteur de réaliser la statue d'un ancien héros afin d'en immortaliser le souvenir. Le sculpteur accepte et une statue qu'il place au centre de la ville sur un haut piédestal constitué d'une multitude de petites pierres, afin que les passants puissent la voir du premier coup d'œil. Très respectée de tous, la statue devient arrogante et méprisante à l'égard des pierres amassées sous elle, qui tentent de lui faire entendre raison en lui rappelant leur commune origine. Celles-ci finiront par se rebeller et provoqueront la chute de la statue. Pour ce récit, qui suggère selon une orientation progressiste la nécessité de rejeter le culte du passé et de réformer une société inégalitaire, Feng Zikai a réalisé deux dessins.

Le dessin linéaire et précis, le trait fin, le traitement de l'ombre et de la lumière rappellent certaines illustrations occidentales, témoignant d'une volonté d'adaptation à ce conte inspiré de modèles européens. Le casque ailé du héros, d'origine grecque, est un détail ajouté par l'artiste. La seconde image, quant à elle, représente le climax de l'histoire, lorsque, la nuit, après le départ de la foule, le piédestal de la statue se décompose pour provoquer sa chute.

Au lendemain de la révolution de 1949, Feng Zikai illustra des poèmes pour enfants de Zhou Zuoren. En 1950, l'ouvrage, intitulé *Poèmes sur des bagatelles enfantines* fut publié en feuilleton. En hommage à l'écrivain, Feng Zikai réalisa alors soixante-neuf illustrations pour les soixante-douze poèmes, qui montraient l'intérêt que l'artiste portait au monde de l'enfance et à la littérature enfantine ainsi qu'aux estampes du Nouvel an.

On peut supposer que les publications des contes de Grimm, de Perrault ou d'Andersen, traduits en chinois dès les années 1910, ont permis à Feng Zikai de consulter des illustrations d'origine occidentale. En 1951, il illustre les contes des frères Grimm, traduits par son fils Feng Huazhan. La densité de la composition, la finesse du trait ainsi que la présence de hachures suggérant le volume rappellent certaines illustrations européennes gravées. D'autres illustrations transposent certaines scènes dans l'univers chinois, comme celle de « L'enfant de Marie », où la jeune fille trop curieuse vient d'ouvrir la treizième porte du Ciel, dont l'accès lui a pourtant été interdit. La trinité qu'elle y découvre revêt l'allure de bouddhas auréolés, tandis que la lampe qu'elle effleure du doigt évoque une lampe traditionnelle chinoise.

Un thème essentiel : l'enfance

« Mes enfants ! Je suis en admiration devant votre manière de vivre, et ce sentiment me pénètre plus d'une fois par jour. Je voudrais vous le faire savoir. Hélas, lorsque vous pourrez comprendre le sens de ces propos, vous ne serez plus à cet âge si admirable. Quelle tristesse ! » a déclaré Feng Zikai dans son essai *À mes enfants* (1926). Brossant inlassablement le portrait de ses enfants, auquel il voue un véritable culte, dans ses dessins comme dans ses essais, il en fait très tôt l'un de ses thèmes de prédilection, ce qui lui vaut le surnom d'« artiste d'enfants ». Dès les années vingt, sa fille Chenbao, sa nièce adoptée Ruanruan, son fils Zhanzhan, respectivement nés en 1920, 1922 et 1924, sont les héros de ses *manhua*. « Récemment, quatre choses ont rempli mon cœur : les divinités et les étoiles dans le ciel, l'art et les enfants ici-bas », déclare-t-il en 1928. Il les a peints à de multiples reprises et décrits avec force détails dans de très nombreux textes, dont *À mes enfants* (1926), *Comment les enfants m'ont inspiré* (1927), *Le journal de bord de Huazhan* (1927), *La vie d'un père* (1933), *Jeux d'enfants* (1933), parmi bien d'autres.

Spectateur attendri de la vie quotidienne de ses enfants, il croque en quelques coups de pinceau les scènes qui se déroulent sous ses yeux, cherchant à traduire le plus fidèlement et le plus spontanément possible ses émotions : ces images contrastent pleinement avec les représentations d'enfants stéréotypées de l'art traditionnel, où, dès l'époque des Song, ceux-ci symbolisent prospérité et fécondité. Le message que Feng Zikai veut nous livrer est tout autre. Son observation attentive des enfants lui révèle d'emblée que ceux-ci peuvent se passer de jouets traditionnels et utilisent volontiers pour leurs jeux des objets de la vie courante qu'ils transforment au gré de leur imagination.

L'essai *À mes enfants* (1926) est un hymne à l'enfance dans lequel il exprime son respect à l'égard de ces êtres si purs et innocents à ses yeux. Huazhan, le cadet, affectueusement surnommé « Zhanzhan », est décrit comme un être qui se donne à fond dans tout ce qu'il entreprend, en y mettant toute son énergie. Il fait preuve de la sincérité, du naturel et de l'enthousiasme propre aux jeunes enfants. L'auteur s'amuse des souhaits les plus fantaisistes de son fils, comme d'empêcher un train d'avancer ou de faire apparaître la lune. Zhanzhan croit que les limites lui sont imposées par les adultes et non par la réalité. L'auteur imagine également les sentiments des deux aînés lorsqu'ils se trouvent contrariés dans leurs jeux pour des raisons qui leur échappent. Il se désole de les voir grandir, perdre progressivement leur spontanéité. À la manière d'un Jean-Jacques Rousseau, il déplore la perte inéluctable de leur nature première au contact de la société. Ce sont eux qui ont le corps et l'esprit les plus sains, la plus grande vitalité et créativité.

« Le monde des adultes, limité par la vie pratique et par les conventions sociales, est étroit et morne. L'univers des enfants, qui ne connaît pas ces entraves, apparaît vaste et libre. Plus les enfants sont en bas âge, plus leur monde s'agrandit. (...) Zhanzhan est investi du plus grand pouvoir, car il est le benjamin : son univers se caractérise par un plus grand espace, une plus grande liberté. Ainsi, en apercevant la lune dans le ciel, il peut exiger soudain que ses parents aillent la décrocher pour lui (...) ; entre ses mains, deux feuilles de bananier deviennent une bicyclette et une chaise de rotin un pousse-pousse ; coiffé d'un feutre, il se sent aussitôt dans le rôle du marié ». Ainsi, deux feuilles de bananier suffisent à fabriquer une bicyclette dans un des dessins intitulés *Les Véhicules de Zhanzhan*, où celui-ci feint d'être assis à califourchon sur les deux grandes feuilles circulaires et rayonnées simulant les roues. L'artiste s'amuse de la fantaisie de son fils, qui exige d'attraper la lune. Un autre dessin intitulé *Ab Bao a deux pieds et le tabouret en a quatre* (1927) montre une fillette à l'air espiègle qui chausse, accroupie, les quatre pieds d'un tabouret de deux paires de chaussures neuves.

Feng Zikai considère l'enfance comme un âge d'or par opposition au regard critique qu'il porte sur la société de son temps et sur l'époque troublée de la seconde moitié des années 1920 qui fut celle de la répression violente de protestations étudiantes et ouvrières à Shanghai ainsi que de purges sanglantes perpétrées par les nationalistes à l'encontre des communistes à partir de 1927. Se tenant à l'écart de la vie politique, il préfère se pencher sur l'enfance, tout naturellement affranchie des rites et des règles qui, à ses yeux, affectent et dénaturent le comportement des adultes : Ainsi, l'imagination enfantine trouve son expression la plus accomplie dans le jeu.

Dans *Le son des gongs et des tambours* (1935), une femme tient par la main un enfant, peut-être son petit-fils, qui, de toutes ses forces, essaie de l'entraîner vers un endroit situé hors de l'image d'où provient une musique de gongs et de tambours. La volonté de l'enfant est clairement manifestée par son geste. Bien que les visages restent indistincts, les personnages, campés en quelques traits, frappent par leur aspect dynamique et plein de vie.

Dans ses œuvres, Feng Zikai fait directement écho à l'idéalisation de l'enfant propre aux romantiques occidentaux, qui rejoint, à ses yeux, certaines conceptions chinoises traditionnelles. C'est ainsi que l'innocence, la pureté et la spontanéité que les romantiques recherchent chez l'enfant lui sont également attribuées par les taoïstes qui les considèrent comme la marque suprême de la sagesse. Feng découvre que le regard naïf que l'enfant porte sur son environnement est conforme au principe du bouddhisme consistant à « rompre les relations causales » déclenchant le processus des renaissances, à se dégager des constructions psychiques qui engendrent la souffrance et à se détacher du monde. L'enfant est donc à même de « voir le vrai visage des choses » en les considérant isolément. Selon Feng Zikai, cette perception vers laquelle doit tendre l'artiste résulte également de la compassion que l'enfant éprouve tout naturellement pour les êtres, les plantes, les objets. On décèle ici l'influence du mentor de Feng Zikai, Li Shutong, devenu moine bouddhiste.

C'est ainsi que Feng Zikai érige l'enfant en modèle suprême et s'efforce de retrouver à la fois l'innocence, la concentration, la fantaisie des enfants qui jouent. Dans *L'Origine de l'architecture* (1937), un enfant empile les éléments d'un jeu de construction, acte de recherche et d'exploration dans lequel Feng Zikai voit les prémices de l'architecture et de l'art. Il représente aussi un enfant occupé à dessiner dans *Création et appréciation* (1927), où un gamin dessine sous l'œil admiratif d'un chat un personnage ébouriffé agitant un petit drapeau. Par sa candeur, son imagination débordante, l'enfant révèle sans doute aussi l'espoir d'un monde meilleur, d'un ordre social idéal fondé sur la paix et le bonheur, à une époque où il représente l'avenir d'une nation qui aspire à se moderniser.

Vie quotidienne et réalités sociales

Au cours des années 1930, les tensions sociales conduisent Feng Zikai à se tourner vers les réalités qui l'entourent. Pour les décrire, il n'adopte jamais un ton polémique ou satirique et ne verse guère dans l'éphémère caricature politique que pratiquent ses contemporains. Bien que sympathisant des idées de gauche, il ne se mue jamais en activiste ou propagandiste. C'est pourquoi ses dessins demeurent en définitive assez éloignés de la caricature telle qu'on la conçoit en Occident. Cependant, les scènes représentées mettent en évidence le contraste entre la vie misérable des pauvres paysans et la vie oisive, l'enrichissement facile des citadins. Les dessins de Feng Zikai se prêtent à une lecture à la fois esthétique et ethnographique. Ils nous livrent une chronique visuelle de cette Chine ancestrale, intemporelle, laborieuse et pauvre.

Un *manhua* réalisé en 1934 nous montre deux enfants dans le plus grand dénuement, comme en témoigne leur habillement réduit à sa plus simple expression : torse nu, vêtus d'un pantalon et pieds nus, ils se sont constitué une balançoire de fortune. Le dessin, dépouillé mais explicite, nous permet d'appréhender la totalité des éléments de la scène au premier coup d'œil.

Feng Zikai représente dans ses *manhua* la kyrielle de petits métiers qu'il observe quotidiennement. Si l'on rencontre très vite les paysans au sortir de Shanghai au milieu d'un plat paysage de rizières et de champs de coton, la ville et ses environs fourmillent d'artisans, de portefaix et de petits marchands. Des armées de coolies se pressent sur les docks pour charger et décharger les bateaux et à travers toute la ville. Si les notables se déplaçant en chaise à porteur attirent parfois son regard critique, comme dans *San yu yi zhi bi* (Un contre trois) (1935), c'est surtout le monde du travail qui retient son attention : il croque un vendeur de nattes à la palanche qui vient de poser son fardeau : le chapeau laisse deviner la tête, qui n'est pas dessinée.

Un autre dessin intitulé *Troisième tante* représente une fileuse tout à son ouvrage. Vers la fin du printemps de l'année 1934, le peintre-écrivain, qui a loué un bateau pour un voyage sur le Grand Canal entre Shimenwan, son bourg natal où il réside à nouveau depuis un an, et la ville de Hangzhou, remarque une fileuse près de la rive. Le Grand Canal impérial, artère artificielle qui relie depuis le VI^e siècle la Chine du Nord à celle du Sud traverse la région du Jiangnan, la plus riche et la plus productive du pays depuis l'Antiquité, où il constitue encore une voie de communication très active. À travers cette zone lacustre et fluviale, parcourue d'un entrelacement de canaux qui offrent un réseau de voies de circulation et d'irrigation des terres agricoles le sampan et la jonque sont le moyen de déplacement par excellence. Il observe longuement la fileuse depuis la cabine : le dessin la montre assise sur un tabouret, les bras en l'air, dans une posture fatigante si l'on songe qu'elle se livre à ce travail toute la journée. La silhouette est esquissée en quelques traits simples et rapides. Ce n'est pas le visage de la femme qui retient son attention, mais son habile tour de main, son geste si parfaitement contrôlé qu'il pourrait évoquer celui d'un peintre ou d'un calligraphe. Sur une quenouille munie d'une tête fourchue est fixée une matière textile. D'une main, elle maintient l'instrument, de l'autre elle tire le fil qui vient se tordre et s'enrouler autour du fuseau situé au bas d'une longue tige. Il ne s'agit pas d'un rouet artisanal mais humain : les bras font office de rouet vivant. Dans l'essai que ce dessin illustre, elle est nommée « machine humaine à filer la soie ».

Un deuxième dessin montre une autre étape de la chaîne de production textile : le filage, qui succède à l'émondage et au débouillage du coton, et qui précède le bobinage et le tissage. L'inscription indique : « Machine humaine à remuer le fil ». La femme est en effet occupée à détordre les fils usagés qu'elle tient entre ses dents et accroche à l'un de ses pieds bandés pour les recycler en les frottant énergiquement entre ses mains afin d'en faire un nouveau tricot. Quelques pelotes sont déjà à ses pieds, dans un panier auquel s'intéresse dangereusement un chat.

Durant sa croisière en bateau, Feng Zikai remarque une scène qui se déroule sur la rive : il s'agit d'un barbier et de son client, qui, par leurs positions, lui inspirent un dessin paru en 1935, où il montre un coiffeur vêtu d'une veste noire et d'un pantalon blanc en train de couper les cheveux d'un client revêtu d'un linge blanc et assis de biais sur un tabouret². Le premier apparaît en pleine action, les bras tendus vers le second, qui, lui, est assis, immobile, la tête inclinée. Malgré l'attitude éloquente des personnages, les traits des visages ne sont pas indiqués. Les accessoires du coiffeur sont figurés derrière ce dernier, dans l'angle inférieur droit, tandis que la légende, identique au titre de l'essai, se déploie juste au-dessus. L'espace est laissé vide au-dessus de la tête des personnages afin d'aérer l'image, selon l'un des principes de composition énoncés par Feng : il cherche un équilibre entre vides et pleins, entre zones noires et zones blanches.

La précarité des conditions de vie des paysans amène Feng Zikai à évoquer une sécheresse qu'il a lui-même vécue, survenue dans la région du bas Yangzi en 1934. Sous la République (1911-1949), les provinces les plus peuplées, dont celle du Zhejiang, sont chroniquement déficitaires. Le monde des campagnes vit alors dans la pénurie. Les paysans, à la merci des perturbations atmosphériques, n'obéissent qu'à une obsession : survivre. Un dessin intitulé *Couleur de nuage* montre deux hommes actionnant une noria. Quelques rares nuages dans le ciel suscitent un espoir de pluie qui n'arrive pas.

« Jour après jour, ils se réjouissaient en vain, puis étaient repris par une humeur morose et un sentiment de terreur. En réalité, ces nuages s'offraient seulement à la vue et ne faisaient qu'apporter une consolation et un encouragement illusoire. Puis les gens s'y accoutumèrent, les laissèrent flotter dans le ciel, resplendissants de mille couleurs, et continuèrent à lutter sans plus lever la tête. Ils vécurent au jour le jour et ne furent plus dupes de ces nuages sans pluie. »

L'opposition entre ville et campagne est bien illustrée par *Le train de Shanghai* (*Dao Shanghai qu de*), où un père et son fils, vus de dos, regardent passer au loin un chemin de fer à vapeur avec un effroi mêlé de fascination. Le titre, dont Feng Zikai a souvent souligné le rôle essentiel, oriente le spectateur : il ne s'agit pas de n'importe quel train, mais de celui de Shanghai, la métropole par excellence, qui attise la curiosité des paysans.

Observateur perspicace du monde qui l'entoure, Feng Zikai, qui n'aime pas la vie en ville, en souligne les travers, comme dans *Voisins* (1932), où deux hommes, dans un immeuble, se tiennent chacun sur leur balcon, séparés par une grille aux roues hérissées de pointes, en s'ignorant ostensiblement malgré leur proximité physique. Cette attitude traduit l'indifférence induite par l'anonymat urbain, voire la méfiance ou l'hostilité envers son voisin. Ce dessin fut interprété par certains comme une métaphore de la guerre sino-japonaise, selon une lecture trop réductrice aux yeux de l'artiste, qui lui attribuait une signification universelle.

Le contraste criant entre pauvres et nantis est illustré par deux dessins intitulés *Un coin de rue en hiver* et *Compassion*. Sur le premier, un père et son enfant chaudement vêtus s'arrêtent devant un mendiant et son fils vêtus de guenilles et tête nue. Un autre dessin sur le même thème montre une mère agenouillée dans la rue en train de mendier avec son enfant sur le dos, tandis qu'une porte s'ouvre pour laisser apparaître une mère et son fils qui tend généreusement un jouet au petit mendiant qui essaie de l'attraper.

Feng Zikai dénonce également les artifices de la vie urbaine et de l'argent facile, qu'il exprime par exemple dans une suite de quatre images intitulée *La femme moderne* (1935). Une « femme moderne » se lamente devant son miroir, ne sachant que choisir parmi les soixante-douze produits cosmétiques posés sur sa coiffeuse, joue la comédie en société, jette un regard envieux sur les élégantes qu'elle aperçoit dans la rue et tend la main à des inconnus. Omniprésente dans les revues illustrées et la littérature de l'époque, la « *modern girl* », émancipée, séductrice, frivole, provocante et sophistiquée, est aux yeux de Feng Zikai, bien trop éloignée des campagnards, auxquels il prête toutes les vertus.

² *Duhui zhi yin*, Shanghai, *Tianma shudian*, 1935.

La nature

Feng Zikai se lance dans la couleur à partir de 1938 en accordant une place prépondérante au paysage et en appliquant désormais un sceau rouge sur ses œuvres qu'il signe désormais en caractères chinois : il s'agit pour lui de rétablir une filiation avec les peintres classiques tout en se détachant quelque peu du monde de l'imprimé. Dans ses encres et lavis sur papier, il adopte alors des couleurs franches dignes des estampes japonaises à la Hiroshige tout en conservant un trait plus enlevé et plus simple que celui des anciens lettrés. Seuls le format légèrement supérieur (environ 30 x 23 cm) et les aplats colorés les en distinguent. Il demeure adepte d'une esthétique du raccourci, comme s'il voulait populariser un art autrefois réservé à une élite en le mettant à la portée de tous. Une période de création de « scènes de nature » s'ouvre ainsi pendant la guerre sino-japonaise. Ses mises en image de poèmes témoignent également de cet intérêt nouveau pour les paysages naturels. Il explique lui-même comment l'exode pour fuir l'avancée des Japonais l'a amené à contempler les panoramas les plus variés : « En arrivant dans le sud du Zhejiang, j'ai découvert des sites de hautes montagnes. Lorsque j'ai traversé les provinces du Jiangxi et du Hunan, je n'ai plus vu que des montagnes. À Guilin, j'ai contemplé ce que l'on nomme les *plus beaux paysages du monde*. Dès lors, mon regard s'est détourné des gens pour embrasser les paysages, que j'ai recréés sous mon pinceau³. »

On y découvre une atmosphère apaisée, un peu mélancolique. Si on observe une multiplication des paysages, le style graphique reste fondamentalement le même. Certaines peintures sont des variations d'œuvres antérieures en noir et blanc. L'artiste semble trouver refuge dans sa passion pour la poésie classique, qui lui offre un vaste répertoire où il puise inlassablement. Cette évolution vers une pensée intemporelle s'observe déjà pendant l'exode pour fuir devant l'avancée des Japonais. Multipliant paysages montagneux et visions bucoliques, il chante l'amitié, la vie familiale, la musique et la beauté de la nature, la nostalgie de la région natale.

Soucieux de s'élever au-dessus des contingences humaines, renouant avec le détachement des taoïstes, il exalte la vie rustique, tel les poètes Tao Yuanming ou Wang Wei. Pour exprimer ses états d'âme, Feng Zikai se dépeint lui-même tout à tour sous les traits du promeneur pensif devant la lune ou le soleil couchant, du lettré en méditation face aux cimes embrumées, du moine immobile devant les nuages fantasques, du voyageur en barque silencieux sur les eaux tranquilles, du joyeux buveur intarissable à la lumière des chandelles, de l'enfant jouant de la flûte sur le dos d'un buffle.

Son ancien professeur Xia Mianzun l'a encouragé en 1940 à attacher une importance accrue aux paysages et à enrichir son style en renouant avec celui des anciens lettrés. De plus en plus, Feng Zikai cherchera à recréer l'expérience d'élévation d'esprit et de communion avec le cosmos qu'ont toujours exprimée en Chine les peintures de paysage. Toutes celles de Feng Zikai ont été inspirées par les endroits où il a voyagé et ont été conservées comme un journal intime de ses déplacements. Ses nombreux paysages communiquent l'exaltation de l'exploration et de la découverte et une vive curiosité pour son environnement. Toutes ces scènes mêlent des personnages vêtus à la mode de son époque dans un genre de paysages intemporels qui renvoient à la tradition lettrée : cimes lointaines, kiosques, lacs, saules pleureurs ou pins... Une scène représente un banyan, principal motif de l'image, dont les racines dénudées forment un abri où aiment jouer les enfants : *Le vieil arbre près du pavillon reçoit tant de visites !* (Peint au passage du ferry à Huangjinbu, Jiangxi (1961). Un vers de Wei Zhuang (Cinq Dynasties) lui inspire une

³ Cité par Chen Xing, *Qingliang shijie – Feng Zikai yishu yanjiu* (Un monde plein de fraîcheur – Recherches sur l'art de Feng Zikai), Hangzhou, Zhejiang wenyi chubanshe, 1996, p. 77.

vision printanière où les pétales de fleurs d'abricotier se répandent dans les airs sur un groupe de promeneurs qui gravit un escalier entre deux amas de rochers. La composition est soigneusement équilibrée entre deux arbres se faisant écho, un saule et un abricotier, couronnée par une montagne à l'horizon décalée vers la droite, et ponctuée par les personnages au centre. La contemplation du paysage peut réunir des amis pour *Se remémorer le passé dans un pavillon au bord du fleuve* (Du Xunhe, dynastie des Tang) : le pavillon, les pins, la colline occupent la moitié inférieure gauche de l'image suivant une diagonale, contrastant avec le vide du reste de l'image où on aperçoit seulement quelques cimes lointaines, la lune se reflétant dans le lac et un vol d'oies sauvages formant un V dans le ciel. La lune, dont le reflet dans l'eau est représenté par des taches successives, révélant une influence occidentale, joue un rôle central dans nombre d'œuvres de Feng Zikai, comme dans *La lune monte à la cime du saule* (Ouyang Xiu, dynastie des Song) : une femme de dos contemple la lune qui semble se hisser aux branches tombantes de l'arbre. Les vives couleurs de la composition envahissent parfois le ciel, comme dans *Un fragment d'arc-en-ciel à l'angle du pavillon* (Ouyang Xiu, dynastie des Song) (ou *Nulle guerre aux confins du monde / L'esprit martial se dilue dans l'éclat des astres* (Chang Jian, dynastie des Tang) : le rougeoiement du soleil et le jaune pâle de la lune côtoyant le bleu du ciel peuvent évoquer les chaudes harmonies de couleur réparties par aplats juxtaposés des estampes d'Hiroshige (*Cent vues d'Edo*, 1858).

Face à l'invasion japonaise

La vie de Feng Zikai a été marquée par une succession de troubles et d'événements tragiques. La guerre sino-japonaise, déclenchée en juillet 1937, inspire à Feng Zikai dessins et essais. Le Japon, qui occupe déjà la Mandchourie depuis 1933, conquiert très rapidement Pékin, Tianjin, tout le nord de la Chine, le Shanxi, le Shandong, prenant Shanghai en novembre et Nankin en décembre de la même année. Durant toutes les années de guerre, Feng Zikai mène une vie errante, après la destruction de sa maison sous les flammes en novembre 1937. Cette période lui permet de découvrir la Chine de l'intérieur : dans son *Journal de bord d'un professeur* (*Jiaoshi de riji*) (1938-1939), il décrit son émerveillement devant la création raffinée d'un charpentier aperçue durant son séjour au Guangxi.

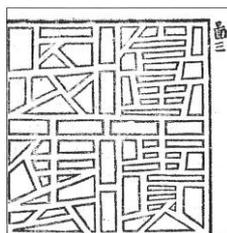


Fig. 4 : Œuvre d'un charpentier, province du Guangxi, 1939.

Peu de dessins se rapportent à la guerre : il regrettera même les rares scènes de violence qu'elle lui aura inspirées comme contraires à son esprit pacifique imprégné de sagesse bouddhique. Un dessin représente des fugitifs sous les bombes, une autre montre un lettré assis dans un creux de rocher durant une alerte aérienne : la lecture lui permet d'échapper temporairement à cette tragédie humaine.

Une image particulièrement tragique montre un enfant décapité par une bombe sur le dos de sa mère en fuite. Quelques éclaboussures d'encre figurent le jaillissement de son sang et de larges traits rectilignes rayonnants autour des deux personnages suggèrent à la manière des bandes dessinées occidentales la violence de l'explosion. Cette violence contraste vivement avec le calme apparent de la mère, qui semble ne s'être aperçue de rien.

Ces scènes de violence, plutôt que de fustiger la brutalité de l'ennemi à la manière de la plupart des caricaturistes d'alors, s'attachent à montrer les souffrances endurées par la population. Un autre dessin met l'accent sur l'absurdité de la guerre en représentant un soldat allongé dans l'herbe, armé d'un fusil à baïonnette dans le dos d'un côté, s'attendrissant sur une fleur qu'il vient de cueillir : *La guerre et la fleur*. Feng Zikai s'est tenu psychologiquement à l'écart de la guerre : sa croyance bouddhique l'a aidé à s'abstraire de l'amère réalité du monde, en lui faisant acquérir la même résilience que beaucoup plus tard, pendant la Révolution culturelle.

La religion

Le bouddhisme a joué un rôle central dans la pensée et dans l'œuvre de Feng Zikai, qui est imprégnée de compassion et du sentiment du caractère éphémère et illusoire de la vie. A la différence de Li Shutong, Feng Zikai en a une approche moins doctrinale qu'intuitive et sentimentale et ne semble éprouver qu'un intérêt limité pour la pratique religieuse. Il excelle à en découvrir les principes dans la vie quotidienne et à les faire vivre à travers ses manhuas et ses divers écrits en exprimant cette pensée à travers une histoire, une métaphore, une expérience vécue. Parfois, il s'agit de simples allusions, et c'est à travers des détails infimes que l'on peut les déceler. Toute son œuvre préconise le respect de la vie et un esprit de compassion et de miséricorde.

Son ouvrage *La préservation de la vie*, qu'il tient pour une de ses meilleures créations, est constitué de dessins monochromes et de poèmes en regard, qui sont composés par des poètes anciens ou par Feng Zikai lui-même, et sont parfois des contes ou anecdotes bouddhiques. Converti en 1927 sous l'influence de son mentor Li Shutong, devenu moine sous le nom de maître Hongyi en 1918, Feng Zikai a composé le premier volume de *La préservation de la vie* en 1928 pour célébrer le cinquantième anniversaire du maître, le remercier de ses bienfaits et diffuser la foi bouddhique par le truchement de la peinture et de la poésie. Les enfants y apparaissent comme les principaux défenseurs de la doctrine.

Li Shutong, artiste et pédagogue talentueux et charismatique, a brusquement renoncé à l'influence et à la célébrité pour se faire bonze à l'âge de trente-huit ans au monastère Hupao dans l'espoir de mieux contribuer au renouveau de la Chine. Il souscrit à une forme de bouddhisme réformiste mettant l'accent sur la discipline personnelle, l'école Disciplinaire (Vinaya), fondée sur le *Sûtra du Filet de Brahmâ*, qui promeut le principe de la non-violence et de la compassion. Il renonce dès lors à toute forme de création autre que la calligraphie, qu'il pratique pour diffuser la croyance bouddhique.

À la vue des dessins destinés au premier volume de *La préservation de la vie*, il aurait été si enthousiasmé qu'il aurait demandé à calligraphier lui-même le texte figurant en regard, considérant la calligraphie comme un art suprême reflétant les qualités morales de l'artiste. L'ouvrage, préfacé par le philosophe Ma Yifu (1883-1967), autre guide spirituel de Feng Zikai, comporte cinquante images. Cette œuvre artistico-littéraire leur paraît à tous un moyen efficace de diffuser certains préceptes bouddhiques. Véhiculant un message à la portée d'un enfant, les dessins se comprennent au premier coup d'œil.

Dans un cadre vide de tout décor, *Le cri de la séparation* figure ainsi deux oiseaux, dont l'un, tombe, percé d'une flèche, alors que l'autre reste en vol au-dessus de lui. Le bec ouvert, ils s'appellent désespérément. Toute la tragédie se résume dans ces trois éléments, les deux oiseaux et la flèche. Un autre dessin, qui a pour seule légende trois points d'interrogation, montre le pied chaussé d'un homme sur le point d'écraser une araignée. L'image, dépourvue de tout arrière-plan, se réduit à un grand pied menaçant et à un minuscule insecte, où la rudesse de la chaussure contraste avec la délicatesse de l'araignée.

Un dessin intitulé *La force de la vie* exprime un même respect pour la vie de tous les êtres, même les plus modestes, selon une vision qui pourrait apparaître aujourd'hui comme écologique avant la lettre. Entre les briques d'un vieux mur de briques s'est insinuée une petite fleur. Quelques traits épais suggèrent les joints usés des briques, s'opposant à celui, très fin, évoquant la fragilité de la plante. L'angle inférieur droit de l'image, où le mur disparaît derrière un buisson dont seul le contour est tracé, est occupé la signature de l'artiste, « TK ». Le dessin très épuré, où l'essentiel se réduit à une fleurette extrêmement ténue, attendrissante par sa vitalité, s'inscrit dans la ligne expressive minimaliste des peintres *chan* des Song du Sud, des peintres moines des Qing dont les « Huit Excentriques de Yangzhou », tel Jin Nong (1687-1764), adepte de la technique du contour au trait à l'encre monochrome. Cette œuvre se

rapproche également de celles du Japonais Sengai, ou, plus près de lui, de son maître spirituel Li Shutong. Feng Zikai raconte dans le poème correspondant à quel point la vision de cette minuscule plante jaillie d'une fente d'un vieux mur l'a ému. La volonté effrénée de vivre de cet être d'apparence si insignifiante, sa lutte pour la survie, lui font songer à celle des animaux et des êtres humains.

Le deuxième volume, qui compte soixante pages, est réalisé en 1939 pour le sixantième anniversaire de Li Shutong. Celui-ci réside alors à Quanzhou au Fujian, alors que Feng Zikai, fuyant devant l'invasion japonaise, s'est réfugié à Yishan au Guangxi. Malgré la distance, celui-ci envoie les soixante dessins à maître Hongyi. À nouveau séduit par leur aspect et leur contenu, ce dernier lui fait part de son espoir de le voir réaliser un tel volume tous les dix ans jusqu'à ce que lui-même atteigne l'âge de cent ans. Les six volumes verront effectivement le jour, mais dans un laps de temps plus court, puisque le dernier sera achevé en 1973.

L'ensemble, comprenant quatre cent cinquante dessins et poésies, est sous-tendu par trois principes fondamentaux – ne pas tuer, préserver la vie et faire preuve de bienveillance à l'égard de toute créature, mais il s'attache également aux idées d'entraide, d'amour mutuel, d'abandon du mal pour le bien et de juste rétribution des actions.

La légende de chaque image indique comment interpréter la scène représentée sans qu'il soit nécessaire de se reporter au poème. Ainsi, l'une d'elles, qui montre des fleurs coupées exposées dans un vase et qui semblent pleurer, s'intitule ironiquement : *La beauté de la mutilation* ; Une autre, figurant un pêcheur, se nomme *Le raffinement de la cruauté*.

Un poème de Feng Zikai figurant en regard du dessin intitulé *Renaissance* laisse deviner une compassion face au triste sort d'un arbre cruellement coupé et une admiration devant sa résurrection. Sur le dessin, le jaillissement de nouvelles branchettes couvertes de feuilles est suggéré par de fines lignes tracées d'un seul jet à partir du tronc et agrémentées de quelques touches terminées en pointe. Poème et dessin comportent un message moral, selon lequel il faut savoir courageusement résister à l'adversité, laissant entendre que la vigueur est une vertu. On peut y voir une allusion à la guerre qui faisait rage en 1940. Il existe de nombreuses versions de cette image porteuse d'espoir.

Un arbre a été coupé	大樹被斬伐
Mais la vie ne l'a pas quitté	生機不肯息
Au printemps naissent de jeunes rameaux	春天勤抽條
Quelle image de vigueur !	氣象何蓬勃
Le vaste univers	悠悠天地間
Peut engendrer la vertu	咸被好生德
Ainsi en va-t-il des êtres inconscients	無情如此學
Alors que dire des êtres conscients !	有情不必說

Le troisième volume de *La préservation de la vie*, paru à Shanghai en 1950, comporte également un certain nombre de poèmes de Feng Zikai. Li Shutong, qui s'est éteint à Quanzhou, au sud du Fujian, en 1942, n'a pu avoir connaissance de ce volume. C'est à Xiamen, de janvier à avril 1949, que Feng Zikai réalise les soixante-dix dessins destinés au troisième volume. Ce sera Ye Gongchao (1881-1968), qui réside à Shanghai, qui calligraphiera les poèmes. La plupart des dessins montrent des animaux, parfois des plantes, en proie à la violence des hommes. Mencius a déclaré que la « nature humaine était originellement bonne ». Cette formule est aussi la première phrase du *Classique des trois caractères* (*Sanzijing*), ouvrage attribué à un lettré de la fin de la dynastie des Song du Sud et du début de la dynastie des Yuan qui a, pendant plusieurs siècles, constitué le premier manuel d'apprentissage des enfants chinois ayant accès à l'éducation. Il

n'est donc guère étonnant que Feng Zikai ait fait figurer cette maxime sur l'un de ses manhuas. Le dessin représente un enfant qui, les bras écartés, tente de protéger un poulet qu'un homme poursuit un couteau à la main.

Feng Zikai, qui préconise le végétarisme, fait preuve d'une évidente connivence avec les plantes et les animaux qu'il représente toujours avec tendresse. Acquis à la cause de ces derniers, les enfants, érigés en sauveurs, s'interposent avec détermination face au boucher, relâchent des poissons, libèrent des oiseaux, se penchent avec intérêt sur des fourmis, etc.

Feng Zikai situe un seul domaine au-dessus de l'art, celui de la religion, tout en voyant une certaine similitude dans la vision du monde qu'ont l'artiste et le bouddhiste. Il se reconnaît dans le sentiment d'unité avec la nature des peintres moines Chan ou Zen, qui s'attachaient à observer la chute des feuilles, l'éclosion des fleurs, visions fugitives qu'ils s'efforçaient de reconstituer en quelques coups de pinceau. Les œuvres de Sengai (1750-1837), dont il apprécie le trait vif et rapide, retiennent son attention par l'intérêt que l'artiste japonais porte aux humbles de même qu'aux animaux ou aux insectes, qui rejoignent ses propres sujets de prédilection. Il dénonce les pratiques superficielles de certains bouddhistes qui ne lui apparaissent pas fondées sur une véritable foi et s'oppose ouvertement à la bigoterie et l'égoïsme de ces faux dévots qui pensent pouvoir compter sur une récompense, une rétribution de leurs bonnes actions – trait qui n'est pas sans rappeler certaines dérives de la religion chrétienne – et se montrent bien souvent oublieux de tout esprit de compassion.

Ainsi, il retient du bouddhisme un principe fondamental, selon lequel il faut être animé de compassion à l'égard de toute créature. Pourtant, l'essentiel est à ses yeux celle, trop souvent négligée, que l'on doit éprouver envers les hommes. À Hankou (Hubei) au printemps 1938, en pleine guerre sino-japonaise, certains considèrent que son ouvrage *La préservation de la vie* n'a plus sa raison d'être en une période où il faut se défendre à tout prix contre l'ennemi. Feng Zikai réplique qu'« en protégeant les êtres vivants, on protège son propre cœur » – formule qu'il citera dans la préface du troisième volume de l'ouvrage paru en 1950. Son but premier est d'enseigner à ne pas entretenir en soi un état d'esprit qui pourrait aboutir à tuer une population innocente sans le moindre scrupule. L'ouvrage ne fait qu'énoncer des principes et ne dicte pas la conduite à tenir face à un danger particulier.

Trois autres volumes suivront dans la même veine, avec des effets d'opposition mettant en valeur ce qu'il considère comme une injustice : ainsi, poissons et canards en liberté côtoient leurs congénères abattus pour être vendus. Le quatrième volume fut publié en 1961, le cinquième en 1965. Le dernier ne put paraître qu'en 1978, après la mort de Feng Zikai, grâce à l'aide de son ami le moine Shi Guangqia venu de Singapour.

Le lyrisme

L'ensemble de l'œuvre de Feng Zikai est imprégné de lyrisme : l'écrivain et ami de l'artiste Zhu Ziqing déclare ainsi que ses manhua sont de « purs poèmes ». Yu Pingbo les compare à « un tapis de pétales de fleurs tombés des arbres, paré de tout le charme du monde ». Feng Zikai a abordé des thèmes liés au temps ou à la nature, et, indirectement, à l'amour et à la mort : l'enchantement et la fugacité de la beauté, le goût de l'automne, des rivages, des paysages de montagne, l'ivresse du vin... Un de ses premiers dessins en noir et blanc en est emblématique : intitulé *Le temps qui s'enfuit délaisse les hommes, rouges sont les cerises, vertes les feuilles de bananier*, dépourvu de présence humaine, que seule suggère une cigarette en train de se consumer, il déplore la fugacité de la vie. Les manhua inspirés de vers de la poésie classique comportent souvent une dimension lyrique ; comme elle, ils explorent et saisissent d'éphémères réalités subjectives. Dans l'esprit des poètes classiques, Feng Zikai manifeste une sensibilité particulière aux saisons en s'interrogeant sur le sens de sa propre existence. La philosophie chinoise a

toujours insisté sur les rapports qui liaient la vie humaine à celle de la nature : les termes « printemps » et « automne » reviennent constamment dans le vocabulaire poétique

Le dessin intitulé *Mille jonques sont passées, sauf celle qu'elle espère ; Le couchant contient son émotion, l'eau coule légère* montre une femme se tenant à sa fenêtre, objet lyrique privilégié parce qu'il marque une transition entre le dedans et le dehors, entre une intimité et une extériorité, entre l'ici et l'ailleurs, entre le fini et l'infini. L'infini est suggéré par les voiles qui disparaissent dans le lointain, tandis que la femme est plongée dans l'attente du retour de son bien-aimé, peut-être dans l'un de ces bateaux que l'on aperçoit. La fenêtre, claire et lumineuse, ouvre sur un ailleurs plein de promesses, tandis que l'intérieur, sombre, représente le quotidien, l'intimité. La femme qui se tient à sa fenêtre exprime par son attitude le rêve et l'espoir, qui se communiquent au spectateur à travers elle. À un environnement typiquement chinois – fenêtre en papier, jonques – se mêlent des objets occidentaux comme la table et le tabouret. La femme, coiffée d'un chignon et vêtue à la mode de son temps (une tunique et un pantalon), dont la silhouette est constituée de courbes et de contre-courbes, n'est pas représentée selon les principes du clair-obscur, bien que l'ombre des objets posés sur la table soit soulignée par quelques touches d'encre. Un jeu de contrastes est créé entre l'extérieur, clair, baigné de la lumière du soleil couchant, et le mur intérieur, noir, sur lequel se détachent les meubles et le personnage en blanc. Feng Zikai, en montrant une femme vue de dos à l'attitude pensive et mélancolique face à un vaste espace qui s'ouvre devant elle où des bateaux s'effacent dans le lointain, parvient à nous communiquer l'atmosphère du distique, méditation sur l'éloignement et le temps qui passe.

Motif conventionnel de la poésie classique, la femme alanguie contemplant la lune, les oiseaux ou les fleurs et songeant à sa solitude, à l'insignifiance de sa vie loin de celui qu'elle aime ou à la fuite du temps, trouve également sa place parmi les manhuas de Feng Zikai. Sur un dessin réalisé d'après un vers de Ouyang *Appuyée à la balustrade elle regarde le lever de la lune*, on retrouve cette femme, vue de dos, assise à un balcon. Elle est dans une posture contemplative, l'un des bras accoudé sur le rebord, l'autre rabattu sur son flanc. Alors qu'elle occupe le centre de l'image, en bas, se déploient au-dessus d'elle des branches de saule, dont la courbure très arrondie et élégante se détache sur le ciel et contraste avec la rectitude de la balustrade et son dessin géométrique. Dans la partie gauche du ciel, la pleine lune s'encadre dans la courbe d'une branche, et c'est vers elle que se dirige le regard de la femme, ce que l'on devine à la position de sa tête. L'émerveillement devant la beauté des saules et de la lune, le sentiment d'éternité que donne la contemplation d'un astre dans le ciel et la sensation d'appartenir à un tout sont des composantes essentielles du lyrisme.

Sur un dessin associé à un distique de Xu Xuan (916-991), *L'onde au printemps se trouble sous la caresse d'une branche / La belle ne peut plus s'y mirer*, une femme à l'ombrelle et un enfant sur un pont, vus de face, regardent une branche de saule si longue qu'elle vient effleurer la surface de l'eau en y créant une succession de cercles concentriques. La rivière coule entre deux rives escarpées faites de gros rochers. Pourvu d'un tronc tortueux, le saule auquel appartient la longue branche prend naissance sur le sol incliné de la berge située à droite de l'image. L'émotion ressentie devant ce spectacle naturel propice à la rêverie se devine chez les deux personnages en arrêt derrière la balustrade du pont. La composition est soignée, avec deux berges obliques réunies par un pont formant un axe horizontal scandé de lignes verticales figurant la balustrade, axe lui-même coupé par la branche de saule verticale elle aussi, aboutissant aux cercles de l'eau située au centre de l'image. Ces cercles viennent agiter la surface lisse de l'eau, seul élément de trouble dans ce paysage serein.

L'humour

Autre clé pour pénétrer l'œuvre de Feng Zikai, l'humour, qui n'est pas lié au style ni au langage, mais dépend du regard porté sur les choses. Ses manhuas se caractérisent le plus souvent par un humour discret, souvent associé à une naïveté voulue et qui ne relève pas toujours d'un franc comique, à la différence des caricatures chinoises de son temps, plus proches des portraits à charge occidentaux. Il ne force jamais le trait en détaillant à peine les visages, voire pas du tout, et en se contentant de mettre en scène une situation ou une attitude, et en intégrant parfois une déformation physique. Il réproouve l'ironie cinglante et le sarcasme vers lesquels tendent les artistes occidentaux, alors que les Japonais ont su, depuis Sengai, faire preuve d'un humour qui incite à sourire plus qu'à rire et révèle une sympathie envers ceux qu'ils dépeignent.

On sourit ainsi de l'espièglerie des garnements qui tentent de voler des fruits dans un jardin à l'aide d'une gaule dans *Les prunes* ou de l'imagination d'une fillette qui chausse un tabouret. Certains manhuas se fondent sur l'idée d'une déformation ou d'une transformation physique visant à réaliser un rêve impossible. Ainsi, dans *Le rêve du sportif* (1931), un joueur de basket, enfant ou adolescent, se hisse sur la pointe des pieds, tandis que ses bras s'allongent démesurément pour placer le ballon dans le panier. Cette association d'un rêve utopique et d'une image irréaliste fait sourire. De la même manière, sur la série de dessins intitulée *Beaux rêves*, un enfant qui aspire à cueillir des fruits hors de sa portée voit, dans son imagination, ses bras s'allonger jusqu'à devenir immenses⁴. L'effet humoristique est analogue à celui observé sur l'image précédente. Trois autres scènes montrent l'enfant aux pieds devenus roues pour rivaliser de vitesse avec une automobile, ou avec un parapluie imaginaire qui a jailli de sa tête pour l'abriter, ou transformé en petit Éros qui s'envole vers la lune, où réside la déesse Chang'e de la légende, personnage de la mythologie chinoise qui, condamnée à la solitude, demeure à jamais dans son Palais de glace.

Feng Zikai ne fait guère usage de la déformation des visages, qu'il a pourtant remarquée chez Honoré Daumier, George Grosz, voire Jean Effel, dont il connaît les caricatures antifascistes qui donnent de Mussolini une vision un peu ridicule avec un visage au menton proéminent. Il s'agit d'un portrait à charge qui utilise la déformation physique comme métaphore d'une idée.

Feng Zikai exprime une critique du système éducatif de tradition confucéenne, à la fois contraignant, uniforme et rébarbatif. Dans *Un certain professeur* (1931), la tête du maître est remplacée par un phonographe, soulignant par là le caractère répétitif de son enseignement. Ici, le ressort humoristique provient surtout du caractère saugrenu de la transformation physique du personnage. Une image intitulée *L'éducation, n° 2* montre un enfant essayant vainement de se dégager d'un moule dans lequel on veut le faire entrer de force. L'humour vient ici de la miniaturisation de l'enfant, impuissant face aux mains géantes qui le maintiennent, malgré la dimension pathétique de cette lutte inégale, mais également de l'idée de représenter l'éducation sous la forme d'un moule réel, dans lequel on veut encastrier la pauvre victime, qui doit en épouser exactement le contour à la manière d'une figurine en terre cuite.

Il montre aussi le calvaire de l'élève contraint à réaliser son devoir dans un temps limité. *L'horloge idéale : la durée de l'examen* figure un collégien devant sa copie d'examen, un crayon à la main, qui tente désespérément de retenir les aiguilles d'une horloge par l'intermédiaire d'un fil qu'il tient dans sa main gauche. C'est une métaphore du temps qui passe trop vite. Son visage exprime à la fois l'effort et l'anxiété, tandis que l'effervescence intellectuelle est rendue par des lignes légèrement sinueuses verticales situées au-dessus de sa tête – trait tiré de la bande dessinée occidentale. L'état de tension extrême ainsi que son geste visant à retenir le temps durant le petit supplice qu'il endure font sourire. Un autre dessin nous rend complices d'un tricheur, qui récite debout sa leçon, qu'il est en fait en train de lire avec application sur le dos du camarade assis devant lui.

⁴ Paru en 1935 dans *Yuzhou feng* ou vers 1949 dans une revue de Hong Kong.

De nombreuses œuvres se caractérisent par une touche humoristique, en particulier celles mettant en scène des enfants. Quelques dessins, assez rares, se réfèrent discrètement à l'actualité politique, comme *Fantoché* (1934), où l'on voit un enfant essayer de maintenir à toutes forces un chat sur le dos d'un chien en dirigeant ses gestes – allusion transparente à l'empereur chinois Puyi, placé par les Japonais à la tête de l'État du Mandchoukouo en 1932 mais sans pouvoir réel. Sur un dessin de 1935, un médecin occidental inquiet prend le pouls d'un globe terrestre – un monde rendu malade par la montée des fascismes.

Feng Zikai écrivain

Feng Zikai, également écrivain, a toujours considéré son œuvre dessinée et son œuvre écrite comme étroitement liées. Il est l'auteur de nombreux essais, ainsi que de poèmes, de quelques contes et d'une nouvelle. Il faut distinguer les essais sur l'art et la musique, nombreux, liés à son enseignement, qui représentent une ouverture sur l'art occidental, et les essais « familiers », écrits de circonstance ou causeries. Feng Zikai n'a de cesse de vouloir sensibiliser le public chinois à l'art, qu'il s'agisse de la peinture traditionnelle, de sa propre création ou de l'art occidental. Il publie une *Vie de Van Gogh* adaptée du japonais en 1929 et de nombreux essais où il traite des notions d'art pour l'art et art pour la vie, que l'on opposait volontiers à l'époque républicaine, et développe la théorie de « l'esprit de l'art », 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 » ainsi que l'« esprit enfantin ». Il précise sa notion d'« esprit de l'art » dans un essai écrit en 1932, où il dénonce la légèreté des tenants de l'art nouveau qui prétendent rompre avec l'art ancien, jugé inutile et obsolète en récusant leur approche iconoclaste. Selon lui, l'artiste 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 l'« esprit enfantin », qui met l'accent sur la spontanéité et la sensibilité de l'enfant et préconise un libre développement de l'enfant conforme à la nature, une quête de la sincérité et du vrai. L'art lui apparaît comme une composante de la vie aussi essentielle que la science et la morale. Alors que la plupart des intellectuels éclairés de l'époque républicaine voyaient dans la science un moyen de remédier aux problèmes du pays, il souligne le danger que cette attitude peut représenter pour l'art : « La science, matérialiste, détruit l'art, le désagrège et le prive de sa nature véritable. » (1928).

Ses essais « familiers », qui traitent essentiellement de menus faits de la vie quotidienne et des sentiments qu'ils lui inspirent, mettent en lumière les deux pôles entre lesquels il n'a cessé d'osciller : son rêve de retraite hors du monde et sa volonté d'être en prise avec la société de son temps⁵. Ils révèlent un art de vivre cultivé en toute sérénité : soirées entre amis devant un verre d'alcool de riz, réunions familiales, observation de jeux d'enfants, dégustation de thé devant un paysage pluvieux. Adeptes d'une esthétique de l'ordinaire, habiles à saisir la poésie des événements en apparence les plus insignifiants, Feng Zikai goûte les charmes de la nature, s'attache à décrire la chute des feuilles, la course d'une fourmi, la lutte pour la vie d'une humble plante, la silhouette d'un saule. Attaché à un idéal moral fait de modestie et d'honnêteté, il observe la société sous toutes ses facettes, s'efforce de découvrir le sens de la vie et d'explorer les fondements de l'âme en cherchant à faire réfléchir le lecteur. Ses essais rappellent parfois par leur coloration lyrique l'art d'un de ses maîtres à penser, l'écrivain japonais Natsume Sôseki (1867-1916). De ce dernier, il apprécie particulièrement le roman *Oreiller d'herbes* (1906), qu'il traduira en 1958, récit de la retraite d'un peintre dans une auberge de montagne, où ce dernier entreprend de peindre et de réfléchir sur son art : Feng Zikai, tel le héros d'*Oreiller d'herbes*, va et vient entre observation de la société et de ses travers et volonté d'élévation au-dessus des contingences du monde.

Parfois teintés d'humour, les essais « familiers » de Feng Zikai abordent les thèmes liés au temps, à la nature ou à la mort en exprimant pleinement la subjectivité de l'auteur. Tout d'émotion contenue, ces brefs exercices littéraires frappent par leur simplicité dénuée d'affectation et de fioritures, leur délicatesse, leur ton sobre et intimiste, leur regard volontairement naïf. Nombre de ses essais et de dessins se correspondent et se complètent : Ils se rapprochent par la simplicité du tracé au fil du pinceau et de l'écriture au fil de la pensée. Les dessins ne sont pourtant pas des illustrations, mais simplement une façon différente d'aborder un même sujet, parfois décalée dans le temps.

⁵ Feng Zikai, *Couleur de nuage*, Gallimard, 2010, traduit du chinois par Marie Laureillard.

Prenons comme exemple l'essai *A l'abri de la pluie dans la montagne* (1935), qui raconte une promenade aux environs de Hangzhou durant laquelle, pour échapper à la pluie, l'auteur se réfugie dans une maison de thé. Loin de s'en désoler, il goûte cet instant de solitude en pleine nature, bercé par le son d'une vièle mêlé au martèlement de la pluie. Après avoir prié le serveur de l'établissement de lui prêter l'instrument, il commence à jouer des mélodies tantôt chinoises, tantôt occidentales, attirant par sa musique un groupe de jeunes gens ravis qui chantent en chœur. Au récit se superpose le souvenir de son apprentissage du violon durant son enfance. Tous se séparent à regret, car la musique les a réunis. Le timbre ténu de l'instrument a une résonance profonde dans le cœur de ceux qui l'écoutent. L'essai s'achève sur quelques considérations sur la qualité de cette musique propre à « enseigner la concorde ». Feng Zikai, lui-même initié à la musique occidentale, en particulier au violon et au piano, conserve un goût marqué pour la vièle chinoise, dont il a appris les rudiments enfant, ainsi que pour les mélodies chinoises anciennes alliant la simplicité à la noblesse.

En songeant à nouveau à notre aventure, il m'a paru que la vièle chinoise était un instrument véritablement digne d'intérêt. Combien de gens peuvent avoir la chance de disposer d'instruments aussi prestigieux qu'un *piano*, lourd comme un cercueil, ou qu'un *violon* [violon] dont le prix s'élève à plusieurs centaines de yuans ? La vièle chinoise, elle, ne coûte que vingt ou trente centimes pièce, et bien que sa tessiture ne soit pas aussi étendue que celle du *violon* [violon] occidental, elle permet d'interpréter quelques mélodies très simples. Même si son timbre n'en a pas la beauté, sa musique se laisse écouter si elle est bien accordée. Cet instrument est si populaire dans notre pays qu'on l'entend chez le coiffeur, dans la boutique du tailleur, sur les bateaux du Jiangbei ou dans les hameaux. S'il existait davantage de morceaux pour vièle alliant la simplicité à la noblesse et rencontrant le même succès auprès du peuple que le *Chant du pêcheur*, leur influence sur les goûts artistiques de tout un chacun serait peut-être plus profonde encore que celle des cours de musique à l'école.

En ce jour pluvieux, le serveur d'une modeste maison de thé joue quelques airs de musique anciens sur sa vièle au son aigret, tandis que les clients boivent du thé. Il se réfère au poète Su Shi (1135-1101) pour exalter le charme de la pluie « au battement puissant et lancinant ».

Si la joie de la promenade avait tout d'abord été gâchée par l'averse et que je me trouvais arrêté malgré moi en ce lieu isolé, je commençais à goûter la saveur intense de ce moment de solitude – saveur qui me semblait bien supérieure à celle d'une excursion par temps ensoleillé. « Les monts nimbés de brume – la pluie a aussi ses charmes », a écrit le poète.

La « saveur » est encore accrue par le charme des lieux, une petite maison de thé perdue au milieu des montagnes.

Moi qui ai enseigné la musique pendant sept ou huit ans, accompagné des chœurs au *piano* et interprété des *sonates* de Beethoven, je n'en ai jamais apprécié la saveur autant que ce jour-là.

Le dessin correspondant, publié dans le même numéro de revue que l'essai, est accompagné de la légende *Déserts sont les sentiers, rares les clients, la vièle remplace la radio*.

L'image, qui pourrait évoquer par son format haut et étroit une peinture de paysage sur rouleau vertical, comporte trois plans successifs, représente un personnage jouant de la vièle devant une maison de thé. On y retrouve les composantes privilégiées de l'univers du lettré : la montagne, l'eau (sous forme de nuages), la maison de thé, l'instrument de musique. L'essai communique une atmosphère de gaieté et de convivialité d'un moment passé ensemble à l'abri par une pluie battante. Mais il ne fait que suggérer vaguement le paysage, laissant le lecteur libre de l'imaginer à son gré. Le manhua, quant à lui, lui donne forme et en précise les principaux éléments. Le style, bien que simplifié et comportant quelques éléments de perspective linéaire, rejoint l'atmosphère d'une peinture traditionnelle.

L'intérêt particulier que Feng Zikai porte aux enfants le conduit à écrire plusieurs contes qu'il illustre lui-même et qui visent à forger un idéal chez le jeune lecteur ainsi qu'à développer sa moralité et à accroître sa capacité à distinguer le bien du mal. Ainsi, *Le bol d'huile* incite l'enfant à raffermir son caractère, tandis que *La chasse à l'ours* est destiné à lui faire aimer les animaux. *Le docteur voit un fantôme* cherche à combattre les superstitions et à donner confiance dans la science. *La parole de Cinq Yuans* dénonce le marasme économique de la Chine de la fin des années 1940. Son unique nouvelle intitulée *Six mille yuans*, datée de 1957, fustige l'impérialisme occidental à l'époque de la guerre de l'Opium et l'exploitation des pauvres par les nantis.

Grand amateur de poésie classique, admirateur de Tao Yuanming, Bai Juyi ou Qu Yuan, Feng Zikai s'est également essayé tout au long de sa vie à l'écriture de poèmes. Ce sont, dans leur forme, des poèmes proches du modèle classique par l'emploi de la langue lettrée, mais qui restent simples, sans prétention et en prise avec la vie moderne. Curieusement, Feng Zikai ne semble pas avoir été attiré par la poésie moderne, qui, en quête de formes inédites, recourut volontiers à la langue parlée et au vers libre d'inspiration occidentale.

Dans un poème, l'auteur exprime son point de vue sur la taille des buissons et des arbres qu'il estime cruelle et injustifiée, tout autant que la cueillette de fleurs ou la torsion d'un bonsaï. Le jugement moral se double d'un jugement esthétique : la nature, si belle lorsqu'elle évolue à sa guise, ne saurait être contrainte sans dommage. Ainsi, les végétaux aux « silhouettes gracieuses » se muent « en un muret très bas » sous la cisaille du jardinier.

Triste rangée de houx	一排冬青樹
D'aspect trop inégal	參差劇可憐
Les uns dépassent les épaules	低者才及胸
D'autres n'y arrivent point	高者過人肩
Au clair de lune leurs silhouettes gracieuses	月下微風吹
S'agitent sous la brise	倩影何翩翩
Au jardin, un vieillard étrange	怪者園中叟
Muni d'une cisaille,	持剪來裁修
Change la nature délicate	玲瓏自然姿
En un muret très bas	變作矮牆頭
Branches rompues, feuilles brisées	枝折葉破碎
Pleurent des larmes de sang blanc	白血處處流

Seul est montré l'essentiel : les deux scènes superposées, détachées de tout contexte, flottent sur le blanc de la page. Dans l'angle supérieur droit de l'image, la légende indique *La taille du houx, association d'idées*. Pendant la Révolution culturelle, le dessin sera interprété comme une critique de la politique artistique du parti communiste, dont il aurait comparé l'effet à celui d'un sécateur.

C'est ainsi que Feng Zikai se tourne tantôt vers les réalités sociales, qui aiguisent son esprit critique, tantôt vers l'univers de l'enfance, qu'il se donne pour modèle, tantôt vers la nature, lieu d'élévation spirituelle par excellence. Il popularise la peinture, qui n'est plus destinée à la contemplation recueillie d'une élite mais doit s'ouvrir au plus grand nombre. Tendait la main au passé tout en revendiquant son appartenance au XXe siècle, il se libère de modèles classiques très codifiés tout en créant son propre vocabulaire plastique en puisant à des sources multiples, aussi bien chinoises que japonaises ou européennes. Avec une candeur souriante, Feng Zikai exprime en définitive les sentiments universels que sont le bonheur du jeu, la tristesse de l'exil, la joie des retrouvailles, la compassion face aux déshérités, la tendresse pour les animaux, la mélancolie devant les fleurs fanées ou l'humeur rêveuse devant la lune. Née dans un pays en proie aux guerres, aux mouvements sociaux et aux révolutions, sa création ne peut laisser indifférent : dénuée de toute dramatisation, elle

transmet envers et contre tout une philosophie de vie empreinte de sagesse, d'harmonie et de sérénité et traduit une indéfectible foi en l'homme.

Pour aller plus loin

ALEXANDRE JOURNEAU, Véronique et VIAL KAYSER, Christine (dir.), *Notions esthétiques (II) : la perception sensible organisée*, Paris, L'Harmattan, « L'univers esthétique », 2015.

BARME, Geremie Randall, *An Artistic Exile. A Life of Feng Zikai (1898-1975)*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2002.

BOISSIER, Jean-Louis, DESTENAY, Patrick, PIQUES, Marie-Chantal, *Bandes dessinées chinoises*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982.

FENG, Zikai [traduction du chinois par Marie Laureillard], *Couleur de nuage*, Paris, Gallimard, 2010.

HARBSMEIER Christoph, *The Cartoonist Feng Zikai: Social Realism with a Buddhist Face*, Oslo-Bergen-Stavanger, Tromso, Oslo Universitets-forlaget, 1984.

LAUREILLARD, Marie, *Feng Zikai, un caricaturiste lyrique : dialogue du mot et du trait*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Univers esthétique », 2017.

LAUREILLARD, Marie [préface et traductions], *Peintures et caricatures de Feng Zikai*, Paris, You Feng, 2020.

PIMPANEAU, Jacques, *Sauve qui veut !*, Paris, Kwok On, 1993.

TAROCCO, Francesca, *The Cultural Practices of Modern Chinese Buddhism: Attuning the Dharma*, Londres, Taylor & Francis Ltd, 2007.