

Feng Zikai (1898-1975), un caricaturiste lyrique

Marie Laureillard

▶ **To cite this version:**

Marie Laureillard. Feng Zikai (1898-1975), un caricaturiste lyrique. Études Chinoises, 2008, 27, p. 87-115. halshs-00965327

HAL Id: halshs-00965327
https://shs.hal.science/halshs-00965327

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.

Résumé

Christine VIDAL : D'un régime à l'autre : les intellectuels ralliés au pouvoir communiste, 1948-1952

L'histoire des intellectuels restés à distance du Guomindang et du parti communiste chinois et qui, en 1949, décident de coopérer avec le nouveau régime reste mal connue. Cet article s'attache à expliciter leur choix et à rendre compte de leurs attitudes. L'analyse porte sur trois moments : la période charnière qui va de l'effondrement du Guomindang à la prise des villes par les forces communistes en 1948-1949, l'instauration du nouvel ordre en 1949-1950, et les transformations engagées entre 1950 et 1952. La période de transition apparaît au final comme une période pleine d'hésitations et d'incertitudes, durant laquelle le parti communiste chinois semble moins maître du jeu qu'on ne l'a dit, et la politique de front uni une stratégie risquée, aux résultats aléatoires. Pour ces intellectuels, dont le ralliement au nouveau régime n'est ni démission ni naïveté, elle correspond à une période d'espoir, d'accommodation et de désillusions, d'autant que dès 1951-1952 s'amorce la stratégie d'exclusion qui finira par dominer le maoïsme au cours des deux décennies suivantes.

Abstract

Christine VIDAL: From one régime to another: intellectuals won over to Communist power, 1948-1952

The history of the intellectuals who kept a certain distance from both the Guomindang and the Chinese Communist Party but eventually decided to stay in China in 1949 and cooperate with the party in power has as yet hardly been explored. This article seeks to explain their choice and account for their attitudes. The analysis focuses on three moments: the transitional period from the collapse of the Guomindang to the takeover of the cities by Communist forces in 1948-1949, the establishment of the new order in 1949-1950, and the transformations undertaken between 1950 and 1952. The transition period appears ultimately to be one full of hesitations and uncertainties, during which the Chinese Communist Party seems to be less in control than some have previously claimed, and the United Front policy appears as a more hazardous strategy with unexpected results. For those intellectuals whose rallying to the new régime was neither abdication nor naïveté, it represents a period of hope, accommodation and disillusionment, all the more given the strategy of exclusion which, starting from 1951-1952, came to dominate Maoism during the next two decades.

Feng Zikai (1898-1975), un caricaturiste lyrique

Marie Laureillard *

L'œuvre de caricaturiste de Feng Zikai 豐子愷 (1898-1975) s'est élaborée dans le sillage du mouvement pour la Nouvelle Culture (1917-1923) et dans le creuset de la trépidante Shanghai des années 1920-1940, à une période d'appropriation active et sélective par les artistes chinois de thèmes, de styles et de supports glanés en Occident ou au Japon. La caricature chinoise de la première moitié du XX^{e} siècle, qui apporte un témoignage précieux sur la société de l'époque, mériterait une étude approfondie qui en mettrait en lumière les multiples facettes du type de la récente monographie de Tang Xiaobing traitant du mouvement de la gravure sur bois des années 1930 [1]. Comme le déclarait Patrick Destenay en 1973 dans un article consacré à l'artiste Zhang Guangyu 張光宇 (1900-1964), « la gravure sur bois, l'illustration populaire – bandes dessinées, littérature enfantine, affiches, papiers découpés –, la caricature (…) ne sauraient, aujourd'hui, être considérés comme des arts mineurs » [2]. L'essor de ces genres artisti-

* Marie Laureillard est maître de conférences en langue et civilisation chinoises, université Lumière-Lyon 2.

[1] Tang Xiaobing, *Origins of the Chinese Avant-Garde: The Modern Woodcut Movement*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2008.

[2] Destenay Patrick, « Zhang Guangyu, caricaturiste et imagier », *Cahiers de linguistique, d'orientalisme et de slavistique*, 1973, 1-2, p. 85. Voir également : Bi Keguan 筆克官 et Huang Yuanlin 黃遠林, *Zhongguo manhua shi* 中國漫畫史 (Histoire de la caricature en Chine), Pékin : Wenhua yishu chubanshe, 1986 ; Sullivan Michael, *Art and Artists of Twentieth-century China*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1996 ; Andrews Julia and Shen Kuiyi, *A Century in Crisis: Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China,* New York: Guggenheim Museum, 1998 ; Lent John A., *Illustrating Asia: Comics, Humour Magazines, and Picture Books,* Richmond: Curzon Press, 2001.

ques apparaît comme une réponse à des besoins nouveaux ; Feng Zikai considérait lui-même la caricature comme un art à part entière particulièrement adapté à son temps.

Le talent de Feng Zikai s'est épanoui au contact de l'effervescence culturelle qui caractérise la Chine républicaine. Dans les années 1910, il étudie sous la conduite de deux professeurs qui le marquent profondément, Li Shutong 李叔同 (1880-1942), Hongyi 弘一 de son nom bouddhique, et Xia Mianzun 夏丏尊 (1886-1946). Durant les années 1920, après un séjour de dix mois à Tōkyō en 1921, il s'installe à Shanghai où il fréquente les milieux occidentalistes, et où la presse et l'édition fournissent un support adapté à ses caricatures en noir et blanc. Dans les années 1930, il circule entre Shanghai et son pays natal des environs de Hangzhou. En 1937, il fuit l'invasion japonaise vers l'intérieur du pays, au Guangxi, puis au Sichuan, pour retourner à Shanghai à la fin de la guerre. Dans la Chine communiste, ses caricatures et ses peintures reflètent un univers de plus en plus idyllique et harmonieux ayant perdu de leur fraîcheur et de leur verve. Nous avons choisi de nous concentrer ici sur sa production de caricatures en noir et blanc des années 1920-1940 à l'exclusion de ses peintures, qui sont comme une version en couleur et de plus grand format de ces dernières [3].

Si le cheminement intellectuel de Feng Zikai et son intégration au milieu culturel de l'époque ont déjà été retracés dans l'excellente biographie signée de Geremie Barmé [4], ses caricatures méritent d'être analysées en tant que telles, pour la vision du monde imprégnée de philosophie et de sagesse bouddhique qu'elles traduisent, ainsi que pour leur coloration lyrique originale qui fait de lui un artiste à part. Son œuvre, ambitieuse par ses visées et sur laquelle il s'est lui-même amplement exprimé dans ses écrits théoriques, se distingue de la caricature érotique, sur laquelle plusieurs études ont été menées dans le cadre des *gender studies* [5], ou encore de la

[3] L'ouvrage suivant rassemble toutes les caricatures de l'artiste : Feng Yiyin 豐一吟 et Feng Chenbao 豐陳寶 (dir.), *Feng Zikai manhua quanji* 豐子愷漫畫全集 (Œuvre dessiné complet de Feng Zikai), Pékin : Jinghua chubanshe, 1999 (16 vol.). Nous avons également consulté les revues ou éditions originales dans lesquelles elles ont été publiées initialement pour constater que les caricatures y figuraient en pleine page.

[4] Barmé Geremie, *An Artistic Exile: A Life of Feng Zikai (1898-1975)*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2002.

[5] *Cf* plusieurs chapitres de Kuo Jason C. (dir.), *Visual culture in Shanghai, 1850s-1930s*, Washington: New Academia Publishing, 2007.

caricature politique, qui ne l'a guère intéressé. Nous tenterons ici de lire ces images nées sous le pinceau de Feng Zikai en se conformant aux préceptes de Gillian Rose [6], en les décrivant précisément, pour elles-mêmes, sans oublier d'évoquer les conditions sociales dans lesquelles elles ont été produites ainsi que le public visé.

La caricature, une peinture au fil du pinceau

La caricature chinoise telle que la pratique Feng Zikai n'est pas exactement l'équivalent de la caricature en Occident. Elle s'y apparente par la grande simplicité du trait, le sujet souvent moralisateur, l'aspect humoristique ou même satirique qui s'en dégage parfois, mais elle s'en éloigne aussi par l'art de la suggestion, qui peut lui être préféré à une démonstration appuyée ou à un portrait-charge, ainsi que par la poésie très souvent présente. Ainsi, Feng Zikai représente des personnages anonymes au visage vide, dont il se borne à mettre en scène la situation ou l'attitude sans forcer le trait, allant à l'encontre de la caricature telle que nous la connaissons. Le terme même de « caricature », qui vient de l'italien *caricare*, « charger », « exagérer », montre que l'artiste occidental cherche à saisir, par leur déformation même, les traits d'un individu ou d'un groupe en ce qu'ils ont d'essentiel pour en tirer un effet humoristique ou polémique. Rien de tel chez Feng Zikai, qui prône l'inachèvement et procède par petites touches. En quelques traits, il suggère l'image qu'il a en tête, exécutant d'instinct son *manhua* 漫畫, et très rapidement, pour ne pas perdre son idée. En affirmant ne pas vouloir trop détailler son dessin, il semble faire écho au principe d'inachèvement énoncé par Zhang Yanyuan 張彥遠 (815-apr. 875) dans son *Histoire de la peinture à travers les âges* (*Lidai minghuaji* 歷代名畫記) [7] :

[6] Rose Gillian, *Visual Methodologies*, London/New Delhi: Thousand Oaks/Sage, 2001, p. 15.

[7] Cité et traduit par Escande Yolaine, *L'art en Chine – la résonance intérieure*, Paris : Herman, 2007: « Lorsqu'on peint, il faut surtout éviter de (…) montrer les moindres détails avec minutie, de façon pointilleuse, comme de faire apparaître ouvertement son adresse. C'est pourquoi ce n'est pas de l'inachevé qu'il faut se défier, mais bien de l'achevé. Car inachevé ne signifie pas accompli. Le véritable achevé est dans l'inachevé, alors que ce que l'on appelle achevé ne l'est pas » (p. 157).

> Parfois une vision (*huanxiang* 幻象) surgissait devant mes yeux, fugitive, évanescente. Aussitôt, je saisissais mon pinceau pour la dessiner, mais à peine en avais-je tracé les grandes lignes que la vision s'évanouissait. En regardant la feuille de papier, je ne voyais que quelques traits de contour et même s'il manquait encore les yeux ou les sourcils, cela suffisait à évoquer ma vision. Il me semblait inutile d'y apporter des détails supplémentaires. Une fois, je cherchais à préciser davantage mon dessin (...), mais le résultat fut que ma vision première fut complètement transformée, ce qui gâcha l'image. Les anciens ont dit : « Le pinceau n'arrive pas à temps pour saisir l'idée » (*yi dao bi bu dao* 意到筆不到), ce qui n'est pas faux. Pour peu qu'on ait l'idée en tête, le pinceau suit de lui-même et, de surcroît, avec une grande facilité. Certaines personnes manquant de goût artistique se sont écriées à la vue de mes dessins : « Comment, ce personnage n'a qu'une bouche, il n'a pas d'yeux ? » ou « Oh ! Ce personnage a les doigts de la main collés ensemble ! ». Certains sont encore plus précis : « Pourquoi ne voit-on pas les yeux derrière les lunettes ? ». À ces gens-là, je ne peux guère donner d'explication. Je ne fais pas attention à eux et je m'attache à lire des poèmes, à capter les visions qu'ils m'inspirent et à les figurer sur mes caricatures. [8]

Le spectateur aura donc pour tâche de lire entre les lignes, de reconstituer tout ce que l'artiste n'a fait que lui suggérer : la force du message réside dans le non-dit.

Comme le note Bi Keguan, le mot *manhua*, qui traduit le terme occidental « caricature » est un néologisme emprunté au japonais dans la première moitié du XX[e] siècle :

> 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 *manga*, avec Hokusai à leur tête, commencent à employer ce terme qui, dit-on, signifie « peinture selon son inspiration », « dessin au fil de l'idée », « dessin fait au hasard » (*suiyi hua* 隨意畫). 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. [9]

[8] « Manhua chuangzuo ershi nian » 漫畫創作二十年 (Vingt ans de création de *manhua*), d'abord intégré au *Shuaizhenji* 率真集 (Recueil d'écrits sincères), Shanghai : Wanye shudian (1946), puis, sous le titre « Wo de manhua » 我漫畫 (Mes *manhua*), au *Yuanyuantang suibi* 緣緣堂隨筆 (Essais de la maison des Affinités), Pékin : Renmin wenxue chubanshe, 1957, *in* Feng Yiyin 豐一吟 et Feng Chenbao 豐陳寶 (dir.), *Feng Zikai wenji* 豐子愷文集 (Recueil des écrits de Feng Zikai), Hangzhou : Zhejiang wenyi chubanshe,1996, vol. 4, p. 388-389.

En japonais, *manga* désigne actuellement la bande dessinée, voire le dessin animé, sens qu'on lui connaît surtout depuis la seconde guerre mondiale. Le *manhua* peut être considéré comme un équivalent du *manga* japonais si l'on garde à l'esprit la signification ancienne de ce dernier. La conception des *manhua* en Chine a connu une évolution entre la période républicaine et aujourd'hui, comme l'atteste le *Cihai*, qui, dans son édition de 1925 ne mentionne pas le terme sous cette acception, et en 1948 le définit comme suit :

> Sorte de peinture dont le thème peut être purement imaginaire. Rendre compte de faits particuliers ou décrire des fragments de vie. Liberté de la forme, simplicité du style et saveur caractérisent ce genre de peinture. [10]

La comparaison avec la définition actuelle (édition de 1994) permet de constater que l'élément satirique ou comique a fini par l'emporter sur la simplicité et la liberté de ton autrefois soulignées :

> Peinture fortement marquée par une dimension satirique ou humoristique, dont le thème peut être aussi bien un événement politique qu'un fait de la vie courante. Dans un dessin humoristique ou amusant, l'artiste recourt à différentes techniques telles que l'hyperbole, la métaphore, le symbole ou l'allégorie pour railler, critiquer ou louer tel personnage ou tel fait. [11]

Feng Zikai a lui-même examiné l'étymologie du terme *manhua*. La définition qu'il en donne dans un essai publié en 1948 rejoint celle du *Cihai* énoncée plus haut ainsi que celle des *manga* japonais d'avant la seconde guerre mondiale en ce qu'elle met l'accent sur la nature libre et informelle de l'œuvre :

> Dans le mot *manhua*, le caractère *man* apparaît, revêtu de la même signification que dans les termes essai libre (*manbi* 漫筆) ou conversation à bâtons rompus (*mantan* 漫談). Ces deux termes correspondent en littérature à l'essai au fil du

[9] Bi Keguan 畢克官, *Zhongguo manhuashi hua* 中國漫畫史話 (Propos sur l'histoire de la caricature en Chine), Jinan : Shandong renmin chubanshe, 1982, p. 44.
[10] *Cihai* 辭海, Shanghai : Shanghai zhonghua shuju, 1948.
[11] *Cihai* 辭海, Shanghai : Shanghai cishu chubanshe, 1994.

> pinceau (*suibi* 隨筆) ou encore à l'essai familier (*xiaopinwen* 小品文), qui, le plus souvent, traitent de thèmes librement choisis par l'auteur, se caractérisent par leur brièveté et présentent un contenu succinct. Le *manhua*, en peinture, peut également être considéré comme une peinture au fil de la plume (*suibi hua* 隨筆畫) ou une peinture familière (*xiaopinhua* 小品畫), de petite dimension, au sujet non imposé et au contenu précis. [12]

Étant donné la conception particulière que Feng Zikai a de la caricature (d'autant plus significative que le terme fut employé pour la première fois en Chine dans les années 1920 à propos de ses dessins), la dimension lyrique de son œuvre que nous nous attacherons plus loin à souligner ne paraît pas en contradiction avec la notion de caricature. Nous prenons ici le mot « lyrique » non pas dans son sens littéraire antique « destiné à être chanté », mais dans son sens moderne « se disant de la poésie qui exprime des émotions, des sentiments intimes, au moyen de rythmes, d'images propres à les transmettre au lecteur » et pouvant s'appliquer à d'autres arts tels que la musique ou la peinture [13]. L'association de deux termes comme « caricature » et « lyrique » pourrait apparaître comme un oxymore, mais nous verrons que bon nombre des caricatures de Feng Zikai s'inspirent directement de poésies anciennes ou de son temps, ou traitent de sujets propres à exalter les sentiments, la nature ou le temps qui passe.

Les caricatures de Feng Zikai apparaissent comme des petits tableaux familiers saisis sur le vif et influencés par la caricature occidentale, *via* le Japon, mais tracés au pinceau, qui est la marque du lettré chinois traditionnel. Pourtant, l'artiste se refuse à copier systématiquement les œuvres des peintres chinois anciens selon la méthode d'apprentissage traditionnelle. C'est ce qu'il affirme lui-même aux tenants de la tradition qui croient reconnaître dans ses dessins la touche de tel grand peintre d'autrefois. En raison de sa formation, il voue au contraire un grand intérêt à la peinture sur le motif. Il a décrit dans maints essais, notamment dans « Mon difficile apprentissage » (*Wo de kuxue jingyan* 我的苦學經驗) (1930) [14], l'enseignement axé sur le dessin à l'occidentale dispensé par Li Shutong.

[12] Feng Zikai, « Manhua de yiyi » 漫畫意義 (La signification des *manhua*) (1948), *in Feng Zikai wenji*, *op. cit.*, vol. 4, p. 262.
[13] *Dictionnaire analytique et analogique de la langue française*, Paris : Le Robert, 1959, vol. 4, p. 339.
[14] *Zhongxuesheng* 中學生 (Le Lycéen), 1er janvier 1931, *in Feng Zikai wenji*, *op. cit.*, vol. 5, p. 77-89.

C'est à Hangzhou, à l'école normale numéro un du Zhejiang que Feng Zikai a appris les techniques de la peinture occidentale, dont celle du dessin sur le motif, qu'il ne pratiquera pas toujours : ainsi, il écrit dans « Mai » (1934) qu'il n'est « plus exercé à peindre sur le motif depuis longtemps, [lui] qui, souvent, ne compte plus que sur [sa] mémoire et [son] imagination » [15]. Mesurant généralement 25 cm sur 16 cm de côté, ses dessins sont donc d'une nature hybride qui les éloigne de la caricature occidentale. Le trait, toujours chargé d'encre sombre et sur lequel on ne distingue guère l'attaque, le développement et la fin du coup de pinceau, rappelle cependant davantage le tracé au crayon que les savants dégradés de la peinture traditionnelle monochrome. Les caricatures de Feng, si elles demeurent un art de la ligne où les volumes ne sont pas exprimés, recourent souvent à la perspective linéaire. La règle d'or occidentale s'y associe au rôle dévolu au vide. La rapidité du dessin, qui pourrait faire songer à la photographie à laquelle Feng Zikai s'est intéressé [16], ne saurait donc faire oublier le soin avec lequel il a conçu ses compositions, comme il s'en est expliqué lui-même dans un essai intitulé « Les règles de composition » (*Goutu fa* 構圖法) [17].

Feng Zikai, fin connaisseur de la caricature occidentale comme des *manga* japonais, se montre tout particulièrement attaché à une coloration lyrique, inspirée de celle du Japonais Takehisa Yumeji 竹久夢二 (1884-1934), au détriment de leur aspect satirique. Lors de son séjour au Japon en 1921, il a découvert les *manga* de ce peintre, qui l'ont séduit :

> Lorsque je me remémore les peintures que j'ai vues par le passé, je me souviens d'un genre de petits dessins au pinceau (*maobi hua* 毛筆畫) qui m'a profondément marqué et que je ne pourrai jamais oublier. Âgé d'une vingtaine d'années, j'ai découvert sur un éventaire couvert de vieux livres, à Tōkyō, un recueil de dessins de Yumeji intitulé *Le Printemps*. Je l'ai pris et l'ai feuilleté

[15] « Wu yue » 五月 (Mai), daté du 8 avril 1934, intégré au recueil *Suibi ershi pian* 隨筆二十篇 (Vingt essais au fil du pinceau), Shanghai : Tianma shudian, 1934, publié dans le *Tianjin minguo ribao* 天津民國日報 (Le quotidien républicain de Tianjin), 30 juin 1947, *in Feng Zikai wenji*, *op. cit.*, vol. 5, p. 298.
[16] « Meishu de zhaoxiang » 美術的照相 (La photographie d'art), paru dans *Yiban* 一般 (L'Universel), 1927, 2-3, *in Feng Zikai wenji*, *op. cit.*, vol. 1, p. 63-74.
[17] « Goutu fa » 構圖法 (Règles de composition), *in Yishu xiuyang jichu* 藝術修養基础 (Bases d'éducation artistique), Guilin : Wenhua gongyingshe, 1941, *in Feng Zikai wenji*, *op. cit.*, vol. 4, p. 183-189.

> de la première à la dernière page et j'y ai vu des esquisses (*sketches*) tracées en quelques traits (*liaoliao shubi* 寥寥數筆), qui m'ont plu par leur aspect formel autant que par leur saveur poétique. [18]
> Auparavant, les artistes de *manga* choisissaient pour la plupart des sujets humoristiques, comiques, satiriques et ludiques. Monsieur Yumeji a écarté cette tendance à la facilité pour introduire une vision de la vie plus profonde et plus sérieuse. À leur vue, on éprouve des sentiments proches de ceux que l'on ressent à la lecture d'un quatrain et qui laissent un arrière-goût très agréable. [19]

La comparaison d'un dessin de Takehisa Yumeji et d'un dessin de Feng Zikai révèle ainsi à quel point le second s'est inspiré du premier (figures 1 et 2). « L'arrivée » de Yumeji et « Les hirondelles sont de retour, mais il n'est toujours pas revenu » (*Yan gui ren wei gui* 燕歸人未歸) de Feng, tous deux tracés à l'encre et au pinceau, sont très ressemblants par le sujet et la composition. Sur le dessin de Yumeji, une femme de dos, assise à sa fenêtre, regarde au loin un vol d'oies sauvages dans l'angle supérieur droit de l'image. Dans la version de Feng Zikai, la femme se tient à son balcon en observant des oiseaux également situés dans l'angle supérieur droit, mais il s'agit cette fois de deux grandes hirondelles (*yan* 燕), terme qui en chinois est homonyme de l'oie (*yan* 雁). Quelques branches de saule ont été ajoutées par Feng Zikai, motif amplement célébré dans la poésie classique chinoise, à laquelle il se réfère ici, tandis qu'une tunique de son temps se substitue au vêtement de l'ère Meiji. Le trait diffère, plus fin chez Yumeji, et d'épaisseur variable sous le pinceau de Feng Zikai. Ces vignettes de Yumeji, qui ne représentent qu'un aspect de l'œuvre protéiforme de ce dernier, ont donc joué un rôle décisif dans la création de Feng Zikai, qui, en les adaptant au contexte chinois, accède rapidement à la notoriété dès les années 1920.

Adepte, comme Yumeji, d'une « vision de la vie plus profonde et plus sérieuse » que celle de la plupart des auteurs de *manga*, Feng considère ainsi que la caricature doit transmettre une philosophie de vie dans une veine moralisante, tant il est marqué par les vues de son mentor et maître bouddhiste Li Shutong, adepte de l'école disciplinaire (Vinaya) fondée sur le principe de la non-violence et de la compassion. Feng Zikai

[18] « *Huihua yu wenxue* » 繪畫與文學 (Peinture et littérature) (1934), *in Feng Zikai wenji*, *op. cit.*, vol. 2, p. 486.
[19] « *Manhua de youlai* » 漫畫的由來 (L'origine des *manhua*) (1943), *in Feng Zikai wenji*, *op. cit.*, vol. 4, p. 271.

s'efforce de capter la saveur du quotidien, tout en lui donnant volontiers une connotation émotionnelle et sentimentale. C'est ainsi que, dès ses débuts, ses caricatures sont comparées à des poèmes.

Figure 1 :
Haru no maki 春の巻
L'arrivée



Takehisa Yumeji 竹久 夢二 (1884-1934),
Tokyo, 1909, fac-similé de l'édition originale, non paginé

Figure 2 :
Yan gui ren wei gui 燕歸人未歸
Les hirondelles sont de retour, mais il n'est toujours pas revenu



Zikai manhua 子愷漫畫 (Caricatures de Zikai), Shanghai : Kaiming shudian, 1926

Des caricatures conçues comme des poèmes

L'essayiste Zhu Ziqing 朱自清 (1898-1948), ami de Feng Zikai, qualifiait ses caricatures de « purs poèmes » (*chuncui de shi* 純粹的詩) [20]. L'écrivain Yu Pingbo 愈平伯 (1900-1990) voyait en elles un tapis de pétales de fleurs tombés des arbres, parés de tout le charme du monde [21]. Feng Zikai conçoit lui-même ses caricatures comme des poèmes : il a souligné la parenté qui les unissait à ses yeux au *jueju* 絕句.

> Les anciens disaient : « Les poètes, par des mots simples, savent exprimer une idée complexe (*shiren yan jian er yi fan* 詩人言簡而意繁). » Je pense que cette phrase peut s'appliquer aux *manhua* que j'aime tant. J'estime que les *manhua* sont à la peinture ce que les quatrains (*jueju* 絕句) sont à la littérature. *Manhua* et quatrains, en quelques traits essentiels, parviennent à véhiculer un contenu riche et frappant (*zi shu shao er jing, hanyi shen er chang* 字數少而精, 含義深而長). [22]

Feng Zikai établit ici un parallèle entre un genre poétique particulier et la caricature, dans lesquels il relève une analogie constitutive : en dépit de leur concision, tous deux condensent une idée selon le principe consistant à « montrer le grand au sein du petit » (*xiao zhong jian da* 小中見大) [23]. Le même principe du raccourci se retrouve donc dans la poésie comme dans la caricature, où la force de suggestion est rendue par l'économie du trait, le tracé rapide, abrégé et linéaire des figures qui se détachent souvent sur un fond blanc. C'est donc tout naturellement vers la poésie qu'il se tourne pour y puiser son inspiration.

[20] Chen Xing 陳星, *Qingliang shijie Feng Zikai yishu yanjiu* 清涼世界, 豐子愷藝術研究 (Un monde plein de fraîcheur — Recherches sur l'art de Feng Zikai), Hangzhou : Zhejiang wenyi chubanshe, 1996, p. 12.

[21] Jun Yang, « On *Zikai Manhua* », *in* Zhu Xiaojiang 朱曉江 (dir.), *Feng Zikai lun* 豐子愷論 (Discussions sur Feng Zikai), Hangzhou : Xiling yinshe chubanshe, 2000, p. 129.

[22] « Manhua yishu de xinshang » 漫畫藝術的欣賞 (L'appréciation de l'art des *manhua*), *Zhongxuesheng* 中學生 (Le lycéen), 1935, 56, *in Feng Zikai wenji*, *op. cit.*, vol. 3, p. 358-360.

[23] « Xieshi fa » 寫實法 (Le procédé réaliste), chapitre 5 de Feng Zikai, *Manhua de miaofa* 漫畫的描法 (Technique de dessin des *manhua*), Guilin : Kaiming shudian, 1943, *in Feng Zikai wenji*, *op. cit.*, vol. 4, p. 294.

L'attachement de Feng Zikai pour la poésie ancienne peut se mesurer à la place qu'il lui accorde dans maints dessins où figurent un ou deux vers soigneusement sélectionnés. Cette approche nouvelle de la poésie, qui n'est plus celle de la peinture traditionnelle, en a séduit plus d'un. Ainsi, l'écrivain Yu Pingbo 愈平伯 déclare-t-il dans la postface de l'ouvrage *Caricatures de Zikai* (*Zikai manhua* 子愷漫畫) paru en 1929 aux éditions de la Kaiming shudian dont Feng a été lui-même l'un des éditeurs jusqu'en 1933 :

> L'histoire de la peinture prenant pour sujet un poème est déjà longue. Pourtant, à ma connaissance, nul artiste n'avait employé les méthodes de la peinture occidentale pour décrire l'atmosphère du poème. S'il y en a un, c'est monsieur Feng. [24]

Il peut paraître étonnant qu'un artiste tourné vers l'art occidental de par sa formation, qui a étudié la peinture à l'huile au Japon et fait ses premiers pas dans un milieu occidentaliste à une période aussi iconoclaste à l'égard du passé que l'époque du Quatre Mai, s'appuie sur la poésie classique dès ses premières caricatures réalisées dans les années vingt, celles-là même qui l'ont rendu célèbre [25]. C'est là toute l'ambiguïté de Feng Zikai, qui, s'il est largement imprégné de peinture occidentale (qu'il a présentée dans de nombreux écrits théoriques), est loin de désavouer la tradition lettrée chinoise.

> Depuis mon enfance, j'ai toujours aimé la poésie, mais je n'ai fait qu'en lire, et non en écrire. Peu de poèmes anciens me plaisaient dans leur totalité. Je n'en appréciais le plus souvent qu'un passage ou même un seul vers, que je ne me contentais pas de réciter, mais que je copiais sur une bande de papier que je collais au mur afin de pouvoir l'admirer à tout moment. [26]

[24] Lin Su-Hsing, *Feng Zikai's Art and the Kaiming Book Company: Art for the People in Early Twentieth Century China*, Ph D dissertation, Ohio University, 2003, p. 182.

[25] Barmé évoque cet aspect dans le chapitre « Old poems, new paintings », *in An Artistic Exile. A Life of Feng Zikai (1898-1975)*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2002, p. 104-105.

[26] « Manhua chuangzuo ershi nian » 漫畫創作二十年 (Vingt ans de création de *manhua*), *op. cit.*, *in Feng Zikai wenji*, *op. cit.*, vol. 4, p. 388-389.

Feng Zikai réinterprète donc à sa manière les sujets poétiques conventionnels, qui forment un fonds immense d'archétypes allant de soi pour tout lecteur chinois et que l'on retrouve répétés à l'envi dans la peinture traditionnelle : saules, hirondelles, femmes esseulées, lettrés méditant dans de vastes paysages, bateaux abandonnés, pavillons au clair de lune. À partir de quelques exemples, nous nous proposons de faire ressortir quelques thèmes lyriques qui lui sont chers.

Des caricatures lyriques fondées sur la poésie classique

Les caricatures de Feng Zikai prennent souvent appui sur la citation d'un vers, d'un distique ou d'un quatrain célèbres. Une caricature réalisée en 1926 (figure 3) sur le thème de la solitude et de l'espérance se réfère ainsi à un distique de Wen Tingyun 溫庭筠 (812-870) dont nous proposons la traduction suivante : « Une myriade de bateaux passent/Le soleil couchant brille sur le fleuve tranquille » (*guo jin qian fan jie bu shi/xie yun yong yong shui you you* 過儘千帆皆不是, 斜暉脉脉水悠悠), extrait d'un poème à chanter (*ci*) composé sur l'air « Rêver du Jiangnan » (*Meng jiangnan* 夢江南).

La 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 [27], métaphore de la distance qui sépare les êtres, est une image très fréquemment employée dans les *ci*. La lumière du couchant évoque dans le poème le regard de la femme qui se languit de son amant. 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 debout, de dos, un bras appuyé sur l'un des panneaux de la fenêtre, l'autre sur l'appui, contemple la vue. La fenêtre occupe une place centrale et s'ouvre sur une large étendue d'eau. À un environnement typiquement chinois – fenêtre en papier, jonques – se mêlent des objets occidentaux comme la table et le tabouret. Un jeu de contrastes est créé entre l'extérieur, clair, baigné de la lumière du soleil couchant, et le mur intérieur, noir, sur lequel

[27] Maulpoix Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris : José Corti, 2000, p. 346.

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 communiquer l'atmosphère du distique, méditation rêveuse sur l'éloignement et le temps qui passe. Ainsi, contemplation de la nature et solitude coexistent ici, tandis que quelques objets contemporains rappellent qu'il s'agit d'une caricature.

Figure 3 :

Guo jin qian fan jie bu shi 過儘千帆皆不是
Xie yun yong yong shui you you 斜暉脉脉水悠悠

Une myriade de bateaux passe
Le soleil couchant brille sur le fleuve tranquille



Zikai manhua, op. cit.

Alors que l'art de la caricature met généralement en scène des personnages, certains dessins de Feng Zikai évoquent leur absence, comme celui s'appuyant sur deux vers de Qian Qi 錢起 (dynastie Tang) : « Lorsque la musique s'achève on ne voit plus personne/Une multitude de sommets verdoyants se dressent sur le fleuve » (*qu zhong ren bu jian/jiang shang shu feng qing* 曲終人不見, 江上數峰青). Dans ce poème, intitulé « Examen provincial : air de cithare pour les déesses de la rivière Xiang » (*Shengshi Xiang ling gu se* 省試湘靈鼓瑟), les déesses s'en sont allées, laissant derrière elles un paysage merveilleux. La caricature (figure 4), ré-

alisée en 1926, représente un paysage fluvial agrémenté de montagnes à l'arrière-plan, dont l'aspect sombre marqué par de larges touches d'encre noire évoque une végétation très dense. Au premier plan, une barque couverte est amarrée à un piquet près de la rive, indiquée par quelques brins d'herbe. L'eau est représentée par quelques lignes horizontales. La mélodie qui s'achève est suggérée par quelques notes de musique dessinées sur une portée occidentale, dont les ondulations évoquent les modulations tonales et qui s'inscrit dans le ciel en haut de l'image et semble s'envoler comme les déesses du poème. Ce mode de représentation d'un élément sonore renvoie à la bande dessinée occidentale. Le paysage désert, le bateau vide, la musique qui s'en va évoquent l'absence de ceux qui étaient là il y a peu de temps encore. Cette image vidée de ses personnages renforce l'effet du texte, d'autant plus que sa connotation mélancolique s'associe au lyrisme d'un paysage d'eau et de montagne agrémenté de musique.

Figure 4 :
Qu zhong ren bu jian 曲終人不見
Jiang shang shu feng qing 江上數峰青

Lorsque la musique s'achève on ne voit plus personne
Une multitude de sommets verdoyants se dressent sur le fleuve



Zikai manhua, op. cit.

Au lendemain de la guerre sino-japonaise, Feng Zikai prend pour sujets de ses caricatures des paysages naturels, se rapprochant ainsi de la tradition paysagère chinoise. Il a expliqué comment l'exode pour fuir l'avancée des Japonais l'a amené à contempler les paysages les plus variés : « En arrivant dans le Sud du Zhejiang, j'ai découvert des paysages de hautes montagnes. Lorsque j'ai traversé les provinces du Jiangxi et du Hunan, je n'ai vu que des montagnes. À Guilin, j'ai contemplé les plus beaux paysages du monde (*jia tianxia* 甲天下). Dès lors, mon regard s'est détourné des gens pour embrasser les paysages. Sous mon pinceau sont nées des peintures de paysage ». [28]

Ainsi, la lecture des deux derniers vers d'« Au bord du ruisseau » (*Xi shang* 溪上), un quatrain de Luo Gongsheng 羅公升, poète du XIII[e] siècle, lui inspire-t-elle un paysage :

wang sui tan qi lan 往歲貪奇覽
jin nian sui kao ban 今年遂考槃
men qian xi yi fa 門前溪一發
wo zuo wu hu kan 我作五湖看

Jadis épris des sites grandioses
Je n'aime plus que mon humble retraite
Devant ma porte, un cheveu de ruisseau
Devient pour moi la vue des Cinq Lacs [29]

Même s'il ne retient qu'un seul distique à inscrire sur son dessin (« Devant ma porte, un cheveu de ruisseau/Devient pour moi la vue des Cinq Lacs »), il y saisit l'atmosphère du quatrain tout entier (figure 5). En représentant un personnage absorbé dans la contemplation d'une rivière au milieu d'un vaste espace, ce dessin réalisé en 1941 et publié quatre ans plus tard matérialise la solitude d'un homme qui préfère la modestie et la simplicité de sa demeure aux sites les plus célèbres, mais qui a l'esprit suffisamment ouvert pour embrasser le monde entier. Le peintre incite de la sorte le spectateur à s'identifier à lui et à éprouver les mêmes sentiments que lui face à la nature, qui prend toute sa valeur à travers le regard qu'il

[28] Feng Zikai, « Introduction à une exposition » (*Huazhan zixu* 畫展字序), cité par Chen Xing, *Feng Zikai manhua yanjiu* 豐子愷漫畫研究 (Recherches sur les *manhua* de Feng Zikai), Hangzhou : Xiling yinshe, 2004, p. 77.
[29] Demiéville Paul (dir.), *Anthologie de la poésie chinoise classique*, Paris : Gallimard, 1962, p. 391.

porte sur elle [30]. Sa petitesse même montre qu'il se fond avec la peinture, selon une idée chère aux peintres classiques. C'est donc l'union de l'homme et de la nature dans son immensité, sur laquelle a toujours insisté la philosophie chinoise, qui retient ici l'attention.

Figure 5 :

Men qian xi yi fa	門前溪一發
Wo zuo wu hu kan	我作五湖看

Devant ma porte, un cheveu de ruisseau
Devient pour moi la vue des Cinq Lacs



Gu shi xin hua 古詩新畫 (Poèmes anciens, nouvelles peintures), Shanghai : Kaiming shudian, 1945

Feng Zikai aborde également le thème classique de l'exilé que saisit la nostalgie de son pays natal. Réfugié dans le Sud-Ouest de la Chine après l'invasion japonaise à partir de 1937, il a directement exprimé dans des poèmes personnels son regret de sa province natale, ce qui laisse penser qu'il s'est représenté lui-même sur la caricature « Les enfants lorgnent le passant, nul ne le reconnaît » (figure 6), réalisée en 1946 d'après le quatrain « Retour au pays : improvisation » (*Huixiang oushu* 回鄉偶書) de He

[30] Chen Xing, *op. cit.*, p. 79.

Zhizhang 賀知章 (659-944). Il ne s'agit plus ici d'un paysage, mais à nouveau de personnages occupant une position centrale.

shao xiao li jia lao da hui	少小離家老大回
xiang yin wu gai bing mao shuai	鄉音無改鬢毛衰
ertong xiang jian bu xian shi	兒童相見不相識
xiao wen ke cong hechu lai	笑問客從何處來

Tout jeune on quitte son pays, vieillard on y revient
On a gardé l'accent du cru, mais la tempe a blanchi
Les enfants lorgnent le passant, nul ne le reconnaît
On l'interroge en riant : d'où venez-vous, monsieur ? [31]

Figure 6 :

Ertong xiang jian bu xiang shi	兒童相見不相識

Les enfants lorgnent le passant, nul ne le reconnaît



Youyou huaji 幼幼畫集 (Images pour les petits), Shanghai : Ertong shuju, 1947

[31] Demiéville Paul (dir.), *op. cit.*, p. 230.

Sans évoquer le paysage environnant, il se concentre sur la rencontre entre le vieil exilé et les habitants du village. Campé en quelques coups de pinceau, le voyageur, chargé d'une malle et d'un balluchon accroché à un bâton, se présente à l'entrée d'une demeure où trois enfants l'accueillent comme un étranger. Sa trop longue absence l'a fait oublier et les plus jeunes ignorent son identité. À l'émotion et à la fatigue de l'homme de retour au pays, que trahit la légère courbure de son dos, mais dont on ne voit pas le visage, s'opposent la politesse, la réserve et la surprise des enfants à sa vue, que dénote leur attitude un peu raide. Le temps a passé, il n'appartient plus à leur univers.

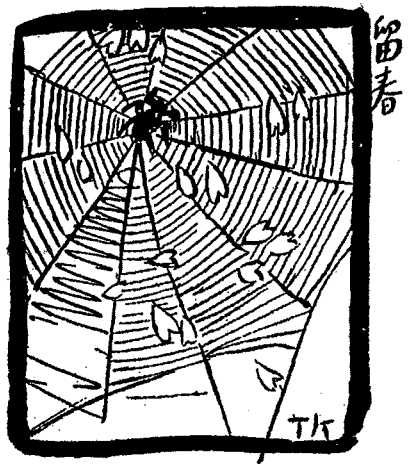
Feng Zikai se montre donc sensible à la fuite du temps et aux saisons. Il emprunte ainsi la métaphore de la toile d'araignée retenant des pétales de fleurs à un poème de Gao Guanguo 高觀國 (960-1279) (figure 7) pour évoquer la fugacité de l'enfance, à laquelle il voue un véritable culte et qu'il a représentée à maintes reprises dans ses dessins au point d'être surnommé « artiste d'enfants » [32] : « Des fleurs sont tombées sur la toile d'araignée au dehors/Elle veut aussi retenir le printemps » (*Yan wai zhu siwang luo hua/ye yao liu chun zhu* 檐外蛛絲網落花, 也要留春住). Le dessin utilise le motif géométrique d'une toile d'araignée, qui occupe toute la surface de la composition, cernée d'un trait noir épais à l'extérieur duquel sont inscrits deux caractères en haut à droite : *Liu chun* 留春, « Retenir le printemps ». Des taches blanches – les pétales de fleurs – rompent la régularité de ce jeu purement graphique, dont la signature dans l'angle inférieur droit semble être un prolongement (TK, initiales de son prénom, noté selon le système de transcription anglo-saxon utilisé à l'époque, Tzu-K'ai, à la manière des occidentalistes).

De prime abord, on pourrait donc penser que la présence d'un poème sur certaines caricatures de Feng Zikai en font un héritage de la combinaison totalisante d'une peinture et d'une poésie. Pourtant, l'artiste semble parfois s'écarter du contexte du poème. Ainsi, citant un vers de Liu Yong 柳永 (960-1279), « Près de la berge aux saules, sous la brise de l'aube et la lune au déclin » (*yangliu an, xiao feng can yue* 楊柳岸曉風殘月), il réalise un dessin montrant des paysans travaillant dans des rizières, alors que le

[32] *Zikai manhua*, Shanghai : Kaiming shudian, 1926, *in Feng Zikai manhua quanji*, *op. cit.*, vol. 8, p. 26.

poème dont il est extrait évoque la tristesse de la séparation de deux amants [33]. Cette attitude est révélatrice d'une certaine prise de distance avec le texte par l'artiste, ou plutôt d'un détournement volontaire. L'artiste cherche à montrer que, comme pour les amants séparés, la vie continue sous la brise de l'aube et la lune en déclin pour les paysans en plein labeur.

Figure 7 :
Liu chun 留春
Retenir le printemps



Zikai manhua, op. cit.

Une lecture bouddhique pourrait même suggérer que la souffrance des paysans dans les rizières, tout comme le chagrin des amants séparés, n'est que douleur inutile qui n'est qu'illusion et qu'il faut supprimer. La réminiscence littéraire, dès lors, se mettrait au service du promeneur, de l'exilé, du solitaire ou du contemplatif, désireux de s'épancher, de laisser libre cours aux émotions qui l'étreignent, chez un artiste qui revendique l'héritage d'une tradition, tout en cherchant dans le même temps à s'en affranchir.

[33] Poème à chanter (*ci*) écrit sur l'air « Le tintement de la pluie » (*Yu lin ling* 雨霖鈴). La traduction provient de l'ouvrage de Demiéville Paul (dir.), *op. cit.*, p. 411.

Les caricatures lyriques non inspirées de poésies

Feng Zikai exprime aussi bien les sentiments qu'il éprouve face au monde qui l'entoure sans l'intermédiaire d'une citation poétique. Ainsi, une caricature intitulée « Déserts sont les sentiers de montagne, rares sont les clients, la musique du violon remplace celle de la radio » (figure 8) montre un personnage solitaire, environné d'un paysage de montagne et jouant du violon dans un petit kiosque à thé, dont on devine l'émotion intime au contact de la nature, bercé par la musique.

L'image, qui pourrait évoquer par son format haut et étroit une peinture de paysage sur rouleau vertical, réunit la montagne, l'eau, la maison de thé et l'instrument de musique, composantes privilégiées de l'univers du lettré [34]. Elle comporte trois plans successifs. Au premier plan à gauche est située une maison de thé dans lequel se tient un personnage jouant du violon chinois (*huqin* 胡琴). Au toit est accrochée une pancarte portant le caractère « thé » (*cha* 茶), tandis qu'on aperçoit une théière et une tasse posées sur une table. La maison fait pendant à un arbuste précédé d'une clôture, dans la partie droite de l'image : entre les deux passe un chemin. Dans le lointain, la crête de la montagne marquée par un trait épais oblique croise les lignes de nuages orientés dans un sens différent, ce qui nous confirme le soin avec lequel Feng Zikai conçoit ses compositions, où rien n'est laissé au hasard malgré le style dépouillé.

La musique intervient également dans « La symphonie du crépitement de la pluie, du bruit de pas et de la chanson » (*Ge sheng yu sheng lü sheng de jiaoxiangyue* 歌声雨声履声的交響樂) (1934) (fig. 9) où sont représentés deux enfants sous un parapluie. La légende met l'accent sur le martèlement de la pluie et des pas ainsi que sur le chant des protagonistes, donc de la symphonie qui en résulte.

[34] Chen Xing 陳星, *Qingliang shijie – Feng Zikai yishu yanjiu* 清涼世界, 豐子愷藝術研究 (Un monde plein de fraîcheur – Recherches sur l'art de Feng Zikai), Hangzhou : Zhejiang wenyi chubanshe, 1996, p. 173.

Figure 8 :

Shanlu ji,	山路寂
guke shao,	顧客少
huqin yi qu dai RADIO,	胡琴一曲代 RADIO

Déserts sont les sentiers de montagne,
Rares sont les clients,
La musique du violon remplace celle de la radio



Xin Zhonghua 新中華 (Nouvelle Chine), 25 mai 1935, vol. 3, n°10

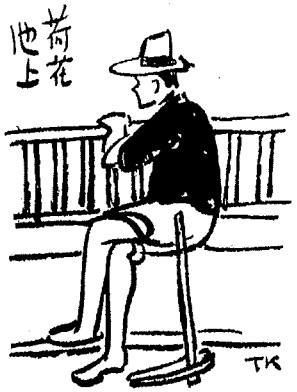
Figure 9 :
Ge sheng yu sheng lü sheng de jiaoxiangyue 歌声雨声履声的交響樂
La symphonie du crépitement de la pluie, du bruit de pas et de la chanson



Shenbao 申報 (Journal de Shanghai), 26 mai 1934

L'observation des gens du peuple, thème privilégié de l'œuvre de Feng Zikai comme chez Takehisa Yumeji, peut fournir matière aux caricatures lyriques, comme dans « Vue sur l'étang aux lotus » (*Hehuachi shang* 荷花池上) (1934), où l'on voit un paysan pensif plongé dans la contemplation d'un paysage lacustre que nous suggèrent le titre et la posture du personnage fasciné par le spectacle (fig. 10).

Figure 10 :
Hehuachi shang 荷花池上
Vue sur l'étang aux lotus



Shenbao 甲報 (Journal de Shanghai), 15 septembre 1934

Deux personnages de dos regardant passer au loin un train à vapeur expriment encore par leur attitude figée leur sentiment dans « Le train de Shanghai » (*Dao Shanghai qu de* 到上海去的) (1935) : ici, c'est l'aspiration à un ailleurs, le désir d'évasion, l'espoir d'une autre vie, symbolisé par le train (fig. 11).

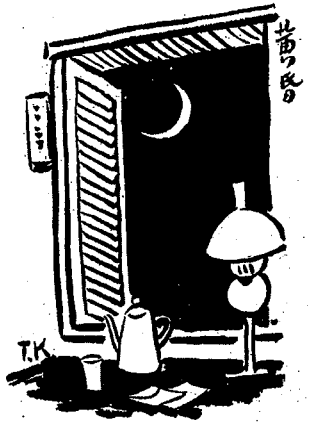
« À la tombée de la nuit » (*Huanghun* 黄昏) (1926) montre une fenêtre ouverte sur la nuit illuminée par la lune, motif éminemment lyrique parce que suggérant un sentiment d'éternité, une table sur laquelle sont posées une théière, une tasse, une lampe et une lettre (figure 12). La lune ainsi que la lettre, qui suggère une présence humaine mais dont le contenu reste mystérieux, sont propices à la rêverie.

Figure 11 :
Dao Shanghai qu de 到上海去的
Duhui zhi yin 都市之音
Le train de Shanghai
Bruits de la métropole



Shanghai : Tianma shudian, 1935

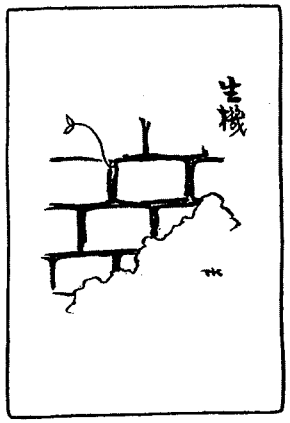
Figure 12 :
Huanghun 黄昏
À la tombée de la nuit



Zikai manhua, op. cit.

Le goût de la nature se retrouve dans « La force de la vie » (*Shengji* 生機) (figure 13), qui représente un vieux mur de briques entre lesquelles 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.

Figure 13 :
Shengji 生機,
Husheng huaji 護生畫集
La force de la vie
Protéger la vie



Shanghai : Fojiao shuju, 1928

Il s'agit de l'un des dessins les plus épurés de Feng Zikai, où l'objet essentiel se réduit à une fleurette extrêmement ténue, attendrissante par sa vitalité. L'artiste s'inscrit clairement ici dans la ligne expressive minimaliste de Sengai 仙厓 (1750-1837), peintre japonais zen valorisant un tracé vif et sans retouche sur fond blanc, ou, plus près de lui, de son maître spirituel Li Shutong. Sans doute se souvient-il de la compassion que révèlent les œuvres de Sengai à l'égard de tous les êtres, son intérêt pour les humbles ainsi que pour les animaux, les insectes (poissons, tigres, grues ou papillons). Il s'est déclaré pleinement séduit par son style spontané, qu'il

qualifie de « négligé » (*caoshuai* 草率) et de « naturel » (*ziran* 自然) [35]. La liberté créative de cet artiste qui aime à proclamer que sa peinture est sans règles le fascine. « La force de la vie » a paru dans le premier volume de l'ouvrage *Protéger la vie* (*Husheng huaji* 護生畫集) (p. 49) publié en 1928 en hommage à son maître Li Shutong. Feng Zikai y a placé un poème en regard dans lequel il raconte combien 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 [36].

Feng Zikai, qui a une approche du bouddhisme moins doctrinale qu'intuitive et sentimentale, en retient un principe fondamental, selon lequel il faut être animé de compassion à l'égard de toute créature. S'il voue une admiration si profonde à l'enfant, c'est que ce dernier se conforme à ses yeux au principe consistant à « rompre les relations causales » (*jue yuan* 絕緣) déclenchant le processus des renaissances, à se dégager des constructions psychiques qui engendrent la souffrance et à se détacher du monde.

> [Les enfants] savent s'abstraire du filet des relations causales de ce monde et voir le vrai visage des choses. Ce sont des créateurs, qui savent insuffler de la vie à tout ce qui les entoure. Ils règnent sur le royaume de « l'art ». Eh bien, je vais prendre exemple sur eux. [37]

En le considérant isolément, l'enfant est donc à même de « voir le vrai visage des choses », donc la beauté du monde. Comme le précise Feng Zikai dans un essai théorique sur l'art intitulé « Beauté et compassion »

---

[35] « Tan Riben de manhua » 談日本的漫畫 (À propos des *manga* japonais), *Yuzhou feng* 宇宙風 (Le vent de l'univers), 1er octobre 1936, *in Feng Zikai wenji*, *op. cit.*, vol. 3, p. 415-416.

[36] « Manhua de zhonglei » 漫畫的種類 (Les différentes catégories de *manhua*), troisième chapitre de Feng Zikai, *Manhua de miaofa* 漫畫的描法 (Technique de dessin des *manhua*), *op. cit.*, *in Feng Zikai wenji*, *op. cit.*, vol. 4, p. 276.

[37] « Cong haizi dedao de qishi » 從孩子得到的啓示 (Comment les enfants m'ont inspiré) (1927), *Xiaoshuo yuebao* 小說月報 (Mensuel des nouvelles), 10 juillet 1927, 18-7, intégré au recueil *Yuanyuantang suibi* 緣緣堂隨筆 (Essais de la maison des Affinités), Shanghai : Kai-ming shudian, 1931, *in Feng Zikai wenji*, *op. cit.*, vol. 5, p. 122.

(*Mei yu tongqing* 美與同情) (1929) [38], cette perception vers laquelle doit tendre l'artiste résulte également de la puissante compassion que l'enfant éprouve tout naturellement pour les êtres, les plantes. L'enfant, comme l'artiste, est celui qui épouse les peines et les joies des autres, celui qui compatit à leur sort.

> Ici, nous ne pouvons qu'être en admiration devant les enfants, qui, pour la plupart, font preuve d'une compassion infinie, laquelle ne s'étend pas seulement à l'humanité, mais aussi aux animaux domestiques, aux plantes, aux oiseaux, aux papillons, aux oiseaux, aux insectes et à leurs jouets. C'est ainsi qu'ils parlent aux animaux, embrassent les fleurs, jouent à la poupée le plus sérieusement du monde. Leur cœur est bien plus vrai, bien plus primesautier que celui des artistes ! (…) Car leur nature première relève de l'art. [39]

Ainsi, un dessin comme « Je la veux ! » (1945) (figure 14), où l'on voit un enfant porté par sa mère tendre les bras vers le croissant de lune qu'il aperçoit par la fenêtre, apparaît comme lyrique parce qu'il évoque la contemplation d'un astre dans le ciel, mais aussi parce qu'il traduit l'émotion de l'artiste devant cet être de nature à l'imagination débordante. Pour lui, l'enfant, de même que l'artiste ou le poète, exalte ses sentiments intimes sans chercher à les réfréner et entre en résonance avec le monde :

> L'artiste, qui regarde les fleurs avec le sourire, entend la langue des oiseaux, invite la lune à boire avec lui, ouvre sa porte pour accueillir les nuages, considère la nature de la même manière que les hommes, il confère des sentiments à ce qui n'en a pas et atteint ainsi à l'unité de soi et des autres êtres (*wu wo yi ti* 物我一體). [40]

[38] « Mei yu tongqing » 美與同情 (Beauté et compassion) (1929), *Zhongxuesheng* 中學生 (Le lycéen), 1930, 1, intégré au recueil *Yishu quwei* 藝術趣味 (La saveur de l'art), Shanghai : Kaiming shudian, 1934, *in Feng Zikai wenji*, *op. cit.*, vol. 2, p. 581-584.
[39] « Mei yu tongqing » 美與同情 (Beauté et compassion) (1929), *Feng Zikai wenji*, *op. cit.*, vol. 2, p. 583-584.
[40] « Wo yu Hongyi fashi » 我與弘一法師 (Maître Hongyi et moi), *Feng Zikai wenji*, *op. cit.*, vol. 6, p. 401.

Figure 14 :
Yao! 要！
Je la veux !



Ertong xiang 兒童相 (Scènes enfantines), Shanghai : Kaiming shudian, 1945

Une caricature entre rêve et réalité

En dernier ressort, on pourrait se demander à qui étaient destinées ces caricatures de Feng Zikai, dont nous avons vu qu'elles révélaient une solide culture poétique. Celles-ci ont été publiées dans des recueils édités, entre autres, par la Kaiming shudian ainsi que dans des revues diverses d'orientation souvent littéraire, telles que le *Xiaoshuo yuebao* 小說月報 (Le mensuel des nouvelles) ou le *Wenxue zhoubao* 文學周報 (L'hebdomadaire littéraire), ce qui n'est pas si étonnant lorsque l'on sait à quel point Feng, lui-même essayiste d'une certaine renommée, était lié à des écrivains comme Zhu Ziqing, Yu Pingbo ou Zheng Zhenduo 鄭振鐸 (1898-1958), à qui il doit d'avoir qualifié ses dessins de *manhua*. L'examen des divers titres des revues auxquelles il a contribué comme dessinateur montre qu'il n'a jamais opté pour des revues spécialisées dans

la caricature, bien que l'on compte 90 publications de ce type à Shanghai à la veille de la guerre sino-japonaise [41]. En outre, il n'a jamais adhéré aux associations de caricaturistes, dont la première a été fondée à Shanghai en 1927.

Feng Zikai apparaît donc comme un caricaturiste élitiste tourné vers la poésie, mais qui s'adresse pourtant à un vaste lectorat qu'il désire éduquer : n'a-t-il parlé à propos de ses illustrations des nouvelles de Lu Xun de les rendre « accessibles au plus grand nombre » [42] ? Ainsi transpose-t-il habilement le mode de pensée de l'ancienne élite lettrée, qui fait intégralement partie de son langage, dans un contexte contemporain. Ce faisant, il communique à son public sa nostalgie d'une autre époque, d'une vie tournée vers la nature, l'art et l'enfance, loin de la métropole occidentalisée et de ses excès, dans la lignée de l'école de Gong'an de la fin des Ming que l'écrivain Zhou Zuoren 周作人 (1885-1967) a remise au goût du jour [43]. Cependant, Feng Zikai, qui a toujours cultivé le rêve de se retirer dans son village à la manière d'un Tao Yuanming 陶淵明 (365-427) n'a jamais pu se détacher réellement de la société. Son œuvre entière reste ainsi marquée par une oscillation entre l'observation attentive de la société et la volonté de détachement de celui qui cherche à s'élever au-dessus des contingences d'un monde illusoire. C'est pourquoi son œuvre, tout en étant en prise avec la réalité, est imprégnée de rêve et de nostalgie, de contemplation de la nature et de méditation sur le temps qui passe. Ainsi Feng Zikai se révèle-t-il être un caricaturiste à la riche palette doublé d'un véritable poète.

---

[41] Hung Chang-tai, *War and Popular Culture, 1937-1945*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1994, p. 31.

[42] « Huihua Lu Xun xiaoshuo xuyan » 繪畫魯迅小說序言 (Préface aux nouvelles de Lu Xun en images), *Huihua Lu Xun xiaoshuo*繪畫魯迅小說 (Nouvelles de Lu Xun en images), Shanghai : Wanye shudian, 1950, *in Feng Zikai wenji, op. cit.*, vol. 4, p. 511.

[43] Le terme *quwei* 趣味 qui lui est associé, que l'on peut traduire par saveur, séduction, intérêt, goût, charme, délectation, délice ou inclination, revient fréquemment sous la plume de Feng Zikai *cf.* Vallette-Hémery Martine, *Yuan Hongdao (1568-1610) : théorie et pratique littéraires*, Paris : Collège de France, Institut des Hautes Études Chinoises, 1982, p. 100 et suivantes.

Résumé

Marie LAUREILLARD : Feng Zikai (1898-1975), un caricaturiste lyrique

L'œuvre de caricaturiste de Feng Zikai (1898-1975), artiste originaire du Zhejiang étroitement lié aux milieux littéraires et occidentalistes du Shanghai des années 1920-1940, tranche avec celle de ses contemporains par sa veine lyrique. Un examen attentif de ses caricatures, tracées au pinceau, montre que, sous une apparente liberté de ton et de style, elles se caractérisent par une concision, une dimension implicite et une profondeur qui ont pu les faire comparer à des poèmes anciens, dans lesquels il puise volontiers son inspiration. Elles transposent en effet à l'époque contemporaine un mode de pensée propre à l'ancienne élite lettrée mêlé à une philosophie de vie influencée par le bouddhisme. S'il se montre parfois incisif, Feng Zikai s'est surtout attaché à transmettre la saveur des fragments de vie qu'il croque au quotidien et à exprimer l'empathie qu'éveillent en lui les enfants, les humbles et les êtres les plus modestes. En prise avec les réalités de son temps, ses caricatures sont empreintes d'une émotion qui leur confère souvent une tonalité lyrique.

Abstract

Marie LAUREILLARD: Feng Zikai (1898-1975), a lyric cartoonist

The work of the cartoonist Feng Zikai (1898-1975), an artist born in Zhejiang and closely connected to the Westernised literary circles of Shanghai in the 1920-1940s, contrasts with that of his fellows by its lyrical inspiration. A close examination of his cartoons, which are painted with a brush, shows that, despite an apparent freedom in style and tone, their main features are a conciseness, an implicit seriousness, and a depth which recall classical poems, which were often his inspiration. Feng's cartoons indeed transpose into his own time a way of thinking peculiar to the ancient literati elite, combined with a philosophy of life influenced by Buddhism. Although he could be very incisive, Feng Zikai especially endeavoured to communicate the flavour of everyday life and to express the empathy he felt towards children, people of modest means, and those of humble station. Concerned with the reality of his time, his cartoons are tinged with an emotion which gives them a lyrical complexion.