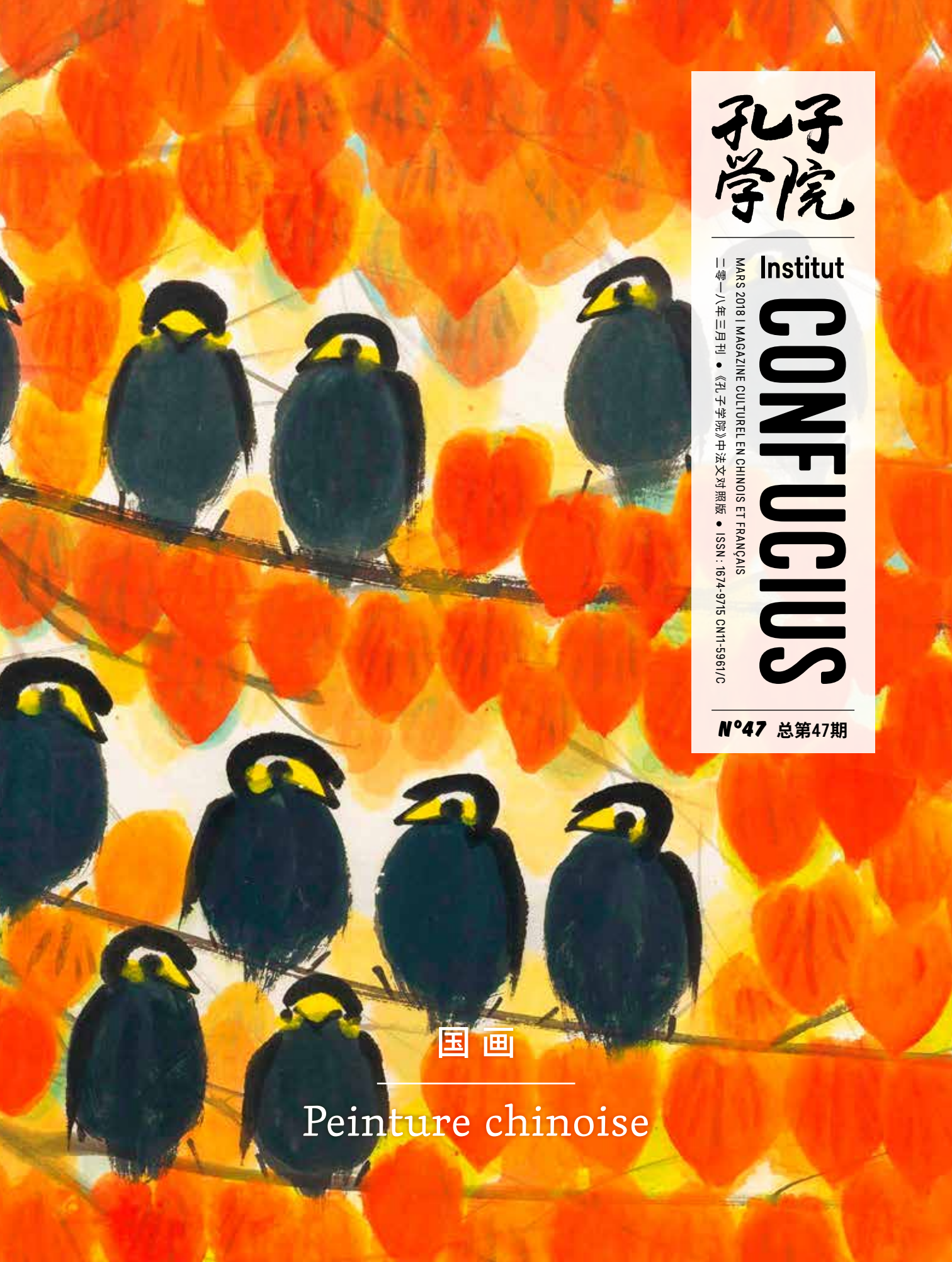




孔子学院

Institut

CONFUCIUS

MARS 2018 | MAGAZINE CULTUREL EN CHINOIS ET FRANÇAIS
二零一八年三月刊 • 《孔子学院》中法文对照版 • ISSN : 1674-9715 CN11-5961/C

N°47 总第47期

国画

Peinture chinoise

NEOMA CONFUCIUS INSTITUTE FOR BUSINESS

Le seul centre accrédité par Hanban en France et dans les pays francophones pour la formation et l'examen de CTCSOL (Certificate for Teachers of Chinese to Speakers of Other Languages).

Le CTCSOL est un certificat international, délivré par Hanban, aux candidats ayant réussi l'examen de qualification professionnelle en tant que professeurs de chinois internationaux.

PROCHAINES SESSIONS DE FORMATION ET D'EXAMEN

Formation et examen écrit

- Inscription : 17 – 30 sept. 2018
- Formation : 24 – 26 oct. 2018
- Examen : 27 oct. 2018

Formation et examen oral

- Inscription : 26 nov. – 14 déc. 2018
- Formation : 10 – 11 janv. 2019
- Examen : 12 janv. 2019

NEOMA CONFUCIUS INSTITUTE
FOR BUSINESS

1 rue du Maréchal Juin – BP 125
76825 Mont-Saint-Aignan Cedex

Email : confucius@neoma-bs.fr
Tél : +33(0)2 32 82 16 89
confucius.neoma-bs.fr



ÉDITO

卷首语

人的双眼左右横长，看到的世界是一个横构图。所以西方的绘画通常是横构图，以至于由西方人抢先注册的电影、电视、计算机屏幕、照相机设计……统统是横构图。但还是得承认：横构图是客观的、科学的、正常的、大量的。

然而中国人的绘画多是竖构图。咱们的那些个挂轴、中堂、碑帖、仕女、花鸟、山水、书法、对联……中间要是偶尔混进来几张横的，看起来还真是让人不习惯。我想这是因为中国艺术家是不客观、不正常的。他们讲究的是主观的表现，他们注重的是精神而不是科学，画画时他们用的是上面的大脑和下面的眼睛——这是一个竖构图！我认为只有竖构图才能够表现山的伟岸挺拔，荷的东方气韵。

人是万物之灵。历来西方画家在对人物描绘的研究上所取得的质与量都令中国画家望洋兴叹；历来中国画家在花鸟画和山水画中所创造的性灵意境，则令西方画家可望不可即。

中国画所谓的“意境”，正如青原惟信禅师所说：“老僧三十年前未参禅时，见山是山，见水是水，及至后来，亲见之时，有个入口，见山不是山，见水不是水，而今得个休歇处，依然见山是山，见水是水。”

文 王志平

翻译 Marie-Paule Chamayou

Nos yeux privilégient l'horizontalité, la composition horizontale. Inscrite dans cette logique, la peinture occidentale a elle aussi très souvent adopté la composition horizontale, au point même que les Occidentaux l'ont déplacée vers le cinéma et la télévision, les écrans d'ordinateur et les formats photographiques. Il faut cependant le reconnaître: la composition horizontale est objective et d'une rigueur toute scientifique, elle correspond à notre réalité tangible et embrasse le volume.

En Chine, c'est la composition verticale qui s'est imposée dans la peinture. Les rouleaux de peinture qui ornent nos murs, nos estampages d'inscriptions lapidaires, nos portraits, nos peintures de fleurs et oiseaux, montagnes et fleuves, nos calligraphies, les sentences parallèles qui encadrent nos portes: la verticalité est là qui s'impose, et l'insertion de quelques rares traits horizontaux ne manquerait pas de heurter notre regard. Je me l'explique ainsi: les artistes chinois ne visent ni l'objectivité ni la réalité tangible. La manifestation du sujet: voilà ce qu'ils étudient. Ce qui leur importe c'est l'esprit et non la rigueur scientifique. Ils peignent avec en haut le cerveau et en bas les yeux: voilà la composition verticale, seule à même de mettre en exergue la majesté des sommets, l'essence de l'Orient.

« Entre tous les êtres, l'homme seul est doué de raison » dit le *Classique des documents*. Avec l'art occidental, les peintres chinois ont découvert la recherche menée par les artistes occidentaux pour représenter fond et forme dans le portrait. Avec l'art chinois, les peintres occidentaux se sont vu révéler tout un univers conceptuel, celui des fleurs et oiseaux, montagnes et fleuves. Cet univers conceptuel, le *yijing*, a été fort bien défini par le maître bouddhiste Qingyuan Weixin: « Avant d'avoir étudié le *chan* [zen] pendant trente ans, je voyais les montagnes comme des montagnes, les rivières comme des rivières. En avançant sur le chemin de la connaissance, j'en suis arrivé au point où j'ai bien vu que les montagnes ne sont pas des montagnes, les rivières ne sont pas des rivières. Mais maintenant que j'ai pénétré dans la fine substance de la connaissance, je suis serein; car de nouveau je vois les montagnes comme des montagnes, les rivières comme des rivières. »

Wang Zhiping, traduit par Marie-Paule Chamayou



© Lin Fengmian
© 林风眠

主管：中华人民共和国教育部
主办：孔子学院总部/国家汉办
编辑出版：《孔子学院》编辑部
协办：法国蒙彼利埃孔子学院
总编辑：马箭飞
副总编：赵国成 静炜 郁云峰 于天琪
主编：樊钉
副主编：程也
编委：Béatrice Gille,
Christiane Prigul
编辑：马燕, 屠芳芳, 王瑜
翻译：四川外国语大学法语系,
Marie-Paule Chamayou,
Agnès Sirgant, Cécile Boussin,
Chantal Leclercq, 季大海, 郑鹿年
审校：Marie-Paule Chamayou,
Dorian Malovic, 王瑜
美术设计：Élodie Cavel, 李林,
Anne-Laure Servin
艺术总监：Élodie Cavel, 尤特,
Anne-Laure Servin
校对：Marie-Paule Chamayou,
王瑜
印刷：Presses Universitaires
de la Méditerranée,
Université Paul-Valéry Montpellier

国际连续出版号：ISSN1674-9715
国内统一刊号：CN11-5961/C
定价：RMB16 / EURO5.99
编辑部地址：中国北京西城区德胜
门外大街129号
邮政编辑：100088
编辑部电话：
0086-10-58595949
传真：0086-10-58595919
电子邮箱：kongzi@hanban.org
网站：www.cim.chinesecio.com
法国编辑室地址：
Espace Jacques 1^{er} d'Aragon –
117, rue des États Généraux, Richter,
34000 Montpellier
联系电话：0033-0981853801
电子信箱：revueicm@gmail.com
广告经营许可证：京西工商广字
第8053号
中文刊名题字：欧阳中石

Direction : ministère de
l'Éducation de Chine

Édition : Hanban
(Siège des instituts Confucius)

Publication : Bureau d'édition
de l'institut Confucius

En collaboration avec : L'institut
Confucius de Montpellier (France)

Rédacteur en chef : Ma Jianfei

Adjoints au rédacteur en chef :
Zhao Guocheng, Jing Wei,
Yu Yunfeng, Yu Tianqi

Directeur d'édition : Fan Ding

Assistante du directeur d'édition :
Cheng Ye

Comité d'édition :
Béatrice Gille, Christiane Prigul

Rédacteur : Ma Yan, Tu Yuanyuan,
Wang Yu

Traducteurs :
Département de français
de l'Université des Études
internationales du Sichuan,
Marie-Paule Chamayou,
Agnès Sirgant, Chantal
Leclercq, Cécile Boussin,
Ji Dahai, Zheng Lunian

Relecture :
Marie-Paule Chamayou,
Dorian Malovic, Wang Yu

Conception graphique :
Élodie Cavel, Anne-Laure Servin

Réalisation graphique :
Élodie Cavel, Li Lin,
Anne-Laure Servin

Directeur artistique au Hanban :
You Te

Correcteurs :
Marie-Paule Chamayou, Wang Yu

Imprimé par :
Presses Universitaires de
la Méditerranée, Université
Paul-Valéry Montpellier

ISSN : 1674-9715

Immatriculation de revue :
CN11-5961/C

Prix : RMB16 / 5.99 €

Adresse :
129, av. Deshengmenwai,
quartier Xicheng, Beijing, Chine

Code postal : 100088

Tél : 0086-10-58595949

Fax : 0086-10-58595919

E-mail : kongzi@hanban.org

Site internet :
www.cim.chinesecio.com

Bureau de rédaction en France :
Espace Jacques 1^{er} d'Aragon
117, rue des États Généraux
Richter, 34000 Montpellier

Tél : 0033 - 0981853801

E-mail : revueicm@gmail.com

Calligraphie du titre de la revue :
Ouyang Zhongshi

期刊版权页声明

本刊所有内容、版权、使用权均受法律保护。来稿一经采用，即视为将作品多语种修改权、复制权、发行权、改编权、汇编权、翻译权和信息网络传播权及电子数码产品版权等著作权

(署名权、保护作品完整权除外) 在全球范围内转让给《孔子学院》编辑部。未经许可，任何个人及媒体不得转载。所投稿件自编辑部确认收到后，5个工作日内未接到用稿通知，作者可自行处理，请勿一稿多投。

AVERTISSEMENT SUR LE COPYRIGHT

L'intégralité du contenu publié dans la revue Institut Confucius, les droits d'auteur et d'exploitation sont propriété légale de la revue. L'auteur des articles reçus et validés en vue de publication s'engage à céder à la revue tous les droits de modification, de reproduction, de publication, d'adaptation, de traduction, de diffusion sur Internet et d'exploitation électronique et numérique (à l'exception du droit de paternité et du droit au respect de

l'intégrité de l'œuvre). La cession des dits droits s'entend pour tous pays, et pour toutes les langues de parution de la revue. Toute reproduction totale ou partielle du contenu de la revue est interdite sans autorisation de celle-ci, que ce soit à titre individuel ou à titre de diffusion par les médias. Pour toute demande d'autorisation, merci de contacter le siège administratif de la revue Institut Confucius, qui répondra sous cinq jours ouvrés.

SOMMAIRE 目录

TIĀN

天

LE CIEL

6

À la découverte de la Chine - 发现东方

--

LES GRANDS COURANTS NOVATEURS

dans la peinture chinoise
des origines au XIV^e siècle

中国画的几大创新思潮
——从起源到14世纪

--

par Jacques Giès / 雅克·吉耶斯

SHÍ

时

LE TEMPS

18

Actualités - 新闻

--

Les calligraphies
vraiment géantes de

Ma Defan

马德帆巨幅书法艺术展

--

par Laurent Beauvallet
de Ouest France /
Laurent Beauvallet 《西部法国》

6



18



22

Au fil du calendrier solaire - 节气

--

Gu Yu

La pluie des céréales

谷雨

--

par Shen Fuyu / 申赋渔

26

Trésor de famille - 传家宝

--

FENG ZIKAI

un peintre lettré
moderne et cosmopolite

丰子恺：

现代性与国际性文人画家

--

par Marie Laureillard / 罗蕾雅

36

Gourmandises - 好吃

--

LA CUISINE CHINOISE

aux couleurs de la palette
du peintre

“好色”的中国菜

--

par Zheng Lunian / 郑鹿年

40

Images - 捕光捉影

--

CHEN YIFEI

Promenade picturale

陈逸飞：人在画中游

--

par Yi Ziheng / 易子亨

46

Savoirs - 知之

--

HÔTES DES BRUMES

La montagne comme
réfèrent transcendant
dans la peinture chinoise

“云中客”

——中国画中“山”的超验再现

--

par Jacques Giès / 雅克·吉耶斯

26



RÉN



L'HOMME

54

Portrait - 人物

--

ENTRER EN PEINTURE

走进绘画

--

par Claude Margat / 马无用人

62

Feuilleton - 漫画连载

--

Au bord de l'eau

水浒传绘本

--

adaptation de Gao Meiyi

66

Toi et moi - 你和我

--

Sur les traces de l'immortel Tang Gongfang

寻仙记

--

par Sandrine Chenivresse / 桑德琳

HÉ



L'HARMONIE

70

Réflexions - 深度

--

L'art pictural de

XU BEIHONG ET

LIN FENGMIAN

徐悲鸿与林风眠的绘画艺术

--

par Liu Jun / 刘珺

78

Face à face - 面对面

--

Le printemps des poètes

des instituts Confucius de France

法国孔子学院“诗人之春”

--

par Fanny Valembois / 燕娇

54



70



TIÁN

天

LE CIEL

À LA DÉCOUVERTE DE LA CHINE
发现东方

LES GRANDS COURANTS NOVATEURS

DANS LA PEINTURE CHINOISE
DES ORIGINES AU XIV^E SIÈCLE

PAR JACQUES GIÈS
(TRADUIT PAR ZHOU XIAOFEI, ZHANG JUNFENG)

—
中国画的几大创新思潮
——从起源到14世纪

文 雅克·吉耶斯 译 周晓飞、张俊丰



Spécialiste de la peinture et de la calligraphie chinoise, Jacques Giès nous présente ici l'évolution étonnante mais cohérente de la peinture chinoise depuis ses origines jusqu'à la dynastie Ming. Une histoire vivante et vibrante, secouée par les guerres et les différentes influences de dynasties sensibles à l'art et à l'expression artistique.

«La calligraphie et la peinture ont une même origine / partagent les mêmes principes» (*shu hua tong yuan* 书画同源). C'est par cette formule que s'ouvre l'une des premières sommes sur l'histoire de la peinture chinoise, datée du milieu du IX^e siècle¹. Toutefois, le vrai débat théorique sur la parenté des deux arts ne sera fondamental dans des pratiques avérées qu'à partir de la fin du XI^e siècle, sous les Song du Nord et dans un contexte historique de l'art bien différent des époques anciennes.

Jacques Giès

Sinologue, docteur en histoire de l'Art (Université Paris IV-Sorbonne), ancien président du Musée national des arts asiatiques - Guimet, Paris; Inspecteur général des Affaires culturelles au Ministère de la Culture et de la Communication. Domaines de spécialité: histoire de la peinture chinoise et art bouddhique en Chine et en Sérinde (Asie centrale orientale: Route de la soie).

雅克·吉耶斯

雅克·吉耶斯, 汉学家、艺术史博士(巴黎索邦四大), 法国吉美亚洲艺术博物馆的前任馆长和法国文化部文化事务总督察。研究领域包括中国绘画史和中国佛教艺术史(中亚东部: 丝绸之路)。

Autant que les récentes découvertes archéologiques permettent de le cerner, la peinture se dégage d'un art purement ornemental à l'époque impériale des Han (II^e siècle av. J.-C. – II^e siècle ap. J.-C.), ou déjà antérieurement sous les Royaumes combattants (V^e-début III^e siècle av. J.-C.), soit aux époques formatrices d'une pensée humaniste issue des grands philosophes (Confucius, Mencius, mais aussi Laozi, Zhuangzi).

Empereur Huizong [Zhao Ji],
(r. 1100-1125), ép. des Song du Nord,
Pruniers, bambous et oiseaux
(détail), Musée du Palais, Taipei

徽宗[赵佶](1100-1125在位),
《梅竹聚禽图》局部
台北故宫博物院藏

Cette concomitance suffit à indiquer la place de l'homme, et non plus seulement celle des puissances surnaturelles, dans l'émergence de l'expression pleinement picturale. L'archéologie la révèle dans les découvertes de tombes des puissants; l'historiographie, quant à elle, mentionne de somptueux décors muraux de palais disparus: ces deux grands lieux où la peinture se déployait.

Les premiers jalons précis de la longue histoire de la peinture chinoise remontent à l'époque des Trois Royaumes et des Dynasties du Nord et du Sud (à partir du V^e siècle av. J.-C.)

Importante entre toutes est la mémoire historique entretenue par ces œuvres premières qui relèvent de la dimension idéale dans laquelle a toujours été tenue l'idée des choses antiques – ici, synonymes de la simplicité altière au point de paraître insipide (*ping dan* 平淡) du premier art pictural, selon l'imaginaire d'un «Âge d'or» des Origines. L'idée parcourt les siècles. Ainsi la trouve-t-on dans la formule: rendre le «sentiment» ou l'«idée de l'Antiquité» (*gu yi* 故意), formule directrice de son art exprimée par un grand peintre et lettré du XIV^e siècle, Zhao Mengfu 赵孟頫.

“书法与绘画有相同的起源,共同的规律”(此即“书画同源”)。9世纪中叶首部中国画史专著开篇提出了此理论。然而,直到11世纪末的北宋,这个时期的艺术背景与前代迥然不同,才真正从理论上辩论书画两种艺术亲缘关系,且对随后的绘画艺术实践起到根本的作用。

正如最近考古发现确认的那样,绘画在汉帝国时期(公元前2世纪至公元2世纪),或更早在战国时期(公元前5世纪至3世纪初)——先贤大哲们(孔子、孟子以及老子、庄子)的人文主义思想所形成的时期就摆脱了纯装饰性艺术的束缚。先哲们百家争鸣的思想鲜明地强调了人的位置,不再仅仅是为了凸显超自然力量,这在绘画艺术中充分表现出来。考古学通过对君主和领主坟墓发掘揭示了这一点;至于史书,则记载了那些宫殿中奢华的墙面装饰,尽管这些建筑目前已不复存在。在坟墓与宫殿这两类重要的地方,绘画发挥着不可或缺的作用。

最初那些绘画作品所保留下来的历史记忆尤为重要,这些作品记录了古代思想长期保持的理想维度。根据中国起源时期“黄金时代”的想象,最初的绘画艺术显得平淡无奇,以“近乎高傲的极简主义”表现出来。这种思想贯穿累世而不衰。作画有“内心的感觉”或“古意”,即“作画贵有古意”这句14世纪伟大的文人、画家赵孟頫关于绘画艺术的指导性名言,我们可从中发现其影响。

漫长的绘画史其确切开端可追溯到三国及南北朝时期(公元4至6世纪)。正如史书记载的那样,那时统一的汉帝国被各个地方政权所取代。这些地方政权最终被正式承认。自4世纪中叶起,以“魏”为国号的几支草原民族突然入侵中国北方,并在那里开启了长达两个世纪的统治。他们同时也开创了中原地区之前并不存在的一部分文化。这一时期,中国传统价值及文

Les premiers jalons enfin précis de la longue histoire de la peinture remontent à l'époque des Trois Royaumes et des Dynasties du Nord et du Sud (IV^e–VI^e siècle). Comme l'indiquent ces vocables dynastiques, l'empire unifié des Han a fait place à des entités aux particularités régionales finalement accusées. Dès le milieu du IV^e siècle survient l'invasion des peuples de la steppe, qui, sous le nom de dynastie des Wei, vont régner durant deux siècles sur le Nord, créant une partition culturelle de la Chine sans précédent. Expérience extrême de confrontation et de bouleversement – mais aussi de questionnement –, surtout vécue comme telle par ceux qui étaient les dépositaires de la culture et des valeurs ancestrales chinoises, ces *lettres*, mais aussi les artistes, pour ne citer que ceux-là.

De longue date (depuis les I^{er}–II^e siècles) s'est engagée l'acculturation d'un phénomène religieux et culturel, le bouddhisme, dont le rayonnement, parallèlement au confucianisme et au taoïsme : courants de la pensée chinoise native, ne va cesser de croître jusqu'à l'apogée de la dynastie des Tang (milieu du VIII^e siècle). Moins éclatante mais bien présente au-delà de cette période, son influence philosophique et spirituelle dans les pratiques de recueillement et de méditation, si fondamentales à la création artistique, est demeurée sensible au cours de l'histoire. On l'oublie trop souvent, les véritables débuts de la peinture chinoise dans ces genres que sont les sujets religieux ou spirituels (au sens

Les véritables débuts de la peinture chinoise dans ces genres que sont les sujets religieux ou spirituels, comme dans celui de la peinture de paysage, coïncident avec le rayonnement de l'art bouddhique

large des Trois enseignements *san jiao* 三教 : confucianisme, taoïsme et bouddhisme), comme dans celui de la peinture de paysage, coïncident avec le rayonnement de l'art bouddhique. À certains égards, on peut dire que la perception bouddhique du monde juxtaposée à celle, ancestrale, des croyances et idéaux chinois n'est pas étrangère à la lente confirmation de la peinture au-delà de sa seule fonction illustrative et édifiante première en tant qu'« Art » à part entière, comme il apparaît dans les premières biographies de peintres célèbres des IV^e–VI^e siècles ainsi que dans les premiers traités d'esthétique.

LA GRANDE ÉPOQUE CULTURELLE ET ARTISTIQUE DES TANG (618–907) ET DES CINQ DYNASTIES (907–960)

L'époque des Tang, qui fut décidément formatrice dans tous les domaines de l'Art et de la Culture, et particulièrement de la peinture dans sa plénitude artistique, est restée comme la grande référence *classique*, marquant l'accomplissement cohérent et supérieur des courants et des valeurs des époques antérieures. Classique, dans sa forme objective et permanente, est à cet égard l'œuvre de Han Gan 韩干 (actif v. 742–756), peintre célèbre pour ses « portraits » des chevaux impériaux et plus grand maître du genre dans l'histoire (voir page suivante, en haut à gauche).

De même, on pourrait mentionner pour ces qualités d'aboutissement supérieur presque chacun des grands noms de la peinture de cette époque. Au premier chef, celui qui est considéré comme le plus grand peintre chinois, Wu Daozi 吴道子 (actif v. 710–760), ainsi reconnu parce que fondateur d'un mode pictural inspiré et puissant qui demeure une référence, tant pour le



化的传承者们(本文仅指那些同时也是艺术家的文人),在艺术上经历了对抗、混乱同时也是质疑的极端体验。

很久以来(从公元1至2世纪就已经开始),作为一种文化及宗教现象——佛教,就已经开始广泛传播。其在中国的影响力不亚于本土的思想流派——儒教及道教,且不断增强,直至盛唐时期(8世纪中叶)。盛唐之后,佛教的影响力尽管相对于之前的朝代不再那么举足轻重,但也一直不绝如缕。对于艺术创作而言,至关重要的“静心”和“禅定”,在实践中都受到了佛教哲学及其思想的影响。这一影响贯彻古今。无论是以宗教或思想(广义上指“三教”:儒教、道教、佛教)为主题,还是以山水画为主题,中国画的真正开端皆离不开佛教艺术的光辉。只不过,人们对于这一点常常难以认识到。在某些方面,我们甚至也可以说:佛教感知世界的方式与中国先前的其它信仰和理想可比肩而立,这与绘画被缓慢肯定的过程有着莫大的关系。绘画在成为纯艺术被肯定之前,其最初的功能仅限于教化世人。公元4到6世纪,最初的画家传记与美学论著中都曾表达了这一观点。

GAUCHE

**Han Gan (706–783),
ép. Tang, Palefrenier et
cheval (du haras impérial),
Musée du Palais, Taipei**

韩干(706–783),
《牧马图》
台北故宫博物院藏

***Un sujet pictural s'annonce cependant,
dont la plénitude classique ne sera atteinte
que deux siècles plus tard: c'est l'avènement,
consacré comme tel, de la « peinture de
paysage », sous le pinceau des premiers
maîtres des Tang (VIII^e siècle)***

génie de ses compositions et l'ubiquité de ses sujets (peintures religieuses, peintures de figures et de paysages), que pour l'assurance et l'expression de son pinceau qui emprunte à la calligraphie sa richesse des tracés à l'encre, comme se substituant par la clarté du rendu à l'ajout des couleurs. Son œuvre, pourtant considérable dans les temples et les palais des capitales, Chang'an et Luoyang, d'après les témoins, a toutefois totalement disparu; on ne peut en juger que par le rayonnement de son influence, comme ce portrait du saint Vimalakirti (*Weimojie* 维摩诘), peinture murale des grottes bouddhiques de Dunhuang 敦煌莫高窟, daté du milieu du VIII^e siècle (voir en haut à droite)².

DROITE

**Dunhuang, grottes Mogao
N° 103, Le bodhisattva
Vimalakirti, ép. Tang (VIII^e s.)**

敦煌莫高窟第103窟,
《维摩诘像》, 盛唐

Cependant, il est un sujet pictural qui s'annonce, et dont la plénitude classique ne sera atteinte que deux siècles plus tard: c'est l'avènement, consacré comme tel, de la « peinture de paysage » (*shan shui hua* 山水画), sous le pinceau des premiers maîtres des Tang (VIII^e siècle). L'historiographie les évoque à travers les chefs de file de deux traditions qui auront une longue histoire: lesdits deux Li 李 (Li Sixun 李思训 et son fils Li Zhaodao 李昭道) et le poète-peintre Wang Wei 王维.

C'est à ce thème pictural du Paysage que s'attache, dans l'art, la grandeur de la période des Cinq Dynasties (X^e siècle), comprise entre la chute des Tang et l'avènement des Song. Période de moins d'un siècle qui

艺术与文化的繁荣时期——唐朝 (618-907) 与五代 (907-960)

唐朝,毫无疑问是文化和艺术在所有相关领域中的形成时期,尤其是处于艺术顶峰的绘画艺术。这个朝代一向保持着绘画艺术中牢固的“典范”地位,也标志着先前各思想流派与价值观的综合性超拔。就“典范”地位而言,能够众所称道且经久不衰者,则不得不提及韩干(活跃于742—756年,第9页图左)的作品。韩干以画御马而著称,是历史上该类题材最伟大的画家。然而与其类似,以传世名作而论,几乎唐代绘画界每一个伟大的名字都值得我们关注。首先,是被誉为中国最伟大画家的吴道子(活跃于710—760年代)。吴之所以闻名遐迩,以神韵飘逸、力透纸背的画风开创者为后世所效仿,一方面是因为其天才式的创作才华以及无所不触的多样性主题(宗教、人物、山水皆工),另一方面是其笔法上的坚定与富有表现力。他借鉴了中国书法中的水墨线条,以神韵逼真代替了色彩描摹。不过,虽然长安和洛阳两个都城的寺庙及宫殿里都曾有其大量的作品,然而据考证,这些作品都已散佚。我们只能通过他对后世的深远影响来评价其作品,如这幅创作于8世纪中叶的敦煌莫高窟中的壁画——维摩诘像(第9页图右)。

同样是在唐朝(8世纪),另一个绘画主题也出现了,且在两个世纪之后达到巅峰——这就是几位巨擘笔下所诞生的山水画。据史书记载,这些画的出现主要是通过两大传统的领军人物:“二李”(李思训及其子李昭道)和诗人兼画家王维。他们开创的两种绘画传统影响深远。

Fan Kuan
(v. 1023-1031),
ép. des Song du Nord,
*Voyageurs par monts
et rivières*, Musée
du Palais, Taipei

范宽 (1023—1031)
《溪山行旅图》
台北故宫博物院藏





vit une pléiade d'artistes reconnus comme les fondateurs de la peinture de paysages monumentaux. Ces maîtres pour tous les temps : Jing Hao 荆浩 (actif v. 900-960), ses jeunes contemporains Guan Tong 关仝 et Li Cheng 李成 ; Xu Daoning 许道宁 et Yan Wengui 燕文贵, de la fin du X^e siècle ; également, deux maîtres originaux, Dong Yuan 董源 et son disciple Juran 巨然, dont les œuvres traduisent la lumière et l'atmosphère poétique des vallées de la Chine du Sud.

L'époque des Song du Nord (960-1127) marque dans le domaine de la création picturale, comme en général dans la vie intellectuelle et spirituelle, une prise de conscience du caractère transitoire, voire éphémère de tout ordre établi et harmonieux

L'ACADÉMIE ET LA PEINTURE DE LETTRÉS À L'ÉPOQUE DES SONG (960-1279)

La prodigieuse génération des maîtres des Tang et des Cinq Dynasties a décidément consacré pour l'historiographie chinoise le genre pictural du Paysage ; mais, c'est aussi dire, dans la classification des sujets pour les contemporains, qu'il vient juste après la « peinture religieuse » et la « peinture de figures », qui conservent leurs prérogatives culturelles, respectivement sacrée et liturgique, d'un côté, mémorielle et édifiante, de l'autre. Toutefois, l'époque s'annonce par l'œuvre d'un des plus grands peintres

Empereur Huizong [Zhao Ji], (r. 1101-1125), ép. des Song du Nord, *Pruniers, bambous et oiseaux* (détail), Musée du Palais, Taipei

徽宗[赵佶] (1100-1125在位),
《梅竹聚禽图》
台北故宫博物院藏

唐朝衰亡与宋朝建立之间的“五代”时期(即公元10世纪),绘画艺术方面的伟大成就皆与山水画这一主题息息相关。不到一个世纪的时间里,绘画界巨星闪耀,他们被公认为雄伟山水画(全景式山水画)的奠基者。这些名家分别是:荆浩(活跃于900—960年间),以及与他同时代但略晚的关仝、李成;10世纪末的许道宁、燕文贵。除此之外,还有两位新风格名家——董源及其徒弟巨然。此二位的作品表现了中国江南一带山谷的光线与诗意。

宋朝时期(960-1279)的宫廷画院与文人画

唐朝与五代时期杰出的一代大师们为中国的风景画贡献了丰富的史料。但是据此也可推出:按照当今以题材为绘画分类的标准,山水画出现于宗教画与人物画之后。这两类绘画分别保留着它们的文化特性,一方面分别保留了神圣性与仪式性,另一方面也各自保留了纪念性与教化作用。风景画领域中,另一位大师范宽(活跃于990—1030,第10页图)的作品出现,正式宣告了11世纪绘画题材向“山水”的过渡。

作为宋王朝时期艺术天分的载体,风景画以先天的宏大景物出发,其革故鼎新之处在于为日渐枯竭的绘画题材提供了取之不尽的源泉。这一源泉所提供的题材既具有个性,又包涵象征意义,无论是出于自然,还是出于画家的“心境”。其中,尤其值得注意的题材是翠竹、梅花以及树石。作为占据主流的绘画题材,这些主题的画作严格意义上讲正是中国画的核心本质,光耀十到13世纪。此后,从风景画中派生出来的个性化杰作逐渐体现出一些艺术大师独具匠心的特色,或者是一些流派与众不同之处。与这种发展趋势相对应的是个人与群体、艺术家与社会之间的辩证矛盾。此时的艺术创作,要么体现艺术家的个人魅力,要么表现出传统的皇家特权。后者通过宋代宫廷

du paysage, Fan Kuan 范宽 (actif v. 990-1030) (voir illustration page 10), par qui s'opère la transition du thème «des montagnes et des eaux» dans le XI^e siècle.

La grande nouveauté picturale du Paysage, porteuse du génie artistique de l'époque des Song, se révéla être une source inépuisable de thèmes déclinés à partir des monumentales compositions antérieures en ces sujets particuliers et symboliques, tant de la nature que de l'état d'âme de l'artiste: peintures de bambous, de fleurs de pruniers, d'arbres et rochers, notamment. Œuvres thématiques, au sens propre, si brillamment illustrées aux X^e-XIII^e siècles, qu'elles se confondent avec l'essence de la peinture chinoise. C'est que s'annonce une personnalisation marquée des grandes créations picturales relevant du Paysage (au sens élargi évoqué), auxquelles s'identifient des

Il faut néanmoins attendre l'époque des Yuan (XIII^e-XIV^e siècle), pour voir se concrétiser dans les créations des grands peintres-lettrés « retirés » le véritable rayonnement de leur esthétique

personnalités artistiques particulières ou regroupées en «écoles» (pai 派). Cette tendance ayant pour contrepartie, dans une dialectique incessamment reconduite entre la personne et le groupe, entre l'artiste et la société, de poser chaque fois entre eux le prestige et le privilège impérial traditionnel dans la création artistique. Or celui-ci s'affirme à l'époque des Song dans le rôle dévolu à l'Académie de peinture. Et, par la suite, comment savoir quel artiste accepta la contrainte, le joug, et quel autre ne put ou ne voulut s'y soumettre? Mais l'époque est aussi riche d'une voie nouvelle de l'expression artistique explorée, annonçant

la «peinture de lettrés» (wenren hua 文人画) de majeure influence par la suite.

L'époque des Song du Nord (960-1127) marque dans le domaine de la création picturale, comme en général dans la vie intellectuelle et spirituelle, une prise de conscience du caractère transitoire, voire éphémère de tout ordre établi et harmonieux: leçon de l'histoire proche des Cinq Dynasties, leçon aussi du présent incertain par la menace d'invasion des peuples de la steppe septentrionale (ces dynasties non chinoises du nord et du nord-est). Cette pensée critique sur l'Histoire donne à la période cette coloration réflexive présente dans les œuvres mêmes: tant sur l'événement magique et fugace saisi dans sa belle singularité (thème «de fleurs et d'oiseaux»), que sur l'aspiration à un ordre essentiel et intemporel, sinon pérenne (peintures «de montagnes et d'eaux») – selon ces deux approches expressives distinctes. La période consacre, en effet, à son terme, sous le règne de l'empereur Huizong 徽宗 (r. 1101-1125), lui-même peintre et esthète majeur (voir illustration page 11), la

place de l'Académie impériale où s'exprimeront ces deux voies artistiques. L'empereur et ses peintres incarnent la première, la seconde s'illustre dans la peinture de paysage par de grands maîtres affiliés à l'Académie, Guo Xi 郭熙 (v. 1001 – v. 1090) et Li Tang 李唐 (v. 1050 – ap. 1130), dont le génie soutient la comparaison avec les maîtres des époques précédentes. Ils encadrent la période de façon symbolique dans leur méditation: le premier plus lyrique, le second plus grave.

Avant même l'affirmation de ce patronage impérial, dès la fin du XI^e siècle, s'annonce ce qui allait devenir au cours des siècles suivants un puissant

画院的作用而得以保证。作为影响结果,哪个艺术家接受了拘束与限制?又有多少艺术家不屈服、不想屈服?众说纷纭,不一而足。抗争的特色使得那个时代在艺术表达上另辟蹊径,对后世产生了巨大影响。此即“文人画”的产生。北宋(960—1127)时期,主要是在精神与文化层面,绘画创作表现出一种特色:意识到了一切已建立的和谐秩序的短暂甚至瞬时性。这既是从相去不远的五代历史中学到的教训,又是从北方草原民族(中国北方和东北地区非汉族的民族)入侵威胁的动荡局势中得出的教训。这种对历史的批判性思维,给当时的艺术作品染上了重要思想内涵的色彩。如以花鸟的独特之美表现事物的奇妙与转瞬即逝,以山水来表达对原始、恒久的秩序的向往。从这两种截然不同的画风中都可以看到这些思考。事实上,北宋在临近结束时却为宫廷画院的出现提供了机会,使得这两条艺术风格并行不悖。

当时正是宋徽宗在位时期,徽宗本人即是一位著名画家、唯美主义者(第11页图)。徽宗皇帝与他的“御用”画家们是宫廷画派的第一批代表,另外的一批则是依附于画院的风景画家,如郭熙(约1001—约1090)与李唐(约1050—1130)。这些艺术家的绘画天才使他们能够与前代的大师们相比肩而立,并将他们所生活的时代以象征的手法借助艺术思考载入画作。这些宫廷



Wen Tong (1019-1079), ép. des Song du Nord, *Bambous à l'encre*
Musée du Palais, Taipei

文同 (1019-1079),
《墨竹图》
台北故宫博物院藏

courant esthétique, qui représente l'antithèse de l'art pictural tel qu'il était devenu sous les pinceaux des artistes contemporains. Phénomène remarquable de rupture qui s'observe également dans différentes Histoires

de l'Art. Dans la Chine du XI^e siècle, les protagonistes de cette peinture informelle (au sens où elle échappe aux critères de l'époque), sont les grandes figures intellectuelles de leur temps, tels Su Shi 苏轼 (1036-1101), Mi Fu 米芾 (1051-1107) et le peintre Wen Tong 文同 (1019-1079), ce dernier dont les peintures de bambous ont représenté un modèle pour les générations successives (voir illustration ci-dessus). Leur découverte, faite au fil de la pratique picturale

派画家中，第一批画家更为抒情，第二批画家则更为凝重。

然而甚至在绘画还没有得到宫廷画院的庇护之前，11世纪末与之相对立的另一种绘画风格便已出现。非御用艺术家们以自己的画笔与同时期的画院相抗衡，其影响在后世逐渐汇成一股强大的审美思潮。这种艺术风格同期相决裂的突出现象其实在不同阶段的艺术史上屡见不鲜。11世纪的中国，“非官方”（即不受当时绘画标准拘束）画风的先驱者，有当时的大知识分子如苏轼（1036—1101）和米芾（1051—1107），以及画家文同（1019—1079）。后者所画的竹子成为后世的典范（第13页图）。这些画家的革故鼎新之处在于将绘画构思成书法艺术的延伸，并自称此风格乃是源于人称“诗画双绝”的唐朝的王维。这种风格尽管只是想迎合“文人”这一小圈子的注意，但在我们看来，依然是“大胆之举”。当时的文人圈子乃是这种不落俗套的逸趣风格画的文化背景。秉承着认为这种风格的大胆创新之处在于：绘画这门一向很根深，只能由专业人士才能完成的艺术，也只是一种普通的、理性的艺术表达形式，可由非专业的人士来从事。这种观点取得了影响范围极广的成功。

正是基于这种观点，书法与绘画在后来的实践中结合在一起。显然这些文人除书法精湛技艺之外，绘画才能不足与专业画师相比。他们努力将这个缺陷通过一套新的绘画理论而变成自己的强项，即：将写意置于首位。“意”本出自于自然物体本身的状态，要求画家将它最真实的一面表达出来。“写意”就是认为“意”完全重于绘画本身在实践中所需要的技艺——这些技艺是没有生命力的，偏离了绘画主题。此主张是对相似性、本真性的追求，是“道法自然”的体现，这些文人于著作中多有阐释。最初只属于高级文人圈子的这种绘画思潮在11世纪随着他们作品的影响，陡然流行起来。他们



conçue comme le prolongement de la calligraphie, se revendique de l'œuvre du peintre-poète des Tang, Wang Wei 王维. Elle nous apparaît comme un coup d'audace, bien qu'elle ne prétendît s'adresser qu'à l'attention de l'auditoire de ces cénacles choisis de *lettrés*; contexte culturel élitiste où s'exerça cet amateurisme pictural de génie. L'audace était de prétendre que la peinture, cet art difficile jusque-là réservé aux praticiens professionnels, relevait d'un mode d'expression artistique général et légitime, fût-il exercé par amateurisme. Elle y réussit largement.

C'est là où se trouve fondé, dans les faits et pour les temps à venir, le lien entre la calligraphie et la peinture. Car, certes, en dehors de leur maîtrise parfaite de la calligraphie, leur maîtrise picturale ne pouvait égaler celle des peintres. Ils firent de cette faiblesse la force précisément de leur pratique, largement exposée en une nouvelle théorie picturale : posant le primat de l'*intention*, de l'*idée* (yi 意) qui naît au spectacle des choses de la nature et qui commande chez le peintre sa traduction la plus authentique, affirmant que celle-ci est précisément supérieure à la seule virtuosité praticienne sèche et lointaine par rapport

aux sujets. Tout ici étant affaire d'authenticité, de vérité à soi-même, que traduit l'expression « naturel, spontané » (ziran 自然) – concept largement commenté dans leurs écrits. Si particulier à ce cénacle de lettrés de haute volée que fut ce courant à l'origine, au XI^e siècle, l'élan qu'imprimèrent leurs œuvres allait devenir sensible par la suite. La dimension poétique qu'ils donnaient à leurs œuvres complétées de quatrains à même la peinture, eut une influence directe sur les plus grands peintres de l'époque des Song du Sud (1127-1279), fussent-ils membres de l'Académie. Mais il faut attendre l'époque des Yuan (XIII^e-XIV^e siècle), pour voir se concrétiser dans les créations des grands peintres-lettrés « retirés » le véritable rayonnement de leur esthétique.

UNE RÉVOLUTION PICTURALE SILENCIEUSE OUVERTE SUR L'AVENIR, SOUS LA DYNASTIE DES YUAN (1277-1367)

Hangzhou, la capitale des Song du Sud (1127-1279) tomba devant les armées mongoles en 1276. Kubilai-khan, petit-fils de Gengis-khan, est proclamé empereur de la dynastie des Yuan en 1277, sous le nom de Shizong 世宗 en sa capitale Yanjing (Pékin), qui devint Khanbaliq.



以四行诗与绘画相结合赋予绘画作品的诗意直接影响了南宋时期(1127—1279)那些最著名的画家。尽管他们还从属于朝廷画院。不过，一直到元朝(13—14世纪)，在一些归隐的著名文人画家的创作中，这种审美方式才真正的被具体细化到作品中。

元朝(1277-1367)时期绘画界规模空前的无声革命

1276年，南宋都城杭州沦陷于蒙古军队之手。1277年成吉思汗的孙子忽必烈在燕京(即北京)称帝，世称“元世祖”，燕京成为元大都。

元朝成立之初，相对于金朝与宋朝，几乎不存在皇家艺术品收藏者。被朝廷鼓励的艺术家们，大多是专业的肖像画或者建筑画的画师。当时被剥夺了政治权力的文人们不再承担什么责任，因而前所未有的大规模的文人在百无聊赖隐逸生活中寄情于艺术与文学。从艺术史的角度来看，这个时期绘画的发展趋势，亦即后世所称的“文人画”被确立为创作主流。文人画的影响离不开几位著名人物，比如既是文人，亦是画家的贵族赵孟頫(1254—1322)。他的影响力不止限于当时的艺术思潮，还垂范后世。元朝时期大部分艺术家，主要是画家，别无生计，只能靠艺术而生活。

Dans les arts, il n'y eut pas, tout au moins au début, de collectionneurs membres de la famille impériale comparables à ce que connurent les cours des Jin et des Song. Quant aux artistes encouragés par le pouvoir, la plupart étaient des peintres spécialisés dans les portraits et les architectures. Dépossédés de leurs charges, libres de responsabilités, les lettrés étaient plus que jamais nombreux à cultiver dans l'oisiveté de leurs retraites les arts et les lettres. Le trait de cette époque, sous ce jour de l'histoire de l'Art, est que la peinture dite plus tard « de lettrés » s'affirme comme la source créative dominante. L'inspiration vint de personnalités remarquables, comme l'aristocrate lettré et peintre, Zhao Mengfu 赵孟頫 (1254-1322), figure influente sur l'évolution des courants de l'époque et au-delà. Les artistes majeurs sous les Yuan sont pour la plupart des peintres qui, faute de mieux, vivent de leur art. L'absence du patronage impérial des Yuan contribua à les fixer dans les riches cités du sud-est,

Zhao Mengfu
(1254-1322),
ép. Yuan, *Rochers remarquables et arbres épars*
Musée du Palais,
Pékin

赵孟頫(1254-1322),
《疏林秀石图》
北京故宫博物院藏

abritant des sociétés raffinées ; en retour, grâce à de telles personnalités d'artistes lettrés, ces cités se hisserent au rang de véritables centres culturels de l'époque pour les créations contemporaines.

On peut interpréter comme une rupture consciente avec la dernière tradition des Song l'art des maîtres Yuan. Ce que ces personnalités ont en commun, est que leur esthétique se définit en réaction à celle de la période précédente des Song. Particulièrement en ce que celle-ci, à leurs yeux, aurait d'affecté, de prémédité : comme ces compositions asymétriques, ces subtiles tonalités d'encre, ce mélange harmonieux de réalisme et de sentiment. Les maîtres du XIV^e siècle prôneront tout au contraire la simplicité, en quelque sorte frontale, des compositions, une manière à l'« encre sèche » (*jiao mo* 焦墨), soit, aussi bien, une distanciation archaïsante : cette « idée de l'Antiquité » (*gu yi* 故意). Tel est l'art du plus grand des premiers inspireurs déjà mentionné, Zhao

由于缺少朝廷的资助,他们只能生活在东南部富庶的大都市,那里才能滋养起生活精致的群体。相应地从文艺创作角度来看,由于这些文人艺术家影响,这些都市在当时就跻身于一流的文化中心城市。

元朝大师们的艺术被视为对宋朝传统的有意决裂。这些大师们的共同特点就是在审美定义上反对上一个朝代——宋朝。在他们眼中,宋朝的美学未免矫揉造作,机心太重。比如故意的不对称布局,纤巧的墨色,现实与情感的和谐交融等。14世纪的大师们从某种角度来说直接与之相反,鼓吹构图的简洁,更喜用焦墨。也就是说,他们开始仿古,提倡作品要有“古意”。他们之中包括上文已提到过的赵孟頫(第15页图)——元初绘画新风格发起者之中最著名的代表,以及“元四家”。

元四家中,吴镇(1280—1354)的才华生前并未得到当时的认可,但后来却被明清两朝视为隐逸文人画的代表。他的主要作品都成功表达了一种罕见的素朴之美,从这一点可以说他与同代人——好友黄公望(1269—1354)一脉相承。按吴镇自己的说法,他的作品都出自“墨戏”。然而他的作品与黄公望一样,法度最为严谨。这些画初看似很简单,而明初那些最伟大的画家或文人却认为其妙不可言(第17页图左)。作为后世绘画的影响之源,吴镇作品的高妙之处并未成为唯一典范。元四家各有千秋。如一看便知与吴镇的作品风格截然相反的王蒙(1308—1385)。他在元四家中出生最晚。王蒙明显反对简洁,擅长繁复(第17页图右)。从墨戏的角度来看,将他们区别开来的想法就存在问题了。尽管外表不同,墨戏却能反应出王蒙与其它几位年长者的风格是存在亲缘关系的。他的历史影响力对后代的绘画创作中也是不可忽略的。

Wu Zhen (1280–1354) est celui dont le génie pourtant inaperçu en son temps a incarné la figure du peintre-lettré retiré pour les générations suivantes des époques Ming et Qing

Mengfu (voir illustration ci-dessus), tel aussi celui, si personnel à chacun desdits «Quatre Maîtres de l'époque des Yuan» (*Yuan sihuajia* 元四畫家).

Parmi ces quatre, Wu Zhen 吳鎮 (1280–1354) est celui dont le génie pourtant inaperçu en son temps a incarné la figure du peintre-lettré retiré pour les générations suivantes des époques Ming et Qing. Ses œuvres majeures accèdent à une rare qualité de dépouillement, de refus des effets – dans la filiation, à cet égard, de son contemporain et ami Huang Gongwang 黃公望 (1269–1354) –; elles procèdent, selon ses propres termes, d'un «jeu d'encre» (*mo xi* 墨戏), cependant qu'elles sont plus que jamais, comme chez ce dernier, œuvres structurées. Sur la première impression de facilité enjouée, seuls les plus grands parmi

les peintres et les lettrés du début des Ming surent en saisir la rareté (voir illustration à gauche). Mais la richesse d'une source d'influence de cette qualité ne se réduit pas à un modèle unique. Lesdits Quatre maîtres des Yuan sont à considérer chacun pour eux-mêmes. Par exemple, tout à l'opposé, en apparence, de ce qui vient d'être dit sur l'art de Wu Zhen est celui de Wang Meng 王蒙 (1308–1385), le plus jeune d'entre les Quatre. Antithèse du dépouillement, il est clair que le parti, ici, est celui de la profusion (voir illustration à droite). Mais, de *jeux d'encre*, il est bien question, et c'est ce processus qui importe pour y trouver, malgré les apparences, une parenté avec ses aînés. Son empreinte historique sera, elle aussi, déterminante sur l'avenir de la création picturale.

NOTES DE L'AUTEUR

1 Notes sur les peintres célèbres des dynasties successives (*Lidai mingshua ji* 历代名画记), de Zhang Yanyuan 张彦远, daté de 847.

2 Figure principale du *Sûtra des Entretiens de Vimalakîrti* (Sanskrit: *Vimalakîrti-Nirdeśa-Sûtra*; chinois: *Weimojie suo shuo jing* 維摩詰所說經), traité doctrinal de grande influence dans le rayonnement du bouddhisme en Chine, dès le VI^e siècle.

GAUCHE

Wu Zhen (1280–1354), ép. Yuan, *Bambous et rocher* Musée du Palais, Taipei

吴镇(1280–1354), 《竹石图》台北故宫博物院藏

DROITE

Wang Meng (1308–1385), ép. Yuan, *Retraite dans les monts Qingbian* Musée de Shanghai

王蒙(1308–1385), 《青卞隐居图》上海博物馆藏



竹之生也... 歷觀之... 此竹...
 其生也... 其力也... 不及... 其力小...
 其生也... 其力也... 不及... 其力小...
 其生也... 其力也... 不及... 其力小...





SHÍ

时

LE TEMPS

ACTUALITÉS
新闻

Les calligraphies vraiment géantes de Ma Defan

*Par Laurent Beauvallet de Ouest France
(Traduit par Zhao Yang)*

--

马德帆巨幅书法艺术展

文 Laurent Beauvallet《西部法国》译 赵阳

Article paru dans Ouest France,
le 1^{er} février 2018

转载于2018年2月1日《西部法国》

L'artiste chinoise a exposé au début de l'année au Grand théâtre d'Angers des œuvres spécialement conçues pour l'espace qui les accueille. Leurs dimensions sont exceptionnelles et dépassent les simples caractères pour offrir un monde plus vaste, propice à la méditation, à la réflexion et au rêve.

Ma Defan, une artiste inclassable

Diplômée de l'Académie des beaux-arts de l'université Tsinghua de Pékin, Ma Defan est une artiste inclassable aux multiples facettes. Elle s'est illustrée en Chine en travaillant notamment comme costumière auprès des plus grands réalisateurs du pays, à l'instar de Zhang Yimou.

马德帆 ——不拘一格的艺术家

毕业于清华大学美术学院，是位集众多才能于一身的不拘一格的艺术家的。她也是一名服装设计师，为与张艺谋比肩的中国最著名导演们的电影设计服装。



法国昂热大剧院，中国艺术家马德帆个人艺术展。展览期间艺术家根据大剧院展厅的空间结构和观感，特别创作了一系列尺幅巨大的书法作品。

佩着红黑相间的丝巾，马德帆容光焕发，颇具歌唱家气质。然而，这位中国艺术家并不唱歌：她作画。她使用的笔刷，庞大得惊人，最重的甚至可达好几公斤，由此创作出一幅幅恢弘磅礴的书法作品。

马德帆毕业于清华大学美术学院。她说书法“是她艺术生涯的第一口乳汁”。自幼时父亲送她第一支毛笔起，她便在父亲指导下研习书法。但很快，她便突破了汉字书写的条条框框，开始在砖块儿上作画。

“书法是生命的一部分。它不只是一个个简单的文字，亦超越了我们的视野所及。它使得我们能在古代与现代之间自由驰骋，去发现一个更广阔的空间。”一位观展的中国老艺术家如是说。而这，正在马德帆的作品里得到践行。

“智慧与辨识”

马德帆个人书法作品展由昂热市政府与昂热孔子学院联合主办，展厅设

Avec sa belle écharpe rouge et noire, son sourire rayonnant, Ma Defan a l'allure d'une cantatrice. Pourtant, l'artiste chinoise ne chante pas : elle peint. À l'aide de pinceaux aux dimensions impressionnantes – le plus gros pèse plusieurs kilos – elle réalise des calligraphies monumentales.

Diplômée de l'Académie des beaux-arts de l'université Tsinghua de Pékin, Ma Defan dit que la calligraphie « a été la première gorgée de lait de sa vie d'artiste ». C'est son père qui lui a offert son premier pinceau et l'a initiée à cet art. Mais elle s'est vite affranchie des cases prévues pour l'écriture des caractères pour dessiner... sur des briques.

Elle fait sien le témoignage d'un vieil artiste chinois, rencontré devant une galerie : « La calligraphie fait partie de notre âme. Elle dépasse les simples caractères et notre champ visuel. Elle nous permet d'évoluer librement entre les temps anciens et les temps modernes, et de nous laisser vaquer à la découverte d'un monde plus grand. »



在昂热大剧院一楼大厅，展出的书法作品皆是艺术家为这一空间特别创作的。“这个展厅对我来说就像是一个小小天堂，给了我很多灵感。”马德帆说。

巨幅主展作品《山雨欲来》，整体形态看去，如抽象画一般，却也正契合这几个汉语文字的字面含义及其意境。

展出书法作品同时也在传达着展览的主题——“般若”，意即“智慧”与“辨析”。

“马德帆有能力让每个人都能走近她的艺术。”负责国际关系的昂热市副市长Benoît Pilet说。如今回忆起他在北京参观艺术家巨大的工作室时，这位副市长依旧激动不已，眼里仍闪耀着兴奋的光芒。

马德帆在昂热很愉快，当被问到计划何时离开时，她笑着说：“我不想走！”

马德帆不仅是一位书法艺术家，还是一位时装设计师，她曾在多部中国著名导演的电影作品中担任服装设计。欧洲新人电影节期间，马德帆在绍莱时装高中举办并主持了多场展示会和工作坊。此次大剧院的展览，亦有电影服装部分的展示。让我们一起沉浸在艺术家梦幻般的世界中吧！

SAGESSE ET CONNAISSANCE

Les œuvres montrées au rez-de-chaussée du Grand théâtre, dans le cadre d'une exposition organisée par la Ville avec la complicité de l'institut Confucius d'Angers, témoignent de cette vision. Elles ont été spécialement réalisées pour cet espace. « Cette pièce est pour moi comme un petit paradis. Elle m'a beaucoup inspirée. »

Ma Defan a dessiné des calligraphies dont la dimension XXL donne à l'ensemble des allures de peinture abstraite. Elles signifient *Le visage de la montagne avant l'arrivée de la pluie*, tant par leur traduction littéraire que par l'impression apaisante qu'elles dégagent. Ces calligraphies reflètent aussi le titre même de l'exposition, « Prajna », qui signifie « sagesse » et « connaissance ».

« Ma Defan a la faculté de mettre tout le monde à la portée de son art », apprécie Benoît Pilet. L'adjoint au maire, chargé des relations internationales, se souvient avec émotion de sa visite dans les immenses ateliers de l'artiste, à Pékin. Ses yeux en brillent encore. Ma Defan se sent si bien à Angers qu'elle détourne la question sur la date de son départ : « Je ne veux pas repartir ! » dit-elle en souriant.

MA DEFAN EST AUSSI STYLISTE

Depuis son arrivée, elle a proposé des démonstrations et animé des ateliers, notamment au lycée de la Mode à Cholet et pendant le festival Premiers plans. Car l'artiste chinoise est aussi styliste de mode ; elle réalise des costumes de films pour les plus célèbres réalisateurs chinois. Quelques-

unes de ses créations sont aussi à découvrir, au Grand théâtre. Une raison de plus pour se plonger dans l'univers onirique de l'artiste.

***La calligraphie fait partie de notre âme.
(...) Elle nous permet d'évoluer librement
entre les temps anciens et les temps
modernes, et de nous laisser vaquer à la
découverte d'un monde plus grand.***

L'artiste chinoise
Ma Defan, devant
l'une de ses calligraphies
monumentales.

中国艺术家马德帆 (左起第三)
在其书法作品前



Gu Yu

La pluie des céréales

Par Shen Fuyu (traduit par Chantal Leclercq)
illustré par Zhang Guoliang

谷雨

文 申赋渔 篆刻 孙少斌 画 张国良
译 Chantal Leclercq



© Sun Shaobin

每年阳历四月二十日前后, 太阳到达黄经30度, 为谷雨。雨生百谷。一候萍始生, 二候鸣鸠拂其羽, 三候戴胜降于桑。花信风为: 一候牡丹、二候荼蘼、三候楝花。

百花之王牡丹, 又叫做“谷雨花”。谷雨是她开花的日子。

冬日凋零的御花园, 让喝醉了酒的武则天索然无味, 乘着酒兴, 她在丝绢上写下一个荒唐的诏令: “明朝游上苑, 火速报春知。花须连夜放, 莫待晓风吹。”第二天清早, 百花莫不慌张地开放, 惟独牡丹, 花骨朵也没有一粒。武则天恼羞成怒, 下令把长安城所有的牡丹连根拔去, 扔到洛阳一个荒凉的山谷。被贬的牡丹, 竟开出更为奇异的花来, 从而成就了千年的洛阳花会。

Chaque année, vers le 20 avril du calendrier grégorien, le soleil atteint la longitude céleste éclipique de 30 degrés. C'est la période solaire appelée Pluie des céréales (Gu Yu), où les pluies vont permettre aux grains de pousser.

Cette période se divise en trois « phases » de cinq jours chacune. Ces trois phases sont « les lentilles d'eau commencent à pousser », « la tourterelle chante en déployant ses ailes » et « la huppe fasciée se pose sur les mûriers ». Les floraisons respectives sont celles de la pivoine, du framboisier d'Asie, et de l'arbre à chapelets.

“惟有牡丹真国色，开花时节动京城”，城里的人们东奔西走，赶赴谷雨花会，而乡村里的女子正忙于采摘桑叶。

《孟子》上说：“五亩之宅，树之以桑，五十者可以衣帛矣。”桑林在某种意义上，成了古人理想国的象征。有村庄处，必有桑林。“谷雨三朝蚕白头”，谷雨前后，任何人不得去左邻右舍串门，即便是衙门的官差，也不得下乡，以免冲撞了蚕神。等蚕上山了，祭过蚕神嫫祖，方才解禁。

然而年轻人是不安于寂寞的，他们把这当成去村外约会的大好时机。于是陌上桑林边，行路的、骑马的、坐轿的，人流竟是络绎不绝了。“期我乎桑中”，桑林自古以来就是约会的好地方，人人期望能在这里碰上一个艳遇。那些藏

« Dans les domaines de cinq mu⁴, que soient plantés des mûriers, et les gens âgés de cinquante ans pourront se vêtir de soie » lit-on dans le Mengzi⁵. Les forêts de mûriers étaient pour les Anciens comme un symbole du pays idéal. Pas un village qui n'ait ses plantations. « Dans les trois premiers jours de la saison "Pluie des grains" [guyu] apparaissent les vers à soie ». Durant cette période, que ce soit pour de simples visites de voisinage ou même pour des missions plus officielles, personne ne doit se rendre à la campagne de peur de perturber la divinité protectrice des vers à soie. Il faut attendre que les chenilles aient terminé leur migration vers les hauteurs et que l'on ait procédé aux sacrifices pour que l'interdit soit levé. Mais la solitude pèse aux jeunes gens qui trouvent là l'occasion rêvée de faire des rencontres en dehors du village. Ainsi, sur les sentiers surélevés aux abords des forêts de mûriers, ils sont nombreux à se presser, à pied, à cheval, ou encore portés dans des palanquins, en un flot ininterrompu. « Elle m'attend dans le bois des mûriers »⁶. Le bois de mûriers a toujours été, depuis les temps les plus anciens, le lieu idéal de rencontres, chacun espérant y faire la connaissance d'une jeune beauté. Les petites cueilleuses des précieuses feuilles, dissimulées dans la profondeur de la forêt, à peine entrevues pour aussitôt disparaître parmi les feuillages, leurs rires qui jaillissent soudain ont un mystérieux pouvoir de séduction qui éveille chez les jeunes hommes les rêves les plus fous.

REINE DES FLEURS, LA PIVOINE EST AUSSI APPELÉE « FLEUR DE LA PLUIE DES CÉRÉALES », DU NOM DE LA PÉRIODE SOLAIRE QU'ELLE HONORE DE SA FLORAISON.

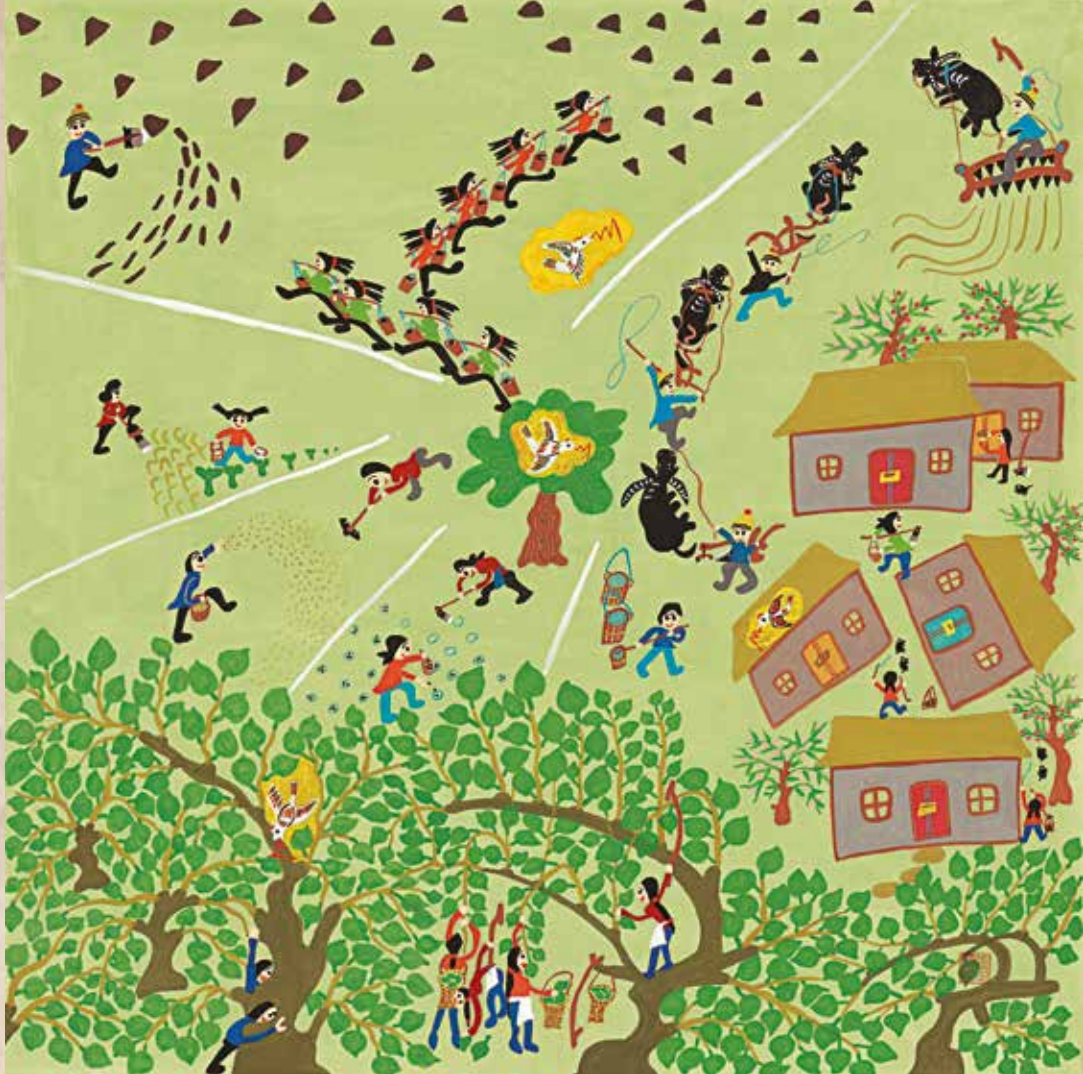
Après avoir bien bu et lasse de son jardin flétri par l'hiver, l'impératrice Wu Zetian avait, dans l'euphorie de l'ivresse, tracé de son pinceau sur un tissu de soie cet édit extravagant : « Demain matin j'irai me promener dans le parc impérial. De toute urgence j'en avise le Printemps. Que les fleurs s'ouvrent dès cette nuit, avant que ne se lève la brise de l'aurore »¹. On raconte que le lendemain à la première heure, toutes les fleurs affolées étaient bien écloses, toutes... sauf les pivoines qui n'offraient pas même le moindre bouton. Hors d'elle, Wu Zetian aurait ordonné que l'on vide Chang'An de toutes ces rebelles, qu'elles soient extirpées jusqu'à la racine puis abandonnées dans une vallée déserte non loin de Luoyang². Et pourtant : miracle ! Les plantes déchues repoussèrent et fleurirent de plus belle.

C'est ainsi que serait né le célèbre festival des pivoines de Luoyang, déjà plus que millénaire. « D'une beauté à nulle autre pareille, les pivoines en fleur sèment l'émoi dans la capitale »³. En ville, le festival attire un grand nombre de visiteurs qui se pressent en tous lieux pour ne rien perdre de la superbe floraison ; à la campagne, c'est le moment pour les jeunes filles de cueillir les feuilles des mûriers blancs.

Insensible au charme de ce qui se joue sous la feuillée, la huppe fasciée, alors tout juste de retour de lointaines contrées, va et vient sur les hautes branches, picore à chaque pas comme pour labourer, enchaîne cri sur cri, semblant presser les jeunes gens de partir au plus vite pour ne pas manquer les travaux agricoles de saison. Mais qui donc prêterait attention aux semonces importunes d'un oiseau ? « Le printemps avance lentement, les chatons de peuplier finissent de tomber au chant plaintif du coucou »⁷.

Les chatons (petites fleurs) de saules qui emplissent l'air de leur papillonnage, rendent l'humeur changeante, les désirs fluctuants. D'un côté, les rires taquins dans les bois de mûriers, de l'autre les chants des petites cueilleuses de thé qui se répondent au loin sur les collines. Les garçons peu sûrs d'eux, s'arrêtent, indécis, le cœur débordant d'une joie aussi inexprimable que leur tristesse.





在桑林深处的采桑女们若隐若现，偶尔的笑声有着神秘的诱惑，让人遐想无限。

不知趣的戴胜鸟，总在这个时候从远处飞来，在头顶的桑枝上走来走去，一步一啄，有若耕地，嘴里一声接一声催促着树下的年轻人，尽早离去，勿误农时。

可是，谁会在乎一只鸟儿的打扰呢！春日迟迟，杨花落尽子规啼。满天的柳絮，让人的心事变得飘忽不定。一边是陌上桑林里的笑骂，一边是远处山坡上采茶姑娘们的唱和，踟蹰不前的少年，内心充满着难以言说的欢欣与惆怅。

“于以采萍？南涧之滨。”河边的另一群女孩，正为自己的成年仪式，采摘祭品。她们挎着圆箩，踩过水边的浅草，弯下腰，轻轻采摘着初生的浮萍。

«Où cueille-t-elle des lentilles d'eau ? Sur les berges du ruisseau dans la vallée du sud». Comme dans ce poème du *Livre des odes*, au bord de la rivière, d'autres jeunes filles préparent leur cérémonie de passage à l'âge adulte en cueillant ce qui leur servira d'offrandes. Paniers ronds sur le bras, elles marchent dans l'eau peu profonde, le long de la berge, se baissant pour ramasser délicatement les lentilles toutes fraîches. On fera cuire ces plantes dans un chaudron tripode que les plus belles jeunes filles porteront ensuite respectueusement devant l'autel des ancêtres, en offrande au ciel et à la terre. Les lentilles d'eau sont en effet, par leur prolifération, un symbole de fécondité, d'abondance, et possèdent de plus la douceur de la parfaite vertu.

Les dénominations des sacrifices faits le premier jour de la Pluie des céréales sont multiples et leurs formes variées. Dans les régions montagneuses de l'ouest, garçons et filles vont se laver dans les petites rivières dont les «eaux des fleurs de pêcheurs», hautes et rapides en cette période printanière, sont réputées chasser le malheur, écarter les fléaux. Au nord, les gens collent sur les murs des formules magiques destinées à éloigner les scorpions. Sur la côte méridionale, les offrandes rituelles à l'Impératrice céleste, déesse de la mer⁸, consistent en danses et en chants. Quant aux pêcheurs de la mer de Chine orientale, ils organisent des banquets sur les rivages en l'honneur du Roi-Dragon et autres déités marines, leur offrant en sacrifice un énorme *mantou*, pain cuit à la vapeur, et un porc entier bien gras.

浮萍要用三脚的锅煮熟,然后由最美的少女,恭敬地端到宗庙之前,祭祀天地。选用水生的浮萍当作祭品,是因为它象征了繁殖,并有着柔顺的美德。

谷雨这天的祭祀名目繁多,形式多样。西山里的男女要去小河里洗一洗消灾避祸的“桃花水”;北方人家要在墙上贴上“谷雨禁蝎贴”;南海之滨,人们用舞蹈与歌谣来祭拜海上的天妃之神;东海的渔人则在海边摆开宴席,用硕大的馒头与肥壮的整猪来献祭龙宫里的海神。

然而这些,都不是谷雨时节最为隆重的祭祀。人们把最高的礼遇给予了黄帝的史官——仓颉。仓颉长相非凡,古书上说他“龙颜四目,生有睿德”。

那是五千多年前的一天,走遍名山大川的仓颉,席地而坐,依照星斗的曲折,山川的走势,龟背的裂纹,鸟兽的足迹,造出了最早的象形文字。在他之前,人们一直用打结的绳子来记载事件,生活在巫术横行、人鬼混居的浑沌之中。“仓颉造字,而天雨粟,鬼夜哭。”上天为生民贺喜,降下谷子,鬼因为再不能愚弄民众而在黑暗中哭泣。人们从此把这天叫做“谷雨”,并在每年的这一天,祭祀仓颉,并称他为圣人。认为是他带来了智慧,并使文明得以延续。

祭过仓颉之后,还要在灶神的旁边贴上一幅公鸡吃蝎子的图画。防止夏季来临蝎子精作怪。贴好“谷雨鸡”神符,人们往往会炒上一盘新鲜的香椿。“雨前香椿嫩如丝”,谷雨食椿,又名“吃春”。谷雨是春天最后一个节气,人们也许是想用这种形式,留住春色,同时掩盖“落花流水春去也”的惆怅吧。

Mais de toutes les cérémonies de cette période de la Pluie des céréales aucune ne peut rivaliser en solennité avec les honneurs rendus à l'historiographe de l'Empereur Jaune⁹. Figure impressionnante que celle de Cang Jie, avec ses « quatre yeux, doués de clairvoyance », ainsi que le décrivent les textes anciens.

Un jour, il y a plus de cinq mille ans, alors qu'il sillonnait montagnes et vallées majestueuses, Cang Jie s'arrêta, s'assit et observa : les lignes sinueuses que formaient les constellations d'étoiles, la configuration des monts et des rivières, les craquelures sur les carapaces de tortues, les empreintes de pas laissées par les oiseaux et autres animaux. C'est à partir de ces observations qu'il créa les premiers caractères de l'écriture chinoise, les pictogrammes. Avant lui, on utilisait un système de notation par cordes nouées, en ces temps où la magie dominait tous les aspects de la vie, ces temps de chaos sans démarcation nette entre humains et démons. « Quand Cang Jie inventa l'écriture, le ciel fit pleuvoir les céréales, les esprits pleurèrent dans la nuit »¹⁰. Le ciel récompense les hommes par une pluie de grains, tandis que les démons gémissent dans les ténèbres, désormais dans l'impossibilité de se jouer du commun des mortels. Ce jour fut, dès lors, nommé *guyu*, pluie des céréales. Chaque année, des sacrifices sont offerts à Cang Jie, honoré du titre de saint, et considéré comme celui qui a apporté intelligence et sagesse à l'humanité, et rendu possible la poursuite de la civilisation. Une fois les sacrifices dédiés à Cang Jie terminés, à côté de l'image du dieu du foyer, on colle celle d'un coq dévorant un scorpion, afin d'empêcher ces animaux, nombreux pendant la période estivale, d'approcher et de nuire à la maisonnée. Puis, ces talismans nommés « coq de la Pluie des céréales » étant mis en place, souvent les gens font cuire un plat de feuilles fraîchement cueillies d'un arbre appelé *cédrèle* (*chun*). En effet, « le *cédrèle* d'avant les pluies est aussi tendre que la soie » dit-on, et manger du *cédrèle* à ce moment de l'année équivaut à manger le « printemps » (*chun*) puisque les deux mots sont homophones. Une manière peut-être de retenir encore un peu le printemps qui touche à sa fin en cette période de Pluie des céréales, et de repousser la nostalgie qui naît lorsque « les fleurs tombent, l'eau coule, le printemps s'en va »¹¹.

SHEN FUYU

Shen Fuyu, écrivain célèbre, vit actuellement à Paris. Il a publié une dizaine d'œuvres dont *Le village en cendres*, *Banxia he*, *Les traces des dieux*, *La période des printemps et des automnes de l'homme de bien*.

申赋渔

申赋渔,著名作家,著有《匠人》《半夏河》《诸神的踪迹》《君子的春秋》等十余部作品。现居巴黎。

NOTES DE LA TRADUCTRICE

1. L'impératrice Wu Zetian (624-705) écrit ce poème en 691. La légende des pivoinies se trouve notamment dans le roman fantastique de Li Ruchen (env.1763-1830), *Jinghuayuan* (« Fleurs dans le miroir »).
2. Chang'An (aujourd'hui Xi'an) et Luoyang furent toutes deux capitales sous les Tang. Chang'An étant la capitale principale.
3. Liu Yuxi (772-842), poète de l'époque Tang, originaire de Luoyang, longtemps banni de la ville aux pivoinies.
4. Mu : unité de mesure agraire, correspondant environ à 666,7 m². Il s'agit donc ici de petites exploitations, d'un tiers d'hectare.
5. Mengzi, ou Mencius (env. 372-289 avant notre ère). Le livre qui lui est attribué porte son nom et deviendra un des textes de base du néoconfucianisme.
6. Extrait du *Shi Jing*, le *Livre des Odes*, ou *Classique des vers*, la plus ancienne anthologie de poésie chinoise, qui rassemble des textes datant du XI^e au V^e siècles avant notre ère.
7. Cette phrase enchaîne deux citations, la première tirée du *Livre des Odes*, la seconde d'un poème de Li Bai (701-762) dédié à son ami Wen Changling, tombé en disgrâce.
8. Souvent appelée Mazu, il s'agit de la divinité protectrice des marins.
9. L'Empereur Jaune, souverain plus ou moins mythique qui aurait vécu au III^e millénaire avant notre ère, est considéré comme le fondateur de la civilisation chinoise.
10. Cette réaction à l'invention de l'écriture par Cangjie est tirée du *Huainanzi* de Liu An (179 à 122 avant notre ère), et reprise par Li Yu (1611-1680), écrivain et dramaturge, dans « Au gré d'humeurs oisives » (*Xianqing ouji*).
11. Li Yu (937-978), dernier empereur de la dynastie Tang et poète renommé.

閒院桃花取次開
 昨日踏青約未應
 乖
 囑咐東鄰女伴
 少待莫相催
 著得鳳頭鞋
 子即當來
 子瞻畫



天
 涯
 靜
 處
 無
 征
 戰
 兵
 氣
 銷
 乃
 日
 月
 光
 孝
 炎
 先
 生
 雅
 正
 勝
 初
 手
 子
 瞻
 畫



TRÉSOR DE FAMILLE
传家宝

FENG ZIKAI

UN PEINTRE LETTRÉ
MODERNE ET COSMOPOLITE

PAR MARIE LAUREILLARD
(TRADUIT PAR ZHOU XIAOFEI,
ZHANG JUNFENG)

--

丰子恺： 现代性与国际性 文人画家

文 罗蕾雅 译 周晓飞、张俊丰

Dans une Chine secouée par
les mouvements sociaux et les guerres,
Feng Zikai a transmis envers
et contre tout une philosophie de vie
empreinte de sagesse, d'harmonie
et de sérénité qui plonge ses racines
dans une culture lettrée réinventée



Feng Zikai, *Aucun nuage ne peut me barrer la vue lorsque je suis au sommet du monde*, d'après Wang Anshi (dynastie Song), encre et couleur sur papier, 35 × 27 cm (non daté, entre 1938 et 1946)

不畏浮云遮望眼，自缘身在最高层

丰子恺 (1898—1975) 被视为20世纪20年代“漫画”——这一从日语借来的词汇的发明者。当时的漫画是一种新闻媒体用画，从某种意义上来说接近于讽刺画和今天的连载漫画。在抗日战争 (1937—1945) 带来的大逃亡之前，丰子恺在上海地区接触到当时大震荡中的中国文化，从而使他的才华得到淋漓尽致的发挥。作为全球第五大城市，上海那时的国际大都市地位，使丰子恺能够直接接触到西方艺术。作为一个高产画家，他从20世纪20年代开始写作、绘画，一直到生命结束，尽管期间遭遇很多考验。他被承认为真正的艺术家的时间并不长，而且承认原因也是出于他的那些彩色画——中日战争期间所绘制的独特作品，而不是给他带来巨大名誉的黑白画作。这些画作由于平版印刷的技术原因，自从1925年就非常风靡。当下，我们是不是正在消除他作为民间艺术家方面的看法，而是更

将他视为新时期的文人画家呢？作为其成就日渐闻名的见证，以他为中心的各种展览和研讨会不断举行，上海还出现了一座专门纪念他的博物

馆，人们甚至将他视为“中国精神”的象征之一。然而，我们也可以思考一下他在多大程度上传承了水墨画这一传统艺术。

他的作品以线条、留白和素朴的风格而能够让人顿时眼前一亮。如果我们将这些作品与宋朝或元朝时期某些构图极为简洁的画作相比，就仿佛看到典型的文人面孔：他正在凝视画上烟云笼罩的风景，风景的着重点是怪石与树木。但是画面的笔触简洁化、概括化了，似乎艺术家在蓄意寻求将过去属于精英的艺

Feng Zikai (1898-1975) est considéré comme l'inventeur du *manhua*, néologisme emprunté au japonais (*manga*) dans les années 1920 : il s'agit d'une sorte de dessin de presse, proche à certains égards de la caricature et de la bande dessinée. Son talent s'est épanoui au contact d'une Chine en pleine effervescence culturelle dans la région de Shanghai, avant l'exode de la guerre sino-japonaise (1937-1945). Feng Zikai a été étroitement confronté à la culture occidentale dans le creuset cosmopolite de ce qui était alors la cinquième plus grande ville du monde. Peintre prolifique, il a écrit et dessiné des années 1920 jusqu'à la fin de sa vie en dépit des épreuves

Sous le pinceau de Feng Zikai, on décèle l'influence de la caricature occidentale ou de peintres comme Van Gogh ou Matisse, aussi bien que celle de modèles sino-japonais.

qu'il a pu traverser. Il est depuis peu considéré comme un artiste à part entière, dont on retient plutôt les peintures en couleurs, pièces uniques qu'il commença à produire pendant la guerre sino-japonaise, et non celles, en noir et blanc, destinées à être diffusées par technique lithographique et qui lui apportèrent la célébrité dès 1925. Chercherait-on à gommer sa dimension d'artiste populaire pour en faire un peintre lettré des temps nouveaux ? Attestant de son succès



croissant, expositions et colloques lui sont désormais consacrés, un musée privé ouvert à Shanghai en 2010 lui a été dédié, tandis que des affiches de propagande l'érigent en symbole de « l'esprit chinois ». On peut pourtant se demander dans quelle mesure il hérite réellement de la peinture à l'encre dite « traditionnelle ».

On est d'emblée frappé par le tracé linéaire, la présence des vides et le caractère dépouillé de ses œuvres. Si on les compare à certaines images très épurées des Song ou des Yuan, on peut y retrouver la figure archétypale du lettré en contemplation devant un paysage noyé de brume, l'importance accordée aux rochers et aux arbres, mais le trait paraît simplifié, sommaire, comme si l'artiste avait délibérément cherché à populariser un langage jadis réservé à une élite, à en faciliter l'accès (voir illustration ci-dessus). Non modulé, d'une feinte gaucherie, le trait, dont l'attaque, le développement et la terminaison ne se distinguent guère en raison de l'usage des pinceaux à poils

术语言大众化,让人更容易看懂(见左图)。他的画不求颜色深浅上的细微过渡,技巧看似笨拙,笔触的起承转合由于所用獾毫的缘故也不分明——他素喜獾毫的直硬。然而这些画更能让人想到经典的版画或者是铅笔画,而不是中国传统画中的“墨戏”。这与苏仁山(1814—1849)或者王震(1867—1938)的情感澎湃或者意气风发远为不同。

丰子恺最初师从李叔同,学习西洋画与写生画,然而他后来采取兼收并蓄的态度,创造出一种既传统又反传统的风格。在他的笔触中我们不仅能够观察到西方漫画或者梵高、马蒂亚斯的影子,也可以看到中日两国的画风。他自己首先声明受日本画家竹久梦二(1884—1934)影响甚深。1921年在日本留学时,他不无惊叹地发现对方作品中那饱满的抒情色彩。同时,他也非常欣赏日本高僧仙崖义梵(1750—1837),对方的笔触迅捷、自然,有强烈的幽默感,更好地表现了禅宗中的反传统风格。

中国画家里面,他尤为敬佩曾衍东、陈师曾以及李叔同。他的一些反映日常生活场景的漫画实际上与曾衍东(1750—1820)的简约风格以及陈师曾(1876—1923)的北京风俗画是相呼应的。曾衍东绘画作品中小舢板上渔夫,肩挑扁担的商贩,水边呆立出神的人,可能给他带来了灵感(见右图)。用扁担挑着大米和黄豆在柳树下休息的小贩(1935),这幅画是丰子恺底层职业者系列



© Feng Zikai © 丰子恺

de blaireau qu'il affectionnait pour leur fermeté, évoque bien davantage une gravure ancienne ou un dessin au crayon que les savants jeux d'encre de la peinture classique, loin de l'émotion et de la dramatisation d'un Su Renshan (1814-1849) ou d'un Wang Zhen (1867-1938).

Tout d'abord initié par son maître Li Shutong à la peinture occidentale et au dessin d'après nature, Feng Zikai opte pour une attitude éclectique en créant un style à la fois traditionnel et anti-traditionnel. On décèle sous son pinceau l'influence de la caricature occidentale ou de peintres comme Van Gogh ou Matisse aussi bien que de modèles sino-japonais. Feng Zikai se réclame en premier lieu du Japonais Takehisa Yumeji (1884-1934), dont il a découvert avec émerveillement les dessins imprégnés de lyrisme lors d'un séjour d'études au Japon en 1921. Il apprécie également Sengai (1750-1837), qui valorise les tracés rapides et spontanés et l'humour afin de mieux diffuser l'anti-conformisme du zen.

Parmi les Chinois, il rend hommage à Zeng Yandong, Chen Shizeng et Li Shutong. Certains de ses *manhua* font en effet écho aux scènes de la vie quotidienne au style elliptique de Zeng Yandong (1750-1820), dont le pêcheur dans un sampan, le marchand ambulant palanche à l'épaule ou le rêveur au bord de l'eau l'ont sans doute inspiré (encre et couleurs sur papier, 26 × 32 cm) (voir illustration ci-contre en haut), ou encore aux *Peintures de mœurs pékinoises* (Beijing fengsuhua, 1915) de Chen Shizeng (1876-1923). Un colporteur à la palanche chargée de riz et de soja, se reposant à l'ombre d'un saule (1935), est un exemple parmi tant d'autres de la kyrielle de petits métiers que Feng Zikai observait et croquait quotidiennement dans la ville de Shanghai et ses environs (voir illustration ci-contre en bas).



© Feng Zikai © 丰子恺

Les composantes privilégiées de l'univers du lettré sont parfois également convoquées : la montagne, l'eau, la maison de thé, l'instrument de musique

GAUCHE

Feng Zikai, *Riz et soja*, environ 24 × 17 cm (1935)

米和豆

HAUT

Zeng Yandong (1750-1820), *Cent aspects de la vie*, encre et couleur sur papier, 26 × 32 cm par vignette

曾衍东, 人生百态

1



© Gai Qi © 改琦

On devine également chez lui certaines réminiscences des délicats desins de gracieuses jeunes femmes à leur fenêtre effleurées par des branches de saule au clair de lune de Fei Danxu (1802-1850) ou de Gai Qi (1774-1829) qui illustrent le *Rêve dans le pavillon rouge* de Cao Xueqin (illustration 1). Feng Zikai ne souscrit pourtant pas à cette facture minutieuse et à cette finesse du détail, auxquelles il préfère liberté du trait et absence de contraintes, comme le montre la femme alanguie et solitaire assise à son balcon, vue de dos, inspirée d'un vers de Ouyang Xiu des Song (1926) (illustration 2).

déploient : la montagne, l'eau – sous forme de nuages –, la maison de thé, l'instrument de musique.

Les *manhua* de Feng Zikai, qui ont pour support une feuille de papier de format presque invariable d'environ 24 × 17 cm, sont toujours pourvus d'une inscription calligraphiée dans le style de chancellerie cursive *zhangcao*. Pourtant, cette dernière n'est jamais bien longue, même lorsqu'il s'agit d'un vers emprunté à la poésie classique, tandis que le mode de signature se rattache clairement à un courant occidentaliste. Ainsi signe-t-il le plus souvent 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. Influencé par l'environnement cosmopolite de Shanghai, il n'hé-

Du réel il ne retient que l'essentiel car il sait – comme l'y conduit la nature même de l'écriture chinoise – avec quelle force notre cerveau accroche, à partir d'un seul point d'ancrage, les associations d'idées les plus diverses

On pourrait aussi songer à certains lettrés perdus dans leurs pensées de Wu Wei (1459-1509) des Ming face à l'œuvre de Feng Zikai intitulée *Déserts sont les sentiers, rares les clients, la vièle remplace la radio* (1935) (illustration 3). Celle-ci évoque par son format haut et étroit et ses trois plans successifs une peinture de paysage sur rouleau vertical. Au premier plan, un personnage joue de la vièle dans une maison de thé sur fond de cimes lointaines. Les composantes privilégiées de l'univers du lettré s'y

site pas non plus à recourir à certains mots anglais, comme dans le célèbre *Kiss*, où une femme embrasse le bambin joufflu qu'elle serre dans ses bras (1935).

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 se rapprocher de pratiques plus classiques. Il adopte des coloris francs qui évoquent davantage l'estampe japo-

naise que les teintes légères de la peinture lettrée, tout en conservant un style proche de celui de ses peintures à l'encre noire. Seuls le format légèrement supérieur (35 × 25 cm) et les aplats de couleurs les en distinguent, comme le montre

2



© Feng Zikai © 丰子恺

3



© Feng Zikai © 丰子恺

1

Gai Qi (1774-1829) : illustration du *Rêve dans le pavillon rouge*

改琦, 红楼梦

2

Feng Zikai, *Appuyée à la balustrade elle regarde le lever de la lune, d'après Ouyang Xiu (dynastie Song), environ 24 × 17 cm (1926)*

栏杆私倚处遥见月华生

3

Feng Zikai, *Déserts sont les sentiers, rares les clients, la vièle remplace la radio, environ 24 × 17 cm (1935)*

山路寂寂, 顾客少, 胡琴一曲代radio

4

Feng Zikai, *Nulle guerre aux confins du monde; les armes s'évanouissent dans l'éclat des astres* d'après Chang Jian (dynastie Tang), encre et couleur sur papier, 35 × 27 cm (non daté, entre 1938 et 1946)

天涯静处无征战,兵器销为日月光



4

5

Feng Zikai, *La force de la vie*, encre et couleur sur papier, 35 × 27 cm (non daté, entre 1938 et 1946)

生机



5

天涯静处无征战,兵器销为日月光
Far away from the man's world, there's no war;
Weapons of all sorts have vanished into the light of Sun and Moon.

生机
A thin chance of survival.

描绘之一。这些底层职业者画像都是他在上海以及周边地区观察并速写出来的(见29页上图)。

同样,人们也猜测他的画作中隐约亦有费丹旭(1802—1850)和改琦(1774—1829)的优雅仕女图的影子。在那些仕女图作品中,年轻女子月光下静坐窗前任由柳枝拂过面庞。这两位画家还曾为曹雪芹的《红楼梦》配过插图(见插图1)。然而丰子恺自己却并不赞同他们这种细腻技法以及对细节的过分追求。与之相比,他更喜欢自由灵动的笔触,不受拘束的状态,就如画一个女子的背面一样(见插图2)。那个女子独坐阳台,慵懒而孤独,画面取材于宋代欧阳修的一首诗。

在丰子恺题为《山路寂寂顾客少,胡琴一曲代 radio》(1935)的漫画中(见插图3),我们还可以想到明代吴伟(1459—1509)画笔下那些冥想失神的文人。这副漫画呈长方形立轴,图层有三重。第一层是近景,一个人在茶馆门口拉着胡琴;茶馆就在山脚下,远处即山顶。文人画世界中的几大重要元素在这幅画中都被一一表现出来:云状的山水,茶馆以及乐器。

Nulle guerre aux confins du monde; les armes s'évanouissent dans l'éclat des astres (illustration 4). La citation poétique de Chang Jian, poète des Tang du Sud, souligne la paix de ce paysage intemporel à l'abri des turpitudes de la guerre, où un lettré en robe longue contemple un lac, près d'une chaumière coiffée d'une falaise en surplomb. Le ciel traversé de bandes colorées suggère que l'artiste a retenu la leçon de l'univers chamarré de Hiroshige.

Ainsi, même ses peintures en couleurs recourent à ce style dépouillé qui lui est cher, comme en témoigne avec éloquence *La force de la vie*: en ne figurant que quelques éléments, une herbe, une libellule et un vieux mur de briques grises, cette œuvre s'inscrit dans la ligne expressive minimaliste des peintres *chan* des Song du Sud et des peintres des Qing dits les «Huit Excentriques de Yangzhou» (illustration 5). Feng Zikai est en effet partisan d'une esthétique du

raccourci. Comme l'écrit Danielle Elisseeff, «du réel il ne retient que l'essentiel car il sait – comme l'y conduit la nature même de l'écriture chinoise – avec quelle force notre cerveau accroche, à partir d'un seul point d'ancrage, les associations d'idées les plus diverses. Inutile, donc, de présenter trop de détails; il suffit de les suggérer et voici qu'ils apparaissent devant nos yeux intérieurs. C'est la matière-même du dessin-pictogramme.»

Convaincu au départ que la nature devait être son seul maître, Feng Zikai a évolué pour finalement reconnaître la valeur du *Manuel du jardin grand comme un grain de moutarde*, lui qui n'éprouvait autrefois que mépris envers ceux qui copiaient mécaniquement le célèbre ouvrage encyclopédique. Ce manuel de peinture rédigé par le peintre Wang Gai (1647-1710) et

Feng Zikai assume une double identité de lettré et d'artiste populaire, tendant la main au passé tout en revendiquant son appartenance au vingtième siècle

MARIE LAUREILLARD

Marie Laureillard, maîtresse de conférences de langue et civilisation chinoises à l'université Lumière-Lyon 2 et membre de l'institut d'Asie Orientale, est l'auteur de *Feng Zikai, un caricaturiste lyrique : dialogue du mot et du trait* (L'Harmattan, 2017). Elle a co-dirigé *Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui* avec Vincent Durand-Dastès (Presses de l'Inalco, 2017). Vice-présidente du Centre d'étude de l'écriture et de l'image, elle mène des recherches sur l'histoire de l'art, l'esthétique, l'histoire culturelle du monde chinois moderne et contemporain, et, plus particulièrement, sur la peinture, la calligraphie et les arts populaires (estampe du nouvel an, caricature, etc.).

罗蕾雅

罗蕾雅，里昂二大中文系副教授，东亚学院研究员，著有《丰子恺，抒情的漫画家：文字与线条的对话》（哈尔滨出版社，2017）。她与万森·杜朗-达斯特共同主编出版了《昨日与今日：远东的鬼怪文化》（法国东方语言文化学院出版社，2017）。现担任文字图像研究中心的副所长，其研究领域涉及艺术史、美学，现当代中国文化史，尤其对中国绘画、书法和民间艺术（年画、漫画等）感兴趣。



GAUCHE

Feng Zikai, *La mélodie s'achève sans plus personne ; une myriade de cimes vertes sur le fleuve*, d'après le poète Qian Qi (dynastie Tang), environ 24 x 17 cm (1926)

曲终人不见，江上数峰青

publié entre 1679 et 1701, qu'il avait l'habitude, enfant, de décalquer au pinceau, lui a apporté sa première initiation à la peinture. Présentant principes techniques et codification des éléments naturels, il apparaît comme l'aboutissement de la tradition de la peinture expressive ou suggestive dite *xieyi hua*, expression lettrée tenue pour la plus noble. Feng Zikai raconte qu'il a été amené un jour à comparer une orchidée peinte selon les règles du manuel à la véritable fleur : il a alors constaté que l'essence en avait été saisie à merveille d'une manière comparable à ses propres *manhua* et s'est décidé à reconsidérer l'ouvrage.

Refusant l'attitude iconoclaste des occidentalistes au profit d'un syncrétisme puisant à plusieurs sources, il retient certains aspects de la peinture occidentale, comme la perspective linéaire ou le rendu de la lumière : ainsi, dans *La mélodie s'achève sans plus personne ; une myriade de cimes vertes sur le fleuve*, inspirée d'un poème de Qian Qi des Tang, l'ombre des montagnes lointaines se projette sur le fleuve où un sampan est amarré près de la rive herbeuse (1926). La portée musicale qui s'inscrit dans le ciel suggère même une influence probable de la bande dessinée ou de la caricature occidentales (voir illustration ci-dessus). Adeptes du dessin

sur le motif, Feng Zikai souligne la nécessité de représenter son environnement tel qu'il l'a sous les yeux plutôt que les motifs éculés d'une époque révolue. Il rejette pourtant l'illusionnisme auquel il réduit l'art réaliste occidental, mettant l'accent sur des notions de vision intérieure, d'inachevé et de réalité située au-delà du visible qui se réfèrent clairement à l'esthétique lettrée.

À l'instar d'un Laoshu aujourd'hui, Feng Zikai assume en réalité une double identité de lettré et d'artiste populaire, tendant la main au passé tout en revendiquant son appartenance au vingtième siècle, s'efforçant d'effacer la frontière entre une peinture destinée à la contemplation recueillie d'une élite et une forme d'art touchant un large public. Par la dimension souvent moralisante de ses œuvres, il se rattache à la tradition, mais il se libère en même temps de modèles classiques très codifiés en privilégiant une idée de compassion empruntée au bouddhisme, auquel il s'est converti lui-même sous l'influence de son mentor Li Shutong. Également marquée par l'idéal de vie des lettrés Ming et Qing enraciné dans la pensée taoïste, son œuvre tout entière révèle un va-et-vient entre deux pôles qui correspondent chacun à l'une de ses deux identités, d'un

HAUT

Feng Zikai,
calligraphie

丰子恺书法

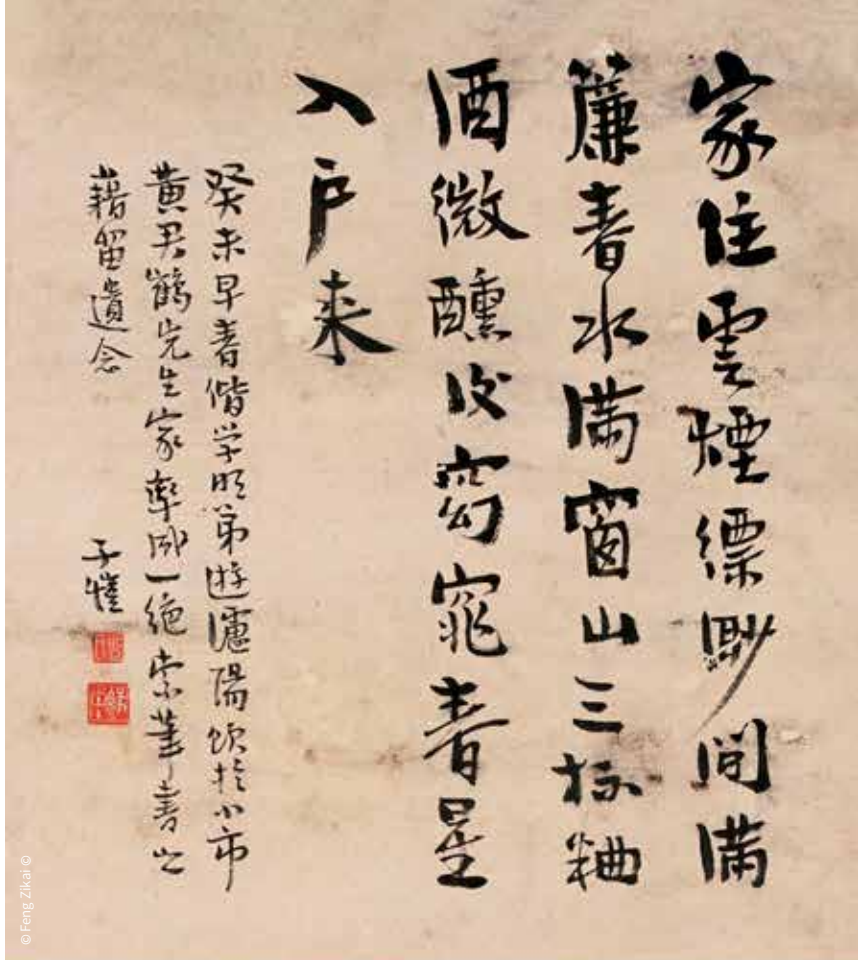
BAS

Feng Zikai, *Après trois
coupes on ne sait plus qui
est l'hôte, encre et couleur
sur papier, 35 × 27 cm
(non daté, entre 1938 et 1946)*

三杯不记主人谁

丰子恺的漫画基本上都是在 24 X 17 cm 的纸上展开,而且总是以草书落款,即“章草”。但是这些款识从来都不长,即使是引用古诗亦是如此,而且签名的方式也明显西化。他经常的签名都是两个字母“TK”,即他的名字字母拼写中的两个首字母。因为按照当时流行的英文字母拼写方式,他的名字为“Tzu-K' ai”。由于受当时上海的国际化环境的影响,他也从不犹豫于借助一些英语表达方式。比如那副著名的《Kiss》(吻)。画中是一个女子在亲吻一个抱在怀中的面颊丰润的幼儿(1935)。

从1938年画彩色画起,他开始签汉字名称和盖红色印章,以便更接近古风。但是他采用了更加直露的色调,这与文人画的轻盈色调相比更让人想起日本的浮世绘。不过,他同时又让自己的画作保留了接近于水墨画的风格。只是画作的尺寸略微变大(35 X 25 cm),色调的均匀程度也与其它画不同。比如那副“天涯静处无征战,兵气销为日月光”(见插图4),画中引用的是唐朝诗人常建的诗句,描绘了一处远离战争、超越时间的宁静风景。画境中一袭长袍的文人凝视着湖水,身旁的茅屋立于危崖之下。多彩的天空暗示了作者从安藤广重的彩色世界里吸取了经验。即便是他的彩绘,也借助于这种极简风格。而且他非常重视这种风格,事实胜于雄辩,他的《生机》就是最好的例子:仅仅几个要素——一根草,一只蜻蜓和一面青砖老墙,便将这幅画(见插图5)归于南宋禅画以及清代“扬州八怪”这些极简主义的画风中。丰子恺本身正是极简主义审美的支持者。正如丹妮尔·埃利塞福(Danielle Elisseeff)所写的那样,“他只关注真实中本质的东西,因为他知道我们的大脑用了什么样的力

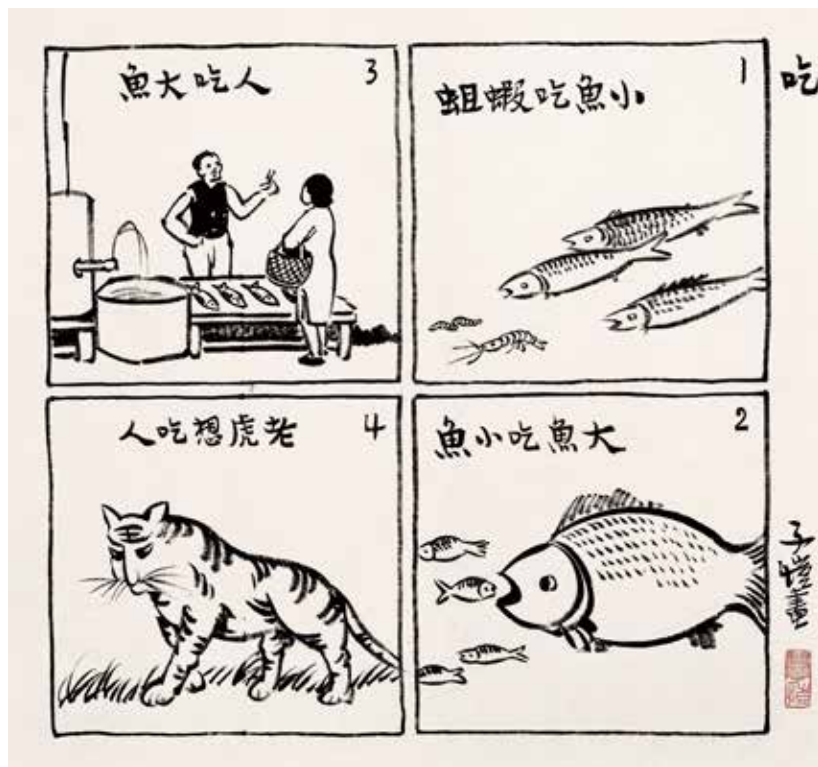


量, 从一个基本点开始, 将各种不同的想法连接在了一起。这就像中国的汉字所能表达的效果那样。因此, 介绍过多的细节毫无用处; 只需要将它们暗示出来即可, 亦即细节会出现在我们内心的眼睛中。这正是象形文字画。”

丰子恺最初认为自然才是自己唯一的老师, 一向鄙视那些临摹各种作品的做法, 但是后来最终承认了《芥子园画传》这本书的巨大价值。这本绘画教材由画家王概(1647-1710)编写, 出版于1679至1701年间。从幼年起, 丰子恺便开始用毛笔临摹上面的画。因此可以说, 这本书是他走向绘画的启蒙教材。书中介绍了绘画方面的技术原理和自然元素的艺术化细节, 代表了中国传统绘画中写意这种风格的艺术巅峰。而写意正是上层社会所钟意的文人化画法。丰子恺谈到过他曾经拿书中所绘的一棵兰花与真正的兰花相比, 结果发现与他的漫画表现手法相似, 书中的兰花图已经很神奇地抓住了兰花的特质。于是他决定重新估量这本书的价值。

与西方某些艺术家混合采用各种手法, 反对传统的态度不同, 丰子恺坚持采用西方绘画中的某些手法, 如透视投影和光线逼真。比如在取材于唐代诗人钱起诗句“曲终人不见, 江上数峰青”的画作(1926年)中, 远山倒映在河流中, 小船系在草岸, 正是按照这些绘画原理。而图中天上的乐谱线条暗示他极有可能受到了西方漫画或者讽刺画的影响(插图见32页)。作为“写生”主义的忠实信徒, 丰子恺强调要描绘自己亲眼看到的身边的环境, 而不是过去那个时代用滥了的主题。然而他拒绝接受欧洲古典绘画中的现实主义。相反, 他更强调内心视角, 不完整原理, 超越视线的现实等概念。这些正与文人画审美相吻合。

与今天的老树相似, 丰子恺实际上具有双重身份。他既是文人画家又是通俗画家, 既将手伸向过去, 又竭力将自己的作品归于20世纪, 并致力于消除精英思考与大众品味之间的藩篱。从他作品



HAUT

Feng Zikai,
Prendre le frais
(entre 1935 et 1949)

BAS

Feng Zikai, *Manger*
(entre 1935 et 1949)

乘风凉/吃

DROITE

Feng Zikai, *Deux
petits êtres que
ne sépare aucun
soupçon*, d'après
Li Bai (dynastie Tang),
encre et couleur
sur papier, 35 × 27 cm
(non daté, entre
1938 et 1946)

两小无嫌猜

中的说教性质来看,他虽归依传统,却又力图摆脱传统中的固定模式,深受佛教中悲天悯人思想的影响。其实在他的业师李叔同的影响下,他本身就已转信佛教。同时,植根于道教思想的明清文人画家的生活理想在他的作品中也表现得非常明显。他的所有作品都在两极间来回,正好与他的双重身份相对应:一边是现代大都市,现代社会和它的兴衰变迁;一边是儿童世界与自然世界,在那里他找到了价值之所在。因此,他绝不是反对传统绘画,而是以自己的方式在将传统绘画“现代化”。这种方式简洁质朴到第一眼看上去近乎幼稚。伴随这种方式的是他所选取的一些现代化图形(火车,汽车,电梯,收音机,电灯……),以及过去只局限于某些固定偏见题材中的女人和儿童。比如《两小无嫌猜》就完美阐释了这些他所追求的原则,并巧妙地与他所欣赏的传统相结合。他是坚定的传统绘画的拥护者,并坚称传统绘画以它的“意”而非“仿”而优于其它一切绘画(见右图)。《两小无嫌猜》中,正是这两个孩子,两个自然而质朴的孩子与景物和画作内涵融为一体,成为他绘画的主角,将中国画中一脉相承的“形”与“意”相结合,从而使超凡脱俗的道理淋漓尽致地表现了出来。正是丰子恺的这些特色,使得他在一个社会运动和战争动荡的社会中,能够观照一切又超越一切地传播出一种超然的、智慧的、和谐的、从容的处世态度。而这种态度正是扎根于重塑后的文人画。

côté la métropole moderne, la société et ses vicissitudes, de l'autre le monde de l'enfance et de la nature où il croit retrouver les valeurs du passé. Ainsi, loin de réfuter la peinture traditionnelle, il la modernise à sa manière par un style dépouillé presque naïf reconnaissable au premier coup d'œil, par certains motifs contemporains (train, voiture, ascenseur, poste de radio, lampe électrique...), mais aussi par le rôle inédit qu'il confère aux femmes et aux enfants autrefois cantonnés dans des représentations stéréotypées. Une œuvre comme *Deux petits êtres que ne sépare aucun soupçon* illustre parfaitement tous ces principes, tout en renouant subtilement avec une tradition qu'il admire, et dont il s'est fait l'ardent défenseur en la déclarant supérieure à toute autre de par sa dimension spirituelle et non mimétique (voir illustration ci-dessus). Ce sont deux enfants, ces êtres de nature qu'il se donne pour modèles, qui font ici l'expérience d'élévation d'esprit



et de communion avec le cosmos qu'a toujours exprimé en Chine la promenade picturale, à la fois physique et spirituelle. C'est ainsi que dans un pays secoué par les mouvements sociaux et les guerres, Feng Zikai transmet envers et contre tout une philosophie de vie empreinte de sagesse, d'harmonie et de sérénité qui plonge ses racines dans une culture lettrée réinventée.

参考书目

白杰明 (Geremie R. Barmé), 《艺术的逃难: 丰子恺传》, 浙江人民出版社, 2015

丰子恺, 《云霓》, 罗蕾雅 (Marie Laureillard) (译), 巴黎, Gallimard出版社, 2010

罗蕾雅 (Marie Laureillard), 《丰子恺, 抒情的漫画家: 文字与线条的对话》, 巴黎, L' Harmattan出版社, 2017

洛朗·梅立齐昂, (Laurent Mélikian), <http://www.actuabd.com/Marie-Laureillard-Feng-Zikai-un-caricaturiste-lyrique-Un-regard-poetique-a-la>

雅克·班巴诺, (Jacques Pimpaneau), 《教其所愿!》, 巴黎, Kwok On出版社, 1993

王佑安, (Yohan Radomski), <http://www.actuabd.com/Feng-Zikai-et-le-manhua>

丰子恺, 《丰子恺漫画集》, 罗蕾雅序, 巴黎, 友丰出版社, 2018

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE:

Barmé, Geremie R., *An Artistic Exile: A Life of Feng Zikai (1898-1975)*, Berkeley: University of California Press, 2002

Feng Zikai, *Couleur de nuage*, trad. Marie Laureillard, Paris: Gallimard, 2010

Laureillard, Marie, *Feng Zikai, un caricaturiste lyrique: dialogue du mot et du trait*, Paris: L'Harmattan, «L'univers esthétique», 2017

Mélikian, Laurent, www.actuabd.com/Marie-Laureillard-Feng-Zikai-un-caricaturiste-lyrique-Un-regard-poetique-a-la

Pimpaneau, Jacques, *Sauve qui veut!*, Paris: Kwok On, 1993

Radomski, Yohan, www.actuabd.com/Feng-Zikai-et-le-manhua

Recueil de caricatures de Feng Zikai, préface de Marie Laureillard, 5 vol., Paris: You-Feng, 2018

GOURMANDISES
好吃

LA CUISINE CHINOISE

AUX COULEURS DE
LA PALETTE DU PEINTRE

PAR ZHENG LUNIAN (TRADUIT PAR L'AUTEUR)

--

“好色”的中国菜

文/译 郑鹿年

法国人把讲究饮食称为 *gastronomie*, 似乎只是与胃有关 (*gastro*), 其实是一种误会; 食物一旦入胃, 便只剩下营养成分的区别。我们中国人则对精致可口的食品有一种特殊的称呼: “美食”, 这就不仅是满足口腹之欲, 更是一种美学的、艺术的鉴赏。中华烹饪是精湛的技术, 更是丰富多彩的艺术, 而艺术的鉴赏是通过人的感官: 视觉、听觉、味觉、嗅觉、触觉, 交互作用, 直入心田。中国菜讲究色、香、味、形、(纹)理、皿, 而色居第一。

你尝过“声色俱备、五官皆悦”的菜肴吗?

某年, 我在广州出差, 夜幕降临, 饥肠辘辘, 途经一家貌不惊人的小饭铺, 门口挂着一个手写的招牌: 仅此一菜, 留恋一生。好大的口气! 好奇心驱使我跨过了门槛, 融入了人头攒动的食客群。这是一个没有厨师的饭店, 厨房里只有六七个煤气炉, 每只炉子上搁着一只瓦罐, 被熊熊炉火烧着; 旁边桌子上是一碟碟事先用各种调料腌渍好的鳝鱼片、红辣椒、青葱。叫到号的顾客入座, 侍者即将碟中物倒入烧得炽热的瓦罐, 加一撮辣椒和葱, 加盖, 然后放上一托盘, 用一只夹子夹住, 快步送到客人面前。轮到我了, 当侍者一路走来, 只听得瓦罐里的食物滋滋作响, 直勾得我馋虫乱爬; 待其上桌, 盖子一掀, 一股浓郁的香气扑鼻而来; 继而我那贪婪的双眼往瓦罐里望去: 哇塞! 只见黑玉(鳝鱼皮)镶白玉(鳝鱼肉), 翡翠(葱花)映琥珀(汤汁), 红花(辣椒丁)缀其间, 好一幅色彩斑斓的美图, 怎不令人食指大动, 垂涎欲滴! 至于那脆爽的口感和鲜美的味道, 更不待言。果不其然, 只此一菜即令我思念至今。

中国地大物博, 食材之广恐举世无双, 其色彩可谓层出不穷。仅以蔬菜为

La magie de la gastronomie chinoise réside dans sa capacité à satisfaire les cinq sens à la fois. Cette fusion doit être harmonieuse pour aller droit au cœur.

Les Français nomment « gastronomie » la recherche de la bonne chère, comme si tout se ramenait à l'estomac (*gastro*). Or, une fois dans l'estomac, les aliments ne se différencient plus que par une chose: leur apport nutritif. Nous les Chinois nommons les aliments délicieux et raffinés d'un terme spécial: *meishi*, littéralement belle nourriture. Cela signifie qu'elle satisfait à la fois aux valeurs gustatives et esthétiques. La cuisine chinoise est en effet un ensemble de techniques éprouvées et un art à part entière, qui s'apprécie par tous les sens: la vue, l'ouïe, le goût, l'odorat et le toucher, dont l'interaction crée une sensation subtile qui va droit au cœur. La cuisine chinoise s'apprécie habituellement par sa couleur, son arôme, sa saveur, sa forme et sa texture, sans oublier l'art de la table. Mais de tous ces aspects, c'est la couleur qui prime.

J'étais une fois en mission à Canton et je me promenais dans le centre-ville au crépuscule, quelque peu affamé. Je passai devant un petit restaurant qui ne payait pas de mine. « Expérience unique, souvenir à vie » annonçait la prétentieuse enseigne écrite à la main. Intrigué, je franchis le pas de la porte pour découvrir une unique salle sans cuisine avec de joyeuses tablées de convives. Y trônaient six ou sept fourneaux qui chacun crachaient un feu d'enfer sous un pot de terre cuite. Sur une grande table à côté étaient posées des assiettes contenant séparément de fines lamelles d'anguilles marinées dans une sauce composite, des piments et de la ciboulette hachée menue.

Aucun cuisinier en vue! Les clients qui entraient restaient debout en attendant qu'on les appelle. Quand arrivait leur tour, ils prenaient place et un serveur s'empressait aussitôt de verser le contenu des assiettes dans un des pots, le tout assaisonné de piment et de ciboulette. Il posait ensuite par-dessus un couvercle et un plateau qu'il bloquait avec une pince, avant d'apporter l'ensemble aux convives. Vint mon tour. Quand le serveur arriva avec ma marmite, j'entendis comment les anguilles étaient en train d'être saisies dans un joyeux crépitemment. J'en avais l'eau à la bouche! Arrivé à ma table, le serveur ôta le couvercle. Le pot sifflait encore de l'intérieur et un fumet irrésistible entra droit dans mes narines. Un spectacle superbe s'offrit à ma vue: du jade blanc (la chair) entouré de jade noir (la peau de l'anguille), sur un lit de jadéite (la ciboulette) avec des reflets d'ambre (le jus) ponctués de stigmates safranés (le piment). Un festival de couleurs auquel il était impossible de résister! Croustillante et fondante, la texture de l'anguille, longuement marinée et saisie à feu vif procurait un plaisir indicible qui me caressa les cinq sens. Expérience unique, souvenir à vie!

Avez-vous jamais dégusté un plat capable de plaire à tous les sens ?

Le vaste territoire de la Chine offre une variété infinie de denrées alimentaires rivalisant de couleurs. Rouges les tomates, les carottes, les piments... Jaunes les pousses de

Raviolis en forme de cygnes

天鹅造型的饺子



例, 红色的番茄、胡萝卜、红辣椒等; 黄色的有冬笋、姜、黄花菜、韭黄、黄辣椒等; 白色的有白菜、白萝卜; 黑色的有黑芝麻、黑木耳等; 绿色的更多, 有葱、青椒、韭菜、蒜叶、蒜苗以及各种生长在各地的不同的绿叶菜。

植物的色彩来自大地。中国的南方土地肥沃, 风调雨顺, 故而蔬菜种类极多, 色彩缤纷。几十年前, 我从上海去北京读书, 食堂餐桌上, 除了白菜就是萝卜, 可苦了我们这些南方孩子。我们每夜做梦, 除了想念远方的爸妈, 就是绿油油的小青菜、小菠菜这些色彩诱人的食物。

菜肴配色是一门大学问。颜色有主次, 副料只是衬托主料, 不可喧宾夺主。如“芙蓉鸡片”, 以白色的鸡片为主, 绿色的菜心、红色的火腿加以点缀, 显得鲜艳而和谐。

色有暖冷之分, 红黄为暖色, 蓝绿为冷色, 紫色为中性。暖色可使人兴

Un festival de couleurs auquel il est impossible de résister !

bambou, le gingembre, les lys d'un jour, la ciboule de Chine... Blancs les choux, les navets... Noirs le sésame, les champignons... Verts et omniprésents la ciboulette, les poivrons verts, les tiges de l'ail...

C'est le terroir qui donne leurs couleurs aux plantes. Au sud du fleuve Bleu, la terre est fertile et le climat propice: les légumes poussent en grandes quantités, divers et variés, aux couleurs vives et multiples. Il y a plusieurs décennies, j'ai quitté Shanghai pour aller étudier à Pékin. À la cantine de l'université le chou et le navet régnaient alors en maître, à notre grand dam, nous autres enfants du sud: notre famille nous manquait beaucoup bien entendu, mais aussi

les petits légumes vert tendre et autres délices de Shanghai.

La mise en valeur des couleurs des aliments dans un plat demande des compétences très poussées. Il doit y avoir une teinte dominante, celle du produit principal, que font ressortir les ingrédients secondaires. L'accessoire ne doit pas prendre le pas sur l'essentiel. Prenons l'exemple du poulet à l'hibiscus: le blanc du poulet doit dominer alors que le vert du cœur des légumes et le rouge du jambon forment la décoration, pour créer un ensemble coloré dans l'harmonie.

L'homme recherche l'épouse idéale, dit un poème classique. De même, le plat recherche la palette de couleurs idéale. Tout le secret est dans le choix qui est fait.

On distingue les couleurs chaudes, rouge et jaune, et les couleurs froides,





奋,烘托气氛,增进食欲;冷色一般作为陪衬。单一的色彩显得乏味,但是多种色彩搭配必须得当,例如,红绿,一半对一半就难看,而“百绿丛中一点红”就别有生趣了。

食材的色彩会因烹饪方式(蒸、煎、炒、炸、炖)、时间、酱汁不同而发生变化。一条鳊鱼,清蒸呈本色清新爽口,浓汤现奶白色温润柔美,红烧是深红色敦厚实在,糖醋熘则棕褐色高雅气派,椒盐干煎金黄苍劲,鲜明耀眼的茄红色松鼠鳊鱼更是广受欢迎。

君子好逑,佳肴好色;运用之妙,存乎一心。

L'homme recherche l'épouse idéale, dit un poème classique. De même, le plat recherche la palette de couleurs idéale. Tout le secret est dans le choix qui est fait.

bleu et vert, tandis que le violet est une couleur neutre. Les couleurs chaudes excitent l'appétit et réchauffent l'ambiance; les couleurs froides apportent un contraste. Une seule couleur est ennuyeuse, mais l'existence de plusieurs couleurs exige une combinaison savante. Un plat moitié rouge moitié vert créera une cacophonie, tandis que du rouge sur fond vert attirera le regard et créera la surprise.

La couleur d'un aliment peut varier en fonction de la durée et du mode de cuisson (à la vapeur, sauté, frit dans la poêle ou dans la marmite, au bain-marie...), ainsi que de la sauce l'accompagnant. Un poisson mandarin cuit à la vapeur est de couleur nature, donc rafraîchissant. Une fois frit puis mijoté en soupe,

Ciboulette à l'ail, champignons noirs, piments, racine de lotus, pousses de bambou, champignons enoki, tiges d'ail, *rorippa indica*

韭菜、木耳、红辣椒、藕、冬笋、金针菇、蒜苔、焯菜

il devient laiteux et prend un ton doux et moelleux. Braisé à la sauce de soja, il présente un coloris rouge foncé, simple mais solide. Le même poisson sauté et lié avec une sauce aigre douce laisse transparaître une élégance discrète d'un ton brun, alors que la friture à sec le rend doré et vigoureux. Il va sans dire que le poisson mandarin écureuil à la sauce de tomate d'un rouge éclatant est un mets adoré de tous.



IMAGES
捕光捉影

CHEN YIFEI

PROMENADE PICTURALE

PAR YI ZIHENG

(TRADUIT PAR CÉCILE BOUSSIN)

--

陈逸飞：人在画中游

文 易子亨 译 Cécile Boussin

Ce peintre-cinéaste-designer a su exprimer son amour pour Shanghai, et plus avant sa région du Zhejiang et du Jiangsu, en mettant toujours en avant des destins emportés dans les affres de l'Histoire. Un immense artiste chinois.



Chen Yifei (1946-2005)

Né à Ningbo dans la province du Zhejiang, Chen Yifei était à la fois peintre, metteur en scène, créateur de mode et magnat des médias. Lui-même se considérait avec simplicité comme un « artiste visuel ».

Mettant en avant le concept d'un « grand art » englobant et unifié, il réussit brillamment dans tous les domaines de l'industrie des arts visuels et est encore aujourd'hui le représentant de la « nouvelle culture de Shanghai ».

陈逸飞(1946—2005),浙江宁波人,是画家、是电影导演、是服装设计师、还是传媒界大亨。他本人却简单地称自己为“视觉艺术家”。秉持着圆融统一的“大美术”理念,他在视觉产业的各个领域都有着突出成就,是“新海派文化”的代表。



Femme à l'éventail

执扇仕女

陈逸飞公认成就最高的领域是油画。随着时代变革与个人经历,他的油画创作几度发生剧烈转向。从上世纪七十年代革命题材的《攻占总统府》等鸿篇巨作,到八十年代古典温婉的“水乡系列”和“提琴系列”,再到九十年代后浓墨重彩的“海上旧梦系列”和“西藏系列”,一次次转向都与历史脉搏紧密相连。著名文学家余秋雨在文章中说:“陈逸飞的长处是他听懂了历史传来的依稀信号,及时地在每一步中吸取了正面的营养”。正因如此,陈逸飞才得以通过它敏锐的艺术直觉,准确地作出每个时代所需要的美学表达,同时也兼容其个人化的风格内蕴。“浪漫写实、东西交融”,成了他作品中最主要的美学特征。

陈逸飞的导演经历开启于上世纪九十年代,也是在“海上旧梦”油画系列的创作期间,他的第一部作品便直接叫做《海上旧梦》。这不是一部传统意义上的叙事电影,陈逸飞在六十五分钟的篇幅中,

UNE VIE ET UNE ŒUVRE LIÉES AUX PULSATIONS DE L'HISTOIRE DE CHINE

C'est toutefois dans l'art de la peinture à l'huile que Chen Yifei obtient la consécration. Au fil des changements d'époque et de ses expériences personnelles, sa création picturale va à plusieurs reprises connaître un revirement spectaculaire. Depuis *Prise d'assaut du Palais présidentiel*, l'une de ses célèbres fresques sur le thème de la révolution réalisée dans les années soixante-dix, en passant par les séries *Au pays des rivières et des lacs* et *Tiqin* (vièles chinoises) des années quatre-vingt qui nous renvoient à la douceur du temps passé, jusqu'aux séries intensément colorées *Vieux rêves de Shanghai* et *Tibet* peintes dans les années quatre-vingt-dix, le changement d'orientation dans la peinture de Chen Yifei est chaque fois intimement lié aux pulsations de l'Histoire. Le célèbre écrivain Yu Qiuyu souligne à ce propos: «La force de Chen Yifei résidait dans sa capacité à être attentif aux signaux imprécis de l'Histoire, signaux dont il se nourrissait à chaque instant».

La force de Chen Yifei résidait dans sa capacité à être attentif aux signaux imprécis de l'Histoire, signaux dont il se nourrissait à chaque instant

Yu Qiuyu

laquelle, grâce à son intuition artistique visionnaire, Chen Yifei a su traduire avec justesse l'expression esthétique requise par chaque époque, tout en révélant un style très personnel. Le réalisme romantique et la symbiose entre l'Orient et l'Occident représentent les principales caractéristiques esthétiques de son œuvre.

Prise d'assaut du Palais présidentiel

攻占总统府





Femme à l'éventail

执扇仕女



Femmes aux éventails

执扇仕女



Soliste

独奏

以某种呓语式的自述姿态，表达了他的艺术幻梦和上海情结。影片中，陈逸飞作为油画家的身份得到了淋漓尽致体现，每一幕的光影构图都俨然一副精雕细琢的油画。以此为发端，陈逸飞电影被称作是“油画电影”，并且，每一部电影都与上海有关。陈逸飞对上海的爱是一种向往的爱、怀旧的爱、留恋的爱，他虔诚地记录下这座城市的精神风韵和历史点滴，这座城市也回馈他灵敏鲜活的艺术灵感。1999年，陈逸飞拍摄了纪录片《逃往上海》，有关二战期间上海为2500名犹太难民提供庇护的历史侧影。为了这部时长21分钟的短片，陈逸飞花了五年时间查询资料，又花了两年进行制作。他说：“（这部片子）最大的价值在于其珍贵的史料，这些史料我将赠送给上海博物馆”。这一不惜工本、不求回报的举动，足见其对上海的珍惜与热爱。

陈逸飞最重要的电影还是两部故事片：《人约黄昏》和《理发师》，在这两部作品中，他试图通过对人物命运的刻

C'est à partir de ce premier opus que les films de Chen Yifei seront appelés « films de peinture à l'huile »

ratif au sens traditionnel : durant soixante-cinq minutes, s'inscrivant dans un registre autobiographique, Chen Yifei entame une sorte de soliloque où il exprime ses rêveries artistiques et son affection particulière pour Shanghai. Son talent d'artiste peintre s'y révèle dans toute sa richesse : les jeux d'ombre et de lumière de chaque scène évoquent une peinture à l'huile réalisée avec une extrême finesse. C'est à partir de ce premier opus que les films de Chen Yifei seront appelés « films de peinture à l'huile ». Chacun d'entre eux a trait à Shanghai : l'amour du cinéaste pour cette ville est un amour ardent, nostalgique et indéfectible. Avec dévotion, il restitue le charme de la métropole et les détails qui en font l'Histoire : et elle-même nourrit sa vive inspiration artistique. En 1999, Chen Yifei réalise le documentaire *S'enfuir à Shanghai* qui présente un aperçu historique du vécu de 2 500 réfugiés juifs ayant trouvé asile à Shanghai durant la Seconde Guerre mondiale. Il aura consacré cinq ans à recueillir des informations pour réaliser ce court métrage d'une durée de vingt et une minutes et dont le tournage se déroulera sur deux années. Le cinéaste déclarera : « La plus grande valeur de ce documentaire réside dans ses précieux matériaux historiques que j'offrirai au Musée de Shanghai ». Ce geste pour lequel il n'a pas regardé à la dépense ni cherché à être rétribué montre bien le profond attachement de Chen Yifei à Shanghai.

Chen Yifei entame sa carrière de cinéaste dans les années quatre-vingt-dix, période où il réalise également la série de peintures à l'huile *Vieux rêves de Shanghai*. Sa première œuvre cinématographique s'intitulera de même. Il ne s'agit pas d'un film nar-

画,捕捉独属于上海的精神气息和文化特质。

1.《人约黄昏》(1996)

《人约黄昏》算是陈逸飞真正意义上的长片处女作,改编自上世纪三十年代上海作家徐许的小说《鬼恋》。

梁家辉(法国电影《情人》的男主角)饰演的记者徐先生邂逅了一名神秘女子,她行迹诡谲,却充满独到的魅力。几番交往后,徐先生渐渐爱上了她,对方却拒绝了他的爱意。为了解自己所爱之人,徐先生对她展开了调查,发现了她不为人知的秘密。原来,她和未婚夫曾属于一个地下无政府组织,却遭到同伴的背叛,以致于未婚夫死于枪杀。为了给未婚夫复仇,她不惜假扮成鬼魂,过了两年不人不鬼的痛苦生活。当一切尘埃落定,她却消失在上海凄清的雨雾中,再也无法见到了。

片中,陈逸飞用他老道的速写功力,描画了上世纪三、四十年代的上海的风土人情:旧货市场、馄饨摊、徐家汇教堂、各种弄堂小街,俨然是一组生气盎然的民俗画。而内在方面,影片又深具“如梦如幻、若即若离”的东方式神秘感和浪漫气息,与上海的历史景观相结合,化出另一种带有地域色彩的别绪与哀愁。

Les films majeurs de Chen Yifei restent ses deux longs métrages *Rencontre au crépuscule* et *Le coiffeur*, dans lesquels il tente de saisir l'esprit et la culture de Shanghai à travers le destin des personnages.

RENCONTRE AU CRÉPUSCULE - 1996

Adapté du roman de l'écrivain Xu Jie «Un amour de fantôme» qui décrit le Shanghai des années trente, *Rencontre au crépuscule* est considéré comme la véritable première œuvre cinématographique de Chen Yifei.

Tony Leung Ka-fai (acteur principal du film français *L'Amant*) joue le rôle d'un journaliste, Monsieur Xu, qui rencontre fortuitement une femme mystérieuse: elle agit de façon énigmatique mais possède un charme unique. Au fil de leurs rencontres, M. Xu tombe amoureux d'elle mais voit son amour rejeté. Soucieux d'en savoir plus sur celle qu'il aime, il mène son enquête et découvre les zones d'ombre qui l'entourent: son fiancé et elle faisaient autrefois partie d'un groupe d'anarchistes clandestins, mais ils ont été trahis par l'un des leurs avec pour conséquence l'assassinat du fiancé. Pour le venger, la femme décide de prendre l'apparence d'un fantôme et va vivre dans la douleur, telle une ombre errante, pendant deux ans. À la fin du film, elle s'évanouit à jamais dans la brume blanchâtre et glacée de Shanghai.

L'ATMOSPHÈRE ROMANTIQUE ET MYSTÉRIEUSE DE SHANGHAI

Dans le film, Chen Yifei démontre son excellente maîtrise du croquis rapide pour décrire les us et coutumes du Shanghai des années trente et quarante: le marché aux puces, les étals proposant de la soupe de raviolis, la cathédrale Saint-Ignace à Xujiahui ou encore les dédales de ruelles évoquent autant de peintures de mœurs palpitantes de vie. Sur le fond, le film dégage une atmosphère mystérieuse et romantique, onirique et insaisissable, propre à l'Orient, qui imprègne le panorama historique de Shanghai pour décrire l'affliction et la douleur de la séparation dans le contexte particulier de cette métropole.





L'affiche du film *Le coiffeur*

电影《理发师》海报



2. 《理发师》(2006)

《理发师》是陈逸飞的艺术绝响，改编自凡一平的同名小说。在影片拍摄的过程中，陈逸飞突发胃出血溘然长逝。电影上一直以来的默契伙伴，也是香港电影界举足轻重的电影人——吴思远，替他完成了这部遗作，尽可能地还原了他的创作初衷。

影片讲述了理发师陆平一生的颠沛流离和深邃情缘。他原本在上海过着平静的生活，却在日军的侵占下不得不远走他乡；他在江南古镇中邂逅了一生的爱情，却碍于种种束缚无法与她走到一起。尽管被命运戏弄，被生活折磨，陆平依旧坚守着自己的手艺和爱情。

《理发师》是一部小人物的史诗，以陆平个人的命运折射出整个时代的风云动荡，是最能体现陈逸飞电影理念的作品。在这部作品中，陈逸飞的目光不再局限于上海，而是定位于整个江浙地域，体现出了他对地域文化之美的视觉呈现。而主人公的坚强与坚守，也传达出了这种文化深层中“柔中带刚”的对抗意志，一种永恒的不为外部为转移的可贵精神。

LE COIFFEUR - 2006

Adapté du roman du même nom de Fan Yiping, *Le coiffeur* est un film où Chen Yifei porte son art à son point culminant. Le cinéaste étant subitement décédé au cours du tournage des suites d'une hémorragie gastrique, c'est Ng See-Yuen, compagnon de longue date dans le milieu du cinéma et réalisateur très influent dans le milieu cinématographique hongkongais, qui achèvera ce film posthume en respectant au mieux l'intention initiale de Chen Yifei.

Le film relate la vie d'un coiffeur nommé Lu Ping qui connaîtra à la fois l'errance et le grand amour. Alors qu'il menait une vie tranquille à Shanghai, il doit quitter la ville en raison de l'occupation japonaise, et c'est dans un vieux village de la région du sud du fleuve Bleu qu'il rencontre l'amour de sa vie. Mais confrontés à nombre d'obstacles, l'un et l'autre devront se séparer. Malgré les caprices du destin et les tourments de la vie, Lu Ping continuera d'exercer son art de la coiffure et restera fidèle à cet amour.

L'amour du cinéaste pour cette ville de Shanghai est un amour ardent, nostalgique et indéfectible

FAIRE FACE À LA FORCE PAR LA DOUCEUR

Le coiffeur se veut une ode aux actes héroïques des petites gens et reflète les turbulences de toute une époque à travers le destin individuel de Lu Ping. Cette œuvre est la plus représentative de Chen Yifei et de sa conception cinématographique. Dans ce film, le regard du cinéaste ne se limite plus à Shanghai mais se tourne vers les provinces du Jiangsu et du Zhejiang pour montrer la beauté de la culture de sa région telle qu'il la voit. Le caractère inébranlable du héros exprime cette volonté enracinée dans la culture chinoise de faire face à la force par la douceur : un état d'esprit précieux pour ne jamais fléchir face à l'adversité.



SAVOIRS

知之

HÔTES DES BRUMES

LA MONTAGNE
COMME RÉFÉRENT TRANSCENDANT
DANS LA PEINTURE CHINOISE

PAR JACQUES GIÈS
(TRADUIT PAR ZHOU XIAOFEI, ZHANG JUNFENG)

--

“云中客”
——中国画中“山”的超验再现

文 雅克·吉耶斯 译 周晓飞、张俊丰

Couple principal, Montagne et Fleuve occupent une place centrale où se sont nouées les légendes fondatrices, en tant que tangibles témoins des plus hautes harmonies de la Nature. Ces harmonies, est-il conté, se firent jour à l'Origine dans les premiers frémissements au sortir du chaos primitif.

Il n'est peut-être pas de plus haute évocation culturelle de l'harmonie exemplaire, en Chine, que celle des Monts et des Fleuves. Les Cinq Monts sacrés (wuyue 五岳), auxquels s'accolle la mention des Quatre Fleuves (sidu 四渎), font une apparition insistante dans les traditions qui content les premiers mythes et la religion antique. À ces figures premières vont s'adjoindre, à la faveur d'élections diverses au cours de l'histoire, d'autres configurations montagneuses remarquables et d'autres grands fleuves.

Couple principal, Montagne et Fleuve occupent une place centrale où se sont nouées les légendes fondatrices, en tant que tangibles témoins des plus hautes harmonies de la Nature. Ces harmonies, est-il conté, se firent jour à l'Origine dans les premiers frémissements au sortir du chaos primitif (honghuang 洪荒) – et s'y conserveraient comme telles. Ainsi, flux du devenir sans commencement ni fin présidant à l'existence de toutes choses, ces hauts accords sont ce que la langue chinoise rend par l'unique terme, Dao 道 «la Voie».

L'empereur Minghuang en déplacement à Shu, Li Sixun (651-713), Musée du Palais, Taipei

《明皇幸蜀图》
李思训 (651年 – 718年)
台北故宫博物院藏

Un maître tardif (fin IV^e – début V^e siècle) de l'alchimie et des techniques d'immortalité, concédera que la Voie ne se donne pas, uniquement, dans les montagnes (et les forêts), mais qu'il est infiniment plus aisé pour celui qui est en quête d'y «retrouver là la paix et la pureté». Cette appréciation toute de nuances, présente pour la première fois la libre volonté humaine en regard de l'attente primitive sans partage qui s'attachait à ces lieux consacrés primordiaux. Elle marquerait la sensible évolution des mentalités, de l'Antiquité au seuil de l'époque médiévale.

Montagnes et fleuves attestent de ce qui, dans la pensée chinoise, pointe vers l'Absolu.

Par-delà la reconnaissance de ces signes éminents de la morphologie terrestre dessinant le monde chinois classique, il est un trait remarquable et singulier par l'importance donnée au concept des deux éléments de la nature – conçus comme principes, contrastants et complémentaires – : les montagnes, en leur concrétude, et les eaux, aussi bien les brumes, en leur manifestation ductile ou sublimée. On tiendrait ce trait à la permanence, tout au long de l'histoire, de l'élection archaïque des montagnes sacrées et des grands fleuves, mais aussi et surtout – dans un monde sans dieu(x) nommé créateur(s) ou thaumaturge(s) –, à l'extension de ce discernement premier en tant que

Le saint, portant en lui la Voie, répond aux êtres et aux choses, et le sage apprécie leurs images en purifiant son cœur. Quant aux Montagnes et aux rivières, ces tangibles, leur charme est spirituel.

Zong Bing (fin IV^e – début V^e siècle)
Hua shanshui xu «Introduction à la peinture de Paysage»

“圣人含道映物，贤者澄怀味象。至于山水质有而趣灵。”
——宗炳《画山水序》

在中国文化中,也许没有什么能够比山水更能够代表和谐的最高境界。“五岳四渎”在上古神话与古代宗教中一直都占有重要地位。除了这些早期著名的山与水之外,还有经过历史的大浪淘沙之后的其它山岳河渎。山与水密不可分,二者在早期神话传说的形成中占据着重要的位置,还是自然中极致和谐的体现者。这种和谐从原始的混沌中浮现出来,鸿蒙微翕时即已产生,且经久不息。这种高度的和谐,这种无始无终统摄万物的“永恒变易”,就是汉字中的“道”(亦即路)。

远古之后(公元4世纪末——5世纪初),一著名炼丹方士、养生道士认为“道”并非一定要出自深山(亦或深林),只不过这样的地方对于苦寻“静与纯”的人来说有着无上便利而已。这种清晰、明确的说法第一次将人的自由意志从“有求于外”的个体等待中解放出来。在此之前,修道一直被认为与山岳河渎这些圣地是密不可分的。这一说法也标志着从远古进入近古之时,人们的思想发生了明显的嬗变。

在认识到中国古代世界的地形、地貌的多种明显特点之后,有一点值得注意并让人不免惊讶。那就是人们所赋予自然中两种物质——山与水——的重要性。这二者成为一切自然物的基础,互为参照又互为补充。山以其实、其形而彰;水,亦或雾,以其动、其升而显。山水如此重要,一方面归功于名山大川古老的选择结果贯穿了整个历史,另一方面,也是更重要的是:这一最初的选择作为绝妙的超然指称,在中国传统思想中以可触、可知的方式证明了可以通向“上天”的一切实体。须知,最初的山岳河渎在被选择时,历史中并不存在知名的或者力量超然的造物主。

以西方人的思维方式看待这些山岳河渎的遴选方式是完全错误的,为了避免这样,我们可以从源头上梳理遴选方式的三条权威解释。关于五岳四渎这一超验指称,根据历史的基本

Certains mythes posaient que l'homme, se reconnaissant dans la geste fondatrice des Grands Ancêtres, aurait participé à part entière à l'ordre terrestre

réfèrent transcendant, par excellence: tangible attestation de ce qui, dans la pensée chinoise, pointe vers l'Absolu.

En veillant à se garder d'un schéma analytique propre à notre pensée occidentale et totalement erroné ici, on peut néanmoins distinguer à l'appui des sources trois ordres d'autorité conceptuelle, touchant aux Monts et aux Fleuves, dans la constitution historique de ce référent transcendant posé en comparaison et face à l'homme, à son destin et à ses actions.

Le premier a partie liée à l'élection archaïque des Monts sacrés et des Grands fleuves en des légendes et des mythes éclairés

et couronnés par les complexes motivations de «l'élection royale». Celle-ci renvoie à la vertu du souverain légitimée par les sacrifices offerts aux sommets et aux pieds des monts sacrés, condition de l'acquiescement de son investiture. Telles en témoignent, d'abord, les premières et légendaires chroniques historiques, puis les sacrifices impériaux effectifs au Ciel ou aux esprits célestes et à la Terre ou aux divinités de la Nature, rendus de loin en loin au cours de l'histoire et jusqu'aux époques tardives de la dynastie Qing (XVIII^e siècle). Cependant, dès l'époque médiévale, une réduction symbolique, facilitant l'investiture impériale, conduisit à élire entre toutes ces montagnes sacrées le *Faîte suprême* (Taiji 太极), identifié au mont Tai se dressant dans la province orientale du Shandong.

Certains mythes posaient que l'homme, se reconnaissant dans la

geste fondatrice des Grands Ancêtres, aurait participé à part entière à l'ordre terrestre. Telle fut l'œuvre desdits premiers «empereurs» légendaires sur la morphologie générale des reliefs et la régulation des fleuves pour qu'ils se jettent, à l'Orient, dans l'océan: les eaux, selon l'une des histoires d'origine, menaçaient alors de détruire la vie sur la terre. De même et à la suite, se précisait la terre exclusive, seul horizon perçu: le Pays puis l'Empire «du Milieu», autrement dit la Chine. En effet les Quatre Monts – plus tard au nombre de cinq avec l'élection du mont Song, central – se dressant aux points cardinaux, dessinent l'*oikoumène* chinois classique.

Trois ordres d'autorité peuvent être distingués dont l'un relève des deux grands enseignements de la sagesse et de l'humanisme, selon les deux courants philosophiques que sont le confucianisme et le taoïsme.

Les Monts sacrés confinent, en leurs cimes, au Ciel. Dans la ténuité du sommet du mont Tai, croyance est entretenue qu'une communication s'établit avec la Cour céleste (*Tianting* 天庭), nom d'une constellation qui serait le palais du Seigneur du Ciel. En la concrétude des reliefs, au sein des monts sacrés, dans les «pics caverneux», se dessinent, enveloppés de mystère, les domaines des esprits et des immortels. Prennent ainsi raison les spéculations touchant aux mondes tangible et invisible, au partage entre le vif et le mort et les bénédictions nécessaires pour assurer les bonnes destinées dans l'au-delà — d'où les *objets sacrificiels* qui les évoquent, déposés dans les tombes. Tels sont

Le mont Lu, Jing Hao (fin IX^e – début X^e siècle),
rouleau de peinture, Musée du Palais, Taipei

《匡庐画轴》

荆浩 (9世纪末—10世纪初)

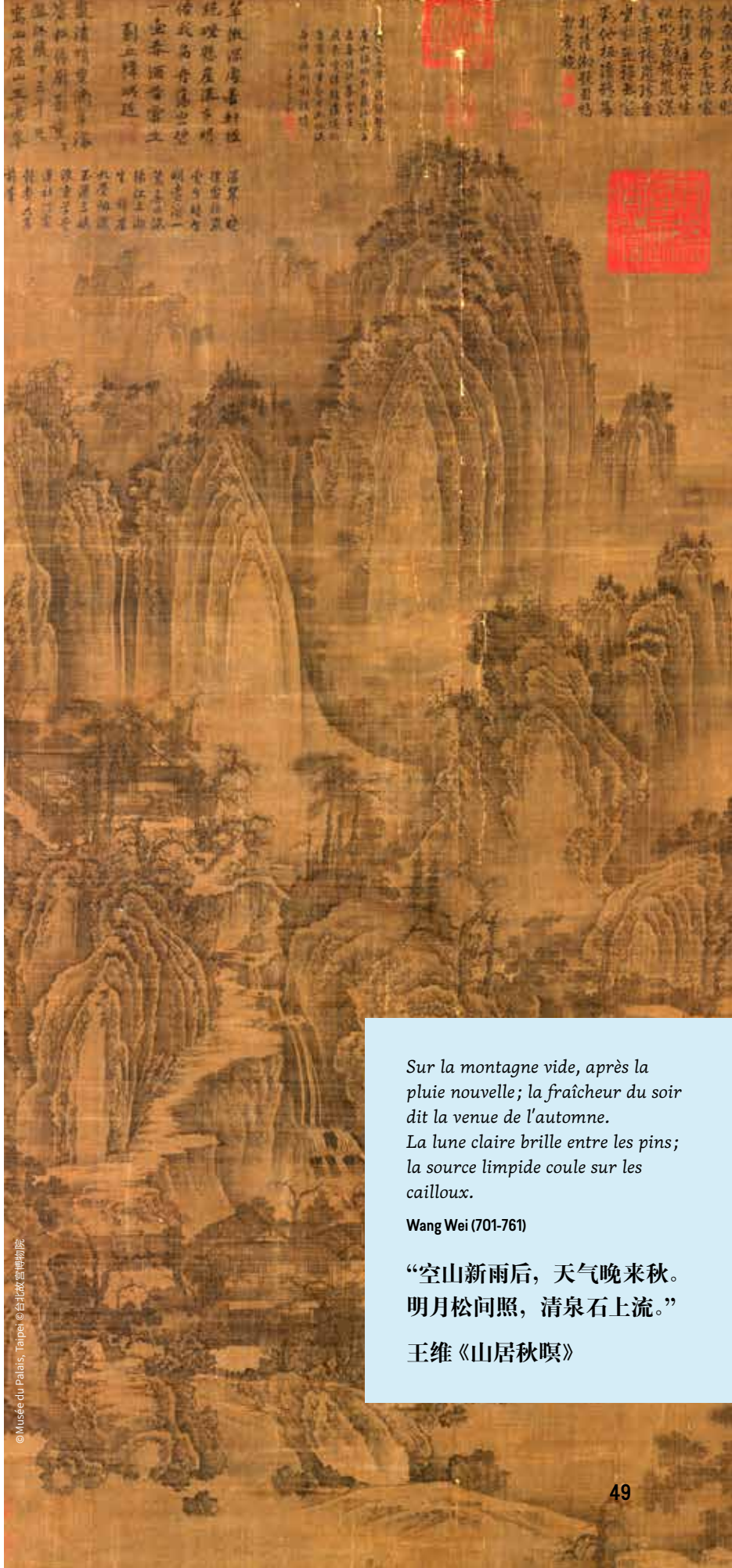
台北故宫博物院藏

法则，它们的提出是为了与人类相比较，并用以针对人类，针对其命运与行为。

三条权威解释中，第一条与古代传说与神话相关。这些传说与神话之所以被宣传和被神化又与帝王们复杂的选择动机相关。在帝王看来，在这些圣山的山顶和山脚下献祭就能将自己的最高统治权合法化，确保君权神授。作为这种观点的例证，首先是最初的历史传说，然后是皇家主持的祭天仪式（或者祭天神仪式）与祭地仪式（或者祭祀自然神）。这些仪式在历史的长河中每隔一段时间就会出现，一直持续到清朝（18世纪）。不过，从中古时期开始，这种君权神授的祭祀仪式得到简化，所有被祭祀的圣山中只保留了东岳泰山——这一山东省东部的名山。

根据某些神话，人类参与创建了伟大祖先们的丰功伟绩，同时也参与创建了尘世秩序。最早时候的传说中，三皇五帝制定了山川地形，并调节了水流，使它们向东汇入大海。有传说记载，水曾经几乎要摧毁地上的一切生灵。与此同时由于治水，第一块陆地凸显了出来，成为唯一的地面，人们称之为“中土”，后来是“中央帝国”，或者说中国。而“四岳”（即四座圣山），后来由于增加了中岳嵩山又变为“五岳”，就成为古老中国的基本地理坐标。

圣山以它们的峰顶衔接天际。相传泰山之巅便与天庭相连，而天庭正是玉皇大帝所在的宫殿。以五岳为坐标的连绵起伏的众山之中，披着神秘色彩的山洞里住着精灵与神仙。他们在这里穿越生死，修道升天。生与死自有天命，献祭与祈祷却能确保在冥界永享天福——祭品就呈贡于墓室。野兽出没之地，密林深处，枝型烛台熠熠



Sur la montagne vide, après la
pluie nouvelle; la fraîcheur du soir
dit la venue de l'automne.
La lune claire brille entre les pins;
la source limpide coule sur les
cailloux.

Wang Wei (701-761)

“空山新雨后，天气晚来秋。
明月松间照，清泉石上流。”

王维《山居秋暝》



生辉,映出神仙面孔;石室木屋之中,人间徽铭、尘世象征之上却有太阳鸟,亦即凤凰指路南方,带出仙气。法器、祭品一如香炉,献给传说中的仙山:蓬莱三岛,以其三座主峰伫立于东方海上;昆仑山则在陆地最西;寻幽探胜之人在这些人间天堂里甚至可以长生不老,因为这里的奇花异果可炼长生不老之药。古时帝王就曾因垂涎神药而专门派人到这些仙岛和神山上找寻此药。

第二种解释在某种程度上来说是第一种解释的延伸,依循儒家与道家思想阐释了两种智慧与人文道理。两种思想都将山水视为“道”的既存、可触的体现,体现出“道”的无尽、永恒与和谐。关于这个主题,在后来的注释中更多的将其归功于道家思想的影响,因为考虑到了道家思想中的“神秘主义哲学”。持这种观点的阐释方式始于西汉,公元前2到1世纪。之后,在公元7、8世纪取得了具有决定性的发展。在没有明显的创世纪主神的世界里,神秘主义思想尤能促进人们将山川地势与天象联系起来。更早之前,有系统的学说将人体视为一个小宇宙,那里也依然存在山与林,谷与川,以及日月星宿。依这种神秘主义观点看来,云雾缭绕的多洞之山与急水湍流的幽暗深渊都是变易之母。变易催生秘传之学与修炼之术,而这些又总是以寻求长生不老为动机。

最后,第三种解释则与寻道之人的自由意志有关。这些人在寻道过程中进入深山老林之后找到了静与纯:一片

ces lumineuses en forme d'arbre cosmique, croissant d'un sommet giboyeux, dans les ramures desquels se dessinent des figures d'immortels (xian 仙); pièces ornées d'emblèmes temporels et de symboles spatiaux, couronnées enfin de l'oiseau solaire, le phénix, indiquant l'orientation du Midi. Tels aussi sont ces objets consacrés, comme les brûle-parfums, à des montagnes rêvées: l'île Penglai 蓬莱, avec ses Trois pics, se dressant à L'Orient maritime, les monts Kunlun 昆仑山 à l'Occident continental; paradis d'ici-bas censés étendre sur ceux qui s'y aventurent même qualité d'immortalité, car y croissent plantes et fruits entrant dans la composition d'élixirs que, très sérieusement, certains des premiers souverains de l'époque historique ont convoités en envoyant des émissaires vers ces îles et ces sommets improbables.

Le deuxième ordre d'autorité (développement, à certains égards, du précédent) relève des deux grands enseignements de la sagesse et de l'humanisme, selon les deux courants philosophiques desdits «confucianisme» et «taoïsme». L'un et l'autre posent le référent des Monts et des Fleuves en tant que présents et tangibles référents de la Voie céleste en son infinitude, sa permanence et son harmonie. Sur ce sujet, suivant en cela les gloses des époques tardives,

on a néanmoins coutume d'accorder une plus grande importance à l'influence du taoïsme, en considération de sa «philosophie mystique» dont la constitution, annoncée au début de l'ère impériale des Han, II^e – I^{er} siècles avant notre ère, connut de décisifs développements aux VII^e – VIII^e siècles. Dans un monde sans dieu(x) nommément créateur(s) ou thaumaturge(s), la spéculation mystique a largement contribué à tisser cette toile des liens de parentés et d'analogies en un champ de correspondances entre la configuration terrestre remarquable des Monts et des Fleuves et les phénomènes célestes. Plus avant, dans un système

Une contribution culturelle majeure de l'érémisme laïc fut la naissance de la poésie de paysage («de montagne et d'eau»), et, à sa suite, de la peinture de paysage

de représentations intelligibles, le corps humain est perçu comme un microcosme où sont identifiés les montagnes et les forêts, les vallées et les fleuves, les lumineuses célestes, soleil et lune, étoiles et constellations. Pour cette mystique, les monts cavernaux enveloppés de brumes et les gouffres obscurs des eaux vives sont la matrice des «transformations» (bianhua 变化). Aussi bien ces dernières motivent-elles un savoir et des pratiques ésotériques dont



© Musée du Palais, Pékin © 故宫博物院

寓于自然现在安抚相比野超生自然的原始静谧圣境。作为变易之本的性，在 一本道家丹术养生著作中已经被清楚地阐释出来。而这本书是为了寻求长生不老之术，出自著名术士葛洪(283—343)。寻求长生不老 是世俗隐士存在的重要原因之一，而这在文化上又催生了风景诗歌，即山水诗。继其之后，又产生了山水画。

诗人谢灵运(385—433)写下了中国第一批山水诗，这些诗作有着深刻的文化影响。评论家们赞扬了他对大自然景色描写的“巧似”，或者应当说“客观”；没有写意的束缚，诗人所传达的那些深入的“忘我”时刻通过客观的描写表现出来。然而，人们却极少强调诗人与佛教教义的关联。这种关联极其独特，却被忽视。它是与大自然的全新的接近，大自然以临摹的方式展现，即，从之前意在使其改变样貌的超自然的类比与形象中解放出来。这种在“现实”方面的觉醒——对传统精神实质“觉悟”（梵语：bodhi；中文：菩提）的主要成果，正如之后的诗人和画家在归隐丘谷后一向喜好的沉思和修行。

公元初期，对于中国来说，与佛教的相遇的确是一个宗教事件，但也是深刻的文化事件，其重要性贯穿整个历史。几个世纪的思想动荡与冲击，佛教最终与道教、儒教并称为“三教”。“觉悟”的教义刚好与这些传统的思想流派形成对照，这点体现在它的前提上：对这个被描绘为“世间万般皆苦”的

l'orientation, toujours, est commandée par la recherche de l'immortalité.

Enfin, le troisième ordre d'autorité est celui que nous identifions à la libre volonté de celui qui est à la recherche de la Voie de retrouver le calme et la pureté en pénétrant dans les montagnes et les forêts : monde désormais apaisé du surnaturel sauvage qui le désignait jusque-là. La chose, mutation essentielle, est dite clairement dans un manuel d'alchimie visant l'immortalité, dû à un maître du genre, Ge Hong 葛洪 (283-343). Cette interprétation pointe vers une des sources de l'érémisme laïc dont la contribution culturelle majeure fut la naissance de la poésie de Paysage (« de montagne et d'eau »), et, à sa suite, de la peinture de paysage.

Le poète Xie Lingyun 谢灵运 (385-433) donna un effet culturel mémorable dans des pièces considérées comme les premières de la poésie « de paysage ». Les critiques ont fait l'éloge de la « talentueuse ressemblance » (*qiaosi* 巧似) des descriptions, il faudrait dire *objectives*, du spectacle de la nature ; descriptions qui, loin d'être un frein à la spiritualité renvoyée par ces lieux, sont médiatrices des profonds moments d'extase que communique le poète. Mais ce qu'on souligne trop rarement est l'adhésion du poète à la doctrine bouddhique. La corrélation est par trop singulière, mais elle a été négligée. Pourtant c'est bien d'une approche toute nouvelle de la

Mille li de fleuves et de montagnes, Wang Ximeng (1096-1119), Musée du Palais, Pékin

《千里江山图》

王希孟 (1096年—1119年)

故宫博物院藏

Nature dont il est question, celle-ci étant décrite en sa nudité phénoménale, soit libérée des images et des analogies surnaturelles précédentes qui, au propre, la transfiguraient. Cette ouverture des yeux, donc, sur la *réalité* – apport essentiel de la doctrine de l'Éveil (sanskrit [梵语] : *bodhi* ; chinois : *pu ti* 菩提) au fond spirituel classique, tout comme les pratiques de recueillement et de méditation que cultiveront les poètes et les peintres par la suite, dans leurs retraites au sein « des monts et des vallées » (*qiugu* 丘谷).

La berge de l'étang se couvre d'herbes printanières ; les saules du jardin suscitent des oiseaux chanteurs.

Xie Lingyun (385-433)

“池塘生春草，
园柳变鸣禽。”

谢灵运《登池上楼》



© Musée du Palais, Pékin © 故宫博物院

Montagnes, fleuves et accueillante verdure pour le moine Juran, Huang Gongwang (1269-1354), Musée du Palais, Pékin

《做僧巨然谿山暖翠图》
黄公望 (1269年—1354年)
故宫博物院藏

世界的真正本质的揭示；也体现在《四圣谛》中列出的重要教训上：力求实现“从依附关系中的最终解脱”——这是“觉者”，即佛陀，坐禅时的大彻大悟。那种让我们痛苦的现实状态，从起源上讲，与我们的“思想”、我们的“精神”相通；“思想”总是抱有欲望的，总是贪婪的，然而又总是无法满足。但是思想却从未让人觉察到这浮世不过一梦罢了。相反，正是从这个真理实现，停止[灭；梵语：nirodha] 的必要性发生了，为了最终通往涅槃，即无生不死，就必须学会放下，放下思想上的欲望，终止人本身的欲念。

因此，这种通往涅槃的方式并不彰显任何的神圣法则，也没有任何的神秘主义手法。也许就生命力方面，“三教”

La rencontre avec le bouddhisme, au début de notre ère, fut pour la Chine un événement, certes, religieux, mais aussi culturel et profond dont l'importance rejaillit tout au long de son histoire. En quelques siècles mouvementés, où se comptent des crises contraires, l'enseignement du Buddha s'est identifié à l'un des «trois enseignements» reconnus, à côté du taoïsme et du confucianisme. La doctrine de l'Éveil, justement, tranchait sur ces courants de pensée traditionnels, et ce en son principe préliminaire : dévoilement de la nature véritable de ce monde rendu dans l'axiome «tout, ici-bas, est douleur», et sa leçon rigoureusement conséquente visant à la «libération définitive des liens d'attachement», exposée dans les Quatre nobles Vérités (ārya-satya; chinois: *si sheng di* 四圣谛); découverte fondamentale que fit l'Éveillé, le Buddha (Fotu 佛土) au cœur d'une méditation mémorable. Que cet état des choses

qui nous est douloureux soit identifié, en son origine, à notre «pensée», à notre «représentation mentale» en ce qu'elle est toujours désirante et, partant, toujours *assoiffée*, ne rend pas pour autant le monde phénoménal pour un songe. Tout au contraire, c'est de ce constat de *vérité* qu'ad-

Sa rencontre avec le bouddhisme fut pour la Chine un événement culturel majeur dont l'importance rejaillit tout au long de son histoire

vient l'impératif de *cessation* (sanskrit: *nirodha*; chinois: *mie* 灭) – de la production désirante de la pensée, et, donc, de la *personne* –, en cet enseignement du chemin menant à l'extinction (sanskrit: *nirvāna*; chinois: *nie pan* 涅槃).

Il n'est, par conséquent, dans cette approche aucune révélation d'ordre divin, aucun artifice mystique. Peut-être est-ce là, dans sa part vive, le

合一的紧密关系就已经表明印度导师的教义在中国大地上的接受情况。至于所提倡的教义与修行,佛教带来了一个全新的视角。在遵循“因果律”的基础上,新诠释的《四圣谛》与中国人一贯所熟知的思想、意志、感受、认识等方面的普遍概念彻底决裂。

在初期,就有几个范例可用于解释这一现象。高僧慧远(333—416),中国佛教高僧之一,庐山白莲社的创始人(诗人谢灵运以及画家、第一位山水理论家宗炳也属于该社),教导人们冥想“西方净土”(也被称作“极乐世界”)。这片佛土,是阿弥陀佛用慈悲建立的精神乐土。冥想者期待通过沉思,精神得以升华,摆脱身体的束缚,飞升到一种境界,类似中国人熟知的神仙境界。

正如慧远所写:《是故反本求宗者。不以情累其生。则生可灭。不以生累其神。则神可冥。冥神绝境。故谓之泥洹。》

这是对“涅槃”的积极又独特的解释,在中国具有重大影响。

以上所有的这些仅仅是被提出,还需在事实中证明其根源。对于此,需提及两本关于山水画的论著。我们将追溯到从前,从他们当中最晚期的画家荆浩(9世纪末至10世纪初)到这个领域中最早期的著名画家宗炳(4世纪到5世纪初),以区分出是谁很早就对山水进行了思考。为了更好地理解这两本绘画美学专著,适合在其中加入4世纪一首诗作的几个片段。《游天台山赋》,这首诗刚好在第一部分关于山水画的论著之前被创作出来,极具重要性。因为在诗人孙绰(314—371)的灵感中,一些形象交织在一起,它们来自于古代的信念及自然现象的全新表现,明显具有在中国传播的当代佛教中某个思想流派特有的细微特征。

lien de parenté des trois enseignements qui éclairerait l'acceptation en terre chinoise de la doctrine du maître indien. Quant à sa philosophie et sa pratique, le bouddhisme apportait un regard entièrement nouveau. L'analyse développée des Quatre nobles Vérités, suivant cette loi de «causalité» qui les illustre, marque une rupture absolue avec les catégories communes de pensée et de volition, de sensations et de perceptions, que connaissait la Chine.

Il est aussi, dans ces époques premières, quelques exemples d'interprétation. Une des grandes figures du bouddhisme chinois, le moine lettré Huiyuan 慧远 (333 – vers 416), fondateur de la Communauté du mont Lu – à laquelle, notamment, adhèrent le poète Xie Lingyun, mais aussi le peintre et premier théoricien de la peinture de paysage, Zong Bing 宗炳 (IV^e – début V^e siècle) –, enseignait à méditer sur la Terre pure de l'Ouest (Xifang jingtu 西方净土), également nommée Monde de Félicité (sanskrit: Sukhāvatī; chinois: Jile shijie 极乐世界), cette «Terre de Buddha» (Fo tu 佛土), champ spirituel créé par la compassion du Buddha Amitābha 阿弥陀佛. Il était attendu d'un tel recueillement conduisant à la sublimation, que le méditant quitte son corps et se «spiritualise» dans une parenté d'état avec celle des Immortels que la tradition chinoise connaît bien.

Comme l'écrivit Huiyuan: «Celui qui se tourne vers l'Origine, en quête de l'essentiel [...] n'alourdit pas sa naissance (son corps mortel) par les passions; car toute naissance est

condamnée à avoir une fin. Ainsi libéré de ce leste, son esprit peut s'élever dans la sphère de l'indicible. C'est cette spiritualisation loin du monde terrestre que l'on appelle le Nirvāna¹.»

Interprétation positive, toute singulière, du nirvāna, qui connaîtra une grande audience en Chine.

Mais tout ceci ne serait que déclaration, il s'agit de fonder le nirvāna dans les faits, à l'appui des sources. Ainsi pour celles-ci faudrait-il mentionner deux textes appartenant au genre des traités sur la peinture de paysage (shanshui hualun 山水画论). On remontera dans le temps, du plus tardif d'entre eux dû au peintre Jing Hao 荆浩 (fin IX^e – début X^e siècle)², au plus ancien connu dans ce domaine, composé par Zong Bing 宗炳 (IV^e – début V^e siècle)³, pour y discerner ce qui, au fondement, s'est joué très tôt dans ces réflexions sur le paysage. Entre ces deux textes d'esthétique picturale il conviendrait d'insérer pour une meilleure compréhension quelques bribes d'une œuvre poétique du IV^e siècle: L'Ascension du mont Tiantai – une élégie (You Tiantaishan fu 遊天台山賦), juste antérieure au premier traité sur la peinture de paysage, qui nous paraît d'une importance première pour le sujet. Car s'entrelacent dans l'inspiration du poète Sun Chuo 孙绰 (319-397), des images venant d'anciennes croyances et une aperception toute nouvelle des phénomènes naturels, manifestement colorées de nuances propres à certain courant de pensée du bouddhisme contemporain, alors enseigné en Chine.

NOTES DE L'AUTEUR

¹ Dans: Hongmingji 弘明集, «Recueil d'essais sur le bouddhisme» par Sengyou 僧祐 (435-518), in Taishō (voir abréviations): 2102, vol. LII, Chap. 5, 30c, 13.) 大正藏 «第 52 册 «No. 2102 «弘明集卷第五第 5 卷.

² Notes sur la méthode du pinceau (Bifa ji) 画法记.

³ Introduction à la peinture de paysage (Hua shanshui xu) 画山水序.

RÉN



L'HOMME

PORTRAIT
人物

ENTRER EN PEINTURE

PAR CLAUDE MARGAT (TRADUIT PAR CHEN FANG)

走进绘画

文 马无用人 译 陈昉

场景如此定格：书案上展开着长长的宣纸，十来支毛笔斜放在陶瓷笔靠上，那是从百余支笔中精挑细选出来的，就在右侧伸手可及的地方，一旁则摆放着墨条、砚台和清水。如果没有创作的欲望，我从不走进画室。中国老话说：“心神不定，思绪散乱，不宜作画。”道理何其简单，无论何事，心中无愿“强为之”，自然无法将其做好。我喜欢这句话。没有什么比勉强自己更愚蠢了。每次一跨进画室的门槛，关上门，我便如置身于另外一个世界，面对着自己，感受这陋室中弥漫的寂静，就好像除了凝神让时间停止之外，我什么也没做。这寂静围绕着我，一年比一年强烈。我从1990年开始使用墨汁和毛笔。在美的事情前静思冥想已然成为我个人的宗教仪式。对我而言，所谓信仰，就是将身心交付自然，并与之融为一体。森林里的树木是那教堂的柱子，而旷野便是我的礼拜堂。我不信奉任何宗教，也不参与任何特定的仪式。官方宗教所勾勒的那种精神状态，与我不符。并非藐视那些大型的宗教团体，只是孤僻的性格让我无法在团体中、在某一教义的庇护下感受到幸福。我一向认为，如果有神冥存在，那他一定是在别处。只有科学，于我是值得钦慕与赞叹的，只有科学赋予其自身以验证直觉与经验的能力。我本想研究数学或物理学的，但命运如是安排，我便只有借助这一身皮囊，去迎接未知的神秘与奥妙。这身皮囊，如工具，却又似乎并不属于你，常常从手中滑落。我常会将生命交付老天爷。用这样一种奇怪的方式去完完全全地感受他人他物。当进入这种状态时，我静观眼前所发生的一切，我知道有另外一个生命在我的皮囊之下，他如动物觅食般固执地寻找存在的意义。总会有那么一些地方让人身心愉悦。比如我这间陋室，

Encre avec titre *Entrer en peinture*
= *Végétation d'estuaire au printemps*,
Claude Margat

《春日江畔芳菲》

Dans ce texte exceptionnel, Claude Margat nous livre les profondeurs de son âme lorsqu'il se met en «état de peindre», de l'entrée dans son espace personnel où il prend son papier, ses pinceaux, son encre et son eau claire, à l'ultime moment de liberté où tout son être se laisse porter par l'inspiration intérieure. Une vraie philosophie de la peinture chinoise.

Le scénario est invariable. Une longue feuille de papier est déroulée sur le plan de travail, les pinceaux – une dizaine choisis parmi cent et plus – disposés en appui oblique sur des porte-couteaux en porcelaine à portée de main sur la droite, à côté des bâtons d'encre, de l'eau bien claire et des encriers. Je ne pénètre jamais dans l'atelier sans que la nécessité ne m'y pousse : «Quand le cœur et l'idée sont sans vigueur, il ne faut pas peindre» dit un proverbe chinois. Rien de plus facile que de le vérifier. On ne fait rien de bon à «contre-cœur». J'aime cette expression qui résume on ne peut mieux la sottise qu'il y a à forcer la nature.

Une fois que j'ai franchi le seuil du réduit dans lequel je peins et refermé la porte derrière moi, me voici ailleurs, partout sauf en moi-même à moins que pour une nouvelle fois je n'y sois vraiment, seulement présent et attentif à ce qui peut éventuellement advenir dans l'aire de cet espace où l'on ne fait rien d'autre que de suspendre l'en aller du temps et où bourdonne un silence dont l'intensité s'est accrue au cours des années. J'utilise encre et pinceaux chinois depuis 1990. Le recueillement devant la beauté est un aspect de ma religion personnelle. Avoir l'esprit religieux c'est, à mon sens du moins, posséder une propension à fusionner physiquement et mentalement avec le réel.

Les colonnes de mon église sont les arbres de la forêt et mes chapelles ses champs sauvages. Je ne pratique aucune religion et ne me soumetts à aucun rite particulier. Les religions officielles définissent les contours d'une posture mentale qui ne sera jamais la mienne. Non que je méprise les grandes communautés religieuses, mais que je suis trop peu sociable pour me sentir heureux en groupe et sous la protection d'un dogme. J'ai toujours pensé que si le sacré existait, il se trouvait forcément ailleurs. La science est admirable parce qu'elle se donne la capacité de vérifier ses

Claude Margat

Claude Margat écrivain et peintre, vit actuellement en Charente-Maritime. Il a publié des romans, des essais, de la poésie.

Il peint, à l'encre de Chine, de longs rouleaux horizontaux des paysages qu'il affectionne et s'adonne régulièrement à la calligraphie.

马无用人

马无用人(克洛德·马尔卡), 法国画家和作家, 现居滨海夏朗德省。出版过小说、随笔和诗歌。他用中国墨创作横幅卷轴画, 画他热爱的家乡风景; 还醉心于练习中国书法。



在这儿, 随便做些什么, 都是极好的: 作画, 或是就这么望着我的毛笔, 再不

然整理整理旧画稿, 有时你都不知道它们怎么就出现在那里了, 这样的感觉很奇妙。就好像松鼠, 它或许并不知道在剥开松果大快朵颐的同时, 也播撒下了新植被的种子。我钟爱的三个地方是大自然、我的书房和我这间简陋的画室。大自然是我的圣殿, 书房和画室则是我的礼拜堂, 我于此处冥思, 不为忏悔, 却是作为仆人, 意识到自己不过是不可知未来无垠网络中的一个小小网格, 而自己, 却也只能倾注于当下。一旦我停止创作, 让自己回到醒着的状态, 行为和思绪终会将我带向死亡, 伴着令人生厌的乏味与平庸, 以及那让人不安的浮躁, 如同海上随波逐流的旧瓶塞一般。每每此时, 我便感觉失去了什么宝贵的东西。这大概是因为在这画室里, 创作将我与世界相连, 同时这陋室中更是饱藏有不少唤起回忆的珍贵物件。这激起了很多人的兴趣, 他们中有些会来到我的画室, 或只为简单地参观, 或来此验证一些曾经的思路 and 想法。他们和我一样, 能在画室中感受到身心的愉悦, 这于我, 便足够了。或许可以这么说, 画室里会产生一种奇妙的感觉, 让我们停下脚步, 置身事外般审视时光的流转, 生命的无常。当我向路人敞开大门时, 我会毫无保留。我如此沉醉于独处的时

Les trois endroits dans lesquels j'affectionne de me retrouver sont la pleine nature, mon atelier d'écriture et mon réduit de peinture. La nature est mon temple.

intuitions et ses expériences. J'aurais aimé faire de la recherche en mathématique et physique mais mon destin en a décidé autrement. Moi, je n'aurais que mon vêtement de chair pour aller au-devant du mystère. Un

outil qui ne tarde pas à vous glisser des mains et qui en prend l'habitude. J'ai assez souvent remis ma vie entre les mains du ciel. Cette bizarre façon d'aller vers l'autre en sa totalité, personne ou chose. Je regarde ce qui vient lorsque je me trouve en situation de, sachant bien qu'un autre habite sous ma peau et qu'il met le même entêtement à exister que l'animal à chercher sa nourriture.

Il y a, c'est certain, des endroits où l'on se sent bien. Dans ce réduit, je suis au mieux quoique je puisse y faire, peindre ou regarder mes pinceaux, classer de vieux papiers – c'est étrange comme les choses changent de place sans que l'on sache bien comment. Comme l'écureuil, nous semons en récoltant. Les trois endroits dans lesquels j'affectionne de me retrouver sont la pleine nature, mon atelier d'écriture et mon réduit de peinture. La nature est mon temple. Les ateliers sont les chapelles où je me recueille non en pénitent mais en serviteur conscient de n'être qu'une maille dans le vaste filet d'un futur non moins incertain que nécessaire et que par ailleurs je ne sais décliner qu'au présent. Dès que je cesse de travailler, de me mettre en situation d'éveil actif, mes actions et mes pensées m'emportent vers la mort comme un vieux bouchon dérivant sur la vague, avec une banalité ennuyeuse et une déconcertante facilité. J'ai alors le sentiment de perdre un trésor. C'est sans doute parce que j'y réalise des choses qui me relient au monde, que mon réduit plein de reliques suscite l'intérêt de beaucoup de gens.

Quelques-uns viennent simplement voir ou vérifier une intuition qu'ils avaient. Tout comme moi, ils s'y sentent bien. Cela déjà me paraît suffisant. On pourrait dire que là, l'étrangeté de la situation exige une pause. Chacun prend un peu de recul, se dit plus ou moins que le temps passe vite et nous aussi. Lorsque j'ouvre ma porte au passant, je l'ouvre sans réticence. Si j'apprécie autant la solitude d'ailleurs, ce n'est pas par désintérêt envers mes semblables. Ce serait plutôt par faiblesse et incapacité de produire un effort dont on n'aperçoit pas la fin. En compagnie d'autres de mon espèce, j'atteins très vite le seuil de saturation au-delà duquel il devient inutile d'espérer quelque chose de moi. Imaginez un amoncellement de choses devenues peu à peu inutiles et vous aurez à peu près le profil que je présente dès que



光,并非源于对他人的漠视与逃避,恰恰相反,却是在面对徒劳的努力时那种深切的虚弱感和无力感使然。跟与自己相似的人相处,我很快就会感到满足,继而对自己不再有奢侈。试想一下,一堆事物在你面前变得无用,重拾内心的寂静,你几乎就会进入我所描述的那个状态。有些事情看似复杂,通达的路径却如此简单,简单到不经意间就会与之擦肩而过。但我知道,在那儿会有另一个生命,它受着现有空间的影响,它遵循你的每一个指令,并会为了你扩大增强。“天地之间,其犹橐籥乎?”道德经中如是说。当你呼唤寂静和空间时,它们会如约而至,与你一同工作,任创作的思绪充盈扩张。空气中不正弥漫着不一样的味道吗?布满尘灰,却并不令人窒息。墨水的香味在空气里传递着生活的美妙气息。无论身处画室还是大自然中,秘诀就在于接受,继而参与其中,跟随着它的节奏,用另外一种方式分配时光,突然间,我们就找到了刻意努力时所无法寻到的那平稳绵长的呼吸频率。从某种意义上说,刻意的努力类似毒品,一种即时的挖空心思,之后,便无所适从。在这段绞尽心力的时光中,我们错过了许多。道路不再,荆棘丛生。那何不如时常回头看看呢?生命会拥抱那些它选择的东西。而它所选择的,自然是对它有益的。在画室之中,创作的内容是虚构的,但它最终与现实相接。我注视着面前的白纸,凝神,让自己平静下来。心绪的宁静是一切创作的前提。如

**Marais de Saint-Fort,
Claude Margat**

《圣福尔沼泽风景》

je perds le fil du silence. Certaines choses qu'il semble difficile de réaliser offrent parfois une opportunité de trajet tellement simple qu'on ne la voit même pas. Je sais en revanche qu'une autre vie physique est possible, une vie incluant l'influence de l'espace vivant, cette substance qui accepte de grossir pour vous chaque fois que vous en sollicitez l'action. «L'univers est comme un soufflet de forge» trouve-t-on dans le Laozi.

Si vous appelez le silence et l'espace, ils viennent et travaillent avec vous, mettent «la main à la pâte» et laissent gonfler. L'air lui-même n'y a pas la même saveur? Poussiéreux, il n'en est pas moins respirable. L'odeur de l'encre lui transmet son délicieux parfum de vie. Dans l'atelier comme en pleine nature, l'astuce consiste simplement à accueillir puis à participer, à partager le temps d'une façon autre, d'entrer dans le bon rythme, celui par lequel tout à coup la respiration retrouve une ampleur qu'on avait oubliée pendant l'effort. L'effort aussi peut devenir une manière de drogue. On se dépense à flux tendu, on ne sait plus rien faire d'autre à la fin. Mais durant tout ce temps, on manque. Le chemin disparaît sous les ronces. Et s'il fallait revenir au moins de temps en temps? Par simple nécessité vitale. La vie aussi épouse certains versants plutôt que d'autres. Ceux qu'elle choisit lui sont favorables évidemment. Dans l'atelier de peinture, ce qui advient est virtuel mais reconduit au réel. Je regarde le blanc de la feuille et je laisse tout naturellement

venir le calme. Si les petits soucis ne s'évacuent pas d'eux-mêmes, il y a de fortes chances pour que la visite soit brève. Elle restera en attente, la visite, et quelque chose d'autre se mettra en place, l'ordinaire.

**Cela fait de moi une sorte
de contemplatif/actif à
temps complet.**

Le calme de l'esprit est le préalable à toute action de cette espèce. Quand je ne réussis pas à le trouver, je quitte l'atelier et je passe à autre chose. Je peux par exemple calligraphier des textes en chinois, faire de la musique ou



© Claude Margat © 马无用人

Berges de Charente, Claude Margat

《夏朗德河岸》

果那些蝇营狗苟的烦恼不能被抛诸脑后，这种平静的心境就很难持续。心绪一乱，平静不再，取而代之的则是日常的琐碎。每每这时，我就会离开画室，去做点别的什么。比如练习中国书法、弹奏乐器或者干脆散步闲逛。我钟情于无垠的旷野，但脚尖的一粒小石子也同样能吸引我的注意。世间万物，都值得我去关注。不管我将目光投向何处，却始终觉得自己在路上忘了些什么，于是有一股巨大的力量阻挡着我的脚步，让我停下来仔细看看自己身处何处。在作风景画时，又是另一番情境，那是一段完整的体验和感受，身体完全沉浸其中。但无论我做什么，它始终引领着我，去倾听，去观察每一个细枝末节。这一切让我成为一个全天候的静观者。五点起床早餐，在城市边缘的潮汐旁行走，回来后做些研究和写作以及其它的一些事情。在这种心境下作画，展现的是空间沉淀后臻于成熟的内心。明朝画家龚贤的水墨画美轮美奂，以横幅山水最为出众。他采用积墨法、层层叠染。笔下的景物不过是些再现的回忆，通过层层复加以呈现对自然的整体印象，但他画中的每一个元素都充满画意，完美诠释

déambuler quelque part. L'étendue sans limite me convient parfaitement mais je trouve autant d'intérêt à considérer le petit caillou qui se trouve à la pointe de mon pied. Tout me paraît digne d'attention. Il me semble toujours où que je puisse porter mes yeux, que j'ai oublié quelque chose en route. Quelque chose d'énorme qui bloque tout à coup mon pas et m'intime de bien regarder où je suis. La situation est différente lorsque je m'apprête à peindre un paysage parce qu'elle engage un vécu complet, un vécu du corps tout entier, mais quoi que je fasse de toute façon, cela me conduit à l'écoute, à l'observation

Ce n'est pas le paysage qui est saisi sous sa forme apparente, mais l'âme du paysage (je ne vois pas d'autre terme pour désigner l'insaisissable mais perceptible présence).

du moindre phénomène dans le moindre détail. Cela fait de moi une sorte de contemplatif/actif à temps complet. Lever cinq heures, déjeuner, marche à travers le marais périurbain, retour, études et écritures diverses. Peindre dans cet esprit-là, c'est recueillir le dépôt d'espace qu'on a laissé mûrir en soi.

Les encres de Gong Xian sont fabuleuses (dynastie Ming), ses grands paysages horizontaux notamment. Il procédait par additions de perceptions usant aussi bien du cerne que du point. L'espace qu'il peint est celui des

GAUCHE

Rivières, montagnes et arbres épars, Gong Xian (1618-1689), Musée du Palais, Taipei

《溪山疏树图》
龚贤 (1618—1689年)
台北故宫博物院藏

DROITE

Le chant de la rivière, Claude Margat

《河流之歌》



© Musée du Palais, Taipei © 台北故宫博物院

释了文人画的精髓——绘画就是心性的印记。他画的不是实景山水，却是山水的灵魂（我找不到其它词汇来表达这无法捕捉却又切实感知的存在）。是的，每个人都能从中找到内心深处某种已被遗忘许久的真实存在。这样一个真实的自我，被淡忘于日常的琐碎之中，却在不断生长，或许模样依旧模糊，但已然于我大步行走的风景之间显现出它的轮廓。我时常追寻这一刻，试图看明白这自然风景的构成，思考山水画的心法所在。我作画的方式就是呈现行走中观察到的自然景物，将这些在大自然中的所见所感用画笔记录于纸上。大自然自有它所钟爱的无声的语言，带着讯息，就这样径直出现在我们眼前。谜团于是便顺其自然而解了。这样的作画方式很难与他人分享，这个过程需要身体力行，亲身经历。我们只能向他人描述出它大概的状态，因为它关乎个人的经历与体验，我无法为这样的状态命名。我喜欢书法，喜欢写意画，有技法之规矩却也让人可以随性抒发。我同时也喜欢工笔画，毫微并现，精谨细腻的笔法带我们通向远方。一个温和的冥想状态。我毫不掩饰本性中创作的冲动，正是它推动着我在纸上尽情抒发自己于旷野中的体验和感受。在这本性背后，首先该是一种享受神秘未知的乐趣，这种乐趣，在城市中完全无法体会。对我而言，水墨画与写作及畅游山水共通。写作亦需要中断时间的流逝，创造悬念，给思维留下喘息和思考的空间。写作阻止时

réminiscences qui s'additionnent pour former une vision globale constituée d'éléments puissamment signifiants, parfaitement définie dans l'expression lettrée: peinture = empreinte du cœur. Ce n'est pas le paysage qui est saisi sous sa forme apparente, mais l'âme du paysage (je ne vois pas d'autre terme pour désigner l'insaisissable mais perceptible présence). Oui, il me semble qu'on peut y accueillir une certaine présence trop longtemps oubliée en soi-même. Occultée pendant les moments d'activité ordinaire, cette présence diffuse prend alors, quoique confusément encore, la forme des paysages que j'ai coutume d'arpenter à pied. J'ai souvent traqué cet instant pour essayer de voir de quoi il se compose et comment se met en place le mécanisme qui conduit peu à peu au tableau. La façon dont je peins consiste à laisser travailler des réminiscences liées à la marche et à l'observation. Je rapporte donc sur la feuille de papier ce que j'ai vu et ressenti en pleine nature. Il y a un langage du muet que la nature affectionne et qui nous vient directement aux yeux avec son message. L'énigme se résout d'elle-même.

**Mémorable, l'exception
ne le devient vraiment
qu'après avoir été écrite
ou peinte.**

C'est une façon difficile à partager puisqu'elle suppose un certain parcours de la part de celui qui souhaite l'atteindre et s'y installer. On ne peut mesurer, en présence de quelqu'un d'autre, que l'état de son avancement par rapport à cette chose sur laquelle

on ne peut mettre aucun nom, qui touche au temps vécu. J'apprécie de pratiquer la calligraphie chinoise ainsi que le style librement inspiré (*xieyi*) qui structurent le geste en même temps qu'elles le libèrent, mais j'aime aussi le *gong bi*, le pinceau méticuleux qui vous emporte vers les lointains en distillant un à un ses taches et ses traits. Méditation douce. Si je considère sans tricher la nature de l'élan qui me pousse à ressusciter sur le papier ce que j'ai vécu en pleine étendue, j'y vois avant tout un besoin de jouissance mystique qui n'aurait aucune chance d'obtenir son assouvissement dans un univers exclusivement urbain.

Pour moi, je le répète, la peinture à l'encre procède de la même nécessité que l'écriture et la déambulation dans l'espace. L'écriture interrompt le déversement du temps et crée des suspens qui laissent à la pensée le temps de se poser, de reprendre souffle. Elle empêche le temps d'emporter entièrement ce qui nous semble mémorable, retenu dans l'espace pour le bien commun. Mémorable, l'exception ne le devient vraiment qu'après avoir été écrite ou

光带走那些值得记忆的东西,那些留存
在某个角落的共同回忆。一旦被写下或
是画出来,它们就留存于记忆之中。说
起来,画作中的记忆似乎不会比文字更
厚重。画作的厚度,不过是画布以及勾
勒画面的层层笔触与墨迹的厚度。那不
如让我们回到毛笔下画面的诞生吧。在
一段屏气凝神之后,我于内心寻得了想
要细致描绘的风景,这自然是因为我长
久地游历其中,其主要形态已然记忆于
心。为什么作画?因为我感受到一种强
烈的情感,一种诗意的冲动。既然如此,
何不写山水诗却要作诗意山水画呢?原
因很简单,绘画是另一种不同类型的创
作,画家笔下的作品,源自或许比诗歌
还更古老原初的寂静,非情感同化不能
成作。绘画要求一种更为广阔与深入的
情绪归向。通常,当人们外出只是为了
寻求一日三餐解决温饱时,对美的感受
或许不过只是拥有健康的体魄。其实不
然,美的感受该是另一种关注,对那些
非现实存在的事物的关注。这些事物,
人们却总容易忽略它们。

我写作,并解读其中的奥秘,因为
一个想走出复杂迷宫的人,势必不能忽
视其间的任何一个拐角。我悉心捕捉每
一个瞬间,创作中,我感受到没有哪种
表达形式不与另一种有着千丝万缕的
联系。音乐与诗歌相通,文字与绘画亦
然。这是一种动态的应和。各艺术形式
互为补充,相得益彰。但如若意识的成
长达不到足以触及这些领域的广度,创
作则是徒劳。字词赋予创作的果实以成
长空间,为创作注入活力。如果说音乐
是艺术之源,那语言则是倾听和表达源
头的艺术,它将音乐无法言说的东西表
达出来,它是属于人类的艺术,它表达
人类在面对无限时的惶恐不安。

作画时,我看到自己身上发生的
事情,这其实是头脑中浮动着的语言意
识,语词的描绘照亮了我的目光,我于
是便得以抓住目力所不及之物。画室就
是个大大的磁力场,是个圣地,在那儿,
被感知的事物以另一种形式出现,被重

peinte. Une peinture n'a pas plus
d'épaisseur qu'un texte. La réalité
d'une peinture, c'est l'épaisseur de
sa toile avec les couches de gestes
et d'encre qui sont venues exhumer
l'image. Affaire de rythmes encore et
toujours. Mais revenons à la façon
dont l'image remonte sous le pin-
ceau. Si après quelques instants de
concentration, je peux voir en moi-
même les paysages que je vais peindre
avec précision, c'est bien sûr parce
que je les arpente depuis longtemps
et que j'en ai mémorisé les principaux
aspects. Lorsque je m'interroge sur la
nécessité qui me conduit à peindre,
je trouve une émotion, un élan poé-
tique. Mais dans ce cas, pourquoi ne
pas écrire des poèmes-paysages plutôt que de peindre des paysages-poèmes?
Simplement parce que l'approche picturale n'est pas de la même espèce, et
que ce qui se distille sous la main qui peint provient peut-être d'un silence
plus archaïque encore que celui de la poésie. Rien en tout cas de cela ne
serait possible sans empathie. La nécessité de peindre confirme la présence
d'une empathie vaste et profonde. En général, quand on se rend à l'extérieur,
c'est pour aller y collecter les denrées nécessaires à la survie organique. Le
sentiment esthétique pourrait alors n'être pas plus qu'une expression de
santé physique. Or il ne s'agit pas de cela. Il s'agit plutôt d'une attention
particulière se portant sur les choses auxquelles en général on ne prête que
peu d'attention parce que celles-ci n'entrent pas dans notre vision comp-
table de la réalité.

***Si la musique est l'art source,
la langue est l'art qui écoute
la source et qui dit ce qu'elle ne
sait pas encore dire.***

quotidiennement qu'il n'existe aucune forme d'expression qui ne soit sou-
terrainement reliée à une autre. Il existe entre la musique et la poésie des
passerelles comme il en existe entre le texte et la peinture. Ce sont des cor-
respondances dynamiques. Les arts se complètent et s'éclairent mutuelle-
ment, mais ce fruit-là ne peut être collecté sans que la conscience ait atteint
une vastitude acceptable face à l'espace qu'elle a l'ambition d'embrasser. Ce
fruit-là est celui dont la croissance ne pourrait avoir lieu sans la sève des
mots. Si la musique est l'art source, la langue est l'art qui écoute la source
et qui dit ce qu'elle ne sait pas encore dire, qui appartient à l'homme et à
son désarroi devant l'immensité des choses.

Lorsque tout en peignant j'observe comme par-dessus moi-même ce qui
advient, c'est à la conscience en suspend dans la langue que je me réfère,
afin que ses mots puissent éclairer mon regard au-delà de ce qu'a saisi ma
vue. L'atelier est le lieu de la grande rémanence, le lieu sacré où tout ce qui





© Claude Margat © 马无用人

组。形式的变化促成了思维的传递,主题却并不因这样的转换而产生丝毫的改变,相反,如此重构予主题以不同的欣赏角度。总有一些东西深藏于身体之中,或者确切的说,埋藏在我们可塑性记忆的深处,是绘画赋予了它们精神生命。如若将以上所述推及至广,不难得出结论,脱离了肉体,思想便不复存在,而肉体的存在离不开环绕它的空间。空间,我又回到这个概念,空间意识。那儿充盈着生命,而生命使空间再生。每棵树,每株植物,每丛灌木,一草一木无不在表现着空间的存在,它们构成了空间的肌体。它的美打动着,我描绘着这样的,我投入它的怀抱,用我沉寂的歌声赞美它的存在。当我再次任由身体里的情感喷涌澎湃的同时,我看到了自身魅力对无垠广袤空间的吸引。绘画,就是回到了童年的五彩世界,随意涂鸦,与画材、纸张、毛笔和颜料的亲密接触令人愉悦;以自己的理解画下眼中的世界,身是宁静祥和的,带着自然而然的惊喜;无欲无求,就在这份安静中存在着、观察着。

a été perçu se recompose dans une transfiguration au terme de laquelle, la chose pensée devient transmissible parce que sa transfiguration, sans rien perdre de ce qui rend le sujet identifiable, en propose une lecture différente. La peinture donne une vie mentale à ce qui reste habituellement enfoui dans l'épaisseur du corps ou plus exactement dans les profondeurs de sa mémoire plastique. Si j'élargis mon propos au reste des choses, il ne tarde pas à m'apparaître que si l'on ne saurait penser sans corps, aucun corps ne pourrait exister sans l'espace qui l'environne. L'espace. J'en reviens toujours à cela. La conscience de l'espace. Là où règne la vie renaît l'espace. Chaque arbre, chaque plante, chaque arbuste expriment un aspect de l'espace. Ils en sont la chair. En peignant la beauté qui me touche, je me plonge en son sein et célèbre par mon chant silencieux la présence dont elle est le fruit. Ce que je découvre en laissant à nouveau affleurer les sensations qui se sont fixées dans ma chair, c'est l'étendue de ma propre attirance pour les espaces qui s'étendent à perte de vue. Peindre, c'est enfin revenir au festin de l'enfance: le barbouillage, au plaisir que procure le contact direct avec le matériel, papier, pinceaux, couleurs, à l'émerveillement naturel et paisible du corps qui organise le monde à sa façon, sans idée ni but particulier, pour être et voir dans la tranquillité.

HAUT

L'horizon des cent pas, Claude Margat

《百步徘徊》

BAS

Solitude, Claude Margat

《寂然》



© Claude Margat © 马无用人

Au bord de l'eau

Lu Zhi Shen, la Sagesse-profonde

ADAPTATION DE GAO MEIYI • DESSIN DE MA CHENG • TRADUCTION DE NICOLAS HENRY ET SI MO

水滸传绘本

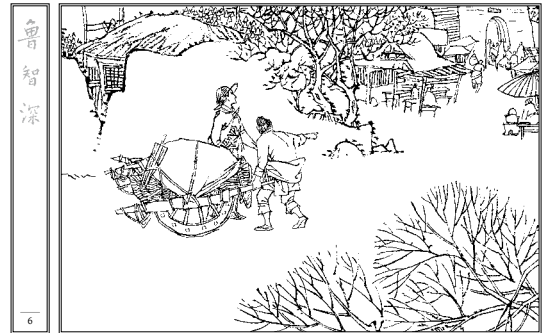
原著 施耐庵

1



On dit que Shi Jin quitta le Mont-Fleuri et marcha pendant plus de quinze jours, seul, avant d'arriver à la préfecture de Wei.

2



Il avait entendu dire qu'il existait également une garnison aux Marches de Wei. Shi Jin songea que son maître, Wang Jin, pouvait s'y trouver et décida de se rendre dans la cité pour s'en enquérir.

3



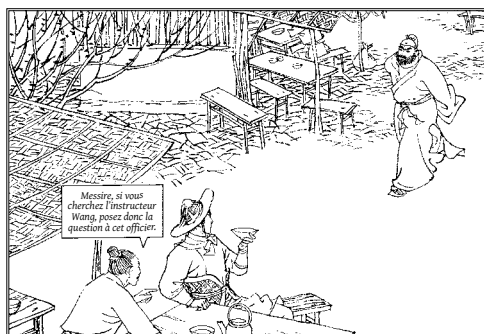
Une fois entré, il parcourut bien évidemment grandes artères et petits marchés, avant de pénétrer dans une petite maison de thé, au détour d'une ruelle.

4



Le maître de thé lui prépara une infusion et Shi Jin s'enquit des nouvelles de son maître.

5



魯智深

9

Soudain, un colosse ayant l'air d'un officier militaire fit irruption dans l'établissement.

6

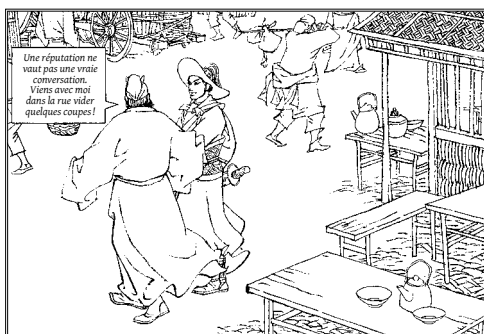


魯智深

10

Shi Jin se hâta de lui présenter ses hommages auxquels le gaillard répondit: il s'agissait d'un brigadier des Marches prénommé Da de la famille Lu. Lu Da avait déjà entendu parler de Shi Jin, le Dragon-aux-neuf-tatouages, dont les exploits sur le domaine des Shi avaient fait grand bruit.

7



魯智深

11

Les deux braves tombèrent en admiration l'un pour l'autre et s'entendirent à merveille. Lu Da invita donc Shi Jin à boire.

8



魯智深

12

Ils sortirent donc de la maison de thé. À peine avaient-ils fait quelques pas qu'ils virent, sur une large place, une foule massée en cercle autour d'une animation.

9



魯智深

13

Shi Jin fendit la foule pour voir de quoi il en retournait: il s'agissait d'un bateleur du monde des rivières et des lacs qui faisait des démonstrations d'arts martiaux et vendait des remèdes à base de plantes. En regardant plus précisément, il reconnut Li Zhong, le général Tueur-de-tigres, qui n'était autre que celui qui l'avait initié aux arts martiaux.

10

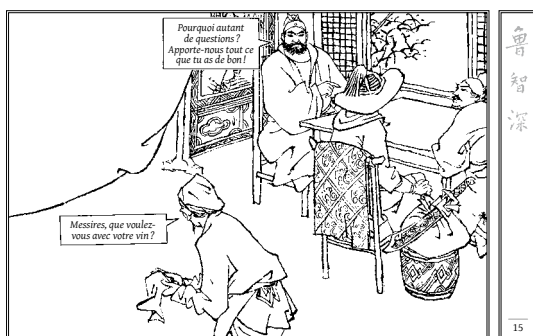


魯智深

14

Lu Da vit qu'il s'agissait du maître de Shi Jin et l'enjoignit de ranger son matériel, sa pharmacie et ses armes pour venir boire avec eux.

11



Tous trois prirent place dans un salon particulier d'une taverne à étage. Le tenancier reconnut Lu Da, le brigadier du marquisat, et le servit avec zèle.

12



Tout en buvant, les trois hommes échangèrent sur les techniques d'arts martiaux. Alors qu'ils devisaient joyeusement et sans réserve, un bruit de sanglots étouffés se fit soudain entendre de la pièce voisine. Agacé par ces pleurs, Lu Da fit venir le tavernier et l'interrogea.

13



Entendant dire qu'il s'agissait d'artistes chanteurs, le brigadier demanda au tavernier de les faire venir. Peu de temps après, ce dernier revint accompagné d'une jeune fille de dix-huit ou dix-neuf ans et d'un vieillard d'une soixantaine d'années.

14



Lu Da leur demanda les raisons de leurs pleurs. La jeune fille essuya ses larmes et lui répondit qu'elle se nommait Jin Cui Lian et qu'elle était originaire de Dong Jing. Elle s'était rendue à la préfecture de Wei avec son père et sa mère pour emménager chez de proches parents mais n'avait jamais imaginé que sa famille avait déjà déménagé pour la préfecture de Dai dans le district de Yan Men.

15



Exténuée par le voyage, la mère de Cui Lian contracta une maladie dans une auberge et y rendit l'âme. Après de piteuses funérailles, père et fille vendirent toutes leurs possessions et n'eurent bientôt plus un sou vaillant pour rentrer chez eux.

16



À ce moment, un homme fortuné, le seigneur Zheng, surnommé «le Maître-du-Guanxi, jeta son dévolu sur Cui Lian et s'arrangea pour la forcer à devenir l'une de ses concubines. Il paya trois mille ligatures pour établir un faux document et la faire venir chez lui par la ruse.

17

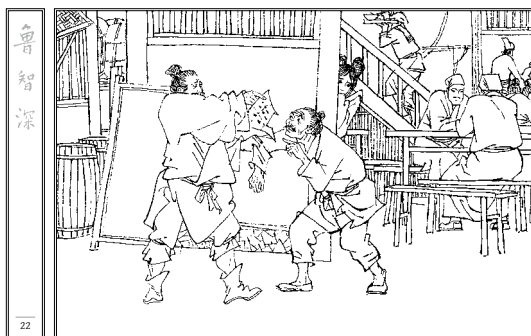


魯智深

21

Lorsque Cui Lian arriva chez Zheng, la première épouse de celui-ci se montra particulièrement cruelle avec elle, l'insultant et la rouant régulièrement de coups. Deux mois après, elle la fit jeter dehors.

18

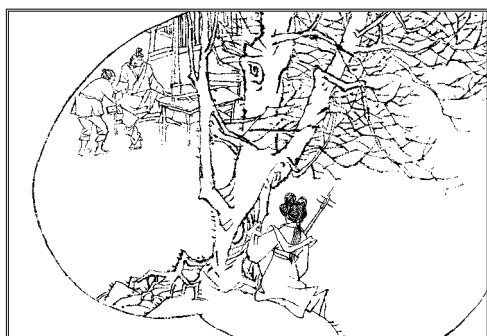


魯智深

22

Elle retourna alors auprès de son vieux père, avec lequel elle chantait désormais chaque jour à la taverne, pour gagner de quoi vivre. Ils n'auraient jamais pensé que le fameux Zheng reviendrait les persécuter. Cui Lian aurait préféré mourir que de retourner chez lui, mais Zheng sortit le faux document pour récupérer le prix de la dot.

19

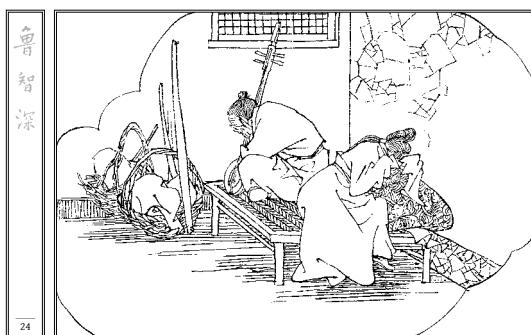


魯智深

23

Tous savaient que père et fille n'avaient jamais reçu le moindre sou de la part de Zheng. Mais ce dernier était à ce point impitoyable que personne n'osait se dresser contre lui. Le père et la fille étaient donc contraints de rembourser la somme dans les délais exigés.

20



魯智深

24

Ces derniers jours, les clients étaient peu nombreux et leurs revenus faibles, tandis que la date butoir approchait. N'ayant aucune porte à laquelle frapper pour demander de l'aide et réparer l'injustice, et craignant que Zheng ne vienne leur réclamer l'argent, père et fille s'étaient effondrés en larmes.

21



魯智深

25

Lu Da demanda au vieux Jin l'adresse de la demeure du seigneur Zheng, le Maître-du-Guanxi. Le vieillard lui répondit qu'il s'agissait du boucher Zheng, dont l'échoppe se trouvait sous le pont des Lauréats Impériaux. À ce récit, Lu Da s'enflamma et voulut immédiatement laver l'affront subi par les Jin.

22



魯智深

26

Shi Jin et Li Zhong se précipitèrent pour l'arrêter et Lu Da donna tout l'argent qu'il avait sur lui au vieil homme et à sa fille pour qu'ils puissent régler les frais de voyage et rentrer chez eux. Shi Jin et Li Zhong parvinrent, eux aussi, à réunir quelques taëls qu'ils leur offrirent.

À SUIVRE...

待续.....

65

SUR LES TRACES DE L'IMMORTEL TANG GONGFANG

(NOUVELLE EN PLUSIEURS ÉPISODES)

PAR SANDRINE CHENIVESSE (TRADUIT PAR JI DAHAI)
ILLUSTRATIONS DE SANDRINE CHENIVESSE

--

寻仙记

文/插画 桑德琳
译 季大海

艾尔莎·布朗直接下山,去寻找平原上的第一个村子。半山腰上,她又遇见了前天给他们指路的樵夫们。听完艾尔莎的求救,他们立即用树枝和衣服做了一个简易的担架。来到山顶,樵夫的头班带着另一个同伴小心翼翼地洞口下去,洞口有一条狭窄的山路长满了荆棘,让他们很难前进。为了保险起见,他们在一颗孤零零的松树上事先绑好了一条安全绳。

焦虑的艾尔莎·布朗和另外三个樵夫在洞口边等着,洞里不时传来人说话的声音交叉着碎石块坠落的声音。

他们抬着李白云回程的时候会更加危险和艰难。她一个人爬上来时就很困难,没人帮助,也没有地

Elsa Brown n'avait pas eu besoin de descendre jusqu'au premier hameau de la plaine. À mi-montagne, elle avait rencontré les bûcherons qui les avaient guidés l'avant-veille. Alertés par son état de panique, ils avaient aussitôt fabriqué une civière de fortune avec des branchages et des vêtements noués en travers. Arrivés au sommet du mont Pelé, le chef d'équipe et un des hommes s'étaient introduits avec précaution dans le trou. Dissimulé le long d'un étroit sentier bordé de buissons d'épineux, son accès n'était pas facile. Par sécurité, ils s'étaient encordés à un pin solitaire.

Anxieux, Elsa Brown et les trois autres bûcherons attendaient depuis un bon moment en bordure du puits. Des échos de voix leur parvenaient par intermittence, avec parfois le



方可以抓住攀岩。在中途她把从洞里捡到的石碑残片藏在一片灌木丛中，准备回来时再进一步探查。也许从这残片里可以找到揭开石碑之谜的宝贵线索。但现在，最让她担心的还是李白云的身体状态，他受了重伤，在地下已经昏迷了两夜了。她迫不及待的等待着救援的樵夫们和他一起在洞口出现。

“我们不能在这里久留，”和艾尔莎·布朗一起等候的三个樵夫中的一个说道，“这里可不是一个安全的地方……”

“是吗？这座山看上去并没有其他的人居住啊，除了三清观和隐居的包师傅。”艾尔莎·布朗问道。

“是……过去发生的事……！”他继续说道。

“那到底发生了什么？”艾尔莎警觉地追问道。

“唐大仙的石碑被下了咒……从此，这一带经常遭难。传说是唐大仙显灵降难于接近石碑的人……”

他的另一个同伴用胳膊肘捅了捅他。

“石碑当初就不应该被挪动！”他没有理会同伴，继续说完。

“但究竟是什么时候，又为什么要挪动石碑？”

尽管同伴一再示意，他还是继续说下去：“1920年，我的爷爷参加了搬运石碑的行动，当时是为了保护石碑不被土匪损坏，这个地区当时有匪患让很多人担惊受怕。但大仙显了灵，他道行很高，掌管阴界的生死。这一

son caverneux de chutes de pierre. Le retour des hommes, alourdis par le poids de la civière, allait être ardu et périlleux. Elle-même avait eu du mal à remonter, disposant de peu de prises et d'aucune aide. Au passage, elle avait emporté le débris de la stèle aperçu dans la grotte, puis l'avait caché sous un buisson. Elle éclaircirait plus tard le mystère de sa présence à cet endroit. Peut-être ce fragment comportait-il de précieux indices. Mais pour l'heure, elle se faisait surtout un sang d'encre pour l'état de santé de Li Baiyun. Il avait passé deux nuits, plus ou moins conscient, peut-être gravement blessé, gisant sous terre. Elle avait hâte que l'équipe de secours réapparaisse avec lui.

«Faudrait pas que nous restions trop longtemps par ici, dit l'un des trois hommes restés avec elle. C'est pas un endroit sûr…

— Tiens donc ?! Cette montagne a pourtant l'air inhabitée, mis à part le temple des Trois Purs et son ermite, Maître Bao, commenta Elsa Brown.

— C'est que… avec ce qui s'est passé…! reprit-il.

— Eh bien, que s'est-il passé au juste ? interrogea Elsa en alerte.

— La malédiction de la stèle de l'Immortel Tang… Jadis, elle a sévi dans le coin. On raconte que la stèle était hantée par l'Immortel…

Son collègue lui envoya un coup de coude dans le flanc.

« Elle n'aurait jamais dû être déplacée ! acheva-t-il malgré tout.

— Mais à quel moment a-t-elle été déplacée et pour quel motif ? »

Malgré les réticences de son collègue, l'homme poursuivit :

« En 1920. Mon grand-père a participé à l'expédition. Il s'agissait de la protéger des actes de vandalisme de bandits qui terrorisaient notre région, dominée par les Seigneurs de guerre. La stèle était adossée au sanctuaire. Vous avez vu les ruines en bas. Ils l'ont montée ici, au sommet, et l'ont cachée dans les broussailles…



类的事情可不是闹着玩的, 谁知道呢。当他们开始把石碑往山上拉的时候, 整座山开始颤动, 山洞里喷出火焰, 随后又喷出彩色的烟云, 总之, 山在他们的脚下裂了开来。三个人在那一夜神秘地死去。我爷爷是唯一的幸存者。

“我不明白, 包师傅说石碑过去被藏在溶洞里, 那个离悬空亭不远的小溶洞。人们可以顺着悬崖上的石阶上去……他说有香客去烧香还愿。”

“实际上, 那只是一张拓片。很多香客远道从别的省来, 他们以为是在原来的石碑前烧香祈福。尤其是不能让任何人找到原碑……那可真是个宝。但包师傅他可是知道石碑在哪儿。他是这个石碑之谜的保护者。有一天, 一个乔装成香客的土匪居然连拓片也不放过, 试图偷走它……他当场毙命。像是遭了雷击。石碑可是实实在在地被下了咒的。”

“那么就是这里, 我们坐的地方, 石碑不翼而飞了?!”艾尔莎·布朗问道。

突然, 担架的一端在洞口出现, 樵夫们上前把担架拉上来。道士神志还清醒, 眼睛半睁着。艾尔莎·布朗往他的嘴上倒了一点水, 然后捧起他的手轻声说: “白云……白云……”她心里仍然很担心。

“我大概断了几根肋骨……呼吸不畅……我以为会死在这里了……怎么谢你呢, 你可真够勇敢的!”

担架被抬到三轮车上。李白云向艾尔莎示意, 在她

— Tu ferais mieux de te taire, ça va nous porter malheur! le coupa son collègue, l'air affolé.

— Vous êtes en train de me dire que nous sommes assis sur le site même où se trouvait la stèle avant de disparaître?! s'écria Elsa Brown, sidérée par cette révélation.

— Oui... En quelque sorte... C'est-à-dire... Dix-sept ans plus tard...

— Comment ça ?

— Dix-sept ans plus tard, les mêmes hommes sont revenus dans l'idée de ramener la stèle à son sanctuaire d'origine. La région s'était apaisée. Mais l'Immortel s'est manifesté. Son esprit est puissant, il est régisseur des registres de vie et de mort dans le monde céleste. Vaut mieux pas jouer avec ces choses-là, on sait jamais. Au moment où ils tiraient la stèle, la montagne s'est mise à trembler, un jet de feu est sorti de son ventre, puis des nuages colorés, enfin la terre s'est ouverte sous leurs pieds. Trois hommes sont morts dans la nuit qui a suivi, de raisons mystérieuses. Mon grand-père fut le seul survivant.

— Je ne comprends pas, Maître Bao m'a dit que la stèle avait été cachée dans la petite grotte du temple, celle qui est juste avant le pavillon suspendu. On y accède par un escalier taillé dans la falaise... Il a dit que les pèlerins venaient y rendre un culte...

— En vérité, c'était un estampage. Les pèlerins étaient nombreux et venaient de lointaines régions. Ils la vénéraient comme s'ils se trouvaient devant l'authentique stèle. Il ne fallait surtout pas qu'on la trouve... Un tel trésor! Mais Maître Bao, lui, savait où elle était. Il en était le gardien secret. Un jour, un bandit déguisé en pèlerin a même tenté de subtiliser l'estampage... Il est mort sur le coup. Comme foudroyé. La stèle était vraiment hantée.

— Et c'est donc ici, là où nous sommes assis, que la stèle s'est volatilisée?!? conclut Elsa Brown.

Soudain une extrémité de la civière apparut par le trou. Les hommes se précipitèrent pour la tirer à l'extérieur. Le moine était conscient, les yeux à demi ouverts. Elsa Brown lui versa un filet d'eau entre les lèvres, puis lui prit la main :

耳边嘟囔了几句什么。然后，骡子拉着李白云，其他人推扶着向大路上走去。

“我和你们在县医院汇合，我去三清观和包师傅打个招呼，让他不要担心。天黑前我会下山。”艾尔莎·布朗对樵夫们说道。

她所剩的时间不多了，等三轮车在道路转弯处消失之后，艾尔莎·布朗匆匆赶回洞口，找到那个长满刺的灌木丛，附身爬了进去，搜寻破碎的石碑并不容易，范围很大，就好像是一次剧烈的爆炸将石碑四散分离。她一块一块的把他们捡到灌木丛的外面，排列起来。李白云真是嗅觉灵敏的人，可惜的是事故太可怕了，让他几乎送命。也许唐仙人真的是在用暴力来保护石碑？她感到一阵毛骨悚然，赶紧加快了寻找残碑的工作。

两个小时后，整块石碑被拼凑起来。她欣赏着这块碑，内心充满了激动。她拿出相机，准备拍下这终于归于完整的神圣的碑文。

天边渐渐黑暗了起来，一片乌云拢上山来，就像一件雨和雷电织成的巨大无比的袍子。暴风雨就要来了，要赶快拍照。橘红色的太阳变得颜色浑沌，剧烈的风渐渐刮了起来。

“快！拍照后离开这里！”艾尔莎·布朗自言自语道，心情也越来越紧张。

在第一声惊雷响起的同时，她按下了相机的快门。

完



« Baiyun... Baiyun..., murmura-t-elle, dévorée par l'inquiétude.

— Je dois avoir quelques côtes fracturées... Je respire difficilement... Je pensais périr là... Comment vous remercier pour votre courage !

La civière fut portée jusqu'à la charrette. Li fit signe à Elsa de s'approcher et lui murmura quelque chose à l'oreille. Puis l'un des hommes tira la bride de la mule et les autres poussèrent l'engin pour le diriger vers le chemin.

— Je vous retrouve à l'hôpital du district. Je vais passer au temple des Trois Purs pour rassurer Maître Bao, leur dit Elsa. Je serai redescendue avant la fin du jour. »

Il lui restait peu de temps. Dès qu'elle vit la charrette disparaître au tournant du chemin, elle se précipita vers les buissons d'épineux sous lesquels elle se glissa à plat ventre. La recherche n'allait pas être facile. Les morceaux de la stèle étaient éparpillés sur un large périmètre, comme s'ils avaient été projetés par une brutale explosion. Elle les aligna progressivement en bordure des taillis. Li Baiyun avait eu beaucoup de flair. Mais son accident était effrayant, il aurait pu y laisser la vie. Peut-être l'Immortel Tang protégeait-il vraiment le lieu avec véhémence ? L'inquiétude la saisit. Elle accéléra le travail.

Au bout de deux heures, elle avait reconstitué la stèle. Une profonde émotion l'envahit en contemplant l'ensemble. Elle sortit alors son appareil photo pour immortaliser le texte sacré enfin réuni.

À l'horizon, le ciel s'assombrissait. Un voile gris sombre s'avavançait vers la montagne comme un immense manteau tissé de pluie et d'éclairs. L'orage était tout proche, il fallait faire vite. Le soleil orangé devint trouble. Un vent vif se leva.

« Vite ! La photo, et je m'en vais ! », se dit Elsa Brown, de plus en plus inquiète.

Elle appuya sur le déclic en même temps que le premier coup de tonnerre.

FIN

HÉ

和

L'HARMONIE

RÉFLEXIONS

深度

L'ART PICTURAL DE

XU BEIHONG

ET

LIN FENGMIAN

PAR LIU JUN (TRADUIT PAR AGNÈS SIRGANT)

--

徐悲鸿与林风眠
的绘画艺术

文 刘珺 译 Agnès Sirgant



20世纪初,蔡元培、吴稚晖、李石曾等倡导勤工俭学。1912年旨在“改良社会,首重教育。欲输世界文明于国内,必以留学泰西为要图……”为目的的留法俭学会成立。通过节俭求学方式,使一部分非富裕家庭出身者亦有机会留学。同时,留学的目的也不再仅限于获得文凭,更多的是因为“深受法国共和思想和进步观念的影响,为了培养良好的生活习惯以及节俭的生活方式而学习”。1915年,由蔡元培、李石曾、吴稚晖以及法国巴黎大学历史系教授、法国众议员等发起,以“在发展中法两国之交通,尤重以法国科学与精神之教育,图中国道德知识经济之发展”为宗旨的“华法教育会”在巴黎自由教育会内成立,在中、法设立办事处,负责勤工俭学事宜以及中法两国文化教育方面交往。至1919年留法勤工俭学达到高潮。1919年3月至1920年底共有20批1900余名留法勤工俭学生陆续抵达法国。这其中就包括赴法国学习西方绘画的徐悲鸿与林风眠。

徐悲鸿1919年赴法国留学,24岁考入巴黎国立美术学院受教于弗拉芒格先生,学习油画、素描,并游历西欧诸国,观摩研究西方美术。在法国学习期间他也经常携画到达仰画室求教,继承掌握了古典艺术严谨的造型基础。不久徐悲鸿的绘画水平已达到可与欧洲同时期的艺术家相媲美的地步,其油画作品入选法国国家美术展览会(沙龙)。长达8年的旅欧生涯,塑造了他此后一生的审美意趣、创作理念和艺术风格。1949年后任中央美术学院院长。擅长画人物、走兽、花鸟,主张现实主义,强调中国画融入西画技法,注重作品的思想内涵,对当时中国画坛影响甚大。

徐悲鸿善于以马为载体托物抒情,特别是这幅《奔马图》,画中的奔马坚韧、奔放、昂扬、孤傲,这些非凡的精神,

Deux chevaux sous un cyprès, Xu Beihong

《柏树双马图轴》

徐悲鸿

Ces deux peintres chinois du début du siècle dernier ont été formés en Europe et notamment en France. La rénovation de l'art pictural chinois qu'ils ont portée a exercé une profonde influence sur les peintres chinois contemporains.

C'est au tout début du XX^e siècle que les Chinois Cai Yuanpei (1868-1940), Wu Zhihui (1865-1953) et Li Shizeng (1881-1973) initièrent le Mouvement travail-études (*qingong jianxue yundong*). En 1912, ils créèrent d'abord l'Association pour l'étude frugale en France (*liufa jianxue hui*), convaincus que «la réforme de la société passe par l'éducation. C'est grâce aux étudiants formés dans les pays occidentaux que la Chine accèdera aux civilisations du monde [...]»

Ce programme visait à permettre aux jeunes gens issus de milieux modestes de partir eux aussi étudier à l'étranger. L'objectif n'était plus seulement l'obtention d'un diplôme comme auparavant mais plutôt que ces jeunes Chinois «s'imprègnent des idées républicaines et des valeurs progressistes de la France, et qu'ils acquièrent un mode de vie sain et frugal au cours de leurs études.» En 1915, les trois hommes, soutenus par un professeur d'histoire de la Sorbonne et plusieurs députés, fondèrent à Paris, dans les locaux de la Société d'éducation libre, une nouvelle structure, la Société Franco-Chinoise d'Éducation (SFCE), avec pour nouvelle ambition de «promouvoir les relations franco-chinoises afin de développer l'économie de la Chine, d'y encourager savoir et moralité en s'appuyant sur l'enseignement des sciences et des valeurs françaises».

VINGT GROUPES D'ÉTUDIANTS-TRAVAILLEURS CHINOIS SÉJOURNENT EN FRANCE DE 1919 À 1920 POUR DES ÉCHANGES ÉDUCATIFS ET CULTURELS

C'est ainsi que les bureaux chinois et français de l'organisation mirent sur pied le programme «travail diligent-études frugales» (*qingong jianxue*) et organisèrent des échanges éducatifs et culturels entre les deux pays. Le Mouvement travail-études atteignit son pic d'activité entre mars 1919 et décembre 1920 : pendant cette période, 20 groupes d'étudiants-travailleurs se succédèrent en France, soit plus de 1900 jeunes Chinois. Au nombre des Chinois séjournant en France à cette époque, se trouvaient les étudiants en arts plastiques Xu Beihong (1895-1953) et Lin Fengmian (1900-1991).

ANCIEN ÉTUDIANT DES BEAUX-ARTS À PARIS, XU BEIHONG DEVIENT LE PRÉSIDENT DE L'ACADÉMIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS DE PÉKIN EN 1949

Xu Beihong (de son nom francisé : Jupéon), arrivé en France en 1919, est admis à 24 ans à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris où il suit les cours de François Flameng (1856-1923). Il étudie le dessin et la peinture à l'huile puis voyage dans l'ouest de l'Europe pour approfondir sa connaissance de l'art plastique occidental. À Paris, il est un fréquent visiteur de l'atelier du peintre Pascal Dagnan-Bouveret à qui il soumet son travail. Il assimile les rigoureux codes et fondements de l'art classique jusqu'à en



最能象征徐悲鸿的个性和思想。奔马寄托了他希望中国人像那一匹匹奔马一样顽强拼搏、不畏艰险、奋勇向前的强烈情感，也隐喻在民族危亡之际，中华儿女的英勇奋发，像战马、野马一样自由驰骋。这便是他如此爱画马的原因。他的激情与企盼，深深镌刻在这幅栩栩如生的《奔马图》中。由于徐悲鸿先生在法国留学期间打下了很好的素描、油画基础，这在他的中国画创作中体现得尤为明显。他能把马的解剖结构精准而概括地表现出来，注重写实而不忘以形传神。这是他中西合璧创作的一大特点。

这幅画上的马是以泼墨写意为主，注重写实，在创造形象和处理画面时非常严格地遵照了尺寸比例和透视关系，注重对象的神气姿态等特征，形象真实，英俊潇洒，无鞍蹬，无缰绊，驰骋于荒原之上，或奔腾跳跃，或回首长嘶，或腾空而起，四蹄生烟，渴望自由，奔驰前进，气势豪迈，充分地表现了骏马的骠悍、勇猛、驯良的气质，技法炉火纯青，笔墨酣畅，形神兼备，予人力量，鼓舞士气，催人奋进，使看画之人对那马心生敬慕之情，有种使人愉悦的感染力。

林风眠1918年赴法国留学。1920年入读法国迪戎(DIJON)国立美术学院。不久又转入巴黎国立美术学院，并在巴黎各大博物馆研习美术。1925年参加巴黎国际装饰艺术展览会，同年

acquérir la complète maîtrise. Xu Beihong se hisse ainsi rapidement au niveau des peintres européens contemporains de renom. Certaines de ses huiles sont exposées au Salon annuel des artistes français. Huit ans d'études, de travail et de voyages en Europe façonnent définitivement son sens esthétique, ses principes créatifs et son style. À compter de 1949, il devient le président de l'Académie centrale des beaux-arts de la République populaire de Chine qui se trouve à Pékin. Disciple du courant réaliste, il excelle dans les portraits, les animaux (quadrupèdes), les tableaux *fleurs et oiseaux*. Il préconise l'intégration des méthodes et pratiques occidentales dans la peinture chinoise et défend un art qui exprime des idées. Il exerce une très forte influence sur les peintres de son temps.

C'est dans les représentations de chevaux que Xu Beihong exprime le mieux les émotions. L'un de ses emblématiques chevaux au galop campe une créature noble, fière, toute de souplesse et de résistance, sans entraves, rayonnante de bravoure et de fougue. Ces qualités hors du commun révèlent les idéaux et l'état d'esprit de Xu Beihong à cette

époque. À travers la course effrénée de ses chevaux, il exprime l'espoir que les Chinois, emportés dans un même élan passionné, se jeteront bravement dans la lutte au mépris du danger. Ce cheval incarne un peuple en proie à un grand péril; il symbolise aussi les enfants de la Chine ardents et courageux qui laissent libre cours à leur rage comme des chevaux de guerre et des chevaux sauvages qui se battent. C'est pour cette raison que Xu Beihong a tant aimé peindre les chevaux: son cheval au galop saisissant de vérité est un véritable manifeste proclamant son engagement et ses aspirations. Xu Beihong, qui a su pleinement exploiter les excellentes bases acquises en France dans le domaine du dessin et de la peinture à l'huile, capture l'anatomie du cheval à la fois dans le détail et dans la globalité. Tout tenant de la doctrine réaliste qu'il est, il n'en livre pas moins son âme dans ses œuvres, fruits d'une harmonieuse synthèse entre les techniques occidentale et chinoise.

Le cheval incarne un peuple en proie à un grand péril; il symbolise aussi les enfants de la Chine ardents et courageux qui laissent libre cours à leur rage comme des chevaux de guerre et des chevaux sauvages qui se battent.



© Xu Beihong © 徐悲鸿

冬回国，任国立北平艺术专科学校校长。1928年创办杭州西湖国立艺术学院，任院长。林风眠在留法期间，认真学习西洋画法，在创作上，他尊重中外绘画和民间艺术的优秀传统，主张东西方艺术要互相沟通，以本民族文化为基础，发展新的中国艺术。他的作品追求意境，强调真实性与装饰性的统一，运用明亮的色彩，强烈中显示出柔和，形成自己独特的风格。

《裸女》是林风眠上世纪80年代的作品。这幅作品所描绘的人物姿态和线条运用以及画面构成都深受西方表现主义绘画的影响，彰显了他中西合璧的绘画语言个性。绘画风格受法国野兽派大师马蒂斯影响较深。这幅作品不仅线条的质地感觉与马蒂斯相似，而且用笔的方式也有异曲同工之妙，都婉转有力。画面上的人体概括性地捡取了人体的几个骨点线，主观地省略掉了一些可能影响他们画面的结构点，直接用修长完整的曲线概括，不但没有影响人体的整体结构，反而更突出了形体的曲线美。拉长的曲线与直线的交织和对比使得人体显得格外饱满、富有弹性，画面灵动有致，流畅洁净。这些拥有特质的线条使得他笔下的女人姿态曼妙、雅致。所以说林风眠运用的线条是与马蒂斯有一定的相似之处的，但也有不同的地方。林风眠在保留毛笔所具有的特性的基础上，汲取了优质的线条品质，用传统的毛笔画出了同铅笔一样的线

**DANS LE NUAGE DE POUSSIÈRE
QUE SOULÈVENT LEURS SABOTS,
IVRES DE LIBERTÉ ET DE VITESSE,
CES BEAUX CHEVAUX, LÉGERS
ET VAILLANTS, INTRÉPIDES ET
BONS, VOLONT DROIT DEVANT,
IMPOSANTS DANS LEUR
FOUGUE HÉROÏQUE.**

Le cheval est peint à «l'encre écla-
boussée», dans un style associant le
réalisme occidental et la «peinture de
l'idée» chinoise, le xieyi. Ainsi, dans
le traitement du sujet et la compo-
sition générale du tableau, tout en
respectant très rigoureusement pro-
portions et perspective, Xu Beihong
fait jaillir l'énergie bouillonnante de
la créature et l'immense fierté que
suggère son encolure altière. Ses che-
vaux magnifiques et vrais, sans selle
ni étriers, sans rênes ou brides, tan-
tôt galopent dans la plaine immense,
tantôt sautent un obstacle dans leur
course. D'autres hennissent longue-
ment, la tête tournée en arrière, ou
s'élancent vers les nuées. Dans le
nuage de poussière que soulèvent
leurs sabots, ivres de liberté et de
vitesse, ces beaux chevaux, légers et
vaillants, intrépides et bons volent
droit devant, imposants dans leur
fougue héroïque. La technique et l'art
atteignent à la perfection dans ces
compositions achevées où forme et
esprit ne font qu'un. Ces chevaux
insufflent de l'énergie, ils galvanisent,
encouragent à aller bravement de
l'avant. Leur contemplation, outre

qu'elle suscite le respect et l'admira-
tion, a le pouvoir de faire naître dans
les cœurs un pur sentiment de joie.

HAUT

*Dix magnifiques
chevaux, Xu Beihong*

上图
《十骏图》
徐悲鸿

BAS

*Cheval de plaine,
Xu Beihong*

下图
《平原奔马》
徐悲鸿



© Xu Beihong © 徐悲鸿



Série des animaux, Lin Fengmian

《动物系列》
林风眠

**INSPIRÉ TANT PAR SON SÉJOUR
EUROPÉEN QUE PAR LES ARTS
TRADITIONNELS DE CHINE,
LIN FENGMIAN S'APPUIERA
SUR LA CULTURE POPULAIRE
DE SON PAYS POUR LANCER
LE « NOUVEL ART CHINOIS ».**

Lin Fengmian, arrivé en 1918 en France, entre à l'École nationale des beaux-arts de Dijon en 1920 pour intégrer ensuite très vite l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Il parcourt tous les grands musées de la capitale pour en analyser les œuvres. En 1925, il participe à l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de Paris puis à la fin de l'année retourne en Chine où il est nommé président de l'Académie des arts de Pékin. En 1928,

il fonde et dirige le Collège national des arts de Hangzhou situé au bord du lac de l'Ouest. Pendant ses études en France, Lin Fengmian a étudié de façon très approfondie les techniques picturales occidentales qu'il intègre à la peinture classique chinoise. Sans cesser de revendiquer le dialogue entre l'art asiatique et l'art occidental, il s'intéresse aussi aux techniques sophistiquées des arts traditionnels populaires de son pays natal et c'est en s'appuyant sur la culture populaire chinoise qu'il lance le « Nouvel art chinois ». Ses œuvres, reflets de son imagination, associent l'authentique et l'ornemental. Son style se caractérise par des couleurs vives dont l'intensité contraste avec des notes plus douces.



© Lin Fengmian © 林风眠

Paysages, Lin Fengmian

《风景》
林风眠



© Lin Fengmian © 林风眠



Matisse et Lin Fengmian ont tous deux le trait à la fois puissant et délicat. Pour capturer une silhouette, ils croquent avec une grande économie les points et lignes directeurs de l'anatomie et en omettent certains au gré de leur subjectivité, jouant ainsi sur les points de force de l'ensemble.

GAUCHE

La Musique, Matisse

《弹吉他的少女》

马蒂斯

条,更加自由随意、细致简洁,将中国画线条的韵味充分表现出来。另外,在这幅作品中融入了中国文化的多种元素,如中国传统绘画中敦煌石窟壁画、宋代瓷器、汉代石刻等元素都微妙地蕴藏于其笔墨之中。

徐悲鸿与林风眠对中国现代绘画的重要贡献在于他们都极力寻求中西绘画的最佳交融点。徐悲鸿以西方传统绘画为立足点,吸收中国传统绘画中的优秀成分,把写实与写意有机地结合起来。其面貌既具备西方传统绘画的品格,又合乎中国传统绘画的审美趣味;林风眠则以中国传统绘画为立足点,把中国传统绘画的情趣同西方印象派之后的现代流派的某些因素结合起来,对西方绘画的现代性语言进行合乎中国绘画精神的改造,把表现、写意与装饰等因素有机结合起来,使其具备西方现代语言的某些特征,又有中国绘画的精神内涵。这种对中国画的改造对中国当今的绘画产生了深远的影响。

LIN FENGMIAN ET HENRI MATISSE, UNE APPROCHE COMMUNE

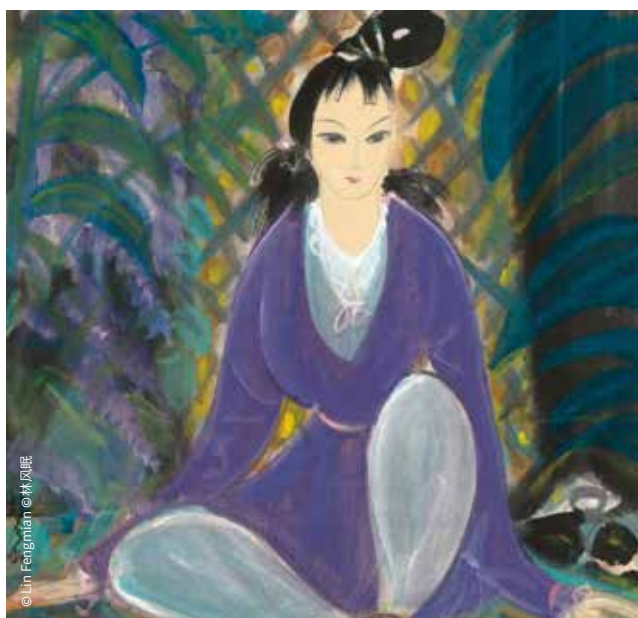
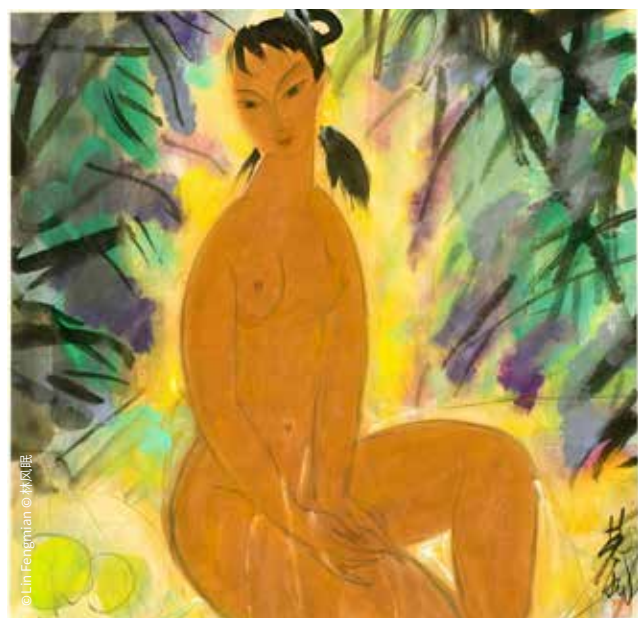
Lin Fengmian a plus de quatre-vingts ans lorsqu'il entreprend la série des *Femmes nues*. Les postures, l'organisation des lignes et la composition de l'ensemble révèlent une profonde influence de l'école expressionniste occidentale. Ces toiles illustrent l'harmonieuse intégration des langages picturaux occidental et chinois. Son style doit par ailleurs beaucoup à l'un des maîtres français du fauvisme, Henri Matisse (1869-1954). Dans cette série, le tracé des lignes rappelle Matisse tandis que le travail du pinceau, dans sa singularité, relève également du même génie. Tous deux ont le trait à la fois puissant et délicat. Pour capturer une silhouette, les deux artistes croquent avec une grande économie les points et lignes directeurs de l'anatomie et en omettent certains au gré de leur subjectivité, jouant ainsi sur les points de force de l'ensemble. Le sujet est défini en quelques courbes amples et fines qui, loin d'affecter l'intégrité physique, n'en font que mieux ressortir la rondeur et l'esthétique des formes. Le contraste et les relations entre courbes étirées et lignes droites produisent des corps

très souples d'une ineffable plénitude. Sur la toile, le sujet net et gracieux rayonne de sens et de vie. Sous le pinceau de Lin Fengmian, ces courbes si caractéristiques confèrent au corps féminin grâce et élégance. Malgré une filiation évidente avec Matisse, son tracé possède une qualité propre. Lin Fengmian, resté fidèle au pinceau à encre chinois, ou pinceau de calligraphie, lui doit en effet l'exceptionnelle qualité de son trait. Le pinceau à encre traditionnel permet un rendu proche du crayon qui confère la liberté, la spontanéité, la délicatesse et la netteté des belles lignes spécifiques à la peinture chinoise. Par ailleurs, Lin Fengmian intègre des aspects variés de la culture chinoise dans ses œuvres – les peintures murales des grottes de Dunhuang en ce qui concerne la tradition picturale chinoise, mais aussi la porcelaine de la dynastie Song (960-1279) et jusqu'à la gravure sur pierre de l'époque des Han (206 avant notre ère – 220 après notre ère). Tout cet héritage se manifeste subtilement dans son art.



DROITE
Série des portraits,
Lin Fengmian

《仕女图》系列
林风眠



**AUX CODES DE LA PEINTURE
CLASSIQUE CHINOISE LIN
FENGMIAN A SUPERPOSÉ
DES PRATIQUES DE L'ÉCOLE
MODERNE OCCIDENTALE
POSTIMPRESSIONNISTE**

La majeure contribution de Xu Beihong et Lin Fengmian à la peinture moderne chinoise réside dans le fait qu'ils ont tous les deux beaucoup travaillé à déterminer le point d'équilibre entre les arts picturaux occidental et chinois. Xu Beihong a adopté comme base de départ la peinture classique occidentale dans laquelle il a intégré les principes d'excellence de la peinture chinoise classique, réussissant l'union organique du réalisme et de la « peinture de l'idée ». Ses visages relèvent de la peinture classique occidentale, tout en répondant aux exigences esthétiques de la peinture chinoise classique. Lin Fengmian, de son côté, s'est conformé aux codes de la peinture classique chinoise, au sein de laquelle il a introduit des pratiques de l'école moderne occidentale postimpressionniste. Il a réalisé une refonte du langage pictural occidental moderne dans le respect des valeurs picturales chinoises, opérant lui aussi une synthèse organique de l'expressionnisme, de la « peinture de l'idée » et des arts décoratifs. La rénovation de l'art pictural chinois portée par ces deux artistes a exercé une profonde influence sur les peintres chinois contemporains.

FACE À FACE
面对面

Le printemps des poètes

des instituts Confucius de France

Par Fanny Valembois (Traduit par Wen Ya)

--

法国孔子学院“诗人之春”

文燕娇 译文雅



2018年3月,法国一年一度的“诗人之春”活动之际,受巴黎狄德罗大学孔子学院邀请,潇潇和郑晓琼两位中国女诗人分别在巴黎、克莱蒙-费朗、蒙彼利埃、雷恩及昂热几座城市的孔子学院与法国听众见面。陪同她们的尚德兰女士,通过自己准确的翻译,让法国听众亲身感受到了中国新诗动人心魄的魅力。

两位诗人代表了不同的年代。潇潇的学生时代是在1980—1990期间度过,她的诗歌主题是“命运”和“死亡”。而郑晓琼是一位“工人诗人”,她根据自己的工厂经验,在诗歌里面探索一种“钢铁美学”。

两位诗人在法国期间参加了形式多样的活动:诗歌之家举办的中法文诗歌朗诵会,与中学生和大学生的见面会,诗歌翻译比赛等等。她们的诗歌中不时传递出来的痛苦深深打动了法国读者。郑晓琼用四川方言朗诵她的诗歌,让法国人感到惊讶。在克莱蒙-费朗,她的方言朗诵引起了一位听众的共鸣,这位听众当即也用自己的方言奥克语朗诵了一首诗歌。

蒙彼利埃诗歌之家的朗诵会进入尾声时,来自保罗·瓦莱里大学的中国几个省份同学们邀请潇潇和郑晓琼两位诗人用方言朗诵了唐朝诗人贺知章的《回乡偶书》,听众纷纷表示这种朗诵方式可以让他们欣赏到同一首诗中的好几种方言韵律之美。

诗歌朗诵会不仅让法国听众了解到潇潇和郑晓琼两位中国诗人的作品,同时也让他们体会到了多样化的中国方言与文化!

两位诗人巡回朗诵会结束后,孔子学院挑选了郑晓琼的7首诗歌组织了一场全法诗歌翻译比赛,57位参赛者踊跃报名。面对这些高质量的翻译,评委们真是难以抉择!

从此法国读者可以直接用自己的母语读到中国当代诗坛一位新星的诗歌。

Deux poétesses, Xiao Xiao et Zheng Xiaoqiong ont effectué une tournée française en mars dernier dans les instituts Confucius de Rennes, Angers, Clermont-Ferrand et Montpellier. Une vraie découverte de la nouvelle poésie chinoise et de beaux échanges avec le public français!

En mars 2018, à l'occasion du printemps des poètes et à l'invitation de l'institut Confucius de l'université Paris Diderot, les poétesses Xiao Xiao et Zheng Xiaoqiong ont rencontré le public français dans les instituts Confucius de Rennes, Angers, Clermont-Ferrand et Montpellier. Elles étaient accompagnées de Chantal Chen-Andro, leur traductrice, qui a apporté son éclairage et permis de découvrir en français ces voix saisissantes de la nouvelle poésie chinoise.

XIAO XIAO L'INTELLECTUELLE ET ZHENG XIAOQIONG L'OUVRIÈRE

Les deux poétesses représentent deux générations différentes. Xiao Xiao appartient à la génération étudiante des années 1980-1990, et son œuvre tourne autour des thèmes du destin et de la mort; Zheng Xiaoqiong est une poétesse-ouvrière, qui explore une «esthétique du fer» dans une poésie nourrie de son expérience dans les usines.

Lectures bilingues dans les Maisons de la Poésie, rencontres scolaires et universitaires, ateliers de traduction... leur tournée a pris de nombreuses formes. Leurs textes, parfois très éprouvants, ont touché le public français, qui a parfois été surpris d'entendre Zheng Xiaoqiong lire ses poèmes en dialecte sichuanais. Inspirée, une spectatrice de Clermont-Ferrand a partagé un poème dans son propre dialecte, la langue d'oc.

DES POÈMES DÉCLAMÉS DANS PLUSIEURS DIALECTES CHINOIS

À Montpellier, la soirée organisée à la Maison de la Poésie s'est clôturée par le célèbre poème chinois de He Zhizhang, «Retour au pays» déclamé dans plusieurs dialectes chinois avec la complicité des étudiants chinois inscrits à l'Université Paul Valéry. Après la rencontre avec les poétesses, le public a apprécié de pouvoir entendre plusieurs couleurs sonores d'un seul et même poème.

Au-delà de la découverte des œuvres de Xiao Xiao et Zheng Xiaoqiong, ces rencontres ont ainsi illustré la diversité des langues et des cultures!

À l'issue de cette tournée, les instituts Confucius ont organisé un concours de traduction portant sur sept poèmes de Zheng Xiaoqiong. 57 candidats ont proposé des traductions de qualité, et le choix n'a pas toujours été simple pour le jury! Les lecteurs français peuvent ainsi découvrir dans leur langue, une des voix de la nouvelle poésie chinoise contemporaine.

À l'occasion du « Printemps des poètes », les instituts Confucius ont organisé un concours de traduction de poèmes de Zheng Xiaoqiong. Sept traductions ont été primées, dont les deux qui suivent.

“诗人之春”之际，法国孔子学院组织了郑晓琼诗歌翻译比赛。获奖作品共七首，如下为其中两首。

Il s'empare 抓住

TRADUCTION DE NAN YANG ET SIMON BHATT

它抓住我的青春，一张小小的工卡
它抓住我的头发，一条长长的流水线
它抓住我的影子，一幢不说话的厂房
它抓住我的肉体，一台不说话的机器
它抓住道旁树，它抓住风中的招牌
它抓住粤语的司机，货柜车，出租车
它抓住庄稼地，秋天的落叶，砍伐的荔枝林
它抓住小商店，小饭馆，垃圾箱，
它抓住虫鸣，鸟语，水泥道，铁门
它抓住毛织，铁钢，鞋子底，五金，塑胶
它抓住灰尘，石块，泡沫，细腻的光与影
它抓住GDP，外商，税收，海关，会计证
它抓住一个个失血的少女，它抓住职业病，
污水沟，畸形儿，熟悉的与不熟悉的身影
它抓住一截让机器咬掉的断指与一个外来工的命运
它抓住我凌乱中丧失的岁月
它抓住在机器轰鸣中一双失眠的眼
它抓住一个少女的未来与眺望

它不断地抓着，它是个贪婪的家伙
它巨大的手掌在生长着，在抓着
很多人在它的手掌中
找不到了生活的出口

Il s'empare de ma jeunesse, une petite carte d'ouvrière

*Il s'empare de mes cheveux, une longue chaîne
de montage*

Il s'empare de mon ombre, une usine silencieuse

Il s'empare de ma chair, une machine silencieuse

*Il s'empare des allées d'arbres, il s'empare des
enseignes au vent*

Il s'empare du chauffeur cantonais, du camion, du taxi

*Il s'empare des champs, des feuilles mortes d'automne,
des bosquets de litchis abattus*

Il s'empare des échoppes, des bistrots, des poubelles

*Il s'empare du cri des insectes, du chant des oiseaux,
des rues de ciment, des portes de fer*

*Il s'empare de la laine, de l'acier, de la semelle,
de la quincaillerie, du plastique*

*Il s'empare de la poussière, des pierres, de l'écume,
des lumières pâles et de leurs reflets*

*Il s'empare du PIB, des investisseurs étrangers,
des impôts, des douanes et des certificats de comptabilité*

*Il s'empare de toutes ces filles blafardes, il s'empare
de leurs maladies professionnelles, des caniveaux
boueux, des enfants malformés, des silhouettes
familières et de celles inconnues*

*Il s'empare du doigt arraché par les dents d'une
machine et du destin d'un ouvrier venu d'ailleurs*

Il s'empare de mon temps qui se perd dans ce chaos

*Il s'empare d'une paire d'yeux insomniaques dans
le grondement des machines*

*Il s'empare de l'avenir d'une jeune fille
et de ses perspectives*

*Il saisit sans cesse, avec voracité
Tout en saisissant, ses paumes immenses grandissent
Et tous ceux qui s'y tiennent
Cherchent, sans la trouver, l'issue vers la vie*

Exil

异乡

TRADUCTION DE JONATHAN TRUFFERT

纸上的马或灯笼，身体里的热血或音乐
绸质花瓣枯萎，时光弯向云南腾冲
你渺小的身体奔突着祖国，有你的
向往、热爱、责任，构成时代的见证

这么多年，我依旧感受战争彻骨寒凉
你们的身体似一盏盏灯笼温暖祖国大地
多少年后，我在庄园灯下读你的信件
一颗饱含激情的心灵，在纸上跳动

“孱弱、瘦小，一双明亮眼睛”祖母说起你
“沮丧中有火焰跳动”这是你的句子
我从史书阅读七十多年前残暴的战争
八年，屠杀、三光……还有另外名词

“别为我担心”你信中第一句话
我想象亚热带的丛林，野兽与疾病
孤寂与饥饿、生与死、枪与玫瑰
思乡病，黑汁般的光与戴安澜将军

这些陌生的词，浓烟样呛着我喉咙
亚热带草本植物，它们浓烈的气味
我无法触摸到你，我的亲人，长眠异乡
抵抗侵略的勋章，成为悲剧时代罪证

这些年，我从新闻看关于战争中的你们
梦见那片丛林，那里埋葬了我的亲人
我在慵懒中活着，写诗，目睹亲人凋零
在疲倦的黄昏想起“别为我担心”

Chevaux ou lanternes sur la feuille
Sang chaud ou musique dans la chair
Pétales de satin desséchés
Le temps s'en retourne vers Tengchong
La patrie galope dans ton corps
Insignifiant, qui contient encore
Tes désirs, ton amour, ton devoir
Comme autant de témoins de l'époque

C'est si loin mais je suis transpercée
Jusqu'aux os par le froid de la guerre
Vos corps sont comme autant de lanternes
Réchauffant le sol de la patrie
Tant d'années après nous relisons
Ta lettre au domaine, sous les lampes
Une âme débordant de ferveur
Tressaute encore sur le papier

« Malingre, frêle, deux yeux brillants »
Grand-maman se met à te décrire
« Du fond du désespoir des flammèches
Tressautent », cette phrase est de toi
Il y a plus de soixante-dix ans
Âpre guerre dont parlaient les livres
Huit années, massacres, les trois Tout
Et d'autres mots... Soleil sans pitié

« Ne vous inquiétez pas trop pour moi »
Ainsi commences-tu dans ta lettre
Je me représente les forêts
Subtropicales, les maladies
Les bêtes, la faim, la solitude
Vie et mort, la rose et le fusil
Mal du pays, lumière poisseuse
Le général Dai Anlan (Flots calmes)

Ces mots qui me sont peu familiers
Comme une épaisse fumée m'étrangent
La végétation subtropicale
Dégage des senteurs si intenses
Je ne peux te toucher, cher parent
Dans ton dernier sommeil en exil
Les médailles gagnées à lutter
Attestent cette époque tragique

Ces années j'ai lu dans les journaux
Des choses sur votre vie de guerre
J'ai vu en rêve cette forêt
Dans laquelle repose un des miens
J'écris des poésies, indolente
Du déclin des miens je suis témoin
Écho du crépuscule éreinté
« Ne vous inquiétez pas trop pour moi »

欢迎加入院刊俱乐部

Bienvenue au Club des lecteurs

《孔子学院》多语种期刊帮你学好汉语、了解中国

Votre guide pour la langue chinoise et la connaissance sur la Chine



Téléchargez gratuitement l'application Institut Confucius sur votre smartphone ou ordinateur
Il vous tient compagnie à tout moment, là où vous êtes.

在您的手机或电脑上免费下载《孔子学院》阅读软件



On-line
www.cim.chinesecio.com



Confucius Institute Magazine
Official Accounts



Confucius Institute
Magazine APP



Google Play
Android

RMB 16 / EURO 5,99

ISSN 1674-9715



9 771674 971187