



HAL
open science

Préface (dossier “ Imagerie en Asie Orientale ”)

Alain Arrault, Michela Bussotti, François Lachaud, Christophe Marquet,
Philippe Papin

► To cite this version:

Alain Arrault, Michela Bussotti, François Lachaud, Christophe Marquet, Philippe Papin. Préface (dossier “ Imagerie en Asie Orientale ”). Arts Asiatiques, 2011, pp.5 - 10. halshs-02508877

HAL Id: halshs-02508877

<https://shs.hal.science/halshs-02508877>

Submitted on 19 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Préface

Alain Arrault, Michela Bussotti, François Lachaud, Christophe Marquet, Philippe Papin

Citer ce document / Cite this document :

Arrault Alain, Bussotti Michela, Lachaud François, Marquet Christophe, Papin Philippe. Préface. In: Arts asiatiques, tome 66, 2011. pp. 5-10;

http://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2011_num_66_1_1747

Document généré le 01/09/2016

Préface

Alain Arrault
Michela Bussotti
François Lachaud
Christophe Marquet
Philippe Papin

Ce numéro spécial d'*Arts Asiatiques* regroupe les huit conférences Iéna sur « L'imagerie d'Asie orientale (Chine, Japon, Vietnam) » prononcées à Paris de décembre 2009 à juin 2010, ainsi que six des interventions faites lors de la journée d'étude organisée au mois de novembre 2010 au siège de l'École française d'Extrême-Orient, en clôture du cycle, sur le même sujet mais avec l'apport de nouveaux intervenants¹. Dans sa forme, il reflète l'exigence de présenter à un public averti, mais non nécessairement spécialisé, des textes dont le contenu et les références soient aisément abordables. Sur le fond, bâti sur une aire géographique large et des points de vue variés, il reflète l'idée initiale de ses promoteurs qui, venant eux-mêmes de différentes disciplines et spécialisations, souhaitaient mettre en regard les connaissances sur l'imagerie de la Chine, du Japon et du Vietnam, aux époques anciennes comme aux époques récentes, afin de les comparer, de les confronter, d'en montrer les similitudes et les dissemblances.

Une partie des images dont il est ici question, éloignées par leurs origines, leurs sujets et leurs âges, ont ceci de commun qu'elles n'étaient pas considérées comme des productions artistiques majeures ; non seulement, à quelques exceptions près, elles ont été réalisées à l'aide de matériaux ordinaires, mais encore, y compris quand elles étaient de qualité, et donc coûteuses pour leurs commanditaires ou leurs premiers acheteurs, elles proviennent d'ateliers d'artisans : elles sont le fruit d'un travail répétitif, professionnel et marchand, et non des créations inédites issues du geste unique de l'artiste. Si sur le continent – en Chine et au Vietnam – ces caractéristiques sont valables jusqu'à des temps récents, mais opposées à une conception de l'art par excellence qui exclut cette production artisanale, les images japonaises « du monde flottant », connues sous le nom d'*ukiyo-e*, représentent aujourd'hui encore la forme d'art japonais la plus répandue en Europe, en France notamment, et outre-Atlantique où se trouvent les très riches collections qui permettent d'en retracer la prodigieuse variété : en l'espèce, c'est donc la réception de ces gravures, en Occident depuis le milieu du XIX^e siècle, qui leur a conféré le statut artistique qu'elles ne possédaient pas initialement. Les images décrivant les paysages réputés, conçues pour le plaisir, à l'égal de celles représentant les acteurs de kabuki ou les courtisanes de haut vol, étaient nourries d'une longue tradition de guides illustrés – par des imagiers actifs dans le domaine de l'estampe, précisément –, mais n'étaient pas des œuvres réalistes au sens traditionnel ; « Oreillers de mémoire », elles permettaient au contraire d'habiter un imaginaire, par exemple urbain, épuré et séduisant.

Dans la majorité des cas, l'imagerie présente dans ce volume a été fabriquée dans les conditions plutôt rudimentaires de cette xylographie orientale qui, rappelons-le, n'exige pas de presses mais des matières aussi simples et aisément accessibles que le bois, le papier, des encres à l'eau et des couleurs souvent naturelles. Imprimées ou peintes en grande quantité, par lots entiers, ces images forment des séries qui, dès le départ, étaient conçues pour être diffusées largement auprès d'une clientèle de gens ordinaires – et qui au fil du temps devint de plus en plus importante. Ce qui définit l'imagerie, ce n'est donc pas l'unicité mais, à l'inverse, la multiplicité, puis la mécanisation, la reproductibilité à l'identique, autrement dit la possibilité pour l'acquéreur d'acheter en une seule fois plusieurs exemplaires d'une même vue, et, par exemple, d'en offrir un pour la partager sans la perdre, ou bien d'acheter chaque

1. L'intégralité des conférences, qui se sont tenues soit à l'École française d'Extrême-Orient, soit au musée Guimet, est en outre visible sur le site de l'École française d'Extrême-Orient (<http://www.efeo.fr/Conflena/programme.html>). Pour ce qui concerne la journée d'étude sur « L'imagerie populaire en Asie orientale », seule la contribution de Timon Screech n'est pas publiée dans ce numéro spécial. On la trouvera sous le titre « Going to the Courtesans: Transit to the Pleasure District of Edo Japan », in Martha Feldman, Gordon Bonnie (éd.), *The Courtesan's Arts: Cross-Cultural Perspectives*, New York, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 255-278.

année la même image afin de renouveler celle qui s'était abîmée. Cette double caractéristique – objets communs, objets remplaçables – explique qu'il n'était pas toujours justifié d'en prendre un soin particulier. Aussi bien, n'étant ni précieuses ni rares, dans le contexte où elles sont nées, ces images de l'échoppe, de la rue, ont pour nature d'avoir été, sciemment, éphémères : sans le goût de quelques collectionneurs et la passion des érudits, jamais elles ne seraient parvenues jusqu'à nous.

Pour des raisons de commodité, le cycle des conférences et la journée d'étude se sont déroulés dans un même ordre de succession : d'abord le Japon, qui peut s'enorgueillir d'une tradition bien établie et mondialement reconnue, tant du point de vue de la production que de l'étude des images ; ensuite la Chine, dont les spécimens s'étaient sur un temps long, un territoire immense, mais où, pour des raisons culturelles et politiques, les études ont pris un certain retard² ; enfin le Vietnam, avec une production qui, pour être tardive, n'en est pas moins riche et présente l'avantage de fournir une documentation abondante, originale, collectée sur le terrain ou, cas exceptionnel, réalisée sur commande afin d'être étudiée³. Cela dit, si la clarté des exposés réclamait l'ordre géographique, ne fût-ce que pour instruire des spécificités régionales, l'objectif est resté celui de la comparaison, de la mise en rapport, des regroupements, et c'est pourquoi la présente publication a fait le choix d'une organisation thématique des articles, propice à en faire entendre les échos ou, à l'inverse, mais non moins significatives, les discordances.

La première section s'intitule « Du sacré au quotidien ». Elle inclut une production qui en Chine pourrait être appelée *minjian*, « populaire », ou, si l'on recourt à une traduction plus littérale, « des gens du commun », justement par opposition à l'art prisé des élites intellectuelles et des esthètes. Si pourtant nous avons évité ce terme, c'est parce qu'il est difficile de rattacher un « public populaire » à des matériaux qui ne sont pas de même nature, ni de même époque, et qui en outre ont été produits dans des contextes hétérogènes et que nous ne connaissons pas toujours. Les images qui à nos yeux semblent « populaires », au sens où elles ne sont pas destinées à l'aristocratie du goût, ont fort bien pu concerner non pas exactement les gens du commun, ainsi qu'on qualifierait un paysan ou un travailleur des villes, mais, plus précisément, le groupe social déjà élevé des marchands moyens, des boutiquiers, des notables de village, des petits employés, bref ces « classes intermédiaires » en position de relais qui ont joué un si grand rôle dans l'histoire et qui, en l'occurrence, ont sans doute contribué – au fil du temps et à des rythmes variables – à rendre populaires des thèmes, des formats, des couleurs qui, à l'origine, ne l'étaient pas vraiment.

La contribution d'Alain Arrault sur les calendriers chinois nous met d'emblée face à cet épineux problème. D'un côté, l'existence avérée d'interventions étatiques visant à en freiner l'impression par des personnes privées⁴, dans la Chine médiévale, atteste *a contrario* d'une production commerciale importante. D'un autre côté, il est évident que certains de ces calendriers privés, en raison du lieu où ils ont été retrouvés, comme, par exemple, les tombes de fonctionnaires locaux, ou en raison de leurs caractéristiques matérielles raffinées, ne relèvent pas du « populaire » et que, de surcroît, ils pourraient avoir été destinés, dès leur conception, à dépasser l'échéance de l'année. Sur ce dernier point, on notera qu'il en va de même des généalogies familiales présentées en conclusion du texte de Michela Bussotti car, si celles-ci étaient également destinées à être remplacées périodiquement par de nouvelles éditions, des punitions étaient garanties à ceux qui les endommageraient au lieu de les

2. Certes, au siècle dernier, et surtout grâce à l'impulsion de Zheng Zhenduo 鄭振鐸 (1898-1958), certains savants chinois manifestèrent de l'intérêt pour les images gravées, par exemple dans les romans ou les œuvres théâtrales, à rebours d'une attitude longtemps négative des élites intellectuelles. Il demeure cependant que cette ouverture ne fit pas l'unanimité, loin de là, notamment lorsque l'image n'illustrait pas un texte, ou n'était pas associée à une calligraphie, comme c'est le cas pour la peinture. La relative pauvreté des collections d'estampes isolées en Chine continentale s'explique d'un côté par l'indifférence des collectionneurs de jadis, de l'autre, par l'hostilité du régime politique né de la révolution de 1949 à l'égard de leurs sujets religieux et de leur usage rituel. Ainsi, en Chine peut-être plus qu'ailleurs, les estampes isolées ont eu une existence éphémère, raison pour laquelle la plupart des collections et des recherches les concernant se sont développées, dans un premier temps, hors du pays.

3. La question de l'imagerie a en effet bénéficié au Vietnam, sous tutelle coloniale française, du travail de collecte et d'analyse mené, sur le temps long, par des chercheurs de l'École française d'Extrême-Orient, singulièrement Maurice Durand, et d'amateurs passionnés comme Henri Oger qui, en l'occurrence, a créé son propre corpus.

4. Le mémoire de Feng Su 馮宿 (767-836), daté de 835 et visant à contrôler cette production privée dans la province du Sichuan, est resté célèbre. Voir Tsien Tsuen-Hsuei, *Paper and Printing*, dans Joseph Needham : « Science and Civilisation in China » vol. 5 part 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 151.

conserver. En tout état de cause, ce besoin possible de préserver l'œuvre, et une œuvre parfois sophistiquée, s'accorde mal à l'idée d'une production qui eût été si ordinaire qu'on l'aurait systématiquement jetée, sans compter qu'il fait apparaître la question du rôle joué par la famille ou par la communauté dans la réception, puis l'usage, de ces documents imagés. Pour ce qui concerne la Chine pré-moderne, il semblerait en effet que le succès de telle ou telle imagerie, donc sa diffusion et sa conservation, ne dépendait pas seulement des structures économiques et sociales mais aussi des réseaux de relations familiales ou professionnelles, d'extension variable mais pouvant se superposer et se rejoindre parfois.

Le cas japonais est abordé dans cette partie par Christophe Marquet, qui traite d'un type de peintures destinées à être vendues aux pèlerins et aux voyageurs, et qui fut en vogue entre le xvii^e et le xix^e siècle à proximité de la capitale impériale Kyôto, au relais d'Ôtsu. De cette production locale, fruit du travail d'artisans anonymes, il ne subsiste que quelques centaines de spécimens, car elle n'était pas vouée à être conservée. On observe, dans cette peinture destinée aux gens du commun, le passage de thèmes religieux empruntés au bouddhisme, à des sujets profanes qui dérivèrent peu à peu vers une forme de morale populaire, voire de satire, avant de servir de talisman. Ces images aujourd'hui oubliées avaient à ce point pénétré la culture populaire qu'elles furent détournées de manière parodique par des peintres satiriques au moment où le Japon entra dans la période moderne, et notamment lors du conflit avec la Russie en 1904. Ces œuvres à caractère originellement apotropaïque, au répertoire limité et exécutées promptement selon des conventions préétablies, avaient en partage le fait de posséder une fonction – même si celle-ci a pu varier au cours du temps –, qui les distingue des œuvres de nature « artistique » vouées à la pure contemplation esthétique. Ce n'est d'ailleurs qu'au début du xx^e siècle, lorsqu'elles furent redécouvertes par les défenseurs des « arts populaires » et commencèrent à être étudiées, qu'on leur trouva des qualités esthétiques du fait, cette fois, de leur primitivisme.

La destruction ou la substitution programmée d'images répétitives et simples s'observe plus nettement encore dans le cas des papiers d'offrande monochromes voués à être brûlés, qui sont également évoqués dans ce volume, ou dans celui des estampes polychromes du Nouvel An aux tons criards, qui sont le sujet de la conférence de James Flath. Dans ce dernier cas, les images étaient produites dans un des plus grands centres de la Chine septentrionale, vendues tant à la ville qu'à la campagne pendant les mois précédant la nouvelle année, et, pour fêter l'arrivée de celle-ci, collées par les acheteurs sur les murs de leurs maisons à titre de décoration. Cette fonction ornementale, indéniable et dont rien ne prouve qu'elle était accessoire, n'exclut évidemment pas – et même, le plus souvent suppose – la motivation religieuse qui conduisait à remplacer l'estampe de l'année écoulée par celle qui, au premier jour de l'année nouvelle, allait permettre d'accueillir les dieux du foyer revenus du Ciel après y avoir fait le rapport des agissements, bons et mauvais, des membres de la famille. Dans ce domaine, la permanence des thèmes, des formes, du traitement général des images, est la règle. Les estampes chinoise du deuxième quart du xx^e siècle reproduisent celles de la période impériale, avec notamment ce message implicite, devenu un véritable leitmotiv, que la gestion bienveillante du pays correspond point à point à l'existence sereine au village. On retrouve au Vietnam ce conservatisme inhérent à l'imagerie du Nouvel An ; en l'espèce, il s'applique à reproduire à l'identique les modèles chinois, eux-mêmes inspirés de leurs prédécesseurs, au prix d'une inadéquation culturelle et linguistique surprenante, singulièrement dans le domaine des formules de vœux. Rares, sinon inexistantes, sont les ajouts d'éléments de modernité, lesquels peuvent en revanche se trouver dans un autre genre d'images vietnamiennes, plutôt satiriques, ou bien dans l'imagerie chinoise du Nouvel An d'époque tardive – par exemple des luminaires électriques associés à un mobilier traditionnel –, qui intègre ainsi, dans la discrétion, l'environnement nouveau créé par l'industrie manufacturière et l'essor des activités marchandes.

La question commerciale, autrement dit celle du lien unissant l'imagerie à sa clientèle d'acheteurs, apparaît dans l'article de Philippe Papin consacré au Vietnam. L'étude d'un corpus comptant plus de quatre cents images, collectées jadis par Maurice Durand (1914-1966), montre une extrême diversité des supports, des motifs, des coloris, des formats, mais aussi des qualités graphiques et du soin mis à la réalisation, le tout formant une production à spectre large qui était parfaitement adaptée à la différenciation, acquise dans la première moitié du xx^e siècle, des conditions sociales, des préférences esthétiques et des ressources financières. À cette variété se superpose, pour les mêmes raisons

– le goût, le coût –, une forte standardisation des images dans chacun des segments de l'éventail social. L'imagerie vietnamienne de cette époque reflète et particularise les affinités et les normes culturelles des différents groupes d'acheteurs. Dans toute cette production, ce sont néanmoins les images de la vie ordinaire, visant une clientèle surtout rurale, qui retiennent l'attention ; aux antipodes de l'ouvrage noble, toujours très sinisé car il traite de littérature, de religion ou d'histoire, elles représentent les sujets que les artisans avaient sous les yeux et que leurs clients voulaient voir – la charrue, le jeu, la farce, le travail, le plaisir –, c'est-à-dire non pas des vues importées, des souhaits canoniques pour l'année qui débute, mais, à l'inverse, le paysage local et les occupations banales de l'existence au cours de l'an.

C'est cette même caractéristique qu'on retrouve dans la contribution d'Olivier Tessier, qui traite pour la même époque, le début du xx^e siècle, de la vie publique et de la vie privée des populations de Hanoi et de ses faubourgs. Cette vie, surgie d'une base documentaire exceptionnelle, à savoir quelque quatre mille dessins au trait exécutés en 1908 et en 1909 par les assistants de Henri Oger, se révèle pan par pan, vignette par vignette, nous laissant voir ce qu'ont pu être, naguère, les fêtes et cérémonies, les réjouissances villageoises, les travaux agricoles, les petits métiers de complément, la vente dans les marchés, dans les échoppes, les soins du corps, la formation de l'esprit, et encore le recours aux institutions, la chute vers le crime et l'administration des châtiments. Au sein de ces sujets, variés comme la vie, les techniques artisanales occupent à chaque fois une place privilégiée. La chose est particulièrement vraie en matière de production rizicole et alimentaire, de transports, de construction, d'habillement, d'outillage, de fabrication du papier, malheureusement un peu moins en matière de création d'images. Il n'en reste pas moins que ces vignettes sont assez précises pour montrer des gestes et qu'elles sont suffisamment nombreuses pour parfois combiner ces gestes en séries qui laissent voir l'ensemble d'un processus technique.

La deuxième section, « De l'artisanat à l'art », nous fait entrer dans l'étage supérieur de l'imagerie. Nus, entrelacés, palpitants aux caresses conjugales ou aux étreintes collectives : tels se présentent les corps sur les estampes chinoises étudiées par J. S. Edgren. Son article éclaire de surcroît le cheminement des albums érotiques vers le Japon et les événements grâce auxquels, alors qu'on les croyait perdus, ils ont pu être rendus au public du xxi^e siècle. Imprimés par des artisans habiles, mais dans la plupart des cas anonymes, probablement dans les actuelles provinces du Jiangsu et de l'Anhui, en Chine centrale, ces gravures polychromes sont réalisées avec un soin, pour ne pas dire un luxe, qui voulait sans doute « faire la preuve de leur respectabilité ». En dépit de leur contenu plutôt leste, elles s'inscrivent pleinement dans la catégorie des « guides » qui ont fait florès à la fin de la dynastie des Ming (1368-1644), dans toutes sortes de domaines, car ils prétendaient développer jusqu'à l'excellence l'aptitude de leurs lecteurs avisés, et leur offrir par là de quoi devenir des hommes distingués⁵. En l'espèce, nous ignorons de quel lectorat il s'agissait, sauf à rappeler qu'il devait être suffisamment riche pour s'offrir ce frisson coûteux, quand on songe au nombre élevé des bois durs à graver et à imprimer sur chaque feuille ; on pourrait supposer que les prospères marchands originaires de Huizhou en ont fait partie, puisque certaines planches portent les signatures des graveurs de cette localité, mais ils n'étaient certainement pas les seuls. Les grandes familles de cette région vouaient leurs fils à l'étude et à l'administration autant qu'à la marchandise et au commerce : les albums, et donc l'imaginaire érotique qu'ils véhiculent, ont probablement circulé dans l'ensemble des réseaux relationnels des gens aisés.

Dans leur immense majorité – ainsi que le montre la contribution fouillée de Takagi Gen dans ce volume – les estampes japonaises entretenaient un lien technique et commercial profond avec le livre de fiction illustré. Rappelons tout d'abord que la plupart des livres de fiction au Japon, depuis leur publication commerciale à partir du xvii^e siècle, comportaient des gravures en support du texte, dont elles constituaient un élément indissociable, qui explique d'ailleurs la large diffusion de cette littérature populaire. En effet, la qualité des gravures décidait souvent du succès d'un livre. Cependant, c'est bien à l'écrivain, véritable maître d'œuvre, que revenait la conception de ces gravures, le dessinateur – même lorsqu'il jouissait d'une certaine renommée – étant le plus souvent relégué au

5. Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 169 et 171.

rôle d'exécutant. En fonction des genres littéraires, la part de ces illustrations était variable, mais même dans le cas des romans les plus savants appelés *yomihon* (« livre de lecture »), ces illustrations occupaient une place centrale et participaient pleinement au processus narratif.

De la même manière que ces gravures livresques, les *ukiyo-e* étaient le plus souvent le fruit de commandes d'un éditeur et visaient à répondre à un besoin précis pressenti par ce dernier. Ces « images du monde flottant » se singularisent en outre par deux caractéristiques qu'il n'est pas inutile de relever au seuil de ce volume. D'abord, en dehors de séries sur les productions nationales et les sites célèbres, leur rôle ne saurait, sans abus de langage, être comparé à celui de la gravure en Occident. L'usage qu'on en a fait – hormis celui que l'on prête plaisamment aux estampes érotiques le temps d'une nuit de mariage – n'a jamais eu le même impact que la révolution de la gravure pour les sciences « exactes » en Occident⁶. En un pays fermé à l'étranger, la circulation, bien plus large qu'on ne le croit, des dites gravures occidentales permit, outre une prise de conscience des avancées scientifiques, à l'illustration japonaise d'atteindre, par ce contact indirect, une perfection graphique, objet désormais universel d'admiration. Ensuite, seconde caractéristique, les « images du monde flottant » ne servirent pas non plus à faire connaître des peintures célèbres conservées dans les collections privées de l'Archipel, rôle qui était dévolu à la gravure livresque des albums de peintures (*gafu*)⁷. Comme le rappelle le texte d'Hélène Bayou, ces images imprimées coexistèrent avec les peintures de la même école *ukiyo-e*, dont elles étaient de véritables succédanés visant à répondre à moindres frais à une demande élargie et donc « populaire ». Quartiers des plaisirs, théâtres, beautés célèbres, paysages renommés : l'estampe, nourrie de plusieurs traditions artistiques – autochtones et étrangères – en relation étroite avec les formes matérielles du livre, mais aussi ancrée dans la traduction littéraire, servait à la *délectation* « provisoire » du visiteur de passage à Edo et de ses autres acheteurs.

Le cas de Kobayashi Kiyochika (1847-1915), traité par François Lachaud, en dehors de la relation entre un type d'art arrivé à une forme quasi parfaite et un nouveau régime visuel, pose la question des figures transitionnelles dans l'histoire de l'art. Cet artiste connut l'ancien « despotisme oriental » du shogunat, et un nouveau Japon, une ville ancienne et une capitale nouvelle, adoptant dans son paysage urbain⁸ comme dans son vêtement et ses mœurs (sans parler de ses institutions) les nouveautés occidentales – du moins en surface. Physionomiste, caricaturiste de talent, passionné par les technologies concurrentes de la lithographie, de la peinture à l'huile et surtout de la photographie – art de l'instant, même si les temps d'obturation n'avaient pas la rapidité d'aujourd'hui –, sa série inachevée de vues de la ville de Tōkyō témoigne d'une fascination pour les nocturnes qui, au-delà du simple défi technique, montre un sens mélancolique du passage de l'histoire à travers les limites d'une vie et, au-delà de la simple explication biographique, une véritable redécouverte, sinon une réinvention de la lumière en hommage à l'œuvre de son grand modèle Utagawa Hiroshige (1797-1858)⁹. La vision de la société japonaise proposée par Kiyochika montre combien l'estampe a encore à nous apprendre sur les formes et les fonctions de l'art « populaire » dans le Japon d'Edo et dans la société moderne.

La troisième section, intitulée « Publicité et propagande », traite des portraits nécrologiques imprimés au Japon, de la publicité dans les magazines et dans la presse spécialisée, ainsi que de la propagande politique en Chine et au Vietnam : des images d'un type nouveau, qui ont été créées pour célébrer ou pour convaincre et qui ne visent qu'à séduire et à rallier. Le premier cas, traité par Julien Faury, est celui des *shini-e*, ces gravures réalisées en hommage à un acteur de kabuki disparu,

6. Voir sur ce sujet le catalogue récent dirigé par Susan Dackerman, directrice du département des Gravures à l'université Harvard, *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2011.

7. La formation de ces collections – notamment monastiques –, les règles du marché de l'art, de la production des œuvres, et de leur circulation entre collectionneurs constituent quelques-uns des sujets majeurs des recherches sur les arts du Japon. En tout cas, ces images ne contribuèrent que peu à éduquer le regard de ceux que Bernard Berenson (1865-1959) appelle les *connaisseurs*, sinon dans le domaine spécifique dont elles relèvent.

8. Sur les formes artistiques en réaction avec l'espace urbain moderne en Asie orientale, se reporter à l'excellent catalogue dirigé par Michael Knight et Dany Chan, *Shanghai : Art of the City*, San Francisco, Asian Art Museum, 2010.

9. Voir par exemple Sugawara Mayumi 菅原真弓 (*Ukiyo-e hanga no jūkyū seiki : fūkei no jikan ; rekishi no kūkan* 浮世絵版画の十九世紀 風景の時間 歴史の空間 (Le Dix-neuvième siècle des estampes du monde flottant : temps du paysage et espace de l'histoire), Tōkyō, Brücke, 2009.

nées à la fin du XVIII^e siècle, mais dont la production s'intensifia au milieu du XIX^e siècle, avant de disparaître avec l'essor de la photographie. Ces imprimés, populaires par excellence, eurent avant tout une fonction « médiatique » et utilitaire. Ils furent dans certains cas l'objet d'une production massive : le cas de l'acteur fétiche Danjūrō VIII qui se donna la mort en 1854 entraîna la production de plusieurs centaines de gravures différentes.

Les cas de figure présentés par Francesca Dal Lago et Anne Kerlan prennent place dans la Chine de la première moitié du XX^e siècle¹⁰. Si les moyens techniques employés par ces « imageries modernes » vont être bientôt bouleversés, jusqu'à ne plus avoir de point commun avec ceux d'antan, on constate toutefois qu'ils sont passés par une phase intermédiaire pendant laquelle les méthodes anciennes ont été en partie conservées. Cette fidélité n'est pas la marque d'une transition douce mais le produit d'un calcul, commercial et citadin d'un côté, politique et rural de l'autre, dans les deux cas destiné à témoigner d'un attachement prétendu à la tradition et, par prudence, d'une inscription dans la continuité qui, en mettant le neuf dans l'ancien, n'effarouche pas trop. La chose est nette pour la première xylographie communiste chinoise et vietnamienne, finalement peu éloignée des images présentées dans la première section de ce volume. Elle l'est un peu moins, ou un peu moins longtemps, pour ce qui regarde la presse périodique cinématographique de Shanghai qui, par définition, n'aurait pas pu naître sans le transfert des techniques occidentales – venues avec l'ouverture des ports chinois aux colonisateurs étrangers, après les traités de Nankin en 1842 –, ni sans les transformations structurelles profondes d'un système éditorial devenu mécanisé et capitaliste¹¹. Il y a pourtant, entre ces deux mondes que tout oppose, des similitudes qui sont intéressantes et qui, de fait, tranchent sur les pratiques anciennes de l'échoppe et de l'anonymat ; par exemple le recours aux étudiants des Beaux-Arts qui prêtent leur jeune talent, ici à la couverture d'un magazine, là-bas à la cause communiste ; ou encore, mais les choses sont liées, ces artistes qui signent leurs toiles et leurs dessins, commandés en vue d'être reproduits en masse, afin de se faire connaître et, plus profondément, d'asseoir leur statut¹².

Dans sa contribution, Nora Taylor montre comment, après la Deuxième Guerre mondiale, certains étudiants à l'École des Beaux-Arts d'Indochine ont rejoint la résistance communiste, puis, une fois ralliés, comment ils sont devenus les porte-pinceaux du Parti qui, par le biais de ses cellules, leur faisait passer des commandes très ciblées. Tel est le cas du document qu'elle présente, à savoir une série liée de treize dessins militants, anticoloniaux, et plus précisément tournés à la fois contre la Sûreté française et vers la population pauvre des campagnes. Cette série s'apparente à une bande dessinée – davantage d'ailleurs par l'image que par le texte – qui n'est pas sans rapport avec celles qu'ont pu lire et étudier les artistes avant-guerre, comme *Les Pieds Nickelés*. La coexistence de dessins et de commentaires s'éclairant les uns les autres, qui était loin d'être nouvelle, n'en constituait pas moins un excellent vecteur de propagande à destination des villageois peu alphabétisés. Une fois le régime établi, la pratique a dû être jugée potentiellement trop subversive, y compris envers le régime lui-même, car on constate qu'elle fut abandonnée après 1954 au profit, à l'écrit, du long article de journal et, à l'image, de l'affiche épurée en formes géométriques.

Il y a, d'évidence, des rapports entre d'une part la propagande et la publicité, de l'autre, la massification des destinataires, l'éviction des niveaux sociaux, le bain commun des clientèles ; et au centre de ces rapports, comme un pivot, c'est le besoin qu'a eu cette époque de fabriquer des messages simples, courts, ramassés, éloquentes parce qu'ils disent peu, donc tout, qui a fait triompher l'image utilitaire.

10. En peu de temps, la Chine a connu la fin de l'empire, une république éphémère et une dictature. Puis son territoire fut partagé entre les Seigneurs de la Guerre (1916-1928) et les sphères d'influence étrangères, avant que ne débute la « décennie de Nankin » (1928-1937) de Chiang Kai-shek et l'opposition communiste (le Parti est fondé en 1921). Les Japonais, qui avaient occupé des territoires depuis la Première Guerre mondiale, puis le Nord-Est en 1931, envahirent quasiment la moitié du pays en 1937.

11. Sur la transformation des procédés d'impression et du système de diffusion et d'édition en Chine au tournant du XX^e siècle, voir Christopher A. Reed, *Gutenberg in Shanghai: Chinese Print Capitalism, 1876-1937*, Vancouver-Toronto, University of British Columbia Press, 2004.

12. Un aperçu sur les artistes enrôlés par les maisons d'édition et l'industrie publicitaire est présenté dans l'ouvrage d'Ellen Johnston Laing, *Selling Happiness. Calendar Posters and Visual Culture in Early-Twentieth-Century Shanghai*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004.