



HAL
open science

Arts asiatiques Images familiares, images familiales : imprimés de la Chine rurale (XVIe-XIXe siècle)

Michela Bussotti

► **To cite this version:**

Michela Bussotti. Arts asiatiques Images familiares, images familiales : imprimés de la Chine rurale (XVIe-XIXe siècle). *Arts Asiatiques*, 2011, 66 (1), pp.33-44. 10.3406/arasi.2011.1751 . halshs-02509215

HAL Id: halshs-02509215

<https://shs.hal.science/halshs-02509215>

Submitted on 16 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.

Images familières, images familiales : imprimés de la Chine rurale (XVIe-XIXe siècle)

Michela Bussotti

Citer ce document / Cite this document :

Bussotti Michela. Images familières, images familiales : imprimés de la Chine rurale (XVIe-XIXe siècle). In: Arts asiatiques, tome 66, 2011. pp. 33-44;

http://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_2011_num_66_1_1751

Document généré le 01/09/2016

Résumé

Quand on mentionne l'imagerie populaire en Chine, on pense naturellement aux estampes dites du Nouvel An, le plus souvent dans leurs formes augurales passe-partout qui ont été autorisées, et parfois récupérées, par les autorités après 1949. Les travaux sur l'image imprimée les privilégient comme sujet d'étude, avec les illustrations xylographiques livresques, notamment si elles sont de bonne qualité. Dans une autre perspective, ces quelques notes présentent des imprimés monochromes, parfois frustes, éventuellement destinés à être brûlés lors d'une cérémonie. Certains étaient utilisés pour la réussite d'un mariage ou d'un horoscope. Nous mentionnons aussi les représentations d'ancêtres et de divinités, peintes ou imprimées. Ce sont autant d'images qui s'ancrent dans le religieux, dans des systèmes de croyances et de rites structurant la société traditionnelle et rurale dans son quotidien : mérites artistiques, prouesses techniques et qualités esthétiques ne manquent pas, mais ces éléments ne suffisent pas à les justifier.

Abstract

When discussing popular imagery in China, New Year Prints immediately come to mind, normally in their auspicious and most popular form, authorised and even recycled by Chinese official policies after 1949. This genre, together with that of book illustrations, is often honoured with studies on the printed image, particularly if the image's technical quality is good. Instead, this short article, will introduce the subject of monochrome prints which are sometimes burnt during ritual ceremonies, and are often of rough quality. Some of these images were used to bring luck to a wedding or to a horoscope prediction. I will also mention the representation of ancestors and gods, both printed and painted. They too are images rooted in religious practice and in the system of beliefs and rites which formed the basis of the daily functions of traditional and rural society. Artistic value, technical finesse and aesthetic qualities are present in this production, but they are not the reasons used to justify the existence of this genre.

Images familiales, images familiales : imprimés de la Chine rurale (xvi^e-xix^e siècle)

Résumé

Quand on mentionne l'imagerie populaire en Chine, on pense naturellement aux estampes dites du Nouvel An, le plus souvent dans leurs formes augurales passe-partout qui ont été autorisées, et parfois récupérées, par les autorités après 1949. Les travaux sur l'image imprimée les privilégient comme sujet d'étude, avec les illustrations xylographiques livresques, notamment si elles sont de bonne qualité. Dans une autre perspective, ces quelques notes présentent des imprimés monochromes, parfois frustes, éventuellement destinés à être brûlés lors d'une cérémonie. Certains étaient utilisés pour la réussite d'un mariage ou d'un horoscope. Nous mentionnons aussi les représentations d'ancêtres et de divinités, peintes ou imprimées. Ce sont autant d'images qui s'ancrent dans le religieux, dans des systèmes de croyances et de rites structurant la société traditionnelle et rurale dans son quotidien : mérites artistiques, prouesses techniques et qualités esthétiques ne manquent pas, mais ces éléments ne suffisent pas à les justifier.

概要

一提起中國的民間圖畫，人們自然會想到木版年畫，最易想到的是到處都適用的預兆型年畫，這類年畫在1949年後得到了政府的許可，但有時也會被利用。研究印刷品圖像的著作格外注重研究這些木版年畫，它們同書籍中的木刻插圖一樣受重視，尤其是其中的上乘之作。本文還從另一個角度介紹了一些單色印刷品，有的破舊不堪，有的在儀式中焚燒用的。有些插在“鴛鴦禮書”中或者在於占卜冊中。此外，我們也提到了那些或手繪或印製的祖先像和神圖。這些圖像如此之多，它們在宗教信仰徒的心中紮下了根，在構成鄉村傳統社會日常生活的信仰體系和禮儀制度中根深蒂固。所以說，它們固然不乏藝術價值、技術成就和審美品質，但如果要對它們做出充分的解釋，只談這幾方面的內容還遠遠不夠。

Abstract

When discussing popular imagery in China, New Year Prints immediately come to mind, normally in their auspicious and most popular form, authorised and even recycled by Chinese official policies after 1949. This genre, together with that of book illustrations, is often honoured with studies on the printed image, particularly if the image's technical quality is good. Instead, this short article, will introduce the subject of monochrome prints which are sometimes burnt during ritual ceremonies, and are often of rough quality. Some of these images were used to bring luck to a wedding or to a horoscope prediction. I will also mention the representation of ancestors and gods, both printed and painted. They too are images rooted in religious practice and in the system of beliefs and rites which formed the basis of the daily functions of traditional and rural society. Artistic value, technical finesse and aesthetic qualities are present in this production, but they are not the reasons used to justify the existence of this genre.

要約

中国の民衆的な図像を考える時に、まず連想されるのは、「年画」と呼ばれる新年を寿ぐ版画である。これらの図像は、どこにでも通用する吉兆を描くもので、1949年以後の当局によって認められ、時には利用もされたものだった。印刷物の図像研究は、これらの新年図および書物に見られる版画（とくにすぐれた品質である場合）を研究主題として取り上げることが多い。本論は、こうした研究とは異なる視点から、時として粗雑な、白黒の版画を取り上げる。これらは、場合により、宗教的儀式の中で焼かれることもあった。あるものは、結婚や占いの成功を祈願するために使用された。また、祖先や神格が描かれ、印刷されたものもあった。これらは、伝統的な農村社会の日常を構成する、基本的な信仰や儀礼などの宗教性の中に根付いたもので、中には芸術的にすぐれたものや卓越した技術、美学的な品質を有するものもあるが、それは、こうした作品の本質的な要素ではなかったと考えられる。



Fig. 1 : *Nianhua* produit à Fuyang (Anhui), époque Qing, 19 x 31 cm, reproduite dans WANG Shucun *et al.* 1985 (sans lieu de conservation indiqué).

En Chine, les estampes « populaires » traditionnelles sont communément appelées « images du Nouvel An » (*nianhua* 年畫)¹. De nos jours, de plus en plus rares ou « institutionnalisés »², ces imprimés xylographiques illustrent une grande variété de sujets, tels que divinités et croyances, histoires et thèmes littéraires, exemples de morale et du bien commun, affaires contemporaines³ : tant de sujets, pour des utilisations parfois différentes, qui mettent à mal la propension des spécialistes à la catégorisation.

On estime que leur histoire commence sous les Song du Sud (1127-1279), période à laquelle on attribue les premiers témoignages

écrits et les premières peintures les « mettant en scène »⁴. Ces sources ne permettent pas d'assurer qu'il s'agissait effectivement d'imprimés. Mais l'existence des imprimés figurés sur feuille isolée à Dunhuang 敦煌, des grandes estampes bouddhiques à Hangzhou 杭州 au x^e siècle, des premières estampes en couleurs sous les Song (960-1279) et les Liao (947-1125), et, plus tard, des images monochromes des Jin (1115-1234) et des Ming (1368-1644)⁵, ne permettent pas non plus d'affirmer le contraire. C'est cependant pour la dernière dynastie des Qing (1644-1911) et pour la période républicaine (1911-1949) que la présence des imprimés est la mieux connue et attestée, avec des centres de production importants⁶. Dans la province de l'Anhui 安徽, on parle surtout de Fuyang 阜陽

1. Ce terme, qui fait allusion au fait qu'une partie de ces estampes étaient exposées pour les festivités du Nouvel An, est moderne. Dans le passé, on utilisait plutôt *zhihuà* 紙畫 (dessins sur papier), *ménshén* 門神 (esprits des portes) ou *huatie* 畫貼 (images collées). Voir WANG Shucun 1991, p. 58. On utilise aussi les expressions *muban yinshua nianhua* 木板印刷年畫 (images du Nouvel An imprimées par planches de bois) ou *minjian banhua* 民間版畫 (xylographies populaires) : aucune de ces définitions ne semble faire l'unanimité parmi les spécialistes.

2. Cette forme d'imprimés laisse la place à des impressions mécanisées avec une iconographie standardisée ou se transmet dans des centres institutionnalisés, « conservatoires » d'une tradition qui, pour survivre, paye le prix de la spontanéité.

3. Ces thèmes sont traités dans les textes de certaines conférences publiés dans ce volume ; pour la Chine, voir ceux de James Flath sur les sujets éducatifs et exemplaires, et d'Alain Arrault sur les divinités associées au calendrier.

4. Des personnages qui peuvent être des *ménshén* sont représentés dans une peinture attribuée à Li Song 李嵩 des Song du Sud, voir le *Suichao tu* 歲朝圖 (Jour du Nouvel An), disponible en ligne : http://painting.npm.gov.tw/npm_public/System/View.jsp?type=1&ObjectID=19453.

5. À propos de ces estampes célèbres, voir WANG Shucun *et al.* 1985, p. 8-15 (reproduction de Dongfang Shuo 東方朔, estampe en couleurs des Song du Sud, et de Guan Yu 關羽 [Yiyong Wu'an Wangwei 義勇武安王位] des Jin, p. 12), ou les estampes bouddhiques de Hangzhou et les « Quatre Beautés » (*Simeitū* 四美圖) des Jin dans FENG 1999, p. 171-173. Pour les estampes en couleurs des Liao, voir *ibid.*, p. 249-250.

6. Sur ce sujet, voir la synthèse en langue anglaise de James Flath (FLATH 2005) ; en français, il existe le catalogue de la collection de la Société Asiatique rédigé par Danielle Eliasberg (ELIASBERG 1978), assez exemplaire dans sa compilation.



Fig. 2 : Gravures sur pierre, district de Yixian (Jiangxi), cliché Michela Bussotti.

dans le district de Linquan 臨泉, un centre de production de petites estampes (fig. 1) à sujets variés⁷, soit-disant recyclables, la belle saison arrivée, en papier pour éventail⁸.

Toujours dans l'Anhui, la partie du territoire au sud du fleuve Bleu était autrefois administrée par la préfecture de Huizhou 徽州⁹ : six districts la composaient, dont l'un qui fait aujourd'hui partie de la province du Jiangxi 江西¹⁰. Nous sommes donc au Jiangnan 江南, mais dans une zone périphérique par rapport aux grandes villes orientales. Malgré cette marginalité géographique, accentuée par un territoire montagneux, Huizhou est bien connu des spécialistes du livre et de l'illustration chinois. On imprima localement à Huizhou et d'importants éditeurs, graveurs et illustrateurs, célèbres surtout à la fin de la dynastie des Ming, mais encore actifs pour certains sous les Qing dans d'autres localités en sont originaires¹¹.

7. WANG Shucun 1991, p. 113-114.

8. WANG Shucun *et al.* 1985 : explication de l'illustration 139 ; voir aussi p. 45-46, 150-152.

9. Pour mes recherches sur l'histoire du livre et de l'imprimé, il me semble utile de rester toujours liée à un « où » et à un « quand », d'autant plus que la Chine, par son histoire unitaire et son énorme territoire, favorise parfois des conclusions très générales : sans vouloir tracer une histoire locale, prenons ces exemples comme des pièces utiles pour faire appréhender un ensemble plus vaste et nuancé.

10. Shexian 歙縣, Yixian 黟縣, Xiuning 休寧, Jixi 績溪, Qimen 祁門 et Wuyuan 婺源, aujourd'hui dans le Jiangxi.

11. Voir le texte de J. S. Edgren, ci-dessous p. 117, à propos d'ouvrages réalisés par des graveurs de Hui sous les Ming. Pour la dynastie des Qing, des estampes gravées par les Bao 鮑 (originaires de Jingde 旌德, un district limitrophe de Huizhou) sont signalées par les spécialistes, par exemple SHI Gufeng 1991, p. 196. Cependant, il s'agit de représentations bouddhiques de grandes dimensions réalisées hors de la préfecture (*Huazang zhuangyan shijie haitu* 華藏莊嚴世界海圖 et *Zhushen lifo tu* 諸神禮佛圖 ; ZHOU 1993, p. 456-457) qu'il est difficile d'assimiler à des *nianhua*.

Cependant, la déception attend, pour le moment, celui qui cherche des imprimés que l'on ferait normalement rentrer dans la très hétérogène catégorie des *nianhua*¹². Dans des publications récentes sur Huizhou sont reproduites des estampes qui peuvent sans doute être définies comme *nianhua* ou *minjian banhua* : ce sont des dieux de la richesse et du foyer, des *menshen* et autres esprits, des assemblées de divinités¹³. Mais rien n'indique leur origine locale : bien au contraire, leur style rappelle la production du Henan 河南¹⁴. L'une de ces estampes est sûrement d'importation : un exemplaire très proche, qui provient de la Chine septentrionale, se trouve en France depuis un siècle¹⁵. On doit donc imaginer les immigrés revenir au pays pour les fêtes du Nouvel An apportant avec eux ces estampes, ou une distribution faite par des colporteurs ou même par des envois postaux¹⁶, à la fin de la dynastie des Qing et pendant la période républicaine – l'ère de l'affirmation d'une culture de l'imprimé nationale et populaire, suivie par la mécanisation de l'imprimerie.

Cette « absence » de *nianhua* locales influence une partie des études sur Huizhou. Dans des travaux qui présentent parfois une forte revendication « identitaire », hissant la localité au rang de berceau de nombreuses pratiques éditoriales, certains auteurs s'empressent de trouver, parmi d'autres imprimés, des « substituts » aux *nianhua*¹⁷. Mon opinion n'est pas tout à fait concordante : certes, la nature éphémère de ces estampes a pu déterminer leur disparition, mais il me semble intéressant de rappeler les nombreux motifs et décors présents dans cette localité d'une façon permanente et qui peuvent avoir limité la diffusion des estampes. Les sculptures sur pierre (fig. 2), bois ou brique réalisées depuis les Ming, et notamment pendant les Qing et la période républicaine, proposent un large éventail de sujets de bon augure, de thèmes tirés des histoires littéraires ou théâtrales, ou plus rarement de sujet religieux¹⁸, qui

12. Dans le cas chinois, le doute reste, pour le moment, une obligation : l'intérêt pour ce patrimoine et sa valorisation viennent seulement de renaître depuis quelques années, ce qui laisse possible encore la « (re)découverte » de fonds restés inexploités.

13. SHI Gufeng 2005a, p. 104-109.

14. Confronter *ibid.* p. 108 et WANG Shucun 1992, p. 81 et 161.

15. Confronter les estampes dites de Huizhou dans SHI Gufeng, 2005a, p. 102-103, 107, et celles de Shanghai, dans un ouvrage du même auteur, 2005b, p. 8-9, 57. Pour l'un de ces exemples – une composition sur quatre feuilles représentant les aventures de Xue Dingshan 薛丁山 des Tang (618-907) et ses proches à la conquête de l'Occident – une série tout à fait similaire est reproduite dans ELIASBERG 1978, p. 100-105. Cette dernière fait partie de la collection Édouard Chavannes et, comme l'explique Danielle Eliasberg, proviendrait de la Chine septentrionale où l'Orientaliste voyagea ; il aurait acheté sa collection en 1907 (rappelons que ces estampes étaient préférablement écoulées dans l'année).

16. Des maisons d'édition de Shanghai distribuaient leurs produits, dont des feuilles isolées, jusqu'à Huizhou ; c'est le cas des imprimés lithographiques de la Hongda shanshu ju 宏大善書局.

17. C'est le cas de BAO Yilai 2005, p. 164-168 ; le discours est parfois confus et en tout cas très redevable des contributions de SHI Gufeng.

18. De nombreuses publications proposent des recueils de reproductions sans que malheureusement les auteurs interprètent ces représentations en fonction de leur contenu et de leur signification : pour en citer un parmi beaucoup d'autres, voir WANG et BAO 1986, fig. 47-48, 122, 162-198, 253-254.

ressemblent beaucoup au répertoire des *nianhua*¹⁹. D'autres décorations permanentes étaient aussi utilisées, même si les supports ne leur ont pas permis de nous parvenir en nombre ; par exemple les papiers peints²⁰ ou les peintures [collées ?] sur bois, dont d'imposants « dieux des portes » (fig. 3), ou des peintures à l'encre noire tracées, il y a encore quelques années, à l'extérieur des maisons paysannes les plus modestes.

Il demeure cependant intéressant de regarder quels ouvrages sont mis en exergue comme « substituts » des *nianhua* par les spécialistes locaux, car ces imprimés témoignent de l'« imaginaire » qui entourait les gens au quotidien. On y trouve des estampes en noir et blanc : les « Quatre sages »²¹ ainsi qu'une série de manifestations de Guanyin 觀音 de la fin des Ming. Même en admettant qu'un album (*huapu* 畫譜 ou *huace* 畫冊) réunissant ces dernières ait un jour existé, ce cas est complexe²². On peut effectivement s'interroger sur la façon dont le public s'« appropriait » ces imprimés : réunis – comme nous les imaginons de nos jours – en volume, sur feuilles isolées ou les deux à la fois²³ ? Certes, l'imagerie de la Guanyin sinisée en divinité bienveillante de la fertilité²⁴ trouve tout naturellement place, à Huizhou comme ailleurs, dans l'« imaginaire » populaire le plus commun. De plus, le format et la composition de ces planches font penser aux *huapu* de la même époque, avec une alternance de textes et d'images. Mais ils rappellent aussi

19. Certains sujets reproduits dans l'ouvrage sus-mentionné (*ibid.* fig. 162, 254-255) trouvent leur équivalent dans les *nianhua* pékinoises du début des Qing ou dans celles de Fuyang un peu plus tardives ; voir WANG Shucun *et al.*, 1985, fig. 5, 136-137.

20. On trouve d'anciens papiers peints à la résidence des trois Cheng (Chengshi sanzhai 程氏三宅) de Tunxi 屯溪, ainsi que dans d'autres bâtiments anciens. Pour des exemples de « dieux des portes » de grandes dimensions, voir les illustrations en ouverture de l'ouvrage de Tang Lixing (TANG 2005) ou les photographies prises par moi-même au début des années 2000 dans le territoire de Jixi, à Hucun 湖村 (fig. 3) et à Hushi zongci 胡氏宗祠 dans le district de Longchuan 龍川.

21. SHI Gufeng 2005a, p. 50-53. Les *Sixian tu* 四賢圖 sont : l'intègre maître Yang Zhen (59-124, *Yang Zhen chilian* 楊震持廉) ; Zhuge Liang 諸葛亮 (181-234) alias « Kongming fidèle de toutes ses forces » (*Kongming jiezhong* 孔明竭忠) ; le très filial Li Mi (265-316, *Li Mi jinxiao* 李密盡孝) ; le poète Tao Yuanming 陶淵明 (365-427) pris comme exemple de droiture (*Tao Qian xiangjie* 陶潛向節). Ces estampes qui seraient datées de 1582 sont attribuées au peintre local Ding Yunpeng 丁雲鵬 (1547-1628) en raison d'un sceau portant son nom public Nanyu 南羽.

22. BUSSOTTI 2001, p. 69-70, 243, 332-334. Il existe deux versions de cet ouvrage, sur 33 et 53 manifestations de Guanyin, l'une des Ming et l'autre des Qing. La première vient de Huizhou ; les dessins sont souvent attribués à Ding Yunpeng. Cette thèse, qui n'est pas validée par Kevin McLoughlin (McLOUGHLIN 2006, p. 169, notes 22-23), se base sur le fait que ces planches furent produites, comme un colophon de 1622 l'atteste, par/pour le même milieu de producteurs d'encre pour lequel Ding avait été en contact une vingtaine d'années plus tôt, et que les planches ont été retrouvées dans le village natal de l'un d'entre eux, Yansi 嚴寺, près de Shexian.

23. Dans *Mingdai muke Guanyin huapu* (1997), il est écrit que l'on a retrouvé des planches (non un livre), avec six « images » par bois, trois sur chaque côté ; ainsi, l'idée des estampes isolées n'est pas à exclure, d'autant plus que dessins et textes sont ensemble. Il faudrait cependant analyser la façon dont des pages imprimées à partir de ces planches auraient pu être reliées. Dans l'ouvrage des Qing, l'alternance de pages d'images et d'autres de textes va dans le sens d'une « mise en forme » livresque du contenu ; l'original que j'ai consulté est en accordéon.

24. Pour des estampes polychromes anciennes, voir WANG Shucun 1995, p. 13-16. Mais il peut s'agir aussi de bien d'autres représentations domestiques de Guanyin, par exemple des statuettes : cf. BUSSOTTI 2010.



Fig. 3 : Esprits des portes [peints ?] sur la porte principale d'un temple des ancêtres, village de Hucun dans le district de Jixi, cliché de Michela Bussotti.

les albums réunissant des motifs de broderie plus ou moins sophistiqués²⁵, un rapprochement qui devient frappant quand on considère les motifs bouddhiques inclus dans un recueil en couleurs publié au milieu du xvii^e siècle²⁶. Dessins à broder ou « objets » de collection, ils nous incitent à regarder les estampes de Guanyin d'une autre façon : album de peintures à thème, recueil d'images religieuses, mais aussi estampes votives isolées ou modèles pour d'autres productions imagées.

Viennent ensuite une quarantaine de papiers d'offrande (*zhima* 紙馬)²⁷ : certains de ces imprimés auraient pu être collés

25. ZHOU 1983, p. 64, fig. 76-77 ; EDGREN 1984, p. 112-113 et plus haut dans ce volume, p. 121.

26. Cf. WEIDNER 1994, n. 69, p. 411-413 : le motif bouddhique pouvait décorer une enveloppe pour *sutra*. Certains dessins se trouvent aussi dans les albums illustrés sur les encres : on revient donc au même contexte que celui évoqué plus haut, notes n° 21-22.

27. Ces papiers seraient conservés au musée provincial de l'Anhui. Pour d'autres exemples de *zhima*, à l'iconographie simple et monochrome, voir CAVE 1998, fig. 1-4/7, etc.



Fig. 4 : Wang Hua, dessin tiré de la reproduction d'un imprimé (26 x 28 cm) reproduit dans SHI Gufeng 2005a.



Fig. 5 : Wen Yuanshuai, dessin tiré de la reproduction d'un imprimé (24 x 21 cm) reproduit dans SHI Gufeng 2005a.

plutôt que brûlés, ce qui justifie pour certains leur comparaison aux *nianhua*²⁸. Si l'on ne peut réfuter cette hypothèse, ni la belle facture de certains d'entre eux – on constate en les comparant que le lot n'est pas stylistiquement uniforme –, la présence d'un personnage typique des images de Nouvel An comme Zhong Kui 鍾馗 n'est toutefois pas suffisante pour caractériser l'ensemble. Car on y trouve des sujets liés à des cérémonies funéraires, aux âmes des défunts ou à des rites de nature exorciste, ainsi que beaucoup de divinités et d'esprits connus au niveau national – l'Empereur de jade, les divinités du Pic de l'Est et du Pic de l'Ouest, etc. – et représentés aussi dans des *zhima* d'autres localités, par exemple les divinités associées à l'eau²⁹. Certes, le « Roi Wang du règne de Yue » (*Yueguo Wang Wang* 越國汪王, *alias* Wang Hua 汪華, fig. 4) est à l'origine un héros militaire

local du VII^e siècle³⁰, mais il paraît ici associé à la « Déesse de la mer » (*Haishen furen* 海神夫人), aussi connue sous le nom de Mazu 媽祖, autre personnage historique divinisé qui n'est pas originaire des lieux. Figure aussi dans cette série l'un des maréchaux célestes (fig. 5) du taoïsme : en raison de son nom homophone avec « épidémie » (*wen* 瘟), *Wen Qiong yuanshuai* 溫瓊元帥 était évoqué dans des rites propitiatoires comportant l'exposition de son image³¹.

D'autres planches sont connues : quatre d'entre elles auraient été retrouvées chez l'habitant dans le district de Xiuning, non loin du site taoïste du Qiyunshan 齊雲山. Elles montrent des assemblées de divinités plus ou moins restreintes, illustrant une sorte de panthéon populaire³² : quatre divinités protectrices (... *dashen*[–]大神)

28. SHI Gufeng 2005a, p. 6-41 : ce sont des planches retrouvées au Studio des canneliers parfumés (*Guifangzhai* 桂芳齋) de Yansi (She), considérées par Shi comme étant de la période Ming (datation à vérifier). Voir aussi Bao Yilai 2005, p. 165.

29. Ce sont les esprits de la « préfecture des eaux » ou le roi dragon protecteur des eaux et des sources, motifs utilisés dans les imprimés populaires de Pékin au Yunnan ; voir WANG Shucun 1992.

30. Voir plus bas, note n° 61.

31. Selon le *Chengyang sanzhi*, *juan* 7, p. 2a : « Le 16^e jour du 8^e mois on rend un culte à *Wen yuanshuai* en portant son image "patrouiller" dans le village ». Bao Yilai (Bao 2005, p. 165) dit que l'on collait son image près des animaux pour les protéger.

32. Zhang Guobiao (ZHANG 1993, p. 98 et ZHANG 2005, p. 282-285) estime qu'elles dateraient du XVIII^e siècle, mais il est impossible de confirmer cette datation.



Fig. 6 : Dessin tiré de la reproduction d'une xylographie publiée par ZHANG Guobiao, 2005.



Fig. 7 : Planche xylographique, cliché Zhai Tunjian (Tunxi).

semblent être les Grands maréchaux célestes (*sida yuanshuai* 四大元帅)³³ ; un juge s'applique à évaluer les mérites (*Jiangong dashen* 監功大神) avec ses acolytes³⁴ ; les dix rois des enfers sont accompagnés de « Tête de bœuf » et « Face de cheval », les démons qui normalement escortent l'âme du pécheur auprès de ses juges (*Yinfu [shijidian] Yanjun shengzhong* 隱府[十]殿閻君聖眾). Dans la dernière estampe de cet ensemble (fig. 6)³⁵, sont concentrés des éléments typiques des *nianhua*, propitiatoires pour le monde des vivants : au centre,

les trois personnages représentant bonheur, succès et longévité (*fu lu shou sanxing* 福祿壽三星) ; au premier plan et sur les côtés, les êtres symboliques des douze signes cycliques et, pour conclure, une assemblée de quinze divinités placées au fond [à identifier]. Le style est naïf, mais certains des animaux cycliques prennent des formes qui dépassent leur signification première et font allusion à d'autres dessins typiques du répertoire des *nianhua* : c'est le cas du singe voleur de pêches – qui rappelle nombre d'estampes sur ce thème (fig. 1) – ou du cerf soutenant le dieu de la longévité³⁶. Les autres planches connues³⁷ sont malheureusement décontextualisées ; figure parmi elles, un bois gravé (fig. 7) représentant un personnage en marche (le dieu de la destinée *Siming shen* 司命

33. Les maréchaux changent selon les localités, mais on reconnaît ici : Wen Qiong, Ma Zizhen 馬子貞 et Zhao Gongming 趙公明 avec son tigre ; un dernier personnage à gauche reste à identifier.

34. Il ferait par certains détails penser à un Guan Yu en veste de magistrat, accompagné de Guan Ping 關平 avec son sceau, et de deux divinités de la richesse en veste civile et militaire (Hehe erxian 和合二仙 ?). Cependant, le personnage au fond à gauche ne ressemble pas au lieutenant Zhou Cang 周倉 qui devrait normalement compléter la composition. On trouve une représentation de Guan Yu en veste d'officier avec les deux couples masculins dans d'autres *nianhua* : voir WANG Shucun 1992, p. 79, n. 73 et surtout ROUDOVA 1988, fig. 6.

35. Les auteurs chinois donnent pour titre *Benming nian* 本命年, les caractères au centre de la planche étant illisibles. L'inscription pourrait être *Benming yanshou* 本命延壽 comme pour la pièce NYCP.GAC.0001.0114 visible sur le site « Chinese Paper Goods » de la Columbia University.

36. Le singe vole les pêches (*maohou zhaitao* 毛猴摘桃) de l'immortalité dans le jardin de Xiawangmu 西王母, la Reine Mère de l'Ouest ; le dieu de la longévité est souvent associé au cerf, homophone du mot « émolument » ; pour une description de ces symboles, voir CHAVANNES 1922, surtout p. 24.

37. Ces planches pourraient être nombreuses, mais elles sont conservées chez des amateurs – spécialistes locaux – ou aux soins de leur institution, sans qu'un répertoire permette de les localiser. Elles ont été réunies à l'occasion d'enquêtes de terrain depuis les années 1950.

神 ?)»³⁸ accompagné de deux jeunes garçons qui portent chacun un drapeau avec les inscriptions « l'ancien maître invoque l'âme *hun* » et « le jeune invite l'âme *po* »³⁹.

Les estampes sur feuille isolée ne représentent qu'une partie des imprimés illustrés diffusés dans la préfecture. D'autres « éphémères », comme les papiers pour contrats aux décorations colorées ou les « publicités », ont eux aussi souvent associés images et mots⁴⁰. Loin d'être une spécificité locale⁴¹, les « Écrits cérémoniels des canards mandarins » (*yuanyang lishu* 鴛鴦禮書, c'est-à-dire les documents privés attestant d'accords et d'échanges entre familles à l'occasion d'un mariage), se présentent avec des dessins imprimés en or sur papier rouge. Le décor peut avoir été imprimé avec plusieurs petites planches et être partagé : l'inscription d'un côté, le dessin de l'autre. Par exemple, les caractères « Période du dragon et du phénix » (*longfeng xingqi* 龍鳳星期), une allusion au couple⁴², sont encadrés et entourés de personnages (huit immortels ?) et de motifs de bon augure (dont le cerf) ; au centre, est dessiné un couple, sous un bâtiment, entouré par d'autres personnages : seraient-ce les mariés, les parents de l'époux ou le couple des dieux du foyer ? À gauche de la feuille, des enfants jouent dans un jardin, sous un sapin symbole de longévité ; l'espace est fermé en haut par une balustrade aux fleurs de prunier, des êtres ailés et, en bas, par un motif de chauves-souris... Tout un répertoire de symboles de bon augure a ainsi été concentré dans un imprimé sur un papier petit et fragile.

38. *Alias* le dieu du foyer ? Sa silhouette ferait penser aussi à Lü Dongpin 呂洞賓 qui n'est pas seulement un immortel, mais aussi le protecteur des producteurs d'encre, importants à Huizhou ; l'évocation des âmes est aussi liée au mythe de Chiyou 蚩尤 (personnage mythique combattu par l'Empereur jaune), etc.

39. Le « rappel » des âmes terrestres et célestes (*yinhun zhaohou* 引魂招魄) a été publié par Zhai Tunjian (ZHAI 2010, p. 405-406, 429) avec trois autres planches : la préparation de la pilule de l'immortalité (*liandan* 煉丹) avec un tripode et deux esprits [mais à mon avis cette interprétation n'est pas certaine ; le dessin peut évoquer un sujet d'inspiration bouddhique, en raison des motifs de lotus dans la partie supérieure du décor] ; un personnage en veste bouddhique avec les caractères *Mulian* 目連, du nom du protagoniste de la célèbre pièce théâtrale « Mulian qui délivre sa mère des Enfers » ; le seigneur du feu du Sud, avec une roue de feu et un oiseau (l'oiseau rouge du Sud ?), sur un fond de flammes, accompagné d'un acolyte qui porte un drapeau où l'on lit le nom de la divinité (*Nanfang huode xingjun* 南方火德星君). Ce dernier personnage est présent aussi dans d'autres corpus d'estampes. Voir les deux exemplaires (NYCP.GAC.0001.0017 et NYCP.GAC.0001.0195) sur le site de l'Université de Columbia consacré aux « Chinese Paper Goods ».

40. Cf. ZHAI 2010, plus particulièrement fig. 17 et 24, p. 394-395, 423-424.

41. *Ibid.* Fig. en couleurs n° 2. Voir une présentation des *yuanyang lishu* pékinois dans Li Caiping 2006, fig. 2 et suivantes.

42. Ces termes sont utilisés dans des *nianhua* à thème littéraire, illustrant le mariage de Liu Bei 劉備 et Sun Furen 孫夫人, célèbre couple des Trois Royaumes (*Sanguozhi* 三國志) : Roudova 1988, fig. 127.



Fig. 8 : Pronostic divinatoire, collection Arrault-Bussotti, cliché de Michela Bussotti.

Comme pour les écrits du mariage, les horoscopes utilisent parfois des dessins imprimés, donc des images multiples et réutilisables, associés aux textes manuscrits : ainsi, les traits faciaux sont expliqués par une estampe reliée en tête du fascicule contenant l'horoscope rédigé par le devin (fig. 8)⁴³. Ces exemples posent la question de leur production : existait-il des ateliers spécialisés dans ces imprimés « élémentaires »⁴⁴ ? Faisait-on appel à des itinérants ou à des saisonniers, comme cela semble être le cas pour une partie de la production sous forme de livre⁴⁵ ? Ou encore, chaque « professionnel » (au sens large du terme, y compris pour les activités à connotation religieuse ou rituelle) était-il capable de les réaliser⁴⁶ ? Du point de vue de la réception, il est évident que cette imagerie était familière à un large public. Elle devenait parfois étroitement « familiale » quand, comme nous venons de le décrire, les dessins agrémentaient des documents liés à un acte de vie tel que l'établissement d'un contrat, la célébration d'un mariage, l'élaboration d'un horoscope. Ce sont des représentations et symboles partagés par beaucoup de gens du commun, à Huizhou et ailleurs en Chine, même si localement on ne produisait pas, et peut-être n'affichait-on pas autant de *nianhua*.

D'autres images étaient exposées pendant les festivités de la nouvelle année. La monographie locale du district de She de la période républicaine relate qu'à commencer du premier jour jusqu'au troisième jour après la fête des Lanternes (*yuánxiāo* 元宵), pour le Nouvel An, on accrochait des portraits des ancêtres, accompagnés de lanternes et d'offrandes⁴⁷. Cette pratique était notée comme les « dix-huit aurores » (*shiba zhāo* 十八朝)⁴⁸, ce qui est effectivement le temps d'exposition des portraits, étant donné que la fête des lanternes se célèbre la nuit du quinzième jour de la première lune. Encore une fois, il ne s'agit pas d'une spécificité locale. Non seulement ces pratiques sont attestées ailleurs, mais il existait dans d'autres régions des peintures et des estampes destinées à servir d'autel — une base imprimée sur laquelle on écrivait les noms de plusieurs membres de la famille —, faute

probablement de pouvoir s'offrir des représentations plus prestigieuses et coûteuses, comme des peintures, ou en l'absence de constructions spécifiques⁴⁹.

Le développement imposant du système clanique à Huizhou⁵⁰, des pratiques attestées et un patrimoine bâti conservé qui confirment l'importance de ce système à tous les niveaux de la société, viennent expliquer le développement d'activités artisanales et artistiques corrélées. Même si les documents conservés sont relativement limités en nombre et d'accès difficile⁵¹, des collections de portraits⁵² sont connues et un corpus de modèles a été retrouvé, puis publié par Shi Gufeng il y a quelques années⁵³. On y reconnaît les visages destinés à être inclus dans les peintures à figure entière, à la pose figée des visages où, malgré un réalisme certain, le dessinateur est intervenu pour accentuer certains traits selon des caractéristiques favorables dictées par la physiognomie⁵⁴. Le temps passant, les procédés photographiques vont s'affirmer, dans les portraits à figure entière et à technique mixte sur rouleau⁵⁵ ou dans les portraits inclus dans les généalogies⁵⁶, jusqu'à aujourd'hui, quand les photos elles-mêmes sont posées sur les autels⁵⁷.

Ces croquis font aussi le lien avec une catégorie de représentations normalement incluses dans les généalogies : en dehors

49. En dehors de la cérémonie funéraire, les portraits étaient exposés pour le Nouvel An : STUART et RAWSKI 2001, p. 37, 47-49. Sur des « autels » sous forme d'image, voir la peinture reproduite par *ibid.*, fig. 1.8, mais aussi des estampes destinées à des acheteurs moins aisés, par exemple celle imprimée à Yangliuqing 楊柳青 et reproduite par WANG Shucun 1992, p. 125, fig. 125. À propos des liens entre portraitistes et xylographes, ainsi que de l'importance de cette catégorie d'estampes pour les milieux les moins riches dans le Nord-Est de la Chine, où les salles des ancêtres étaient rares, voir FLATH 2005, p. 48-51.

50. Voir, parmi beaucoup d'autres travaux, CHANG 2006.

51. Des portraits se trouvent au musée de l'Anhui (ANHUI SHENG BOWUGUAN 2004, p. 49, 75 ; SHI Gufeng 2001, p. 1-43). Une partie de ces portraits était visible au printemps 2011 sur un site commercial : http://gg-art.com/include/viewDetail_b.php?columnid=30&colid=5351.

52. Selon plusieurs publications, un de ces portraits représenterait Tang Xiang 唐相 de She. Je n'ai pas pu vérifier l'original à ce jour et ce nom n'apparaît pas sur la photographie (ce qui pourrait s'expliquer par le fait que les inscriptions auraient figuré sur les marges du rouleau : STUART et RAWSKI 2001, p. 18). Cependant l'identification semble légitime : selon le *Xin'an mingzu zhi* 新安名族志, Tang Xiang fut un descendant de la sixième génération depuis le fondateur Tang Yu 唐虞 ; surnommé Douwu 豆腐, docteur pendant l'année *yiwei* de l'ère *chenghua* (1475), il devint censeur d'investigation en charge de la région du Shandong 山東 ; DAI et CHENG 2004, p. 558-559.

53. Ces modèles furent retrouvés chez la famille Wang 王 de Wuyuan, dont les descendants de quatre générations (Wang Liangfeng 兩峰, Wang Jingshan 荆山, Wang Qilong 起龍 et Wang Ziji 自吉) auraient exercé la profession de portraitistes ; cf. SHI Gufeng 2001, p. 62-96. Au moment de la publication, Shi y a associé les premières pages d'un volume manuscrit de modèles utilisé par Wang Qilong ; ce dernier l'avait annoté pour le transmettre, *zhuanlu* 傳錄, en apposant son nom à côté de celui de l'auteur. En fait, il s'agit d'une copie manuscrite de l'ouvrage de Ding Gao 丁皋, *Chuanzhen xinling* 傳真心領 (Saisir la transmission du vrai), connu pour faire partie de la quatrième section de l'album de peinture *Jiezi yuan huazhuan* 芥子園畫傳.

54. Sur cette coutume théoriquement interdite, voir STUART et RAWSKI 2001, p. 82-83.

55. SHI Gufeng 2001, p.42-43.

56. Voir une double photo dans l'original conservé à la Bibliothèque provinciale de l'Anhui, cote 2:22567 : le *Guicheng Chenshi zupu* 桂城陳氏族譜 est une généalogie réalisée à Taiping 太平, préfecture limitrophe, en 1929.

57. Cf. STUART et RAWSKI 2001, p. 169, fig. 7-3.

43. BUSSOTTI 2009b, fig. 13-14.

44. C'est une hypothèse que l'on peut déduire d'études conduites sur d'autres lieux, par exemple les derniers ateliers de papiers d'offrande de Hong Kong décrits par J. Lee Scott (SCOTT 2007, p. 140-143). Les *zhima* présentés plus haut peuvent avoir été produits dans des lieux similaires.

45. À la fin de l'époque impériale, des itinérants étaient appelés à réaliser des généalogies en caractères mobiles ; d'autres graveurs étaient des villageois et alternaient le travail des champs et la gravure des planches.

46. Cette idée vient d'expériences de terrain, non dans l'Anhui où ces pratiques sous une forme spontanée sont perdues, mais dans le Hunan, où les auteurs des statuette religieuses sont souvent sculpteurs et « maîtres » pour les rituels de consécration des statuette elles-mêmes. Cependant, dans le Hunan vivent des producteurs d'estampes qui semblent avoir une activité plus « spécialisée ». Des cas comparables manquent à Huizhou.

47. *Shenxian zhi, juan 1 : fengtu* 風土, p. 4.

48. D'autres sources locales parlent de vingt jours, ou de portraits exposés quelques jours avant la fin de l'année, mais les cérémonies se situent toutes autour de la même période ; cf. Bao Yilai 2005, p. 231. Il arrive aussi que l'expression *shiba zhāo* soit associée à des festivités pour Wang Hua, cité plus haut fig. 4 et p. 42 ci-dessous.

des tableaux généalogiques eux-mêmes et des textes d'autre nature, plus ou moins nombreux selon les cas, on y trouve des cartes du territoire et des sépultures, des représentations de bâtiments, et des portraits. Dans ces compilations, à Huizhou, le portrait est masculin⁵⁸ – à la différence des peintures, où hommes et femmes sont représentés, seuls ou en couple – et très rarement à figure entière, même si cela existe parfois⁵⁹ : normalement ne sont représentés que des mi-bustes ou simplement la tête et le haut des épaules. À une définition non dénuée de vérité, qui consiste à dire que les généalogies (en raison d'un contenu très répétitif) forment une « catégorie éditoriale » figée avec des portraits souvent réduits à des poncifs, nous pouvons associer aussi des observations plus nuancées. Comme toujours dans une production qui reste artisanale, l'observation d'un grand nombre de cas permet de mettre en évidence une grande richesse d'exemples, relevant de techniques différentes (dans notre cas, le manuscrit monochrome et polychrome ou l'imprimé xylographique), mais aussi attestant de conditions de production différentes, les généalogies étant conçues dans des milieux plus ou moins aisés ou cultivés. Dans les généalogies les plus soignées, certaines sections prennent l'allure de livres à la mode, notamment avec l'alternance de portraits et d'éloges calligraphiés. Dans la version révisée de la « Généalogie des Xu de l'est de la ville de l'ancien She » en huit chapitres (*Chongxiu gu She cheng dong Xushi shipu* 重修古歙城東許氏世譜八卷), datée de 1635 environ, à l'intérieur d'une série d'une vingtaine de personnages, les auteurs parviennent à tenter une référence picturale : c'est le cas du portrait d'un taoïste du XI^e siècle, « Xu l'être parfait » (Xu zhenren 許真

58. Dans quelques cas récents, le couple peut être représenté (voir l'exemplaire décrit dans la note ci-dessus), mais normalement le portrait est masculin ; par contre, les cartes des tombes incluent souvent celles des ancêtres féminins. Pour un exemple d'image ancienne avec une présence féminine, voir le *Wangshi jiapu* 王氏家譜 de la 4^e année *zhengtong* (1439) ; l'original est conservé à la Bibliothèque nationale de Chine (cote 14460) et décrit dans BUSSOTTI 2009a.

59. Voir les deux généalogies de la famille Hu 胡 présentées en *ibid.*, notes n° 61 et 63.

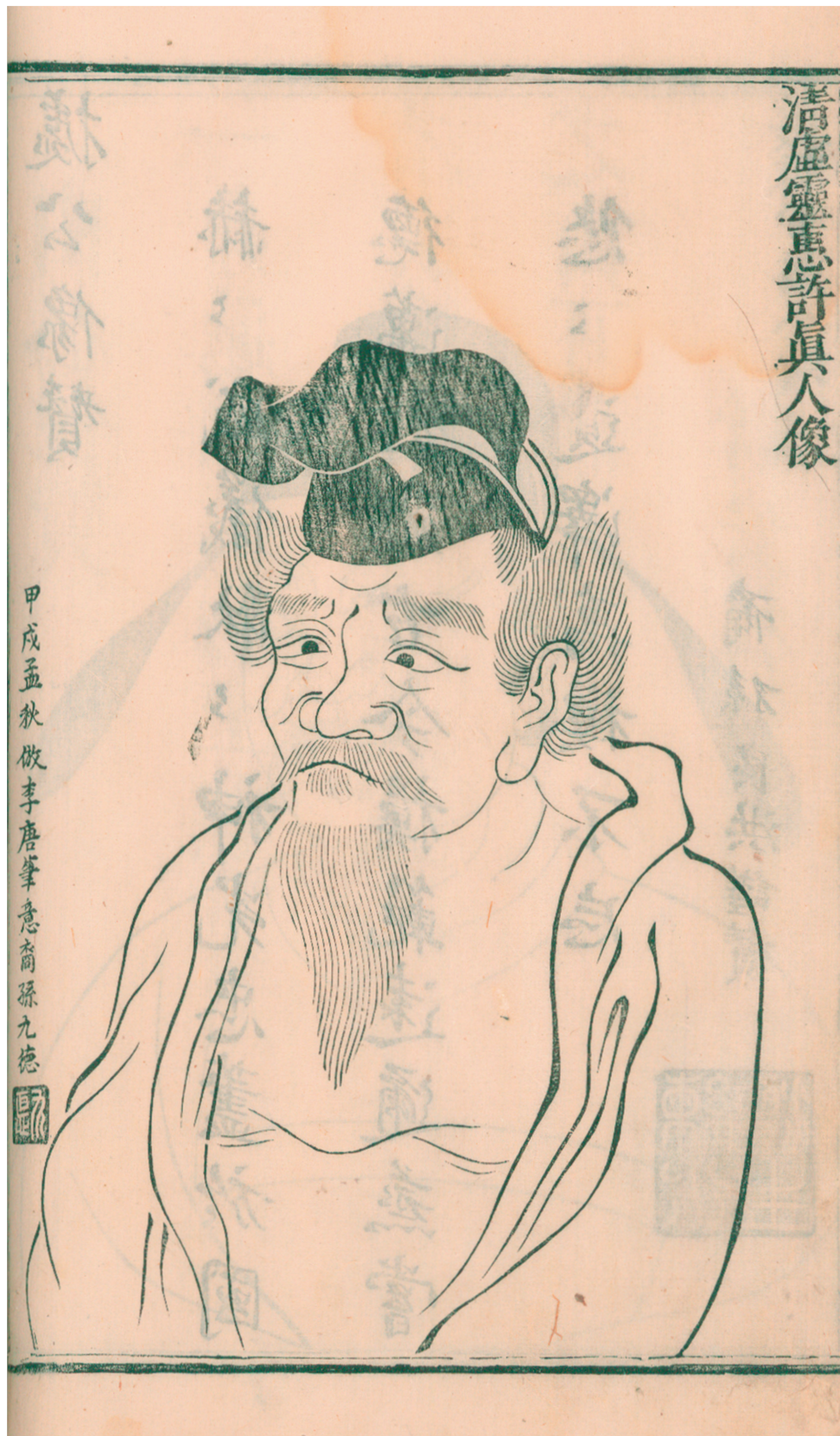


Fig. 9 : Portrait de Xu Xun, illustration dans une généalogie du xvii^e siècle, avec l'autorisation de la Bibliothèque de la ville de Pékin.

人, fig. 9), réalisé par son descendant Xu Jiude 許九德 pendant le premier mois de l'automne d'une année *jiawu* 甲戌 selon le style du peintre Li Tang 李唐 (XII^e siècle)⁶⁰.

Dans les généalogies de Huizhou, on trouve aussi des personnages locaux divinisés : dans le cas de Wang Hua, le héros des Tang que nous avons cité parmi les *zhima* (fig. 4), sa représentation se décline sous des formes différentes (fig. 10)⁶¹, dépassant la simple icône d'ancêtre pour représenter ce guerrier transformé en dieu. Toujours à son propos, rappelons que, dans le district de Wuyuan, il était honoré le quinzième jour du premier mois, qui correspond au jour où l'on décrochait les portraits des ancêtres. Au même moment, à Chengyang dans le district de She, on organisait des processions où l'on évoquait plusieurs divinités, Wang Hua compris⁶² : « On vénère les dieux du sol et du millet, en les portant en procession, avec Wang Yueguo qui les assiste. Dans tous les villages, on fait des offrandes à tous les esprits, dont les images suivent (la procession). Tous portent des drapeaux colorés, avec palanquins et chevaux, et ils font le tour des villages, ce qu'on appelle "promener les esprits" : on arrive ainsi à expulser les maladies contagieuses »⁶³.

Toujours parmi les imprimés généalogiques, on trouve de rares estampes qui étaient apparemment exposées, de la même façon que les portraits, pendant les fêtes du Nouvel An⁶⁴. Pour le sud de l'Anhui, au moins trois exemplaires de grandes dimensions sont répertoriés⁶⁵. L'un d'entre eux mesure 188 x 267 cm environ et représente l'histoire des personnages méritants de la famille Shi 石⁶⁶, plus particulièrement de ceux qui auraient

60. L'image (Qingxu linghui Xu zhenren xiang 清虛靈惠許真人像, fig.10) est reproduite à partir d'un exemplaire conservé à la Bibliothèque municipale de la ville de Pékin ; deux autres exemplaires de la généalogie sont conservés à Pékin, à la Bibliothèque nationale. Xu Xun 許遜, né en 239, devint chef de district en 280. Il est aussi connu comme une importante personnalité taoïste, objet de culte dès les Tang. Il fut officiellement célébré depuis les Song, au XII^e siècle, par Zhenzong 真宗 et Huizong 徽宗, ce qui peut expliquer la référence à l'œuvre de Li Tang, peintre à la cour sous Huizong.

61. BUSSOTTI 2009a, notes 73 et 74. Wang Hua est déjà représenté dans le *Wangshi zupu* 汪氏族譜 de 1489 conservé à Pékin (cote 14457) mais aussi dans de nombreux portraits inclus dans les généalogies de la famille Wang conservées au musée de Huangshan shi. Ces images ont été présentées lors de la journée d'étude du 18 novembre 2010 : parmi elles, on retiendra la monographie de la sépulture (« Yueguo Wanggong Yunlan shan muzhi » 越國汪公雲嵐山墓誌) de 1798, fig.11. Le fascicule est imprimé en rouge et le portrait est soigné et réussi : il rappelle un personnage de théâtre.

62. BIAN 2005, p. 211.

63. *Chengyang sanzhi, juan 7*, p. 2a. À propos d'autres cultes consacrés à Wang Hua et à d'autres divinités locales comportant l'exposition et le déplacement d'images (*xiang*), voir WANG Zhengzhong 2003, surtout p. 52-56.

64. Elles sont même classées parmi les *nianhua* ; voir Bao Yilai 2005, p. 167.

65. Deux de ces estampes sont au musée de Shanghai : malgré la « modernité » et l'ouverture toujours évoquées par les institutions de cette ville, leur consultation m'a été jusqu'à présent refusée, sous prétexte de leurs dimensions. La troisième estampe, que j'ai pu consulter, se trouve au musée provincial de l'Anhui. Les trois sont citées dans Zhou 1983, p. 53.

66. Son titre complet est « ... Wuwei Shishi yuanliu shijia chaodai zhongliang baogong tu » 武威石氏源流世家朝代忠良報功圖. Notons que les Shi 石 ne sont pas cités parmi les clans locaux dans le *Xin'an mingzu zhi* (cf. note 52) et que le *Zhongguo jiapu zongmu* (2008, vol. 1, 417-418) explique que des Shi de Wuwei 武威 au Gansu seraient venus s'établir à Wuyuan. L'ouvrage, avant de rentrer au musée provincial de l'Anhui, aurait été conservé dans le village de la famille Shi (Shijiacun 石家村, aussi appelé Qipancun 棋盘村, « village-échiquier ») dans le district de Jixi.



Fig. 10 : Portrait de Wang Hua, illustration dans une généalogie du XVIII^e siècle, cliché de Ni Qinghua, Tunxi.

participé à l'établissement de la dynastie des Song (fig. 11). Cette pièce est exceptionnelle par sa taille, mais aussi par sa réalisation : une impression de planches, mais surtout de petits « tampons » sur le papier⁶⁷. Elle pourrait dater du xvi^e siècle ; à cette époque la xylographie est une technique établie depuis longtemps, où normalement la feuille est posée sur la planche encreée et délicatement frottée. Le procédé semble partiellement ou totalement inversé ici, car les petits bois auraient été utilisés comme des sceaux. De plus, une partie de ces bois utilisés pour obtenir un imprimé en noir et blanc devait avoir de petites dimensions, et une forme correspondant au dessin à reproduire, ce qui rappelle une autre technique d'impression employée au début du xvii^e siècle, cette fois en couleurs, connue sous le nom de « planches assemblées », *taoban* 套版. On aurait donc une technique ancienne, héritée des sceaux, s'ouvrant à de nouvelles applications : dans cette estampe, chaque planche correspond à des unités du dessin et, dans le *taoban*, à des couleurs ou tonalités de couleurs, mais le trait commun est l'utilisation de petites matrices correspondant aux éléments de la composition. Une autre hypothèse technique pourrait être l'utilisation de poncifs. Cet ouvrage constitue aussi la rencontre entre une « production modulaire » et une « estampe créative », cette dernière étant rare en Chine : mais comment ne pas reconnaître la « créativité » des gestes qui composèrent l'image, des artisans qui choisirent comment disposer et répéter les détails, certains extrêmement petits, par exemple pour représenter un éventail ou un bâton ? Malgré cela, cette « mosaïque » d'encre et de papier n'est pas de l'« art pour l'art » : elle est une pièce qui, tout en n'étant pas dépourvue d'ambitions artistiques, doit être placée dans le contexte utilitaire et rituel des généalogies et des peintures des ancêtres.

Si une conclusion devait être retenue de cette présentation, c'est la variété des documents évoqués pour donner un aperçu de l'imagerie chinoise. Le corpus, délimité géographiquement dans une région rurale assez restreinte (surtout si on la compare au territoire chinois dans son ensemble), échappe aux catégorisations qui sont chères aux analyses des chercheurs et, me semble-t-il, aussi aux choix sélectifs des collectionneurs. Il se démarque des *nianhua* qui, grâce à une fonction décorative, éducative et politique acquise par un renouvellement des sujets⁶⁸, ont plus facilement traversé les événements marquants de l'histoire chinoise récente. Des imprimés sur feuille isolée aux dimensions les plus variées, des peintures amovibles en rouleaux verticaux, des fascicules xylographiques monochromes, des surfaces de bâtiments peintes



Fig. 11 : Détail du « [...] Wuwei Shishi [...] baogong tu », cliché de Michela Bussotti (avec l'aimable autorisation du musée de l'Anhui).

ou gravées, peut-être même des statues⁶⁹ ont été réalisés par des artisans spécialisés auprès d'un commanditaire fortuné ou d'une communauté (familiale) soudée par une activité ou un rite, ou encore par des confrères moins habiles, pour être commercialisés dans une petite échoppe : ce sont aussi bien des éphémères que des œuvres destinées à être périodiquement exposées, éventuellement remplacées. Certaines de ces représentations ne manquent pas d'être esthétiquement ou techniquement accomplies, mais il s'agit avant tout de pièces utiles, voire nécessaires : elles donnent un petit aperçu de cette imagerie qui, si elle ne fut pas toujours « populaire », semble au moins avoir été « partagée » par des villages entiers, des clans, des groupes d'individus réunis, par exemple, pour établir un contrat ou préparer un mariage.

Michela Bussotti,
EFEO

67. À la façon des rouleaux aux mille buddha de Dunhuang aux viii^e-ix^e siècles ; voir par exemple Pelliot chinois 5526. Dans ce cas, cependant, le « module » est unique et son application est régulière ; le résultat est donc prévu, tandis que dans l'estampe de l'Anhui, les artisans imprimeurs avaient beaucoup plus de choix.

68. Voir, dans ce même numéro, le texte de Francesca Dal Lago.

69. Il est en fait impossible de décider de la forme des « images » (*xiang* 像) – peintes ou sculptées ? – dont il est question pour la procession des esprits de l'époque des Qing. Voir la traduction *supra* p. 42 et les notes 31, 62, 63.

Bibliographie

- ANHUI SHENG BOWUGUAN (éd.), 2004 : *Anhui sheng bowuguan canghua* 安徽省博物館藏畫 (Collection de peintures du musée de la province de l'Anhui), Beijing, Wenwu chubanshe.
- BAO Yilai 鮑義來, 2005 : *Huizhou gongyi* 徽州工藝 (Arts manuels de Huizhou), in « Huizhou wenhua quanshu » 徽州文化全書, Hefei, Anhui renmin chubanshe.
- BAO Shumin, voir WANG Lixin.
- BUSSOTTI Michela, 2001 : *Gravures de Hui : Étude du livre illustré chinois du xv^e siècle à la première moitié du xvii^e siècle*, Paris, École française d'Extrême-Orient.
- 2009a : (à paraître), « Imprimer sans profit : quelques observations sur les généalogies de Huizhou », in actes du colloque *Imprimer sans profit ?*, Paris, juin 2009.
- 2009b : (texte non publié), « Notes on the economics of the Huizhou book business », texte présenté en juillet 2009 au colloque sur les livres chinois commerciaux organisé à Hangzhou par l'Université du Zhejiang.
- 2010 : « Rappresentazioni femminili nelle statuette religiose dell'Hunan centrale di epoca moderna e contemporanea », in DE TROIA Paolo (éd.), *La Cina e il mondo*, Sapienza Università di Roma, Facoltà di Studi Orientale, Roma, Edizione Nuova Cultura, p. 129-140.
- BIAN Li 卞利, 2005 : *Huizhou minsu* 徽州民俗 (Coutumes populaires de Huizhou), in « Huizhou wenhua quanshu » 徽州文化全書, Hefei, Anhui renmin chubanshe.
- CAVE Roderick, 1998 : *Chinese Paper Offerings*, Hong Kong, Oxford, New York, Oxford University press.
- CHANG Jianhua, 2006 : « Sacrifices aux ancêtres : structuration des lignages et protection de l'ordre social dans la Chine des Ming », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 61-6, Paris, EHESS, p. 1317-1375.
- CHAVANNES Édouard, 1922 : *De l'expression des vœux dans l'art populaire chinois*, Paris, Éditions Bossard, réédition dans la collection « Les classiques des sciences sociales », TREMBLAY Jean-Marie (dir.), Cégep – Chicoutimi, site web <http://classiques.uqac.ca>
- « Chinese Paper Gods », site présentant des estampes de divinités de la Columbia University : http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/eastasian/paper_gods/index.html
- DAI Tingming 戴廷明 et CHENG Shangkuan 程尚寬, 2004 : *Xin'an mingzu zhi* 新安名族志 (Monographie des familles de Xin'an, édition des Ming transcrite et annotée par Zhu Wanshu 朱萬曙 et Hu Yimin 胡益民), Hefei, Huangshan shushe.
- DING Yunpeng 丁雲鵬 [dessins del], 1997 : *Mingdai muke Guanyin huapu* 明代木刻觀音畫譜 (Album de représentations de Guanyin, xylographies de la dynastie des Ming), Shanghai, Shanghai guji chubanshe.
- EDGREN J. S. et al. (éd.), 1984 : *Chinese Rare Books in American Collections*, New York, China house gallery, China institute in America.
- ELIASBERG Danielle, 1978 : « Imagerie populaire chinoise du nouvel an (Collection Chavannes) », *Arts Asiatiques*, tome XXXV, p. 5-127.
- FLATH James, 2005 : *The Cult Of Happiness: Nianhua, Art, & History in Rural North China*, Vancouver, UBC Press.
- FENG Pengsheng 馮鵬生, 1999 : *Zhongguo muban shuiyin gaishuo* 中國木版水印概說 (Aperçu des estampes sur bois chinoises), Beijing, Beijing daxue chubanshe.
- JIANG Dengyun 江登雲 : *Chengyang sanzhi* 橙陽散志 (Monographie de Chengyang), Nankin, Jiangsu guji chubanshe, fac-similé du manuscrit de 1775.
- LI Caiping 李采萍, 2006 : « Beijing minsu bowuguan guan zang hunsu wenshu juyao » 北京民俗博物館藏婚俗文書舉要 (Énumération de documents de mariage conservés au musée des coutumes populaires de Pékin), in *Beijing minsu bowuguan niankan*, Beijing, Dongyue miao, p. 27-31.
- McLOUGHLIN Kevin, 2006 : « Images of Guanyin in the 17th-Century Print Culture », in *The Art of the Book in Chinz Colloquies on Art & Archaeology in Asia*, n° 13, Percival David Foundation of Chinese Art, p. 159-173.
- RAWSKI Sakakida Evelyn, voir STUART Jan.
- ROUDOVA Maria et al., 1988 : *Chine. Coutumes et Traditions dans l'Imagerie populaire*, Leningrad, Éditions d'art Aurora.
- SCOTT Janet Lee, 2007 : *For gods, ghosts and ancestors : the Chinese tradition of paper offerings*, Seattle, University of Washington press.
- SHI Gufeng 石谷風, 1991 : « Huizhou muban nianhua fazhan » 徽州木版年畫發展 (Développement des estampes du Nouvel An à Huizhou), *Dongnan wenhua*, n° 2, p. 194-197.
- 2001 : *Huizhou rongxiang yishu* 徽州容像藝術 (L'art du portrait à Huizhou), Hefei, Anhui meishu chubanshe.
- 2005a : *Huizhou muban nianhua* 徽州木版年畫 (Les estampes du Nouvel An de Huizhou), Tianjin, Tianjin renmin meishu chubanshe.
- 2005b : *Shanghai muban nianhua* 上海木版年畫 (Les estampes du Nouvel An de Shanghai), Tianjin, Tianjin renmin meishu chubanshe.
- SHI Guozhu 石國柱 et XU Chengyao 許承堯 (éd.), 1975 : *Shexian zhi* 歙縣志 (Monographie du district de She, réimpression de l'édition de la Période républicaine), Taibei, Chengwen chubanshe.
- STUART Jan et RAWSKI Sakakida Evelyn, 2001 : *Worshipping the ancestors. Chinese commemorative portraits*, Washington, D.C., Freer gallery of art, Arthur M. Sackler gallery, Smithsonian institution, Stanford, Stanford university press.
- TANG Lixing 唐力行, 2005 : *Huizhou zongzu shehui* 徽州宗族社會 (La société clanique de Huizhou), in « Huizhou wenhua quanshu », Hefei, Anhui renmin chubanshe.
- WANG Lixin 汪立信 et BAO Shumin 鮑樹民, 1986 : *Huizhou Ming Qing minju diaoke* 徽州明清民居雕刻 (Sculptures d'habitat des époques Ming et Qing à Huizhou), Beijing, Wenwu chubanshe.
- WANG Shucun 王樹村, 1991 : *Zhongguo minjian nianhua shi lunji* 中國民間年畫史論集 (Recueil de travaux sur l'histoire des estampes du Nouvel An populaires chinoises), Tianjin, Yangliuqing huashe chubanshe.
- 1992 : *Paper Joss. Deity Worship through Folk Prints*, Beijing, Xinshejie chubanshe.
- 1995 : *Guanyin baitu* 觀音百圖 (Cent images de Guanyin), Guangzhou, Lingnan meishu chubanshe.
- WANG Shucun 王樹村 et al., 1985 : *Minjian nianhua* 民間年畫 (Estampes populaires du Nouvel An), vol. 21 de « Huizhou » 繪畫, dans « Zhongguo meishu quanji » 中國美術全集, Beijing, Renmin meishu chubanshe.
- WANG Zhengzhong 王振忠, 2003 : « Ming Qing Huizhou de jisi lisu yu shehui shenghuo yi Qishen zouge zhanshi de minzhong xinyang shijie weili » 明清徽州的祭祀禮俗與社會生活以《祈神奏格》展示的民眾信仰世界為例 (La vie sociale et les rituels de Huizhou sous les Ming et les Qing selon les croyances populaires exprimées dans le *Qishen zouge*), *Lishi renleixue xuekan*, 1/3, p. 46-84.
- WEIDNER Marsha (éd.), 1994 : *Latter days of the Law : images of Chinese Buddhism 850-1850*, Lawrence (Kan.) - Honolulu, Spencer museum of art - The University of Kansas - University of Hawaii press.
- ZHAI Tunjian 翟屯建, 2010 : « Huizhou sanjian yinshuapin yanjiu » 徽州散件印刷品研究 (Étude des imprimés sur feuille isolée à Huizhou), in BUSSOTTI Michela et ZHU Wanshu 朱萬曙 (éd.), *Huizhou : shuye yu dixian wenhua* 徽州 : 書業與地咸文化, Pékin, Zhonghua shuju, « Sinologie française - Faguo hunxue », vol. 13 (2008) [paru en 2010].
- ZHANG Guobiao 張國標, 1993 : « Huizhou minjian mubanhua xiaoyi » 徽州民間木版畫小議 (Aperçu des estampes populaires de Huizhou), *Zhongguo minjian gongyi*, 12, p. 8-99.
- 2005 : *Huipai banhua* 徽派版畫 (Xylographies de l'école de Hui), in « Huizhou wenhua quanshu » 徽州文化全書, Hefei, Anhui renmin chubanshe.
- Zhongguo jiapu zongmu* 中國家譜總目 (Catalogue général des généalogies chinoises), 2008 : Shanghai, Shanghai guji chubanshe.
- ZHOU Wu 周蕪, 1983 : *Huipai banhua shi lunji* 徽派版畫史論集 (Recueil de textes sur l'histoire des xylographies de l'école de Hui), Hefei, Anhui renmin chubanshe.
- 1993 : *Jinling gu banhua* 金陵古版畫 (Anciennes xylographies de Nankin), Nanjing, Jiangsu meishu chubanshe.