



**HAL**  
open science

## compte rendu de John Lust, Chinese Popular Prints

Michela Bussotti

► **To cite this version:**

Michela Bussotti. compte rendu de John Lust, Chinese Popular Prints. Arts Asiatiques, 1997, 52, pp.161 - 162. halshs-02509228

**HAL Id: halshs-02509228**

**<https://shs.hal.science/halshs-02509228v1>**

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.

John Lust, *Chinese Popular Prints*

Michela Bussotti

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Bussotti Michela. John Lust, *Chinese Popular Prints*. In: Arts asiatiques, tome 52, 1997. pp. 161-162;

[https://www.persee.fr/doc/arasi\\_0004-3958\\_1997\\_num\\_52\\_1\\_1412\\_t1\\_0161\\_0000\\_2](https://www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_1997_num_52_1_1412_t1_0161_0000_2)

---

Fichier pdf généré le 21/04/2018

house), perhaps to appease the xenophobia associated with An Lushan's Iranian origins. (The descendant was An Chongzhang, later named Li Baoyu, who served as Minister of War from 767 to 777). However, the wealth of material and the thoroughness of the author create small stylistic problems. The evidence presented here is necessary but not sufficient: further analysis of the Buddhist sources in particular – which the author promises will soon emerge – would help to complete the picture and, possibly, convert the skeptical. The author devotes four pages (70-74) to the question, “Did An Shigao belong to the Hīnayāna tradition?” but the statement by Tsukamoto Zenryū he cites on p. 73 suggests that in early Chinese Buddhism the polemical distinction between Hīnayāna and Mahāyāna Buddhism simply was not relevant. Another distinction Forte makes, between “history” and “hagiography,” may represent a modern imposition that fails to clarify what kinds of criteria early Chinese historians tended to use.

What did it mean to be a monk in early Chinese Buddhism? How did their identity as foreigners affect the early translators of Buddhist texts? How have traditional authors, both Buddhist and non-Buddhist, resolved these issues in the writing of history? These are the broader questions to which Forte draws our attention. He does so by applying a finely honed historical sensibility to sources, Buddhist and secular, that have for too long been kept separate. The result is a meticulous historical monograph that raises important issues in the study of Chinese Buddhism.

Stephen Teiser  
 Princeton University  
 Department of Religion  
 613 Seventy-nine Hall  
 Princeton, N.J. 08544-1006 - USA

John Lust

## Chinese Popular Prints

352 pages, 8 photographies en couleur et 20 en noir et blanc, 1 carte  
 E.J. Brill, Leiden - New York - Köln, 1996.  
 ISBN 90-04-10472-0

Cet ouvrage sur les estampes populaires chinoises paraît dans la série HdO (*Handbuch des Orientalistik*), publiée sous la direc-

tion de E. Zürcher par la célèbre maison d'édition hollandaise. Comme l'indique le titre de la collection, le livre est un manuel sur l'estampe populaire en Chine, un ouvrage de synthèse, ne s'adressant pas aux seuls sinologues spécialistes de la matière.

Le sujet est richement traité, sous différents aspects. Après une introduction à l'histoire de cette discipline et aux matériaux disponibles (ch. 1, p. 1-22), John Lust présente chronologiquement les estampes populaires chinoises, en se concentrant essentiellement sur la production de Suzhou, de Yangliuqing et de Mianzhu de la première moitié des Qing (ch. 2, p. 23-122). Le chapitre 3, « Imprimeurs et ateliers » (p. 123-180), raconte le monde de l'atelier, où le travail se répartit en équipes, les techniques et les 'secrets' des maîtres ainsi que les préceptes de leur art. Outre une brève analyse de l'évolution des styles et des sujets, il traite également de l'organisation des éléments composant les estampes, principalement de la deuxième moitié des Qing. Le chapitre s'achève par quelques pages sur le commerce de ce produit imprimé, dans l'empire et au dehors. Le symbolisme et les 'jeux de mots' traduits en images dans les estampes populaires ainsi que leur arrière-plan social sont les thèmes traités au chapitre suivant (ch. 4, p. 181-211). Les deux derniers chapitres concernent les différentes catégories d'estampes populaires et leur exposition, ainsi que les termes techniques (ch. 5 et 6, p. 212-258). Suivent encore deux appendices (p. 257-325). Le premier est un « Guide des personnages, symboles, 'jeux de mots' etc. ». Quoique pour la plupart bien connus par les spécialistes, ces quelque deux cents courtes entrées demeurent un outil précieux pour le non sinologue, qui y trouvera des informations nécessaires pour affronter ce que l'auteur appelle « l'océan de la culture des estampes » (p. 259, note 1), ainsi que pour le jeune historien de l'art chinois, surtout s'il s'intéresse à l'époque Qing. Dans le deuxième appendice, l'auteur présente de façon plus détaillée divers personnages mythiques et divinités occupant une place particulièrement importante dans la culture et la religion populaires, qui sont ainsi devenus des sujets figuratifs très répandus dans les estampes, tels que les dieux des portes, les huit immortels, etc. Une bibliographie de presque 300 entrées clôt l'ouvrage.

L'entreprise était donc très ambitieuse et John Lust l'a conduite à bon terme. Son ouvrage mérite de figurer aussi bien dans la bibliothèque de celui qui s'intéresse à l'estampe et à l'édition, chinoise ou pas, que dans celle de l'amateur de l'art et de la culture populaire Ming et Qing.

Il faut pourtant reconnaître que certaines questions sont abordées d'une façon inégale. Ainsi les observations à propos des

influences occidentales sur les estampes populaires chinoises sont presque aussi nombreuses que celles concernant les autres produits imprimés chinois, antérieurs ou contemporains.

Des pages intéressantes sont consacrées au maître Gao Yinzhang (1835-1906) de Yangliuqing et à son carnet de préceptes. Par ailleurs, si l'évolution et la signification des thèmes et des styles de l'imagerie populaire sont l'objet d'analyses développées, la question du public auquel sont destinées ces estampes est traitée d'une manière indirecte et fragmentaire. Apparemment l'auteur ne s'intéresse pas à l'estampe comme produit alternatif et parallèle au livre et préfère se consacrer aux relations entre les estampes et d'autres manifestations artistiques, principalement picturales. Mais peut-être que ces manques sont-ils inévitables dans un ouvrage d'une telle ampleur et si riche en idées stimulantes, même si nous ne les partageons pas toujours (par exemple, certaines des observations à propos des liens entre estampage et impression, p. 124). Il convient également de rendre hommage à l'honnêteté de John Lust dans la présentation des matériaux, avec des références explicites à ceux qui l'ont précédé – surtout V.M. Alekseev et Wang Shucun – et sans sur-interprétation, en particulier pour les périodes plus anciennes où les données sont rares.

Il existe malheureusement quelques erreurs assez gênantes : pour n'en citer qu'une, Gu Kaizhi (IV<sup>e</sup> siècle) devient un 'peintre Tang' (p. 30 et 138). L'absence d'italiques pour les transcriptions étrangères (les caractères manquent également) ne facilite pas la lecture, surtout pour le non sinologue. Le dernier chapitre aurait mérité plus de rigueur, avec une énumération plus cohérente des différentes catégories de termes techniques. En fait, le principal reproche que l'on peut adresser à l'ouvrage, même si on comprend les raisons économiques déterminant un tel choix, est le nombre très limité d'illustrations. Auteur et éditeur semblent avoir surévalué les connaissances – et l'importance de la bibliothèque – de leurs lecteurs. Certes, John Lust donne les références nécessaires permettant de trouver les reproductions et les collections où les originaux sont conservés, mais au risque de faire perdre le fil d'un discours, souvent assez soutenu, portant sur des centaines d'images 'invisibles'. En attendant qu'un volume annexe de planches soit un jour disponible, *Chinese Popular Prints* constitue une première synthèse intéressante et courageuse (pour la complexité et l'ampleur de la matière) sur l'imprimerie et les arts populaires de la Chine des dernières dynasties. De plus, cet ouvrage de référence dans une langue occidentale pourra constituer un point de dé-

part pour d'autres travaux plus ponctuels, et contribuera ainsi à la réévaluation de cette production artistique.

Michela Bussotti  
CNRS-URA 1063  
52, rue du Cardinal Lemoine  
75321 Paris Cedex 05

Willem A. Grootaers, Li Shih-yü,  
Wang Fu-shih

## The sanctuaries in a North-China city. A complete survey of the cultic buildings in the city of Hsüan-hua (Chahar)

245 pages, 70 photographies en noir  
et blanc, 4 plans et cartes  
Mélanges chinois et bouddhiques,  
volume XXVI, Institut Belge des Hautes  
Études Chinoises, Bruxelles, 1995.

On peut s'étonner que ce relevé systématique des édifices religieux de la ville de Chahar (Xuanhua) au Hebei, effectué par W.A. Grootaers et ses deux collègues chinois en 1948, n'ait pas été publié plus tôt. Il convient de saluer au passage sa parution presque simultanée en japonais (*Chūgoku no chihōtoshi ni miru Shūkyō no jittai. Senka chihō no shiramitsubushi chōsa*) chez Gogatsu shobō (Tōkyō).

Outre une première partie de présentation générale (p. 1-16) et une seconde (p. 16-116) consacrée au relevé proprement dit, un bref appendice (p. 117-121) donne le sommaire, avec quelques additifs, de trois autres effectués entre 1941 et 1947 dans des villages de la région de Datong, Wanguan et Chahar. Tous trois ont déjà fait l'objet de publications anciennes.

W.A. Grootaers et ses collègues ont répertorié tous les temples, sanctuaires, statues faisant l'objet d'un culte et tablettes de bois censées être le siège d'une divinité. A la même occasion, ils ont relevé tous les textes votifs, inscriptions sur pierre, cloches, gongs, statues, etc. dont ils publient parfois le texte chinois et la traduction *in extenso*. Le dépouillement des diverses données épigraphiques et annales locales leur a permis d'inclure également dans leur enquête des lieux de culte en ruine ou déjà disparus à l'époque; ce qui rend l'aperçu encore plus complet.

Compte tenu de la complexité des cultes généralement rendus dans un temple chinois, souvent constitué d'un bâtiment principal dédié à une divinité et de bâtiments annexes dédiés à d'autres, les auteurs ont préféré traiter chaque bâtiment comme une « unité de culte » à part entière. Ainsi ont-ils pu dénombrer dans la seule ville de Chahar 274 bâtiments principaux et annexes et 70 divinités auxquelles est dédié un temple. Le nombre total d'unités de culte est de 462, dont 188 sous forme de tablettes en bois ou de statues.

40 temples principaux sur 183 ont pu être datés. 34 remontent à la dynastie des Ming, 6 seulement à celle des Qing. Dans un nombre appréciable de cas apparaissent les dates de restauration ainsi que les noms des commanditaires des travaux et les noms des fondeurs de cloches. Un aperçu est également donné sur les éventuels occupants de ces temples lors du relevé: membres de petites communautés religieuses (taoïstes ou bouddhistes), réfugiés, paysans, artisans et autres.

Tout en étant conscients du côté parfois artificiel de leur classification, les auteurs ont préféré par souci de clarté répartir les différentes « unités de cultes » en quatre grandes rubriques: temples bouddhiques, confucéens, taoïques et enfin ceux relevant de la religion populaire. Le descriptif de chaque temple commence par sa localisation précise sur le plan de la cité (p. 16) et l'indication de la rue où il est situé. Ensuite, après une brève présentation de la composition et de l'état des bâtiments, sont énumérées les statues et peintures murales qui s'y trouvent. Une section est réservée à l'épigraphie (stèles, inscriptions sur cloches, etc.), une autre, aux mentions éventuelles de l'édifice dans les sources locales. Un index clôt l'ouvrage.

En supplément (p. 123-170) apparaît la réédition d'un article de W.A. Grootaers sur la divinité Zhenwu, intitulé « The Hagiography of the Chinese god Chen-wu, the transmission of rural traditions in Chahar », *Folklore Studies*, Tōkyō, XI, p. 139-181, 1952. Comme le titre l'indique, cette recherche a eu pour point de départ l'importante moisson de traditions orales et iconographiques rassemblées sur le terrain.

Si la partie discursive de l'ouvrage aurait gagné à être complétée à la lumière des publications plus récentes, sa valeur documentaire, en revanche, est unique. En effet, il dresse le tableau complet de tous les cultes d'une ville chinoise avant 1949, témoignage d'autant plus précieux que la plupart des monuments décrits ont dû disparaître au cours des dernières décennies.

Danielle Eliasberg  
CNRS - URA 1063  
52, rue du Cardinal-Lemoine  
75321 Paris Cedex 05

Julia F. Andrews

## Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979

568 pp., 12 pl. couleur, 138 fig. n. et b.,  
4 appendices, liste des noms et termes  
spécialisés en chinois, bibliographie, index.  
University of California Press,  
Berkeley/Los Angeles/London, 1994.

En 1979, lorsque la Chine s'entrouvrit à l'Occident après un repli sur elle-même de quelque trente ans, Chinois et Occidentaux se trouvèrent dans l'impossibilité de comprendre leurs arts respectifs. En partant de ce constat, Julia Andrews se propose de retracer l'histoire des arts graphiques de cette période et d'explicitier les raisons d'une telle incompréhension. Les résultats de son investigation reposent sur un examen des archives, sur l'exploitation d'interviews des protagonistes, et, dans une moindre mesure, sur une analyse des œuvres. Chronologique, son approche privilégie les rapports réciproques qu'ont entretenus l'art et les artistes avec le pouvoir, qui a fixé les limites d'expression du premier et encadré le travail des seconds.

Pour comprendre les choix effectués en 1949 et dans les années suivantes par les hommes politiques et les bureaucrates en charge de la culture, l'auteur commence par décrire (Chapitre I, p. 11-33) l'évolution des arts graphiques à l'époque républicaine, en mettant en exergue deux artistes aux conceptions sensiblement différentes, Jiang Feng (1910-1982) et Xu Beihong (1895-1953). Le premier était opposé à toute forme d'aggiornamento de la peinture de style chinois. Devenu dès les années 1940 un responsable des Beaux-Arts, il prôna les procédés picturaux de l'académisme en vogue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Occident comme seuls moyens d'expression capable de toucher le peuple et de s'adapter à la propagande du Parti. De manière paradoxale, cet académisme dépassé et non chinois devait, selon lui, être imposé au plan national comme la seule forme d'art permise. Simultanément, il fallait rejeter en bloc le modernisme européen du XX<sup>e</sup> siècle, dont l'influence s'exerçait déjà sur les artistes chinois. Xu Beihong, qui avait vécu longtemps en France, et même en Inde, se distinguait de Jiang Feng en ce qu'il avait tenté une synthèse des traditions chinoise et européenne.

Le chapitre II consacré à la réforme de l'art entre 1949 et 1952 (p. 34-109) fait le point sur les différentes structures mises en place par le nouveau pouvoir pour contrôler les artistes, devenus entre-temps des fonctionnaires au service du peuple. Mais réfor-