



**HAL**  
open science

# Ellen Johnston Laing: Art and Aesthetics in Chinese Popular Prints, Selections from the Muban Foundation Collection

Michela Bussotti

► **To cite this version:**

Michela Bussotti. Ellen Johnston Laing: Art and Aesthetics in Chinese Popular Prints, Selections from the Muban Foundation Collection. Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient, 2002. halshs-02509990

**HAL Id: halshs-02509990**

**<https://shs.hal.science/halshs-02509990>**

Submitted on 17 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.

Ellen Johnston Laing : *Art and Aesthetics in Chinese Popular Prints, Selections from the Muban Foundation Collection*

Michela Bussotti

---

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

Bussotti Michela. Ellen Johnston Laing : *Art and Aesthetics in Chinese Popular Prints, Selections from the Muban Foundation Collection*. In: Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient. Tome 89, 2002. pp. 438-440;

[https://www.persee.fr/doc/befeo\\_0336-1519\\_2002\\_num\\_89\\_1\\_3600](https://www.persee.fr/doc/befeo_0336-1519_2002_num_89_1_3600)

---

Fichier pdf généré le 08/02/2019

arbitrary dimension of these selections. The list of the first six sites chosen for UNESCO's world heritage list in 1987 (the Great Wall, Mount Tai, the imperial palace in Beijing, the Mogao caves at Dunhuang, the mausoleum of the First Qin Emperor, and the Peking Man site at Zhoukoudian) may seem so obvious as not to require comment, but, in fact, behind this —and every such— decision lay ideas and debates about what should constitute “China,” “Chinese tradition,” and “Chinese culture.” With its lists of *wenwu* to be protected, the government of the People's Republic has configured and reconfigured its usable past in the context of a multicultural nation and a plural world. Because Fresnais concentrates on China, useful comparisons with other countries that might have highlighted what is special are minimal. Her story might, in other words, take on other, different meanings if cultural objects were understood as more fundamentally “constructed,” and if China's choices were seen as somewhat less inevitable.

This is, it should be clear, a book that opens up —and will I hope stimulate— many new areas for future research: a more extensive study of all these issues in the period before 1949; a deep analysis of one single “designated cultural property” and its history; an examination of the changing language of tradition, culture, history, and relics; the negotiations and consequences of China's involvement with UNESCO, to suggest only a few. In the meantime, Jocelyne Fresnais' *La protection du patrimoine en République populaire de Chine, 1949-1999* should find an audience among all those interested in Chinese art, archaeology, architectural and cultural history, as well as tourism, development, and historic preservation.

Susan NAQUIN (Princeton University)

Ellen Johnston LAING, *Art and Aesthetics in Chinese Popular Prints, Selections from the Muban Foundation Collection*, Ann Arbor, Center for Chinese Studies, The University of Michigan (Michigan Monographs in Chinese Studies, 94), 2002, 206 p., [ISBN 0-89264-154-1, 50 \$US].

Le beau catalogue d'Ellen Johnston Laing présente une partie des estampes populaires conservées à la Muban Foundation, fondation pour la « diffusion de la xylographie chinoise », basée à Londres. Comme la préface l'explique, il s'agit essentiellement des œuvres provenant de la collection de Wang Shangyi 王商 (1905-1972), dont 250 estampes ont été achetées en 1999 par la Fondation, en complément de quelques autres estampes ayant appartenu à Henri Vever (1854-1943), Robert des Rotours (1891-1980) et Jean-Pierre Dubosc (1903-1988). Les exemplaires, que Wang Shangyi a réunis dans les années 1930-1940 avant de quitter la Chine, portent souvent non seulement le sceau du collectionneur – preuve que Wang appréciait ces imprimés populaires –, mais aussi des annotations à propos du lieu de provenance. Si, comme le dit l'auteur, ces indications ne peuvent pas toujours être prises comme référence, elles permettent néanmoins de constater la circulation de certains imprimés dans divers endroits en Chine.

Chacune des 84 entrées du catalogue comporte une belle reproduction en couleurs (p. 13-197). Les estampes sont organisées selon les sujets : les dieux de la porte (*menshen* 門神, n° 1-19) sont des couples de divinités guerrières protectrices, identifiables à Yu Lei 鬱壘 [et Shen Tu 神荼], Yuchi Gong 尉遲恭 et Qin Qiong 秦瓊, Zhao Gongmin 趙公明 et Randeng daoren 燃燈道人, Zhao Yun 趙雲 et Cao Cao 曹操 ; s'ensuivent Zhao Kuangyin 趙匡胤 (927-976) et l'héroïne Mu Guiying 穆桂英, qui porte les attributs militaires mais laisse voir des petits pieds féminins. Les images de bon augure (n° 20-42) constituent une section très hétérogène, comprenant lettrés, enfants, *qilin* 麒麟, arbres à

monnaies, la personnification des Trois étoiles (*fulushou sanxing* 福祿壽三星), etc., en somme tous les sujets symbolisant la réussite aux examens et la richesse, des enfants mâles et une nombreuse postérité, ou encore une heureuse longévité. Viennent ensuite le dieu du foyer *zaojun* 灶君 (ou *zaowang* 灶王) seul ou avec sa conjointe, éventuellement sous le calendrier de l'année (n° 43-46), le dieu de la richesse *caishen* 財神 (n° 47-50) avec ses assistants parfois étrangers (n° 48) et toute une série de dieux tutélaires à l'aspect très figé, dans des imprimés extrêmement simples : le dieu du sol, de la médecine, des ponts, des herbes et des eaux, etc. (n° 56-63). Malgré la variété des estampes selon les lieux de production, ces divinités sont toujours présentées dans une posture frontale et immobile qui contraste avec le dynamisme de deux protecteurs (n° 51-55) : Zhang Daoling 張道陵, maître céleste taoïste (*tianshi* 天師), qui monte un tigre et brandit une épée, et Zhong Kui 鍾馗, « chasseur de démons » à l'air menaçant, dont une superbe image, probablement d'origine sichuannaise, est également reproduite sur la couverture du catalogue. Deux sections à thème religieux – des personnages taoïstes (n° 64-67) et bouddhiques (n° 68-70) ainsi que trois panthéons « syncrétistes » (n° 71-73) – précèdent des scènes narratives (n° 74-84), dont une petite image monochrome d'un « immortel du vin », une représentation inusuelle d'un groupe de jeunes écoliers avec leur maître (il pourrait s'agir de Dou Yanshan 竇燕山, X<sup>e</sup> siècle) et une estampe horizontale inspirée du roman *Fengshen yanyi* 封神演義. La suite comporte huit estampes de Yangliuqing 楊柳青, qui sont les seules œuvres du catalogue provenant d'autres collections que celle de Wang Shangyi : leurs qualités narratives et picturales sont très marquées, ce qui caractérise la production du centre près de Tianjin 天津. L'ouvrage se clôt par un index et une bibliographie<sup>1</sup>.

Malgré un nombre important d'images religieuses, ce n'est pas cet aspect qui intéresse le plus Ellen Johnston Laing. Une partie de l'introduction (p. 4-11) est, certes, consacrée aux sujets religieux et à l'utilisation de ces estampes, que l'auteur appelle « xylographies populaires » *minjian banhua* 民間版畫 plutôt que *nianhua* 年畫, un terme plus répandu mais qui, à proprement parler, ne devrait désigner que les imprimés utilisés lors des célébrations de la nouvelle année. Mais le but explicite de E. J. Laing est de traiter l'aspect artistique de cette production car, à son avis, art et esthétique sont des thèmes rarement traités dans les travaux chinois ou étrangers sur les estampes populaires, qui privilégient plutôt les techniques et les lieux de production, l'identification des sujets et la signification des motifs (p. 4). Pour cette raison, on aurait peut-être pu s'attendre à un développement plus important du paragraphe consacré aux « Styles artistiques des différents centres locaux ». Ce sujet est repris dans chaque notice, mais une vision d'ensemble reste difficile à appréhender, surtout si l'on pense à un lecteur qui découvre pour la première fois cette production. En procédant à un récapitulatif des estampes présentées dont la provenance est connue ou a été établie par une analyse stylistique, on s'aperçoit que ce catalogue est surtout représentatif de la production, effectivement « populaire », du Henan, mais encore plus de celle de Yangliuqing, qui est élégante et précieuse (n° 77), riche et imposante (n° 24, 27), et dont certaines estampes ont un fond entièrement décoré (n° 2, 25, 37). D'un autre type, mais également très soignés, les nombreux exemplaires dans le « style de Suzhou » (n° 35-36), ou plus largement du Jiangsu, qui révèlent combien la définition de « xylographies populaires » ne rend pas complètement compte de cette production hétérogène du point de vue des sujets et de la

1. Bien que les estampes présentées par Danielle Eliasberg dans *Imagerie Populaire Chinoise du Nouvel An* (*Arts Asiatiques* 35, 1978) aient des sujets assez différents de ceux de cette collection, on regrette dans la bibliographie l'absence de cet ouvrage français sur les xylographies de la Société asiatique réunies par Édouard Chavannes.

qualité, qui était en réalité très diversifiée et comprenait parfois des biens « de luxe pour un acheteur sophistiqué » (n° 36). Une remarque similaire vaut pour certaines estampes de très grandes dimensions et très colorées, comme quelques images du Sichuan (n° 54), également assez nombreuses dans le catalogue. Viennent ensuite, représentées par quelques planches seulement, les estampes du Yunnan, du Hubei, du Hebei, du Zhejiang, etc. Enfin, parmi la vingtaine d'estampes sans provenance, ce sont surtout des images de divinités au style très fruste, mais non moins intéressantes, imprimées en noir sur du papier rehaussé par des bandes de couleurs transparentes appliquées au pinceau<sup>2</sup>.

E. J. Laing a évidemment consulté différents catalogues pour rédiger ses notices<sup>3</sup>, mais elle a choisi de ne pas indiquer à chaque fois les références aux pièces de comparaison. Dans chaque entrée, on lit d'abord des descriptions détaillées des sujets et des personnages identifiés, à propos des caractéristiques de leurs vêtements, de leurs postures, etc. Une place très importante est prise, d'une part, par l'explication des éléments symboliques, le déchiffrement des caractères et les jeux de mots, de l'autre par la présentation des caractéristiques d'impression de chaque estampe, ou encore des styles des images qui permettent d'établir leur lieu d'origine, correspondant parfois à celui reporté dans les indications du collectionneur, parfois non. Parmi toutes les xylographies reproduites figurent des exemplaires curieux, marqués par l'histoire de l'époque où la collection de Wang Shangyi fut réunie : deux *menshen* à traits circulaires inspirés des bandes dessinées patriotiques (n° 17) ou un dieu du destin au-dessous des drapeaux nationalistes (n° 46). À propos de cette dernière estampe, dans une optique artistique et esthétique, on aurait pu aussi attirer l'attention du lecteur sur sa partie inférieure : en dehors des décors de tissus du fond, intéressants sont le dessin des personnages et le chromatisme, aussi simples que réussis, du moins à en juger par la reproduction. Quant à l'estampe avec calendrier de la 33<sup>e</sup> année *guangxu* (1907), elle montre que Wang Shangyi a réuni aussi des imprimés qui dans les années 1930-1940 étaient déjà anciens, mais E. J. Laing ne se prononce pas sur cette question. Les exemples montrant les différents stades d'impression d'une même planche (en 2 et 4 couleurs : n° 22, 23), les pièces résultant de collages (n° 42) et d'applications dorées (n° 40), ou encore quelques rares détails comme les « ombres » sur les visages des personnages (n° 5) ou sur les tissus (n° 45) sont également dignes d'intérêt.

Quelques petits oublis d'édition (absence d'une légende à la p. 84 ?) ne viendront sans doute pas amoindrir l'appréciation de cette publication agréable et soignée, qui ne décevra point le lecteur – de l'amateur d'estampes au sinologue –, d'autant plus qu'il s'agit ici d'un catalogue.

Michela BUSSOTTI

2. Selon Wang Shucun 王樹村 (1923), les imprimés de ce type sont attribués aux ateliers de Pékin ; cf. Wang Shucun, *Paper Joss. Deity Worship Through Folk Prints*, Beijing, New World Press, 1992.

3. Elle indique par exemple le désaccord entre les annotations de Wang Shangyi et une notice de Wang Shucun (*ibid.*, p. 56 pour le *caishen* reproduit p. 58) pour la pièce n° 49.