

École du Louvre

Fangzhou YU

La collection d'estampes populaires chinoises

71.1933.18.* :

Identification, historique, étude typologique et
documentaire

Volume de texte

Mémoire d'étude

(1^{ère} année de 2^e cycle)

présenté sous la direction

de Mme Daria CEVOLI et Mme Michela BUSSOTTI

Groupe de recherche 16 : 'Collections des arts et des
civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques'
dirigé par Mme Daria CEVOLI et Mme Carine PELTIER-CAROFF

Mai 2024

École du Louvre

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



Table des manières

INTRODUCTION	6
I. PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE LA COLLECTION.....	8
I.1. Composition de la collection 71.1933.18. *	8
I.2. Méthodologie d'étude	9
I.3. Identification des manquants	13
II. DESCRIPTION ANALYTIQUE DU CORPUS	18
II.1. Production des estampes populaires en Chine au début de 20e siècle.....	18
II.2. Les estampes produites dans le village de Yangliuqing	27
II.3. Les estampes du quartier de Taohuawu dans la ville de Suzhou (province du Jiangsu) et du quartier de Xiaojiaochang dans la municipalité de Shanghai.....	33
II.3.1 La production du quartier de Taohuawu dans la ville de Suzhou (province du Jiangsu)	33
II.3.2. La production du quartier de Xiaojiaochang dans la municipalité de Shanghai.....	35
II.4. Les estampes du village de Yangjiabu dans la ville de Weifang (province du Shandong)	42
II.5. L'estampe du village de Đông Hồ au Vietnam.....	44
III. PATRIMONIALISATION DES ESTAMPES DU NOUVEL AN.....	46
III.1. Patrimonialisation des estampes populaires chinoises : de l'objet quotidien à l'objet patrimonial.....	48
III.1.1 Collection internationale des estampes populaires chinoises au début de 20e siècle	49
III.1.2 Collection des estampes populaires chinoises au début de 20e siècle en Chine.....	53
III.2. La patrimonialisation de la collection 71.1933.18.*	56
CONCLUSION.....	61
BIBLIOGRAPHIE.....	63

REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait pas pu être rédigé sans l'aide de nombreuses personnes, et je tiens donc à exprimer ma gratitude à tous ceux qui m'ont soutenu tout au long de mon travail de recherche.

Tout d'abord, je remercie sincèrement ma directrice, Madame Daria Cevoli, Responsable des collections Asie au musée du quai Branly-Jacques Chirac. Merci de m'avoir proposé ce sujet de recherche passionnant et de m'avoir apporté un soutien précieux dans la recherche. Pendant la phase de rédaction, elle a patiemment révisé mon travail, offrant des suggestions pour améliorer le contenu et la rédaction en français, permettant ainsi à ce mémoire de voir le jour.

Ensuite, je souhaite remercier ma personne ressource, Madame Michela Bussotti, Directrice d'études à l'EFEO. En tant que sinologue spécialiste de l'histoire de l'imprimerie chinoise, elle m'a fourni une aide inestimable, notamment pour la traduction de nombreux textes chinois difficiles. De plus, elle m'a prodigué de nombreux conseils et soutenu en rédaction française tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Je tiens également à exprimer ma gratitude à Madame Carine Peltier-Caroff, responsable de l'iconothèque au musée du quai Branly-Jacques Chirac, pour son soutien et l'accompagnement du groupe de recherche.

Je remercie également Yves Ontivero et Ludovic Raffalli, ainsi que Annaïg Chatain, directrice des études de l'École du Louvre, qui ont généreusement accordé un délai supplémentaire pour la restitution du présent mémoire de recherche, lorsque des difficultés dans la rédaction en français et des problèmes de santé en fin d'année ont retardé mes progrès.

Je suis également reconnaissant à Claire Miquel, professeure de FLE à l'École du Louvre, qui non seulement a amélioré mon niveau de français, mais m'a également apporté un grand soutien dans ma vie à Paris.

Enfin, je souhaite remercier ma famille, en particulier mes parents, qui, malgré la distance, m'ont soutenue de manière inconditionnelle dans mes études et ma vie quotidienne.

AVANT-PROPOS

Ce mémoire a bénéficié de l'accompagnement assidu et soutenu au fil de la recherche et de la rédaction, de Mme Michela Bussotti, Directrice d'études de l'École française d'Extrême-Orient, Membre de l'UMR 8173 Chine, Corée, Japon - CCJ (EHESS, CNRS, Université Paris Cité), en qualité de sinologue spécialiste de l'histoire de l'impression en Chine et de Mme Daria Cevoli, Responsable des Collections Asie au musée du quai Branly-Jacques Chirac, qui, en qualité de co-directrices ont guidé ma recherche, l'étude de la collection de musée et corrigé, revu et soigné la mise en forme de cette restitution conformément aux normes académiques françaises et aux attendus de l'École du Louvre.

Ce mémoire est consacré à l'étude d'une collection d'estampes populaires chinoises conservée au musée du quai Branly-Jacques Chirac. Un élément fort de cette recherche, a été précisément la lecture, traduction et signification des nombreuses inscriptions présentes sur les estampes de la collection proposée à l'étude. Méthodologiquement, pour la restitution de l'étude les termes chinois traduits en français dans le texte sont reportés systématiquement entre parenthèses avec une transcription en pinyin avec des marques d'accents en italique et en caractères traditionnels pour le chinois (par exemple : *Xiànbǎn shǒuhuì* 線版手繪). Pour les noms chinois de personne et de lieu, nous adoptons une méthode de transcription sans marques de accents, en mettant le nom de famille en majuscules suivi du prénom avec une majuscule initiale (par exemple : WANG Shucun 王樹村). Cette convention est utilisée de manière uniforme pour faciliter la compréhension.

Partie intégrante de cette recherche, un catalogue détaillé de l'ensemble du corpus de recherche est présenté dans la section III des annexes du présent mémoire. Ce catalogue suit l'ordre de numéro d'inventaire (à l'exception des deux estampes identifiées comme appartenant à un même binôme, 71.1933.18.14 et 71.1933.18.28, qui sont regroupées). Chaque estampe y est présentée avec numéro d'inventaire de l'œuvre, photographie -côté face-, décryptage des inscriptions, un cartel selon le modèle

Titre :
Matériaux et techniques :
Dimensions : 35 x 60 cm
Atelier ou artisan :
Lieu de collecte :
Date
Personne et Institution de collecte et patrimonialisation
N° inv.

Un commentaire descriptif et analytique d'identification du thème de l'estampe est rédigé pour chaque estampe.

En raison des références répétées aux œuvres de la collection, chaque fois qu'une œuvre est mentionnée, son numéro d'inventaire est parfois abrégé en indiquant uniquement le numéro précis de l'œuvre au sein de la collection (par exemple, .4 désigne l'œuvre portant le numéro 71.1933.18.4).

INTRODUCTION

“千門萬戶曕曕日，總把新桃換舊符。”

« Le soleil levant éclaire des milliers de foyers, chacun retirant les anciens talismans de pêcher pour les remplacer par de nouveaux. »

WANG Anshi 王安石, *Nouvel An*¹

Le musée du quai Branly-Jacques Chirac conserve un nombre conséquent d'estampes asiatiques, pour la plupart issues des collections du musée de l'Homme (dont les plus anciennes provenant du Musée d'Ethnographie du Trocadéro) et dans l'ensemble peu documentées du point de vue de l'analyse iconographique, technique et ethnographique. Ces lacunes documentaires peuvent être liées à différentes raisons, parmi lesquelles le mode d'entrée dans les collections, avec des acquisitions majoritairement issues de dons de personnes privées, la présence de peu de spécialistes dans les domaines des langues et littérature des différentes zones de l'Asie dans les équipes du musée de l'Homme et l'histoire de l'organisation de la conservation patrimoniale de ce type d'œuvres. Ce mémoire de recherche sur une petite collection historique d'estampes populaires chinoises s'inscrit dans ce contexte et propose une étude de la collection dans une perspective croisée de récolement, d'étude de provenance, d'identification et documentation pour une valorisation de ces objets patrimoniaux au regard de leur histoire et de leur patrimonialisation, dans une perspective comparative.

Les images du Nouvel An (*nián huà* 年畫) sont une forme d'art populaire en Asie, utilisés pour exprimer lors du Nouvel An chinois le rejet de l'ancien et l'accueil du nouveau, attirant la chance et éloignant les mauvais esprits. Originaires de Chine, les images du Nouvel An ont d'abord été réalisés sous forme de peintures. Avec le développement de la xylographie

¹ Il s'agit d'un poème écrit par WANG Anshi (1021-1086), poète de la dynastie Song (960-1279). Le texte complet du poème est le suivant : « 爆竹聲中一歲除，春風送暖入屠蘇。前門萬戶曕曕日，總把新桃換舊符。 » (Dans le bruit des pétards, une année s'en est allée. La brise printanière apporte la chaleur, et tout le monde déguste du vin de Tusu. Le soleil levant éclaire des milliers de foyers, chacun retirant les anciens talismans de pêcher pour les remplacer par de nouveaux). Ce poème décrit la scène animée et les coutumes du Nouvel An. Le terme "talismans de pêcher" (*táofú* 桃符) fait référence à un talisman en bois de pêcher, sur lequel est dessiné ou écrit le nom d'un gardien de la porte. Ces talismans sont remplacés par des neufs chaque année au Nouvel An, représentant une forme ancienne d'Image du Nouvel An (*nián huà* 年畫). Le poème est disponible sur : <https://www.classicalchineseliterature.org/article.php?article=元旦>, consulté au 27 mai 2024.

et l'enrichissement des coutumes liées aux fêtes du Nouvel An, les images du Nouvel An ont progressivement pris la forme d'estampes. Les thèmes des estampes du Nouvel An se sont diversifiés, dépassant leur usage initial de célébration des fêtes pour inclure des fonctions de divertissement culturel et de transmission éducative. Ils sont ainsi devenus une partie essentielle du folklore chinois traditionnel.

La collection que nous étudions a été donnée le 22 février 1933 par un certain M. Malon au Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Par la suite, elle a été transférée au musée de l'Homme, puis du musée du quai Branly-Jacques Chirac où elle est inscrite à l'inventaire sous le numéro 71.1933.18.*. Cette petite collection comprend 41 œuvres, parmi elles, de 71.1933.18.3 à 71.1933.18.41 sont des estampes populaires du Nouvel An relativement contemporaines de la collecte. Caractéristiques d'une époque de la production et de l'évolution d'une tradition ces estampes ont une grande valeur pour la recherche, tant du point de vue iconographique qu'ethnologique.

Conformément au sujet de recherche qui nous a été proposé par Mme Cevoli en ce début d'année académique, dans cette recherche, nous étudierons d'abord la collection dans son ensemble proposant une identification de manquants.

Ensuite, dans la deuxième partie, nous présenterons brièvement l'histoire des estampes du Nouvel An et plus particulièrement les caractéristiques des estampes au début du XXe siècle. Toutes les estampes seront décrites d'un point de vue iconographique, avec une description analytique pour chaque œuvre sera proposée pour mieux comprendre leur contenu. Pas familière de l'approche ethnologique, technologique ou littéraire, nous avons approché le corpus essentiellement sur la base d'une approche d'étude d'histoire de l'art, aussi ce mémoire propose une classification des estampes sur la base d'un travail d'identification et attribution de chaque œuvre à un atelier de production par le biais d'une approche stylistique.

Enfin, dans la troisième partie, nous tenterons de décrire comment les estampes, ces objets quotidiens, se sont patrimonialisés en produits culturels, suscitant l'intérêt, la recherche et la collection à travers le monde. En lien avec ce processus, nous essayerons de déduire certaines informations sur cette collection, telles que l'identité du donateur, ainsi que l'histoire possible de la recherche ou des expositions de ces estampes au cours de leur conservation.

I. PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE LA COLLECTION

I.1. Composition de la collection 71.1933.18. *

La collection 71.1933.18.* se compose de quarante-et-un objet, indiqués sur l'ancien inventaire du musée de l'Homme, être issus du don d'un non mieux précisé M. Malon au Musée d'Ethnographie, reçu le 22 février 1933. Dans le détail la collection se compose de deux balles provenant d'Égypte (71.1933.18.1 et 71.1933.18.2) et de trente-neuf estampes populaires chinoises (de 71.1933.18.3 à 71.1933.18.41). Ces objets ont été inscrits lors de leur transfert au Musée de l'Homme sur un même inventaire de collection (l'entrée .18* de l'année 1933), mais partagés entre deux départements distincts : la page concernant les objets .1 et .2 étant rédigée et conservée au Département Afrique du Nord Proche Orient et la suite de l'inventaire, du numéro .3 au .41 relevant du Département ASIE, sous l'intitulé 'Ethnographie CHINE' (annexes Fig.1 et Fig.2).

Si on regarde les inventaires on remarque qu'ils ont été rédigés par deux personnes différentes, probablement chacune en charge du département géographique concerné.

Dans le cadre de notre étude, nous avons tout d'abord travaillé sur notre corpus de collection sur la base informatique d'inventaire des collections du musée, *The Museum System* (© *Gallery Systems*), le logiciel de gestion informatisée des collections. Sur la base de données chaque estampe actuellement présente dans les réserves du musée est photographiée sur une fiche qui reporte les informations descriptives et de provenance transcrites de l'inventaire. Lors de ce premier examen de notre corpus nous avons constaté que trois estampes inscrites à l'inventaire résultaient manquantes : 71.1933.18.3, 71.1933.18.14 et 71.1933.18.30 (annexes Tabl.1).

Lors de cette première étape de constat, nous avons pu relever également une incohérence concernant la fiche de l'objet 71.1933.18.28. La description de cet objet à l'inventaire indique : 'Dix scènes variées. En haut, grands signes noirs' et sur la fiche de la base informatisée résultent deux estampes photographiées, malgré une appellation au singulier.

‘L’inventaire est l’outil fondamental de la gestion des collections. Il assure le lien juridique et scientifique entre les objets et l’institution muséale qui les conserve, par le biais d’un numéro d’inventaire unique attribué à chaque bien. La loi du 4 janvier 2002 relative aux musées de France instaure l’obligation de la tenue d’un inventaire des collections des musées de France, ainsi qu’un récolement décennal au cours duquel, la présence effective de l’objet au sein de l’institution est vérifiée et le lien de conformité entre inventaire et objets est validé et/ou mis à jour. Un objet manquant est un objet qui n’a pas été localisé lors des campagnes de récolement menées au sein du musée.

Lorsque l’absence d’un bien est constatée, les équipes du musée doivent procéder à des recherches approfondies, avant de pouvoir attester de la disparition de ce dernier aux autorités compétentes.

Le bilan du premier récolement décennal du musée du quai Branly-Jacques Chirac, rédigé en novembre 2014 sur la base du procès-verbal général relatif au récolement établi en juillet 2014 indiquait que 4% des objets - n’avaient pas été vus, c'est-à-dire non localisés. Il est à noter cependant que le musée conserve dans ses murs également des objets dont le lien avec l’inventaire peut être parfois imparfait ou bien s’être effacé avec le temps. Ces objets, dont le marquage a été perdu ou détérioré ont été inventoriés en ‘X’ par les institutions muséales dont le musée du quai Branly-Jacques Chirac les a hérités ou ont été inscrits à l’inventaire rétrospectif du musée au moment du chantier des collections².

I.2. Méthodologie d’étude

Pour de reconstituer l’intégralité de notre corpus de collection, au préalable de la consultation des estampes en réserve, nous avons consulté la base de données pour sélectionner des estampes asiatiques analogues dans les collections, inventoriées en X ou en inventaire rétrospectif, parmi lesquelles essayer de retrouver les manquants de la collection 71.1933.18.*

Pour constituer ce corpus complémentaire nous avons croisé plusieurs critères :

² LIVNEY Julia, ‘La recherche des manquants des collections héritées du musée de l’Homme au musée du quai Branly : les collections Edgar Aubert de la Rue’, Mémoire d’étude de Master I, Paris, école du Louvre, 2016, p. 11

- Appellation : estampe/dessin/image/imprimé/impression/feuille/peinture³
- Toponyme : Chine/ Asie du Sud-Est/Asie ⁴
- Matériaux : Papier⁵
- Description : Enfant /poisson/ divinité
- Numéro d'inventaire : 71.*⁶/71.*.0.*⁷

Un ensemble de cent vingt œuvres a été ainsi identifié (dont trente-six œuvres de la collection 71.1933.18.* et quatre-vingt-quatre œuvres complémentaires) pour consulter (annexes Fig.3). Les estampes asiatiques ont fait l'objet d'un reclassement des collections en réserves entre 2022 et 2023 et elles sont actuellement réunies ensemble par provenance et typologie, ce qui a facilité leur consultation malgré le nombre important d'objets demandés.

Nous avons pu consulter toutes les estampes de la collection 71.1933.18.* et l'ensemble complémentaire demandé le 30 novembre 2023 dans la muséothèque du musée du quai Branly-Jacques Chirac en présence de Mme Bussotti, personne ressource, sinologue spécialiste des estampes, et Mme Cevoli, responsable des Collections Asie, directrices du présent mémoire. Le temps de consultation qui nous a été octroyé a été d'une journée, de 10h à 16h30. Étant donné le temps limité il a été décidé d'examiner les estampes une par une au fur et à mesure de leur sortie de la boîte de conservation.

³ Ces objets manquants à trouver peuvent normalement être facilement identifiés comme des estampes, ce qui implique qu'elles soient ainsi identifiées dans la base de données TMS, cependant, étant donné que lors de la saisie de l'inventaire informatique les équipes chargées de cela ne pouvaient pas accéder aux objets et le plus souvent même pas aux visuels de ces derniers, il existe également la possibilité que ces informations inexacts présentes sur les inventaires anciens aient été transcrites et que des estampes puissent se retrouver sur des fiches sous des appellations diverses et non uniformisées (par exemple une confusion entre 'estampes' et 'peintures').

⁴ En raison de la large diffusion de ce type de produits, il est souvent difficile de distinguer les produits chinois des produits de l'Asie du Sud ou du Sud-Est. Par conséquent, il convient de considérer la possibilité de les classer dans la catégorie plus large de l'Asie dans la classification régionale, et d'utiliser « Asie » comme critère de sélection.

⁵ Étant donné que l'identification de l'objet comme estampe a pu être parfois imprécise, il nous a semblé judicieux d'élargir davantage la recherche par le critère du matériau « papier », facilement identifiable.

⁶ Nous avons volontairement élargi notre recherche aux estampes inscrites à l'inventaire au cas où une de ces dernières présenterait sur photo les caractéristiques correspondantes à une estampe manquante de notre corpus qui aurait été par mégarde récolée sur un mauvais numéro lors du transfert des collections du musée de l'Homme au musée du quai Branly-Jacques Chirac en 2006

⁷ Le préfixe 71. indique que cette collection a été transférée du musée de l'Homme au musée du quai Branly-Jacques Chirac et le numéro .0. caractérise le marquage des objets retrouvés non marqués lors de récolements, soit dans le passé (suivi d'un suffixe X) soit inscrits à l'inventaire rétrospectif du musée du quai Branly-Jacques Chirac.

Nous avons choisi de procéder selon la méthodologie d'un rapide récolement avec recherche de marquage, vérification de conformité à la description d'inventaire, prise de dimensions, constat d'état sommaire, prise de photos recto-verso (annexes Fig.4 à Fig.6) et détails. En plus de cette démarche, avec l'aide de Mme Bussotti, spécialiste des estampes chinoises, nous avons pris soin de noter pour chaque estampe le nombre de couleurs utilisées et les données techniques et stylistiques majeures (annexes Tabl.2).

Dans un deuxième temps, avec Mme Cevoli, nous avons procédé au reclassement de la collection dans deux seules boîtes de conservation les rangeant dans l'ordre de l'inventaire, soit une première boîte contenant les œuvres de 71.1933.18.4 à 71.1933.18.25 et la deuxième de 71.1933.18.26 à 71.1933.18.41.

Dans un troisième temps nous avons procédé à l'examen du corpus des estampes complémentaires pour rechercher les manquants de la collection.

Lors de la consultation des estampes nous avons constaté que certaines estampes se présentent telles quelles en tant que feuilles libres (vingt-deux), d'autres ont été dans le passé encollées sur un carton blanc (treize) et d'autres sont fixées sur du carton avec une pellicule de plastique transparente recouvrant la face avant pour protection (trois) (annexes Tabl.3).

Pendant l'examen de la collection, trois types d'inscriptions directement écrites sur les objets ont été identifiées.

Toutes les estampes présentent un marquage inscrit au feutre noir directement sur la feuille en haut à gauche au verso. Sur une feuille libre, on peut le voir directement depuis le verso (annexes Fig. 7). Même si l'estampe est fixée sur un carton blanc, à travers le recto, nous pouvons également voire indistinctement des traces d'inscriptions au feutre noir directement sur la feuille (annexes Fig. 5a). Parmi elles, trente-cinq marquages sont situés en haut à gauche, deux (.9 ; .10) (annexes Fig. 8) en haut à droite, et une seule (.25) (annexes Fig. 9) est marquée en bas à droite.

Lorsque l'estampe est fixée sur un carton blanc, le numéro d'inventaire a été écrit au musée de l'Homme sur le carton. Parmi ces marquages, onze sont écrits au stylo rouge en haut à gauche du carton⁸ (annexes Fig. 5b) ; deux sont écrits au crayon, avec .18 en haut à

⁸ 71.1933.18.5, .6, .15, .16, .19, .25, .26, .27, .29, .33, .36

droite du carton (annexes Fig. 10) et .32 en haut à gauche (annexes Fig. 11) ; deux cartons ne présentent aucun numéro d'inventaire (.14 et .18) (annexes Fig. 12).

Au dos des estampes, il a été constaté également l'inscription d'un numéro de deux chiffres. Sur les vingt-deux estampes en feuille libre, ce numéro écrit par crayon est visible sur toutes. Il est écrit en bas à droite pour seize d'entre elles⁹ (annexes Fig. 7), en bas à gauche pour cinq d'entre elles¹⁰ (toutes des estampes en format vertical) (annexes Fig. 8), et en haut à gauche pour une seule (.20) (annexes Fig. 13). Parmi les seize estampes fixées sur un carton blanc, dix ont ce numéro écrit au crayon en bas à droite du carton¹¹ (annexes Fig. 5b), .25 est écrit au stylo rouge en bas à droite (annexes Fig. 14), et pour les cinq restantes, il est impossible de trouver ce numéro (annexes Fig. 12) car les estampes ne peuvent pas être séparées du carton, empêchant ainsi la confirmation de l'existence de ce numéro au verso de l'estampe. Qu'il soit écrit directement sur les estampes ou sur le carton, le numéro peut être confirmé sur 86,9 % des estampes de la collection. Cela peut faire supposer qu'il s'agisse d'un numéro attribué lors d'une mise en exposition de ces estampes en particulier¹².

Sur les œuvres fixées sur carton blanc, six entre elles¹³ présentent une brève description du thème et du sujet de l'estampe écrite au crayon, en haut à gauche au verso du carton (annexes Fig. 5b). Il y a également une estampe (.18) dont le verso présente des traces de texte écrit au stylo rouge, mais le texte est devenu illisible (annexes Fig. 10).

Pour ce qui est du constat d'état sommaire des estampes et en soutien d'une hypothèse d'exposition passée de ces estampes dans leur contexte pré- ou post-patrimonialisation, nous avons constaté des trous de clous aux quatre coins de certaines œuvres, notamment sur les .13, .20 (annexes Fig. 15) et .24. Ces trous de clous probablement causés par des méthodes d'accrochage utilisées lors d'expositions.

Les estampes de cette collection sont généralement réalisées sur un papier très fin et de qualité variable, globalement très fragile qui les rend susceptibles de présenter des

⁹ 71.1933.18.4, .7, .8, .12, .17, .21, .23, .24, .31, .34, .35, .37, .38, .39, .40, .41

¹⁰ 71.1933.18.9, .10, .11, .13, .22

¹¹ 71.1933.18.5, .6, .15, .16, .18, .19, .26, .27, .29, .33

¹² Dans le cadre de notre recherche nous n'avons pas pu trouver dans les archives des documents relatifs à une exposition des estampes de la collection nous permettant de valider ou d'infirmier cette hypothèse (avril 2024).

¹³ 71.1933.18.15, .19, .25, .26, .33, .36

entailles, des plis cassants aux coins et des usures des bords. Il est à noter que 65.8% des estampes présentent à ce jour des fragilités de la structure du papier et/ou de déchirures en correspondance des points de pliage (annexes Fig.16).

Certaines pièces présentent des traces évidentes d'anciennes réparation, souvent réalisées avec des bandelettes de papier japon au verso, pour réparer les déchirures ou combler les lacunes ou les zones endommagées. Actuellement, deux estampes ont encore des bandelettes attachées (annexes Fig. 17), et dix autres montrent des traces de bandelette décollées depuis (annexes Fig. 16). Comme mentionné précédemment, seize estampes sont collées sur les quatre côtés et parfois même plein champs sur un carton blanc.

Nous constatons également sur 39.5% des estampes du corpus une décoloration sensible des pigments et un jaunissement du papier imputable à lumière. Ce type de dégradation se remarque par exemple si on observe les œuvres.33 et .34 (annexes Fig. 18). Ces deux estampes sont issues d'une même édition, mais présentent des différences significatives dans leur apparence actuelle. L'estampe .33 est beaucoup plus jaunie et présente une décoloration des pigments, probablement due à une exposition prolongée à la lumière lors d'expositions. A l'issue de ces constatations nous pouvons émettre l'hypothèse que au moins quinze œuvres¹⁴ aient fait très probablement l'objet d'une exposition dans le passé.

I.3. Identification des manquants

Le fait qu'un certain nombre d'œuvres ait vraisemblablement fait l'objet d'une exposition, donc avec dissimulation possible du numéro d'inventaire et aussi d'un montage pour exposition avec encollage plein champs nous a dans un premier temps fait douter de la possibilité d'identifier des manquants avec certitude.

Cependant, lors de la consultation nous avons pu facilement retrouver deux estampes manquantes dont l'identification a été pleinement validée par le Responsable de Collections :

Le premier manquant retrouvé a été l'estampe 71.1933.18.14. En vérifiant les objets associés au numéro d'inventaire 71.1933.18.28, nous avons constaté qu'il y avait deux

¹⁴ 71.1933.18.5, .6, .8, .11, .15, .18, .19, .25, .26, .27, .29, .30, .32, .33, .36

estampes similaires placées dans une même pochette de conservation, comportant ce seul numéro d'inventaire. Les deux estampes représentent respectivement le haut et le bas d'un même sujet. Ces deux estampes sont fixées sur un carton blanc, et le carton est vierge, ce qui complique l'identification. Cependant, pour l'une d'entre elles, en identifiant le numéro d'inventaire écrit au feutre noir au verso par transparence depuis le recto, nous pouvons confirmer qu'il s'agit de l'estampe 71.1933.18.28 (annexes Fig.19). Pour la deuxième, la bande adhésive est plus épaisse, rendant le numéro d'inventaire écrit au feutre noir presque invisible depuis le recto, laissant seulement quelques traces vagues. Cependant, elle correspond à la description de l'inventaire pour .14 (annexes Fig.2a), et le numéro semble apparaître par transparence nous pouvons donc supposer qu'il s'agit bien du 71.1933.18.14 (annexes Fig. 20). La description à l'inventaire des deux estampes 71.1933.18.14 et 71.1933.18.28 étant la même (annexes Fig.2) et le marquage de ces deux estampes étant partiellement dissimulé par le support ajouté, il est probable que ces estampes ont été confondues et récolées ensemble sous un même numéro en tant que deux parties d'un même sujet.

L'identification de l'estampe 71.1933.18.14 a été validée lors de la consultation et cet objet a acquis désormais le statut de 'manquant retrouvé' et correctement inventorié dans la base de données sur la fiche correspondante.

Le deuxième manquant retrouvé a été l'estampe 71.1933.18.30.

Après avoir consulté toutes les œuvres de la collection 71.1933.18.*, nous avons rapidement regardé les quatre-vingt-quatre objets du corpus supplémentaire et les avons comparés aux descriptions des deux objets manquants du corpus (71.1933.18.3 et 71.1933.18.30).

Pour faciliter la recherche nous avons tout d'abord regroupé et trié les estampes de ce deuxième ensemble pour, par exclusion, arriver à isoler les œuvres plus proches de celles de la collection 71.1933.18.* par style, provenance, typologie du papier, de couleurs d'impression et de contenu et pouvant correspondre à la description du sujet des œuvres 71.1933.18.3 et 71.1933.18.30.

Ce premier tri a permis de :

- Valider l'intégrité et complétude des estampes chinoises de la collection 71.1933.4.*
- Regrouper dans un même ensemble les estampes du Viet Nam typologie 1 en total de trente-sept¹⁵. Ces estampes ont un fond de papier de couleur orange ou jaune, présentant des caractéristiques évidentes du style des estampes vietnamiennes (annexes Fig.3).
- Regrouper dans un même ensemble les estampes chinoises typologie 2 en total de trente-six¹⁶. Ces estampes sont toutes en format vertical, avec un fond de couleur blanche ou verte, orné de motifs dorés ou colorés. Les personnages représentés sont principalement des gardiens de la porte ou des enfants. Certaines estampes peuvent être associées par paires évidentes (annexes Fig.3).
- Enfin, il reste onze œuvres¹⁷ qui ne peuvent pas être clairement classées dans les deux catégories mentionnées ci-dessus. Elles présentent également certaines similitudes avec les œuvres de la collection 71.1933.18.*. Nous effectuons principalement notre sélection parmi ces objets restants (annexes Fig.3).

Parmi les objets restants il a été constaté que l'œuvre portant le numéro 71.1991.0.13.1 X As correspondait bien à la description de 71.1933.18.30 : "Nombreuses femmes auprès de deux maisons. Titre en noir. Encadrement décoratif". Cette estampe est collée sur un carton, avec le numéro d'inventaire actuel en X écrit au crayon en bas à droite et une étiquette de code-barres du musée du quai Branly-Jacques Chirac collée sur le carton. Après un examen détaillé, le numéro d'inventaire 33.18.30 a été observé écrit en haut à gauche au verso de l'estampe avec du feutre noire (annexes Fig. 21), conformément au marquage des autres

¹⁵ 71.2012.0.5732, 71.2012.0.5733, 71.2012.0.5734, 71.2012.0.5735, 71.2012.0.5736, 71.2012.0.5737, 71.2012.0.5738, 71.2012.0.5739, 71.2012.0.5740, 71.2012.0.5741, 71.2012.0.5742, 71.2012.0.5743, 71.2012.0.5744, 71.2012.0.5745, 71.2012.0.5746, 71.2012.0.5747, 71.2012.0.5748, 71.2012.0.5749, 71.2012.0.5750, 71.2012.0.5751, 71.2012.0.5752, 71.2012.0.5753, 71.2012.0.5754, 71.2012.0.5755, 71.2012.0.5756, 71.2012.0.5757, 71.2012.0.5758, 71.2012.0.5759, 71.2012.0.5760, 71.2012.0.5761, 71.2012.0.5762, 71.2012.0.5763, 71.2012.0.5764, 71.2012.0.5765, 71.2012.0.5766, 71.2012.0.5767, 71.2012.0.5768

¹⁶ Z1059078, 71.1991.0.9.1 X As, 71.1991.0.9.2 X As, 71.1991.0.10.1 X As, 71.1991.0.10.2 X As, 71.1991.0.11.1 X As, 71.1991.0.11.2 X As, 71.1991.0.12.1 X As, 71.1991.0.12.2 X As, 71.1991.0.13.2 X As, 71.1991.0.14.1 X As, 71.1991.0.14.2 X As, 71.1991.0.15.1-2 X As, 71.1992.0.9.1-2 X As, 71.1992.0.10.1-2 X As, 71.2012.0.5708, 71.2012.0.5709, 71.2012.0.5710, 71.2012.0.5711, 71.2012.0.5712, 71.2012.0.5713, 71.2012.0.5714, 71.2012.0.5715, 71.2012.0.5716, 71.2012.0.5717, 71.2012.0.5718, 71.2012.0.5719, 71.2012.0.5720, 71.2012.0.5721, 71.2012.0.5722, 71.2012.0.5723, 71.2012.0.5724, 71.2012.0.5725, 71.2012.0.5726, 71.2012.0.5727, 71.2012.0.5728

¹⁷ 71.1991.0.13.1 X As, 71.1992.0.11 X As, 71.1992.0.12 X As, 71.2012.0.5729, 71.2012.0.5730, 71.2012.0.5731, 71.2012.0.5769, 71.2012.0.5770, 71.2012.0.5771, 71.2012.0.5772, 71.2012.0.5773

œuvres de la collection 71.1933.18.* Par conséquent, il est raisonnable de conclure que cette estampe est bien l'objet manquant 71.1933.18.30.

Après avoir consulté l'intégralité de la liste supplémentaire, il est malheureusement constaté qu'aucune pièce correspondant à la description de 71.1933.18.3 n'a été trouvée.

Plusieurs possibilités peuvent expliquer cela :

1. Cette pièce a été perdue ou détruite et n'a pas été transférée du musée de l'Homme aux collections musée du quai Branly.
2. La description de cet objet manquant "Enfant, souriant, tenant un poisson" correspond tout à fait ~~bien~~ à la dernière estampe de la collection, la numéro 71.1933.18.41. Si on examine les inventaires numérisés et associés à la collection dans la base de données TMS, on constate que à la fin de l'inventaire il est indiqué que certaines estampes ont été "pris copie G. H. Rivière" (annexes Fig.2b). L'estampe .41 est mentionnée dans cette liste. Donc du temps de G. H. Rivière¹⁸ l'estampe a été présente dans la collection.
 - a) N'aurait-elle pas réintégré la collection après cette opération de réalisation de copies ?
 - b) Nous remarquons que à l'époque de l'inventaire de la collection au Musée de l'Homme les estampes ont été numérotées de façon aléatoire et il était pratique courante de 'réserver' des numéros avant de les attribuer aux objets. Il est à noter que non seulement l'objet .2 de la collection (inventaire ANPO) mais aussi le .3 sont manquants. Serait-il possible qu'il y ait eu un problème dans l'enchaînement des deux inventaires ? Dans le comptage du nombre réel des objets à inscrire dans un département ou dans l'autre ? Ou bien simplement aurait-il été possible que les estampes ayant été empilées lors du traitement pour inventaire il y ait eu une confusion et que les deux numéros .3 et .41 (premier et dernier numéro de la collection Asie) correspondent en fait à un seul et même objet ?

Le corpus de la collection ainsi reconstitué, nous avons ensuite articulé notre étude sur deux points principaux : une étude de chaque estampe avec traduction de toutes les inscriptions et analyse détaillée de l'iconographie et du style de production et un reclassement

¹⁸ En l'état actuel des recherches il n'a pas été possible de déterminer dans quel but et à quel moment exactement cette production de copies a été effectuée, mais très probablement au même moment de la saisie de l'inventaire tapé à la machine, lors du transfert des collections au musée de l'Homme (plus probablement après 1939).

de l'ensemble de la collection par atelier de production et thématiques représentées qui sera présenté dans la partie II de ce mémoire.

Le catalogue détaillé de chaque estampe sera présenté en annexe III, le deuxième chapitre ici à la suite pourra reprendre ponctuellement quelques éléments caractéristiques des estampes étudiées, en résumé, pour alimenter l'étude par atelier et par typologie.

II. DESCRIPTION ANALYTIQUE DU CORPUS

II.1. Production des estampes populaires en Chine au début de 20e siècle

Plus qu'un objet d'art, les estampes populaires chinoises dites 'du Nouvel An' (*Nián huà* 年畫, littéralement "images du [nouvel] an") ont traditionnellement une valeur spirituelle aux yeux des Chinois. Omniprésentes dans les foyers, ces images étaient en fait non seulement décoratives, mais censées attirer le bonheur, chasser les mauvais esprits et protéger pour l'année à venir. A travers ses thèmes illustrés, ces estampes reflétaient ainsi depuis des siècles l'état d'esprit, mais aussi les mœurs et le goût esthétique de la population¹⁹.

La tradition de coller des images de bon augure trouve son origine dans la coutume de peindre des gardiens de la porte à la fête de Nouvel An pour protéger la maison et éviter l'infortune. Cette pratique existe depuis longtemps en Chine et est déjà attestée sous la dynastie des Han 漢 (206 av. J.-C. - 220 apr. J.-C), Les deux divinités 荼 (Shenshu 神荼) et 垒 (Yülü 鬱垒)²⁰, se trouve dans *Classique des montagnes et des mers* (*Shān hǎi jīng* 山海經²¹), ont été dessinés sur la porte pour repousser le mal²². On trouve sur les portes des tombeaux²³ des images sculptées de deux divinités protectrices, Shenshu et Yülü, se tenant face à face (annexes Fig. 22)²⁴. Il s'agit des premières représentations de gardiens de porte en

¹⁹ <https://lepetitjournal.com/shanghai/comprendre-chine/taohuawu-les-estampes-du-nouvel-chinois-271989>, consulté au 27 mai 2024.

²⁰ Shenshu ou Shentu (chinois : 神荼) et Yülü ou Yulei (chinois simplifié : 郁垒 ; chinois traditionnel : 鬱壘) sont une paire de divinités de la mythologie chinoise qui punissaient les mauvais esprits en les attachant dans des cordes de roseau et en les donnant en pâture aux tigres. Leurs images ainsi que des cordes de roseau ornaient de manière saisonnière les portes ou les portails pour conjurer le mal, et sont considérés comme les premiers exemples de Menshen (門神, « divinités de la porte » ou « dieux de la porte »).

²¹ *Shanhai jing* 山海經. Cet ouvrage est aujourd'hui considéré comme étant écrit entre la fin de la période des États combattants 戰國 (Ve siècle - 221 avant J.-C.) et la Dynastie des Han 漢 (206 avant J.-C. - 220 après J.-C.). Premier « traité de géographie », le *Shanhai jing* traite des mers et des monts, mais aussi des créatures, y comprises les plus étranges, qui peuplent les différents lieux.

²² *Dudian* 獨斷. Ouvrage en deux volumes rédigé par CAI Yong 蔡邕, traitant de la Gouvernance sous la dynastie de Han (206 av. J.-C. - 220 apr. J.-C). Il contient diverses informations sur les institutions et les pratiques cérémonielles de la dynastie des Han. Dans le volume I, il a écrit "故十二月歲竟常以先臘之夜逐除之也，乃畫荼壘，並懸葦索於門戶，以禦兇也。" disponible sur: <https://zh.wikisource.org/zh-hant/獨斷>, consulté au 27 mai 2024.

²³ Dans la tombe de la dynastie des Han (206 av. J.-C. - 220 apr. J.-C) découverte en 1964 à Nanyang 南陽, dans la province du Henan 河南 en Chine

²⁴ LANG Shaojun 郎绍君, CAI Xingyi 蔡星仪, SHUI Tianzhong 水天中, LI Senpei 李森培, ZHANG Likai 张立凯, *Zhongguo Shuhua Jianshang Cidian* 中国书画鉴赏辞典 (Dictionnaire de la peinture et de la calligraphie chinoises), Beijing, Zhongguo qingnian chubanshe, 1988, p. 51-52

Chine. Tout en étant consciente de la différence entre une pratique funéraire et un rituel annuel dans une habitation, et du fait que la technique est différente, je trouve intéressant de reproduire ici des estampages.

Pendant la dynastie Song (960 - 1279) et également la dynastie Jin (1115 – 1234), qui se trouvait dans le nord à la même époque, avec la diffusion de la technique d'impression xylographique, les images produites par cette méthode sont devenues plus diversifiées et moins chères. Les textes mentionnent des "images sur papier (*Zhìhuà* 紙畫)"²⁵. Le musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg (Fédération de Russie) conserve une estampe de la dynastie Jin (1115 – 1234) intitulée "Beautés de la cour qui sont extrêmement jolies" (*Suìcháo yāotiāo chéng qīngguó zhī fāngróng* 隨朝窈窕呈傾國之芳容)²⁶ (annexes Fig. 23)²⁷. Ainsi, nous pouvons déduire qu'à cette époque, en plus des dieux gardiens des portes et des dieux protecteur, censés chasser le malheur, des personnages issus d'histoires historiques ont également commencé à apparaître comme sujets des estampes dites 'du Nouvel An', à fonction essentiellement d'agrément.

Sous les dernières dynasties les estampes commencent à être identifiées comme "images collées (*Huàtiē* 畫貼)" et aux thèmes traditionnels, des gardiens de porte, toujours populaires, s'ajoutent une grande variété de nouveaux sujets et compositions de bon augure pour l'année à venir. Les estampes ainsi fabriquées, présentant une marge de création artistique, s'affirment comme une expression traditionnelle populaire mais également appréciée par la classe intellectuelle. Sous la Dynastie Ming (1368 - 1644), pour calculer le temps et s'amuser, on voit apparaître le motif du diagramme « Neuf fois neuf pour éliminer le froid » (*Jiǔ Jiǔ Xiāo Hán zhī tú* 九九消寒之圖)²⁸ qui était affiché dans les maisons comme expression du

²⁵ *Dōngjīng Mèng Huà lù* 東京夢華錄 est un recueil de mémoires écrit par Meng Yuan Lao 孟元老 (? - ?), publié en 1187. Le livre est une description détaillée et nostalgique de la vie urbaine de l'ancienne capitale, de ses fêtes, de ses coutumes et de ses traditions. Dans le volume X, chapitre "décembre 十二月", il a écrit "近歲節, 市井皆印賣門神、鍾馗……", disponible sur: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=949553#十二月>, consulté au 27 mai 2024.

²⁶ "Beautés de la cour qui sont extrêmement jolies" (*Suìcháo yāotiāo chéng qīngguó zhī fāngróng* 隨朝窈窕呈傾國之芳容) également connue sous le nom de "Quatre beautés" (*Sì Měi tú* 四美圖) qui présente les quatre plus belles femmes dans l'histoire chinoise. Cette estampe a été produite à Pingyang 平陽 (aujourd'hui la ville de Linfen 臨汾, dans la province du Shanxi 山西) à la dynastie Jin (1115 – 1234)

²⁷ Li Fuqing 李福清 (B. L. Riftin) et FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo muban nianhua ji cheng. Eluosi cang pin juan* 中国木版年画集成-俄罗斯藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection russe), Beijing, Zhonghua shuju, 2009, p.424

²⁸ Comme toute société agricole, la fin de la rude période hivernale est attendue avec espoir. Selon le calendrier chinois, l'hiver dure 81 jours. Parce que dans le calendrier chinois, une année est divisée en 24 périodes solaires

souhait que le printemps arrive rapidement et comme image agréable composée de décor pictural et de poésie calligraphiée. Une estampe du diagramme « Neuf fois neuf pour éliminer le froid » de la première année de l'époque Hongzhi (1488 - 1505) est conservée à la Bibliothèque nationale de Chine à Pékin (annexes Fig. 24)²⁹.

Pendant la dynastie Qing (1616 ou 1644 – 1911), la tradition des estampes décoratives avec motifs de bon augure perdure, désignée, le plus souvent sous les appellations de “Image imprimée par planche” (*Huà piàn* 畫片) ou “Image sur feuille (isolé)” (*Huà zhāng* 畫張). Particulièrement durant les époques de Kangxi (1661-1722), Yongzheng (1723-1735) et Qianlong (1736-1795), où la société vit une période de relative stabilité, les romans, les récits populaires et les pièces de théâtre gagnent progressivement en popularité. Durant cette période, de nombreuses estampes traditionnellement relevant de cette tradition dite du Nouvel An se voient présenter des scènes basées sur des œuvres littéraires et des pièces de théâtre. Par exemple, cette estampe de la mi-période Qing (1644-1912) intitulée *mǎ tiào tán xī* 馬跳潭溪 (Le cheval sautant par-dessus la rivière Tanxi) décrit une scène du *Roman des Trois Royaumes* (annexes Fig. 25)³⁰.

Ce n'est qu'en 1849, que le terme "Image du Nouvel An" (*Nián huà* 年畫), tel qu'employé couramment aujourd'hui pour désigner ces productions graphiques populaires, est finalement apparu³¹. Les estampes colorées représentent souvent des scènes joyeuses de récolte dans les villages, telles que cette estampe "*Zhuāng Jià Máng* 莊稼忙 (les travaux des

(jiéqì 節氣), correspondant, à vingt-quatre divisions de 15° de la course du soleil le long de l'écliptique. Chaque période dure environ quinze jours. Les périodes portent des noms évoquant les changements de la nature ou les activités agricoles du moment. Le solstice d'hiver (*Dōngzhì* 冬至) (entre le 21 et le 23 décembre) est le jour le plus froid de l'hiver, tandis que le début du printemps (*Lìchūn* 立春) (entre le 3 et le 5 février) marque l'arrivée du printemps. Il y a 81 jours entre les deux. Et ce jour de temps est divisé en neuf phases de neuf jours chacune, lorsque ces phases sont terminées, le printemps arrive.

²⁹ Bibliothèque de Pékin, 北京圖書館, *Beijing Tushuguan Cang Shuxiang Taben Huibian, Dishijuan* 北京圖書館藏畫像拓本匯編-第十卷 (Recueil de reproductions de portraits de la bibliothèque de Pékin, Volume 10), Beijing, Shumu Wenxian Chubanshe, 1993, p.12, n° 112.

³⁰ WANG Shucun 王樹村, *Zhongguo Meishu Quanji, Huihua Bian, 21, Minjian Nianhua*, 中国美术全集, 绘画編, 21, 民间年画 (Encyclopédie de l'art chinois, série peinture, volume 21, estampes populaires), Beijing, Renmin Meishu Chubanshe, 2006, p.39, pl.27

³¹ *Xiāngyán jiěyì* 鄉言解頤 (*Le dialecte local apporte de la joie*), écrit par LI Guangting (1773 - 1870), est un ouvrage qui raconte principalement les coutumes populaires, les mœurs sociales, le théâtre, les arts lyriques et les arts de rue. Dans volume IV, il a écrit “掃舍之後, 便貼年畫, 稚子之戲耳。”, Disponible sur : <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=222225>, consulté au 27 mai 2024.

champs)"conservé dans le musée d'art national de Chine (annexes Fig. 26)³², ou des illustrations éducatives pour les enfants, comme "*Xiàoshùn tú* 孝順圖 (l'exemple de la piété filiale)", avec des sujets plus variés de la vie quotidienne.

Après la guerre de l'opium (1840 -1842), à la fin de XIXe siècle au début de XXe siècle, époque dont datent les estampes de la collection objet de notre étude, la société était agitée et instable avec les guerres fréquentes et la corruption politique à la cour de la dynastie Qing. En même temps, avec l'entrée des forces étrangères en Chine et l'établissement de concessions à Shanghai, de nouvelles choses apparaissent constamment, et tout ce ferment de nouveauté se reflète dans les thèmes des estampes du Nouvel An. Les estampes de divertissement étaient placées dans le salon pour le plaisir et la distraction des habitants. Les estampes du Nouvel An jouent de plus en plus un rôle dans la diffusion d'une conscience politique et sociale, autant que dans la diffusion de sujets culturels et de littérature impactant l'éducation du plus grand nombre.

Cette période marque l'apogée dans la fabrication des estampes par xylographie³³. Par la suite, la lithographie³⁴ et d'autres techniques d'impression d'origine étrangère s'affirment en Chine déterminant une révolution technique. Ces nouvelles techniques ont accéléré la vitesse de production, réduit les coûts et permis d'obtenir des images imprimées plus détaillées et des couleurs plus vives, entraînant ainsi le déclin progressif de la technique d'impression xylographique. L'éclatement de la guerre de résistance contre le Japon (1937 - 1945) puis de la guerre civile (1945 - 1949) entraînent ensuite une période d'instabilité, lors de laquelle les ateliers de production d'estampes ferment et de nombreuses planches anciennes seront perdues. Pendant cette période de guerre, les estampes du Nouvel An ont été utilisées comme outil de propagande politique par les paysans, une utilisation qui a perduré après la fondation

³² Les travaux des champs (*Zhuāng Jià Máng* 莊稼忙), l'époque de Daoguang (1820 - 1850) à la Dynastie Qing (1644 - 1911), musée d'art national de Chine, exposition temporaire "yì yù tóng huì 異域同繪 (Les estampes sur bois dans des régions distinctes)", disponible sur: <https://www.namoc.org/zgmsg/xw2020/202008/c9a3761d971748d5a6d459271e7477c1.shtml>, consulté au 27 mai 2024.

³³ La xylographie est un procédé de reproduction multiple d'une image sur un support plat, papier ou tissu, en utilisant la technique de la gravure sur bois, qui a été pratiquée dès le VII^e siècle en Chine

³⁴ La lithographie est une technique d'impression qui permet la création et la reproduction de multiples exemplaires d'un tracé exécuté à l'encre ou au crayon sur une pierre calcaire, qui a été inventé par Alois Senefelder à la fin XVIII^e siècle en Allemagne.

de la République populaire de Chine (1949)³⁵, notamment durant la Révolution culturelle³⁶. Cependant, les estampes aux sujets traditionnels ont également subi de graves dommages pendant cette période. Ce n'est qu'après la mort de MAO Zedong³⁷ (1893-1976) que les estampes du Nouvel An par xylographie ont retrouvé leur statut d'importante tradition folklorique chinoise et ont été protégées.

Les sujets des estampes du Nouvel An de cette période tardive sont des plus divers, mais ils nous semblent qu'ils peuvent être regroupés en 6 catégories typologiques :

1. **Images « religieuses » dont gardiens de la porte** : les thèmes religieux traditionnels propitiatoires et les représentations de gardiens continuent d'être une variante importante des estampes du Nouvel An. À cette époque, les deux généraux fondateurs de la dynastie Tang, QIN Qiong 秦瓊 et YUCHI Gong 尉遲恭, sont les gardiens de porte les plus connus : L'homme à l'apparence féroce à gauche est YUCHI Gong, tandis que l'homme à l'apparence raffinée et au visage blanc à droite est QIN Qiong (annexes Fig.27)³⁸. Leur courage et leur intégrité de légende³⁹ font qu'on les vénère comme gardiens protecteurs⁴⁰.

³⁵ Dal Lago Francesca, Les racines populaires de l'art de la propagande communiste en Chine : des gravures sur bois du Mouvement pour la nouvelle xylographie (xinxin banhua 新新版畫) aux nouvelles estampes du Nouvel An (xin nianhua 新年畫). In: Arts asiatiques, tome 66, 2011. pp. 225-238

³⁶ La révolution culturelle (*wéngé* 文革), ou plus couramment la grande révolution culturelle (*wénhuà dàgémìng* 文化大革命) (1966-1976), représente l'un des événements marquants de l'histoire de la république populaire de Chine. Dans cette révolution, dont l'un des objectifs affirmés était d'y mettre fin, les Quatre Vieilleries ou les Quatre Vieilles Choses (*sì jiù* 四舊) étaient : Les « vieilles idées » (*jiù sī xiǎng* 旧思想) ; La « vieille culture » (*jiù wén huà* 旧文化) ; Les « vieilles coutumes » (*jiù fēng sú* 旧风俗) ; Les « vieilles habitudes » (*jiù xí guàn* 旧习惯). Pendant ce vandalisme, de nombreuses antiquités importantes ont été détruits et la transmission des coutumes a été interrompue de force.

³⁷ MAO Zedong (1893-1976) est un homme d'État et chef militaire chinois. Fondateur d'un régime dictatorial et totalitaire, la république populaire de Chine, il en a été le principal dirigeant de 1949 à sa mort.

³⁸ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Riben Cangpin juan* 中国木版年画集成. 日本藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection japonaise), Beijing, Zhonghua shuju, 2011, p.282-283

³⁹ QIN Qiong 秦瓊 (également connu sous le nom de QIN Shubao 秦叔寶) a un visage pâle et porte habituellement des épées ; YUCHI Gong 尉遲恭 (également connu sous le nom de YUCHI Jingde 尉遲敬德) a une peau foncée et tient habituellement des bâtons. Selon une légende de la dynastie des Tang, l'empereur Taizong aurait ordonné à QIN et YUCHI de garder sa porte pour le protéger du fantôme du Roi-Dragon de la rivière "Jing" qui le harcelait pendant la nuit, lui reprochant de ne pas avoir tenu sa promesse de le sauver d'une exécution décidée par le Ciel. Après plusieurs nuits de garde l'empereur a eu grâce de ses généraux, harassés de fatigue, et il a convoqué le peintre officiel de la cour pour qu'il peigne leur portrait sur chaque battant des portes de sa chambre en guise de leurre. Le stratagème fonctionnera et l'empereur pourra retrouver un temps le sommeil.

⁴⁰ Wang Shucun 王樹村 : *Men yu menshen* 門與門神 (la porte et des gardiens de la porte), Beijing, Xueyuan chubanshe, 1996

2. **Dessins porte-bonheur** : les images propitiatoires, pour appeler la chance pour la nouvelle année, populaires depuis déjà des siècles, continuent à avoir du succès encore au début du siècle dernier. Cependant, avec le développement économique de la société, la demande de richesse est devenue plus pressante, ce qui se reflète dans les estampes du Nouvel An par une augmentation des œuvres sur le sujet de la richesse, s'associant aux thèmes traditionnels tels que la réussite aux examens impériaux, le fait d'avoir des descendants ou la prospérité au sens large. Par exemple, l'estampe .21 (annexes Cat.19) du corpus objet d'étude consacrée aux Dieux de la richesse et censée invoquer ainsi la richesse et des trésors est une œuvre représentative de ce type de production
3. **Sujets de vie quotidienne** : Dès la seconde moitié du XIXe siècle, les estampes deviennent des objets plus proches de la vie quotidienne du peuple et, notamment en milieu urbain, des thèmes d'actualité prennent place à côté des sujets liés au culte ou aux croyances. Une série d'estampes datant de la 22e année du règne de Guangxu (1895), illustrent par exemple les différentes professions de l'époque où sont utilisé pour illustrer des pratiques courantes, mais contraires à la moralité et menaçant la bonne tenue de la société. Une de ces estampes, par exemple, (annexes Fig.28) ⁴¹ montre les jeunes hommes passant leur temps dans un fumoir, s'adonnant à l'opium, mais le poème accompagnant exprime en réalité un avertissement contre la dépendance à l'opium, soulignant ainsi une visée éducative de l'image à l'égard de la population.
4. **Thèmes littéraires et théâtraux** : Cette période voit une demande croissante de divertissement. Depuis l'époque de Daoguang, l'Opéra de Pékin (*Jīngjù* 京劇) est devenu populaire, et de plus en plus de romans populaires ont été adaptés en pièces de théâtre qui peuvent être comprises sans avoir besoin de lire. Cela a enrichi la vie culturelle des gens. En même temps, les troupes de théâtre ne se produisaient dans les villages que pendant les fêtes annuelles et avec des coûts élevés : il était très ainsi difficile de pouvoir assister en présentiel à une représentation d'opéra. Par conséquent, les estampes appelées 'Estampe d'opéra' (*xì chū nián huà* 戲齣年畫) qui présentaient des histoires et des scènes de l'opéra, et qui pouvaient être affichées et appréciées toute l'année, étaient très populaires. Dans les représentations de l'Opéra de Pékin, les

⁴¹ Bibliothèque de Shanghai, 上海圖書館, Qingmo Nianhua Huicui 清末年画荟萃 (sélection des estampes du Nouvel An à la fin de la Dynastie Qing), Shanghai, Renmin Meishu Chubanshe, 2000, pl.112

maquillages des acteurs de l'Opéra de Pékin sont une forme d'expression importante. À travers des maquillages exagérés, les acteurs montrent l'âge, le caractère et le rôle des personnages de manière stéréotypée, ce qui permet aux spectateurs de les identifier facilement. Outre le chant, l'expression corporelle était également très importante dans l'Opéra de Pékin. Les personnages exécutaient des chorégraphies acrobatiques avec des armes pour exprimer leur puissance au combat. De plus, des combats simulés étaient utilisés pour créer des scènes et une atmosphère intense, comme cette scène de la "Capture de GUAN Sheng" (*Shōu Guān Shèng* 收關勝)(annexes Fig.29)⁴². Pendant cette période, des estampes avec de scènes de combat tirées de l'Opéra de Pékin ont été très populaires notamment celles qui étaient particulièrement spectaculaires. Cela reflétait, à mon avis, les inquiétudes des gens concernant la sécurité et leur désir d'acquérir la force nécessaire pour protéger leur famille et eux-mêmes. La collection 71.1933.18.* contient de nombreuses estampes de ce type, avec des représentations tirées de scène de théâtre. Par exemple, l'estampe .5 (annexes Cat.2) illustre directement une scène de l'Opéra de Pékin, tandis que l'estampe .16 (annexes Cat.14) présente en quelque sorte un résumé d'une pièce de théâtre tout entière avec plusieurs scènes et des personnages costumés précisément comme dans l'Opéra de Pékin.

5. **Paysages et vues** : étant donné que les estampes étaient peu coûteuses et largement diffusées, à cette époque où les voyages n'étaient pas à la portée de tout le monde, les estampes dites 'du Nouvel An' permettent d'embellir la maison avec de paysages et des vues agréables et décoratives. Par exemple, cette estampe intitulée "Le premier parc de Shanghai" (*Shànghǎi dì yī míng yuán* 上海第一名園) (annexes Fig. 30)⁴³, décrit l'animation autour du jardin de Zhang (*Zhāng Yuán* 張園) à Shanghai à la fin de Dynastie Qing (1644-1911). Après l'ouverture de Shanghai au commerce extérieur, les scènes illustrant la cohabitation entre les Chinois et les étrangers était particulièrement nouvelles et intrigantes pour la société chinoise de l'époque. Il y avait aussi beaucoup d'estampes exprimant ce type de situation, comme cette estampe intitulée "Nouvelle peinture de dix scènes des Concession, deuxième partie" (*Xīn chū yí chǎng shí jǐng hòu*

⁴² Disponible sur: <https://b23.tv/hjbSmeu>, consulté au 27 mai 2024.

⁴³ Bibliothèque de Shanghai, 上海圖書館, *Qingmo Nianhua Huicui* 清末年画荟萃 (sélection des estampes du Nouvel An à la fin de la Dynastie Qing), Shanghai, Renmin Meishu Chubanshe, 2000, pl.96

新出夷場十景後) (annexes Fig.31)⁴⁴, qui décrit des scènes inhabituelles de la vie des étrangers à Shanghai, faisant du vélo ou assistant à une courses de chevaux.

6. **Thème d'actualités et politiques** : Les estampes décrivant l'actualité et les nouvelles politiques étaient une spécialité de cette période, mettant en avant des événements d'actualité particuliers et décrivant notamment des guerres contre des forces étrangères et des victoires militaires. Ces estampes répondaient à la curiosité du public tout en suscitant un sentiment de patriotisme. Ce type d'estampes me semble avoir une valeur historique importante, offrant un autre point de vue sur la scène sociale et les événements politiques de l'époque. Par exemple, une estampe intitulée "Le nouveau chemin de train de Shanghai en direction de Wusong" (*Shànghǎi xīn zào tiělù huǒ lún chē kāiwǎng Wú Sōng* 上海新造鐵路火輪車開往吳淞) (annexes Fig.32)⁴⁵ représente l'inauguration d'une nouvelle ligne de train dans la région de Shanghai. Une autre estampe, intitulée "La victoire du général Liu Yongfu au sud de Taiwan contre les forces étrangères" (*Liú Yǒngfú zhènsǒu Táinán huìtóng shēngfān dà shèng* 刘永福鎮守臺南會同生番大勝) (annexes Fig.33)⁴⁶, illustre la bataille et la victoire du général LIU Yongfu 刘永福(1837-1917) au 23e année de l'époque de Guanxu (1896).

La collection de notre étude se compose de 38 estampes. Elles présentent des sujets et des thèmes caractéristiques de cette production tardive, avec une prédominance de thèmes littéraires et théâtraux (22 œuvres sur l'ensemble), puis des sujets porte-bonheur (au nombre de 15), et ensuite une « curiosité », un sujet d'actualité, type 'fait divers' tout à fait inhabituel, même pour l'époque (tabl.4).

Les lieux de production des estampes du Nouvel An couvrent pratiquement toute la Chine, un pays vaste où les différences culturelles entre les régions sont très diverses. Les estampes du Nouvel An produites dans différentes régions présentent des différences significatives en termes de sujet, de style et de technique. Outre une classification des estampes par sujet, il nous a semblé essentiel d'aborder notre étude par une classification sur

⁴⁴ Bibliothèque de Shanghai, 上海圖書館, *Qingmo Nianhua Huicui* 清末年画荟萃 (sélection des estampes du Nouvel An à la fin de la Dynastie Qing), Shanghai, Renmin Meishu Chubanshe, 2000, pl.95

⁴⁵ Bibliothèque de Shanghai, 上海圖書館, *Qingmo Nianhua Huicui* 清末年画荟萃 (sélection des estampes du Nouvel An à la fin de la Dynastie Qing), Shanghai, Renmin Meishu Chubanshe, 2000, pl.92

⁴⁶ Bibliothèque de Shanghai, 上海圖書館, *Qingmo Nianhua Huicui* 清末年画荟萃 (sélection des estampes du Nouvel An à la fin de la Dynastie Qing), Shanghai, Renmin Meishu Chubanshe, 2000, pl. 85

la base des lieux de production des estampes du Nouvel An, en lien avec la culture populaire locale.

Les sources concernant l’histoire des estampes du Nouvel An chinoises mentionnent souvent quatre principaux centres de production :

- le village de Yangliuqing 楊柳青 dans la municipalité de Tianjin 天津;
- le quartier de Taohuawu 桃花塢 dans la ville de Suzhou 蘇州 (province du Jiangsu 江蘇);
- le village de Yangjiabu 楊家埠 dans la ville de Weifang 濰坊 (province du Shandong 山東);
- et la ville de Wuqiang 武強 dans la province du Hebei 河北⁴⁷.

Parmi ces quatre principaux centres de production, les œuvres de trois de ces lieux (le village de Yangliuqing 楊柳青, le quartier Taohuawu 桃花塢 et le village de Yangjiabu 楊家埠) se retrouvent comme atelier de provenance des œuvres du corpus d’étude, avec en plus une autre localité particulière, le quartier de Xiaojiaochang 小校場 dans la municipalité de Shanghai 上海. La production d'estampes du Nouvel An dans ce dernier lieu spécifiquement a duré une période courte, d'environ 50 ans du début de la fin du XIXe siècle jusqu'au début du XXe siècle. Les estampes produites dans ce quartier sont relativement rares dans les collections d’estampes du Nouvel An du monde entier, mais elles constituent néanmoins l'un des principaux lieux de production représentés dans notre corpus. Compte tenu du fait que le quartier de Xiaojiaochang à Shanghai est très proche de celui de Taohuawu à Suzhou, et que les ateliers d'estampes de ce quartier précisément étaient majoritairement issus d’un déménagement historique de ceux en provenance du quartier de Taohuawu., ces deux lieux de production présentent une similitude marquée en termes de style. Aussi, nous avons fait le choix dans cette étude de regrouper le quartier de Taohuawu dans la ville de Suzhou et le quartier de Xiaojiaochang dans la municipalité de Shanghai en une seule catégorie.

⁴⁷ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Shanghai Xiaojiaochang juan* 中国木版年画集成. 上海小校场卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection de Xiaojiaochang), Beijing, 2011

En dehors de ces lieux de production d'estampes en Chine, les estampes du Nouvel An sont également utilisées dans de nombreuses régions d'Asie influencées par la culture chinoise, comme le Japon, la Corée et le Vietnam. Chaque pays produit des estampes avec des styles distincts. Dans notre corpus, il existe trois estampes sur un papier différent, pour lesquelles, à mon avis, par comparaison avec des images de référence, le lieu de production serait le village de Đông Hồ au Vietnam. Les estampes produites dans le village de Đông Hồ, qui se situent dans la commune de Song Hồ (district de Thuận Thành, province de Bắc Ninh) au Vietnam sont appelées 'les estampes de Đông Hồ'.

La plupart des estampes de la collection 71.1933.18.* ont été produites dans le quartier de Taohuawu dans la ville de Suzhou et dans le quartier de Xiaojiaochang dans la municipalité de Shanghai, soit vingt-deux œuvres sur trente-huit. Neuf estampes viennent sans doute du village de Yangliuqing dans la municipalité de Tianjin et quatre du village de Yangjiabu dans la ville de Weifang. L'origine de trois dernières œuvres reste incertaine, peut-être elles pourraient avoir été réalisées dans le village de Đông Hồ au Vietnam (tabl.5).

Après avoir décrit l'histoire et mentionné les lieux de production des estampes du Nouvel An, il n'est pas difficile de constater que pour classer les estampes de la même période, les critères les plus importants sont le lieu de production et le thème. Par conséquent, dans ce qui suit, nous proposons d'aborder les 38 récolées de la collection d'abord classée par lieu de production, puis décrites plus en détail en fonction de leur thème, tout en présentant leurs techniques de fabrication et leurs caractéristiques spécifiques.

II.2. Les estampes produites dans le village de Yangliuqing

Le village de Yangliuqing 楊柳青 est situé dans la municipalité de Tianjin 天津, ville côtière la plus proche de Pékin 北京, capitale de la Chine depuis la dynastie Ming (1368 – 1644) (annexe Fig.34).

En tant que ville proche de Pékin, Tianjin est souvent appelée Tianjinwei 天津衛 (soit garnison Tianjin) et entretient des relations étroites avec la cité impériale. De plus, en tant que ville portuaire, Tianjin est un important nœud de communication par voie fluviale reliant le nord au sud ou l'est à l'ouest. Les estampes du Nouvel An fabriquées dans les ateliers de ce village dans les dernières décennies de la dynastie Ming (1368 – 1644), puis sous les Qing (1644 - 1911), ont bénéficié de conditions particulièrement favorables pour leur diffusion.

En raison de sa proximité avec la capitale, les ateliers de Yangliuqing fournissaient en estampes non seulement les villages locaux, mais également les habitants de Pékin, qui accrochaient dans leurs maisons les estampes de Yangliuqing, appelées "images/dessins de la garnison" (*Wèi Huà* 衛畫)⁴⁸. Pour ce qui concerne les sujets des estampes caractéristiques de la production de Yangliuqing, les sujets les plus appréciés étaient des scènes montrant la vie confortable de familles riches ou bien des histoires issues de registres littéraires. De plus, étant donné que Pékin est le berceau et le principal lieu de représentation de l'Opéra de Pékin, les estampes de Yangliuqing comportant des scènes d'opéra de Pékin étaient également produites en nombre.

Les estampes de Yangliuqing combinent impression xylographique et des rehauts de couleurs peints à la main (*Xiànbǎn shǒuhuì* 線版手繪). Selon les recherches sur les estampes actuelles de Yangliuqing, la production d'une estampe se divise en cinq étapes : dessin, gravure de la matrice en bois, impression, retouche et encadrement⁴⁹.

Tout d'abord, l'artiste crée et dessine l'image de l'estampe sur le papier, en particulier en traçant les contours à l'encre ; ensuite, le dessin des contours à l'encre est collé sur une planche de bois, et un artisan spécialisé grave les lignes pour faire ressortir les contours, créant ainsi la planche de contours (*Xiànbǎn* 線版). Une fois les planches gravées, l'impression peut commencer. On fixe un côté de plusieurs feuilles de papier, puis on imprime les contours avec la planche, produisant ainsi des "ébauches" (*huà pēi zi* 畫胚子). L'étape suivante est une caractéristique des estampes de Yangliuqing, à savoir la peinture à la main sur les "ébauches". Cela se divise en deux types de travail : le "travail grossier", qui consiste à colorier de grandes surfaces, et le "travail fin", qui utilise une technique proche du Gongbi⁵⁰, pour dessiner en détail les traits et expressions des personnages (annexe Fig.35)⁵¹. Parfois une décoration de pigments dorés est ajoutée ensuite, ce qui confère à ces estampes à

⁴⁸ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Yangliuqing juan* 中国木版年画集成. 楊柳青卷上 (Collection d'images chinoises du Nouvel An sur bois: Yangliuqing, vol. 1), Pékin, Zhonghua shuju, 2007

⁴⁹ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Yangliuqing juan* 中国木版年画集成. 楊柳青卷下 (Collection d'images chinoises du Nouvel An sur bois: Yangliuqing, vol. 2), Pékin, Zhonghua shuju, 2007

⁵⁰ Le Gongbi 工筆 est une technique de peinture chinoise très réaliste, le contraire du libre style interprétatif, Xie Yi (寫意 dessin de la pensée). Ce style a été durant des siècles un art favorisé et réservé à la cour impériale.

⁵¹ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Yangliuqing juan* 中国木版年画集成. 楊柳青卷下 (Collection d'images chinoises du Nouvel An sur bois: Yangliuqing, vol. 2), Pékin, Zhonghua shuju, 2007, p.530

la fois les caractéristiques élégantes typiques de la peinture de cour.⁵² La dernière étape, l'encadrement, n'est appliquée qu'à une petite partie des estampes importantes. Par exemple, cette paire d'estampes de gardiens de la porte produite à Yangliuqing, datant du milieu de la dynastie Qing (1644-1911) (annexe Fig. 36), est un exemple rare d'estampes d'usage quotidien bien conservées. Ces estampes sont dessinées avec soin, les couleurs sont vives, et elles étaient spécialement destinées aux maisons des dignitaires. Pendant le Nouvel An, elles étaient encadrées et accrochées sur la porte d'entrée, puis rangées après la fête pour être réutilisées l'année suivante, ce qui explique leur bonne conservation. En revanche, la plupart des estampes produites en masse pour le grand public ne nécessitent pas d'encadrement.

Les estampes de Yangliuqing ont fait l'objet d'un commerce florissant au fil des siècles et ont circulé à travers le pays tout entier (et même dans le monde entier). Aux XVIIIe et XIXe siècles, des estampes populaires dont la description renvoie à une production de cette région étaient notamment collectées par des marchands d'art en Russie qui dans les années 1840 importent ce genre d'œuvres très en vogue chez une clientèle passionnée d'orient.⁵³

Au sein de la collection sur laquelle porte notre étude nous avons identifié neuf estampes comme produites à Yangliuqing. Parmi celles-ci, sept sont des estampes porte-bonheur et deux figurent des scènes de l'Opéra de Pékin. Dans l'histoire de la production des estampes de Yangliuqing, les deux ateliers les plus célèbres recensés dans les sources sont l'atelier DAI Lianzeng 戴廉增 et l'atelier QI Jianlong 齊健隆. La collection objet de notre étude compte notamment six estampes attestées par marque d'atelier comme étant des productions issues de l'atelier DAI Lianzeng (*Dài Liánzēng Huàdiàn* 戴廉增畫店), fondé par le maître DAI Lianzeng 戴廉增 (1735 - 1795) lui-même sous la période de Qianlong (1735-1796), en utilisant son propre nom, puis transmis ensuite à ses descendants de génération en génération.

DAI Lianzeng aurait été le pionnier de la technique de production d'estampes combinant impression xylographique et rehauts de couleur à la main (*Xiànbǎn shǒuhuì* 線版手繪). Il a également été le premier à utiliser son nom comme nom d'atelier, en l'ajoutant en bas à

⁵² WANG Shucun 王树村, *Zhongguo Meishu Quanji, Huihua Bian, 21, Minjian Nianhua*, 中国美术全集, 绘画编, 21, 民间年画 (Encyclopédie de l'art chinois, série peinture, volume 21, estampes populaires), Beijing, Renmin Meishu Chubanshe, 2006

⁵³ Li Fuqing 李福清 (B. L. Riftin) et FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo muban nianhua ji cheng. Eluosi cang pin juan* 中国木版年画集成-俄罗斯藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection russe), Beijing, Zhonghua shuju, 2009

gauche de ses estampes en guise de signature⁵⁴. Il est dit qu'à cette époque, l'atelier DAI Lianzeng produisait des estampes en quantité supérieure au million chaque année⁵⁵. Au cours de la 26^e année du règne de Qianlong (1761) l'atelier DAI Lianzeng ouvre une succursale à l'Est de Damochang 打磨廠 à Pékin où invite des peintres de la capitale à concevoir des sujets qui correspondraient davantage aux besoins des habitants de la ville afin de les imprimer ensuite sous forme d'estampes du Nouvel An, vendues pendant la saison hivernale des fêtes⁵⁶.

Le grand succès des productions des ateliers DAI Lianzeng ont amené les autres ateliers du village de Yangliuqing à commencer à imiter ces techniques et ce style bien particulier. Tous les habitants de village participaient aux métiers de fabriquer des estampes, que ce soit en dessinant, en gravant, en écrivant ou en coloriant, formant ainsi quasiment un village artistique. Même l'apparition de l'impression lithographique à la fin de la dynastie Qing (1644 - 1911) ne semble pas avoir eu d'impact sur la vente des estampes de Yangliuqing⁵⁷.

- Dessins porte-bonheur

Les estampes avec des motifs de bon augure sont des sujets particulièrement courants parmi les estampes de Yangliuqing.

Dans les estampes de Yangliuqing, la représentation des traits du visage des personnages est particulièrement importante et constitue une étape de fabrication appelée "présentation du visage" (*kāi liǎn* 開臉)⁵⁸. Si on observe les sept estampes du corpus attribuées ou attribuables à l'atelier DAI Lianzeng (71.1933.18.12, .31, .37, .38, .39, .40, .41), on peut observer que la peau des personnages, comme le visage et les mains, est peinte avec un pigment plus

⁵⁴ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Yangliuqing juan* 中国木版年画集成. 楊柳青卷下 (Collection d'images chinoises du Nouvel An sur bois: Yangliuqing, vol. 2), Pékin, Zhonghua shuju, 2007

⁵⁵ A Ying 阿英, *Zhongguo nianhua fazhan shilue* 中國年畫發展史略 (Histoire succincte du développement des estampes chinoises du Nouvel An), Beijing, Zhaohua Meishu Chubanshe, 1954

⁵⁶ WANG Shucun 王樹村, *Zhongguo Minjian Meishushi*, 中國民間美術史 (Histoire de l'art populaire chinoise), Guangdong, Lingnan Meishu Chubanshe, 2004

⁵⁷ WANG Bomin 王伯敏, *Minjian Muban Nianhua*, 民間木板年畫 (Estampes populaires sur bois), in *Wenwu-Kaogu Zhuankan Di Shijiu Zhong : Minjian Gongyi, Disanhao, Zhongguo Chuantong Minjian Nianhua Yanjiu* 文物·考古專刊第十九種: 民間工藝, 第三號, 中國傳統民間年畫研究 (Monuments et Archéologie, Publication Spéciale N°19 : Arts Populaires, volume 3, Études sur les Estampes Traditionnelles Populaires Chinoises), Hongkong, 1976, p 59-65

⁵⁸ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Yangliuqing juan* 中国木版年画集成. 楊柳青卷上 (Collection d'images chinoises du Nouvel An sur bois: Yangliuqing, vol. 1), Pékin, Zhonghua shuju, 2007

couvrant et opaque, ce qui fait ressortir ces détails et rend les personnages plus vivants et réalistes, particulièrement les traits du visage et les expressions des personnages sont peints avec une grande précision.

De plus, les couleurs utilisées pour la peinture à la main étant plus variées, on peut voir les dégradés de la même palette de couleurs utilisées pour accentuer les plis des vêtements (comme les vêtements des enfants dans l'estampe .37) et pour souligner des détails spécifiques (comme les ombres rougeâtres sur le sommet des pêches et sur le visage de l'enfant), rendant l'image plus vive et dynamique. Nous pouvons également remarquer que, bien que les contours des figures soient en soi identiques, les images peuvent être déclinées en différentes variantes de coloris. Par exemple, les images .37 (annexe Cat. 34) et .39 (annexe Cat.36).

Par-dessus des couleurs peintes à la main, on peut observer des détails délicats imprimés avec du pigment doré, prenons l'exemple de l'estampe .37. Ces détails complexes mais répétitifs seraient très chronophages à peindre à la main, mais l'impression permet d'ajouter ces embellissements facilement, rendant les grandes zones de couleur moins monotones et plus décoratives.

En termes de sujet et de composition, ces sept œuvres de la collection sont manifestement des produits d'une même série. Ils possèdent des thèmes et des compositions similaires, ainsi que des techniques de fini très proches.

Les estampes du Nouvel An mettant en scène des enfants constituent un type important des estampes de Yangliuqing. Ces sept estampes présentent toutes un ou deux petits garçons comme thème principal, thème de bon augure par excellence dans la culture chinoise, symbole de fécondité, mais aussi espoir d'avoir un garçon. Il faut dire également que les enfants incarnent l'espoir et les attentes pour l'avenir, sujet particulièrement cohérent avec les souhaits d'une bonne nouvelle année.

La composition de ces sept estampes porte bonheur de la collection se caractérise par une combinaison subtile et complexe d'éléments figuratifs qui sont en fait des homophones exprimant les notions de bonheur, prospérité, richesse, longue vie (voir détail de la description analytique des œuvres en annexes Cat. 34).

Des estampes du Nouvel An de type, de sujet et de composition similaires sont assez courantes parmi les productions de Yangliuqing. Par exemple, une estampe datant de la période de la République de Chine (1912-1949) (annexe Fig.37)⁵⁹ est identique en contenu, en composition et même en choix de couleurs à l'estampe .39 du corpus de notre étude.

Des estampes tout à fait similaires par sujet et iconographie à ces productions de Yangliuqing sont encore fabriquées aujourd'hui et les boutiques de ce bourg en mettent même plusieurs en vente via la plus grande plateforme de commerce en ligne chinoise *Taobao* (annexe Fig.38)⁶⁰.

- Thème littéraire et théâtraux

Pendant l'époque de Daoguang (1820 - 1850), l'Opéra de Pékin (*Jīngjù* 京劇) a commencé à devenir très populaire. Les ateliers d'estampes de Yangliuqing accordent une grande importance aux estampes de théâtre. Grâce à la proximité à Pékin et à l'ouverture de succursales comme celle de l'atelier DAI Lianzeng à Pékin, mentionnée précédemment, les estampes de Yangliuqing décrivant des scènes d'opéra de Pékin parviennent souvent à proposer des mises à jour des illustrations avec des pièces jouées avec des acteurs ou actrices célèbres à Pékin, ce qui les rend très populaires auprès du public. Selon le peintre défunt YAN Wenhua 閻文華, qui fournissait régulièrement des esquisses pour les ateliers de Yangliuqing, ces ateliers n'hésitaient pas à dépenser des sommes importantes pour envoyer leurs peintres attirés assister aux nouvelles pièces de l'Opéra de Pékin interprétées par les meilleurs acteurs, afin de réaliser des esquisses des scènes les plus attrayantes⁶¹. De plus, grâce à la technique de la coloration à la main, les artisans de Yangliuqing peuvent représenter très finement le maquillage des acteurs, rendant les images encore plus vivantes et expressives⁶².

⁵⁹ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Riben Cangpin juan* 中国木版年画集成. 日本藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection japonaise), Beijing, Zhonghua shuju, 2011, p.215

⁶⁰ Disponible sur : <https://m.tb.cn/h.gWADC1n?tk=gnxtWEoViVz>, consulté 25 mai 2024.

⁶¹ WANG Shucun 王樹村, *Xichu nianhua : Minjian yishu Shangjuan*, 戲齣年畫: 民間藝術 上卷 (Estampe du Nouvel An d'Opéra: l'art populaire, volume I), Taipei, Hansheng Zazhishe, 1990

⁶² WANG Shucun 王樹村, *Xichu nianhua : Minjian yishu Shangjuan*, 戲齣年畫: 民間藝術 上卷 (Estampe du Nouvel An d'Opéra: l'art populaire, volume I), Taipei, Hansheng Zazhishe, 1990

Les estampes .5 (annexe Cat.2) et .6 (annexe Cat.3) de la collection 71.1933.18.* ne portent pas de mention d'origine. Pour comparaison on peut également se référer à une estampe attestée comme 'de Yangliuqing' (annexe Fig.39)⁶³. Les scènes de combat spectaculaires de l'Opéra de Pékin et les techniques de rehauts des couleurs à la main (*xiànbǎn shǒuhuì* 線版手繪), ainsi que les expressions des visages des personnages maquillés de l'Opéra de Pékin, sont similaires à celles des deux estampes de la collection de notre étude. Nous pouvons supposer que les estampes 71.1933.18.5 et .6 seraient également très probablement des estampes de théâtre de Yangliuqing, datées de la même période, soit début du 20^e siècle.

II.3. Les estampes du quartier de Taohuawu dans la ville de Suzhou (province du Jiangsu) et du quartier de Xiaojiaochang dans la municipalité de Shanghai

II.3.1 La production du quartier de Taohuawu dans la ville de Suzhou (province du Jiangsu)

Le quartier de Taohuawu 桃花塢 se situe à la ville de Suzhou 蘇州 dans la province du Jiangsu 江蘇 (annexe Fig.40).

Le quartier de Taohuawu est situé au nord-ouest de la vieille ville de Suzhou. Dès la fin de la dynastie Ming (1368-1644) et pendant la dyanstie Qing (1644-1912), de nombreux ateliers de création et de fabrication d'estampes du Nouvel An y étaient concentrés. on signale parfois une carte géographique de la dynastie Ming comme étant le plus ancien exemplaire d'estampe sur feuille isolée de Taohuawu : cette carte est intitulée "Carte géographique unifiée de l'empire des Ming" (*Huáng Míng Yītǒng Dìlǐ zhī Tú* 皇明一統地理之圖) (annexe Fig.41)⁶⁴, gravée et imprimée en 1536. En raison de la situation géographique de la région,

⁶³ Li Fuqing 李福清 (B. L. Riftin) et FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo muban nianhua ji cheng. Eluosi cang pin juan* 中国木版年画集成-俄罗斯藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection russe), Beijing, Zhonghua shuju, 2009, p.69

⁶⁴ FENG Jicai 冯骥才 *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Taohuawu juan volume I* 中国木版年画集成. 桃花塢卷上 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection de Taohuawu), Beijing, 2011, p.24

située sur la côte sud-est de la Chine et proche du Japon, les estampes de Taohuawu ont été introduites au Japon et ont influencé l'art de l'ukiyo-e japonais⁶⁵.

La production des estampes de Taohuawu connaît son apogée pendant la période des empereurs Yongzheng (1722 - 1735) et Qianlong (1735 - 1799) de la dynastie Qing (1644 - 1911). À cette époque, il y avait de nombreux ateliers d'estampes, les sources recensent plus de cinquante noms, des plus grands aux plus modestes. Chaque année, la production d'estampes de Taohuawu dépassait le million d'exemplaires⁶⁶.

Malheureusement, à la fin de la dynastie Qing (1644 - 1911), en 1860, les armées de la révolte des Taiping⁶⁷ ont conquis Suzhou, le quartier de Taohuawu a subi des pillages et des incendies. Dans les ateliers d'estampe de ce quartier, de nombreuses œuvres d'art, des planches anciennes transmises de génération en génération ainsi que les outils d'usage quotidien furent réduits en cendres, infligeant un déclin sévère à la production des estampes du quartier de Taohuawu.

A seulement 100 kilomètres de là (annexe Fig.42), à la fin de XIXe siècle, Shanghai, où étaient établies des concessions étrangères, jouissait d'un environnement politique relativement stable et d'une économie prospère. Quelques propriétaires et artisans des ateliers de production d'estampes du quartier de Taohuawu ont pu fuir vers cette ville avec leurs planches gravées pour échapper aux conflits. Pour survivre, ils ont soit rejoint des ateliers déjà établis sur place, soit ouvert leurs propres ateliers de fabrication d'estampes du Nouvel An, important avec eux leur style local et entraînant ainsi une nouvelle vague de prospérité pour les estampes de Taohuawu⁶⁸. Du fait de cette diaspora, les estampes qui ont été produites à Shanghai à la fin de XIX siècle et au début de XX siècle et celles du quartier de

⁶⁵ FENG Jicai 冯骥才 *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Taohuawu juan volume I* 中国木版年画集成. 桃花坞卷上(Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection de Taohuawu), Beijing, 2011

⁶⁶ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Shanghai Xiaojiaochang juan* 中国木版年画集成. 上海小校场卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection de Xiaojiaochang), Beijing, 2011

⁶⁷ Le Taiping Tian Guo ou royaume céleste de la Grande Paix (Tàipíng Tiānguó 太平天國) est un État chinois né d'une révolte contre le pouvoir central qui cherche à renverser la dynastie Qing et existe de 1851 à 1864. La guerre infructueuse qu'il mène contre les Qing est connue sous le nom de révolte des Taiping. Sa capitale est située à la ville de Nankin (dans la province de Jiangsu).

⁶⁸ FENG Jicai 冯骥才 *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Taohuawu juan volume I* 中国木版年画集成. 桃花坞卷上(Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection de Taohuawu), Beijing, 2011

Taohuwu dans la ville de Suzhou, partagent de fait une lignée commune et peuvent être classées typologiquement dans une même catégorie. C'est cette perspective que nous adopterons dans le cadre de la présente étude.

II.3.2. La production du quartier de Xiaojiaochang dans la municipalité de Shanghai

Pendant la dynastie Qing (1644 - 1911), Shanghai, anciennement connue sous le nom de Songjiangfu 松江府, était sous l'administration de la province de Jiangsu. Après la guerre de l'opium en 1843, elle devient une ville portuaire ouverte aux influences étrangères, et plusieurs concessions étrangères y ont été constituées, dès les années 1840s.

La production d'estampes du Nouvel An a commencé à apparaître à Shanghai pendant la période de Jiaqing de la dynastie Qing (1796-1820). Les ateliers se concentraient principalement dans le quartier de Xiaojiaochang 小校場 (petit terrain d'entraînement) ou 舊教場 (ancien terrain d'entraînement), situé dans l'actuel district de Huangpu 黃埔, près de la porte du nord 北門 de la ville. Le quartier de Xiaojiaochang proche du temple de Chenghuang 城隍廟, était le site de la foire annuelle du Nouvel An et la principale voie de connexion entre la ville de Shanghai et les concessions. Un marché y était installé vendant principalement des encens et des bougies pour les pèlerins en visite au temple. Pendant le Nouvel An, l'affluence des visiteurs alimentait également le commerce d'estampes du Nouvel An.

Selon certains auteurs, sous le règne de Daoguang (1821-1850) de la dynastie Qing, XIANG Mengjiao 項夢蕉 (autre nom pour XIANG Yao 項燿), un peintre du quartier de Taohuwu dans la ville Suzhou, serait venu à Shanghai et a fondé les ateliers Feiyunge 飛雲閣 et Wenyizhai 文儀齋, où il a commencé à produire et vendre des estampes du Nouvel An⁶⁹. Après le mouvement des Taiping, que les propriétaires et les artisans des ateliers d'estampe du Nouvel An du quartier de Taohuwu, déplacés par la guerre, se seraient installés dans le quartier de Xiaojiaochang à Shanghai. Quoi qu'il en soit, entre la fin de la dynastie Qing (1644 – 1911) et le début de la République de Chine (1911-1949), il y avait des

⁶⁹ WU Guifang 吳貴芳, *Shanghai Jiujiachang Nianhua* 上海旧校场年画 (Estampes du Nouvel An de Jiujiachang à Shanghai) in *Songgu Mantan* 淞故漫谈 (Histoire de Shanghai), Shanghai, Shanghai Renmin Chubanshe, 1991

dizaines d'ateliers de fabrication d'estampes du Nouvel An dans le quartier de Xiaojiaochang, tous concentrés dans une rue longue de seulement deux cents mètres, dite "rue des estampes du Nouvel An" (annexe Fig.43)⁷⁰.

Parmi ces ateliers de fabrication d'estampes du Nouvel An du quartier de Xiaojiaochang, de nombreux noms d'ateliers apparaissent sur les estampes. La présence des noms d'ateliers sur les estampes est en partie liée à un contexte historique particulier, au début du XXe siècle. En effet, en 1906, la première loi chinoise concernant les publications et la presse, intitulée "Règlement spécial sur les imprimés de la dynastie Qing" (*Dà Qīng Yīnshuā Wù Zhuān Lǜ* 大清印刷物专律), a été promulguée. L'article 6 du chapitre 2 stipulait que : "Tous les imprimeurs, quelle que soit la nature des objets imprimés, doivent clairement indiquer leur nom et l'adresse de leur imprimerie sur les imprimés. Toute violation de cet article sera passible d'une amende ..." Selon cette loi, les estampes du Nouvel An étaient également considérées comme des imprimés, et les ateliers ont donc commencé à apposer leur nom systématiquement sur les estampes pour se conformer à cette législation. Sur les estampes de XXe siècle, outre l'atelier Wenyizhai 文儀齋 et l'atelier Feiyunge 飛雲閣 -mentionnés précédemment- on retrouve 'la signature', d'autres ateliers tels que par exemple l'atelier Shenwenya 沈文雅⁷¹, l'atelier Chenmaoji 陈茂記⁷² et l'atelier Junxiangzhai 筠香齋.

En termes de techniques de fabrication, les estampes des ateliers du quartier de Xiaojiaochang et celles des ateliers sis dans le quartier de Taohuawu sont produites de manière similaire, toutes en utilisant la technique de l'impression par pose successive de plusieurs planches en bois gravé (*tàobǎn* 套版 "planches en serie"). Après avoir dessiné le modèle, celui-ci est divisé en une planche pour les contours en noir et plusieurs planches chacune pour la pose d'une couleur différente. Lors de l'impression, on réalise tout d'abord l'impression de l'image par pose de la plaque des contours noirs, puis, en fonction des

⁷⁰ Miyama Ryo 三山陵, traduit par CHEN Yi 陈琦, 2022: « Shanghai Chenmaoji de muban nianhua yu shiban nianhua 上海陈茂记的木版年画与石版年画 », dans FENG Jicai 馮驥才 éd., *Nianhua yanjiu* 年畫研究 Beijing, Wenhua Yishu Chubanshe, 2022, p.191-213, p.195

⁷¹ FENG Jicai 馮驥才 *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Shanghai Xiaojiaochang juan* 中国木版年画集成. 上海小校場卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois, Collection de Xiaojiaochang à Shanghai), Beijing, 2011

⁷² Miyama Ryo 三山陵, traduit par CHEN Yi 陈琦, 2022: « Shanghai Chenmaoji de muban nianhua yu shiban nianhua 上海陈茂记的木版年画与石版年画 », dans FENG Jicai 馮驥才 éd., *Nianhua yanjiu* 年畫研究 Beijing, Wenhua Yishu Chubanshe, 2022, p.191-213

couleurs souhaités et indiqués sur le modèle couleur du maître artisan, on applique les couleurs correspondantes sur les zones appropriées par pose successive des plaques en bois correspondantes. Les couleurs utilisées sont généralement le rouge, le vert, le jaune, le rose, le violet, le bleu et le gris. Il est également possible d'imprimer deux couleurs sur la même zone pour réaliser une nouvelle variante chromatique par superposition des pigments⁷³.

En termes de style, les estampes du quartier de Xiaojiaochang, tout en héritant des estampes du quartier de Taohuawu dans la ville de Suzhou, ont également créé de nombreuses œuvres originales reflétant la vie dans les concessions de Shanghai et les coutumes des cultures internationales.

La concentration d'ateliers commerciaux, des techniques de gravure et d'impression plus avancées, ainsi que des sujets nouveaux pour les estampes du Nouvel An, ont fait que les estampes du quartier de Xiaojiaochang à Shanghai ont connu rapidement une grande prospérité, et ce, il dans à peine plus d'une centaine d'années. Cependant, il est curieux de remarquer que les collections d'estampes de Xiaojiaochang conservées dans le monde entier sont relativement rares, et les sources⁷⁴ semblent recenser pas plus d'un milliers de pièces en possession de collectionneurs privés ou d'institutions publiques.

En raison du développement rapide de Shanghai en tant que nouvelle ville émergente après la fin de la guerre de l'opium, et de l'influence internationale importante à l'époque de la fin du XIX siècle au début du XX siècle, les estampes du Nouvel An, autrefois un élément important du folklore, ont perdu de leur importance dans cette ville cosmopolite. En même temps, les innovations technologiques, avec l'essor de la lithographie et de l'impression offset au début du XXe siècle, ont apporté des produits plus économiques et plus raffinés, entraînant le déclin des estampes xylographiques traditionnelles. De plus, bien que les estampes de Xiaojiaochang aient prospéré entre 1890 et 1910, cette période de prospérité a été

⁷³ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Shanghai Xiaojiaochang juan* 中国木版年画集成. 上海小校场卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection de Xiaojiaochang), Beijing, 2011

⁷⁴ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Shanghai Xiaojiaochang juan* 中国木版年画集成. 上海小校场卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection de Xiaojiaochang), Beijing, 2011

relativement courte, de sorte que leur production ne peut pas se comparer à celle d'autres centres de production d'estampes plus anciens et plus établis⁷⁵.

Par conséquent, les vingt-deux estampes du corpus étudié ayant la même technique et un style similaire et dont plusieurs portent le nom d'ateliers du quartier de Xiaojiaochang, sont particulièrement importantes. Selon leur sujet, ces estampes peuvent être classées en plusieurs catégories : un thème d'actualité (signé par l'atelier Chenmaoji), quatre estampes avec des images porte-bonheur (dont une signée par l'atelier Chenmaoji), et dix-sept estampes à thème de scènes de théâtre (dont six sans signature, une portant la mention "Shanghai", six signées par l'atelier Chenmaoji, deux par l'atelier Junxiangzhai et deux par l'atelier Wenyizhai).

- Thèmes d'actualités

Les estampes du Nouvel An à thème d'actualité constituent une composante très unique et très importante des estampes de Xiaojiaochang. Ces actualités peuvent couvrir divers aspects, allant de grandes nouvelles politiques aux événements curieux et divers de la vie quotidienne, qui sont immortalisés sur les estampes pour le divertissement du public. L'estampe 71.1933.18.4, intitulée "Les dix étrangetés, nouvelle version améliorée" (*Xīnchū gǎiliáng shíxīqí* 新出改良十希奇) (annexe Cat.1), est un excellent exemple de ce type de production. Cette estampe comprend dix scènes, décrivant des images très étranges, semblant être des nouvelles sociales choquantes. En considérant le titre, la morale semble être que ces «étrangetés» seraient bien conséquence des changements et de la modernité.

Des estampes de comparaison du même type que celles de Xiaojiaochang conservées dans la collection peuvent également être trouvées dans des collections de la Bibliothèque de Shanghai, comme une estampe intitulée 'Nouvelle édition des dix scènes de peur des hommes envers leurs épouses dans le monde des Qing' (*xīn chū Qīngcháo shìjiè shí pà qī* 新出清朝世界十怕妻) (annexe Fig.44)⁷⁶, une image également divisée en dix parties, chacune

⁷⁵ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Shanghai Xiaojiaochang juan* 中国木版年画集成. 上海小校场卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection de Xiaojiaochang), Beijing, 2011

⁷⁶ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Shanghai Xiaojiaochang juan* 中国木版年画集成. 上海小校场卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection de Xiaojiaochang), Beijing, 2011, p.336

représentant une scène où un homme craint sa femme dans le cadre familial, donc en contraste total avec la situation traditionnelle de la société patriarcale chinoise où le mari domine sa femme. Ce genre de nouvelles pourrait provenir du célèbre journal de l'époque à Shanghai, le Shenbao 申報⁷⁷. Dans ses premières années, le Shenbao fabriquait parfois des rumeurs de rue ou même de fausses nouvelles pour attirer la curiosité du public, ce qui le rendait très populaire parmi les habitants⁷⁸. Ici, les estampes du Nouvel An remplissent une fonction similaire à celle des journaux, en diffusant des informations visant à susciter la curiosité (et parfois l'hilarité ou la réprobation morale) du public.

- Dessins porte-bonheur

Pour ce qui est des estampes produites dans le quartier de Xiaojiaochang, mais plus proches d'une typologie traditionnelle, parmi les œuvres de la collection quatre estampes (les œuvres 71.1933.18.7 ; .13 ; .20 et .21) représentent des sujets liés à la fonction traditionnelle d'appel pour le bonheur.

Parmi ces estampes, l'œuvre 71.1933.18.13 (annexe Cat.10) est spéciale. Au cours de nos recherches, nous l'avions initialement classée comme une estampe produite dans le quartier de Taohuawu de la ville de Suzhou, en raison de son iconographie et de son contenu textuel identiques à une estampe produite par l'atelier CHEN Tongsheng 陳同盛 dans le quartier de Taohuawu, conservée à la bibliothèque de Suzhou (annexe Fig.45)⁷⁹. Cependant, des recherches plus approfondies ont révélé que l'atelier CHEN Tongsheng avait ouvert une succursale à Shanghai⁸⁰. En même temps, la Bibliothèque de Shanghai conserve également une estampe identique à la .13, indiquée comme ayant été produite à Shanghai (annexe Fig.46)⁸¹. On peut en conclure qu'il était courant à l'époque pour les ateliers de s'influencer et

⁷⁷ le Shenbao 申報, fondé en 1872 par l'homme d'affaires britannique Ernest Major et publié jusqu'en 1949

⁷⁸ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Riben Cangpin juan* 中国木版年画集成. 日本藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection japonaise), Beijing, Zhonghua shuju, 2011

⁷⁹ FENG Jicai 冯骥才 *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Taohuawu juan volume I* 中国木版年画集成. 桃花坞卷上 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection de Taohuawu), Beijing, 2011, p.113

⁸⁰ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Shanghai Xiaojiaochang juan* 中国木版年画集成. 上海小校场卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection de Xiaojiaochang), Beijing, 2011

⁸¹ Bibliothèque de Shanghai, 上海圖書館, *Qingmo Nianhua Huicui* 清末年画荟萃 (sélection des estampes du Nouvel An à la fin de la Dynastie Qing), Shanghai, Renmin Meishu Chubanshe, 2000, pl.167

de se copier, surtout que les ateliers du quartier de Xiaojiaochang descendaient en grande partie des ateliers du quartier de Taohuawu

Toujours dans cette catégorie d'estampes porte-bonheur il semblerait que les estampes .7 (annexe Cat.4) et .21 (annexe Cat.19) de la collection 71.1933.18.* constitueraient en fait une paire. Elles pourraient être des œuvres destinées à être affichées ensemble de manière symétrique en face à face (comme traditionnellement il était habitude de coller une estampe sur chaque battant de portes).

- Thèmes littéraires et théâtraux

Avec la popularité croissante de l'Opéra de Pékin, la ville de Shanghai, après son ouverture en 1843, a souvent invité des célèbres acteurs de l'Opéra de Pékin à se produire dans ses théâtres, formant progressivement ce que l'on appelait "l'Opéra de Pékin de style Shanghai" (*Hǎipài Jīngjù* 海派京劇). Cette forme d'Opéra de Pékin particulière à la ville de Shanghai était très populaire à l'époque, ce qui peut avoir déterminé une production locale très abondante d'estampes de ce type, dont le public était friand⁸².

Les estampes à thème littéraire et théâtral produites dans le quartier de Xiaojiaochang à Shanghai constituent la portion la plus importante de la collection étudiée, avec un total de dix-sept estampes sur trente-neuf. Parmi celles-ci, le plus grand nombre, soit huit estampes (71.1933.18.14 ; .15 ; .16 ; .17 ; .18 ; .28 ; .29 et .36), décrivent une série de scènes d'un roman ou d'une pièce de théâtre dans une composition de plusieurs images consécutives. Sept autres estampes (.19 ; .25 ; .26 ; .30 ; .32 ; .33 et .34) représentent une seule scène d'un roman ou d'une pièce de théâtre. Une estampe (71.1933.18.27) réunit des scènes importantes de différents romans ou pièces de théâtre, et une dernière estampe, plus particulière (71.1933.18.35), présente une création secondaire créative, basée sur une œuvre littéraire.

Si l'on examine les huit estampes représentant plusieurs scènes en série, sur toutes, les titres en haut indiquent qu'elles font partie d'un binôme, mentionnant soit 'partie 1' soit 'partie 2' (soit en chinois 'avant'/'après'). Cependant seulement les estampes .14 (annexe Cat.11) et .28 (annexe Cat.12) de la collection peuvent constituer un binôme complet. Les

⁸² FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Shanghai Xiaojiaochang juan* 中国木版年画集成. 上海小校场卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection de Xiaojiaochang), Beijing, 2011

estampes en série de deux volumes étaient sans doute une tendance à l'époque, directement issue de la fonction traditionnelle originale de ces œuvres, bien que le collecteur ici en ait acquis (ou donné au musée) seulement une de la paire.

Parmi les sept estampes représentant une seule, cinq décrivent des scènes de guerre et deux des scènes tirées d'œuvres littéraires. Elles ont en commun d'inclure plusieurs personnages avec une hiérarchie claire et des détails minutieux. Un phénomène très intéressant est observé ici : on peut voir que l'estampe .32 (annexe Cat.29) de la collection, intitulée " Image de la sortie du bain de la concubine Yang" (*Yáng Fēi Chū Yù Tú* 楊妃出浴圖), signée par l'atelier Wenyizhai 文儀齋, est tout à fait analogue en termes de composition et de personnages -à quelques détails près- à une estampe intitulée "WU Wang cueillant des lotus" (*Wú Wáng Cǎi Lián Tú* 吳王採蓮圖) (annexe Fig. 47)⁸³, signée par l'atelier Junxiangzhai 筠香齋. Il est possible que l'une soit une imitation modifiée de l'autre, ou bien que les deux aient utilisé le même dessin original, mais interprété différemment par chaque atelier pour créer des œuvres distinctes.

Des estampes avec motifs tirés d'œuvres littéraires peuvent parfois également être produites pour promouvoir le répertoire disponible maîtrisé par l'atelier. C'est le cas par exemple de l'estampe .27 (annexe Cat.25) de la collection, dans la partie inférieure, le nom de l'atelier Chenmaoji 陳茂記, ainsi que son emplacement et ses produits. L'exemplaire produit par l'atelier Shenwenya 沈文雅 (annexe Fig.48)⁸⁴ présente une structure tout à fait similaire avec des mêmes slogans publicitaires dans la partie inférieure.

La dernière estampe spéciale de l'ensemble, la 71.1933.18.35 (annexe Cat.32), est une illustration assez originale du *Classique des montagnes et des mers* (*Shanhai jing* 山海經) qui montre l'imagination créative des fabricants d'estampes. Ce type d'inspiration trouve ses racines dans les estampes de Taohuawu. Par exemple, une paire d'estampes montre des plantes et des animaux de la vie quotidienne anthropomorphisés aussi sous le sujet de *shanghai*

⁸³ Bibliothèque de Shanghai, 上海圖書館, Qingmo Nianhua Huicui Xiajuan 清末年画荟萃 下卷 (sélection des estampes du Nouvel An à la fin de la Dynastie Qing volume 2), Shanghai, Renmin Meishu Chubanshe, 2000, pl.2

⁸⁴ Bibliothèque de Shanghai, 上海圖書館, Qingmo Nianhua Huicui Xiajuan 清末年画荟萃 下卷 (sélection des estampes du Nouvel An à la fin de la Dynastie Qing volume 2), Shanghai, Renmin Meishu Chubanshe, 2000, pl.23

jing (annexe Fig.49)⁸⁵. Cela démontre clairement une continuité stylistique et thématique entre les estampes de Taohuawu et celles de Xiaojiaochang, soulignant l'héritage et l'évolution des techniques et des motifs au fil du temps.

II.4. Les estampes du village de Yangjiabu dans la ville de Weifang (province du Shandong)

Le village de Yangjiabu 楊家埠 est situé à 15 kilomètres au sud-est de la ville de Weifang 濰坊 dans la province du Shandong 山東 (annex Fig.50).

À la fin de la dynastie Ming (1368 - 1644) et au début de la dynastie Qing (1644 - 1911), les habitants locaux au village de Yangjiabu ont commencé à apprendre à utiliser l'impression xylographique pour fabriquer des estampes du Nouvel An⁸⁶. Les estampes de Yangjiabu se caractérisent par des thèmes ruraux et par un style artistique simple, avec des couleurs vives. Elles étaient bon marché et ont été vendues en grande quantité, répondant aux besoins esthétiques et de consommation du grand public. L'âge d'or des estampes de Yangjiabu a duré environ un siècle, entre la période du règne de Daoguang (1820 - 1850) et la fin du règne de Guangxu (1875-1908)⁸⁷. Au plus haut niveau de la production, on estime qu'environ 70 000 000 estampes étaient réalisées chaque année et vendues partout dans l'empire, y compris dans des localités qui sont aujourd'hui en territoire russe⁸⁸.

Les producteurs d'estampes de Yangjiabu employaient la méthode traditionnelle de l'impression avec 6 à 7 couleurs, appliquées avec plusieurs planches (*tào bǎn* 套版 "planches en serie")⁸⁹. D'abord, un dessin était conçu et une planche gravée pour les contours à

⁸⁵ Bibliothèque nationale de Taiwan, 國立中央圖書館, *Zhongguo Chuantong Nianhua Yishu Tezhan Zhuanji*, 中國傳統年畫藝術特展專輯 (Catalogue de l'exposition spéciale sur l'art des estampes du Nouvel An traditionnel chinois), Taipei, 1991, p.238-239

⁸⁶ SUN Shan 孙珊, « Yangjiabu Muban Nianhua de Baohu yu Chuancheng, 杨家埠木版年画的保护与传承 » (Conservation et héritage des gravures sur bois de Yangjiabu), , in *Meishu Jiaoyu Yanjiu* 美術教育研究, 2019, No.21, p 46-47.

⁸⁷ SUN Shan 孙珊, « Yangjiabu Muban Nianhua de Baohu yu Chuancheng, 杨家埠木版年画的保护与传承 » (Conservation et héritage des gravures sur bois de Yangjiabu), , in *Meishu Jiaoyu Yanjiu* 美術教育研究, 2019, No.21, p 46-47.

⁸⁸ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo muban nianhua ji cheng. Yangjia bu juan* 中国木版年画集成. 楊家埠卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Yangjiabu), Beijing, Zhonghua shuju, 2009, p. 7.

⁸⁹ SUN Shan 孙珊, « Yangjiabu Muban Nianhua de Baohu yu Chuancheng, 杨家埠木版年画的保护与传承 » (Conservation et héritage des gravures sur bois de Yangjiabu), , in *Meishu Jiaoyu Yanjiu* 美術教育研究, 2019, No.21, p 46-47.

imprimer en noir ; ensuite plusieurs plaques étaient gravées pour les zones de couleur correspondantes. Lors de l'impression, la plaque de contour était imprimée en premier, puis les plaques de couleur étaient utilisées pour remplir les couleurs.

Si on examine l'estampe de Yangjiabu 'Le Qilin apporte un enfant' (*qilin sòngzǐ* 麒麟送子), datée du début de la République de Chine (1912-1949), reproduite dans l'ouvrage de WANG Shucun 王樹村(1981) (annexes Fig.51)⁹⁰, nous pouvons voir que son thème, sa composition et son contenu textuel sont très similaires à ceux de l'estampe 71.1933.18.24 (annexe Cat.22) de notre corpus d'étude. On peut donc supposer que les estampes de la collection qui présentent un style de représentation des personnages, une distribution des inscriptions dans un bandeau tout au long du marge supérieure de la feuille et une utilisation des couleurs similaires, à savoir les œuvres 71.1933.18.8, .22, .23 et .24, ont probablement été produites dans le village de Yangjiabu.

Parmi les quatre estampes de cet ensemble, une présente un thème porte-bonheur (71.1933.18.24), tandis que les trois autres un thème littéraire ou théâtral.

En termes de contenus, les estampes de Yangjiabu ne se limitent pas à la représentation de motifs traditionnels pour signifier le bonheur ou pour illustrer des épisodes de romans traditionnels : les images sont également souvent accompagnées de versets simples et de mots de bon augure.

Les estampes .8 (annexe Cat.5) et .23 (annexe Cat.21) sont marquées du nom de l'atelier Yongxing [prospérité éternelle] (*yongxing* 永興 ou *yongxingdian* 永興店). Selon une interview de M. ZHANG Xingjian, un collectionneur d'estampes du Nouvel An de la ville de Weifang dans la province du Shandong⁹¹, qui possède une estampe du village de Yangjiabu datant de la période Daoguang (1821-1850) avec la mention "Atelier Yongxing du village de Yangjiabu" (*Yángjiābù Yǒngxīng huàdiàn* 楊家埠永興畫店) tracé sur le côté, on peut conclure que l'atelier Yongxing est un atelier d'estampes du village de Yangjiabu. Cependant, en étudiant les estampes du quartier de Xiaojiaochang à Shanghai et en consultant le plan de

⁹⁰ WANG Shucun 王樹村, 1981 : *Zhongguo Minjian Nianhuashi Tulu* 中國民間年畫史圖錄 (Catalogue historique des peintures du nouvel an, populaires chinoise), Shanghai, Shanghai renmin meishu chubanshe 1981, p. 761, pl.778

⁹¹ <https://www.163.com/dy/article/G36LSPLI0530R9FJ.html>, consulté 23/04/2024.

répartition des commerces de ce quartier mentionné plus haut, on trouve aussi un magasin nommé aussi "l'atelier Yongxing" (Yongxinghao 永興號)⁹² à l'emplacement numéro 55 (annexe Fig.52)⁹³. Bien qu'il soit possible que deux magasins portent le même nom, on pourrait aussi supposer que l'atelier Yongxing du village de Yangjiabu s'est déplacé à Shanghai, où les propriétaires auraient établi une succursale dans le quartier de Xiaojiaochang, continuant à produire et vendre des estampes dans le style de Yangjiabu. Cela pourrait expliquer l'origine des quelques estampes du village de Yangjiabu dans notre collection.

II.5. L'estampe du village de Đông Hồ au Vietnam

Le Vietnam, est situé au sud-ouest de la Chine. En tant que pays voisins, la Chine et le Vietnam ont maintenu des liens étroits et partagent des coutumes similaires, comme l'affichage des estampes du Nouvel An pendant les fêtes. Les caractères chinois ont été introduits au Vietnam sous la dynastie Qin (221 avant J.C. – 207 avant J.C.), et ils ont été utilisés comme écriture officielle du Vietnam pendant plus de deux mille ans, jusqu'à la fondation officielle de la République démocratique du Vietnam en 1945⁹⁴. Par conséquent, de nombreuses estampes vietnamiennes sont également écrites en caractères chinois, rendant difficile la distinction entre les estampes chinoises et vietnamiennes. Par exemple, l'estampe intitulée "Prospérité de la nation/du pays" (*Guó jiā shèng zhì* 國家盛治) (annexe Fig.53)⁹⁵ présente des caractères chinois qui sont pratiquement identiques à ceux utilisés en Chine.

Les estampes du Nouvel An les plus célèbres du Vietnam sont les estampes de Đông Hồ, du nom du village de Đông Hồ (annexe Fig.54) situé dans la commune de Song Hồ, district de Thuận Thành, province de Bắc Ninh au Vietnam. Leur période de prospérité s'étend du milieu du XVIIIe siècle au début de 1944⁹⁶.

⁹² En chinois, "Dian 店" et "Hao 号" ont tous deux le sens d'atelier.

⁹³ Miyama Ryo 三山陵, traduit par CHEN Yi 陈琦, 2022: « Shanghai Chenmaoji de muban nianhua yu shiban nianhua 上海陈茂记的木版年画与石版年画 », dans FENG Jicai 馮驥才 éd., *Nianhua yanjiu* 年畫研究 Beijing, Wenhua Yishu Chubanshe, 2022, p.191-213, p.195

⁹⁴ GUO Zhenduo 郭振铎, ZHANG Xiaomei 张笑梅, 2001: *Yuenan Tongshi* 越南通史 (Histoire du Vietnam), Beijing, Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2001.

⁹⁵ https://tamdiepblog.wordpress.com/2021/09/25/tranh-dan-gian-bai-1-tranh-dong-ho/#_Toc144949034, consulté au 27/05/2024.

⁹⁶ WU Deshi 吴德识, 2013: « Qianxi Yuenan Donghu Nianhua zhong de Dongwu Xingxiang ji qi Wenhua Hanyi » 浅析越南东湖年画中的动物形象及其文化含义 (Analyse des images d'animaux et de leur

Les estampes produites dans le village de Đông Hồ servaient principalement à des gens ordinaires, en mettant l'accent sur les activités de culte ou la décoration. Ces estampes sont fabriquées avec du papier Giấy Dó, produit dans le même village, qui est fabriqué à partir de l'écorce de l'arbre Rhamnoneuron (Cây dó giấy) [*Rhamnoneuron Balansae* (Maury gilg.)] et est relativement épais⁹⁷.

Au cours de nos recherches, un site web réalisé par le chercheur vietnamien Diệp Minh Tâm présentant les estampes de Đông Hồ s'est avéré très utile pour l'étude de trois estampes de la collection, à savoir les nos .9, .10 et .11. Ces trois estampes ont des dimensions égales et sont réalisées sur un papier très similaire, dense et relativement épais, ce qui suggère qu'elles proviennent du même lieu de production. Sur le site web de Diệp Minh Tâm, nous pouvons voir que les exemples numérotés 52 (annexe Fig.55) et 56 (annexe Fig.56)⁹⁸ sont identiques en forme et en contenu à nos estampes .9 (annexe Cat.6) et .10 (annexe Cat.7) respectivement. Par conséquent, nous pouvons supposer que les trois estampes de notre collection proviennent probablement du village de Đông Hồ au Vietnam.

Ces trois estampes sont à thème porte-bonheur. En raison des liens culturels étroits entre le Vietnam et la Chine, les thèmes des estampes du Nouvel An de Đông Hồ sont très proches de ceux des estampes chinoises. Parmi les trois estampes, .9 et .10 sont très proches l'une de l'autre, pour composition et sujet, ce qui suggère qu'elles font partie d'une série d'estampes, voire qu'elles ont été conçues pour être affichées ensemble. L'estampe .11 (annexe Cat.8), quant à elle, reflète l'aspiration à une vie familiale prospère et harmonieuse.

signification culturelle dans les images du Nouvel An Donghu au Viêt Nam), *Dazhong Wenyi* 大众文艺, No.24, 2013, p.123-124.

⁹⁷ WU Deshi 吴德识, 2013: « Qianxi Yuenan Donghu Nianhua zhong de Dongwu Xingxiang ji qi Wenhua Hanyi » 浅析越南东湖年画中的动物形象及其文化含义 (Analyse des images d'animaux et de leur signification culturelle dans les images du Nouvel An Donghu au Viêt Nam), , *Dazhong Wenyi* 大众文艺, No.24, 2013, p.123-124.

⁹⁸ https://tamdiepblog.wordpress.com/2021/09/25/tranh-dan-gian-bai-1-tranh-dong-ho/#_Toc144949034, consulté au 27 mai 2024.

III. PATRIMONIALISATION DES ESTAMPES DU NOUVEL AN

L'affichage des estampes du Nouvel An est une composante importante des coutumes populaires chinoises. À la fin de l'année, les habitants, qui avaient passé l'année à travailler pour gagner leur vie, nourrissaient naturellement de belles aspirations pour l'année à venir. Ces aspirations pouvaient être grandes, telles que des souhaits de prospérité nationale, de conditions climatiques favorables et de bonnes récoltes, ou plus modestes, telles que des vœux de paix pour leur foyer, de prospérité financière. Ensuite, en raison de leur faible coût de ces artefacts et leur facilité de diffusion, les estampes du Nouvel An ont évolué pour couvrir une plus grande variété de thèmes et se transformer de plus en plus dans le sens d'images d'agrément de fruition rapide.

Cette dimension relativement éphémère spécifique à ces images 'annuelles' fait que très peu d'estampes antérieures à la fin de la dynastie Qing (1644-1912) -début de la République de Chine (1912-1949) ont été conservées. Comparées à d'autres types de production sur papier, livres, peintures, dessins, calligraphies, les estampes du Nouvel An sont extrêmement rares.

Images pour lesquelles la dimension fonctionnelle et sérielle primait sur la dimension artistique, ces œuvres temporaires étaient conçues à usage unique pour une durée d'un an. Elles étaient collées sur les portes, les murs, voire sur le foyer de la cuisine selon la nature propitiatoire souhaitée. Par exemple, les gardiens des portes étaient collés sur les portes pour empêcher les mauvais esprits d'entrer dans la maison, des estampes avec des valeurs éducatives ou de divertissement étaient collées sur les murs pour la décoration quotidienne, et le dieu de la cuisine était collé sur le foyer pour garantir la suffisance des aliments et prévenir les incendies. Dans ce cas, la nature « annuelle » de l'estampe coïncide aussi avec une des facettes de cette divinité, qui remonte au ciel à la fin du deuxième mois pour reporter les actions des membres de la famille aux divinités supérieures et il revient au Nouvel an : ainsi une nouvelle estampe est affichée à la place de l'ancienne.

Le papier utilisé pour leur fabrication était également relativement léger et bon marché, facilitant ainsi leur collage et leur superposition. Après une année d'exposition aux intempéries et à la fumée, ces estampes, endommagées, étaient retirées par grattage et

remplacées ou recouvertes par de nouvelles. Cet acte même de remplacement était signifiant, symbolisant le "renouvellement" d'un nouveau cycle.

En Chine les arts sur papier, ont toujours été très appréciés, pour leur raffinement, mais les artisans des ateliers d'estampes étaient à la base des villageois avec une renommée exclusivement populaire, maîtrisant un savoir-faire transmissible, mais pas considérés comme des artistes de l'histoire, et les estampes du Nouvel An, en tant qu'objets du quotidien, n'étaient pas perçues comme des œuvres d'art dignes d'attention. De plus, en raison de leur production de masse, utilitaire et liée à une dimension quotidienne et populaire, les estampes du Nouvel An n'ont jamais été partie intégrante de l'histoire des collections en Chine, constituées traditionnellement pas les lettres et les bibliophiles.

En plus de cet aspect populaire et donc mineur, les estampes du Nouvel An abordant souvent des thèmes liés aux croyances « superstitieuses » ou aux traditions populaires, ont été critiquées et détruites pour des raisons politiques après la fondation de la République populaire de Chine, en particulier dans les années 1960 et 1970. Considérées comme des médias de propagation « des superstitions », non seulement les estampes elles-mêmes ont été mal vues, mais également les planches de fabrication, vestiges de cette tradition, ont été détruites à cette époque.

Enfin, en raison du processus de modernisation, la vie des gens aujourd'hui est très différente de ce qu'elle était autrefois. Dans les villes, les appartements ordinaires n'ont plus de portes doubles symétriques pour coller les gardiens des portes, les cuisines modernes et propres n'ont plus besoin de vénérer le dieu de la cuisine et avec et avec l'apparition de nouveaux médias tels que la télévision, les téléphones portables et Internet, le rôle des estampes du Nouvel An en tant que divertissement et moyen de diffusion d'histoires a naturellement disparu.

Bien que la collection des estampes du Nouvel An ne soit pas aussi florissante que celle de la peinture et de la calligraphie chinoises, elle a néanmoins attiré l'attention. Les estampes du Nouvel An qui ont été préservées aujourd'hui proviennent principalement de collections d'érudits étrangers, venus en Chine pendant à la fin de la période impériale et pendant les années de la République, qui les ont collectées et conservées dans le cadre de leurs recherches sur les coutumes chinoises. D'autres se trouvent au Japon, car les Japonais ont été depuis toujours des collectionneurs de produits chinois et des amateurs d'estampes.

Nous essayerons de présenter brièvement comment les estampes du Nouvel An sont passées d'objets d'usage quotidien à des objets de patrimoine culturel susceptibles d'être étudiés, et conservés dans des collections de par le monde.

III.1. Patrimonialisation des estampes populaires chinoises : de l'objet quotidien à l'objet patrimonial

Pendant la longue période où les estampes du Nouvel An étaient des objets d'usage et même lorsqu'elles ont commencé à disparaître, les Chinois n'ont pas pris conscience du fait que cet art populaire ancien était sur le point de s'éteindre, ni de son importance en tant que reflet des coutumes chinoises, méritant d'être préservé dans la mémoire. Cependant, des personnes issues de différentes cultures, en raison de leurs perspectives et de leurs conceptions, portent des jugements de valeur différents. Par conséquent, les estampes traditionnelles du Nouvel An qui n'étaient pas valorisées en Chine, ont été regardées autrement par des érudits étrangers, qui ont été les premiers à entreprendre des collectes à relativement grande échelle.

Les Japonais, grâce à leur proximité géographique et à leurs échanges commerciaux avec la Chine, ont conservé des collections précieuses d'estampes du Nouvel An chinoises dès la fin des Ming⁹⁹. Les Britanniques ont commencé à s'intéresser aux estampes du Nouvel An dès 1800¹⁰⁰. Par la suite, certains sinologues russes et français ont également porté attention et mené des recherches sur les estampes chinoises.

Les Chinois ont pris conscience de la valeur des estampes du Nouvel An après le Mouvement du 4 mai (1919) de la période républicaine (1911-1949) et certains révolutionnaires, pendant les années de la guerre de libération, ont commencé à adapter certaines images à des messages politiques. Ce n'est qu'au cours des années 1950 que les milieux artistiques chinois ont commencé à mener des enquêtes organisées sur les estampes du Nouvel An.

⁹⁹ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Riben Cangpin juan* 中国木版年画集成. 日本藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection japonaise), Beijing, Zhonghua shuju, 2011

¹⁰⁰ Li Fuqing 李福清 (B. L. Riftin) et FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo muban nianhua ji cheng. Eluosi cang pin juan* 中国木版年画集成-俄罗斯藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection russe), Beijing, Zhonghua shuju, 2009

III.1.1 Collection internationale des estampes populaires chinoises au début de 20e siècle

Depuis le XIXe siècle, de nombreux étrangers venus en Chine pour diverses raisons ont commencé à collecter et à étudier les estampes chinoises. Ces estampes sont aujourd'hui considérées comme des antiquités ou des œuvres d'art et sont conservées dans près d'une centaine de musées ou de collections privées. Parmi ces institutions figurent entre autres le British Museum, la Bibliothèque de l'École des études orientales et africaines de l'Université de Londres, la Bibliothèque nationale de France à Paris, le musée du quai Branly-Jacques Chirac, la Bibliothèque de l'Université Columbia aux États-Unis, le Umi-Mori Art Museum au Japon, la Bibliothèque de l'Université Waseda à Tokyo, le musée de l'Ermitage et le Musée d'Art des peuples d'Orient à Moscou¹⁰¹.

- Collection en Russie

Parmi les collections étrangères en dehors de la Chine, selon les sources la Russie serait le pays qui conserve le plus grand nombre d'estampes chinoises, avec environ 6000 pièces. Les estampes du village de Yangliuqing y sont les plus nombreuses, et la collection comprend également une grande quantité d'estampes de la fin de la dynastie Qing (1644-1912)¹⁰².

L'intérêt pour l'acquisition des estampes chinoises en Russie remonterait aux XVIIIe-XIXe siècles, à une époque où ces estampes populaires étaient très répandues et appréciées pour leur caractère exotique.

En 1896-1897, le botaniste russe Vladimir Leontievitch Komarov (1869-1945) s'est rendu dans le nord-est de la Chine pour une enquête botanique. Considérant les estampes du Nouvel An comme un excellent moyen de comprendre la culture populaire, il a commencé à en acheter en grande quantité et a fait ensuite don de ses collections à la Société de

¹⁰¹ XU Yiyi 徐艺乙, "Xifang Guojia Dui Zhongguo Minjian Muban Nianhua de Shouchang yu Yanjiu 西方国家对中国民间木版年画的收藏与研究" dans *Xibei Minzu Yanjiu* 西北民族研究, 2011, No.1, p. 128-134

¹⁰² Li Fuqing 李福清 (B. L. Riftin) et FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo muban nianhua ji cheng. Eluosi cang pin juan* 中国木版年画集成-俄罗斯藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection russe), Beijing, Zhonghua shuju, 2009.

géographie de Russie. En 1897, lors de son rapport à la Société de géographie, il a apporté des estampes chinoises qui ont attiré l'attention de Vasily Mikhaylovich Alekseyev (1881-1951) (annexe Fig.57), un étudiant en chinois. Komarov a offert à Alekseyev l'une des estampes de sa collection, que celui-ci apporta à un professeur chinois de l'Université de Saint-Pétersbourg pour lui demander des renseignements. L'avis de l'académicien, jugeant que ces œuvres étaient "d'un goût vulgaire" et indignes d'être vues dans un établissement académique¹⁰³ n'arrêta pas l'intérêt naissant chez ce jeune chercheur qui, en 1906, se rendit à Pékin pour poursuivre ses études et commença à acheter des estampes du Nouvel An dans le but de les étudier. En trois ans, il collecta plus de 3000 estampes de la fin de la dynastie Qing (1644-1912) et demanda à des professeurs de chinois de les lui lire et en rédiger des résumés. Pendant cette période Alekseyev visita de nombreux lieux de production d'estampes en Chine. " Dans le domaine de la folkloristique chinoise, mon intérêt pour les estampes du Nouvel An était le plus fort. Les estampes ressemblent à des illustrations de la vie chinoise : elles sont étroitement liées et se complètent mutuellement." Lors de sa collecte d'estampes, il explora également les méthodes d'utilisation des estampes par le peuple, les endroits où elles étaient affichées et mentionna leur caractère régional et saisonnier.¹⁰⁴

En 1910, Alekseyev retourna en Russie et organisa la première exposition mondiale d'estampes chinoises à la Société royale de géographie de Saint-Pétersbourg, où il publia également son premier article de recherche. Les notes de recherche d'Alekseyev montrent que son intérêt pour les estampes n'était pas principalement artistique, mais qu'il se concentrait davantage sur le contenu représenté et sur l'étude des coutumes populaires. Après la mort d'Alekseyev, sa collection fut répartie entre plusieurs musées, principalement le musée de l'Ermitage et le Musée d'anthropologie et d'ethnographie Pierre-le-Grand à Saint-Petersbourg¹⁰⁵.

¹⁰³ Li Fuqing 李福清 (B. L. Riftin) et FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo muban nianhua ji cheng. Eluosi cang pin juan* 中国木版年画集成-俄罗斯藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection russe), Beijing, Zhonghua shuju, 2009.

¹⁰⁴ Li Fuqing 李福清 (B. L. Riftin) et FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo muban nianhua ji cheng. Eluosi cang pin juan* 中国木版年画集成-俄罗斯藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection russe), Beijing, Zhonghua shuju, 2009.

¹⁰⁵ Li Fuqing 李福清 (B. L. Riftin) et FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo muban nianhua ji cheng. Eluosi cang pin juan* 中国木版年画集成-俄罗斯藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection russe), Beijing, Zhonghua shuju, 2009.

Aujourd'hui, en Russie, le musée de l'Ermitage et le Musée d'anthropologie et d'ethnographie Pierre-le-Grand possèdent toujours la plus grande collection d'estampes chinoises, avec environ 500 pièces. Le Musée national des Arts orientaux de Russie et le Musée des beaux-arts Pouchkine de Russie possèdent ensemble 203 estampes chinoises. De plus, d'autres musées, comme le Musée Russe d'Ethnographie à Saint-Pétersbourg, abritent également des collections d'estampes chinoises¹⁰⁶.

- Collection au Japon

Après la Russie, le Japon est le deuxième pays conservant la plus grande collection d'estampes chinoises. Depuis la dynastie Tang (唐 618-907), de nombreux objets chinois ont été apportés au Japon par des échanges commerciaux et culturels ; ces marchandises chinoises étaient appelées "Tōmono" (唐物) et étaient très précieuses aux yeux des Japonais. Les estampes du Nouvel An et d'autres catégories d'estampes faisaient partie de produits commercialisés. Les *ukiyo-e* (浮世絵)¹⁰⁷ de l'époque Edo 江戸 (1603-1868), qui sont des estampes populaires japonaises, se seraient en partie développées sous l'influence des estampes chinoises. D'ailleurs certaines anciennes estampes qui n'ont pas été préservées en Chine, peuvent encore être trouvées dans les collections japonaises¹⁰⁸.

Selon les statistiques du début du XXI^e siècle, il avait environ 500 estampes chinoises collectées en 2011¹⁰⁹. L'intérêt majeur est dû au fait que les collections japonaises sont principalement composées d'estampes relativement anciennes, datant des règnes de Kangxi (1662-1722), Qianlong (1735-1796) et Jiaqing (1796-1820), et beaucoup d'entre elles peuvent être précisément datées et localisées. Parmi les institutions qui conservent des estampes chinoises, on trouve le Umi-Mori Art Museum dans la préfecture d'Hiroshima, la

¹⁰⁶ Li Fuqing 李福清 (B. L. Riftin) et FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo muban nianhua ji cheng. Eluosi cang pin juan* 中国木版年画集成-俄罗斯藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection russe), Beijing, Zhonghua shuju, 2009.

¹⁰⁷ L'*ukiyo-e* (浮世絵, signifiant « image du monde flottant ») est un mouvement artistique japonais de l'époque d'Edo (1603-1868) comprenant non seulement une peinture populaire et narrative originale, mais aussi et surtout les estampes gravées sur bois.

¹⁰⁸ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Riben Cangpin juan* 中国木版年画集成. 日本藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection japonaise), Beijing, Zhonghua shuju, 2011

¹⁰⁹ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Riben Cangpin juan* 中国木版年画集成. 日本藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection japonaise), Beijing, Zhonghua shuju, 2011, p.12

Bibliothèque de l'Université Waseda à Tokyo et le musée de l'Université de Tenri dans la préfecture de Nara.¹¹⁰

- Collection en Europe

En dehors de la Russie et du Japon, certains pays d'Europe occidentale ayant envoyé des missionnaires et des sinologues en Chine possèdent également des collections d'estampes du Nouvel An. Par exemple, le prêtre missionnaire français Henri Doré (1859-1931) (annexe Fig.58)¹¹¹ pendant son séjour en Chine, aurait collecté diverses estampes du Nouvel An de styles différents. Sa collection mettait particulièrement l'accent sur les images dites « superstitieuses » liées aux histoires taoïstes, bouddhistes et du confucianisme. Son ouvrage en 18 volumes, publié en 1938, *Recherches sur les superstitions en Chine* contient de nombreuses illustrations issues des estampes et croquis populaires qu'il a collectés entre 1895 et 1930¹¹². La majorité de sa collection est aujourd'hui conservée à la Bibliothèque de Shanghai¹¹³.

De même, le sinologue français Édouard Chavannes (1865-1918) a collecté quelques estampes lors de ses recherches en Chine, sous l'influence de Vasily Mikhaylovich Alekseyev¹¹⁴. Il a ensuite transféré ces estampes à la Société asiatique de Paris¹¹⁵ et certaines ont fait objet d'une exposition ainsi que d'une publication en 1978¹¹⁶.

¹¹⁰ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Riben Cangpin juan* 中国木版年画集成. 日本藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection japonaise), Beijing, Zhonghua shuju, 2011

¹¹¹ <https://www.babelio.com/auteur/Henri-Dore/365900>, consulté au 27 mai 2024.

¹¹² DORE Henri, 1938 : *Recherches sur les superstitions en Chine*, DORE Henri, Shanghai, 1938 (disponible sur : <https://archive.org/embed/recherchessurles13dore>, consulté au 27 mai 2024.

¹¹³ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Shanghai Xiaojiaochang juan* 中国木版年画集成. 上海小校场卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection de Xiaojiaochang), Beijing, 2011

¹¹⁴ Li Fuqing 李福清 (B. L. Riftin) et FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo muban nianhua ji cheng. Eluosi cang pin juan* 中国木版年画集成-俄罗斯藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection russe), Beijing, Zhonghua shuju, 2009.

¹¹⁵ La Société asiatique de Paris, première société savante de ce genre en Europe, fondée en 1822, servit de modèle à la Royal Asiatic Society créée à Londres un an plus tard. Les buts de la Société Asiatique étaient « d'encourager l'étude des langues de l'Asie, de se procurer les manuscrits asiatiques, les répandre par la voie de l'impression, d'en faire faire des extraits ou traductions et d'entretenir des relations et une correspondance avec les sociétés (...) et avec les savants asiatiques ou européens » (Règlement de 1822, § I art. 1 à 3). Les champs d'intérêt de la Société ont rapidement dépassé la philologie pour englober l'ensemble des études orientales.

¹¹⁶ ÉLIASBERG Danielle, *Imagerie populaire chinoise du Nouvel An : Collection Chavannes*, Eliasberg Danielle, in *Arts asiatiques : Annales du musée national des arts asiatiques Guimet et du musée Cernuschi*, vol.35, Paris, 1978

Tout comme le Musée d'Ethnographie du Trocadéro et ensuite le Musée de l'Homme de Paris conservaient des collections d'estampes (dont notre corpus d'étude est issu), le British Museum de Londres conserve une petite collection commencée en 1954 et enrichie surtout dans les années 1980 et 1990¹¹⁷. Dans l'ensemble, les sinologues et érudits modernes, principalement basés à l'étranger, ont systématiquement collecté et étudié les estampes du Nouvel An chinois dans des disciplines telles que l'anthropologie, la théologie, l'ethnologie et le folklore. Pour eux, les estampes du Nouvel An ne sont pas de simples objets décoratifs ou œuvres d'art, mais constituent une voie essentielle pour interpréter la culture traditionnelle chinoise.

III.1.2 Collection des estampes populaires chinoises au début de 20e siècle en Chine

Le premier personnage chinois moderne à avoir remarqué et commencé à collectionner les estampes du Nouvel An est LU Xun 魯迅¹¹⁸, célèbre penseur, sociologue et écrivain de la période républicaine. LU Xun accordait une grande importance au rôle social de l'art et s'intéressait également à la collecte et à l'étude des œuvres traditionnelles et populaires nationales. Il collectionnait des sculptures chinoises, des gravures sur bois étrangères et chinoises, ainsi que des estampes du Nouvel An. Dans certains de ses écrits, il a brièvement discuté de l'origine des estampes, de leur état à l'époque, de leur contenu, des méthodes d'impression et de composition, ainsi que des questions de transmission et d'adaptation. En insistant sur la collecte et la promotion de l'art populaire et national pour contrer l'idéologie coloniale présente dans la société de l'époque, LU Xun a montré qu'il considérait et étudiait les estampes du Nouvel An du point de vue des traditions culturelles chinoises et de leur sauvegarde¹¹⁹.

Après la fondation de la république populaire de la Chine (1949), la Chine a vu la publication d'une œuvre très importante dans l'histoire de la recherche sur les estampes du

¹¹⁷ Source : <https://www.britishmuseum.org/collection/term/x20588>. De nombreuses estampes de la collection ont notamment fait l'objet d'exposition au Musée [2010 May-Sep, BM, Dept of Asia, The Printed Image in China] et à l'international [2012 5th May -29th July, New York, The Metropolitan Museum of Art, 'The Printed Image in China'], consulté au 27 mai 2024.

¹¹⁸ LU Xun 魯迅(1881-1936), de son vrai nom ZHOU Shuren (周樹人), est un écrivain chinois, l'un des « fondateurs de la littérature chinoise contemporaine ».

¹¹⁹ WANG Shucun 王樹村, “*Lu xun yu Nianhua de shouji he yanjiu* 鲁迅与年画的收集和研究”, dans *Meishuyanjiu* 美術研究, 1982(1), p.55-58

Nouvel An, intitulée *zhōng guó nián huà fā zhǎn shǐ lüè* 中國年畫發展史略¹²⁰ par A Ying 阿英¹²¹ (1900-1977) en 1954, sur le sujet dans lequel il a analysé l'histoire, les sujets, la valeur artistique et culturelle des estampes d'art populaire.

Cependant, dans les années 1960 et 1970, pendant la Révolution culturelle¹²², une destruction systématique de la culture de l'ancien régime a été mise en place, ce qui a causé des dommages considérables aux estampes du Nouvel An. Ce n'est que dans les années 1980 et 1990, avec la stabilisation politique et le développement économique, que la recherche sur les estampes du Nouvel An a de nouveau attiré l'attention du milieu académique, notamment grâce à WANG Shucun (1923-2009), qui était un expert renommé en art populaire chinois et historien d'art. Il a toujours eu une grande passion pour les estampes du Nouvel An et l'art populaire et tout au long de sa vie, il a collectionné des milliers de trésors d'art populaire. Depuis 1959, il a publié 75 ouvrages spécialisés sur l'art populaire, dont plusieurs études approfondies sur ce type d'estampes en particulier¹²³.

Avec l'importance croissante accordée à l'art populaire, les estampes du Nouvel An, en tant que représentatives de l'art populaire et manifestations importantes des traditions folkloriques, ont attiré une attention croissante. En 2003, sous la direction de FENG Jicai 冯骥才¹²⁴, une enquête exhaustive sur les estampes du Nouvel An a été entreprise. À cette époque, les lieux de production d'estampes s'étaient considérablement réduits, les artisans transmettant leur savoir-faire étaient rares et les techniques artisanales populaires en partie presque oubliées. Lors de cette enquête, premièrement, les estampes du Nouvel An n'ont plus été traitées comme des objets d'art isolés, mais comme des sujets d'étude en ethnologie, anthropologie et en folklore, en les examinant globalement et en les reliant à l'histoire et la culture des lieux de production, à l'environnement naturel et à la vie folklorique.

¹²⁰ A Ying 阿英, *Zhongguo Nianhua Fazhan Shi lue* 中國年畫發展史略 (Aperçu de l'histoire des estampes du Nouvel An chinois), Beijing, 1954

¹²¹ A Ying (1900-1977), son vrai nom QIAN Defu 錢得富, était un célèbre dramaturge, théoricien littéraire et critique d'art moderne chinois

¹²² La révolution culturelle (wéngé 文革), ou plus couramment la grande révolution culturelle (wénhuà dàgémìng 文化大革命) (1966-1976).

¹²³ Journaliste de Meishu Guan cha 美術觀察記者, *Jiechu Meishu Shilunjia Minjian Meishu Souchangjia WANG Shucun xiansheng shishi* 杰出美术史论家、民间美术收藏家：王树村先生逝世, dans *Meishu Guan cha* 美術觀察, 2009 (12), p.32

¹²⁴ FENG Jicai 冯骥才 (1942-) est un écrivain et peintre chinois. L'essentiel de son œuvre est constitué de nouvelles dont l'objet fut d'expliquer les événements historiques qui se sont produits dans sa ville natale de Tianjin.

Deuxièmement, en plus des œuvres elles-mêmes, l'enquête a porté sur le processus de fabrication, les outils utilisés (annexe Fig.59)¹²⁵, les ateliers et les artisans associés. Enfin, l'enquête a adopté l'approche en combinant des moyens de documentation écrite, photographique et vidéographique, intégrant des enregistrements textuels et visuels pour créer des archives complètes et fiables.¹²⁶

Les résultats de cette enquête ont été publiés sous la forme d'une série de volumes intitulée *Zhōngguó mùbǎn niánhuà jíchéng* 中国木版年画集成 (Collection des estampes chinoises sur bois du Nouvel An), comprenant un total de dix-sept volumes. Cette collection présente les principaux lieux de production d'estampes ainsi que l'état actuel des collections importantes en Chine et à l'étranger. De nombreuses informations utilisées dans cette étude proviennent de ces précieuses archives et recherches.

Selon les résultats de l'enquête, les collections en Chine sont principalement centrées sur les différents lieux de production d'estampes. Prenons par exemple les œuvres des lieux de production présents dans cette collection. Les estampes du village de Yangliuqing dans la municipalité de Tianjin sont principalement conservées dans les musées et les collections privées de Tianjin, tels que le musée de Tianjin, la galerie des estampes de Yangliuqing et le musée de Yangliuqing de Tianjin, ainsi que dans certaines collections privées. Avec le soutien du gouvernement, au début du XXI^e siècle, les chercheurs chinois ont collecté environ 300 anciennes planches de bois gravées et plus de 1500 modèles d'estampes¹²⁷.

Les estampes du quartier de Taohuawu de la ville de Suzhou dans la province du Jiangsu sont principalement conservées dans la ville de Suzhou, notamment à la Bibliothèque de Suzhou, au Musée des estampes sur bois de Taohuawu à Suzhou, et au Musée de Nanjing 南京. Le Japon possède également une quantité importante d'estampes de Taohuawu, notamment au Musée d'art de la ville d'Osaka et dans d'autres collections privées. Au début du XXI^e siècle, le Bureau de la culture de la ville de Suzhou a créé le Musée des estampes

¹²⁵ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Shanghai Xiaojiaochang juan* 中国木版年画集成. 上海小校场卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection de Xiaojiaochang), Beijing, 2011, p.332, p.426-427

¹²⁶ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Yangliuqing juan* 中国木版年画集成. 杨柳青卷上 (Collection d'images chinoises du Nouvel An sur bois: Yangliuqing, vol. 1), Pékin, Zhonghua shuju, 2007

¹²⁷ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Yangliuqing juan* 中国木版年画集成. 杨柳青卷上 (Collection d'images chinoises du Nouvel An sur bois: Yangliuqing, vol. 1), Pékin, Zhonghua shuju, 2007

sur bois de Taohuawu, ouvert au public en 2006, où une collection précieuse d'estampes de Taohuawu est maintenant conservée¹²⁸.

Quant aux estampes du quartier de Xiaojiaochang dans la municipalité de Shanghai, leur nombre actuel est relativement limité, avec un total mondialement connu de seulement environ 1000 exemplaires. Elles sont principalement conservées au musée de Shanghai, au Musée d'histoire de Shanghai et à la Bibliothèque de Shanghai¹²⁹. Les collections locales de Shanghai proviennent principalement de deux sources : la première, mentionnée plus haut, est la collection d'environ 300 estampes réunies par le prêtre missionnaire français Henri Doré¹³⁰ ; la seconde provient des enquêtes qui ont été organisées par le département culturel de la Chine depuis 2003¹³¹, et les estampes sont principalement conservées au Musée d'histoire de Shanghai.

Ce petit panorama nous permet de comprendre l'importance de la collection conservée au musée du quai Branly-Jacques Chirac, en particulier pour ce qui concerne les estampes de Xiaojiaochang. Cependant, en comparant cette collection avec celles d'autres musées, il est facile de remarquer dans le corpus étudié l'absence presque totale de représentations de divinités, pourtant très courantes dans les collections similaires. À l'exception de la pièce 71.1933.18.21, qui illustre le culte du dieu de la richesse, on ne trouve pas de sujets tels que les gardiens de la porte ou des figures bouddhistes et taoïstes. C'est un point très étrange, peut-être dû à une sélection délibérée de la part du collectionneur lors de l'achat, ou à un choix fait au moment de la donation, mais cela reste inconnu à ce jour.

III.2. La patrimonialisation de la collection 71.1933.18.*

III.2.1. Le donateur : Le mystérieux Mr. Malon et comment il a obtenu ces estampes

À travers l'introduction historique des estampes chinoises et l'étude de cette collection, nous pouvons constater que les estampes de notre corpus d'étude ont été majoritairement

¹²⁸ FENG Jicai 冯骥才 *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Taohuawu juan volume I* 中国木版年画集成. 桃花坞卷上 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection de Taohuawu), Beijing, 2011

¹²⁹ FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Shanghai Xiaojiaochang juan* 中国木版年画集成. 上海小校场卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection de Xiaojiaochang), Beijing, 2011

¹³⁰ Bibliothèque de Shanghai, 上海圖書館, *Qingmo Nianhua Huicui* 清末年画荟萃 (sélection des estampes du Nouvel An à la fin de la Dynastie Qing), Shanghai, Renmin Meishu Chubanshe, 2000

¹³¹ https://www.gov.cn/test/2005-06/29/content_10904.htm, consulté au 27 mai 2024

produites à la fin du XIXe siècle ou au début du XXe siècle. Les estampes du quartier de Xiaojiaochang dans la municipalité de Shanghai et du quartier de Taohuawu de la ville de Suzhou y sont particulièrement bien représentées. Dans l'histoire, Shanghai, après son ouverture et l'établissement des concessions, était la région la plus en contact avec les étrangers et également un lieu important de production et de vente des estampes. Selon l'explorateur américain Dr. William Edgar Geil (1865-1925) dans son récit de voyage *A Yankee on the Yangtze*, lorsqu'il a voyagé en Chine en 1903, il a débarqué par le port de Shanghai. Il a écrit : "Shanghai est la métropole orientale, chaque personne venant en Extrême-Orient finira par visiter cette ville." Cela montre que pour les étrangers vivant en Chine, Shanghai était une étape incontournable et un lieu de séjour important. On peut donc supposer que la majorité, voire la totalité, des estampes de la collection aient été achetées et collectées à Shanghai.

Quant au donateur de cette collection, le mystérieux Mr. Malon, il est difficile de trouver des informations le concernant, que ce soit dans les archives du musée ou dans les documents disponibles. Cependant, selon une hypothèse de Mme Bussotti, il est possible qu'un collectionneur et antiquaire vivant à Paris, Paul Mallon, soit le véritable donateur de cette collection.

Paul Mallon (1884-1975) était un antiquaire et collectionneur, et son nom de famille ressemble beaucoup à celui du donateur mentionné sur les inventaires dans les archives de la collection 71.1933.18.* (Mr. Malon), ce qui explique pourquoi nous nous intéressons à lui.

Paul Mallon s'intéressait beaucoup aux régions d'Orient et d'Extrême-Orient, aux antiquités d'Égypte et à l'art byzantin, ainsi qu'à l'Empire kushāna (env. 30-375). Pour l'art chinois, son thème de prédilection était la sculpture, de la dynastie Han (206 av. J.-C. - 220 apr. J.-C.) à la dynastie Ming (1368-1644). Son mentor était le célèbre collectionneur et antiquaire Charles Vignier¹³² (1863-1934). Dans les articles qu'il a rédigés¹³³, on peut voir qu'il avait une expérience considérable dans l'expertise des sculptures chinoises et qu'il avait vécu à Pékin, où il aurait peut-être même possédé une résidence. Sa collection était très

¹³² Charles Vignier (1863-1934), est un poète et écrivain français d'origine suisse, devenu ensuite spécialiste des arts asiatiques et orientaux.

¹³³ Mallon Paul, 1927 : « Des imitations des anciennes sculptures Chinoises », *Artibus asiae*, no. 1, 1927, p.41-49

diversifiée et comprenait des antiquités, des bronzes, des céramiques, des sculptures, des laques, des meubles en laque, des paravents de Coromandel et des tapis¹³⁴.

Paul Mallon était un antiquaire important, qui vendait des antiquités d'Égypte, de Chine et d'Inde. Dans les années 1910 et 1920, il a eu une galerie à Paris d'abord au 114, avenue des Champs-Élysées, puis au 3, rue de Cirque. À partir de 1934 environ, sa femme, Marguerite Mallon, gérait la galerie, qui avait déménagé au 23, rue Raynouard. À la fin des années 1930 et dans les années 1940, les Mallon étaient à New York, au Gladstone Hotel, et ils vendaient des œuvres d'art à plusieurs musées américains.¹³⁵

En même temps, Paul Mallon était également photographe. Il a rassemblé et publié ses collections dans un livre intitulé "Collection Paul Mallon", écrit par Gaston Migeon (1861-1930) et Alexandre Moret (1868-1938)¹³⁶. Ce livre contient principalement des sculptures, ainsi qu'une petite quantité de céramiques et une peinture chinoise du XIe siècle de Wang Jinqing 王晉卿 (Wang shen 王詵, 1036-1093)¹³⁷, qui a été exposée au Musée Cernuschi en 1912. De plus, lors de la Xe exposition d'art de l'Asie organisée par le Musée Cernuschi en 1914, il y avait une mention de "Une intéressante série de pièces de vaisselle en bronze mince, à patine verte, parfois dorée, provenant du comte Desmazières, de M. Paul Mallon et de M. Loo"¹³⁸. Actuellement, le Musée Cernuschi conserve toujours 15 œuvres d'art données par Paul Mallon, dont une estampe, mais malheureusement dans le temps imparti pour notre recherche nous n'avons pas réussi à trouver en ligne aucune de cette œuvre¹³⁹.

À partir de ces informations, il est très probable qu'un Français ayant vécu en Chine et ayant un vif intérêt pour les antiquités chinoises, comme Paul Mallon, ait pu être le véritable propriétaire de cette collection d'estampes chinoises et qu'il ait acheté ces œuvres lors de ses séjours en Chine.

¹³⁴ <https://agorha.inha.fr/ark:/54721/4dba0be6-52b8-4d4a-9537-a49fe43f28cf>, consulté au 27 mai 2024.

¹³⁵ <https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/annotations/paul-mallon>, consulté au 27 mai 2024.

¹³⁶ MIGEON Gaston et MORET Alexandre, *Collection Paul Mallon*, Fascicule 1 et 2, Paris, 1921

¹³⁷ Wang shen 王詵, (1036-1093), surnom Wang Jinqing 王晉卿 est un peintre chinois actif pendant la seconde moitié du siècle sous le Song du nord.

¹³⁸ H. d'Ardenne de Tizac et D. de Berkem, *Parisia, la Ve exposition des arts de l'Asie*, Paris, musée Cernuschi, 1914

¹³⁹ <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/recherche/type/oeuvre/ET/donateur/mallon%2C%20paul-234841> consulté au 27 mai 2024.

Comme mentionné précédemment, Shanghai était, au début du XXe siècle, un passage obligé pour les étrangers entrant en Chine. Bien que les étrangers vivaient principalement dans les concessions, le quartier de Xiaojiaochang à Shanghai était situé entre la concession étrangère et la ville de Shanghai, bénéficiant d'une position géographique très pratique. On peut donc supposer que Paul Mallon, tout en se concentrant sur des œuvres d'art telles que des sculptures qu'il connaissait bien, aurait pu acheter des estampes du Nouvel An au quartier de Xiaojiaochang lors de ses passages à Shanghai ou lorsqu'il y séjournait pour ses activités de galeriste d'antiquités chinoises. De retour à Paris, il aurait ensuite fait don de ces estampes au musée d'Ethnographie du Trocadéro.

Bien sûr, cela reste une hypothèse basée sur une possible erreur d'orthographe dans la transcription du nom du donateur dans les registres d'inventaire du musée de l'Homme. Cependant d'une part il n'était pas rare que de telles erreurs puissent se retrouver dans les inventaires de l'époque, manuscrits, puis tapés à la machine, et, de l'autre il faut noter qu'à l'époque très souvent le même cercle d'amateurs, collectionneurs et antiquaires contribuait à enrichir les collections des musées parisiens. Sur ce point, comme vu plus haut pour les céramiques du Musée Cernuschi issues des collections de Paul Mallon et de M.Loo, le Musée d'Ethnographie du Trocadéro aussi a reçu divers dons dans les années '30 de Ching Tsai Loo, communément dit C. T. Loo¹⁴⁰ (parmi lesquels la collection 71.1933.139.* , ou encore la statue indienne 75.11361), plusieurs indices qui nous amènent à penser qu'il pourrait être probable que le 'M.Malon', transcrit comme donateur de cette collection d'objets de culture populaire d'Égypte et de Chine, deux destinations phares de l'antiquaire Paul Mallon, ait été en fait bel et bien ce dernier. .

III.2.2. Exposition et valorisation

Si on examine les données écrites sur l'inventaire de la collection 71.1933.18.* on peut voir que les estampes ont très rapidement suscité l'intérêt de George Henri Rivière (1897-1985) qui en aurait fait des 'copies' (?) à des fins non spécifiées. George Henri Rivière, éminent ethnologue et conservateur français, connu pour son travail dans le domaine des arts

¹⁴⁰ Ching Tsai Loo, communément dit C. T. Loo (chinois : 盧芹齋 ; pinyin : Lú Qínzhāi ; 1er février 1880 - 15 août 1957), était un marchand d'art controversé d'origine chinoise qui a maintenu des galeries à Paris et à New York et a fourni des pièces importantes aux collectionneurs et aux musées américains en exportant parfois illégalement d'ailleurs une grande quantité d'artefacts, œuvres d'art et ethnographiques notamment de Chine et d'Inde.

et traditions populaires, était également un collectionneur passionné d'art asiatique. Sa collection personnelle comprenait plus de sept cents estampes japonaises, des livres illustrés japonais et une trentaine de peintures chinoises. Parmi les séries d'estampes célèbres de sa collection figuraient celles d'artistes tels qu'Hokusai et Hiroshige¹⁴¹. Sa passion pour l'Extrême-Orient l'a conduit à enrichir sa collection personnelle avec des pièces provenant de cette région, notamment des estampes japonaises et des peintures chinoises.

Il est possible que George Henri Rivière ait pris des copies des estampes indiquées (voir annexes) pour support de conférences ou sujets d'étude ou encore à des fins de scénographie ou d'exposition documentaire de longue durée en vitrine.

Malgré les traces de clous et le montage sur carton de certaines estampes de notre corpus d'étude, dans les archives du musée du quai Branly-Jacques Chirac nous n'avons pas trouvé trace d'une exposition des estampes de la collection. Le seul document trouvé par le Responsable de Collection serait une affiche datée de 1976 (annexe Fig.60) présentant une estampe à sujet de théâtre pour annoncer le Congrès Européen d'Etudes Chinoises qui s'est tenu au musée de l'Homme sur la période de Septembre à Novembre de cette même année. La période étant relativement longue et cohérente avec le temps d'une petite exposition sur le thème des Estampes et Costumes du théâtre Chinois Traditionnel nous pouvons formuler l'hypothèse que quelques estampes du corpus de la collection 71.1933.18.* aient été possiblement exposées à cette occasion, sans plus d'éléments malheureusement pour en avoir la certitude.

¹⁴¹ Disponible sur: <https://blog.bibliotheque.inha.fr/fr/posts/henri-riviere.html>, consulté au 27 mai 2024.

CONCLUSION

Les recherches menées pour la rédaction de ce mémoire nous ont amené à comprendre que les estampes du Nouvel An chinois de la fin du XIXe -début du XXe siècle sont des œuvres produites dans une période de transition particulière de la tradition. Premièrement, durant cette période, en plus des sujets traditionnels propitiatoires et de bon augure, les estampes ont incorporé de nouveaux thèmes d'agrément puis socio-éducatifs, tels que la représentation de scènes théâtrales, des paysages locaux, et l'enseignement de valeurs morales, comme les scènes de combat patriotique exaltées dans les estampes théâtrales, ainsi que la diffusion de nouvelles d'actualité. Deuxièmement, les estampes de cette période ont commencé à être influencées par la culture occidentale en Chine, introduisant des scènes présentant des personnages occidentaux, ce qui a modernisé la tradition. Troisièmement, en raison de la guerre et des bouleversements sociaux, il y a eu une certaine migration des lieux de production des estampes, et, à cette époque, les estampes du Nouvel An chinois, en tant que tradition folklorique, ont subi de fortes influences tant sur le plan traditionnel et technique. Les œuvres de la collection étudiée ici relèvent de la dernière période de gloire des estampes sur bois en Chine, juste avant d'être remplacées par l'impression lithographique et offset, devenant ainsi un trésor perdu dans l'art populaire chinois.

Ces estampes du Nouvel An, en tant qu'élément important de la tradition populaire chinoise, bien qu'elles aient une valeur artistique, sont encore plus importantes pour leur représentation de la culture traditionnelle, à l'échelle du pays ou régionale, et pour leur reflet des caractéristiques de l'époque et des pensées populaires. Les estampes de la fin du XIXe et du début du XXe siècle représentent le dernier grand apogée des estampes du Nouvel An chinois par l'impression xylographique. Elles reflètent également les caractéristiques uniques de cette époque turbulente mais riche en nouveautés. Plutôt que leur valeur iconographique ou artistique, elles possèdent une valeur ethnologique encore plus grande.

L'étude menée au cours de cette année a permis d'apporter des informations documentaires supplémentaires sur chaque estampe de la collection sur le point de vue de l'identification de l'iconographie et de la provenance en termes de style et de techniques de fabrication. Ces informations, tout en permettant de proposer de nouveaux critères de regroupement stylistiques des œuvres au sein de la collection ont permis de faire émerger des spécificités de la collection pour ce qui concerne la présence ou non de binômes complètes, la

présence d'œuvres relativement rares et significatives au sein de la tradition ainsi que des originalités, qui pourraient être intéressantes à mieux documenter ou à valoriser.

Si un temps plus long de la recherche aurait été nécessaire pour approfondir le parcours historique de la collection et pour aller plus loin dans les recherches d'archives et dans d'autres institutions sur la piste de l'éventuel collecteur Paul Mallon, le travail de recherche de manquants mené en début d'année, a en revanche permis de récolter deux œuvres de la collection et de restituer ainsi en partie une intégrité précieuse à la collection. Ce travail a été également l'occasion de brièvement examiner de nombreuses autres collections d'estampes du Nouvel An conservées au musée, de nombreuses peu documentées, parmi lesquelles des ensembles tout à fait intéressants ouvrent des pistes de recherches pour l'avenir qui pourraient compléter cette étude, comme les estampes représentant des enfants et des gardiens de la porte de Yangliuqing. Étudier ces collections pourrait peut-être combler le manque de représentations de thèmes liés aux croyances observé dans la collection étudiée dans ce mémoire en apportant des éléments d'identification plus précis et permettant ainsi une compréhension plus approfondie d'autres aspects de la tradition des estampes chinoises du Nouvel An.

BIBLIOGRAPHIE

A Ying 阿英, Zhongguo nianhua fazhan shilue 中國年畫發展史略 (Histoire succincte du développement des estampes chinoises du Nouvel An), Beijing, Zhaohua Meishu Chubanshe, 1954

Bibliothèque de Pékin, 北京圖書館, Beijing Tushuguan Cang Shuxiang Taben Huibian, Dishijuan 北京圖書館藏畫像拓本匯編-第十卷 (Recueil de reproductions de portraits de la bibliothèque de Pékin, Volume 10), Beijing, Shumu Wenxian Chubanshe, 1993, p.12, n° 112.

Bibliothèque de Shanghai, 上海圖書館, Qingmo Nianhua Huicui 清末年畫萃 (sélection des estampes du Nouvel An à la fin de la Dynastie Qing), Shanghai, Renmin Meishu Chubanshe, 2000

Bibliothèque nationale de Taiwan, 國立中央圖書館, Zhongguo Chuantong Nianhua Yishu Tezhan Zhuanji, 中國傳統年畫藝術特展專輯 (Catalogue de l'exposition spéciale sur l'art des estampes du Nouvel An traditionnel chinois), Taipei, 1991, p.238-239

Dal Lago Francesca, Les racines populaires de l'art de la propagande communiste en Chine : des gravures sur bois du Mouvement pour la nouvelle xylographie (xinxin banhua 新新版畫) aux nouvelles estampes du Nouvel An (xin nianhua 新年畫). In: Arts asiatiques, tome 66, 2011. pp. 225-238

FENG Jicai 冯骥才, Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Yangliuqing juan 中国木版年画集成. 楊柳青卷 上 (Collection d'images chinoises du Nouvel An sur bois: Yangliuqing, vol. 1), Pékin, Zhonghua shuju, 2007

FENG Jicai 冯骥才, Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Yangliuqing juan 中国木版年画集成. 楊柳青卷 下 (Collection d'images chinoises du Nouvel An sur bois: Yangliuqing, vol. 2), Pékin, Zhonghua shuju, 2007

FENG Jicai 冯骥才, Zhongguo muban nianhua ji cheng. Yangjia bu juan 中国木版年画集成. 楊家埠卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Yangjiabu), Beijing, Zhonghua shuju, 2009

FENG Jicai 冯骥才, Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Riben Cangpin juan 中国木版年画集成. 日本藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection japonaise), Beijing, Zhonghua shuju, 2011

FENG Jicai 冯骥才 Zhongguo mu ban nian hua ji cheng. Taohuawu juan volume I 中国木版年画集成. 桃花坞卷 上 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection de Taohuawu), Beijing, 2011

FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo mu ban nian hua ji cheng*. Shanghai Xiaojiaochang juan 中国木版年画集成. 上海小校场卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection de Xiaojiaochang), Beijing, 2011

H. d'Ardenne de Tizac et D. de Berkem, *Paris, la Ve exposition des arts de l'Asie*, Paris, musée Cernuschi, 1914

GUO Zhenduo 郭振铎, ZHANG Xiaomei 张笑梅, 2001: *Yuenan Tongshi 越南通史* (Histoire du Vietnam), Beijing, Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2001.

Journaliste de Meishu Guanche 美術觀察記者, Jiechu Meishu Shilunjia Minjian Meishu Souchangjia WANG Shucun xiansheng shishi 杰出美术史论家、民间美术收藏家: 王树村先生逝世, dans *Meishu Guancha 美術觀察*, 2009 (12), p.32

Mallon Paul, « Des imitations des anciennes sculptures Chinoises », *Artibus asiae*, no. 1, 1927, p.41-49

MIGEON Gaston et MORET Alexandre, *Collection Paul Mallon, Fascicule 1 et 2*, Paris, 1921

Miyama Ryo 三山陵, traduit par CHEN Yi 陈琦, 2022: « Shanghai Chenmaoji de muban nianhua yu shiban nianhua 上海陈茂记的木版年画与石版年画 », dans FENG Jicai 冯骥才 éd., *Nianhua yanjiu 年画研究* Beijing, Wenhua Yishu Chubanshe, 2022, p.191-213

LANG Shaojun 郎绍君, CAI Xingyi 蔡星仪, SHUI Tianzhong 水天中, LI Senpei 李森培, ZHANG Likai 张立凯, *Zhongguo Shuhua Jianshang Cidian 中国书画鉴赏辞典* (Dictionnaire de la peinture et de la calligraphie chinoises), Beijing, Zhongguo qingnian chubanshe, 1988, p. 51-52

LI Fuqing 李福清 (B. L. Riftin) et FENG Jicai 冯骥才, *Zhongguo muban nianhua ji cheng*. Eluosi cang pin juan 中国木版年画集成-俄罗斯藏品卷 (Collection d'images du Nouvel An chinois, estampes sur bois Vol. Collection russe), Beijing, Zhonghua shuju, 2009.

LIVNEY Julia, la recherche des manquants des collections héritées du Musée de l'Homme au musée du quai Branly [Ressource électronique] : collections Edgar Aubert de la Rüe, *Mémoire d'étude*, Paris, école du Louvre, 2016

SUN Shan 孙珊, « Yangjiabu Muban Nianhua de Baohu yu Chuancheng, 杨家埠木版年画的保护与传承 » (Conservation et héritage des gravures sur bois de Yangjiabu), , in *Meishu Jiaoyu Yanjiu 美術教育研究*, 2019, No.21, p 46-47.

WANG Bomin 王伯敏, *Minjian Muban Nianhua, 民間木板年畫* (Estampes populaires sur bois) , in *Wenwu·Kaogu Zhuankan Di Shijiu Zhong : Minjian Gongyi, Disanhao, Zhongguo Chuantong Minjian Nianhua Yanjiu 文物·考古專刊第十九種: 民間工藝, 第三號, 中國傳統民間年畫研究* (Monuments et Archéologie, Publication Spéciale N°19 : Arts Populaires, volume 3, Études sur les Estampes Traditionnelles Populaires Chinoises), Hongkong, 1976, p 59-65

WANG Shucun 王樹村, “Lu xun yu Nianhua de shouji he yanjiu 鲁迅与年画的收集和研
究”, dans Meishuyanjiu 美術研究, 1982(1), p.55-58

WANG Shucun 王樹村, Xichu nianhua : Minjian yishu Shangjuan, 戲齣年畫: 民間藝術 上
卷 (Estampe du Nouvel An d’Opéra: l’art populaire, volume I), Taipei, Hansheng Zazhishe,
1989

WANG Shucun 王樹村 : Men yu menshen 門與門神 (la porte et des gardiens de la porte),
Beijing, Xueyuan chubanshe, 1996

WANG Shucun 王樹村, Zhongguo Minjian Meishushi, 中國民間美術史 (Histoire de l’art
populaire chinoise), Guangdong, Lingnan Meishu Chubanshe, 2004

WANG Shucun 王樹村, 2006 : Yangliuqing qinghua nianhua 杨柳青青话年画 (Présentation
des estampes du Nouvel An de Yangliuqing), Taipei, Sanmin shuju, 2006

WANG Shucun 王樹村, Zhongguo Meishu Quanji, Huihua Bian, 21, Minjian Nianhua, 中国
美术全集, 绘画编, 21, 民间年画 (Encyclopédie de l’art chinois, série peinture, volume
21, estampes populaires), Beijing, Renmin Meishu Chubanshe, 2006

WU Deshi 吴德识, 2013: « Qianxi Yuenan Donghu Nianhua zhong de Dongwu Xingxiang ji
qi Wenhua Hanyi » 浅析越南东湖年画中的动物形象及其文化含义 (Analyse des images
d’animaux et de leur signification culturelle dans les images du Nouvel An Donghu au Viêt
Nam), Dazhong Wenyi 大众文艺, No.24, 2013, p.123-124.

WU Guifang 吳貴芳, Shanghai Jiujiachang Nianhua 上海旧校场年画 (Estampes du
Nouvel An de Jiujiachang à Shanghai) in Songgu Mantan 淞故漫谈 (Histoire de
Shanghai), Shanghai, Shanghai Renmin Chubanshe, 1991

XU Yiyi 徐艺乙, “Xifang Guojia Dui Zhongguo Minjian Muban Nianhua de Shouchang yu
Yanjiu 西方国家对 中国民间木版年画的收藏与研究” dans Xibei Minzu Yanjiu 西北民族
研究, 2011, No.1, p. 128-134

Site Internet

<https://www.classicalchineseliterature.org/article.php?article=元日>, consulté au 27 mai 2024.

[https://lepetitjournal.com/shanghai/comprendre-chine/taohuawu-les-estampes-du-nouvel-
chinois-271989](https://lepetitjournal.com/shanghai/comprendre-chine/taohuawu-les-estampes-du-nouvel-chinois-271989), consulté au 27 mai 2024.

<https://www.namoc.org/zgmsg/xw2020/202008/c9a3761d971748d5a6d459271e7477c1.shtml>, consulté au 27 mai 2024.

<https://m.tb.cn/h.gWADC1n?tk=gnxtWEoViVz>, consulté au 25 mai 2024.

<https://www.163.com/dy/article/G36LSPLI0530R9FJ.html>, consulté au 27 mai 2024.

https://tamdiepblog.wordpress.com/2021/09/25/tranh-dan-gian-bai-1-tranh-dong-ho/#_Toc144949034, consulté au 27/05/2024.

https://tamdiepblog.wordpress.com/2021/09/25/tranh-dan-gian-bai-1-tranh-dong-ho/#_Toc144949034, consulté au 27 mai 2024.

<https://www.babelio.com/auteur/Henri-Dore/365900>, consulté au 27 mai 2024.

<https://archive.org/embed/recherchessurles13dore>, consulté au 27 mai 2024.

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/x20588>, consulté au 27 mai 2024

https://www.gov.cn/test/2005-06/29/content_10904.htm, consulté au 27 mai 2024

<https://agorha.inha.fr/ark:/54721/4dba0be6-52b8-4d4a-9537-a49fe43f28cf>, consulté au 27 mai 2024.

<https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/annotations/paul-mallon>, consulté au 27 mai 2024.

<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/recherche/type/oeuvre/ET/donateur/mallon%C2%20paul-234841> consulté au 27 mai 2024.

<https://blog.bibliotheque.inha.fr/fr/posts/henri-riviere.html>, consulté au 27 mai 2024.