

L'écriture figurée dans les estampes populaires chinoises : entrelacs de mots, de traits et de couleurs

Marie Laureillard

Les estampes populaires, dites également « estampes du nouvel an » (*nianhua* 年畫), correspondent à un genre artistique qui témoigne de l'imbrication de l'image et de l'écriture en Chine. Ces images, exposées depuis la dynastie des Song (960-1279) dans les maisons de paysans à des fins rituelles et décoratives, apparaissaient dans divers endroits de la demeure : autels familiaux, murs, volets, meubles, portes pour les dieux qui barraient l'accès de la maison aux mauvais esprits. Beaucoup d'entre elles étaient brûlées ou jetées aux alentours de la nouvelle année pour être remplacées par des neuves. Certaines, à vocation propitiatoire, mêlaient étroitement écriture et image : les souhaits de longévité, de descendance ou de prospérité qu'elles transmettaient prenaient souvent la forme de rébus, procédé rendu aisé par une langue monosyllabique riche en homophones.

D'un point de vue technique, il s'agissait de gravures polychromes artisanales sur bois de jujubier ou de poirier, tirées sur la face lisse d'une feuille de papier de riz au verso plus rugueux. Les coloris imprimés s'obtenaient à raison d'une planche par couleur et, pour ne pas être bus par le papier, étaient mélangés à de la colle de riz ou de farine. Les pigments furent remplacés à la fin du XIX^e siècle par des pigments chimiques d'origine étrangère (tels que le magenta et le vert vif)¹. Nées du développement de l'imprimerie, elles nécessitaient l'intervention de trois personnes : le dessinateur, le graveur sur bois, l'imprimeur. Dès la dynastie des Song, on vendit sur les marchés des représentations de divinités, essentiellement le chasseur de démons Zhong Kui 鍾馗 et les dieux des portes. Cette pratique s'étendit très vite à d'autres dieux ainsi qu'à des sujets profanes, tels que des motifs porte-bonheur ou des scènes de romans ou de pièces de théâtre. Elles pouvaient être issues de centres de pro-

¹ Danielle Eliasberg, *Imagerie populaire chinoise du nouvel an : collection Chavannes*, Paris, Atelier Marcel Jullian, 1978, p. 10.

duction variés, dont les plus connus étaient, au nord, Yangliuqing 楊柳青 près de Tianjin 天津 et, au sud, Taohuawu 桃花塢 à Suzhou 蘇州. Vers le milieu de la dynastie des Ming (1368-1644), le développement rapide du commerce et de l'artisanat entraîna une amélioration des techniques d'impression en couleur. Au cours du XIX^e siècle, ces estampes atteignirent un public de plus en plus large avec des tirages incroyablement élevés : on estime à vingt millions d'exemplaires la production annuelle du site de Yangliuqing à son apogée². À l'époque républicaine (1912-1949), les intellectuels furent partagés entre la volonté de préserver un art encore très vivant et accessible à tous et celle de se prémunir contre certaines croyances jugées désuètes, bientôt assimilées à des superstitions. Clarence Burton Day (1889-1987), enseignant missionnaire américain en Chine de 1915 à 1943, a témoigné de la vitalité de la production d'estampes populaires, dont on pouvait trouver jusqu'à huit cents variétés différentes en vente dans les villages de la région de Hangzhou 杭州 vers 1940³. Cet art anonyme et à vocation éphémère se vit détourné à l'époque de Mao (1949-1976) vers une fonction de propagande. La plupart des gravures que nous étudierons ici datent de la fin du XIX^e siècle ou de la première moitié du XX^e siècle, ou ont été réimprimées récemment d'après des planches anciennes.

Certaines de ces estampes expriment des vœux de bonne fortune. Si la plupart d'entre elles accordent une place prépondérante à l'image, comme le montre Shen Hong 沈泓 dans son ouvrage *Fushen wenhua* 福神文化 (*La culture du dieu du bonheur*)⁴, certaines font la part belle à l'écriture : nous tenterons d'analyser la manière dont elles en exploitent la richesse plastique tout en jouant sur la signification des mots.

Plusieurs ouvrages récents présentent les divers thèmes abordés dans les estampes, mais ils n'interrogent guère leur mixité verbale et iconique⁵. Shen Hong a classé les estampes auspicieuses en fonction des motifs traités – personnages, pivoines, fleurs, plantes, fruits, oiseaux, autres animaux – sans mentionner le rôle de l'écriture⁶. Xu Hualong 徐华龙, quant à lui, a proposé une typologie des éléments culturels auspicioseux : les objets (symboles, figures), les

² *Ibid.*, p. 11.

³ Clarence Burton Day, *Chinese peasant cults, being a study of Chinese paper gods*, Shanghai, Kelly and Walsh, 1940, p. 5.

⁴ Shen Hong 沈泓, *Fushen wenhua* 福神文化 (*The Culture of Mascot*), Beijing, Zhongguo wuzi chubanshe 中国物资出版社, 2012.

⁵ Christophe Comentale, *Les Images porte-bonheur populaires en Chine : aux sources de l'art moderne et de l'avant-garde*, Paris, You Feng, 2004.

⁶ Shen Hong 沈泓, *Zhongguo jixiang nianhua jingdian* 中国吉祥年画经典 (Estampes du nouvel an propitiatoires classiques), Shenzhen, Haitian chubanshe 海天出版社, 2015.

comportements, la langue, l'écriture et les nombres⁷. Les estampes que nous examinerons ici relèvent de plusieurs de ces catégories à la fois (objets, langue/écriture). Sur certaines images talismaniques chargées de symboles trône en effet un unique caractère historié (c'est-à-dire décoré de scènes mythologiques ou religieuses), que l'on appelle en chinois *zitu* 字圖, « image de caractère ». D'autres présentent des formules ou des vers gnomiques composés de caractères figurés : si les sentences de bonne fortune apparaissent, jusqu'à aujourd'hui, intimement liées au nouvel an⁸, nous nous pencherons plus spécialement sur celles qui entremêlent étroitement les caractères à l'image en les formant à l'aide d'éléments dessinés : on les appelle en chinois *huaniaozhi* 花鳥字 (« caractères de fleurs et d'oiseaux »), terme que nous traduisons par « caractères figurés ».

Symboles et talismans

En Chine, le mot peut être le substitut d'une représentation imagée. On peut même dire que « ce qui est écrit existe, le mot convoque littéralement l'objet désigné⁹ ». Ainsi, les dieux veillant aux portes des maisons sont tantôt figurés par des images, tantôt par leur nom écrit. Comme le souligne Jacques Gernet, l'écriture chinoise, bien que devenue outil de communication dès l'époque des Royaumes combattants (V^e-III^e siècles avant notre ère), a gardé tout son prestige et ses accointances avec la magie, la divination et la religion¹⁰ :

Les caractères signifiant bonheur, longévité, succès dans la carrière mandarinale, richesse sont reproduits à satiété [...] sous des formes extrêmement variées. Cet usage est particulier à la Chine et on n'en a l'équivalent dans aucune des civilisations où l'écriture est une décomposition phonétique du langage. Si les caractères de l'écriture servent ainsi en Chine à l'expression des vœux, c'est d'abord parce qu'ils ont une forme spécifique qui correspond uniquement à la réalité qu'ils sont chargés d'évoquer, et en second lieu en raison de leur valeur esthétique et de leur fonction ornementale¹¹.

L'écriture s'orne d'images qui viennent en redoubler la signification, comme on peut le voir sur une estampe où apparaît le caractère « bonheur » *fu* 福 issue de

⁷ Xu Hualong 徐华龙, « *Zhongguo jixiang wenhua lun* » 中国吉祥文化论 (De la culture propitiatoire), *Guangxi minzu daxue xuebao* 广西民族大学学报, Zhexue shehui kexue ban 哲学社会科学版, 21 (1, 2), 1999.

⁸ Shen Fengxia 沈凤霞, Fu Demin 符德民, Zou Dengshun 邹登顺, *Duilian nianhua* 对联年画 (Estampes du nouvel an à sentences parallèles), Chongqing, Xinan shifan daxue chubanshe 西南师范大学出版社, 2017.

⁹ Cédric Laurent et Alfreda Murck, « Le rébus dans l'art chinois : codification et ambiguïté du message », dans *Rébus d'ici et d'ailleurs : écriture, image, signe*, Claire-Akiko Brisset, Florence Dumora et Marianne Simon-Oikawa (dir.), Paris, Hémisphères éditions, 2018, p. 109.

¹⁰ Jacques Gernet, « La Chine : aspects et fonctions psychologiques de l'écriture », dans *Histoire et art de l'écriture*, Marcel Cohen et Jérôme Peignot (dir.), Paris, Robert Laffont, 2005, p. 491.

¹¹ *Ibid.*, p. 493.

Taohuwu, site qui connut un essor remarquable sous la dynastie des Qing (1644-1912).

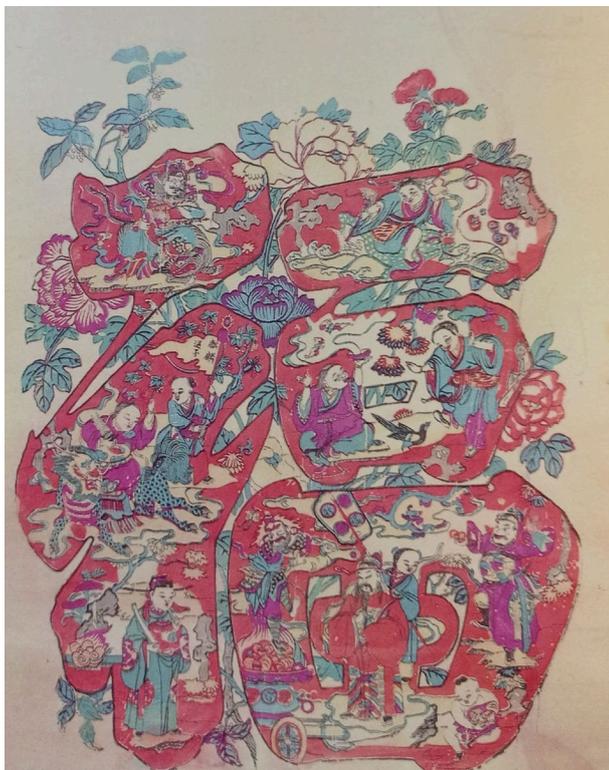


Fig. 1: Caractère « Bonheur », estampe, 108 x 59 cm, Taowuhua près de Suzhou (Jiangsu), dynastie des Qing (1644-1912), Bo Songnian, Chinese New Year Pictures, Beijing, Cultural Relics Publishing House, 1995, p. 53.

Le signe écrit s'associe à des scènes miniaturisées à cinq couleurs figurées dans l'épaisseur des traits. On y reconnaît le dieu martial de la richesse Zhao Gongming 趙公明 juché sur un tigre et l'immortel taoïste Liu Hai 劉海 jouant avec un crapaud à trois pattes qui crache des pièces d'or, assurant tous deux la prospérité. Les deux frères de l'harmonie (*Hehe* 和合), garants des mariages heureux, qui tiennent l'un une boîte (*he* 盒), l'autre une fleur de lotus (*he* 荷), côtoient le fonctionnaire céleste garant du bonheur. Une licorne *qilin* 麒麟 pourvoyeuse d'enfants, ce que confirme l'inscription figurant sur l'étendard que porte l'un des deux jeunes garçons, annonce une nombreuse descendance. Le lauréat reçu premier aux examens impériaux (*zhuangyuan* 狀元) incarne le succès professionnel. Le caractère apparaît mis en scène, posé devant un massif de pivoines, tel un écran ouvrant sur d'autres espaces selon un effet d'enchâssement. Il est surmonté d'une image de pin, de bambou et de fleurs de prunus¹² représentant les « trois amis de l'hiver » (*suihan sanyou* 歲寒三友), qui incarnent des vertus de persévérance, d'intégrité et de modestie, gages de bonheur eux aussi. Cette estampe votive de format imposant était exposée dans la pièce centrale de la maison.

¹² Il s'agit plus précisément du *prunus mume* ou abricotier du Japon à fleurs roses.

Xu Hualong qualifie le caractère *fu* 福 de « magnifique » (*meihao* 美好) : c'est pour lui le caractère « le plus propitiatoire (*jixiang* 吉祥), le plus pur (*chunhou* 醇厚), le plus concentré (*jizhong* 集中), le plus exemplaire (*dianxing* 典型)¹³ ». Il insiste essentiellement sur sa signification. Apparue dès les débuts de l'écriture chinoise sur les inscriptions oraculaires à vocation divinatoire de l'époque des Shang (1570-1045 avant notre ère), ce caractère, à l'origine un pictogramme représentant deux mains offrant une coupe d'alcool au Ciel afin d'obtenir sa bénédiction, est en chinois classique un mot à part entière, qui recouvre diverses acceptions telles que le bonheur proprement dit, la bonne fortune, la chance. Xu rappelle la définition que le philosophe Han Feizi a donnée de ce terme au III^e siècle avant notre ère : 福者，备也。备者，百顺之名也。无所不顺者谓之备。« Le bonheur, c'est la plénitude. La plénitude est le nom qui signifie se conformer à cent choses. Se conformer à tout, c'est ce qu'on appelle la plénitude ». Ainsi, le concept de bonheur, dont le contenu exact a sans doute évolué au fil du temps, remonte-t-il à la plus haute antiquité. Il semble correspondre à des aspirations à la fois matérielles, spirituelles et physiologiques. Le *Shang Shu* 尚書 (recueil de documents politiques et administratifs compilé à la période des Royaumes combattants) décline ainsi la notion de bonheur en cinq catégories : longévité, richesse, santé et paix de l'esprit, vertu, vieillesse heureuse (*Yi yue shou, er yue fu, san yue kangning, si yue you haode, wu yue kao zhongming* 一曰寿，二曰富，三曰康宁，四曰攸好德，五曰考终命)¹⁴. La beauté esthétique de ce caractère aux yeux de Xu Hualong pourrait s'expliquer par la transposition, l'imitation d'un tracé calligraphique, cet art suprême dont le prestige dépasse même celui de la peinture en Chine : sa structure équilibrée, son inscription dans un carré virtuel, l'ordonnancement rythmé de ses traits se conforment aux règles de la calligraphie dite « cursive » (*xingshu*) 行, qui reflète le processus créateur à l'œuvre dans l'univers et intériorisé par l'artiste. Le caractère ainsi reproduit laisse suffisamment d'espace à l'intérieur des larges traits évidés pour fournir un cadre approprié à l'image : les scènes figurées s'y intègrent sans difficulté.

C'est dans un répertoire de symboles bien établi, issu de croyances multiples alliant confucianisme, taoïsme, bouddhisme et religion populaire, orienté vers la vision idéale d'une vie de félicité et de prospérité, que puise cette imagerie très codifiée. De par sa variété et sa richesse, l'estampe du nouvel an peut apparaître comme une « encyclopédie de la culture populaire » (*minjian wenhua de baike quanshu* 民间文化的百科全书), pour reprendre les termes de Shen

¹³ Xu Hualong 徐华龙, « Zhongguo jixiang wenhua lun », *op. cit.*

¹⁴ *Ibid.*

Hong¹⁵. À partir du milieu de la dynastie des Ming, les symboles se multiplient dans les arts décoratifs, associés à d'omniprésents rébus visant à rendre le message accessible aux catégories populaires et aux illettrés¹⁶. Les jeux de mots obscurs sont évités afin de faciliter le décodage d'une estampe comme celle de la figure 1, conçue comme performative. La redondance entre écriture et image, qui donne le sentiment que l'une vient confirmer la signification de l'autre, permet d'accroître la puissance de chacune : « la multiplication des interprétations convergentes de l'image et la répétition des éléments signifiants dans des inscriptions est supposée renforcer l'efficacité de la représentation¹⁷ ».

Le caractère « longévité » (*shou* 壽), qui remonte également à l'Antiquité et dont on a retrouvé les premières occurrences sur des bronzes des Shang (1570-1045 avant notre ère), apparaît sur une estampe produite à Taohuwu, destinée à être exposée dans la pièce centrale de la maison. Complémentaire du caractère *fu* 福, il répond au même principe en ajoutant à la promesse de bonheur celle d'une longue vie.



Fig. 2 : Caractère « Longévité », estampe, 108 x 59 cm, Taowuhua près de Suzhou (Jiangsu), dynastie des Qing (1644-1912), Bo Songnian, op. cit., p. 54.

¹⁵ Shen Hong, 沈泓, *Wuqiang nianhua zhi lu* 武强年画之旅 (Voyage dans les estampes de Wuqiang), Beijing, Zhongguo huabao chubanshe 中国画报出版社, 2006, p. 26.

¹⁶ John Lust, *Chinese Popular Prints*, Leyde, New York, Cologne, Brill, 1996, p. 206.

¹⁷ C. Laurent et A. Murck, « Le rébus dans l'art chinois : codification et ambiguïté du message », art. cit., p. 116.

Inscrit sur un fond neutre, il est décoré de scènes variées mettant en scène des dieux propitiatoires, tels que la Reine mère de l'Ouest dans la partie supérieure, les trois astres dieux de la longévité, du bonheur et de la prospérité au centre, et les huit immortels dans la partie inférieure, rassemblés dans un jardin parsemé de pagodes, de nuages auspicioseux, de cerfs, de grues, de pêcheurs et de pins, symboles de longévité par excellence. Le cerf, considéré comme le seul animal capable de repérer le champignon magique d'immortalité, représente la longévité, mais également la prospérité par homonymie (cerf se prononçant *lu* 鹿, comme les émoluments 祿). Le singe (*hou* 猴), que l'on aperçoit dans la partie inférieure de l'image, homonyme du mot « marquis » (*hou* 侯), ancien titre devenu honorifique, symbolise une carrière en plein essor. Lorsqu'ils sont isolés, les caractères chinois attirent d'autant plus l'attention du lecteur qu'ils suscitent une perception différente de celle induite par une ou plusieurs phrases, comme lors d'un arrêt sur image pendant la projection d'un film¹⁸. Ainsi, l'œil aura davantage tendance à les détailler. Les motifs immédiatement identifiables qui s'y déploient viennent renforcer leur dimension ornementale et confirmer la vocation talismanique du mot écrit.

C'est ainsi que sur les estampes du nouvel an, les caractères *fu* et *shou* 壽 s'ornent d'images variées mais puisant toujours dans le même répertoire religieux et mythologique. Le caractère *fu* peut accueillir d'autres motifs, tels que le dieu de la longévité ou même, simplement, des fleurs de prunus. La silhouette du caractère *shou* semble parfois avoir été découpée dans un paysage de montagnes enchanteur où évoluent les huit immortels, personnages historiques ayant accédé à l'immortalité selon les croyances taoïstes. Ces caractères s'intègrent parfois à des formules en quatre caractères qui se déploient sur les estampes, telles que *fu ru dong hai* 福如東海 (« un bonheur aussi profond que la mer de l'est ») ou *shou bi nan shan* 壽比南山 (« une longévité pareille à la montagne du sud »).

Un plus haut niveau de complexité sémantique croisant le verbal et l'iconique à plusieurs niveaux est atteint avec une autre estampe issue de Zhangzhou 漳州, au Fujian, d'un format nettement inférieur aux précédentes (fig. 3) : inscrit dans un losange rouge, le caractère *chun* 春 (« printemps »), qui rappelle que le moment propice pour l'exposer correspond à la saison du nouvel an chinois, contient l'astre Kui 魁 devant un ciel parsemé de nuages de bon augure.

¹⁸ Viviane Alleton : « Regards actuels sur l'écriture chinoise », dans Viviane Alleton (dir.), *Paroles à dire, paroles à écrire : Inde, Chine, Japon*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1997, p. 199.



*Fig. 3 : Dieu de la Littérature
Kui et caractère
« Printemps », estampe,
23 x 23 cm, Zhangzhou
(Fujian), dynastie des Qing
(1644-1912), Bo Songnian,
op. cit., p. 207.*

Ce dernier tient un pinceau dans une main et un boisseau dans l'autre (en chinois *dou* 斗, qui désigne également la constellation de la Grande Ourse à laquelle appartient cette étoile), une jambe posée sur une tortue marine *ao* 鰲, l'autre repliée derrière lui. Une expression populaire, « se tenir sur la tête de la tortue », signifie « arriver premier aux examens » (*Du zhan ao tou* 獨占鰲頭). Une légende raconte que la tortue sauva Kui d'une tentative de suicide, après que l'empereur avait refusé, à cause de sa laideur et malgré sa réussite à un examen impérial, de lui accorder les honneurs dus. La première des sept étoiles de bon augure formant la Grande Ourse, Kui, était considérée comme responsable du succès aux examens. Les motifs renvoient à la structure du caractère désignant l'astre *kui* 魁, qui signifie « tête » ou « chef ». Celui-ci est en effet figuré sous les traits d'un démon à tête simiesque portant un boisseau de grains, car le caractère *kui* est formé des deux caractères *gui* 鬼 (démon) et *dou* 斗 (boisseau). La composante centrale signifiant « démon » du nom Kui correspond à son rôle d'exorciste. On collait souvent cette estampe sur les portes ou les meubles à l'occasion du nouvel an pour exprimer le vœu qu'un membre de la famille puisse se classer premier à l'examen impérial. Pour comprendre le thème de cette estampe, il fallait pouvoir identifier le personnage représenté, savoir écrire et décomposer le caractère de son nom en ses deux composantes auxquelles renvoient les figures représentées et connaître la signification de la scène.

Calendriers et images votives

Il n'est guère étonnant que ces estampes populaires, que l'on renouvelait généralement au nouvel an, aient parfois pris la forme de calendriers. Ceux-ci

étaient brûlés rituellement à cette période par les familles désireuses de transmettre leur rapport annuel au Ciel, dont dépendait leur bonne fortune pour l'année à venir. Sur ces calendriers pouvaient être figurés le dieu du foyer Zaojun 灶君 ou une scène dite de « bienvenue à la joie » (*yingxi tu* 迎喜圖) où évoluaient des figures bienfaitrices telles que le dieu de la richesse assis sous un arbre à sapèques ou les frères de l'harmonie devant une corbeille à trésors, associées à des prévisions agricoles et à des boussoles de divination. Ellen Johnston Laing a bien montré dans son ouvrage *Selling Happiness* comment les entreprises commerciales en plein essor à Shanghai dès la fin du XIX^e siècle ont récupéré cette double tradition des calendriers et des caractères auspiceux¹⁹. Ainsi, une affiche publicitaire produite par A.S. Watson Pharmaceutical s'orne d'un immense caractère *fu* 福 (« bonheur ») rempli d'un paysage riant où évoluent les huit immortels identifiables à leurs attributs, les dix-huit arhats, l'éléphant et d'autres motifs propitiatoires issus du langage visuel traditionnel.

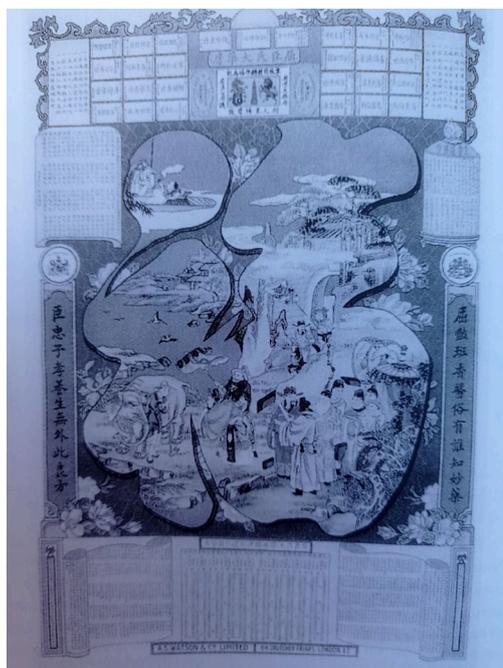


Fig. 4 : Affiche publicitaire avec calendrier de A.S. Watson Pharmaceutical, estampe, 54 x 31 cm, Shanghai, 1907, Ellen Johnston Laing, *Selling Happiness: Calendar Posters and Visual Culture in Early-Twentieth-Century Shanghai*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004, p. 106.

Chevaucher un éléphant (*qi xiang* 騎象) signifie en effet, par un phénomène de rébus, « porte-bonheur » (*jixiang* 吉祥). Vers 1918, Watson se tournera vers les images de jolies femmes, puis abandonnera définitivement les caractères figurés vers 1926. On y trouve certaines informations pratiques comme une correspondance entre calendriers lunaire et solaire, d'autant plus importante que

¹⁹ Ellen Johnston Laing, « Selling Happiness: Calendar Posters and Visual Culture » dans *Early-Twentieth-Century Shanghai*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004, p. 106.

les entreprises occidentales étaient fermées le dimanche. Ce type d'estampe ne s'adressait en effet ni aux paysans ni aux fonctionnaires mais aux marchands²⁰.

Certaines gravures plus anciennes adoptent la forme de calendriers dits de « bœuf de printemps » (*chunniu tu* 春牛圖), qui dépeignent les événements liés à la cérémonie de labour de printemps. Un calendrier de « cycle sexagésimal avec bœuf de la paix suprême sous le ciel » (*Liushi jiazi tianxia taiping niu tu* 六十甲子天下太平牛圖), évoque une cérémonie très ancienne consistant à battre un bœuf de terre cuite pour marquer le début du printemps, symbolisant l'urgence de travailler la terre pour obtenir de bonnes récoltes²¹.



Fig. 5 : Calendrier de Bœuf de la paix suprême sous le ciel avec cycle sexagésimal, estampe, 32 x 45 cm, Taowuhua près de Suzhou (Jiangsu), <http://www.cn5v.com/2021/02/53394.html>, consulté le 31/10/2021.

Le bœuf de terre cuite était frappé jusqu'à se briser en mille morceaux et laisser échapper son contenu constitué de cinq variétés de céréales qui se répandaient sur le sol. Les informations relatives au calendrier proprement dit occupent le milieu et les angles du bord supérieur de la composition. Motif principal, un bœuf et un bouvier sont placés au centre dans la partie inférieure, mais, de dimensions réduites, ils apparaissent presque noyés au milieu d'une foule d'informations visuelles. Le bœuf supporte une gigantesque corbeille à trésors entourée de représentations des animaux du zodiaque et surmontée du caractère « ciel » où vient s'encaster le dieu de la richesse. Les frères Hehe, le double rhombe, les sapèques et des boussoles de géomancien pour la divination emplissent la page. Inspirés des porteurs de bouquets des processions de la cérémonie du bœuf de printemps, les douze dieux des fleurs, associés chacun à un mois de l'année et à une espèce florale et dont les noms sont indiqués à côté d'eux, se répartissent de part et d'autre de l'animal. Ces dieux des fleurs sont souvent issus de personnages célèbres du passé dont l'histoire s'est transmise de génération en génération, qu'il s'agisse de lettrés, de marchands, de géné-

²⁰ *Ibid.* p. 27.

²¹ Le système chinois de numérotation des unités de temps est fondé sur la combinaison de deux séries de signes, les dix tiges célestes (*tiangan* 天干) et les douze branches terrestres (*dizhi* 地支), permettant d'obtenir soixante combinaisons différentes. Cette numérotation marque le déroulement des années, mais également des mois, des jours et des heures.

raux ou de belles femmes : chacun peut se reconnaître dans l'une ou l'autre de ces figures. Mais c'est surtout la formule propitiatoire en quatre grands caractères historiés *tianxia taiping* 天下太平 (« paix sous le ciel ») qui accroche le regard. Ces derniers sont eux-mêmes remplis de motifs de bon augure : on distingue des chauves-souris et des nuages dans celui de gauche ; dans celui du centre, des fleurs de prunus en bas, à gauche le rouleau, puis le svastika, le nœud sans fin et le sceptre *ruyi* 如意. Dans celui de droite, l'éventail, les claquettes qui donnent le rythme à la musique, une gourde taoïste, l'épée²². Les caractères semblent jouer un rôle dominant de par leurs grandes dimensions : leur nature pictographique et déictique facilite le va-et-vient de l'œil entre signes écrits et iconiques, qui passe des uns aux autres sans difficulté. L'efficacité du mot et de l'image se voit ainsi inscrite dans la durée, au moins pour une année.

Poésie gnomique et sentences de bonne fortune

À côté de ces caractères isolés ou de ces brèves formules, on trouve également poèmes ou sentences parallèles, le second cas étant le plus fréquent. On citera l'exemple assez curieux d'un poème gnomique intitulé *Laolai nan* 老来难 (« Vieillir est difficile ») qui aurait été composé en 775 par Du Mu 杜牧 de la dynastie des Tang (618-907). Sur une estampe produite à Yangjiabu 杨家埠 près de Weifang 潍坊 au Shandong, le poème est disposé de manière à former le dessin d'un vieux paysan appuyé sur une canne en épousant les grandes lignes de sa silhouette (courbure des bras, plis de la tunique).

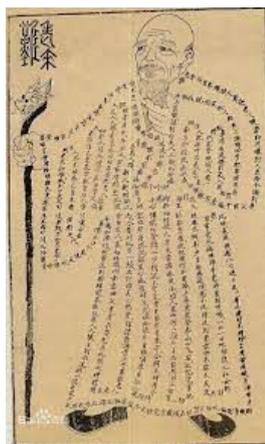


Fig. 6 : *Laolai nan*
Vieillir est difficile,
estampe, 54 x 37
cm, Shandong,
d'après un poème
de Du Mu des Tang,
Feng Jicai (dir.),
Zhongguo muban
nianhua jicheng :
Shiling juan, Beijing,
Zhonghua shuju,
2007, p. 297.

L'estampe, en noir et blanc, était affichée dans les demeures campagnardes pour exhorter les gens à la piété filiale et au respect des personnes âgées. Le

²² Nous adressons tous nos remerciements à Constance Barreault, dont l'aide a été précieuse pour identifier les motifs de bon augure de cette estampe.

poème, souvent chanté au théâtre, détaille en une longue litanie toutes les misères du grand âge. L'estampe s'intégrerait parfaitement au chapitre « Vers figurés et calligrammes » de l'ouvrage de Massin intitulé *La lettre et l'image*, où est donné en exemple un chapelet bouddhique chinois : le texte de la prière y dessine le corps d'un moine, offrant, à l'instar de *Laolai nan*, une « adéquation parfaite de la forme et du fond²³ ».

Parfois, les formules de bon augure peuvent être constituées de caractères imagés d'une manière qui pourrait presque évoquer, tout à fait fortuitement, certaines créations occidentales telles que les lettres figurales de Grandville. Cherchent-elles, comme chez ce dernier, à « solliciter l'attention des lecteurs, qui sont dès lors tentés de se transformer en exégètes²⁴ » ? Sur l'estampe ci-dessous conservée au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg se déploient les mots « Unité et concorde » en quatre caractères : *yi tuan he qi* 一團和氣.



Fig. 7 : Unité et concorde, estampe, 35 x 60 cm, provenance inconnue, Musée de L'Ermitage, Saint-Petersbourg, Maria Rudova, Chinese Popular Prints, Leningrad, Aurora Art Publishers, 1988, p. 75.

Ici, les traits des caractères sont constitués de motifs ornementaux de plantes et d'animaux : on distingue des chrysanthèmes et des branches de pins et de bambous agrémentées de pies, d'une colombe et d'un singe. Les couleurs délicates pourraient évoquer celles des somptueuses estampes du *Manuel de peinture de l'atelier des Dix Bambous* (*Shizhuzhai Shuhuapu* 十竹齋書畫譜), ouvrage destiné à l'apprentissage de la peinture et de la calligraphie publié en 1633. Cette anthologie d'environ trois cent vingt gravures d'une trentaine d'artistes différents présente de gracieux motifs de fleurs, de fruits et d'animaux aux savants dégradés de couleur, dont l'élégante estampe du nouvel

²³ Massin, *La Lettre et l'image*, Paris, Gallimard, 1993, p. 197.

²⁴ Laurent Baridon, « Les lettres figurales de Grandville : des mots en images », dans *Du texte à l'image. L'interprétation savante des œuvres d'art*, Laurent Baridon et Pierre Vaisse (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2018, p. 95.

an semble conserver le souvenir. La formule « Unité et concorde », aussi bien exposée dans les échoppes que dans les maisons, souligne les qualités de solidarité, d'accord et de coopération mutuelle propices à la réussite commerciale mais aussi à l'harmonie conjugale, que symbolise la paire de pies perchées sur une branche de prunus, arbre qui, avec le pin et le bambou, renvoie à la vertu d'endurance.

Deux sentences parallèles heptasyllabiques, sur une estampe en noir et blanc de grand format provenant de Wuqiang 武強 au Hebei, évoquent un paysage poétique (fig. 8) : « Les oiseaux parmi les bambous chantent au clair de lune, les nuages blancs après la pluie volent sur les vertes collines » (*Zhulin niao ti mingyue shang, qing shan yu hou baiyun fei* 竹林鳥啼明月上 / 青山雨後白雲飛).



Fig. 8 : Les oiseaux parmi les bambous chantent au clair de lune, les nuages blancs après la pluie volent sur les vertes collines, estampe, 100 x 35 cm, Wuqiang (Hebei), <http://book.kongfz.com/473680/3038074501/>, consulté le 31/10/2021.

En lisant ces deux vers, on pourrait presque songer au fameux distique du peintre-poète Wang Wei 王維 des Tang : « La lune claire brille parmi les pins. La source limpide coule sur les rocs » (*ming yue song jian zhao, qing quan shi shang liu* 明月松間照, 清泉石上流).

Les sentences parallèles (*duilian* 對聯) constituent un genre littéraire populaire hérité de la poésie métrique (*lüshi* 律詩) qui a fleuri sous les Tang et qui comporte elle-même des phrases couplées : encadrant les portes ou les fenêtres, ces vers appariés de longueur égale apportent dans l'environnement familier « une pratique de la phrase bien faite, le plaisir de jouer avec le balancement

des mots, mais aussi la saveur des sons, d'une calligraphie habile et, à l'occasion, le souvenir d'une certaine poésie classique. [...] ils instruisent et font voyager l'imagination²⁵. » Les *duilian*, qui reposent sur le procédé de parallélisme propre à la poésie classique régulière impliquant une correspondance lexicale, phonique et structurelle entre deux vers, apparaissent comme un mode d'inscription du texte dans l'espace : « une différence essentielle entre les *duilian* et toute autre forme de texte versifié réside dans le caractère public de ces inscriptions²⁶ ».

L'estampe cherche par l'emploi de ces sentences parallèles à populariser un univers poétique et pictural issu de la culture des lettrés. Des éléments naturels servent à former les caractères écrits en évoquant à la fois la peinture de paysage monochrome, la peinture de fleurs et d'oiseaux et la calligraphie. Une étroite correspondance entre image et mot se perçoit en effet dès le premier caractère *zhu* 竹, qui signifie « bambou », lui-même formé de dessins de bambous poussant à flanc de colline. Le tout dernier caractère, signifiant « voler » (*fei* 飛), est figuré par des chauves-souris voletant autour d'un pin afin de matérialiser le « vol » des nuages.

Cette estampe joue de manière inhabituelle de l'étroite correspondance entre écriture et image dans la peinture de paysage de la tradition lettrée, comme s'il s'agissait de réduire le degré d'abstraction des caractères, devenus images codifiées de la réalité presque méconnaissables, en les rappelant à leurs origines iconiques. Transformer ainsi les caractères en éléments picturaux implique plusieurs niveaux de déchiffrement, comme le fait remarquer Xiao Han :

Un coup d'œil rapide laisse entrevoir une image, un regard plus attentif révèle des mots ; l'image vue de près fait place à des mots vue de loin comme pour créer une illusion d'optique. L'écriture qui, suivant la forme et la structure des traits de pinceau, représente diverses choses et repose sur des contrastes de noir et blanc, produit des effets visuels différents selon la distance et l'attention portée ; les transformations se produisent comme sur une image à double sens²⁷.

Cette volonté de mêler calligraphie et peinture de paysage plus étroitement que jamais rappelle leur parenté constitutive : car, comme le rappelle Léon Vandermeersch, « la peinture de *montagne et eau* n'est en soi qu'extrapolation de

²⁵ Hubert Delahaye, « Les *duilian*, phrases parallèles et convergentes. Quelques aspects sociologiques », *Études chinoises*, 2002, vol. 21, n° 1-2, p. 64.

²⁶ *Ibid.*, p. 66.

²⁷ 粗看是画, 细看是字; 近看是画, 远看是字, 似幻非幻, 按照笔画的形态和结构, 随形就势地以相应景物和黑白关系表现字体, 远看、近看、细看都能产生不同的视觉效果, 凭视觉的显像发生变化。Voir Xiao Han 小韩, « *Wuqiang nianhua yu duilian de tizai ji qi meixue tezhen* » 武强年画与对联的体裁及其美学特征 (Les Estampes du nouvel an de Wuqiang, le genre des sentences parallèles et leurs caractéristiques esthétiques), 2016, document en ligne consulté le 31 octobre 2021, <<http://www.lunwenstudy.com/huihua/93247.html>>.

la calligraphie. Le peintre lettré compose sur papier son paysage comme il composerait une calligraphie²⁸. » Cependant, ces caractères à l'aspect insolite, que l'on qualifie de « caractères de fleurs et d'oiseaux tracés d'un pinceau magique » (*shenbi huaniaozi* 神筆花鳥字), en subissant une certaine déformation au profit de l'image, ne risquent-ils pas de perdre en lisibilité ? Cette inscription convie à un exercice actif de déchiffrement : à la manière d'une devinette, elle ne révèle pas immédiatement son contenu.

Une estampe produite à Weifang au Shandong reprend le même principe figuratif, réduisant les motifs au nombre de deux : des pies représentées dans toutes les postures imaginables sur fond de fleurs de prunus.



Fig. 9 : Père et fils joignent leurs forces pour transformer la montagne en jade / Les deux frères à l'unisson transmutent la terre en or, estampe, 110 x 58 cm, Weifang (Shandong), <https://book.kongfz.com/159428/3420725670/>, consulté le 31/10/2021.

Associer les pies, oiseaux considérés comme joyeux, et les fleurs de prunus (*mei* 梅) rappelle par rébus la formule « *xi shang meishao* 喜上眉梢 (la joie se voit dans ses yeux) », homonyme de la phrase : « la pie est perchée sur la branche de prunus ». Les caractères chinois se combinent aux oiseaux en une ingénieuse calligraphie : les têtes et les queues des pies reproduisent le plus fidèlement possible l'attaque et la terminaison du trait de pinceau d'une calligraphie régulière, leur silhouette s'adapte avec souplesse aux formes des traits horizontaux, droits, obliques, descendants, des crochets, des points, dont le sens de tracé et le rythme sont habilement rendus visibles. Regarder cette

²⁸ Léon Vandermeersch, « L'écriture en Chine », dans *Histoire de l'écriture : de l'idéogramme au multimédia*, Anne-Marie Christin (dir.), Paris, Flammarion, 2001, p. 80.

inscription, c'est, là encore, glisser sans cesse d'un système sémiotique à l'autre : tantôt on lit les mots, tantôt on voit les pies s'ébattre parmi les fleurs. Ces motifs naturels rappellent l'origine mythique de l'écriture chinoise, qui aurait été inspirée par les empreintes de pattes d'oiseaux et d'animaux. À la différence de l'inscription précédente, où image et écriture semblaient en pleine adéquation, cette vision florale parsemée d'oiseaux d'où émane une agréable atmosphère printanière apparaît en rupture sémantique avec le message écrit moralisateur, incitant au sens de l'effort : « Père et fils joignent leurs forces pour transformer la montagne en jade / Les deux frères à l'unisson transmutent la terre en or » (*Fuzi xieli shan cheng yu / Xiongdi tongxin tu bian jin* 父子協力山成玉 / 兄弟同心土變金). Cependant, les fleurs de prunus peuvent également évoquer modestie et simplicité, rejoignant ainsi la tonalité confucéenne des sentences.

On pourrait considérer toutes ces créations verbo-visuelles comme des exemples de la « troisième génération de l'écrit » selon l'expression d'Anne-Marie Christin. Celle-ci distingue en effet trois types d'écriture. La « première génération d'écriture » désigne, selon elle, l'invention des idéogrammes dans les cultures égyptiennes, maya et chinoise. Le terme « idéogramme » est ici employé à propos de divers systèmes d'écriture qui confèrent plusieurs valeurs au signe, comme celles de l'idéogramme (idée) et du phonogramme (son)²⁹. Les alphabets grecs ou latin appartiendraient à la seconde génération. Anne-Marie Christin qualifie de « seconde génération » un second système d'écriture issu du premier, mais qui a au moins partiellement rompu avec son lien à son origine iconique, devenu une sorte de « métagraphie »³⁰. La troisième génération, dans le prolongement des deux premières, se caractérise comme une création visuelle par l'écriture, telle que la calligraphie chinoise, les *moji-e* japonais ou le *munjado* coréen³¹. Il semble que la combinaison de verbe et d'image sur laquelle reposent ces estampes chinoises relève bien de cette dernière catégorie, dans la mesure où l'interaction des registres verbal et iconique aboutit à un résultat inédit, une écriture qui se prolonge par l'image ou inversement. Au contraire des *moji-e* où les figures sont constituées de signes d'écriture librement disposés, ce sont les figures qui sont ici asservies à l'écriture, dont le prestige

²⁹ Dans *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Anne-Marie Christin évoque « trois civilisations de l'idéogramme », qui sont, selon elle, la Mésopotamie, l'Égypte pharaonique et la Chine (Paris, Flammarion, 1995, [2001], p. 46. Une troisième valeur peut être celle du déterminatif. Elle explique comment l'écriture articule l'expression visuelle au langage et le signe envisagé comme repère langagier tout en préservant son lien à son origine pictographique.

³⁰ Voir Anne-Marie Christin, « Visible/Lisible : pour une typologie iconique de l'écriture », dans *Écritures V : Systèmes d'écriture, imaginaire lettré*, Hélène Campagnol-Catel et Karine Bouchy (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 361-375.

³¹ Lee Hye-Min et Jeon-Kyung Lee, « Le Munjado coréen, un exemple de la troisième génération de l'écrit », dans *Écritures V : Systèmes d'écriture, imaginaire lettré*, Hélène Campagnol-Catel et Karine Bouchy (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019, p. 345-357.

semble rejaillir sur ces estampes de facture particulièrement soignée³². Les peintres à l'origine de « ces images de caractères » ou ces « caractères de fleurs et d'oiseaux » ont tiré toutes les conséquences de la dimension visuelle et spatiale de l'écriture chinoise en l'associant étroitement à l'image, comme si ces deux langages, décidément, ne faisaient qu'un.

Ainsi, à la fois instructive et décorative, souvent rehaussée de vives couleurs, l'estampe populaire chinoise repose sur un langage visuel qui plonge ses racines dans la peinture lettrée et dans les arts décoratifs si riches en symboles. Cet art éphémère et modeste, détruit après usage pour en préserver l'efficacité rituelle, destiné à satisfaire les besoins esthétiques et religieux d'une large partie de la population, recourt à des motifs variés que l'on retrouve à travers toute la Chine sous des formes un peu différentes selon les sites de production. La présence simultanée de l'écriture et de l'image est si ancrée dans les habitudes visuelles chinoises que leur consubstantialité et leur hybridation semblent aller de soi. Expression emblématique de la « culture propitiatoire » (*jixiang wenhua* 吉祥文化), l'estampe populaire exalte avec force la beauté plastique du caractère tout en le mêlant de diverses manières à des scènes figurées, exploitant ingénieusement les ressources d'une écriture qui contribue à renforcer son efficacité et à la valoriser. Méconnue en Occident contrairement à son équivalent japonais, malgré de riches collections rassemblées au début du xx^e siècle, l'estampe populaire chinoise mériterait d'être étudiée plus avant sous ses multiples facettes, qu'elles soient religieuses ou profanes³³. À travers de séduisantes images multicolores, elle transmet inlassablement l'idéal d'un monde de bonheur et de prospérité auquel la population chinoise n'a jamais vraiment cessé de croire.

³² Marianne Simon-Oikawa, « Écrire pour peindre : les *moji-e* de Hokusai et de Hiroshige », dans *Textuel* n°54 (« La lettre et l'image : nouvelles approches » sous la direction d'Anne-Marie Christin et Atsushi Miura), 2007, p. 75-95.

³³ En raison de leur fonction propitiatoire ou apotropaïque et de leur caractère éphémère, on pourrait rapprocher ce type d'estampes chinoises de l'estampe japonaise de type *ôtsue*, étudiée par Christophe Marquet et Kusunose Nichinen dans *Ôtsue : imagerie populaire du Japon*, Arles, Éditions Philippe Picquier, 2015. L'*ôtsue* se distingue de l'*ukiyo-e*, qui est la catégorie la plus connue, et qui pourrait parfois évoquer l'estampe chinoise par les sujets théâtraux qu'elle aborde et par son faible coût. Mais la différence majeure qui les oppose réside sans doute dans le fait que les estampes populaires chinoises étaient réalisées par des anonymes et souvent liées au nouvel an.