



HAL
open science

Illustrer Shanghai en 1930 : caricatures et modernité kaléidoscopique dans la revue "Shanghai manhua"

Marie Laureillard

► **To cite this version:**

Marie Laureillard. Illustrer Shanghai en 1930 : caricatures et modernité kaléidoscopique dans la revue "Shanghai manhua". Textimage : revue d'étude du dialogue texte-image , 2020, Illustrer ?, 12. <hal-02937167>

HAL Id: hal-02937167

<https://hal.science/hal-02937167v1>

Submitted on 7 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Illustrer Shanghai en 1930 : caricatures et modernité kaléidoscopique dans la revue *Shanghai Sketch*

Marie Laureillard
Université Lumière-Lyon 2
Institut d'Asie orientale

C'est en 1928 qu'est fondée la revue *Shanghai Sketch* (en chinois *Shanghai manhua* 上海漫畫), qui, selon l'avant-propos de la rédaction, vise à « exprimer les sentiments éprouvés face à la grandeur et la richesse des mille trésors de la vie shanghaienne »¹. 110 numéros paraîtront du 21 avril 1928 au 30 juin 1930. Cette durée de publication relativement brève correspond aux premières années de la période dite « décennie de Nankin » (1927-37), qui a débuté par l'expulsion des seigneurs de la guerre de Pékin et le déplacement de la capitale de Pékin à Nankin et se caractérise par une grande instabilité politique et sociale, une crise économique globale et des menaces d'invasion japonaise. Les cercles littéraires et artistiques se polarisent : la Ligue des écrivains de gauche, fondée par Lu Xun en 1930, en appelle à une position militante, tandis que les néosensationnistes savourent les plaisirs cosmopolites de la ville. Vitrine de la vie culturelle et de la modernité shanghaienne, cette combinaison de texte et d'image qu'est *Shanghai Sketch* reflète et contribue à façonner l'imaginaire de l'époque. On évoquera dans un premier temps les aspects techniques, économiques et esthétiques de la revue, avant de se pencher sur les deux thématiques essentielles qui s'en dégagent et qui illustrent une certaine réalité shanghaienne : les scènes de la vie urbaine vues sous un angle humoristique à travers la bande dessinée *Monsieur Wang* de Ye Qianyu, qui paraît en feuilleton dans chaque numéro, et la *modern girl*, omniprésente sur les dessins de couvertures, les caricatures, les publicités et les photographies.

Une esthétique Art déco

En automne 1927, Ye Qianyu, Huang Wennong, Lu Shaofei, les frères Zhang Guangyu et Zhang Zhenyu et d'autres artistes professionnels fondent la société de caricatures (*Manhua hui* 漫畫會) avant de lancer la revue *Shanghai Sketch* le 21 avril 1928. Elle est financée par un dandy aux goûts exotiques, Shao Xunmei 邵洵美 (1906-1968) – dont le nom anglicisé est Sinmay Zau –, fils d'une riche famille shanghaienne, qui a fait des études à l'université de Cambridge, collectionne œuvres d'art et livres occidentaux, a pour maîtresse la journaliste américaine Emily Hahn et se distingue par sa poésie décadente inspirée de Baudelaire et de Swinburne. Si Shao réside lui-même dans la Concession française, le siège de la revue se situe dans la Concession internationale, près de l'intersection de la rue du Shandong et de la rue de Fuzhou – une artère très animée bordée de restaurants, de maisons de thé, de théâtres et de librairies.

¹ *Shanghai manhua* n°1, 21 avril 1928, p. 2.

En Chine, la période de l'entre-deux-guerres correspond à un essor sans précédent de la presse illustrée. « A la veille de la guerre sino-japonaise, 86% des maisons d'édition sont concentrées à Shanghai. Leur développement coïncide avec le succès croissant d'une presse périodique variée, proche de l'actualité, adaptée à des publics divers [...] En 1933, plus de 200 revues – soit la presque totalité des revues chinoises – paraissent à Shanghai. »² Le tirage de *Shanghai Sketch* est de 3000 exemplaires, chiffre honorable pour l'époque : une classe moyenne toujours plus nombreuse constitue le lectorat de cette revue, qui présente des images stéréotypées du Shanghaien moyen ou de la *modern girl* auxquelles elle s'identifie.

Chaque numéro de *Shanghai Sketch* contient huit pages de format tabloïde (soit environ 37 x 25 cm), imprimées en lithographie, dont quatre bicolores et quatre en noir et blanc. La première de couverture est une caricature ou un dessin en couleurs, qui attire l'œil par la virtuosité de l'exécution, le dynamisme de la composition et l'audace du sujet. Sur la quatrième de couverture apparaît la bande dessinée *Monsieur Wang*. Les pages 4 et 5 sont dédiées au *manhua*, tandis que les autres pages présentent un contenu plus varié (photographies, textes critiques ou essais, publicités, actualités diverses...) : la ville moderne apparaît comme une source d'inspiration infinie pour les artistes, qui nous livrent le fruit de leurs observations ou conçoivent des scènes imaginaires souvent métaphoriques. La juxtaposition de dessins et de photographies accentue ce mélange de réalité et de fiction.

La caricature, plutôt d'orientation politique jusque-là, aborde désormais des thématiques sociales. Le terme *manhua* 漫畫 du titre chinois désigne d'ailleurs la caricature, le dessin de presse aussi bien que les *comic strips* à l'américaine. Il s'agit d'un néologisme emprunté au japonais au début du XXe siècle, signifiant « esquisse », « caricature », « dessin exécuté librement, à sa guise » dans un registre léger, volontiers humoristique. Une définition du terme trouvée dans l'édition de 1940 du dictionnaire *Cihai* montre que l'élément satirique ou comique, dont le sens prédomine aujourd'hui, n'est pas essentiel à l'époque : « Manhua : sorte de peinture dont le thème peut être purement imaginaire, rendre compte de faits particuliers ou décrire des fragments de vie. Liberté de la forme, simplicité du style et saveur caractérisent ce genre d'image. »³ Ainsi, la traduction du terme *manhua* par « sketch » (esquisse) dans le titre anglais de la revue est-elle parfaitement justifiée.

Shanghai Sketch porte la marque du cosmopolitisme shanghaien en s'inspirant largement de périodiques étrangers, dont les jeunes artistes et écrivains chinois sont férus, comme en témoigne l'écrivain Marc Chadourne dans son ouvrage *Chine* publié en 1931 : « Entendez-vous l'un d'eux parler de Proust ou de Picasso, ne vous demandez pas s'il a passé par Montparnasse. C'est dans *Harper's*, dans *Vogue* ou dans *Vanity Fair* qu'il s'est renseigné sur ses contemporains. »⁴ Par une alliance de texte et d'image soigneusement élaborée, *Shanghai Sketch* offre un exemple de « produit métissé de deux médias communs à toutes les cultures » selon les termes d'Anne-Marie Christin, qui insiste sur le fait qu'« accompagner un texte par une image – l'illustrer – s'inscrit, dans les écritures idéographiques, dans le prolongement direct et quasi naturel du système lui-même ». Toutefois, le modèle est ici occidental : on s'approprie une pratique étrangère tout en tirant profit des spécificités de l'écriture chinoise, comme le montre l'adaptation de l'écriture chinoise à l'esthétique Art déco, qui, en Chine, transforme l'aspect des couvertures de livres et de revues et envahit le paysage urbain à la fin des années 1920. Le développement du design graphique européen trouve un fidèle écho dans

² Marie-Claire Bergère, *Histoire de Shanghai*, Paris, Fayard, 2002, p. 270.

³ Marie Laureillard, *Feng Zikai, un caricaturiste lyrique : dialogue du mot et du trait*, Paris, L'Harmattan, collection « L'univers esthétique », 2017, p. 31-32.

⁴ Marc Chadourne, *Chine*, Paris, Plon, 1931, p. 162.

les « caractères artistiques » (*meishuzi* 美術字) de *Shanghai Sketch*, stylisés, tantôt allongés, distordus, tantôt obliques ou reliés latéralement pour imiter une lettre latine scripte ou ombrés pour créer une impression de tridimensionnalité. Les traits et points constitutifs de l'écriture chinoise se muent en formes parfaitement géométriques pour créer « osmose graphique » et « dynamique du voisinage » avec l'image⁵ : carrés, losanges, triangles, cercles ou svastikas. Ainsi les caractères de la marque de vêtements Yunshang 雲裳, dans le numéro du 15 mars 1930, vont-ils jusqu'à se décomposer en rectangles, cercles, demi-cercles et lignes fines. Cette typographie nouvelle est obtenue non pas au pinceau mais grâce aux techniques d'impression modernes.

Modèle archétypal de l'Art déco, le style Broadway, créé par Morris Fuller Benton, est transposé en chinois sans que la lisibilité en soit compromise pour autant : on y retrouve les contrastes importants entre principaux traits larges et lignes très fines. La couverture du n°95 du 22 février 1929, signée par Zhang Guangyu 張光宇 (1902-1965), s'inscrit dans la même veine par ses caractères formés de parallèles rouges et bleues, pareils à des notes de musique échappées des trompettes de l'orchestre de jazz traité par simplifications géométriques cubistes et aplats de couleurs. La tension créée par le contraste entre lignes droites et courbes des caractères d'écriture se prolonge dans le dessin [Fig.1].



Fig. 1 : *Shanghai Sketch* n°87, 22 février 1929, *So Sweet Shanghai* (哦 甜蜜的上海), illustration de couverture par Zhang Guangyu.

⁵ Anne-Marie Christin, *L'invention de la figure*, Paris, Flammarion, collection « Champs Arts », 2011, p. 169-170.

Même le Bifur du graphiste Cassandre, style typographique sans empattement qui tente de donner à la page la sévère apparence de l'architecture, retient l'attention des artistes chinois collaborant à la revue : « Il est la capitale comme instinctivement ramassée dans les seuls éléments forts qui dominent sa masse visible : horizontales, obliques, fragments de cercle. La lettre trouée par la vitesse de quelque voiture de course lancée à toute allure ou d'une locomotive brûlant les rails. Efficace et foudroyante. »⁶ Une version chinoise de cette police d'écriture apparaît dans les numéros du 22 mars 1930 et du 3 mai 1930 [Fig. 2]. Le caractère est réduit à ses éléments essentiels, déformé, mais toujours lisible, les espaces fermés étant remplis de la même manière que les lettres de Bifur.



Fig. 2 : *Shanghai Sketch* n°105, 3 mai 1930, *Les sentiments poussent comme des champignons* (情如菌), illustration de couverture par Huang Wennong.

Quant aux dessins de couvertures, on y décèle des styles inspirés de l'Art nouveau, de l'Art déco, du cubisme, du surréalisme, aussi bien que du symbolisme et du décadentisme européen. La composition est souvent en diagonale, le cadrage inédit, les dessins linéaires sont réduits à l'essentiel avec des aplats de couleurs. Ces dessins frappent par l'omniprésence de la figure humaine, si rare dans la peinture traditionnelle, où seule la nature était considérée comme source de beauté et de créativité et où le corps humain n'était pas perçu comme un objet esthétique. Celle-ci est au contraire exaltée dans le *haipai* 海派 ou « style de Shanghai »,

⁶ Anne-Marie Christin, *L'invention de la figure*, op. cit., p. 176.

concept s'appliquant aussi bien aux pratiques de la vie quotidienne qu'aux formes d'expression artistique et littéraire. On remarque en particulier un intérêt nouveau pour l'érotisme et le nu, qu'il s'agisse de photographies ou de dessins. Ainsi, les photos de nus féminins du monde entier, empruntées à une publication allemande, se multiplient sur les pages de *Shanghai Sketch* dans une série intitulée « Corps humains comparés du monde entier » (世界人體的比較), jusqu'à attirer l'attention de la censure, qui sera finalement contournée sous un prétexte scientifique⁷. « L'impact des images sur les esprits et leur efficacité dans la diffusion des habitudes occidentales sont redoutés par un gouvernement nationaliste qui multiplie les comités de censure au début des années 1930. [...] Les censeurs interdisent le nu érotique, mais exaltent le nu athlétique, symbole et promesse d'une renaissance nationale. Pour le public shanghaien, la distinction n'existe pas. Le gouvernement n'arrive pas plus à bannir le goût de l'érotisme qu'il ne réussit à déconsidérer la consommation. »⁸ Ce culte du sport apparaît ainsi sur une couverture réalisée par Zhang Guangyu pour le numéro 108 (24 mai 1930), où deux nageuses en maillot de bain vues en perspective s'engouffrent dans une spirale bleu dégradé sur laquelle s'inscrit le titre de la revue en caractères angulaires exclusivement formés de ronds et de rectangles.

La modernité commerciale et cosmopolite à laquelle aspire la population de la métropole, notamment les classes moyennes alors en plein développement, caractérise le *haipai* : « la richesse de la culture shanghaienne est celle d'une culture fécondée par les croisements culturels [...] L'aspiration largement partagée à la modernité légitime les emprunts étrangers, elle les fait même apparaître comme une expression du nationalisme. Rendre la Chine moderne, n'est-ce pas lui redonner sa puissance et son rayonnement ? »⁹ La revue regorge d'idées, de découvertes artistiques, et révèle la rapidité avec laquelle sont assimilés les styles étrangers. Des allusions à l'art égyptien ou grec sont perceptibles sur certaines couvertures, comme celle du numéro 1 (21 avril 1928) intitulée *La vie shanghaienne cubiste* (立體的上海生活) et dessinée par Zhang Guangyu, où un homme et une femme accompagnés de deux jeunes enfants, robustes, bien proportionnés, semblent se référer à l'idéal artistique de la Grèce antique [Fig. 3]. Sur la couverture du numéro 5 (19 mai 1928), que l'on doit à Zhang Zhenyu 張振宇 (1903-1976), le deuxième frère Zhang, deux lutteurs nus au corps musculeux mis en valeur par une alternance de blanc et de vert relèvent d'une même inspiration. La mythologie grecque, la légende allemande des Niebelungen et les sagas des Islandais sont alors considérés par le critique d'art Fu Yanchang 傅彥長 comme « des guides essentiels pour la revitalisation esthétique de la Chine »¹⁰.

⁷ Christopher Rea, *A History of Laughter: Comic Culture in Early Twentieth-Century China*, University of Columbia, 2008, thèse non publiée, p. 220.

⁸ Marie-Claire Bergère, *Histoire de Shanghai*, op. cit., p. 273.

⁹ Marie-Claire Bergère, *Histoire de Shanghai*, op. cit., p. 256.

¹⁰ Heinrich Fruehauf, « Urban Exoticism in Modern and Contemporary Chinese Literature », dans Ellen Widmer et David Der-Wei Wang (dir.), *From May Fourth to June Fourth: Fiction and Film in Twentieth-Century China*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 133-164, ici p. 138.

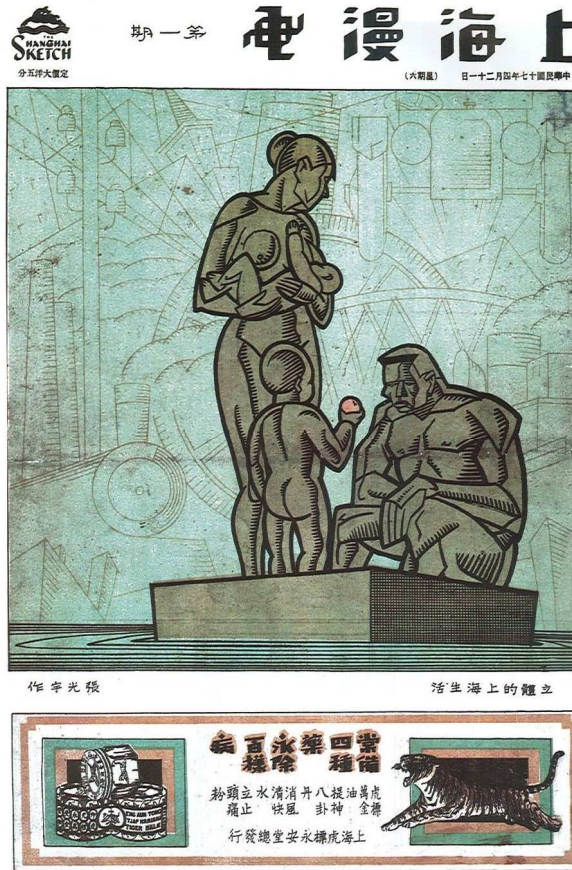


Fig. 3 : *Shanghai Sketch*, n°1, 21 avril 1928, *La vie shanghaienne cubiste* (立體上的上海生活), illustration de couverture par Zhang Guangyu.

Il ne s'agit donc aucunement de copies stériles, mais de réappropriations et d'adaptations, dont Shao Xunmei donne lui-même l'exemple à travers sa poésie, qui offre un curieux mélange d'inspiration chrétienne et chinoise où se côtoient les anges et les phénix. Par l'imaginaire qui l'imprègne, cette revue, sans être littéraire à proprement parler, est liée au milieu des écrivains, qu'ils se rattachent au courant décadent comme Shao Xunmei ou néosensationniste comme Ye Lingfeng 葉靈鳳 (1905-1975), artiste-écrivain surnommé le « Beardsley chinois ». Certains des essais et des dessins de ce dernier ont été publiés dans la revue, ainsi que des traductions de nouvelles, notamment pour la couverture du numéro 37 (29 décembre 1928) au style cubiste. Ellen Johnston Laing a bien montré la pertinence d'une comparaison entre illustrations de la revue et littérature néosensationniste¹¹. La *modern girl*, sur laquelle nous reviendrons plus loin, occupe dans la littérature shanghaienne une place prépondérante, en particulier dans les récits de fiction de Ye Lingfeng ou de Liu Na'ou 劉呐鷗 (1905-1940). Ainsi, le roman *Confessions inachevées* (1934) de Ye Lingfeng raconte l'histoire d'amour malheureuse d'un dandy shanghaien avec une danseuse, lointain avatar de *La Dame aux camélias*. Les représentations de jeunes femmes élégantes aux cheveux courts ou frisés, en chaussures à talon, vêtues de *qipao* (robes moulantes à col montant, fendues sur le côté, dérivées d'un prototype mandchou) qui se déploient au fil des pages, font songer à

¹¹ Ellen Johnston Laing, « Shanghai Manhua, the Neo-Sensationist School of Literature, and Scenes of Urban Life », Ohio State University, *Modern Chinese Literature and Culture*, octobre 2010, <http://u.osu.edu/mclc/online-series/shanghai-manhua/> [consulté le 3/06/2019].

l'héroïne de Ye Lingfeng, affranchie et manipulatrice, *modern girl* auréolée de mystère qui apparaît à l'occasion vêtue d'un *qipao* de velours bleu et d'un manteau de fourrure argenté¹².

Enfin, les pages de la revue sont remplies d'encarts publicitaires, notamment pour des marques de cigarettes. Le régime de Chiang Kai-shek encourage la consommation, perçue comme critère de modernité. La contribution du commerce et de l'industrie à la puissance des nations, l'attrait des biens matériels lui confèrent une valeur positive. « Ces publicités qui façonnent la sensibilité collective représentent une véritable sémiotique de la culture matérielle. Même si les objets et les modèles qu'elles proposent restent inaccessibles à la l'immense majorité des Shanghaiens, ils font partie d'un imaginaire qui fascine et inspire. »¹³ Le culte de l'apparence physique comme critère de modernité favorise le développement de la mode. Comme Zhang Guangyu, Ye Qianyu travaille pour la compagnie de mode Yunshang (雲裳), croquant sous tous les angles de jeunes élégantes avec une verve qui annonce son goût futur pour les danseuses aux costumes bariolés¹⁴. La frontière entre caricature artistique et publicitaire tend à s'estomper : auteurs et styles graphiques apparaissent comme identiques¹⁵ [Fig. 4].



Fig. 4 : *Shanghai Sketch*, n°90, 15 mars 1930, p.4, publicité pour la marque de vêtements Yunshang (雲裳) dessinée par Ye Qianyu.

Ainsi les pages de *Shanghai Sketch* révèlent-elles toutes les séductions du « Paris de l'Orient », auxquelles le héros de bande dessinée de Ye Qianyu, monsieur Wang, dont on peut suivre les aventures dans chaque livraison, n'est pas insensible.

¹² Une traduction en français du roman *Confessions inachevées* par l'auteur du présent article devrait paraître aux éditions Serge Safran courant 2020.

¹³ Marie-Claire Bergère, *Histoire de Shanghai*, op. cit., p. 267.

¹⁴ Marie Laureillard, « La danse selon Ye Qianyu, peintre du vingtième siècle : de l'Inde à la Chine » dans Véronique Alexandre Journeau et Christine Vial Kayser (dir.) : *Penser l'art du geste : en résonance entre les arts et les cultures*, L'Harmattan, « L'univers esthétique », 2017, p. 95-110.

¹⁵ Tani E. Barlow, « Commercial Advertising Art in 1840-1940s China », dans Tani E. Barlow, Martin J. Powers et Katherine R. Tsiang (dir.), *A Companion to Chinese art*, Malden, Chicheley et Oxford, John Wiley, 2016, p. 431-453, ici p. 432.

Scènes de la vie urbaine sur un mode humoristique

Dès le premier numéro de *Shanghai Sketch*, Ye Qianyu 葉淺予 (1907-1995), alors âgé de 21 ans, publie en feuilleton sa bande dessinée mettant en scène un personnage qui allait devenir le héros le plus populaire des années 1930, *Monsieur Wang*. Par le biais des heurs et malheurs de son héros et de son fidèle acolyte petit Chen, Ye Qianyu se livre à une satire acerbe de la société shanghaienne en s'inspirant du langage comique occidental. Cette bande dessinée, qui rencontre un succès immédiat, se poursuivra jusqu'en 1938, au début de la guerre sino-japonaise, additionnée de *L'histoire non officielle de petit Chen à Nankin* à partir de 1934. Ye Qianyu met en scène des personnages de la classe moyenne des années 1930 dont il dépeint tous les travers au sein d'une société urbaine en pleine mutation : conformisme, soif de réussite sociale, manque d'éducation et de culture, goût immodéré pour les jeux d'argent et pour le luxe, hédonisme, gourmandise, népotisme, corruption.

Monsieur Wang a pris pour modèle *La famille Illico (Bringing Up Father)* de George McManus (1884-1954), qui paraît à Shanghai dans le journal *China Daily*. Bien que traitant d'une famille irlandaise, ce *comic strip* américain reflète plus largement l'expérience de la nouvelle immigration urbaine et brocarde les Monsieur Tout-le-Monde sans ambition et les nouveaux riches avides. Le jeune Hergé l'apprécie tout particulièrement, avant de créer *Tintin* en 1929. Dès le début (1913), McManus vise un lectorat adulte, à la différence de l'Europe où la bande dessinée demeure enfantine au début du XXe siècle. Ye Qianyu décide d'en créer une version chinoise qu'il pense intituler tout d'abord *Les Shanghaiens*, avant de la rebaptiser presque aussitôt *Monsieur Wang*. Il reprend l'idée des phylactères, du trait épuré, des gags, du burlesque gestuel, des personnages récurrents et du thème du mari dominé par sa femme, tendant un miroir aux Shanghaiens dont les défauts sont exagérés mais qui se reconnaissent sans peine.

« Ces dessins sont réalisés à la plume, à l'aide de traits nerveux, anguleux, mais très sûrs. Ye Qianyu fait preuve d'un sens indiscutable de la caractérisation. Tête triangulaire, ressemblance avec Chiang Kai-shek (qui ne paraît pas avoir été perçue à l'époque), monsieur Wang est un personnage type, un véritable héros de bandes dessinées, le premier et l'un des plus originaux dans l'histoire de ce genre en Chine. »¹⁶ Le tracé rapide, les compositions chargées et sans profondeur, le décor relativement sommaire renforcent le rythme trépidant de la narration, qui se déploie sur six à neuf cases. Pendant dix ans, jusqu'à l'invasion japonaise de 1937, les Shanghaiens seront distraits par les faits et gestes de monsieur Wang, sec comme une trique, chauve, pourvu de fines moustaches, de sa femme replète et acariâtre, de leur ravissante fille mademoiselle Wang, et du jeune Chen, trapu, lunettes et coiffé d'un panama, fonctionnaire ayant tous les défauts des gens de son espèce. Vêtus de costumes à l'occidentale, que monsieur Wang troque parfois contre une robe longue de lettré, les protagonistes évoluent dans des intérieurs bourgeois où ils se prélassent dans de confortables fauteuils. Facilement reconnaissable, monsieur Wang est doté d'une personnalité pétrie de contradictions, sans

¹⁶ Patrick Destenay, « Des origines à nos jours : la bande dessinée chinoise », dans *Bandes dessinées chinoises*, Paris, Université de Paris VIII-Centre Georges Pompidou, 1982, p. 8-19, ici p. 12.

doute plus subtile et plus complexe que le personnage de McManus : alors qu'il se montre volontiers moralisateur envers sa fille, sa propre conduite est loin d'être irréprochable. Il entraîne le lecteur au commissariat, à l'hôpital, au théâtre, au parc, aux bains publics et dans bien d'autres lieux de Shanghai. A partir de 1932, la satire sociale l'emportera peu à peu sur le comique. *Monsieur Wang* sera adapté en une dizaine de films et servira de support à toutes sortes de publicités, dont celle de la bière Yanhe qui apparaîtra dans la revue.

Afin de donner une idée plus précise du contenu, nous décrivons brièvement trois épisodes. Dans le numéro 2 de la revue, Chen, qui vient de faire la connaissance de mademoiselle Wang, la fille de son ami Monsieur Wang, cherche à s'attirer ses bonnes grâces. Il a l'intention de lui offrir bijoux et maquillage, mais sa femme a tôt fait de les découvrir : indignée, elle leur substitue, ni vu ni connu, de vieux habits. Sans s'en apercevoir, Chen s'empresse d'en faire cadeau à mademoiselle Wang. En les recevant, mademoiselle Wang jette aussitôt le tout, vexée [Fig. 5]. Dans le numéro 33, monsieur Wang et petit Chen, qui s'ennuient ferme à la maison, décident de se rendre mutuellement visite pour sortir s'amuser en ville. Chacun ignore que l'autre a eu la même idée que lui, mais les deux épouses, sachant à quoi s'en tenir, prétendent l'une comme l'autre que leur mari va bientôt rentrer et les font patienter. Sur une image, Chen, installé dans un fauteuil chez son ami monsieur Wang, imagine avec délectation les plaisirs qui les attendent : cinéma, opéra, Grand Monde¹⁷, dancing, maison de jeu... En désespoir de cause, dans le numéro 36, madame Chen achète un poste de radio à son mari pour l'inciter à rester davantage chez lui et être moins tenté de chercher des distractions à l'extérieur sous prétexte de solitude et de désœuvrement. En allumant la radio, Chen entend un air d'opéra interprété par le célèbre chanteur Mei Lanfang : l'envie d'aller au théâtre le reprend immédiatement. Cédant à cette pulsion irrépressible, il déclare que l'appareil nécessite réparation et s'élance hors de chez lui. Aussitôt, il se précipite au théâtre en le perdant par inadvertance.

Ces trois saynètes révèlent la fascination qu'exerce la *modern girl*, ici incarnée par mademoiselle Wang, et l'attrait irrésistible d'un monde clinquant rempli de plaisirs et de distractions. Mais le personnage le plus emblématique de la métropole, n'est-il pas précisément cette *modern girl*, à la fois séduisante et dangereuse, qui se pavane sur les pages de la revue ?

¹⁷ Le Grand Monde (*Da Shijie* 大世界) de Shanghai, constitué de trois bâtiments de quatre étages et de deux annexes situés au bout de la rue de Nankin, était alors le plus grand centre d'amusement d'Extrême-Orient avec ses multiples salles de spectacle, tripots, salons privés, restaurants, lupanars, etc. « Le *Grand Monde* est un caravansérail nocturne, une sorte de Magic-City, de Cosney Island pour les Chinois. » écrit Paul Morand en 1926 dans *Rien que la terre* (Paul Morand, *Rien que la terre et autres fictions voyageuses*, Paris, Grasset, 2006, p. 334).



Fig. 5 : *Shanghai Sketch* n°2, 28 avril 1928, p. 5, *Monsieur Wang* (王先生) de Ye Qianyu.

La « modern girl »

Shanghai Sketch accorde toute son attention aux femmes du monde entier, aux filles de famille éminentes, aux vedettes de cinéma, aux chanteuses, aux peintres et artistes en tous genres, voire aux épouses de auteurs de la revue. Le rôle croissant dévolu aux femmes dans la vie sociale chinoise est perceptible : l'accès aux études, au travail, à la consommation, ouvre la voie à une certaine émancipation. Le phénomène de la *modern girl* s'étend de la classe oisive à la classe moyenne et conduit à l'apparition des danseuses, masseuses, vendeuses, serveuses ou entraîneuses au visage maquillé, au *qipao* ajusté, aux cheveux permanentés ou coupés au carré et aux chaussures à talon. Adoptée par des femmes de divers groupes sociaux, cette tenue devient le code vestimentaire de la jeune citadine, dont l'image envahit les couvertures de magazines¹⁸. Face à cette femme moderne qui s'émancipe, fume, se coupe les cheveux, l'homme perd son rôle dominant, comme l'illustre parfaitement cette couverture où l'on voit une femme tenant un homme miniaturisé agenouillé au creux de sa paume (n°8, 9 juin 1928). Sur un fond bleuté aux motifs géométriques Art déco, ce dessin intitulé *Fascination*, œuvre d'un artiste non identifié nommé Huaisu, met en scène une *modern girl* maquillée, coiffée à la garçonne, couverte de bijoux, vêtue d'une robe tubulaire à la Louise Brooks, un porte-cigarette à la main, qui regarde d'un air condescendant le petit homme implorant en complet-veston noir. Le trope de la femme manipulatrice et croqueuse d'hommes apparaît régulièrement dans *Shanghai Sketch* et dans les autres publications de l'époque¹⁹ [Fig. 6].

¹⁸ Voir Madeleine Y. Dong, « Who is Afraid of the Chinese Modern Girl? », dans *The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity, and Globalization*, Duke University Press, 2008, version Kindle, emplacement 3788.

¹⁹ Paul Bevan, *A Modern Miscellany: Shanghai Cartoon Artists, Shao Xunmei's Circle and the Travels of Jack Chen 1926-1938*, Leyde, Brill, 2008, p. 33.

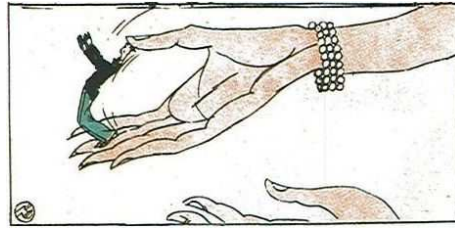


Fig. 6 : *Shanghai Sketch* n°109, 31 mai 1930, p. 5, sans titre.

La même féminité moderne se retrouve dans les publicités pour cosmétiques ou cigarettes, car l'image de la *modern girl*, celle d'une jeune femme épanouie évoluant dans un intérieur raffiné, fait vendre et attire l'attention sur le produit et sa valeur d'usage moderne. Une *modern girl* glamour en *qipao* bleu, assise dans un fauteuil de velours Art déco, fume d'un air béat une cigarette de la marque *United Club (Lianhuan)*, dont « le parfum léger ou concentré est agréable et rassénérant », assure le slogan. [Fig.7]. Une telle image remplit deux fonctions propres à la publicité, l'identification narcissique et le désir voyeuriste²⁰. Les nombreuses publicités de cigarettes, motif érotique par excellence, évoquent une scène du roman *Confessions inachevées* de Ye Lingfeng, dont le décor et les accessoires alors emblématiques de la modernité shanghaienne font écho aux revues illustrées de l'époque :

Emoustillé par le vin, je la dévisageai. « Ne me regarde pas comme ça. », dit-elle en souriant malgré elle. « Tu n'as pas une cigarette ? » Je lui tendis une cigarette de la marque 555. Au lieu de la prendre, elle se pencha sur la table et m'offrit ses lèvres. [...] Devant ces deux pétales rouges et pleins, j'éprouvai un désir incontrôlable qui brûla au fond de moi-même.



Fig. 7: *Shanghai Sketch* n°28, 27 octobre 1928, p. 4, publicité pour les cigarettes *United Club (聯歡)*.

Inévitablement, l'émancipation confère à la *modern girl* un visage menaçant de séductrice cynique, de femme fatale, que Shao Xunmei, principal sponsor de la revue, et les artistes illustreurs associent volontiers à une esthétique décadente d'inspiration européenne. Une couverture de Zhang Zhenyu (29 juin 1920) met en scène une femme plantureuse nue au milieu des flammes, dominée par trois têtes de démons verts aux yeux rouges, qui, l'air féroce, la gueule béante, semblent prêts à l'engloutir à tout instant. On songe aux scènes

²⁰ Laikwan Pang, *The Distorting Mirror: visual modernity in China*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2007, p. 117.

d'enfers bouddhiques chinois de pauvres êtres exposés au feu et menacés par des monstres. Jonathan Hutt interprète cette scène comme une preuve de « fascination pour la décadence [qui] s'étendait au-delà du monde littéraire aux arts visuels. La femme fatale et la fin de la civilisation allaient devenir des motifs majeurs pour les artistes shanghaiens dans leur représentation de la ville en tant que dystopie urbaine. »²¹

Les artistes auteurs de la revue trouvent en effet un écho à leurs préoccupations dans l'esthétique européenne du décadentisme, liée au symbolisme, où l'idée prime sur la forme et où s'exprime un refus du progrès technique et matériel. La femme symbolise érotisme et perversion, comme en atteste la couverture du numéro 4 de la revue, dessinée par Ye Qianyu et intitulée *Femme et serpent* (12 mai 1928). Le serpent est, dans la tradition chinoise, considéré comme un être intelligent, mais maléfique et perfide. Vu comme une créature sensuelle, il est la métaphore de la séductrice, comme dans la fameuse légende du serpent blanc²². Paul Began a démontré que ce motif de femme nue aux cheveux courts et aux yeux ombrés de fard caressant voluptueusement un python lové s'inspirait manifestement du *Péché* de Franz von Stuck (1863-1928), co-fondateur de la Sécession de Munich : ce tableau aujourd'hui conservé à la Neue Pinakothek de Munich représente une nymphe dans une pose lascive, qui regarde le spectateur droit dans les yeux et autour de laquelle s'enroule un serpent²³. Une page entière est consacrée à ce peintre symboliste allemand dans le numéro du 21 juillet 1928. Symbole de dépravation, une femme suspendue à l'envers (23 novembre 1929) que l'on doit à Zhang Guangyu évoque plutôt le style de William Blake et son *Dragon rouge* de 1805.

L'atmosphère décadente fin de siècle prend parfois une tournure macabre, comme sur la couverture du numéro 36 (22 décembre 1928) intitulée *Désir* (慾火), réalisée par Ye Qianyu. Un homme et une femme se regardent, tandis que des flammes rouges engloutissent le premier, laissant la seconde indemne [Fig. 8]. L'homme au teint basané tend une main implorante vers la femme à la peau claire et aux yeux fardés qui le domine, mais celle-ci semble insensible à sa requête. De sa main où brille à son doigt un anneau proéminent en forme de serpent, elle agrippe le cou de l'homme. L'expression impitoyable de cette ensorceleuse aux cheveux bouclés fait songer à l'attitude de Salomé. Réunissant « la chair brûlante et l'ivresse des sens d'un côté, le rêve de Beauté et d'Absolu de l'autre²⁴ », le personnage de Salomé, qui cristallise tout un pan de l'imaginaire fin de siècle, n'a pas manqué de fasciner les artistes et intellectuels chinois de l'époque en tant que femme fatale par excellence. Le sujet de cette couverture donne matière à un commentaire personnel de l'artiste Lu Shaofei 魯少飛 (1903-1995) dans un petit texte du numéro suivant, dont le langage et l'imagerie évoquent la poésie décadente :

Sous le pouvoir et le joug des anciens rituels, tous les poisons que sont la vanité, l'obstination, la débauche ont généré dans la société une atmosphère pestilentielle ! Entourés de puissants désirs matériels, tous les poisons que sont la fraude, la malversation, la tromperie ont entraîné une vie de blessure et de souillure ! Les femmes, généralement fragiles et faibles, attirent tous ces poisons et les diffusent en répandant dans la foule leurs toxines néfastes !²⁵

²¹ Jonathan Hutt, « Monstre Sacré: The Decadent World of Sinmay Zau », *China Heritage Quarterly*, n°22, juin 2010, p. 116.

²² Wolfram Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols*, Londres et New York, Routledge and Kegan Paul, 1986, p. 258.

²³ Paul Bevan, *A Modern Miscellany, op. cit.*, p. 46-47.

²⁴ Jean-Nicolas Illouz, *Le symbolisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2014, p. 108.

²⁵ *Shanghai manhua* n°5, 19 mai 1928, p. 7.



Fig. 8 : *Shanghai Sketch* n°36, 12 décembre 1928, *Désir* (慾火) de Ye Qianyu.

Visible dans nombre de revues illustrées chinoises des années 1920 et 1930, la marque d'Aubrey Beardsley est ici évidente : les références à certaines illustrations de *Le Morte d'Arthur* de Thomas Malory, réalisées en 1892, sont transparentes. La propension à imiter ce style si singulier qui fit scandale en son temps se décèle dans les cadrages inattendus, les effets dissymétriques, les jeux d'arabesque, ou encore les contrastes de détails groupés et de vastes réserves de blanc, mais aussi l'atmosphère à la fois érotique, sarcastique et raffinée. Cet artiste anglais mort à l'âge de 25 ans fut l'inventeur d'un langage graphique qui s'affirma avec force dès 1892 : « Le scandale tient d'abord à la nouveauté formelle, absolument fracassante, de ce style qui sait tirer de la relation des blancs et noirs des effets étonnants. Il tient ensuite au fait que, s'inscrivant de la sorte dans la tradition fort récente issue de Swinburne, le jeune artiste a décidé de jouer la carte de la provocation érotique. »²⁶ Il n'est donc guère surprenant que ce personnage haut en couleur qu'était Shao Xunmei, sponsor de la revue, ait encouragé une telle esthétique et insufflé ses goûts décadents à la revue *Shanghai Sketch*, lui-même émule de Swinburne et auteur d'une poésie qui ne cesse de dépeindre la dualité féminine, ce mélange de séduction et de répulsion, dans une quête éperdue de raffinement et de sensualité.

A la pointe de l'avant-garde artistique, *Shanghai Sketch* est ainsi le lieu d'une révolution graphique et d'une effervescence créatrice remarquables, propres à la Chine de l'entre-deux-

²⁶ José Pierre, *L'univers symboliste : fin de siècle et décadence*, Paris, Somogy, 1991, p. 287.

guerres. On y trouve l'expression d'une certaine réalité shanghaienne à travers le Shanghaien moyen dépeint sous les traits de monsieur Wang et la *modern girl* qui hante ses pages. Le mélange de styles picturaux inspirés du décadentisme européen, du cubisme, du surréalisme, de l'Art nouveau et de l'Art déco produit un effet détonant. Le foisonnement visuel et l'éclectisme artistique propres à la revue expriment la « modernité kaléidoscopique » d'une métropole en plein devenir : de ce lieu d'enchantement et de perdition, les artistes se font les chantres²⁷. Après l'âge des seigneurs de la guerre et avant la guerre sino-japonaise et la guerre civile, la période 1927-1937 apparaît comme une trêve, une bouffée d'oxygène dans l'histoire tourmentée de la Chine du XXe siècle : durant une dizaine d'années, artistes et écrivains trouvent un certain espace de liberté propice à leur création et peuvent rêver à une nouvelle Chine. C'est sur ce terreau fertile qu'a pu s'épanouir une revue d'une inventivité primesautière comme *Shanghai Sketch*.

²⁷ Nous empruntons l'expression « modernité kaléidoscopique » à un ouvrage consacré à une autre revue shanghaienne, *Liangyou* 良友 (*The Young Companion*), publiée de 1926 à 1945 : Paul Pickowicz, Shen Kuiyi et Zhang Yingjin (dir.), *Liangyou: Kaleidoscopic Modernity and the Shanghai Global Metropolis, 1926-1945*, Leyde, Brill, 2013, p. 17.