

2025
–
2026

Mémoire
Hu
Frank

École Supérieure
d'Art et de Design
d'Amiens

Diplôme National
Supérieur d'Expression
Plastique

Les typographies latines mimant les écritures asiatiques

Use typography to create a sense of rhythm and flow in your design. The combination of bold, italic, and serif fonts can create a sophisticated and elegant look. The use of color and texture can also enhance the overall aesthetic of the design.

Introduction

4 - 5

Introduction

I.

Comparatif
du formatage
et des caractéristiques
de l'écriture chinoise
et latine

8 - 11

a. Synthèse courte de l'écriture chinoise

12 - 15

b. Synthèse courte de l'écriture latine

16 - 29

c. Distinction esthétique et fonctionnelle des types de lettrage

II.

Naissance et diffusion
des typographies latines
mimant les écritures
asiatiques

32 - 53

a. Rencontre de l'Asie et de l'Occident du 17^e au 19^e,
entre échange culturel et stéréotype

54 - 73

b. La représentation contemporaine du métissage culturel
entre l'Asie et l'Occident

74 - 83

c. Caractérisations des typographies latines mimant
les écritures asiatiques

84 - 87

d. Positionnement des graphistes et typographes

iii. Pratique expérimentale
en typographie
et en calligraphie
contemporaines

90 - 109

a. Lien entre les pratiques calligraphiques et typographiques
en latin et chinois

Conclusion

110 - 111

Conclusion

Colophon

112 - 112

Colophon

Introduction

Réflexion sur ma pratique personnelle

Le choix de ce sujet est lié à mon intérêt pour le graphisme, la typographie, la calligraphie chinoise mais aussi par rapport à mon identité bi-culturelle. Étant descendant d'immigrés de première génération, ma culture chinoise s'est développée dans le cadre familial, tandis que ma culture française s'est enrichie dans mon environnement extérieur. Une chance qui m'a permis de développer un double point de vue critique pour traiter ce sujet.

État des lieux des typographies latines mimant les écritures asiatiques en France

Typographie exotique, raciste ou stéréotypée, plusieurs termes peuvent décrire le phénomène des typographies latines imitant les écritures asiatiques, que nous appellerons «typographie mimétique». Elles ont proliféré dans nos sociétés à travers les enseignes de restauration asiatiques, la grande distribution et dans la culture populaire comme argument d'authenticité. Ce succès cache en réalité une industrie jouant un rôle majeur dans la diffusion de stéréotypes sur la culture asiatique.

Les socles de la culture visuelles de la calligraphie asiatique en France

La culture et les systèmes d'écritures asiatiques ont une grande popularité en France, notamment à travers les produits de consommation, la mode, le cinéma, les arts martiaux, constituent un véritable acteur de la culture populaire. Cependant, cette popularité est assez superficielle puisque ces cultures (Chine, Corée, Japon, etc.) se retrouvent souvent amalgamées par la majorité de la population, démontrant ainsi à la fois une appréciation culturelle et une méconnaissance culturelle.

Ortopotes I

Concordia
du fortiora vincit
et des victoribus
de loco
vincit et vincit

Synthèses courtes de l'écritures chinoises

1 Sans auteur.
BnF Essentiels article.
Le chinois: une écriture
idéophonographique.
Non daté.

2 Mediavilla Claude.
Calligraphie.
Éditeur Actes Sud.
1996, p.50. ISBN : 2743301597.

3 Mediavilla Claude.
Calligraphie.
Éditeur Actes Sud.
1996, p.52. ISBN : 2743301597.

4 Ruben Pater. The Politics
of Design. Éditeur BIS
Publishers. 2016, p.23.
ISBN : 978-90-6369-422-7.

La partie I regroupe des synthèses courtes des systèmes d'écriture du chinois et du latin dont le but est de fournir les connaissances essentielles respectives à ces langues. Ces fondamentaux permettent ainsi de comprendre les enjeux et les aboutissements d'un phénomène culturel, historique et graphique, où l'écriture latine va se réapproprier et réinterpréter les codes esthétiques de la calligraphie asiatique.

L'apparition de l'écriture chinoise remonte vers le 14^e siècle av. J.-C. dans la province du Henan, sous la forme de pictogrammes gravés sur des oraculaires FIG.1; FIG.2 destinés à la divination. Les premiers pinceaux calligraphiques FIG.3; FIG.4 sont inventés au 5^e siècle av. J.-C., mais leurs formes modernes que nous connaissons n'apparaissent qu'entre 259–210 av. J.-C., dont l'invention est attribuée au général Meng Tian de Qi. L'invention du papier FIG.5 remonte à l'an 105 à Canton par l'officier Tsai Lun, concevant les premiers modèles à partir de matières végétales comme le bambou, coton, chanvre, etc. La démocratisation du pinceau et du papier entre le 1^{er} au 2^e siècle av. J.-C. va progressivement ouvrir l'écriture chinoise vers la pratique artistique de la calligraphie.

L'écriture chinoise utilise un système phono-sémantique, dont les caractères combinant un radical sémantique (clé) et un élément phonétique suggèrent la prononciation. Par exemple, le radical *sān diǎn shuǐ* (氵) associé à l'élément phonétique *měi* (每) forme le sinogramme *hǎi* (海): mer. Ce système permet de créer des mots composés tels que *Shànghǎi* (上海) alors composé de *shàng* (上) « haut » combiné à *hǎi* (海) « mer ». Les morphèmes peuvent être utilisés individuellement telle que: *wǒ qù Shànghǎi* (我去上海) « je vais à Shanghai » alors composé de trois morphèmes.

La tonalité est un principe fondamental, car selon la prononciation un caractère peut avoir plusieurs significations: *mā* (吗) « particule interrogative », *mā* (妈): « maman », *má* (麻): « chanvre », *mǎ* (马): « cheval », *mà* (骂): « insulter ». Les accents et dialectes régionaux peuvent faire varier les prononciations, mais la standardisation du mandarin comme langue nationale diminue les confusions.

Développé dans les années 1950 et adopté officiellement en 1958, le système pinyin est une romanisation du chinois permettant de représenter phonétiquement les sinogrammes. Il s'inscrit dans la réforme de l'écriture menée sous Mao Zedong pour standardiser et démocratiser l'apprentissage du chinois en Chine et à l'étranger.

FIG. 5
 Sans auteur.
 Illustration fabrication de papier.
 Non daté.
 Oushinet.net.



FIG. 3
 Pinceau Juyan de la Dynastie Han.
 Museum of the institute of history
 and philology academia sinica.
 103 av J.-C à 40 ap. J.-C.



FIG. 4
 Ancien pinceau calligraphique.
 Vers 475 et 221av. J.-C.
 Yahabili.com.



FIG. 1
 Plastron de tortue oraculaire.
 Vers 1200-1046 av. J.-C.
 Museum of the institute of history
 and philology academia sinica. n°R041287.



FIG. 2
 Numérisation d'extrait
 deécriture oraculaire
 présente sur la figure 1.



La graphie de l'écriture chinoise était à l'origine majoritairement pictographique comme le caractère « mù » (木) signifiant « arbre ». Cependant, même si certains caractères conservent cet aspect, les sinogrammes ont évolué vers un système phono-sémantique. L'écriture chinoise utilise un système logographique estimé entre 50 000 et 60 000 sinogrammes mais dont la majorité sont réservés à des contextes spécialisés car environ 3 000 caractères suffisent pour l'usage quotidien.

Le tracé est une règle fondamentale **FIG. 6** de la calligraphie chinoise obéissant à des règles reposant sur les huit traits fondamentaux permettant de former tous les caractères. L'écriture chinoise nécessite une maîtrise théorique du ductus, une maîtrise physique à travers une posture droite et à la tenue du pinceau, des qualités intellectuelles pour gérer l'espace et les proportions, ainsi que des qualités spirituelles, car une belle calligraphie n'est possible qu'à travers une belle âme.

Les styles en calligraphie chinoise résultent d'une recherche qui allie fonctionnalité, esthétique, spiritualité et expression artistique. Il ne faut pas les confondre avec le sens du terme style en typographie latine, qui désigne des variantes fonctionnelles comme l'italique ou le gras. En réalité, l'équivalent du style en calligraphie chinoise correspondrait plutôt à une police de caractères. La calligraphie chinoise adopte ainsi une approche artistique qui s'appuie sur des styles majeurs pour créer des sous-genres uniques

Le chinois simplifié **FIG. 7** a été inventé lors de la réforme de l'écriture vers 1950 par le Parti communiste chinois, souhaitant démocratiser l'apprentissage de l'écrit et de l'oral. Les linguistes ont ainsi opéré des changements plus ou moins drastiques à travers de nombreux sinogrammes pour simplifier l'écriture. Cependant, pour des raisons politiques, certains territoires tels que Taïwan ou Hong Kong, ont conservé le chinois traditionnel **FIG. 8**.

Lidai Zifa Xin Zhuan. **FIG. 6**
 Les huit traits du caractère yong.
 Vers 300 av. J.-C.
 BnF département
 des Manuscrits, chinois n°5538 f4.



Zhao Mengfú. **FIG. 7**
 Caractère «cheval» en écriture traditionnelle.
 Vers 1270–1360.
 jiguzuo.com.



Zhao Mengfú. **FIG. 8**
 Caractère «cheval» en écriture simplifiée.
 Vers 1270–1360.
 jiguzuo.com.



B. Synthèse courte de l'écriture latine

Influence et évolution de l'écriture latine: ICONOGRAPHIE 1

L'écriture cunéiforme FIG. 9 apparaît en Mésopotamie vers 3300 av. J.-C., tandis que les hiéroglyphes égyptiens FIG. 10 apparaissent vers 3200 av. J.-C. Vers 1900 av. J.-C., apparaît l'écriture protosinaïtique, FIG. 11 premier alphabet phonétique issu de la réinterprétation de certains hiéroglyphes, créant lettre Aleph «A», dérivée du mot sémitique *alp* signifiant «bœuf». Cette lettre évolue ensuite à travers le proto-cananéen FIG. 12 (~1700 av. J.-C.), le phénicien classique FIG. 13 (~1100 av. J.-C.), le grec archaïque FIG. 14 (~900 av. J.-C.) et sa variante eubéenne FIG. 15 (~800 av. J.-C.), l'étrusque FIG. 16 (~700 av. J.-C.) et enfin le latin archaïque FIG. 17 (~600 av. J.-C.).

Les premiers outils de l'écriture latine sont empruntés aux étrusques, comme le stylet, apparu vers le 7^e siècle av. J.-C., destiné aux tablettes de cire, ou encore le burin, utilisé pour la gravure, qui joue un rôle important à Rome à partir du 5^e siècle av. J.-C. Le calame se démocratise en Méditerranée au 6^e siècle av. J.-C., cependant, Rome n'adoptera cet outil qu'au 3^e siècle av. J.-C., avec la diffusion du papyrus. La plume d'oie 6 émerge à partir du 5^e siècle, offrant un outil plus souple et de nouvelles possibilités calligraphiques, pour définitivement remplacer le calame à la Renaissance.

La graphie latine repose sur un alphabet alphabétique phonétique, composé de capitales et de minuscules, où voyelles et consonnes se combinent selon des règles grammaticales et orthographiques pour former des mots. Historiquement les textes étaient écrits en *scriptio continua*, une pratique déclinant progressivement à partir du Moyen Âge, jusqu'à sa disparition complète avec l'imprimerie de Gutenberg. L'écriture est régie par un ductus hérité des traditions calligraphiques, à l'origine de nombreux styles (onciale, caroline, humaniste, gothique, etc.).

- 8 Les minuscules apparaissent progressivement à partir du 1^{er} siècle av. J.-C., issues d'une hybridation entre les capitales et les ligatures de la cursive romaine ancienne. Vers le 3^e siècle, l'onciale perpétue l'héritage des manuscrits religieux, jusqu'au 4^e siècle, où la semi-onciale émerge pour sa simplicité et lisibilité. Au 4^e siècle, la réforme carolingienne sous Charlemagne dessine les bases des minuscules modernes ainsi qu'une première standardisation de l'écriture.

Les variantes typographiques, comme l'italique, le gras ou les accents, sont destinées à faciliter et hiérarchiser la lecture. L'italique, inventé

6 Mediavilla Claude.
Calligraphie.
Éditeur Actes Sud.
1996, p.34. ISBN : 2743301597.

7 Mediavilla Claude.
Calligraphie.
Éditeur Actes Sud.
1996, p.38. ISBN : 2743301597.

8 Flécheux Juliette.
Dossier Scriptorium de Toulouse.
Édition 205 & ANRT. 2022, p. intro.
ISBN : 978-2-919380-48-0.

Scriptio continua :
écriture continue sans espacement
ni ponctuation.

au 15^e siècle en Italie par Alde Manuce et inspiré de la calligraphie cursive, permettait de mettre en valeur mots, citations ou termes étrangers tout en ayant une fonction esthétique. Le gras, 9, apparut à Londres au 19^e siècle dans le contexte de la révolution industrielle, était utilisé dans les publicités urbaines pour son impact visuel ainsi que la hiérarchisation du texte.

10 L'empattement, apparu au 1^{er} siècle av. J.-C., présente plusieurs qualités : renforcement de l'esthétique, illustrant le pouvoir de ces édifices étatiques, amélioration de la lisibilité et de la stabilité des capitales romaines, et facilitation de la gravure au burin. Aujourd'hui, l'aspect esthétique de l'empattement tire son origine de cet héritage.

Les ligatures apparaissent au cours de la Rome antique, en réponse aux nombreuses contraintes des écritures lapidaires et manuscrites parfois limitées en espace. Dans le cas de la gravure, des astuces comme la fusion de lettres « Æ » étaient utilisées, tandis que dans les manuscrits, les scribes, cherchant à écrire rapidement, développerent les cursives romaines.

(numérisé) Sans auteur.
Plus ancienne phrase
cananéenne gravée
sur un peigne
en ivoire de Lakish.
Vers 1700 av. J.-C.
Biblical Archeology Society.



(numérisé) Sans auteur.
Inscriptions
proto-sinaitiques
Vers 1850 av. J.-C.
Benjamin Sass.
Université de Tel Aviv,
volume 5, pages 183-187.



(extrait numérisé)
Jean-François
Champollion.
Lettre à M. Dacier
concernant l'alphabet
des hiéroglyphes
phonétiques. 1822.
The British Museum.



(extrait numérisé)
Relevé d'écritures
cunéiformes
sur un bas-relief
de Persépolis
par Carsten Niebuhr.
Vers 3300 av. J.-C.
BnF n°4-O2-1596,
planche 24.



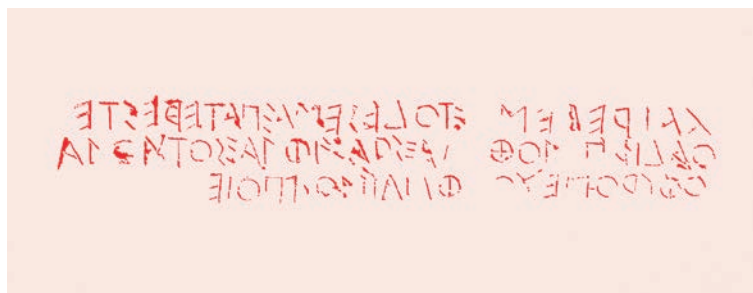
1. Iconographie

Influences et évolution de l'écriture latine

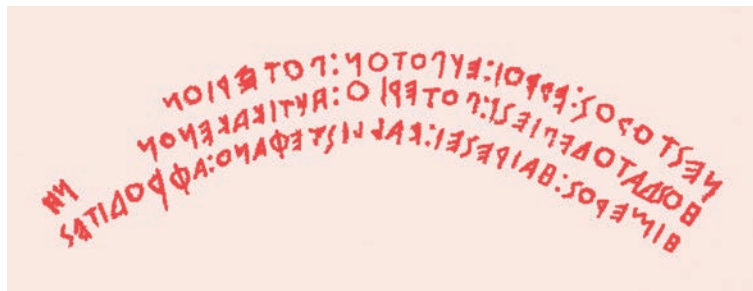
(numérisé)
BnF Essentiels article
de François
Briquel-Chatonnet.
L'écriture phénicienne.
Non daté.



(numérisé) Sans auteur.
Face avant d'un bloc
de calcaire provenant
de la base à degrés
d'un monument funéraire.
Milieu 6^e av. J.-C.
Metropolitan Museum
of Art n°16.174.6.

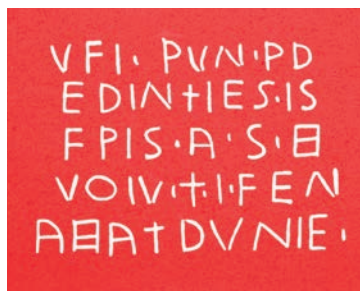


(numérisé) Sans auteur.
Inscription
en alphabet Eubéen
« Coupe de Nestor »,
alphabet de Cumes.
8^e av. J.-C.
Wikipédia.org.



(extrait numérisé)
Alphabet étrusque.
4^e ou 3^e av. J.-C. Musée
archéologique de Naples.

(extrait numérisé)
Lapis Niger.
6^e av. J.-C.
Codex99.com.



a. Distinction esthétique et fonctionnelle des types de lettrage

La partie I nous montre que l'écriture naît de besoins fonctionnels liés au développement des sociétés administratives mais aussi pour des raisons religieuses. L'écriture évolue ainsi selon les contextes sociaux et culturels, donnant naissance à diverses formes d'écritures adaptées à chaque époque.

L'écriture utilitaire désigne l'écriture du quotidien, largement répandue et enseignée comme base. Elle n'a pas de vocation artistique et se limite à une fonction pratique, répondant aux besoins personnels, administratifs ou sociaux. Cependant, la pratique régulière de cette écriture a fait émerger, intentionnellement ou accidentellement, de nouvelles formes d'écritures ayant des qualités artistiques, à travers les gestes, les raccourcis et les tracés

L'écriture formelle se distingue de l'écriture utilitaire par la standardisation du tracé et des règles d'écriture, une exigence imposée par l'administration afin de limiter les erreurs d'interprétation liées au niveau de maîtrise ou aux différences culturelles. Cette standardisation répond également à la production de différentes typologies d'ouvrages et à la diversité de leurs formats.

La calligraphie occidentale incarne la maîtrise de l'écriture, alliant le respect du ductus et la recherche de beauté formelle. Cette pratique est née du besoin de transmettre le savoir avec précision, dans le but de réduire les erreurs d'interprétation et de conférer un caractère prestigieux aux textes religieux ou officiels. La calligraphie est devenue une pratique artistique, mais s'inscrit aussi dans des enjeux sociaux, politiques et culturels, comme en témoignent les traditions ¹¹ calligraphiques française et anglaise. En comparaison, la calligraphie chinoise répond également à des besoins administratifs et spirituels, mais présente une approche différente, abordée dans la partie III.

Le lettrage désigne l'art du dessin des lettres, hybridant une approche illustrative, d'écriture et typographique. La pratique offre une grande liberté artistique tout en conservant une cohérence visuelle, sans pour autant être aussi systématique que la typographie. Cette polyvalence confère à cette forme d'art une forte popularité et une polyvalence d'applications sur divers supports (affiche, ouvrage, devanture, etc.).

L'écriture artistique est une pratique personnelle où la recherche graphique et plastique est privilégiée à la fonctionnalité. Les œuvres ne répondent pas obligatoirement à des champs d'applications mais relèvent plutôt du domaine des beaux-arts. Cette forme d'expression

ne possède pas de véritable classification ; en effet, plusieurs termes peuvent être utilisés comme : écriture abstraite, écriture asémique, écriture automatique, ou encore art contemporain.

Ces écritures sont des sous-familles des typologies (fonctionnelle, artistique, etc.) reflètent des facteurs culturels, sociaux, esthétiques, historiques et technologiques. Par exemple, la calligraphie fait partie de la famille des écritures artistiques. Ces styles, qu'ils soient latin ou chinois, ne sont pas seulement décoratifs ou artistiques : ils s'inscrivent dans des contextes précis et répondent à des besoins spécifiques.

12 Les styles majeurs en calligraphie chinoise: ICONOGRAPHIE 2

Le style sceau (*zhuànshū* 篆书) comprend deux grandes variantes: le grand sceau FIG. 18, utilisé entre le 8^e et le 3^e siècle av. J.-C., et le petit sceau FIG. 19, standardisé au 3^e siècle av. J.-C. afin d'unifier les différentes écritures en Chine. Ces styles étaient historiquement gravés sur des monuments, objets prestigieux ou supports religieux pour représenter le pouvoir et un aspect solennel. Ils se caractérisent par des formes arrondies, des traits constants, une régularité ainsi qu'un aspect archaïque renvoyant au prestige et à la tradition.

Le style chancellerie (*lìshū* 隶书) FIG. 20 apparaît durant le 2^e siècle av. J.-C., constitue la première simplification et uniformisation hérité du style petit sceau pour l'usage quotidien et de l'administration impériale. Elle se distingue par des traits droits et aplatis, des lignes horizontales allongées, ainsi que de petits crochets à la fin de certains tracés, donnant aux caractères un aspect anguleux, net, structuré et surtout plus simple à écrire.

Le style régulier (*kǎishū* 楷书) FIG. 21 apparaît pendant le 2^e siècle et se développe au sein des sociétés administratives où la lisibilité des textes est essentielle. Il se caractérise par une écriture parfaitement alignée et stable, ainsi que par des tracés clairs, réguliers et équilibrés, alliant fonctionnalité et esthétique sobre. Il s'établit ainsi comme un standard calligraphique qui perdure jusqu'à aujourd'hui.

Le style semi-cursif (*xíngshū* 行书) FIG. 22 apparaît au cours du 1^{er} siècle et répond aux besoins d'une écriture rapide et lisible, tant dans le quotidien que dans le contexte administratif. Il allie l'efficacité gestuelle de la cursive, grâce à des tracés dynamiques, à la clarté des formes bien plus régulières. La liberté du semi-cursif permet aux calligraphes d'exprimer leur personnalité artistique à travers les premières déstructurations des sinogrammes. Cependant, cette expressivité rend parfois l'écriture moins adaptée aux exigences administratives, favorisant l'émergence du style régulier.

Le style cursif (*cǎoshū* 草书) FIG. 23 s'est développé au cours du 1^{er} au 2^e siècle et répondant à des enjeux assez similaires. Ce style incarne une approche calligraphique plus extrême, caractérisée par ses tracés fluides, puissants et très expressifs, allant parfois au détriment de la structure du sinogramme qui peut devenir complètement déstructuré. Le cursif est principalement pratiqué et employé dans le domaine artistique, grâce à ses qualités expressives et plastiques, rendant les œuvres personnelles et variées. Cette pratique extrême de calligraphie chinoise donnera naissance au style cursive extrême (*kuángcǎo* 狂草) constituant la variante la plus radicale de la famille des cursives.

Distinction
esthétique
et fonctionnelle
des types
de lettrage.

FIG. 18
(numérisé) Li Ruiqing.
Couplet à cinq caractères en sceau.
1867–1920.
liuguojun.org.

FIG. 19
(extrait numérisé) Wu Xizai.
Calligraphie dans le style petit sceau.
Entre 1799–1870.
Bonhams.com.



FIG. 20
(extrait numérisé) Lan Ying.
Paysage dans le style des anciens
maîtres colophon de Lu Hui, 1912.
Meisterdrucke n°1293954.



2. Iconographie les styles majeurs de calligraphie chinoise

FIG. 21
(extrait numérisé)
Yan Zhen qing.
Inscription du stupa
du Bouddha
Prabhutaratna du temple
du Qianfusi. 752.
BnF, département
des Manuscrits,
PELLIOT B 1603.



FIG. 22
(extrait numérisé) Sans auteur.
Huit chants des rivières Xiao et Xiang.
Non daté.
Meisterdrucke n°1657087.

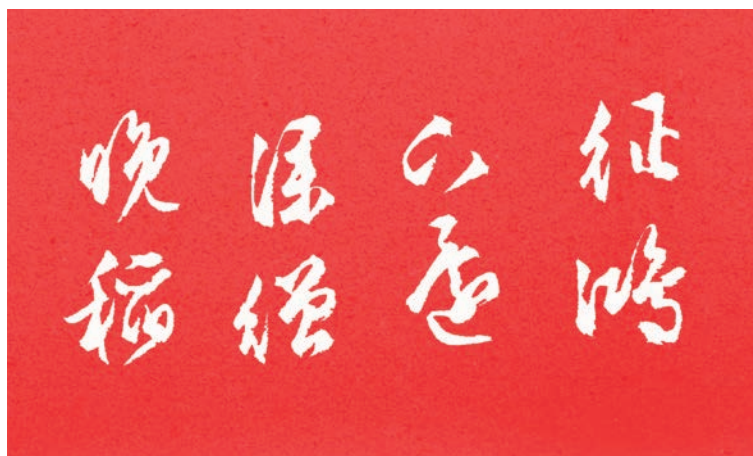
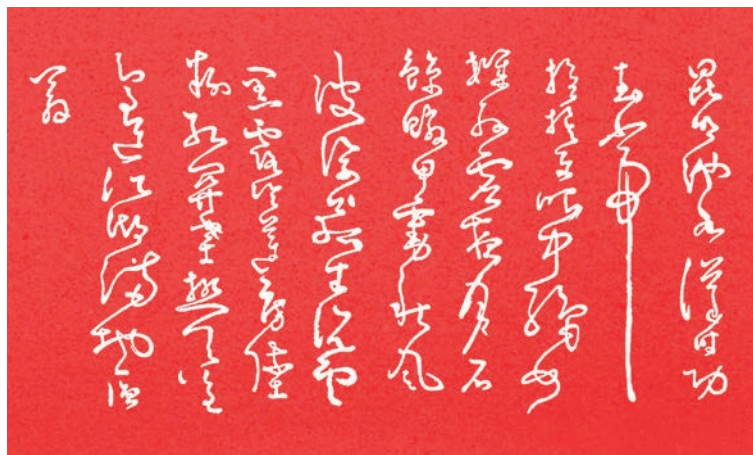


FIG. 23
(extrait numérisé) Du Fu.
Huit poèmes sur l'émoi de l'automne.
Poème 7. 766.
Patrickliu.org.



12 Les styles majeurs en écriture latine : ICONOGRAPHIE 3

La *quadrata* FIG. 24, apparue au 1^{er} siècle av. J.-C., dérive des capitales monumentales romaines et se caractérise par des lettres rectilignes, proportionnées et avec empattements horizontaux. Cette écriture géométrique et maîtrisée nécessite des gestes lents pour obtenir une répartition régulière et une forte lisibilité, ce qui en fait un style majestueux, adapté aux manuscrits prestigieux.

La *rustica* FIG. 25, dérivée de la *quadrata* à partir du 1^{er} siècle av. J.-C., propose une écriture plus rapide et simplifiée, grâce à des lettres étroites, légèrement inclinées, des traits obliques et des empattements réduits, développant un style dynamique. Adaptée aux textes courants, elle conserve des qualités esthétiques tout en étant moins prestigieuse que la *quadrata*.

La cursive romaine ancienne FIG. 26, apparaît au cours du 1^{er} siècle, est une écriture utilitaire et populaire, conçue pour le quotidien. Elle se distingue des capitales romaines, plus rigides, par un tracé rapide et personnel, avec des lettres plus irrégulières, anguleuses, penchées et parfois ligaturées ou simplifiées jusqu'à rendre la lecture difficile.

La cursive romaine nouvelle FIG. 27, apparue au 4^e siècle, conserve la rapidité de l'ancienne cursive tout en proposant des lettres plus standardisées pour améliorer la lisibilité. Cette évolution résulte à la fois de la pratique quotidienne de l'écriture et des exigences de l'administration et de l'éducation.

L'onciale (romaine) FIG. 28 fait partie des minuscules médiévales apparue vers le 4^e siècle, elle se caractérise par des capitales arrondies, des lettres individualisées, tracées avec soin et régularité, ainsi que des pleins et déliés prononcés. C'est un style noble et élégant, particulièrement apprécié pour les ouvrages prestigieux.

La semi-onciale FIG. 29, utilisée à partir du 4^e siècle, possède des qualités d'exécution plus souples tout en conservant l'élégance des formes. Ce style cursif favorise une gestuelle naturelle, permet une grande variété de tracés avec des lettres arrondies et souples, des ascendantes et descendantes marquées, ainsi qu'une structure rythmée et stable. Ces qualités en font une écriture plus rapide que l'onciale, adaptée aux textes religieux et officiels.

La caroline FIG. 30, déjà abordée dans le paragraphe sur les minuscules, illustre les enjeux et applications de l'écriture, plus que son aspect esthétique. La caroline est très standardisée, avec des lettres rondes et ouvertes, des tracés très réguliers, des hauteurs proportionnées, un espacement net et sans ornement. Cette standardisation cherche à unifier le royaume et à faciliter l'enseignement ainsi que la transmission du savoir grâce à une écriture claire et lisible.

Les écritures nationales FIG. 31 émergent après la chute de l'Empire romain en 476, marquant la fragmentation du pouvoir ainsi que de l'influence culturelle romaine. Les différents royaumes développent des écritures dérivées de la romaine, adaptées à leurs spécificités culturelles locales et à des styles alternatifs, comme l'écriture

mérovingienne en Gaule (7^e–10^e siècle) ou encore l'écriture wisigothique en Espagne (à partir du 7^e siècle).

La *textura* **FIG. 32** est l'une des premières écritures gothiques, datant du 15^e siècle dans un contexte de forte demande en manuscrits coûteux et chronophages. Elle remplace progressivement la carolingienne, jugée trop lente et volumineuse. Les lettres sont étroites, hautes et anguleuses, presque sans courbes, ce qui crée une écriture dense, régulière et rigide, produisant un texte très sombre et digne des manuscrits religieux.

La *rotunda* **FIG. 33**, développée en parallèle de la *textura*, est principalement utilisée en Italie et dans les zones d'influence romaine et latine. Ce style conserve une structure régulière, mais se montre plus fluide, empruntant les qualités de l'écriture caroline à travers des lettres arrondies, souples et ouvertes et un espacement plus large, produisant un texte moins dense mais adapté aux textes religieux, administratifs ou savants.

La gothique bâtarde **FIG. 34** apparaît au cours du 14^e siècle en France, résultant d'une hybridation entre l'écriture formelle et cursive. Elle conserve la structure stable et anguleuse de la *textura*, tout en intégrant la souplesse gestuelle des cursives, avec courbes et ligatures fluides. Les lettres, sont marquées par une grande expressivité et des variations personnelles, peuvent parfois devenir décoratives.

La *fraktur* **FIG. 35**, née au 15^e siècle, exprime la volonté de la noblesse allemande d'affirmer une identité nationale face aux styles humanistes français et italien. Inspirée des gothiques, elle allie formes anguleuses et tracés dynamiques ornés de ligatures et de boucles élégantes. Devenue dominante dès le 17^e siècle, elle reste la typographie principale en Allemagne jusqu'à son interdiction en 1941 par le parti nazi.

L'écriture humaniste **FIG. 36**, née au 14^e siècle, s'inspire de la redécouverte de l'Antiquité romaine par les savants de la Renaissance. Par erreur, ils reprennent l'écriture carolingienne, donnant naissance à l'humaniste ronde, aux formes ouvertes, harmonieuses et lisibles. Alliant équilibre esthétique et clarté fonctionnelle, elle incarne les idéaux de rationalité et d'humanisme de son époque.

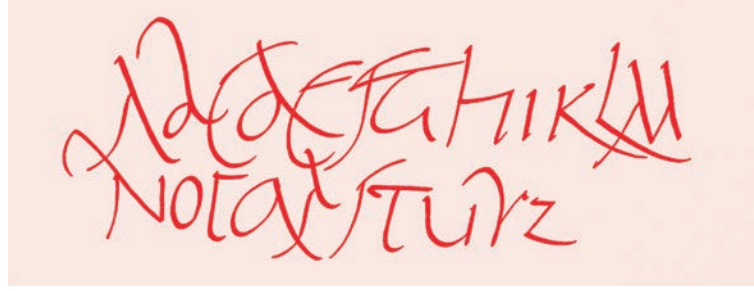
L'humaniste cursive **FIG. 37**, développée parallèlement à l'humaniste ronde, en partage les valeurs culturelles et esthétiques. Utilisée par les lettrés et copistes pour un usage quotidien, elle se distingue via une écriture plus rapide, souple et inclinée, aux formes moins régulières mais toujours aussi lisibles et élégantes, reflétant l'esprit de clarté et d'harmonie de la pensée humaniste.

La chancellerie **FIG. 38; FIG. 39**, issue de l'humaniste cursive, en reprend les valeurs esthétiques tout en répondant à des besoins administratifs. Ses lettres inclinées, son tracé fin, ses contrastes marqués et ses ligatures élégantes assurent une grande lisibilité. Cet équilibre entre rigueur et beauté en fait une écriture de référence en calligraphie et dans les manuscrits officiels.

(extrait numérisé)
Flècheux Juliette.
Dossier Scriptorium
de Toulouse.
Édition 205 & ANRT.
2022, p. intro.
ISBN 978-2-919380-48-0.



(extrait numérisé)
Flècheux Juliette.
Dossier Scriptorium
de Toulouse.
Édition 205 & ANRT.
2022, p. intro.
ISBN 978-2-919380-48-0.



(extrait numérisé)
Flècheux Juliette.
Dossier Scriptorium
de Toulouse.
Édition 205 & ANRT.
2022, p. intro.
ISBN 978-2-919380-48-0.



(extrait numérisé)
Mediavilla Claude.
Calligraphie.
Éditeur Actes Sud.
1996, p.105.
ISBN 2743301597.



Distinction
esthétique
et fonctionnelle
des types
de lettrage.

3. Iconographie des styles manuscrits en écriture latine

(extrait numérisé)
Flècheux Juliette.
Dossier Scriptorium
de Toulouse.
Édition 205 & ANRT.
2022, p. intro.
ISBN 978-2-919380-48-0.



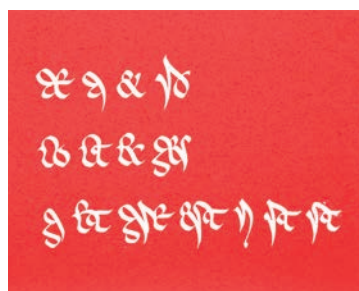
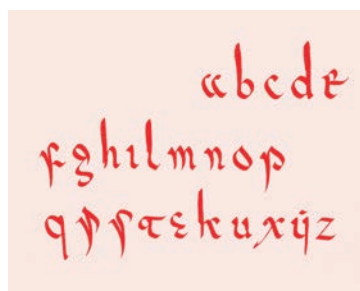
(extrait numérisé)
Flècheux Juliette.
Dossier Scriptorium
de Toulouse.
Édition 205 & ANRT.
2022, p. intro.
ISBN 978-2-919380-48-0.



(extrait numérisé)
Flècheux Juliette.
Dossier Scriptorium
de Toulouse.
Édition 205 & ANRT.
2022, p. intro.
ISBN 978-2-919380-48-0.



(extrait numérisé)
Mediavilla Claude.
Calligraphie.
Éditeur Actes Sud.
1996, p.151.
ISBN 2743301597.



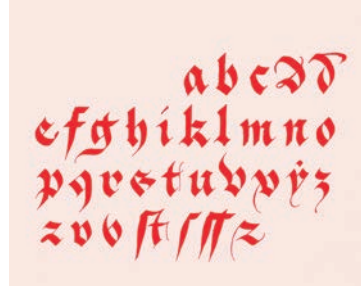
Flécheux Juliette.
Dossier Scriptorium
de Toulouse.
Édition 205 & ANRT.
2022, p. intro.
ISBN 978-2-919380-48-0.

FIG. 35



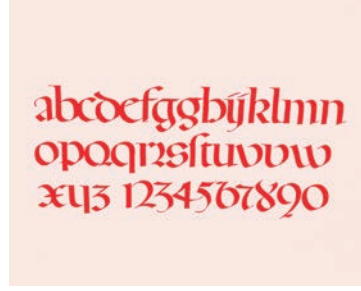
(extrait numérisé)
Mediavilla Claude.
Calligraphie.
Éditeur Actes Sud.
1996, p.185.
ISBN 2743301597.

FIG. 34



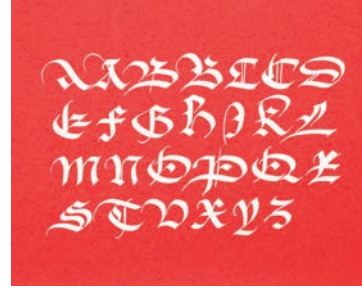
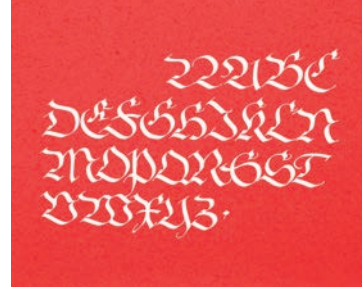
(extrait numérisé)
Flécheux Juliette.
Dossier Scriptorium
de Toulouse.
Édition 205 & ANRT.
2022, p. intro.
ISBN 978-2-919380-48-0.

FIG. 33



(extrait numérisé)
Flécheux Juliette.
Dossier Scriptorium
de Toulouse.
Édition 205 & ANRT.
2022, p. intro.
ISBN 978-2-919380-48-0.

FIG. 32



3. Iconographie des styles manuscrits et écritures latines

FIG. 36
(extrait numérisé)
Mediavilla Claude.
Calligraphie.
Éditeur Actes Sud.
1996, p.195.
ISBN 2743301597.

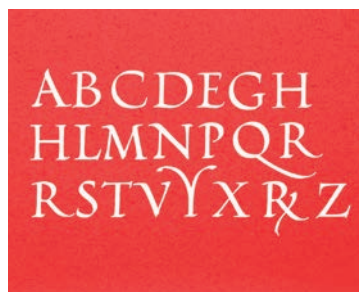
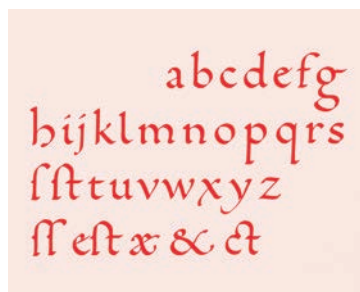


FIG. 37
(extrait numérisé)
Sans auteur. Manuscrit
en écriture cursive
humaniste. 1465-1475.
Hill Museum & Manuscript
Library SJU MS 4, fol. 5r.

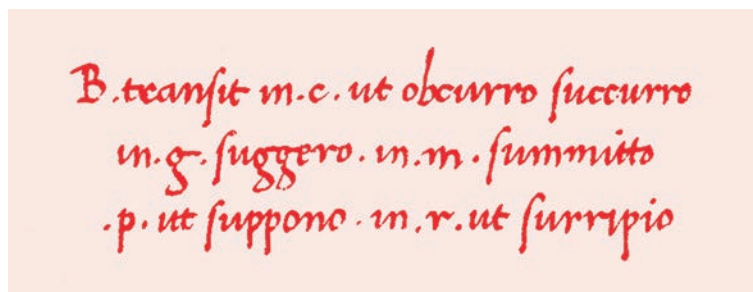


FIG. 38
(extrait numérisé)
Mediavilla Claude.
Calligraphie.
Éditeur Actes Sud.
1996, p.199.
ISBN 2743301597.



FIG. 39
(extrait numérisé)
Mediavilla Claude.
Calligraphie.
Éditeur Actes Sud.
1996, p.199.
ISBN 2743301597.



L'axe de développement de la calligraphie chinoise valorise à la fois la quête spirituelle et la pratique artistique personnelle, comme le décrit François Cheng, ¹⁴ où chaque sinogramme reflète la singularité et la sensibilité de l'auteur. Pratiquée principalement au pinceau, elle façonne des formes gestuelles et organiques, unissant écriture et peinture dans une même démarche esthétique et philosophique. Considérée comme un art majeur, elle dépasse la fonction utilitaire pour devenir une véritable pratique des beaux-arts.

L'écriture latine s'est d'abord développée à travers les manuscrits, puis avec l'imprimerie et la typographie. Elle privilégie une pratique codifiée, standardisée et reproductible, où la lisibilité, la régularité et l'esthétique légitimes priment sur l'expression individuelle. Transmise par modèles et traités, elle devient une pratique technique. La distinction entre les outils d'écriture (plume, calame) et les outils de peinture (pinceau) a également contribué à la cantonner aux arts appliqués, loin des beaux-arts.

Ainsi, l'esthétique des écritures dépend des outils utilisés : le pinceau pour la calligraphie chinoise, le calame et la plume pour l'écriture latine manuscrite, puis la gravure pour la typographie. Les enjeux de lisibilité et de fonction persistent dans les textes comme dans la signalétique. Depuis 1980, des artistes tels que Wang Dongling ou Henri Michaux ont abstrait la calligraphie, remettant en question sa fonction première et explorant sa plasticité.

Distinction
esthétique
et fonctionnelle
des types
de lettrage.

Ortopedia II

21023170202 3t 01370202
 3312121 333 3331233
 3331702 33 3331233
 3331233

a. Rencontres de l'Asie et de l'Occident du 17^e au 19^e, entre échanges culturels et stéréotypes

15
Musée Cernuschi.
Les routes de la soie,
ressource enseignante.
2023.

15 Les premiers échanges entre l'Asie et l'Occident débutant du 1^{er} au 3^e siècle, grâce à la route de la soie, nom donné au 19^e siècle par le géographe Ferdinand von Richthofen. Cette route commerciale acheminait vers l'Occident des produits de luxe tels que la soie, la porcelaine, le thé, le papier, les épices, ainsi que des savoirs culturels et scientifiques. Malgré des périodes d'instabilité, cette route commerciale reste active jusqu'au 16^e siècle, avant d'être progressivement remplacée par les routes maritimes, alors plus efficaces.

Le 16^e siècle marque à l'époque des Grandes Découvertes, durant laquelle les puissances européennes explorent de nouveaux territoires pour développer le commerce international et accroître leur influence politique. L'expansion vers l'Asie entraîne la création de comptoirs maritimes portugais, hollandais, français, anglais et espagnols, marquant le début de l'importation massive et de la diffusion de l'art asiatique en Europe (vêtements, mobilier, porcelaine, etc.).

À partir du 19^e siècle, les relations économiques entre l'Occident et l'Asie s'embrasent, puisque les pays d'Asie n'acceptent majoritairement que des paiements en métaux précieux, créant un déséquilibre commercial en défaveur des Européens. Les puissances européennes, souhaitant forcer les pays asiatiques à accepter d'autres monnaies d'échange, vont alors débiter les hostilités menant jusqu'à la guerre de l'opium. L'avantage technologique des puissances européennes signe leurs victoires, mais aussi le début des échanges inégaux, de la colonisation de l'Asie et de l'exploitation des ressources. C'est également l'époque de la démocratisation et de la diffusion des voyages coloniaux, auxquels participent touristes, artistes, mais aussi écrivains, alimentant l'imaginaire collectif européen à travers des souvenirs, des œuvres d'art ou des récits d'aventures.

Au 20^e siècle, c'est le début de l'immigration massive des communautés asiatiques vers l'Europe, ainsi les échanges culturels ne sont plus lointains et exotiques, mais directement présents en Europe à travers les diasporas. La seconde partie du siècle marque le déclin des empires coloniaux et l'émergence de mouvements indépendantistes, ainsi que la prise de conscience en Occident à travers les luttes anticoloniales. La perception des pays asiatiques en Europe conserve une identité culturelle jugée archaïque par les colonialistes, alors que les anticolonialistes valorisent une identité culturelle libre et égale.

Le Japon est l'un des rares pays asiatiques à ne pas avoir été colonisé par les puissances européennes. Cela s'explique par deux facteurs :

la culture japonaise, aux yeux des européens, était mieux considérée, voire perçue comme égale ; le second facteur réside dans la puissance navale du Japon, qui égalait certaines puissances européennes. Les échanges commerciaux depuis le 16^e siècle connaîtront des difficultés jusqu'à l'ouverture totale du Japon en 1854 ¹⁶ sous la menace militaire, marquant le début de l'exportation de la culture japonaise et sa contribution à l'exotisme asiatique en Europe.

Ainsi, les premiers échanges commerciaux et culturels entre l'Occident et l'Asie représentent en Europe, un véritable phénomène de société (mode, décoration, architecture, etc.), construisant un imaginaire collectif biaisé de l'Asie et du Moyen-Orient. Cela peut s'expliquer par le fait que les marchands, explorateurs et le grand public connaissent seulement approximativement les origines précises de ces objets, catégorisant comme des « produits exotiques », « objets orientaux », « chinoiseries » ou relevant du « japonisme », sans réelle distinction culturelle. Ainsi, une question se pose : quelle est la véritable signification et le sens de ces termes ?

Le terme « exotique » provient du grec *exōtikos*, signifiant « extérieur à un territoire donné ». Introduit en français au 16^e siècle, il désigne historiquement ce qui vient de loin, sans connotation ethnologique. Au 18^e siècle, le commerce maritime et la colonisation lui donnent un sens culturel, artistique et ethnique, tout en reflétant un phénomène de fascination idéalisante, stéréotypée et raciste envers ces cultures. L'exotisme n'est pas une approche anthropologique ou scientifique, mais un regard subjectif influencé par des courants philosophiques, artistiques et politiques, ainsi que par des rapports de domination culturelle. Aujourd'hui, le terme « exotique » conserve encore une part d'héritage colonial dans l'univers pictural qu'il évoque, tout en tendant à désigner plus simplement ce qui est étranger. Cependant, dans nos sociétés connectées, ces termes conservent-ils encore un sens ?

Le terme « oriental » désigne historiquement les régions situées à l'est de l'Europe, incluant le Moyen-Orient (Turquie, Syrie, Égypte...) ainsi que certains pays d'Asie comme l'Inde, la Chine ou le Japon. Ce n'est pas un terme neutre, car selon Edward Saïd, il permettait aux lecteurs occidentaux d'identifier un corpus précis d'informations et d'images associées aux cultures orientales. L'orientalisme, au-delà d'être un mouvement artistique majeur, reflète surtout des enjeux sociaux, culturels, politiques qui ont façonné la perception de l'Orient par l'Occident.

Le mouvement orientaliste, apparu au 18^e siècle, est un courant culturel, artistique et intellectuel européen proposant une vision fantasmée et idéalisée des cultures d'Orient. Il se développe dans le contexte d'expéditions scientifiques, diplomatiques, marchandes et artistiques menées par les États européens, visant à enrichir les connaissances occidentales tout en préparant de futures expansions coloniales. Les objets orientaux, tout comme les objets d'art asiatique, sont catégorisés comme « exotiques » et sont principalement achetés par la bourgeoisie comme éléments de distinction sociale ou pour enrichir des collections. L'esthétique orientaliste s'inspire principalement des cultures arabe, maghrébine, turque mais aussi ottomane, qu'elle décline dans les arts européens.

Orientalisme : ICONOGRAPHIE 4

L'iconographie de l'orientalisme repose sur plusieurs thématiques :

- 17 les paysages urbains et exotiques, les harems, les femmes orientales, les sultans, les animaux exotiques, les autochtones et les motifs décoratifs. L'orientalisme n'est donc pas une approche scientifique, anthropologique ou cartographique, car Edward Saïd démontre dans son ouvrage *L'Orientalisme* (1978) que « l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient ». 18

L'iconographie produite par les peintres européens aussi surnommés « peintres africanistes » était confrontée à un conflit d'intérêts. En effet, la majorité des artistes était subventionnée par les États, qui n'avaient aucun intérêt à ce que les œuvres picturales valorisent l'Orient ou qu'elles critiquent les ambitions coloniales des puissances européennes. Nous faisons donc face à un art politique au service d'un pouvoir étatique, autrement dit à de la propagande. L'iconographie orientaliste, ou « art colonial », n'était pas non plus un échange culturel, puisqu'elle était une représentation de l'autre (l'oriental) à travers le prisme de l'orientalisme (européen). Les œuvres n'étaient pas le fruit d'une collaboration, mais d'une position de domination où le sujet était au service de l'artiste. Ainsi, la communauté appartenant à cette culture sera dépossédée de son identité culturelle, au profit d'un groupe dominant s'étant réapproprié cette identité pour servir ses intérêts politiques et économiques.

Le déclin de l'orientalisme vers le début du 20^e siècle est causé par l'affaiblissement des empires coloniaux, le désintérêt progressif de l'Europe pour cet art, ainsi que le développement des sciences humaines, qui critiquent la représentation rétrograde des cultures racisées. Cependant, comment des identités culturelles, marquées par des siècles de domination et de stéréotypes, peuvent-elles se réapproprier leur culture à l'échelle internationale ?

Aujourd'hui, dans les sociétés européennes, persiste encore l'orientalisme, souvent associé à l'égyptomanie. Mais à cause de conflits géopolitiques, l'imaginaire de l'Orient a progressivement basculé vers une iconographie du terrorisme islamique. Nous pouvons alors nous demander : qui contrôle l'identité culturelle d'un pays ? Le peuple concerné ou celui qui possède les meilleurs moyens d'influence ?

Rencontre de l'Asie
et de l'Occident
du 17^e au 19^e,
entre échange
culturel
et stéréotype.

FIG.41
Félix Bonfils.
(recadré) Femmes musulmanes syriennes à Beyrouth.
Vers 1880. Bnf département des estampes
et de la Photographie n°EO-128 (2)-FOL.



FIG.42
Augustus Leopold Egg.
Tu n'ès pas fausse, mais tu es inconstante. 19^e.
Museo Bridgeman n°126192.



FIG.40
Gustav Bauernfeind.
(recadré) Marché à Jaffa. 1887.
Sotheby's Londres important
works from the Najd collection n°9.



Rencontre de l'Asie
et de l'Occident
du 17^e au 19^e,
entre échange
culturel
et stéréotype.

4. Iconographie Orientalisme

FIG. 43
Giulio Rosati.
(recadré) La Danse du Harem.
1858.
Meisterdrucke n°819384.



FIG. 44
Bouteille.
Christopher Dresser.
1862.
Th Metropolitan Museum of Art n°1996.94.

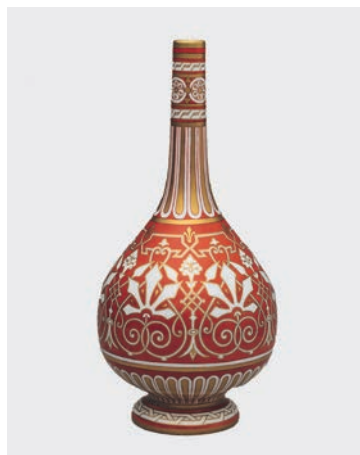


FIG. 45
Charles Henri Joseph Cordier.
Homme du Soudan en costume algérien.
1856–1857.
Musée d'Orsay n°2997.

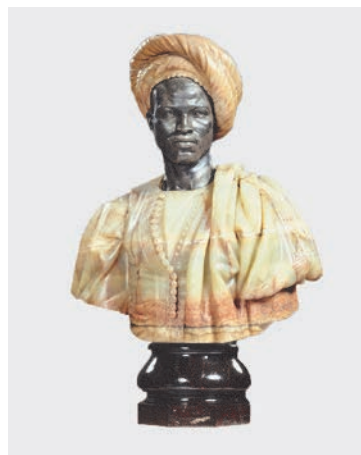


FIG. 46
Joseph Kuhn.
(recadré) Paris, Exposition
universelle de 1900,
palais de l'Algérie.
Musée d'Orsay
n°PHO 1996 5 561.



Lucien Falize.
FIG. 50
Boîte, 1875.
Metropolitan Museum
of Art n°2002.258.



Joseph Theodore Deck.
FIG. 51
Assiette (faïence).
Non daté.
Meisterdrucke n°208370.



Antoine Gadan.
FIG. 49
(recadré) Paysage Orientaliste animé.
Vers 1920.
Proantc n°913892.



Albert Girard.
FIG. 47
(recadré) La Cour du Harem.
19^e siècle.
Meisterdrucke n°361595.



Théodore Deck.
FIG. 48
Vase, 1884.
Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais
n°62121, DO 2009 14.



Rencontre de l'Asie
et de l'Occident
du 17^e au 19^e,
entre échange
culturel
et stéréotype.

4. Iconographie Orientalisme

FIG. 52
Horace Vernet.
(recadré) Le Massacre des Mamelouks.
1918.
Musée de Picardie Amiens n°155.



FIG. 53
Eugène Fromentin.
(recadré) Arabes chassant
le faucon. 19^e.
Musée des Beaux-Arts
de Reims n°877.3.24.



FIG. 54
Léon Gérôme.
Bonaparte devant le Sphinx.
1867-1886.
San Simeon, Californie n°529-9-5092.



Chinoiserie : ICONOGRAPHIE 5

Le terme « chinoiserie » désigne un courant artistique européen apparu entre le 17^e et le 18^e siècle, fondé sur une réinterprétation fantaisiste, décorative et souvent idéalisée de l'art et de la culture chinois. Ce style s'intègre parfaitement au mouvement rococo grâce à son esthétique raffinée, luxueuse et exotique, ce qui favorise sa diffusion dans les cours européennes, notamment sous Louis XV et Louis XVI. Les chinoiseries sont alors très prisées par la haute société, inspirant les artistes et les artisans à fabriquer des porcelaines, meubles, papiers peints et bijoux, issus d'une vision davantage idéalisante de l'art chinois que respectueuse de son authenticité, faisant ainsi naître ce que Dawn Jacobson appelle les « bizarreries ».

19

L'histoire de la découverte des objets issus de la culture chinoise en Occident est très similaire à celle des objets provenant de l'Orient. Ces objets arrivaient en Europe grâce aux marchands empruntant la route de la soie pendant l'Antiquité et le Moyen Âge. Considérés comme exotiques par les européens, ils étaient rares et extrêmement coûteux, et n'étaient acquis que par la haute société pour leur valeur symbolique de richesse et de prestige.

Au 16^e siècle, les objets importés d'Asie et du Moyen-Orient répon-
daient à des enjeux politiques et commerciaux similaires, causés
par l'essor des routes maritimes et des ambitions coloniales euro-
péennes naissantes. Le commerce international se développe et les
échanges s'établissent, malgré certaines difficultés avec la Chine et
le Japon, qui appliquent des politiques très restrictives et protection-
nistes, pour préserver leur souveraineté et leurs secrets de fabrica-
tion. Cette politique ne durera pas : l'avènement de la colonisation
et les traités inégaux conclus entre le 16^e et le 19^e siècle entraînent
l'exploitation et le commerce forcé au profit de l'Occident. Comme
pour l'orientalisme, une question se pose alors : qu'est-ce qui carac-
térise l'esthétique des chinoiseries ?

20

La flore des chinoiseries montre une nature luxuriante et colorée,
inspirée de la végétation asiatique (lotus, bambou, chrysanthèmes,
etc.). La faune est illustrée par des animaux issus du lexique chinois
(singes, grues, carpes *koi*, dragons, paons, etc.), dont l'ensemble
est incorporé à la végétation. Les artistes européens vont également
intég des figures, des plantes imaginaires et d'autres fantaisies,
hybridant la botanique asiatique et européenne.

Les chinoiseries ont également influencé l'architecture, les archi-
tectes et artistes puisant leur inspiration dans les pagodes, ponts
arqués, kiosques et pavillons représentés dans gravures, illustra-
tions ou œuvres d'art chinoises. La pagode de Chanteloup reste l'un
des rares exemples de cet héritage en France, un monument desti-
né uniquement à orner les jardins de l'aristocratie et à affirmer son
prestige social.

Au cours du 17^e siècle, la fascination des européens pour les arts
chinois se retrouve dans l'importation d'objets d'art (porcelaine,
soie, laque, éventails). Les chinoiseries désignent des œuvres
européennes inspirées des arts chinois et non d'œuvre chinoise.

Ce mouvement artistique touche les arts plastiques, comme les peintures de François Boucher, mais aussi les arts décoratifs (meubles, papiers peints, assiettes, etc.). L'iconographie n'est pas une étude scientifique, mais remplit des fonctions ornementales, nourrissant l'exotisme de l'Asie. Les représentations témoignent également d'un regard européen valorisant la culture asiatique, contrairement à l'orientalisme, qui est davantage dévalorisant.

L'ouverture de l'Occident vers le monde n'est pas uniquement motivée par des valeurs humanistes ou culturelles. Les pays européens s'inscrivent dans une compétition politique, culturelle et économique, contribuant au rayonnement du pays. Dans le rapport au Roi de 1824, le ministre de la Justice, M. Pierre-Denis de Peyronnet, écrit :

21 « *Tous les gouvernements de l'Europe, disait ce rapport, secondent à l'envi l'impulsion des esprits vers l'étude des langues orientales... Dans ce mouvement général, le premier rang doit appartenir à la France.* »

FIG.56
Jean-Claude Duplessis.
Vase à tête d'éléphant. 1758-1762.
Manufacture de porcelaine de Sèvres.
Metropolitan Museum of Art n°1976.155.61.

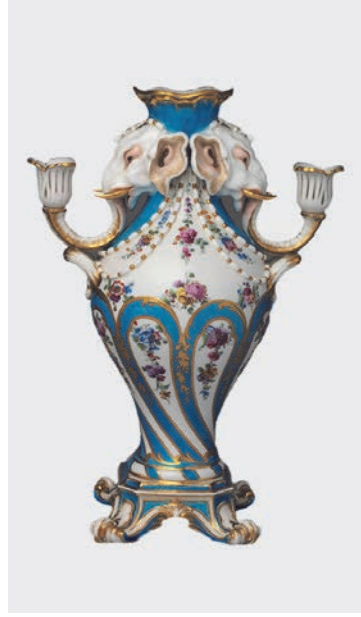


FIG.57
Théodore Deck.
Vase.
1870.
Musée Orsay n°OAO 1187 1.

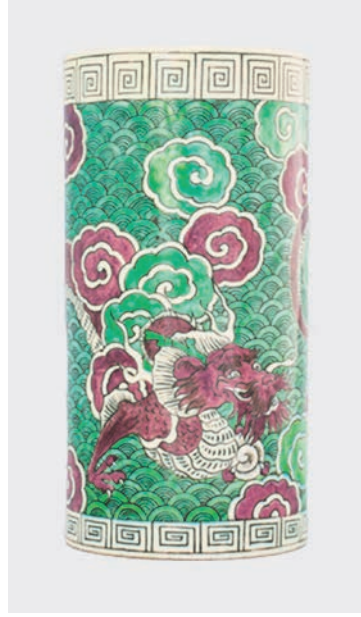


FIG.55
François Boucher.
Le jardin chinois.
Vers 1742.
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie
de Besançon n°983-19-1.



Rencontre de l'Asie
et de l'Occident
du 17^e au 19^e,
entre échange
culturel
et stéréotype.

5. Iconographie Chinoise

FIG. 58
Sans auteur.
Paravent style chinoiserie.
19^e.
Proant n°1521939.



FIG. 59
Jean Baptiste Pillement.
(recadré) Fleurs et oiseaux.
1770.
Meisterdrucke n°284074.



FIG. 60
Jean-Joseph de Saint
Germain et Charles Leroy.
Horloge. 1745. MET
Museum n°2019.283.70.



FIG. 61
Manufacture de Worcester.
Théière. 1768-1778.
MET Museum
n°64.142.69a, b.



Paul-Dupuy. Assiette.
18^e.
Musée des arts précieux
n°003.2.40.



Ignaz Preissler.
Bol à thé style chinoiserie.
1720-1730.
MET Museum n°2025.13.



Sans auteur.
Motif de robe. Vers 1760.
The Met Museum
n°50.168.2a, b.



Don Félix Doistau.
(recadré) Nature morte aux porcelaines
avec singe et oiseaux.
1725-1730.
Musée des arts décoratifs Paris n°29896.



Rencontre de l'Asie
et de l'Occident
du 17^e au 19^e,
entre échange
culturel
et stéréotype.

5. Iconographie Circulaires

FIG. 66
Sans auteur.
Secrétaire à abattant.
1770-1775.
MET Museum n°DT8887.

FIG. 67
Louis-Denis Le Camus.
Pagode de Chanteloup,
1775.
Photo Beualieulesloches.eu.

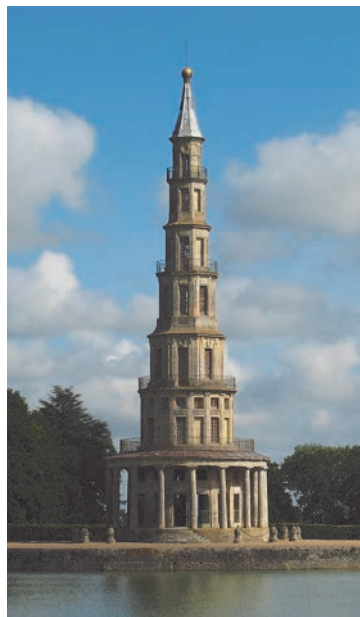


FIG. 68
Henry Thiele.
Pavillon chinois au Tower Grove Park,
1868.
Photo towergrovepark.org.



Rencontre de l'Asie
et de l'Occident
du 17^e au 19^e,
entre échange
culturel
et stéréotype.

24
Lionel Lambourne.
Japonisme échange culturels
entre le Japon et l'Occident.
2006, p.25/27.
ISBN-10 : 0714896675.

Sakoku (1633-1853) :
période pendant laquelle le Japon
était fermé aux étrangers
et au commerce extérieur.

Torii :
portique
traditionnel japonais.

Japonisme : ICONOGRAPHIE 6

Le terme « japonisme » désigne l'influence de l'art et de la culture japonaise sur l'Occident, et particulièrement en Europe au cours du 19^e siècle. Ce mouvement artistique européen prend sa source dans l'importation massive d'objets d'art japonais tels que les estampes, porcelaines, céramiques, textiles et paravents, qui fascinent les collectionneurs et artistes européens. Contrairement à l'orientalisme ou aux chinoiseries, qui sont des œuvres stéréotypées et fantaisistes, les artisans et artistes adoptent une étude plus approfondie de l'esthétique japonaise et de ses techniques. Même si des objets hybrides ou des copies sont produits en Europe, les inspirations japonaises donnent naissance à des œuvres singulières et originales, comme *La Japonaise* de Claude Monet (1876) FIG.76. L'intérêt pour l'art japonais est tel que le diplomate Sir Rutherford Alcock 22 organise une section japonaise à l'Exposition universelle de Londres en 1862. Mais c'est en 1867 que le Japon officialise sa participation à l'Exposition universelle de Paris. Même si l'esthétique japonaise était parfois confondue avec les chinoiseries, ces deux événements marquent un tournant dans la représentation du Japon dans l'imaginaire collectif occidental, qui reste d'ailleurs encore d'actualité aujourd'hui.

L'introduction des objets d'art japonais authentiques en Occident est très similaire à celle des chinoiseries et des objets issus de l'orientalisme. Les objets japonais apparaissent en Europe à partir du 16^e siècle, mais sont généralement confondus avec des objets chinois et catégorisés comme des « objets orientaux ». La fascination croissante de la bourgeoisie européenne va propulser leur popularité au sein de la haute société ainsi que la demande qui leur est faite. Cependant, la politique isolationniste du Japon, le « sakoku », rend ces objets extrêmement rares. Ce n'est toutefois pas un réel problème, puisque la découverte récente des cultures asiatiques rendait difficile l'identification des objets chinois, des chinoiseries et des objets japonais, qui étaient vendus sous la même catégorie. Ce n'est qu'au 19^e siècle, avec la réouverture commerciale du Japon, que des objets décoratifs authentiques affluent massivement vers l'Europe. Grâce à ces importations, les artistes et collectionneurs occidentaux ont accès à des références de qualité, leur permettant de comprendre les spécificités de l'art japonais et de le réinterpréter à travers le japonisme comme un mouvement artistique à part entière.

L'iconographie est principalement influencée par l'art de l'estampe, à travers des thématiques récurrentes comme la faune (grues, carpes *koï*, hirondelles, etc.) et la flore (montagnes, rivières, mer, paysage etc.). L'architecture montre également des *torii*, temples, maisons et autres éléments témoignant de la société japonaise ainsi que des rôles sociaux. Les estampes ne sont pas une représentation naturaliste à l'occidentale, mais une invitation poétique et philosophique, transmise à travers des images symboliques et narratives.

Le mouvement japoniste a fait émerger des peintures s'appropriant les règles picturales des estampes japonaises. *Le Bassin aux nymphéas, harmonie verte* (1899) FIG.69 de Claude Monet montre une hybridation entre la flore asiatique et européenne (saules pleureurs, iris, nénuphars, lotus) avec une palette de couleurs douces et vives.

Rencontre de l'Asie
et de l'Occident
du 17^e au 19^e,
entre échange
culturel
et stéréotype.

Henri Rivière:
artiste et illustrateur français
dont les œuvres s'inspirent
de l'estampe japonaise.

Geisha:
artiste japonaise formée
à la musique, la danse
et le divertissement.

Kabuki:
forme épique du théâtre
japonais traditionnel.

Origami:
art japonais du pliage du papier
pour créer des figures
décoratives ou symboliques.

Hokusai:
maître japonais de l'estampe,
célèbre pour *La Grande Vague*
de Kanagawa.

Samouraï:
guerrier japonais membre de la
classe des militaires au service
des seigneurs féodaux.

Katana:
sabre japonais traditionnel
à lame longue et courbée,
utilisé par les samouraïs.

La perspective aplatie et la présence d'un pont arqué témoignent de l'inspiration des estampes japonaises: ce tableau est une œuvre contemplative et poétique. D'autres artistes, tels qu'Henri Rivière avec *Les Trente-six vues de la Tour Eiffel* (1888–1902) [FIG.75](#); [FIG.83](#), rendent directement hommage aux *Trente-six vues du Mont Fuji* (1831–1833) de Katsushika Hokusai [FIG.82](#). L'iconographie du Japon sera représentée à travers de nombreux archétypes présents dans les tableaux européens (*geisha*, *samouraï*, *kabuki*, etc.), dont certains européens, fascinés, seront représentés vêtus d'habits traditionnels japonais.

Les objets exotiques, qu'ils soient japonais, chinois ou issus des pays d'Orient, étaient tous amalgamés en Occident. C'est l'avènement du japonisme et l'importation massive d'objets japonais en Europe qui vont progressivement permettre aux artistes de reconnaître la singularité de la culture japonaise, malgré certaines imperfections. Cependant, tout comme les chinoiseries, le japonisme repose sur une interprétation fantasmée: son iconographie est biaisée, particulièrement visible dans le développement de l'art de l'affiche de rue. L'affiche *Troupe japonaise de Yeddo* (1875) [FIG.80](#) de Jules Chéret témoigne de cette vision fantasmée, en mettant en scène des objets emblématiques tels que *katanas*, éventails, *origami*, ombrelles ou seaux d'eau en bois. Malgré ces stéréotypes, on peut observer que Chéret n'a pas amalgamé la culture chinoise à la culture japonaise, montrant ainsi que les artistes de cette époque savaient peut-être différencier ces cultures.

La confusion entre le japonisme et les chinoiseries, se distinguent par plusieurs aspects essentiels. Le japonisme, même s'il comporte une représentation fantasmée, s'oriente davantage vers une vision plus fidèle et poétique des sujets. Il s'inspire directement des vrais canons et règles picturales des estampes, tels que l'asymétrie, les aplats de couleurs, la simplification des formes et une perspective spécifique. Ce mouvement n'est pas qu'une imitation d'une esthétique: il révolutionne réellement les arts occidentaux (peinture, littérature, objets d'art, etc.). Le japonisme adopte une dimension spirituelle et poétique, invitant l'observateur à un voyage philosophique.

En revanche, les chinoiseries représentent une vision fantasmée et stéréotypée de la Chine: c'est une création purement occidentale à partir de références fragiles. C'est un style extrêmement décoratif et ornemental, s'appuyant sur une iconographie végétale et animale luxuriante et surchargée, au même titre que le rococo. Les chinoiseries constituent alors une copie superficielle des artistes occidentaux, qui ont dénaturé l'art authentique chinois.

Le cas de la typographie, et particulièrement du lettrage, a également été influencé par les grands courants artistiques entre le 17^e et le 19^e siècle, créant ainsi les caractères «ethniques», «exotiques» ou «mimétiques». La popularité de ces lettrages en France est liée à l'essor de l'affiche, où ils contribuent à l'orientalisme, aux chinoiseries ainsi qu'au japonisme. Ce sont des caractères décoratifs dont la conception s'inspire approximativement des écritures d'Orient ou d'Asie afin de correspondre à un imaginaire culturel.

FIG. 70
 Sans auteur.
 Amaryllis du Japon.
 Vers 1890.
 BnF Gallica n°12148btv1b9007966b.

FIG. 71
 Edouard Lièvre.
 Meuble à deux corps armoire
 sur table d'appique. 1877.
 Musée d'Orsay n°OAO 555.

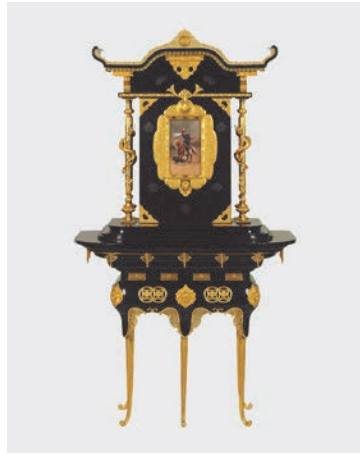


FIG. 69
 Claude Monet.
 (recadré) Le Bassin aux nymphéas,
 harmonie verte. 1899.
 Musée d'Orsay n°2004.



Rencontre de l'Asie
 et de l'Occident
 du 17^e au 19^e,
 entre échange
 culturel
 et stéréotype.

Գ. Իստորաբանական Մեթոդներ

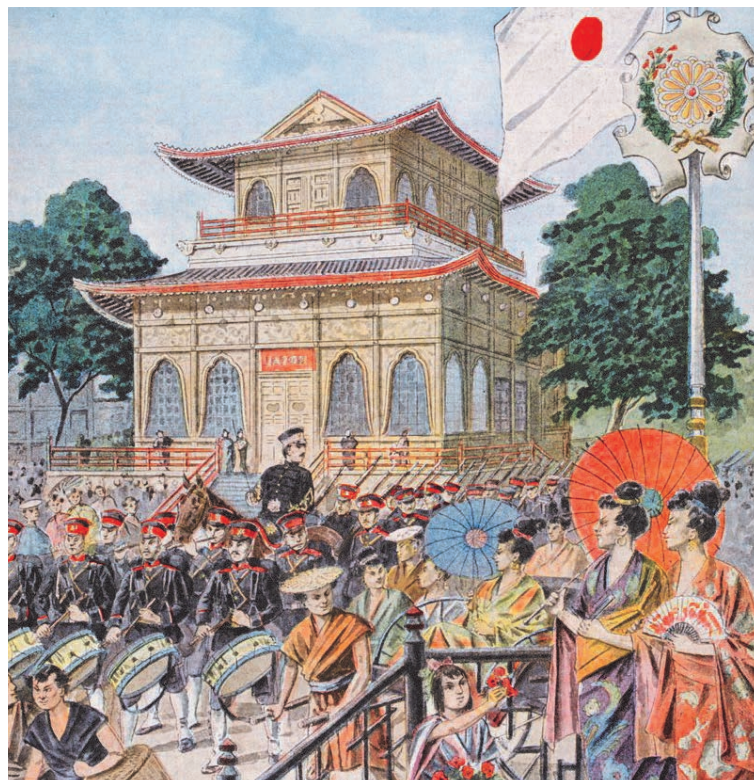
FIG. 72
Emilie Reiber.
Pendule.
1873.
Musée d'Orsay n° OAO 1360.



FIG. 73
Emilie Reiber.
Cafetière. Vers 1867.
Musée d'Orsay RMN-Grand Palais
Hervé Lewandowski n° OAO 1312.



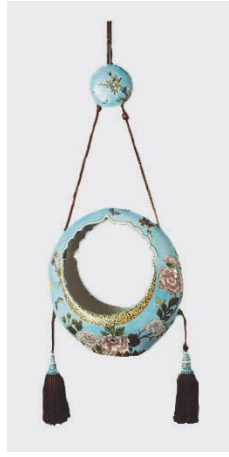
FIG. 74
Sans auteur.
(recadré) Affiche le pavillon japonais
à l'Exposition universelle de 1900.
Meisterdrucke n° 765657.



Henri Lambert.
Assiète creuse.
Après 1884.
Musée d'Orsay,
Dist. RMN-Grand Palais
Patrice Schmidt
n°OAO 1715 2.

Claude Monet.
La Japonaise.
1875.
Meisterdrucke n°21437.

Théodore Deck.
Jardinière suspendue, 1878.
Musée Orsay RMN Grand Palais
Michèle Bellot n°OAO 1382.



Henri Rivière.
Les 36 vues de la Tour Eiffel.
Du quai de Passy, charbonniers. Planche 31.
1902.
BnF, département des estampes
et de la Photographie DC-422-FOL.



Rencontre de l'Asie
et de l'Occident
du 17^e au 19^e,
entre échange
culturel
et stéréotype.

Ը. Ինդոցրաֆիշ Մարտնոն

FIG.79
Vincent van Gogh.
Amandier en fleurs.
1890.
Musée Vincent Van Gogh n°F 671 JH 1891.



FIG.80
Jules Chéret.
Troupe japonaise de Yeddo.
1875.
BnF Gallica n°12148cb423259200.



FIG.81
Pannier-Lahoche & Cie.
Vase.
1876-1880.
Musée d'Orsay n°OAO 1115.



26
Anne Lafont.
L'art et la race.
2019, p.297.
ISBN-13: 978-2-37896-016-2.

25
Anne Lafont.
L'art et la race.
2019, p.42/253/254.
ISBN-13: 978-2-37896-016-2.

23
Lionel Lambourne. Japonisme
échange culturels entre le Japon
et l'Occident. 2006, p.65.
ISBN-10: 0714896675.

Rencontre de l'Asie
et de l'Occident
du 17^e au 19^e,
entre échange
culturel
et stéréotype.

Anne Lafont:
*historienne de l'art française,
spécialiste des cultures visuelles
et de la représentation des Noirs dans l'art*.

24
Article de Jacques André.
Académie des Beaux-Arts.
Quand la typographie devient art.
2014.

Les affichistes, comme Eugène Grasset,²³ ont été influencés par les estampes japonaises, ont expérimenté des lettrages basés sur l'iconographie ou la structure de l'écriture japonaise. Il est intéressant de noter que le métier d'affichiste fut d'abord exercé par des peintres, dont les outils diffèrent de ceux des calligraphes. On peut donc théoriser que l'émergence de ces nouvelles formes de lettrages, plus souples, plus organiques et surtout très éloignées des règles de la calligraphie occidentale, ne résulte pas uniquement de l'imitation des styles d'écriture asiatique ou orientaux, mais pourrait aussi résulter du désir naturel des peintres d'utiliser leur outil de prédilection: le pinceau, produisant ainsi des formes nouvelles et des gestes plus libres.

Il convient de noter que le 19^e siècle a été marqué par la Révolution industrielle, qui a profondément changé le domaine de la typographie ainsi que l'impression. Les innovations techniques (presse, lithographie, stéréotypie, etc.) ont permis le développement de caractères fantaisistes, de signes spéciaux, de fleurons, de filets décoratifs et autres ornements. La typographie et le lettrage ne sont alors plus uniquement fonctionnels, mais deviennent une véritable forme d'expression artistique, notamment illustrée par l'essor de l'affiche.²⁴

Anne Lafont, dans son ouvrage *L'art et la race* (2019),²⁵ critique les termes « chinoiseries », « orientalisme » et « japonisme ». Au-delà de ces représentations stéréotypées et rétrogrades, la linguistique joue un rôle majeur dans la considération des formes d'art. Lafont constate que le suffixe « -isme » évoque une connotation neutre, voire valorisante, tandis que le suffixe « -erie » suggère une forme de fantaisie, voire de dévalorisation. On peut alors se demander pourquoi les mouvements artistiques occidentaux ne sont pas qualifiés de « italianiserie », « françaiserie » ou « germaniserie ». Ce rapport hiérarchique peut être rééquilibré par le remplacement des termes en « -erie » par le suffixe « -isme », mais ces termes sont historiquement connotés par un imaginaire colonial. Anne Lafont propose, pour rétablir ce rapport de domination, d'utiliser simplement le terme « d'inspiration japonaise », par exemple.

Il est important de préciser que: ces mouvements artistiques ont permis d'importants échanges culturels, produisant des objets artistiques d'une grande beauté, dont les artistes pouvaient innocemment ignorer l'authenticité des cultures racisées. Mais ces objets ont aussi réduit ces cultures, et leur beauté a contribué à masquer la brutalité du colonialisme.²⁶

Hokusai Katsushika. **FIG. 82**
 Les Trente-six vues du mont Fuji.
 La rivière Tama dans la province
 de Musashi. Planche 8.
 Vers 1829-1833.
 BnF, département des Estampes
 et de la Photographie, RESERVE DE-10.



Henri Rivière. **FIG. 83**
 Les Trente-six vues de la Tour Eiffel.
 Du quai de Passy, Charbonniers,
 planche 8. 1902.
 BnF, département des Estampes
 et de la Photographie, DC-422-FOL.



B. La représentation contemporaine du métissage culturel entre l'Asie et l'Occident

La perception de la Chine et de ses habitants en Occident, entre le 16^e siècle et aujourd'hui, a connu des changements profonds selon plusieurs phases :

La première phase se déroule du 16^e siècle jusqu'à la fin du 18^e siècle, période durant laquelle l'Asie est représentée à travers le prisme de l'orientalisme et des chinoiseries. En Occident, la culture asiatique repose principalement sur l'importation d'objets authentiques issus des cultures chinoise et japonaise. Ainsi, comme expliqué précédemment, ces cultures sont perçues en Occident comme mystérieuses, exotiques, élégantes, raffinées, mais toujours fantasmées.

La deuxième phase se déroule au 19^e siècle et opère un changement brutal. L'Asie est perçue comme inférieure et ses habitants sont décrits comme des sauvages : c'est un imaginaire construit par l'Occident pour servir ses intérêts coloniaux, sous prétexte d'une mission civilisatrice. Le contexte politique de la fin du 19^e siècle est marqué par la guerre sino-japonaise, où l'Occident observe l'ascension du Japon comme puissance mondiale, mais aussi par les premières vagues d'immigration asiatique vers l'Europe et les États-Unis. Ces inquiétudes vont faire émerger le concept de « péril jaune **FIG.84** » : une idéologie raciste **27** selon laquelle les peuples asiatiques sont représentés comme une menace économique et culturelle pour les populations caucasiennes.

La troisième phase débute au 20^e siècle, où la représentation des Asiatiques reflète les relations diplomatiques entre l'Occident et l'Asie, dans un contexte où les stéréotypes sont profondément ancrés dans l'imaginaire occidental. Les représentations négatives des asiatiques se développent à partir de la colonisation, mais aussi lorsque ces populations commencent à migrer vers l'Occident, où la propagande s'appuie sur ce qu'Anne Lafont qualifie de « culture visuelle propre à un temps impérial », **28** regroupant une iconographie stéréotypée.

C'est d'ailleurs l'émergence d'une nouvelle caricature de l'asiatique, popularisée par le romancier Sax Rohmer : *Le mystérieux docteur Fu-Manchu* (1913) **FIG. 85**, représentant les stéréotypes du chinois cruel, et intelligent aux traits exagérés et ressemblant à un trafiquant d'opium. Cependant, entre 1914 et 1945, l'image des Chinois s'améliore temporairement, puisqu'ils sont alliés aux puissances occidentales mais surtout ennemis de l'impérialisme japonais, on assiste alors à l'émergence des caricatures du japonais. **29**

27
Linh-Lan Dao.
Vous, les asiatiques.
2025, p.135.
ISBN-13 : 978-2-207-18176-8.

28
Anne Lafont.
L'art et la race.
2019, p.6.
ISBN-13 : 978-2-37896-016-2.

29
Linh-Lan Dao.
Vous, les asiatiques.
2025, p.191.
ISBN-13 : 978-2-207-18176-8.

FIG. 84
Carte postale de Mille.
Place aux Jaunes, 1905.
Collection Leonard A. Lauder
de cartes postales japonaises.
Musée des Beaux-Arts de Boston.

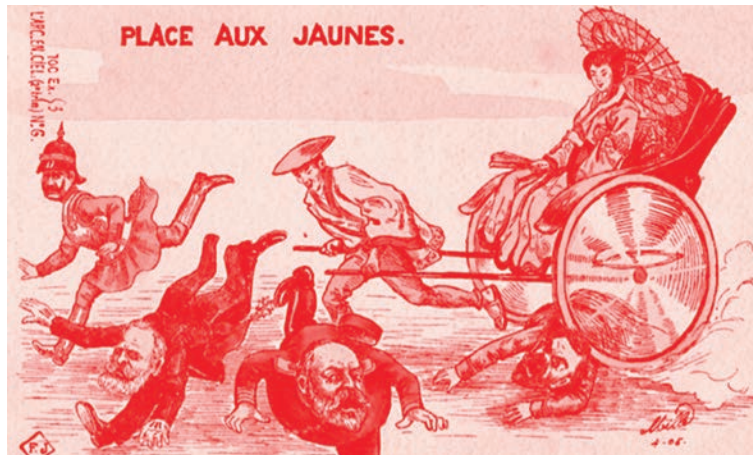


FIG. 85
Illustration Robert Bressy,
d'après l'œuvre de Sax Rohmer.
Dr Fu-Manchu 01, 1962.
Internet archive n°13960/s2j124j7w0t.



FIG. 86
The New York Times Magazine.
William Petersen.
Success story, Japanese-American style.
1966, p. 180.
ProQuest Historical Newspapers.



L'après-guerre voit émerger un nouveau stéréotype qui va profondément changer l'imaginaire occidental : celui de « l'immigré modèle », apparu en 1966 dans le journal *New York Times* FIG.86 par le sociologue William Petersen. Il désigne initialement la réussite des immigrants japonais vivant aux États-Unis à travers le travail et l'assimilation, mais ce terme englobe plus tard l'ensemble des asiatiques. Ce terme élogieux est ambigu, puisqu'il octroie aux Occidentaux le pouvoir d'approuver ou non une minorité : c'est une forme de hiérarchisation ethnique et sociale, mais il désigne également, de manière indirecte, la notion de « mauvais immigrés ».

La quatrième phase se déroule aujourd'hui, où la diaspora asiatique hérite du concept « d'immigré modèle », elle est décrite comme travailleuse et discrète. Même si les normes sociales concernant le racisme ont grandement évolué au cours de ces dernières décennies, les asiatiques ainsi que les autres minorités portent toujours cet héritage stéréotypé. C'est ce que l'on appelle le « racisme ordinaire », voire le « racisme institutionnel », que décrit Estelle Depris comme l'ensemble des politiques, des institutions et des normes qui perpétuent les inégalités raciales de façon systémique. 31

L'iconographie de l'Asie et des asiatiques connaîtra de nombreux changements, mais elle a été principalement construite à travers le prisme des occidentaux. Les stéréotypes sont alors des instruments de pouvoir, permettant au groupe dominant de produire des identités alternatives pour les minorités, qui n'avaient pas la maîtrise de leur propre image. Le point b est alors dédié à l'analyse des diverses représentations du métissage culturel.

Tintin – Le Lotus Bleu (1935) par Hergé (Georges Rémi), est un pilier de la culture de la bande dessinée franco-belge, ayant considérablement influencé l'imaginaire collectif européen. Les premiers albums présentaient la culture congolaise FIG. 87, amérindienne ou égyptienne à travers des stéréotypes racistes. Le *Lotus Bleu* constitue une prise de conscience, puisqu'il présente la culture chinoise de manière plus réaliste et respectueuse, dénonçant les stéréotypes et l'anticolonialisme.

L'iconographie FIG. 88 ; FIG. 89 ; FIG. 90 ; FIG. 91, construite en collaboration avec son ami Zhang Chongren, permettant de produire des illustrations réalistes pour un album de 1935. Les décors évoquent la Chine des années 1930, les vêtements sont fidèles aux classes sociales, l'art décoratif, comme les lanternes ou les vases, est authentique, et les personnages sont stylisés et non plus caricaturaux (sauf l'antagoniste, qui conserve l'imaginaire colonial). Ce tome fait surtout partie des premières BD à présenter de l'authenticité calligraphique chinoise et non des gribouillis, ce qui était extrêmement rare à l'époque.

Cette œuvre est exceptionnellement progressiste pour son époque, tant par l'authenticité de ses représentations que par le discours politique de son auteur. Aujourd'hui, ce tome pourrait sembler caricatural, voire raciste ; il convient toutefois de replacer l'œuvre dans son contexte historique. *Le Lotus Bleu* constitue une première tentative de dialogue entre les cultures, un dialogue encore aujourd'hui limité par son ancienneté et le regard chronocentré.

Hergé. **FIG. 87**
(extrait) Tintin au Congo.
1931, p.21.
Internet archive
n°3960524gw4kr5x.



Hergé. **FIG. 88**
(extrait) Tintin Le lotus bleu.
1936, p.26.
Internet archive n°13960t6g176b36.



Hergé. **FIG. 89**
(extrait) Tintin Le lotus bleu.
1936, p.25.
Internet archive n°13960t6g176b36.



Hergé.(extrait) Tintin Le lotus bleu.
1936, p.40.
Internet archive
n°13960t6g176b36.



Hergé.(extrait) Tintin Le lotus bleu.
1936, p.25.
Internet archive
n°13960t6g176b36.



La conception de la littérature dessinée comporte des enjeux éthiques, puisque une mauvaise iconographie peut constituer une source de stéréotypes, s'ancrant profondément dans nos sociétés. La stylisation du contenu textuel constitue également une problématique, souvent représentée à travers des lettrages sobres ou amusants dans les BD occidentales. La popularisation des mangas durant les années 1980 confronte les maisons d'édition occidentales à des enjeux de traduction, notamment au niveau des onomatopées.

Les éditeurs ont utilisé trois stratégies de traduction : ne pas traduire l'onomatopée, car trop complexe ou pouvant dénaturer l'œuvre [FIG.92](#) ; ajouter une onomatopée latine à côté de l'onomatopée japonaise [FIG.93](#) ; ou remplacer l'onomatopée japonaise par une équivalente latine [FIG.94](#). La stylisation des onomatopées latines suit deux modèles : la première, la plus courante, puise dans le corpus des BD occidentales afin de trouver une onomatopée équivalente ; la seconde, plus rare, consiste à redessiner une onomatopée latine inspirée de la calligraphie japonaise ou chinoise. Tous ces choix graphiques répondent à un enjeu majeur : traduire en respectant l'œuvre originale.

La popularité des *mangas* a fait émerger des magazines spécialisés, dont la direction artistique était totalement libre, contrairement aux contraintes de traduction. C'est la démocratisation des typographies mimétiques dans un contexte éditorial populaire [FIG.95](#). La direction artistique est une hybridation entre le graphisme des magazines de manga japonais, comme *Shonen Jump* [FIG.96](#), et les typographies mimétiques des *chinatown* américains. La production massive de ces magazines va ainsi inonder les points de vente de presse à partir des années 2000 et propager ces typographies fantaisistes auprès du grand public. Contrairement à la traduction de mangas, nécessitant la validation des maisons d'édition japonaises, où l'aspect japonisant peut être débattu, les magazines de *manga* occidentaux indépendants constituent, quant à eux, des œuvres indirectement influencées par le japonisme.

FIG. 92
Masashi Kishimoto.
(extrait retouché) Naruto shippuden.
Vol.43. 2007.
Naruto-official.com.



FIG. 93
Masashi Kishimoto.
(extrait retouché) Naruto.
Vol.1. 1999.
Naruto-official.com.



FIG. 94
Masashi Kishimoto.
(extrait retouché) Naruto
shippuden. Vol.42. 2007.
Naruto-official.com.



FIG. 95
Sans auteur.
Revue Manga Player.
1996.
Bedetheque.com n°28170.



FIG. 96
Sans auteur.
Weekly Shonen Jump N°14.
2000.
Comicvine.gamesport.com.



Yellow face :
représentation stéréotypée
d'asiatiques par des acteurs
non asiatiques.

32
Ruben Pater.
The politics of design.
2016, p.42.
ISBN-10 : 9063694229.

34
Bell Books.
Black looks : race and representation.
1992.
ISBN-10 : 0896084337.

Bell Hooks :
auteure et militante américaine,
spécialiste du racisme, du sexisme
et de la culture populaire.

33
Dawn Jacobson.
Chinoiserie.
1993, p.212.
ISBN-10 : 0714828831.

Les stéréotypes reposent sur des éléments réels d'une culture, qui sont simplifiés et exagérés jusqu'à devenir une caricature. Ils sont transmis via les médias, la littérature, l'éducation, la culture populaire. Le cinéma hollywoodien et hongkongais ont bouleversé la perception de la culture asiatique en Occident à la fin du 20^e siècle, à travers des films cultes produits par l'industrie cinématographique asiatique et américaine. Ces changements ont produit des effets positifs pour la communauté asiatique, mais aussi des effets négatifs.

Le cinéma hongkongais se développe à partir des années 1910, mais il est principalement constitué de courts-métrages destinés aux locaux. Vers 1940, les films commencent à s'exporter dans les pays asiatiques tels que le Vietnam, la Malaisie, la Thaïlande, etc. C'est à partir des années 1970, avec l'explosion des films d'arts martiaux et d'icônes telles que Bruce Lee ou Jackie Chan, que le cinéma hongkongais connaît son âge d'or.

L'iconographie de l'univers asiatique dans les films hollywoodiens présente des archétypes stéréotypés : le sage mystique, l'antagoniste perfide, le serviteur soumis, le figurant exotique. En raison du racisme systémique, les hommes asiatiques ont des rôles dégradants, les femmes sont représentées comme des objets sexuels exotiques, et les rôles principaux de personnages asiatiques sont caricaturés par des européens (*yellow face*).

Les décors asiatiques sont aussi problématique : puisqu'en 1906, le *chinatown* de San Francisco, **32** détruit par un tremblement de terre, a été reconstruit par des architectes et typographes comme une attraction touristique, sans fondement culturel réel, ce qui constitue en réalité une chinoiserie. Ce « colonialisme culturel », **33** décrit dans *Black Looks: Race and Representation* (1992) de Bell Hooks, critique **34** cette réappropriation des codes culturels des minorités au profit de la société dominante occidentale.

L'émergence du cinéma hongkongais **ICONOGRAPHIE 7** incarnait une forme de contre-culture et de réappropriation identitaire. Permettant ainsi la création de rôles et d'iconographies bien plus valorisantes pour les communautés asiatiques, comme l'icône du maître d'arts martiaux. Une différence majeure réside dans la production locale, qui présente l'authenticité de la culture hongkongaise et chinoise.

L'esthétique cinématographique hongkongaise se caractérise par plusieurs thèmes : l'architecture hybride est représentée à travers des mégaloïdes occidentalisées, des bâtiments religieux ou traditionnels, mais aussi des ghettos dystopiques. Les écritures calligraphiques et typographiques (chinois traditionnel) sont des œuvres authentiques et non des typographies mimétiques. Les paysages côtiers, les arts décoratifs, la météo ainsi que l'espace public contribuent à singulariser l'identité de Hong Kong par rapport à la Chine.

Enfin, une caractéristique majeure réside dans la scénarisation des écritures chinoises dans l'espace public, où calligraphie et typographie prolifèrent de manière chaotique. Ce phénomène est accentué la nuit par les néons, qui amplifient cette vibration graphique propre à l'identité de Hong Kong.

La représentation
contemporaine
du métissage
culturel entre l'Asie
et l'Occident.

Cyberpunk :
genre de science-fiction
mêlant haute technologie
et société dystopique.

Cette identité cinématographique a inspiré les *chinatown*, mais constitue surtout la principale source du métissage culturel entre l'Asie et l'Occident dans les films *cyberpunk* et les représentations dystopiques occidentales.

FIG. 100
Sasie Sealy.
(recadré) Lucky Grandma.
2019.
Imdb.com.



FIG. 99
Michael Cimino.
(recadré) L'année
du dragon.
1985.
Imdb.com.



FIG. 98
Wayne Wang.
(recadré) Dim Sum A Little
Bit of Heart.
1985.
Imdb.com.



FIG. 97
John Carpenter.
(recadré) Les Aventures de
Jack Burton
dans les griffes
du Mandarin.
1986.
Imdb.com.



7.

Iconographies

Cultures asiatiques

Hollywood (<-) et Hong Kong (->)

FIG. 101
Robert Clouse.
(recadré) *Opération
Dragon*,
1973.
Imdb.com.



FIG. 102
Wai Keung Lau
et Alan Mak.
(recadré) *Internal Affairs*,
2002.
Imdb.com.



FIG. 103
John Woo.
(recadré) *The Killer*,
1989.
Imdb.com.



FIG. 104
John Woo.
(recadré) *The Killer*,
1989.
Imdb.com.



La représentation
contemporaine
du métissage
culturel entre l'Asie
et l'Occident.

Ridley Scott :
réalisateur britannique,
auteur de films cultes
comme *Alien* et *Blade Runner*.

Denis Villeneuve :
réalisateur canadien connu
pour *Blade Runner 2049* et *Dune*.

Hangeul :
alphabet coréen
créé au 15^e siècle.

Blade Runner (1982) de Ridley Scott s'inspire de l'esthétique architecturale et typographique de Hong Kong, présentant Los Angeles en 2019 à travers l'hybridation des cultures américaine, chinoise et japonaise [FIG.105](#). Cette vision dystopique, déshumanisée et pessimiste, constitue une critique de l'auteur envers la démocratisation des mégalo-les, la mondialisation du capitalisme et l'omniprésence des technologies. L'hybridation reflète le contexte mondial des années 1980, marqué par l'émergence de la Chine et du Japon et leur influence croissante sur la culture occidentale. Ridley Scott s'inspire ainsi de l'esthétique du cinéma hongkongais pour renforcer l'immersion cinématographique.

L'iconographie asiatique est davantage une chinoiserie ou du japonisme qu'une reconstitution historique et culturelle. La réinterprétation américaine se manifeste par l'accentuation de l'atmosphère de la mégalo-les pour les besoins cinématographiques. Les décorations appartiennent davantage à l'iconographie des *chinatowns* américains, comme les dragons en néon faussement asiatiques. Les écritures japonaises et chinoises, parfois entremêlées, servent davantage d'éléments décoratifs et immersifs que fonctionnels : certains caractères chinois sont d'ailleurs inversés [FIG.106](#).

Blade Runner 2049 (2017) de Denis Villeneuve est une suite chronologique, conservant approximativement l'esthétique *cyberpunk* des mégalo-les. Les variations sont perceptibles via la présence des cultures asiatiques, incarnées par les néons, qui sont moins envahissants que dans l'opus de 1982 [FIG.107](#), où le spectateur était totalement plongé dans cette esthétique. En parallèle du russe, on peut observer la présence du coréen (*hangeul*) sur divers supports de consommation [FIG.108](#). Au même titre que le chinois et le japonais, la présence du coréen fait probablement référence à l'émergence de l'influence culturelle coréenne en Occident.

Les deux opus n'emploient pas en réalité de typographie mimétique, historiquement conçue comme une latinisation stéréotypée du japonais et du chinois. Ils s'appuient principalement sur les capacités évocatrices des néons et des écritures asiatiques (probablement fabriquées à Hollywood) pour toucher le grand public. En réalité, seul aspect mimétique de ces typographies ne réside pas dans le dessin des caractères, mais davantage dans le dispositif technique et scénographique [FIG.109](#).

Les caractères restent assez sobres, et aucune forme de latinisation stéréotypée du chinois ou du japonais n'est représentée. L'aspect mimétique se manifeste plutôt à travers les dispositifs technologiques, comme les néons, qui renvoient à la culture asiatique. En comparant les néons des restaurants présents aux États-Unis entre les années 1950 et 1980 [FIG.97](#) avec ceux de *Blade Runner*, on peut percevoir cette différence dans le dessin des caractères.

La manière de représenter des sujets dans le cinéma est ainsi un vecteur de stéréotypes et de normes sociales, faisant émerger des questionnements autour de ce que nous devrions, pouvons ou souhaitons représenter. La représentation des cultures issues des minorités doit respecter plusieurs règles : une véracité historique

FIG. 105
 Ridley Scott.
 (recadré) Blade Runner.
 1982.
 Youtube horodateur 1:07.
 Chaîne Youtube
 4K Archivist.



FIG. 106
 Ridley Scott.
 (recadré) Blade Runner.
 1982.
 Youtube horodateur 0:45.
 Chaîne Youtube
 4K Archivist.



FIG. 107
 Ridley Scott.
 (recadré) Blade Runner.
 1982.
 Youtube horodateur 1:07.
 Chaîne Youtube
 4K Archivist.



FIG. 108
 Ridley Scott.
 (recadré) Blade Runner.
 1982.
 Youtube horodateur 0:45.
 Chaîne Youtube
 4K Archivist.



FIG. 109
 Ridley Scott.
 (recadré) Blade Runner.
 1982.
 Youtube horodateur 0:02.
 Chaîne Youtube
 4K Archivist.



La représentation
contemporaine
du métissage
culturel entre l'Asie
et l'Occident.

Tiktokable :
ce qui est susceptible de devenir
populaire, viral ou attractif
sur la plateforme vidéo TikTok.

Street food :
cuisine vendue et consommée
dans la rue, souvent rapide
et bon marché.

Wok :
ustensile iconique
de la cuisine asiatique.

Pho :
soupe vietnamienne
traditionnelle.

K-pop :
abréviation de Korean pop, genre
musical populaire sud-coréen.

Sushi :
plat japonais à base de riz vinaigré
et de poisson ou fruits de mer.

et culturelle, la remise en question des représentations contemporaines existantes, et un traitement égalitaire et digne de ces cultures.

Le cinéma ne doit pas être un outil de propagande ou de domination culturelle, mais un moyen de rayonnement culturel, d'expression artistique, de revendication politique et sociale. Il est important de rappeler que les représentations dans les médias reflètent les normes de société propres à chaque époque, déterminant ainsi ce qui est acceptable ou offensant.

La perception d'une identité culturelle est donc déterminée par deux approches : celle d'un groupe (souvent dominant) qui représente une autre culture (souvent dominée), et celle d'un groupe qui possède ses propres outils pour créer son propre rayonnement culturel.

En parallèle du cinéma, la restauration est un pilier de la culture asiatique en Occident. Les premiers restaurants apparaissent dans le *Chinatown* de San Francisco vers 1870, tandis qu'en France, les recensements mentionnent les premiers établissements à Paris à partir de 1900, liés aux premières vagues migratoires asiatiques. Ces lieux fonctionnaient comme des cantines communautaires à bas coût, installées dans des locaux modestes, parfois décorés de souvenirs (calligraphie, lanternes, motifs, etc.). Comme expliqué précédemment, ces restaurants commencent à s'exotiser à partir des années 1910 aux États-Unis et vers 1950 en France. Je nomme ce phénomène « l'auto-stéréotypisation survivaliste », qui consiste à incarner un stéréotype afin de survivre économiquement dans une société oppressive.

L'iconographie du restaurant asiatique **ICONOGRAPHIE 8** apparaît sous plusieurs phases approximatives : 1870 à 1920, les restaurants sont des locaux tout à fait banals. 1920 à 1970, on assiste à une exotisation de l'esthétique inspirée de la culture sino-américaine (dragons, temples, couleurs rouge et vert, calligraphie), créant une hybridation entre Hollywood et les attractions touristiques. 1980 à 2000, la popularité gastronomique permet aux propriétaires de scénariser et de renforcer cet imaginaire collectif. 2000 à aujourd'hui, le design privilégie un style minimaliste contemporain ou une esthétique « tiktokable », inspirée par la *K-pop* ou la *street food* asiatique.

C'est dans ce contexte que naît officiellement, vers 1910 aux États-Unis, la catégorisation typographique des polices latines « style asiatique ». Entre 1870 et 1910, les restaurants asiatiques utilisent des typographies latines classiques (Garamond, Grotesk, voire Art Nouveau). C'est à la suite des événements de San Francisco en 1906 que des typographes occidentaux font émerger cette famille typographique. Les premières formes sont majoritairement des sortes de pochoirs aux formes anguleuses ou des lettres latines pseudo calligraphiques.

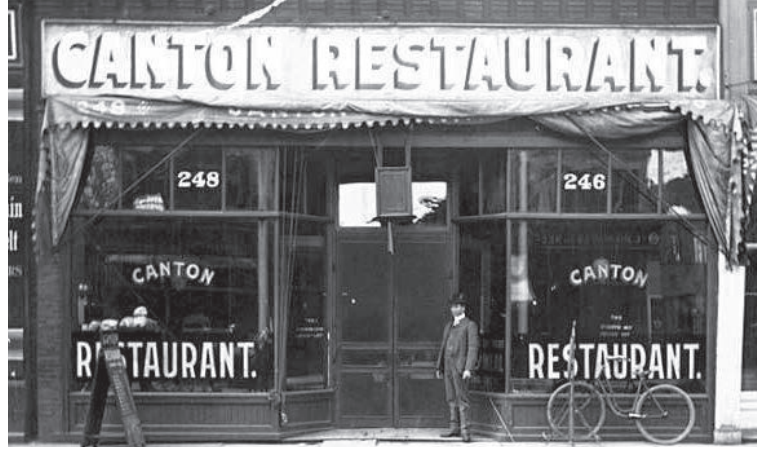
Le succès commercial de ces typographies connaît son âge d'or entre 1910 et 1980, période durant laquelle graphistes et typographes recherchent n'importe quel symbole asiatique comme prétexte typographique. Ces caractères sont exclusivement destinés au titrage des devantures, accompagnés d'un lexique évocateur : *Wok*

Asie, Tokyo *Sushi*, *Pho* Hanoi, etc. Ainsi, ces ingrédients graphiques, architecturaux et linguistiques caractérisent l'identité des restaurants asiatiques, qui sont en réalité un phénomène issu de la culture américaine et non asiatique.

FIG. 111
 Harry Quillen.
 (recadré) Les restaurants du New Chinatown près
 de la porte de North Broadway comprennent
 le restaurant Tuey far low et le Forbidden Palace.
 Vers 1938.
 Uclaimlab.smugmug.com.



FIG. 110
 Sans auteur.
 (recadré) Premier restaurant chinois recensé.
 Vers 1849.
 Newyorkalamanck.com.



La représentation
 contemporaine
 du métissage
 culturel entre l'Asie
 et l'Occident.



Iconographie Restaurant asiatique

FIG. 112
Enseigne du Star
Noodle dragon. Non daté.
Altasobscura.com Ogden
landmarks commission.



FIG. 113
Menu du restaurant
Golden Pagoda. Vers 1945.
The Huntington
digital library n°398519.



FIG. 114
Inventeur Frederick
Weeks Wilcox.
Boîte à emporter chinoise.
1894. Lekac.com.



FIG. 115
Chinatown extrait du documentaire
(recadré) The lost arcade de Kurt Vincent et Irene Chin.
Vers 1950.
Joustonchronicle.com.

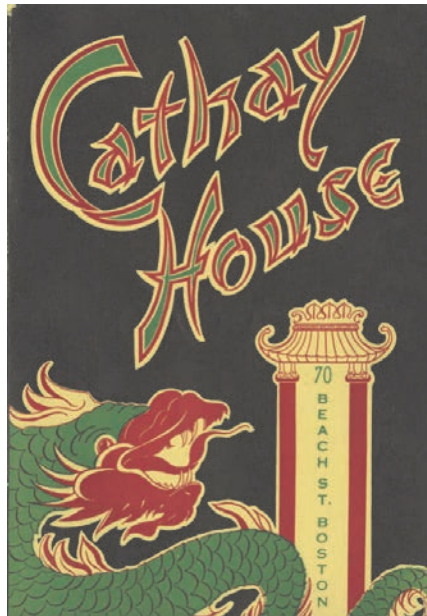


La représentation
contemporaine
du métissage
culturel entre l'Asie
et l'Occident.

Sans auteur. **FIG. 116**
(recadré) Restaurant House of Moy Lee Chin.
Vers 1980.
Bibliothèque du Congrès.



Sans auteur. **FIG. 117**
Menu du restaurant Cathay House.
1946.
Tessa2.lapl.org n°000591 01.



Morris Lum. **FIG. 118**
(recadré) Restaurant The Lingnan,
depuis 1947. Photo Morris Lum 2025.
Edition.cnn.com.





Iconographie Restaurant asiatique

FIG. 119
Article de Xin Su.
(recadré) John's Place Premier
restaurant chinois du Minnesota.
1903.
Usdandellon.com.



FIG. 120
Restaurant Sushi Shop.
Non daté.
Petitpaume.com.



Michel Chanaud
et Patrick Morin.
Revue étapes n°25.
2019, p.128.
ISBN : 2350170934.

Linh-Lan Dao.
Vous, les asiatiques.
2025, p.314/315.
ISBN : 978-2-207-18176-8.

George Ritzer :
sociologue spécialiste
de la société de consommation
et de la « McDonaldisation ».

Linh-Lan Dao : journaliste et
autrice française d'origine
vietnamienne, spécialisée dans
le racisme anti-asiatique.

La représentation
contemporaine
du métissage
culturel entre l'Asie
et l'Occident.

Linh-Lan Dao.
Vous, les asiatiques.
2025, p.307.
ISBN : 978-2-207-18176-8.

Néo-orientalisme; néo-chinoiserie;
néo-japonisme :
modernisation des codes esthétiques,
issue de ces mouvements artistiques.

La popularité de la gastronomie asiatique va malheureusement attirer des investisseurs occidentaux ne souhaitant pas s'initier à ces cultures, mais uniquement gagner des parts de marché. Linh-Lan Dao nomme ce phénomène les « Christophe Colomb de la food » : c'est la réinvention caricaturale des saveurs culinaires et esthétiques d'une culture. Contrairement aux cantines communautaires, ces groupes vont développer des chaînes de fast-food et des produits industriels, dont le design s'appuie principalement sur les typographies mimétiques des *chinatowns* américains. Malgré la modernisation de ces produits, elles restent une forme de « néo-orientalisme », « néo-chinoiserie » ou « néo-japonisme » FIG.121; FIG.122.

Les restaurants asiatiques, tenus par des asiatiques ou des occidentaux, font l'objet depuis les années 2010, en Occident, d'une modernisation graphique dans la décoration. George Ritzer qualifie ce phénomène « d'hélicatisation » du graphisme, en référence à l'esthétique minimaliste et sobre du style International Suisse. Ces établissements modernes s'opposent aux cantines communautaires et cherchent principalement à séduire une clientèle occidentale, notamment à l'ère des réseaux sociaux.

Ces différentes représentations du métissage culturel entre l'Asie et l'Occident soulèvent une problématique importante concernant la notion « d'appropriation culturelle », pouvant se définir comme l'appropriation d'une culture (vêtements, nourriture, traditions, etc.) d'un groupe socialement dominé par un groupe socialement dominant. C'est une notion à ne pas confondre avec « l'appréciation culturelle », qui désigne l'intérêt porté à une culture et s'inscrivant dans une démarche respectueuse et égalitaire.

En conclusion, le métissage culturel entre l'Asie et l'Occident n'est pas seulement un choix esthétique arbitraire, mais répond à des intérêts sociaux, culturels, politiques et économiques. Une analyse *SWOT* nous permettra de synthétiser les différents enjeux de ces typographies.

Strength (forces):

- Évocation rapide mais maladroite, des cultures asiatiques.
- Esthétique profondément ancrée dans la culture occidentale.

Weakness (faiblesses):

- Représentation culturelle stéréotypée et raciste.
- Déclin de la popularité des typographies mimétiques.
- Typographie de mauvaise qualité.
- Esthétique peu originale.

Opportunities (opportunités):

- Questionner la problématique des typographies mimétiques.
- Réfléchir à des pratiques alternatives et respectueuses.
- Sensibiliser les graphistes, commanditaires et le grand public.

Threats (menaces):

- Risque d'appropriation culturelle.
- Problèmes éthiques liés à la représentation culturelle.

Nouilles instantanées Oyakata. FIG. 121
Carrefour.fr.



Nouilles instantanées Banzai Noodle. FIG. 122
Carrefour.fr.



c. Caractérisations des typographies latines mimant les écritures asiatiques

Les typographies mimétiques persistent aujourd'hui principalement pour des raisons financières, mais aussi parce que certains graphistes et typographes cherchent à gagner en popularité sur des plateformes amateurs. Pour des raisons de liberté artistique, ce phénomène ne peut être empêché. La problématique principale des typographies mimétiques ne réside pas dans la forme, qui peut être remplacée, mais dans le manque de documentation sur l'auteur. Une part de responsabilité revient également au commanditaire : son absence de documentation se traduit par la demande et l'utilisation de ces typographies, contribuant ainsi à leur propagation dans l'espace public.

Les plateformes de typographie amateur comme *Dafont* ou *1001Fonts* hébergent la quasi-totalité des typographies mimétiques dans les catégories « Exotique » ou « Asie ». Ces sites vitrines sont l'équivalent du *fast-food* de la typographie, proposant des offres davantage quantitatives que qualitatives. La problématique réside dans leur influence populaire, les typographies mimétiques étant normalisées auprès des graphistes, typographes, étudiants, clients et autres amateurs, qui les utilisent simplement parce qu'elles paraissent « stylées ».

Typologie des typographies mimétiques: **ICONOGRAPHIE 9**

Modulaire: **FIG.123** les caractères utilisent un système modulaire issu d'une caricaturisation occidentale des formes de la calligraphie chinoise et japonaise. La construction des caractères suit le système typographique des pochoirs afin d'imiter un mouvement calligraphique.

Matérialité: **FIG.124** l'esthétique des caractères s'appuie principalement sur la matérialité et le mouvement produits par les pinceaux occidentaux ou des pinceaux de calligraphie asiatique. C'est un style polyvalent s'adaptant à toutes les formes de caractères (linéaire, triangulaire, rond, angulaire, etc.) à travers ces tracés imparfaits et calligraphiquement irréalistes.

Permutation: **FIG.125** l'approche consiste à permuter une ou plusieurs lettres latines avec d'authentiques sinogrammes chinois ou japonais. Par exemple, le terme « DRAGON » devient « 丁尺山口日川 ». Ce n'est pas une stratégie linguistique destinée aux sinophones, car « dragon » en chinois s'écrit « 龙 » ou « 龍 », tandis que « 丁尺山口日川 » n'a aucun sens. Il s'agit d'une astuce graphique pour associer visuellement les caractères aux cultures asiatiques à destination d'une clientèle occidentale.

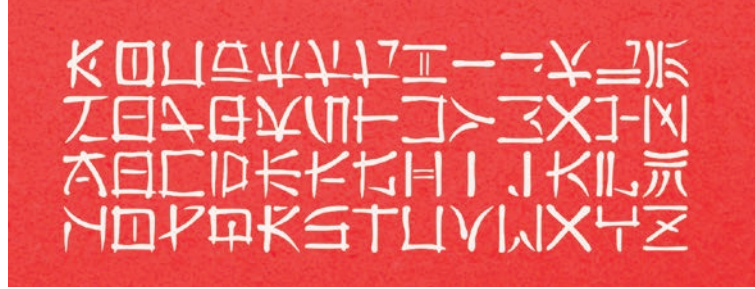
Décoratif: FIG.126; FIG.127; FIG.128 ce style possède la plus grande diversité de formes, puisant dans des éléments symbolisant les cultures chinoise et japonaise. Certains caractères de la typographie *Ashito* par Attype Studio s'inspirent des architectures asiatiques, la *Bukama* de Twinletter utilise des points décoratifs inspirés de la calligraphie chinoise, la *Kami-Geisha* de Kami emploie une *geisha* comme structure typographique. C'est un style symbolique stéréotypant les arts décoratifs asiatiques pour susciter un univers culturel.

Hybride: FIG.128 les caractères hybride généralement la calligraphie chinoise et japonaise à travers une structure typographique commune. L'approche amateur rend difficilement discernables les spécificités culturelles. La typographie *A. Annyeong Hasevo* par Wep illustre cette hybridation: les caractères O et W ressemblent aux sinogrammes « 日 » et « 山 », la lettre C évoque le caractère coréen « ㅅ » et la lettre G reprend des structures coréennes.

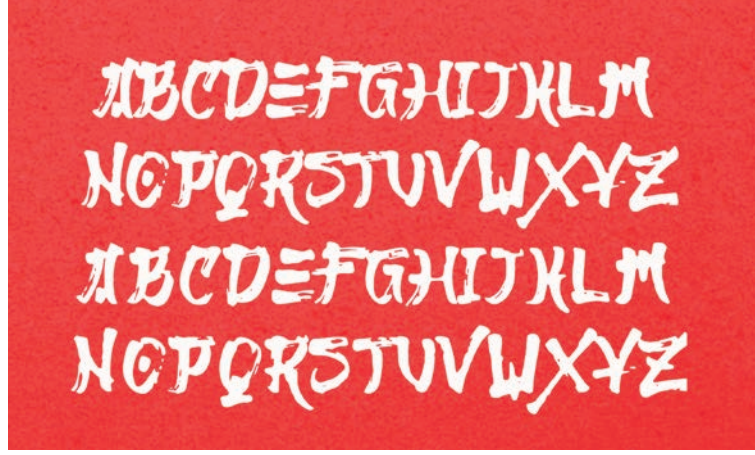
Typographique *Songti*: FIG.129 procédé rare consistant à s'inspirer des caractères « *Songti* ». Ce style produit des caractères linéaux avec empattements, hérités de la gravure sur bois destinée à l'impression mobile. Le projet *Font Design* de Linsign applique cette esthétique à des caractères latins par modularité. L'aspect mimétique est observable dans la structure typographique qui ne possède aucune cohérence avec le ductus ou les styles classiques du latin, les caractères J, S et Y empruntant des empattements et des courbes issus de la calligraphie chinoise.

Analogique: FIG.130; FIG.131 certains caractères typographiques évoquent visuellement les typographies mimétiques, alors que le concept n'y faisait pas référence. Par exemple, la typographie *Insomnia* d'Alexey Atapin possède une gestualité qui peut rappeler l'Asie lorsqu'elle est placée dans un contexte graphique mimétique. Les caractères Art Nouveau influencés par le Japonisme ont été utilisés pour représenter l'Asie, mais sont davantage liés à une esthétique ornementale ainsi que florale.

Matthew Welch.
Typographie Far east.
2006.
Fontriver.com.



Rometheme Studio.
Genjirō.
2021.
fr.fontriver.com.



Darrell Flood.
Typographie Chinatown Champs.
2020.
Fontriver.com.



၄.

Iconography

Typology of the typography
matters

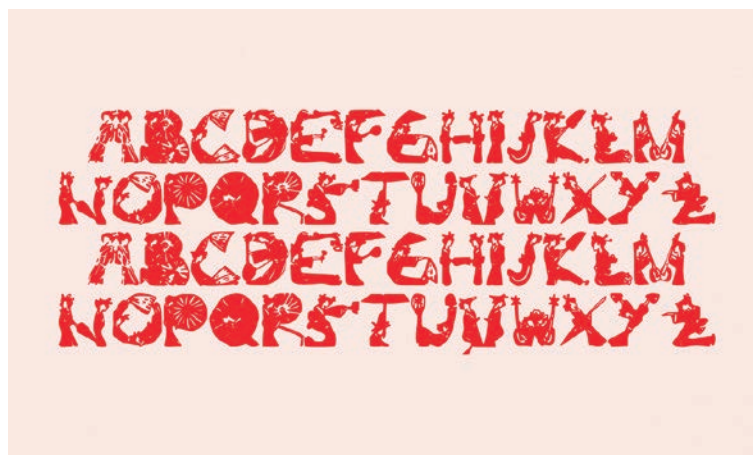
Attype Studio. FIG. 126
Ashito.
2023.
Fontriver.com.



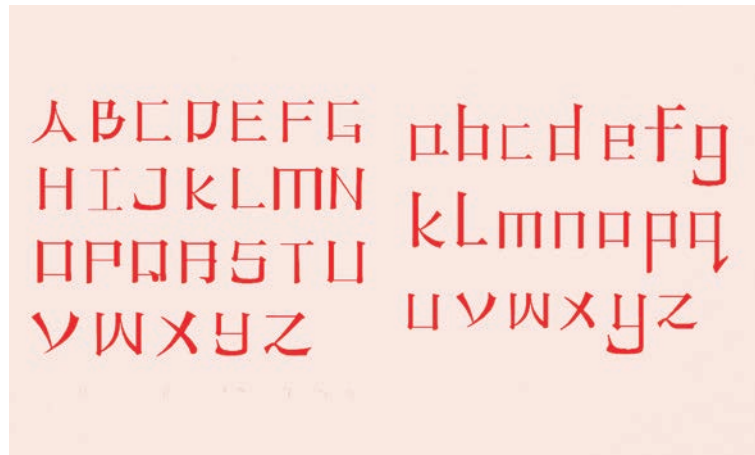
Twinletter. FIG. 127
Typographie Bukama.
2023.
Fontriver.com.



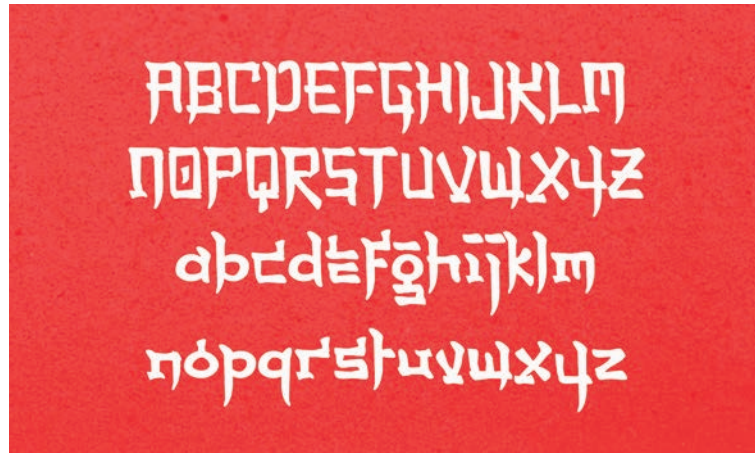
Kami. FIG. 128
Typographie Kami-geisha.
2009.
Fontriver.com.



Linsign.
Design typographique.
2013.
Fontriver.com.



Wep.
Typographie A Annyeong Haseyo.
2023.
Fontriver.com.



Caractérisation
des typographies
latines mimant
les écritures
asiatiques.

L'inspiration des typographies mimétiques asiatiques provient principalement de la calligraphie chinoise et japonaise qui, malgré l'histoire des échanges culturels entre l'Asie et l'Occident, se retrouve amalgamée en un monolithe culturel. Le manque de recherches approfondies explique pourquoi elles restent éternellement stéréotypées. Cette approche est étroitement liée à la nature publicitaire de ces typographies, dont le but est d'évoquer rapidement un univers culturel dans l'esprit du grand public.

L'hybridation esthétique de deux systèmes d'écriture représente la principale problématique, soulevant la question : est-il possible de concevoir une typographie mimétique respectueuse ? C'est, selon moi, une question piège, car il faut avant tout se demander quels sont les champs d'application.

En typographie, ce type d'approche est systématiquement rejeté pour des raisons éthiques (stéréotypes), pour son esthétique superficielle et pour une culture typographique insuffisante. Le métissage culturel se manifeste désormais à travers d'autres alternatives : l'approche *bi-script* ou *multi-script*, qui consiste à développer une typographie incluant plusieurs systèmes d'écriture (la latinisation d'une écriture restant un sujet débattu), ou encore l'utilisation combinée d'une typographie latine et d'une typographie chinoise sur un même support.

Dans le champ des institutions culturelles ou publiques, ce type de typographie est tout simplement inexistant. En effet, un musée asiatique a-t-il vraiment besoin d'une typographie « style asiatique » ? L'identité visuelle du Musée national des arts asiatiques - Guimet, récemment conçue par le Studio Des Signes avec une typographie réalisée par Julie Soudanne, démontre qu'aucun raccourci stéréotypé n'est nécessaire.

Dans le graphisme, ces typographies souffrent des mêmes problématiques que dans les domaines précédents. S'ajoute la difficulté de leur application : elles sont généralement conçues pour du titrage et présentent des limitations techniques (optique, espacement, glyphes restreints, etc.) qui ne répondent pas aux standards d'un travail professionnel.

Pour les communautés asiatiques ou les passionnés de cultures asiatiques, les typographies mimétiques n'ont aucun intérêt culturel ou historique. Elles ne servent ni à l'apprentissage de la lecture, ni à l'écriture des sinogrammes, ni à une pratique calligraphique. En réalité, ces typographies ne présentent aucun avantage pour ces communautés.

Les démarches expérimentales, et en dehors du concept d'hybridation entre deux systèmes d'écriture qui a montré ses limites, quelques rares projets adoptent une approche originale. En 1990, l'artiste Xu Bing a développé le projet *Square word calligraphy*, un système brouillant la frontière entre l'écriture chinoise et latine. À travers la stylisation de lettres latines évoquant des sinogrammes, il cherchait à interroger la perception du langage et de la culture. Un second projet a été expérimenté par le graphiste Tézso Suzuki avec la typographie *Groq*, en se posant la question suivante : est-il

*bi-script et multi-script :
Police de caractères incorporant
deux ou plusieurs systèmes
d'écriture différents.*

*Studio des Signes :
studio de création graphique et
typographique.*

*Julie Soudanne :
typographe et dessinatrice
de caractères française,
enseignante en typographique.*

*Xu Bing :
artiste chinois contemporain
spécialisé dans la calligraphie
et la typographie.*

Studio Des Signes typographie par Julie Soudanne.
Identité visuelle du Musée Guimet.
2024.
Des-signes.fr.



Xu Bing.
Square words calligraphy.
2020.
Xubing.com.



possible de créer une variation typographique qui donne à un texte écrit en alphabet latin une sensation proche de celle de la lecture d'un texte en japonais ?

Le cas particulier des typographies mimétiques en Chine est intéressant, car il illustre une problématique inversée. En Occident, ces typographies maîtrisent la sémiologie des formes, mais leur esthétique est inauthentique. En Chine, en revanche, elles respectent l'esthétique en utilisant de bonnes typographies latines, mais la sémiologie évoque une sorte de mauvaise traduction automatique. De plus, si l'on présente à un chinois une typographie mimétique latine, sa première réaction ne serait pas de reconnaître un système d'écriture étranger, mais plutôt d'éprouver de l'incompréhension face à ce qui semble être du chinois.

En conclusion, les typographies mimétiques sont un phénomène issu de la perception occidentale des écritures asiatiques à travers un prisme caricatural et culturellement erroné. Elles émergent principalement de graphistes ou typographes amateurs, souvent sans mauvaises intentions, mais dont la maladresse contribue à perpétuer des stéréotypes. Il est étonnant de constater que ce phénomène historique et sociétal est peu abordé dans l'enseignement de la typographie, du graphisme, de l'histoire de l'art, ainsi que dans les médias spécialisés ou populaires.

**The Consti-
tution of Japan
We, the Japanese
people, acting through our duly
elected representatives in the National**

d. Positionnement des graphistes et typographes

Les typographies mimétiques sont aujourd'hui pleinement diffusées dans nos sociétés et leur régulation est impossible. Cependant, il est pertinent de s'interroger sur les manières de les appréhender, tant dans nos pratiques artistiques que sur le plan éthique.

Qu'est-ce que le bon design ?

Selon le code déontologique de l'Alliance France Design, article 1 :

« Contribuer par ses compétences et son savoir-faire au mieux-être des personnes, à l'amélioration de leurs conditions de vie et de travail, et à la protection de leur santé et de leur environnement... ». ³⁸

Le bon design n'est alors pas seulement une question de fonctionnalité, d'innovation ou d'esthétique, c'est avant tout une démarche profondément humaniste.

Les typographies mimétiques, en raison de leur héritage culturel et historique fondé sur des perceptions stéréotypées, ne répondent pas aux critères d'un design de qualité. Bien qu'elles évoquent rapidement les cultures asiatiques (Chine, Japon) auprès du grand public, elles ne véhiculent en réalité que des stéréotypes.

La responsabilité du designer, sur le plan éthique, commence dès qu'il accepte de s'engager dans un projet, car collaborer signifie adhérer, en partie, aux valeurs du commanditaire. L'auteur engage sa responsabilité et ne peut se dissocier de ses productions visuelles, mais il doit également être conscient de leur impact social, même dans le cadre d'une commande mineure. Les métiers artistiques sont à la fois les piliers de la culture et de l'imaginaire collectif : une œuvre non éthique ou réalisée sans conscience peut avoir un potentiel destructeur à l'échelle sociale.

Il convient donc de s'interroger sur la manière de se positionner face à ces typographies, que l'on soit designer ou consommateur. Pour répondre à cette problématique, plusieurs partis pris peuvent être envisagés :

Position de designer :

La documentation sur les typographies mimétiques permet de comprendre leurs enjeux, d'éviter leur reproduction et d'ouvrir un dialogue avec les communautés concernées. Le boycott de ces typographies

et des plateformes qui les diffusent constitue un moyen simple de lutter contre les stéréotypes, tout comme la remise en question des directions artistiques qui perpétuent des esthétiques culturelles dénigrantes. La médiation avec les commanditaires, ainsi que le débat dans l'enseignement où ces pratiques sont souvent rejetées mais peu discutées, participent également à cette sensibilisation. Enfin, la recherche de concepts plus originaux offre une alternative, permettant d'éviter l'imitation superficielle d'une esthétique culturelle.

Position de consommateur :

Le boycott est un moyen efficace pour freiner la production de biens de consommation, mais n'affecte que peu les typographies mimétiques, aujourd'hui délaissées moins pour des raisons éthiques que pour leur potentiel de bad buzz et leur aspect daté. La critique publique reste toutefois un levier important : les réactions en ligne contre les t-shirts stéréotypés d'*Abercrombie & Fitch* [FIG.136](#) ; [FIG.137](#) ont, par exemple, contribué à stopper leur production. Une mise en lumière plus large via les médias, podcasts, radio, reportages pourrait renforcer cette prise de conscience. Les démarches collectives, telles que les manifestations défendant une identité culturelle, ainsi que, dans les cas les plus graves, les recours juridiques, constituent également des formes d'activisme.

Positionnement du marketing :

Une critique peut être formulée contre la culture du marketing, secteur dans lequel j'ai étudié jusqu'à l'obtention d'un BTS. L'éthique y est enseignée sous le prisme de la juridiction (discrimination, écologie, etc.), mais cet enjeu reste généralement secondaire face à la culture de la croissance économique. Le choix des typographies mimétiques relève donc avant tout d'une question de performance économique plutôt que d'éthique. Une seconde problématique réside également dans les risques fréquents de bad buzz que ces typographies peuvent susciter.

Toutes ces analyses dressent un portrait assez pessimiste du métissage entre les cultures asiatiques et occidentales. Cette perception négative s'explique par la popularité des typographies mimétiques et des esthétiques maladroites diffusées auprès du grand public. Cependant, lorsqu'on s'intéresse à des pratiques culturelles expertes, on découvre des approches qui mélangent les cultures asiatiques et occidentales de manière bien plus intéressante et nuancée.

Abercrombie & Fitch. FIG. 136
 Flocage t-shirt « Wok-N-Bowling »,
 2019.
 Museum of Chinese in America.



Abercrombie & Fitch. FIG. 137
 Flocage t-shirt « Rick Shaw's »,
 2002.
 Nbcnews.com.



Orbiture in

[illegible]

a. L'art entre les pratiques calligraphiques et typographiques en latin et chinois

Cette partie est dédiée à l'analyse des pratiques calligraphiques et typographiques latines, dans lesquelles j'observe des liens avec les pratiques et la philosophie de la calligraphie chinoise. Il est cependant nécessaire de définir les notions de « calligraphie » ou de « typographie expérimentale ».

Selon moi, ces notions se caractérisent principalement par le positionnement de l'auteur, qui cherche à questionner l'existant ou les normes établies. Ce positionnement se décline en trois démarches : l'exploration de problématiques inédites ou peu étudiées, l'étude des transformations liées à l'émergence d'innovations techniques, et enfin les approches artistiques et personnelles relevant du champ des arts plastiques. Cette définition est avant tout une proposition théorique visant à caractériser et à mieux comprendre les pratiques typographiques et calligraphiques expérimentales.

L'outil de calligraphie : ICONOGRAPHIE 10

En philosophie chinoise, le pinceau calligraphique n'est pas uniquement un outil pratique destiné à l'écriture : il constitue en réalité l'extension de l'esprit de l'artiste. Les différentes variétés de pinceaux peuvent être perçues comme des prothèses **FIG. 138**, où l'auteur et l'outil forment une relation presque cybernétique. Les pinceaux sont ainsi des instruments personnels mais aussi intimes, servant de médium pour l'expression artistique et spirituelle. *The embodied art: An Aesthetics of Chinese Calligraphy* cite cette importance :

« On échoue lorsque le pinceau devance l'intention ; on réussit lorsque l'intention mène le pinceau. », **39**

Cette approche de l'outil est très perceptible dans certaines peintures de Fabienne Verdier, qui utilise un pinceau calligraphique customisé. Il s'agit d'un pinceau à échelle humaine **FIG. 139**, suspendu par des câbles mécaniques, dont la hauteur est réglée à partir d'une borne de contrôle. Cet outil, presque emprunté au métier de la construction, possède deux manches permettant de contrôler la pression, de diriger le mouvement et ainsi de calligraphier.

Avant chaque début d'œuvre, l'artiste entraîne sa mémoire musculaire du mouvement, touche la matière des supports et adopte un état de méditation : **FIG. 140** c'est la recherche de la transcendance. Durant le processus de tracé, ce pinceau hors norme est guidé par le mouvement, le corps et surtout l'esprit de l'artiste. L'outil reste,

38
Billeter Jean François.
L'art chinois de l'écriture : essai
sur la calligraphie.
1989, p.226.
ISBN : 978-2-84485-331-8.

Fabienne Verdier :
artiste peintre française
inspirée par la calligraphie
chinoise.

tout au long du processus créatif, l'extension de l'esprit de l'auteur et non l'auteur créatif.

En calligraphie chinoise, l'approche méditative et transcendante est primordiale pour réussir une calligraphie. Les étapes transcendantes commencent dès l'instant où l'on souhaite pratiquer. Il faut ensuite choisir un lieu doté d'énergies spirituelles favorables, rechercher une thématique enrichissante pour l'esprit, puis considérer la préparation du papier, de l'encre et du pinceau comme une première connexion entre l'esprit et le support. La vidéo *Palazzo Torlonia* illustre ainsi le processus transcendantal de préparation par Fabienne Verdier avant la création.

Les tracés révèlent ainsi la personnalité artistique et spirituelle de l'auteur. Jean-François Billeter affirme que « *le pinceau est un sismographe qui révèle infailliblement nos faiblesses* ». 40 À cela, j'ajouterais que le pinceau, de la même manière qu'un détecteur de mensonge, retranscrit nos émotions et révèle notre intimité à travers la narration du tracé.

Lien entre
les pratiques
calligraphiques
et typographiques
en latin et chinois.

Studio Fabienne Verdier.
FIG. 138
2016.
Photo John Short,
Courtesy Waddington Custot.
Barnebys.fr.

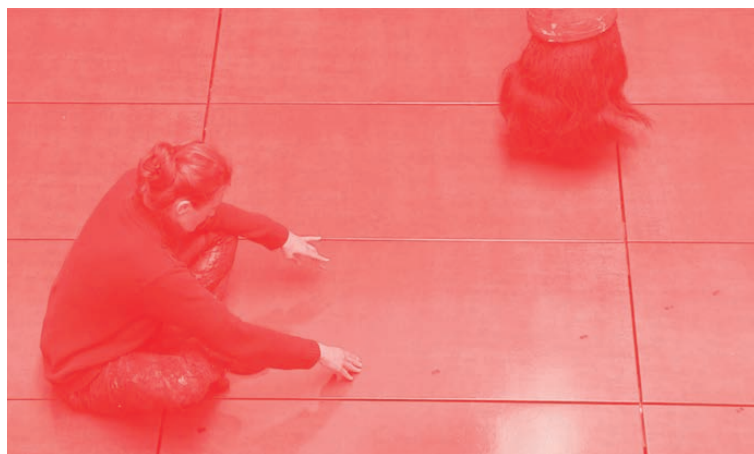


10. Iconographez L'outil de calligraphes

Article sur Verdier Fabienne.
FIG. 139
2018.
(recadré) Photo Philippe Chance.
Lequotidiendelart.com.



Verdier Fabienne.
FIG. 140
Performance Palazzo Torlonia.
Youtube horodotage : 00:24.
2014.
Chaine youtube Verdier Fabienne.



L'énergie du qi: ICONOGRAPHIE 11

Le *qi* FIG. 141, pouvant signifier « énergie vitale », est un concept issue philosophie de la culture chinoise et se retrouve dans presque tous les domaines (calligraphie, arts martiaux, médecine traditionnelle, etc.). Ce concept abstrait désigne une énergie spirituelle dont le souffle est à l'origine de toute vie sur Terre, y compris des éléments immatériels tels que les phénomènes naturels. L'insufflation de l'énergie qi par le corps humain est une nécessité pour obtenir une calligraphie expressive; dans le cas contraire, l'œuvre serait considérée comme dépourvue d'âme.

L'inspiration de l'énergie du *qi* peut également provenir d'éléments extérieurs ou du contexte. L'œuvre *A deeper shade of soul* FIG. 142; FIG. 143 rend hommage aux nonnes décédées à travers la calligraphie de leurs noms. Il s'agit d'une performance calligraphique réalisée dans une église, donc dans un contexte particulier, notamment en raison de la solennité du lieu. Ce contexte psychologique exerce une influence sur la créativité de l'auteur, à l'instar d'un calligraphe chinois rédigeant un poème dans un temple.

L'artiste Vincent de Boer est un calligraphe dont le travail explore l'écriture dans un contexte artistique. Il transforme la calligraphie en acte plastique à travers ses outils, ses gestes, ses tracés, créant des lettrages à la croisée des traditions et de l'abstraction. Dans l'œuvre *A deeper shade of soul*, on peut observer que le processus de création de l'auteur entretient des liens avec la philosophie chinoise.

Le maintien inhabituel du pinceau permet d'optimiser la gestualité des tracés, créant des lettres dont la structure résulte d'une succession de mouvements énergétiques et sensibles. Le maniement du pinceau n'est pas considéré comme un simple outil pratique ou technique, mais comme une sorte de paratonnerre qui capte et transforme l'intention de l'auteur. Ce processus de lettrage, à travers une succession de traits singuliers et plastiques, fait écho à la calligraphie chinoise, dont le ductus impose également une approche fondée sur des traits composés de *qi*. La calligraphie chinoise et celle de Vincent de Boer partagent le concept de « l'activité propre », 41 un principe de la culture chinoise désignant la capacité à projeter son esprit dans l'activité ou sur le support.

La différence majeure dans l'approche du dessin des lettres entre la calligraphie latine traditionnelle et la calligraphie chinoise réside dans la projection et l'animation des lettres. La calligraphie latine répond principalement à des normes esthétiques et fonctionnelles, notamment pour des ouvrages, tandis que la calligraphie chinoise complète la fonctionnalité et l'esthétique, tout en ajoutant l'expressivité des caractères au sens spirituel. En effet, les sinogrammes sont à la fois fonctionnels, mais surtout considérés comme des entités vivantes : ce sont des unités de vie. 42

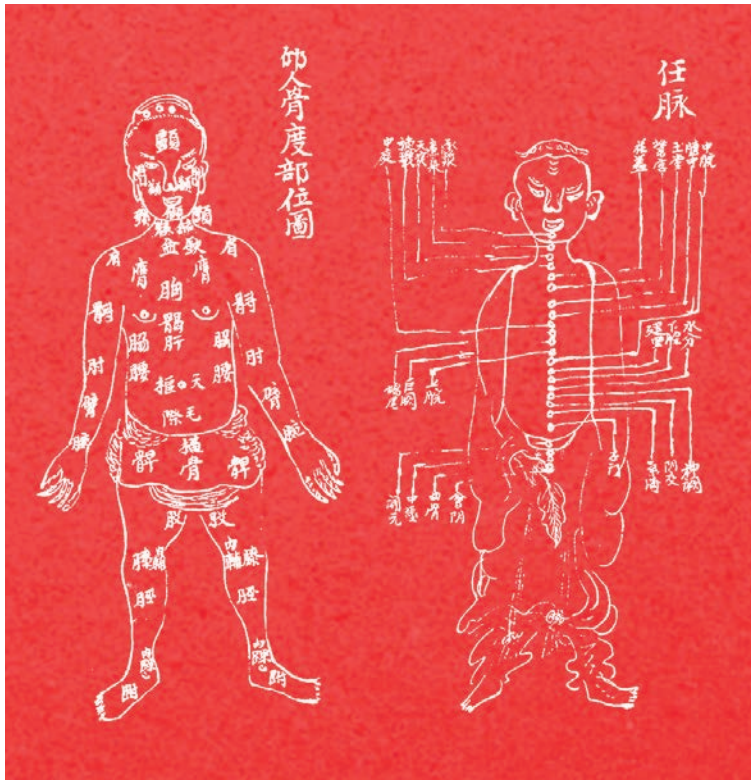
Ainsi, l'approche de Vincent de Boer fait indirectement écho à la calligraphie chinoise, où la singularité des lettres fait passer le spectateur d'une lecture à une contemplation. Cela se révèle particulièrement dans ses peintures abstraites, qui mettent en valeur

la gestualité du pinceau et dont la compréhension repose avant tout sur une approche émotionnelle.

Wang Hsi Choh : *« L'écriture a besoin de sens, tandis que la calligraphie s'exprime surtout à travers la forme et le geste ; elle élève l'âme et illumine les sentiments. »*. ».

(numérisé) Les commencements et fins
des points et canaux d'acupuncture.
École chinoise.
Vers 1800.
Meisterdrucke n°963957.

Lien entre
les pratiques
calligraphiques
et typographiques
en latin et chinois.



Le vide et le plein : ICONOGRAPHIE 12

Dans la peinture comme dans la calligraphie chinoise **FIG. 146**, la relation que l'artiste entretient avec le vide et le plein constitue un enjeu fondamental. Le plein se manifeste par les tracés, qui matérialisent la pensée, tandis que le vide correspond à l'espace que l'artiste réserve à la respiration. Ce concept s'inspire de la philosophie du *Yin* et du *Yang*, selon laquelle toute chose n'existe que par une opposition complémentaire et harmonieuse.

Historiquement, la peinture occidentale entretient une relation différente au vide **FIG. 147**, l'approche traditionnelle considérant celui-ci comme un signe d'inachèvement. Cependant, l'avènement de l'art abstrait **FIG. 148** et moderne en Occident au 20^e siècle a bouleversé cette perception : le vide devient alors un élément primordial. Il constitue un facteur de profondeur, de tension et de contemplation, enrichissant ainsi le tableau.

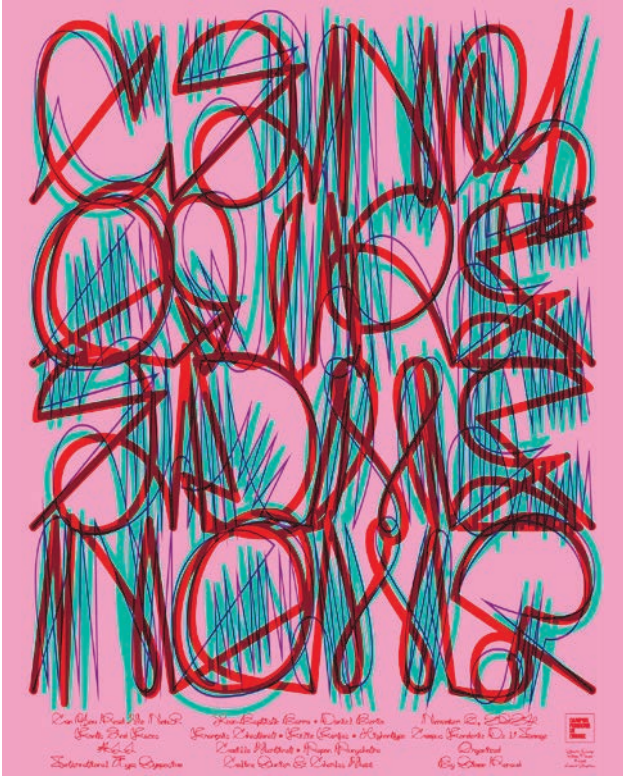
En typographie et calligraphie latine traditionnelle, le vide relève principalement de la fonctionnalité, conciliant esthétique (harmonie, rythme, maîtrise, etc.) et lisibilité. Ce n'est pas une sensibilité artistique liée à des considérations philosophiques, mais d'un aspect technique. Quelques approches rares, comme la poésie concrète ou graphique **FIG. 149**; **FIG. 150**, explorent néanmoins la sensibilité du vide dans un contexte d'écriture

Cependant, les pratiques typographiques et calligraphiques contemporaines latines ont montré que le vide n'était pas uniquement une question de fonctionnalité. En effet, lorsque le vide dépasse la seule fonctionnalité pour répondre à des enjeux esthétiques, sensibles ou conceptuels, de nouveaux terrains d'exploration graphique s'ouvrent.

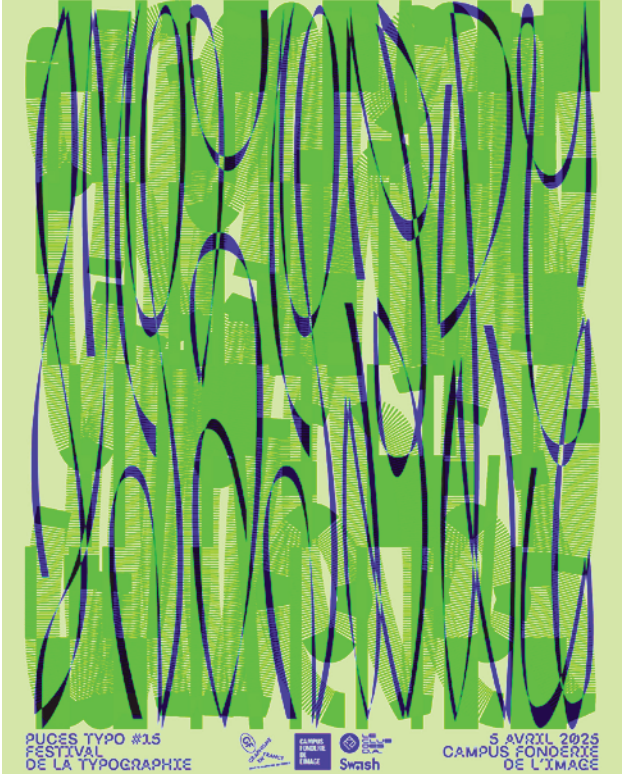
Le graphiste Simon Renaud **FIG. 144**; **FIG. 145** explore, par exemple, les limites de la lisibilité à travers la typographie. Cette démarche interroge les formes fonctionnelles héritées de la typographie traditionnelle pour expérimenter des formes typographiques plus innovantes.

La déformation extrême des caractères impacte directement les pleins et les vides (plein et délié en typographie), faisant parfois passer l'écriture d'une lecture difficile à une forme contemplative et sensible. Ce phénomène fait écho aux tableaux de calligraphie chinoise qui, malgré l'impossibilité de déchiffrer le contenu textuel pour des raisons linguistiques, n'empêchent pas d'apprécier la sensibilité de l'œuvre. Jean-François Billeter qualifie ce phénomène de « lecture détachée », ⁴⁴ où la négligence du contenu textuel permet de s'intéresser aux valeurs expressives de l'exécution : c'est là toute la qualité de la calligraphie chinoise.

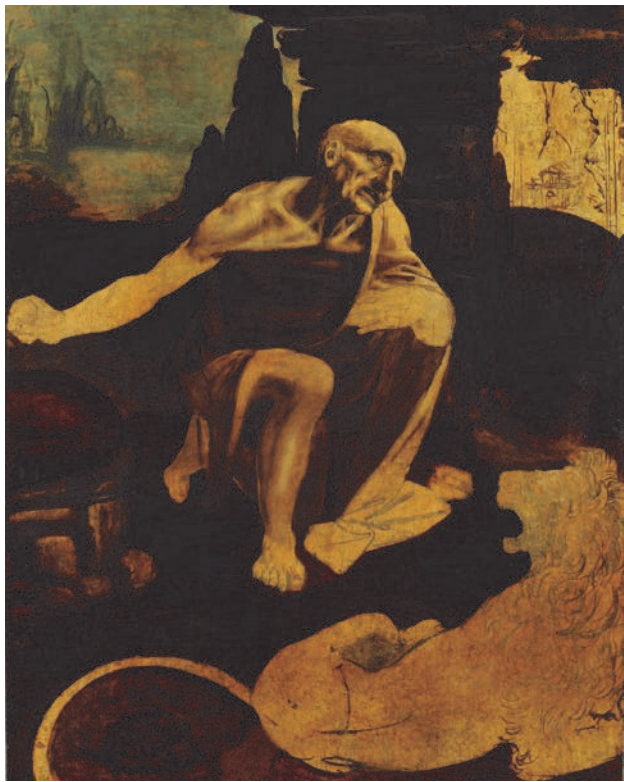
Simond Renaud. **FIG 144**
Affiche fonts and Faces 11.
2024.
Typographicposters.com.



Simond Renaud. **FIG 145**
Affiche puces Typo 15.
2025.
Typographicposters.com.



Léonard de Vinci. **FIG. 147**
 Saint Jérôme dans le désert.
 1480-1490.
 Musée Vaticani cat 40337.



Ma Desheng. **FIG. 146**
 Sans titre.
 1991.
 Musée Cernuschi MC 2013-12.



Lien entre
 les pratiques
 calligraphiques
 et typographiques
 en latin et chinois.

12. Iconographie Œtals et plstn

FIG. 148
Kazimir Malevich.
Suprematist composition white on white.
1918.
Musée d'art moderne de New York 817.

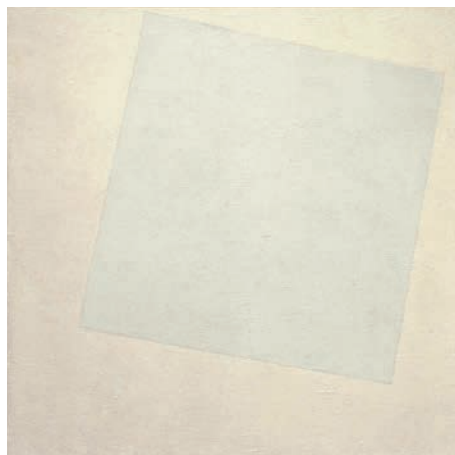
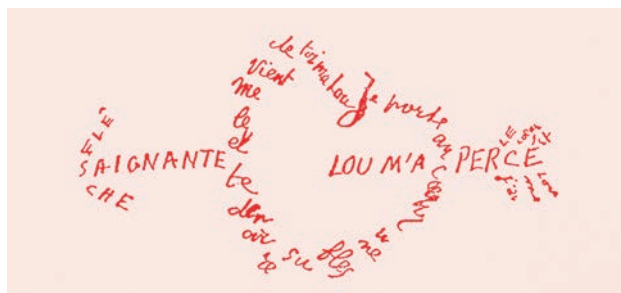


FIG. 149
Max Bense & Elisabeth Walther.
Konkrete Poesie International.
1965.
Edition Hansjörg Mayer.
Walker art center LIB2000.937.1-.15.



FIG. 150
(numérisé)
Apollinaire Guillaume.
Flèche saignante.
1915.
BnF référence
non mentionné.



Lien entre
les pratiques
calligraphiques
et typographiques
en latin et chinois.

Dishu :
calligraphie chinoise au sol à l'eau
avec un grand pinceau,
dans l'espace public.

Tai-chi :
art martial chinois doux, alliant
mouvements lents et respiration
pour harmoniser corps et esprit.

François Chastanet :
graphiste et typographe
spécialisé dans le lettrage
urbain.

Street art :
art visuel populaire
et souvent illégal, réalisé
dans l'espace public.

Letter jam session :
dispositif de Frank Wuko
permettant de calligraphier à l'eau
et en grand dans l'espace public.

Wang Dongling :
calligraphe chinois contemporain,
spécialiste de la calligraphie
abstraite.

High on type :
collectif néerlandais mêlant
graffiti et typographie
dans l'espace public.

La gestualité: ICONOGRAPHIE 13

Le *dishu* « écriture au sol », est une pratique éphémère de la calligraphie chinoise dans l'espace urbain, réalisée à l'aide d'un pinceau rudimentaire FIG. 151. Ce phénomène est apparu dans les parcs chinois au cours des années 1980. Les praticiens sont généralement des amateurs, souvent des retraités, qui, munis d'un pinceau customisé et d'un seau d'eau, s'adonnent à une calligraphie méditative sur des thèmes poétiques ou littéraires. Cette pratique individuelle attire de nombreux curieux, qui peuvent juger de la qualité de l'écriture, débattre, conseiller ou même essayer eux-mêmes la pratique. Le *dishu* s'inscrit dans la culture des activités sportives et philosophiques (taoïsme, bouddhisme, confucianisme) présentes dans les parcs en Chine (arts martiaux, *tai-chi*, danse, etc.), dont le but n'est pas performatif, mais vise à entretenir et connecter le corps et l'esprit. Ce phénomène a été documenté par François Chastanet via son essai photographique *Dishu: Ground calligraphy in China* FIG. 152.

La pratique de la calligraphie urbaine en Occident, hors du domaine du *street art*, reste minoritaire et parfois mal perçue. Cependant, des initiatives comme le *workshop Lettrages monumentaux et espace urbain* FIG. 153, mené par François Chastanet, cherchaient à exporter la culture du *dishu* en Occident. Une seconde initiative fut lancée par Frank Wuko via ses *Letter jam sessions* FIG. 154, consistant à proposer un dispositif calligraphique au grand public afin d'expérimenter l'écriture en grand format.

La réinvention des outils d'écriture, à travers le *dishu* ou les deux initiatives citées, permet selon moi de libérer le geste calligraphique grâce à trois contextes. Le premier est le contexte pédagogique, favorisant l'expérimentation et l'absence de tout enjeu ou jugement de niveau. Le second réside dans le coût quasi inexistant de ces écritures, qui encourage l'expression artistique et supprime la peur de gâcher du matériel. Le troisième réside dans l'usage d'outils non conventionnels, poussant l'auteur à sortir de sa zone de confort. La libération de la gestualité n'est pas uniquement liée à la nature de l'outil, mais dépend aussi d'un contexte psychologique pouvant favoriser ou restreindre le geste et l'écriture.

Le contexte d'une écriture à grande échelle représente inévitablement un enjeu entre la praticité de l'outil, les attentes graphiques et la gestualité. Les œuvres monumentales de Wang Dongling FIG. 155 ou celles du collectif High on type FIG. 156 ne relèvent plus uniquement d'une gestualité manuelle, mais d'une gestualité corporelle. Le processus de création de ce type d'œuvre ne place pas l'auteur face à son œuvre, mais l'intègre à l'intérieur de celle-ci : il se retrouve ainsi non plus à écrire, mais à évoluer dans une forme de chorégraphie calligraphique. C'est grâce à cette valse entre le corps et l'outil que toute la sensibilité de l'œuvre émerge dans l'œil du spectateur.

(extrait) Chastanet François. **FIG. 151**
Édition Dishu Ground Calligraphy in China.
2013.
ISBN : 978-9185639595.



(extrait retouché) Chastanet François. **FIG. 152**
Édition Dishu Ground Calligraphy in China.
2013.
ISBN : 978-9185639595.



FIG. 154
Wuko Frank.
Écrire en grand, écrire autrement,
un dispositif de médiation et de création,
2023.
Photographie @frankwukofr.



FIG. 153
Chastanet François.
Workshop lettrage dans l'espace public.
2013.
ÉSAD Pyrénées archive.



13. Iconographies Gestualité

Exposition Wang Dongling en Chine 8.
Art chinois contemporain
le long du Rhin et de la Ruhr.
2015.
INKstudio.com.



High on type.
Conférence Colloque International
de Typographie #11.
2024.
Youtube horodateur : 30:54.
Chaine youtube Campus fonderie
de l'image.



La typographie et calligraphie expérimentales : ICONOGRAPHIE 14

La typographie n'est pas une approche calligraphique traditionnelle mais constitue un outil de standardisation numérique des lettres. La typographie n'est alors qu'un moyen de reproduction numérique, cherchant uniquement à imiter le tracé humain, sans jamais pouvoir égaler l'original. L'apparition de la typographie numérique en Chine vers 1970 a été vivement critiquée par les calligraphes traditionnels, puisqu'elle va à l'encontre du concept de *qi* en raison du tracé numérique, perçu comme mortuaire. Cependant, la typographie n'a pas les mêmes enjeux que la calligraphie, et son essence numérique n'enlève rien à la beauté, à l'expressivité ou à la personnalité des lettres qu'elle suscite. Elle possède en réalité ses propres atouts dans la recherche et l'approche des lettres, contrairement à la calligraphie, où le même résultat serait difficilement atteignable, voire inimaginable.

La typographe Daytona Mess explore, dans certaines de ses créations, les dimensions artistiques et expressives des lettres, allant parfois à l'encontre de la fonction première de la typographie pour privilégier les qualités plastiques et abstraites. Dans des projets tels que *Pixtile experiment* FIG.157 ET FIG.158, les lettres si altérées par des outils numériques qu'elles deviennent de véritables motifs abstraits. Malgré une lisibilité inexistante et des formes abstraites, nous ne pouvons nous empêcher de nous interroger sur la nature de ces formes.

Le calligraphe chinois Wang Dongling adopte une posture similaire dans son approche abstraite et chaotique de la calligraphie chinoise FIG.159; FIG.160. À travers certaines de ses œuvres, l'auteur cherche à libérer le langage des contraintes de lisibilité et de compréhension, en calligraphiant des sinogrammes sur des tableaux où les lettres deviennent des formes presque gestuelles et abstraites.

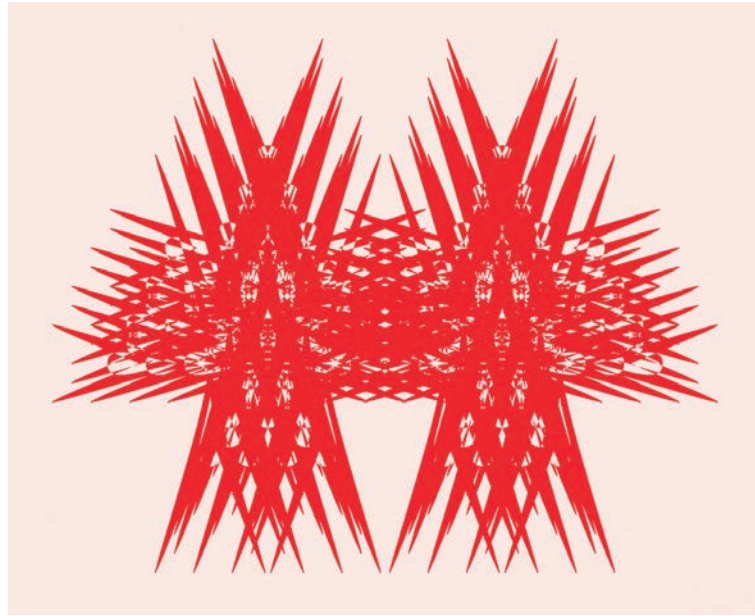
En réalité, que les œuvres soient numériques ou tangibles, qu'elles soient faites par Wang Dongling, Vincent de Boer, Fabienne Verdier, Daytona Mess ou Simon Renaud, leur principale qualité réside dans la plasticité des réalisations, la singularité des pratiques artistiques et les réflexions qu'elles suscitent. Il est intéressant de s'interroger sur l'aspect transculturel de ces œuvres, qui, malgré les barrières linguistiques et culturelles, atteignent différentes formes de sensibilité.

Claude Mediavilla : « *La calligraphie est faux formes abstraites, ce que le dessin est aux formes figuratives.* ». 45

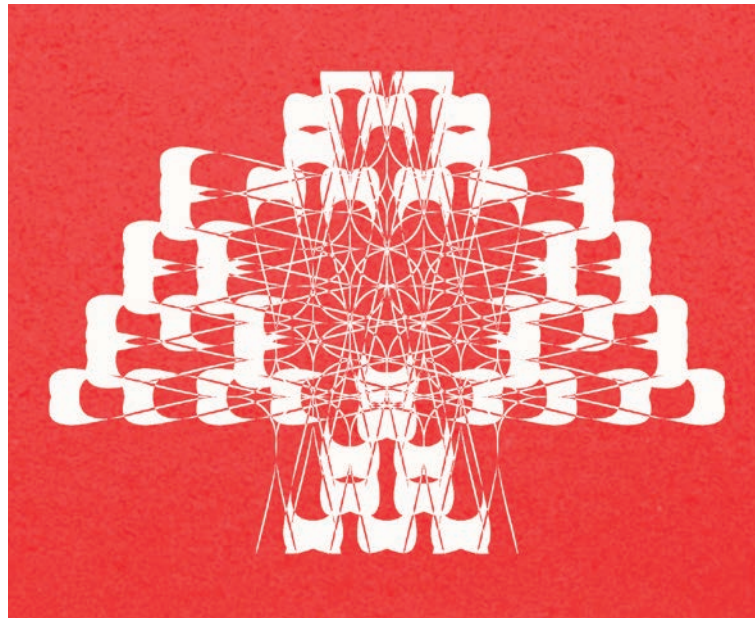
Je m'interroge sur l'évolution de certaines pratiques typographiques et calligraphiques, dont je fais un parallèle avec l'invention de la photographie, qui avait contraint les peintres à repenser leurs approches. On peut se demander si l'évolution de ces œuvres expérimentales vers la recherche d'un concept, d'une sensibilité, d'une personnalité ou de la plasticité ne fait pas écho aux enjeux de l'art contemporain : la création d'œuvres et d'artistes formant une sorte de culture élitiste. Mais l'élitisme ne serait-il pas d'ailleurs le garant du renouvellement d'une culture qualitative ?

Pour clore ce chapitre, l'observation des points communs entre les pratiques calligraphiques et typographiques en latin et en chinois permet de dévoiler toutes les finesses qui subsistent malgré les barrières culturelles. Ce chapitre constitue un contrepied aux typographies mimétiques précédemment abordées, dont l'analyse révèle des approches de métissage culturel bien plus intéressantes.

Daytona Mess (Borionne Anne-Dauphine).
 Typographie Pixtyle expérimentns.
 Non daté.
 Daytonamess.com.



Daytona Mess (Borionne Anne-Dauphine).
 Typographie Pixtyle expérimentns.
 Non daté.
 Daytonamess.com.



14. Iconographts ἱκονογραφήματα et calligraphes experimentalis

FIG. 159
 Wang Dongling.
 (traduis retouché) Sans bruit.
 2013.
 Inkstudio.com.



FIG. 160
 Wang Dongling.
 (traduis retouché) Quand la lune sera-t-elle claire et lumineuse ?
 2015.
 Inkstudio.com.



Ce mémoire propose l'analyse d'un phénomène culturel, graphique et sociologique, mettant en valeur les typographies mimétiques, un sujet rarement débattu dans les médias, en société, dans le milieu universitaire, dans le graphisme ainsi qu'en typographie. La narration adoptée s'apparente à une approche de l'histoire de l'art, dont les causes sont expliquées par des événements historiques.

Durant le processus d'écriture, cette dimension analytique a presque basculé vers la sensibilisation à une problématique, adoptant presque inconsciemment une posture militante. En réalité, le positionnement de ce mémoire se situe entre un livre d'histoire de l'art et une œuvre militante. Il ne s'agit pas d'un appel au boycott, mais d'un rappel que les typographies, au même titre que les affiches de propagande, constituent des instruments d'influence sociale.

La thématique des typographies mimétiques a été extrêmement enrichissante à étudier, mais au-delà de démontrer un phénomène aux lecteurs, l'objectif principal était d'encourager et d'initier des pratiques alternatives aux typographies mimétiques classiques. Il s'agissait de rechercher et de concevoir des concepts originaux ou des expérimentations allant au-delà du simple fait d'imiter l'esthétique des écritures asiatiques.

Au cours de mes recherches, je me suis également questionner sur la pertinence de créer une nouvelle classification typographique, nommée « typographie culturelle ». Cette catégorie serait destinée aux typographies expérimentales qui cherchent à hybrider deux cultures, mais avec une approche respectueuse. Elle permettrait de valoriser certaines pratiques sans les ranger directement parmi les typographies mimétiques. En ce sens, les typographies culturelles constituent l'opposé des typographies mimétiques.

Bibliographie

Œuvre	Sociologie	Histoire de l'art	Écriture
Sax Rohmer. Dr Fu-Manchu. 1962.	Anne Lafont. L'art et la race. 2019.	Edward W. Said. L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident. 2005.	Jean François Billeter. L'art chinois de l'écriture. 1989.
Hergé. Tintin au Congo. 1931.	Simeng Wang. Illusion et souffrances: les migrants chinois à Paris. 2017.	Christine Peltre. Orientalisme. 2010.	Jean François Billeter. Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements. 1989.
Hergé. Tintin Le lotus bleu. 1936.	Linh-La Dao. Vous, les asiatiques. 2025.	Vanessa Alayrac-Felding. Rêver la Chine: chinoiseriés et regards croisés entre la Chine et l'Europe aux XVII ^e et XVIII ^e siècles. 2017.	François Cheng. Et le souffle devient signe : Ma quête du vrai et du beau par la calligraphie, 2022.
Masashi Kishimoto. Naruto shippuden. 2007.	Khémaïs Ben Lakhdar. L'appropriation culturelle. Histoire, domination et création : aux origines d'un pillage occidental 2024.		Ouyang Jiaojia et Lucien X. Polastron. Calligraphie chinoise : Une initiation. 2021.
Masashi Kishimoto. Naruto. 1999.		Dawn Jacobson. Chinoiserie. 1993.	Maxwell K. Hearn. Ink Art. 2013.
Ridley Scott. Blade Runner. 1982.	Bell Books. Black Looks: Race and Representation. 1992.	Lionel Lambourne. Japonisme échanges culturels entre le Japon et l'Occident. 2006.	Florence Hu-Sterk. La beauté autrement. Introduction à l'esthétique chinoise. 2004.
Denis Villeneuve. Blade Runner 2049. 2017.	Gareth Davies. First Thoughts: Cultural Appropriation in Typography. 2020.	Musée Cernuschi. Les routes de la soie, ressource enseignante. 2023.	Claude Mediavilla. Calligraphie. 1993.

John Carpenter. Les Aventures de Jack Burton dans les griffes du Mandarin. 1986.	The New York Times William Petersen. Success Story, Japanese American Style; Success Story, Japanese-American Style. 1966.	Claire Zhang et Xiaojia Wang. Dessin joaillier : quand l'Orient rencontre l'Occident. 2025.	Juliette Flécheux, Manuel Sesma Prieto, Thomas Huot-Marchand, Jan Middendorp. Dossier Scriptorium de Toulouse. 2022.
Wayne Wang. Dim Sum A Little Bit of Heart. 1985.		Nobuko Ide. L'ukyo-e à la rencontre de l'Occident : l'attrait des étiquettes de thé d'exportation d'avant-guerre. 2013.	Ruben Pater. The Politics of Design : A (Not So) Global Design Manual for Visual Communication. 2016.
Michael Cimino. L'année du dragon. 1985.	Edward Sapir. Cultures authentiques, cultures inauthentiques. 1924.		Campus Fonderie de l'Image. High on Type. Colloque International de Typographie #11. 2025.
Sasie Sealy. Lucky Grandma. 2019.	Thierry Paquot. Le cinéma, petite fabrique de stéréotypes. 2019.	Laurent Testot Histoire globale Un autre regard sur le monde. 2015.	Irmî Wachendorff. Stéréotypes culturels dans la typographie des lettres dans l'espace public. 2018.
Robert Clouse. Opération Dragon. 1973.	Henri Boyer. La place du stéréotype dans la pensée sociale et les médias. 2019.		Jacques André Académie des Beaux-Arts. Quant la typographie devient art. 2014.
Wai Keung Lau et Alan Mak. Infernal Affairs. 2002.	Sophie Basch Le Japonisme, un art français. 2023.		BnF Essentiels. La typographie orientale à l'imprimerie nationale et la publication de la collection orientale.1884.
John Woo. The Killer. 1989.			BnF Essetiels Monique Cohen. Le chinois : une écriture idéophonographique. non daté.
			BnF Essentiels. L'art d'écrire en Occident. non daté.

Inclassifiable	Écriture
Revue Étapes Michel Chanaud et Patrick Morin., Étapes n°25. 2019.	BnF Essentiels Véronique Sabard Geneslay. L'évolution des graphies latines. non daté.
Alliance France Design. Code de déontologie du designer. 2012.	Jeff Yang. The Wall Street Journal, Is Your Font Racist? 2012.
	IANS Nichole Fernández. StereoTYPES. 2015.
	CNN. Karate, Wonton, Chow Fun : The End of « Chop Suey » Fonts. 2015.
	Ellis Zhixuan Yu. Examining Stereotypes in Chinese-Latin Typography with Transmedia Design. 2023.
	PrintMag. Stereo Types. 2009.
	World History Encyclopedia Emily Mark. Os oraculaires. 2022.

BIBLIOGRAPHIE

Mariko Takagi.
« Bamboo Fonts » Cultural
Stereotype visualised
by Display Fonts. 2013.

CNAP.
Jean François Porchez.
Le gras une force visuelle
moderne. 2016.

Asian American History 101.
The History of Chop Suey Fonts,
2023.

Linus Boman.
Is the « Chop Suey » Font Racist?
2023.

Linus Boman.
The American Origins
of the Chinese Takeout Font.
2022.

CNN Oscar Holland.
A Photographer Traveled Across
North America's Chinatowns.
Here's What He Saw. 2025.

Ruedi Baur, Ulrike Felsing,
Jeannine Moser
& Roman Wilhelm.
Multilingual Typography
Juxtaposing Chinese
and Latin Characters.
Non daté.

Reliure :
Copte.
Fil rouge Gütermann.

Impression :
(couverture) Sérigraphie.
(intérieur) Laser.

Typographie (titrage) :
Insomnia, 2024.
Alexey Atapin.

Auteur et mise en page :
Franck Hu.

Remerciements
Patrick Doan, l'équipe
pédagogique et technique.

Papier :
(couverture) Papier maya 270g,
(intérieur) Papier couché
artificiel volume blanc 80g.

Typographie (texte) :
Noto Sans et Noto CJK.
Google et Monotype.

Publication :
ÉSAD Amiens.
2025–2026.

