



« La science est une force de production »

Stefan R. Landsberger, Cédric Grimoult, Agnès Fleureau

DANS **PARLEMENT[S], REVUE D'HISTOIRE POLITIQUE 2012/2 n° 18**, PAGES 85 À 94
ÉDITIONS **L'HARMATTAN**

ISSN 1768-6520

DOI 10.3917/parl.018.0085

Date de mise en ligne : 28/03/2013

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-parlements1-2012-2-page-85?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour L'Harmattan.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

« La science est une force de production »¹

Stefan R. Landsberger

Professeur d'histoire et de culture chinoises contemporaines dans les
Universités de Leyde et d'Amsterdam
s.r.landsberger arobase hum.leidenuniv.nl

(Traduction de Cédric Grimoult et Agnès Fleureau)

Le contexte

En République populaire de Chine (RPC), les affiches de propagande ont toujours été utilisées pour rendre visibles les besoins de modernisation économique et politique, en représentant des éléments que l'équipe dirigeante jugeait nécessaires à cette modernisation. Elles faisaient partie d'une stratégie de communication plus large, incluant les journaux, les films, la radio, la littérature, la poésie, la peinture, le théâtre, les chansons et d'autres types d'expression artistique.

¹ Commentaire de l'affiche *Kexue shi shengchanli* (La science est une force de production) de Wen Guozhang, publiée par l'Association pékinoise de création populaire scientifique et la maison d'édition des arts populaires (*Renmin meishu chubanshe*) en septembre 1979, print n° 8027.7232 (International Institute of Social History, Amsterdam / www.chineseposters.net). Cf. les reproductions en Une, en 4^e de couverture et sur http://www.parlements.org/histoire_politique_en_images.html.

Dans un pays comptant autant d'illettrés que la Chine dans les premières décennies de son existence, les affiches de propagande réussirent particulièrement bien à éduquer la population, à donner une expression concrète aux diverses politiques abstraites et aux différentes visions grandioses du futur, que le parti communiste chinois (PCC) proposait et prenait en considération. En un sens, ces affiches promouvaient la modernisation en profondeur telle qu'elle était planifiée par l'élite dirigeante de l'époque. Dans les premiers jours de la RPC, l'industrialisation à grande échelle, l'accroissement de la production agricole, l'émancipation des travailleurs, des paysans et des soldats, furent les thèmes dominants. Durant le Grand Bond en avant (1958-1960), les appels en faveur d'une production d'acier à petite échelle et l'insistance sur une approche scientifique visant à augmenter la production agricole furent soulignés à de multiples reprises. Aux beaux jours de la Révolution Culturelle (1966-1976), la haine de classe et la lutte des classes, la conscience politique, la révérence envers Mao, et, plus tard, la protection de toutes les nouvelles et grandes réalisations produites par le mouvement, constituèrent les thèmes dominants de l'affiche de propagande.

En Occident, d'un autre côté, nous en sommes venus à associer étroitement ce paradigme de la Modernisation chinoise avec les seules politiques de réforme qui furent proposées par Deng Xiaoping à partir de 1977. Fondées sur les suggestions originales d'abord présentées par Zhou Enlai et Deng Xiaoping lui-même dès 1964, elles ont été mises en œuvre par la troisième session plénière du 11^e Comité central en décembre 1978. Sans la politique d'accompagnement d'ouverture de la Chine qui fut proposée et promulguée plus tôt, c'est-à-dire en 1977, par Hua Guofeng, le successeur soigneusement choisi par Mao Zedong, le programme « réforme et ouverture » aurait certainement échoué. Connu sous le nom de Quatre Modernisations, il concernait l'agriculture, l'industrie, la défense nationale, ainsi que la science et la technologie. Bien que le secteur des sciences et techniques (S&T) n'apparaisse qu'en quatrième position dans le programme de modernisation, on souligna dès le début son importance en reconnaissant que le succès du programme complet dépendait de la modernisation de ce secteur. En un sens, les sciences et techniques étaient vues comme une sorte de baguette magique qui pouvait être utilisée pour transformer, réformer et moderniser l'économie presque automatiquement. Deng Xiaoping affirma qu'elles étaient parties prenantes des forces productives, plutôt que de la superstructure ; le

secteur et ceux qu'il emploie n'étaient donc plus soumis aux contraintes du combat politique².

L'objectif global des Quatre Modernisations était de faire de la Chine un pays socialiste moderne et puissant, avec une économie qui pourrait devenir prédominante vers l'an 2000. C'est seulement après son adoption que ses buts furent définis plus précisément, incluant : « le quadruplement de la valeur brute de la production industrielle et agricole, [...] et] la transformation du pays en un pays socialiste moderne avec un haut degré de civilisation et de démocratie » au tournant du siècle³. Cette définition indique que le programme « réforme et ouverture » ne se limitait pas à des réformes économiques. En effet, suggérer que les réformes politiques seraient aussi mises à l'ordre du jour suscita des attentes partagées chez ces Chinois déçus par le PCC du fait de son bilan. Mises à part les tentatives pour dissocier le parti et le gouvernement, la plupart des autres initiatives de réforme politique furent bloquées par la résistance des conservateurs du parti.

Comparées au discours politique qui avait dominé toute la société pendant les trois décennies précédentes, les Quatre Modernisations signifiaient très certainement une approche complètement originale et nouvelle de la théorie et de la pratique de la modernisation socialiste. Mais il y avait beaucoup plus en jeu, quand les priorités politiques changèrent, presque à la manière de sables mouvants, dans les années 1980. Ironiquement, à peu près en même temps que le programme de modernisation fut adopté, l'affiche de propagande commença à perdre la plus grande partie de son efficacité et de son influence comme support de communication politique. La stabilité et l'ordre devinrent les slogans du moment, et les artistes et les designers durent affronter la difficulté de les illustrer par des images évocatrices. Alors que le médium de l'affiche aurait pu continuer à jouer un rôle significatif pour répondre aux exigences de plus en plus fortes de nettoyage et de réforme dans le domaine politique, ou pour préparer la population aux changements sociaux encore inimaginables qui devaient avoir lieu à relativement brève échéance, rien de tout cela ne se produisit. Tandis que les appels continus de Mao Zedong à la mobilisation, au nom des mouvements révolutionnaires, auraient été impensables sans les qualités mobilisatrices

² Tong Dalin and Hu Ping, « Science and Technology », in Yu Guangyuan (ed.), *China's Socialist Modernization*, Beijing, Foreign Languages Press, 1984, p. 625 ; Tony Saich, *China's Science Policy in the 80s*, Manchester, Manchester UP, 1989, p. 147, 12.

³ Hu Yaobang, « On the Party's Journalism Work », in Brantly Womack (ed.), *Media and the Chinese Public: A Survey of the Beijing Media Audience*, Armonk N.Y., M.E. Sharpe, Inc., 1986, p. 198.

des affiches, la seconde révolution, conçue par Deng Xiaoping, pouvait très bien s'en passer.

Le PCC fit face à un énorme déficit de crédibilité, du fait qu'il avait approuvé les politiques précédentes, telles que le Grand Bond en avant et la Révolution culturelle. L'ère des Quatre Modernisations offrait d'amples opportunités pour rompre nettement avec ces événements, désormais reconnus comme de graves erreurs politiques et économiques. Tout en protégeant Mao des critiques, le blâme pour les fautes du passé pouvait commodément être reporté sur les élites dirigeantes ayant précédé Deng Xiaoping. Cela contribua à permettre au PCC d'aborder les problèmes auxquels il faisait face avec des idées nouvelles, et rendit possible une certaine redéfinition et revitalisation de son rôle dirigeant. Le PCC décida de ne plus mettre l'accent sur la lutte politique qui avait caractérisé son rôle pendant les trois décennies précédentes, et de fonder sa légitimité à diriger sur sa capacité à moderniser et améliorer l'économie et le niveau de vie de la population⁴. En résumé, on échangea la pureté politique contre le bien-être matériel.

Dans le domaine politique, deux des caractéristiques les plus importantes du programme des Quatre Modernisations furent la diminution du pouvoir réel de l'État et du PCC pour contrôler la société, et la répudiation de certains aspects fondamentaux de l'idéologie maoïste, si religieusement respectée pendant les décennies précédentes. Concrètement, ce dernier aspect signifiait que non seulement la lutte des classes était terminée, mais que l'on cessait de mettre en avant le combat politique. Il sembla aussi mettre fin à l'obsession de la pureté révolutionnaire, de l'égalitarisme et avec la prédominance du « Rouge » (l'activisme politique) sur l'« Expertise » (la réussite scolaire)⁵. En conséquence, les intellectuels assistèrent alors peut-être au changement le plus remarquable dans la façon dont ils étaient représentés dans les affiches de propagande. Soudain, ils ne furent plus dépeints comme des personnes en qui l'on ne pouvait pas avoir confiance, qui trahissaient leur nation et leurs compatriotes, qui intriguaient et complotaient pour renverser la dictature du prolétariat. Au contraire, ils étaient à présent représentés comme un groupe situé à l'avant-garde de la production, dont on attendait des contributions majeures au succès des Quatre Modernisations en général. Un élément important de cette évolution de leur reconnaissance fut leur élévation officielle au rang de

⁴ Peter R. Moody, Jr., « Spiritual Crisis in Contemporary China: Some Preliminary Explorations », *Issues & Studies*, vol. 23, n°6, 1987, p. 41.

⁵ Michel Bonnin et Yves Chevrier, « The Intellectual and The State: Social Dynamics of Intellectual Autonomy During the Post-Mao Era », *The China Quarterly*, vol. 127, 1991, p. 573.

« travailleurs intellectuels » : ils devenaient des piliers de la RPC au même titre que paysans, ouvriers et soldats.

Dans les affiches consacrées aux intellectuels, ils étaient généralement représentés au travail, à leurs études, dans des salles de classe ou des laboratoires. Conformément aux conventions iconographiques souvent utilisées dans la publicité occidentale, ils tendaient à porter des blouses blanches et des lunettes suggérant l'apprentissage et la connaissance. De plus, les intellectuels étaient fréquemment montrés jonglant avec le symbole atomique, indication supplémentaire de la direction dans laquelle sciences et techniques devaient se développer. Étant souvent présentés comme les pionniers de l'effort de modernisation, les intellectuels – et non plus les ouvriers ou les paysans – devinrent régulièrement les modèles proposés à la jeunesse instruite ou des exemples de la créativité intellectuelle innée du peuple chinois. Le père de la bombe atomique chinoise, Qian Xuesen (1911-2009), par exemple, devint un intellectuel connu, qui apparaissait régulièrement sur les affiches de propagande.

Karl Marx

Bien que l'adhésion à la pensée de Mao Zedong soit restée un facteur important de légitimité pour le PCC sous Deng, il devint évident que l'orthodoxie idéologique représentée par Mao ne serait plus, et ne pourrait plus, être traitée avec la même révérence qu'auparavant. Bien que Deng ait favorisé une orientation et une approche plus pragmatique, le fondement du marxisme (pour l'idéologie) – léninisme (pour la dictature du parti unique) devait demeurer l'idéologie dominante de la réforme de la Chine. Cela impliquait que les pères fondateurs du socialisme et leurs images devaient à nouveau être mis en évidence : en particulier Marx et Lénine, mais aussi Engels et même Staline étaient nécessaires pour renforcer le cadre idéologique du PCC. En effet, l'adhésion au marxisme-léninisme était l'une des « Quatre adhésions » – aussi connues sous les noms de « Quatre Principes fondamentaux » ou « Quatre Règles cardinales » –, avec le maintien du leadership du PCC, la dictature du prolétariat, et le socialisme⁶. Formulées par Deng en 1979, elles furent inscrites dans le « Préambule » de la *Constitution de la RPC*, qui fut adoptée en décembre 1982 et, bien qu'amendée et allongée au fil des années, elles sont restées en vigueur jusqu'à aujourd'hui. Les conservateurs (c'est-à-dire les orthodoxes) continuent de trouver un grand réconfort dans la capacité des Quatre Principes à étouffer toute réforme (politique) qui pourrait être vue comme une menace pour le

⁶ Lu Xing, *Rhetoric of the Chinese Cultural Revolution*, Columbia, University of South Carolina Press, 2004, p. 156-157.

pouvoir du parti. Les Principes ont évolué et font partie du concept de Démocratie socialiste, qui est régulièrement invoqué et souligné pour dissiper les doutes qui pourraient exister quant à la nature fondamentale du parti et de son orientation⁷.

Mise à part l'apparition régulière de son image sur la place Tiananmen à l'occasion d'événements nationaux, Karl Marx, l'une des principales sources de la sagesse idéologique, a été incontournable dans l'iconographie révolutionnaire chinoise⁸. Suivant la pratique soviétique⁹, son portrait officiel, comme celui des autres pères fondateurs, a été ancré dans le regard chinois par le fait qu'il a été considéré comme un matériau décoratif approprié utilisé dans une diversité d'occasions et de lieux, y compris les écoles. On peut dire sans se tromper qu'on a mis en place un modèle de représentation.

De plus, dans les nombreuses occasions où des événements historiques significatifs ont été recréés artistiquement en Chine, un portrait de Marx apparaissait souvent à l'arrière-plan. La peinture à l'huile de Liu Gongliu de 1951, représentant Mao délivrant un rapport sur la rectification¹⁰, dans un meeting des cadres à Yan'an en 1942, est un bon exemple de cette pratique. Sur la partie gauche de la peinture, derrière Mao qui s'adresse aux cadres, on peut voir les portraits de Marx et Lénine accrochés au mur. Et quand la Chine a célébré le centenaire de la Commune de Paris en tant qu'événement révolutionnaire, en 1972, le portrait de Marx fut ajouté aux nombreuses affiches qui proposaient une représentation artistique de la fondation de la Commune ; dans l'un des cas, ce portrait inséré de Marx fut l'œuvre de Wen Guozhang, le designer qui est aussi responsable de l'affiche de 1979 que nous analysons ici.

L'image

Bien que le PCC continuât d'imposer son image de la société, il n'était plus capable, après la fin de la Révolution culturelle, d'imposer ses définitions de la réalité, de la vérité, et du sens de la vie de la nation.

⁷ Timothy R. Heath, « What Does China Want? Discerning the PRC's National Strategy », *Asian Security*, 2012, 8:1, p. 59.

⁸ Chang-tai Hung, « Mao's Parades: State Spectacles in China in the 1950s », *The China Quarterly*, vol. 190, 2007, p. 411-431 ; Sang Ye et Geremie R. Barmé, « Thirteen National Days, a retrospective », *China Heritage Quarterly*, n° 17, 2009.

⁹ Victoria E. Bonnell, *Iconography of Power – Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 158-159.

¹⁰ NDLR : Le Mouvement de rectification, initié par Mao à Yan'an en 1942, visait officiellement à rectifier les idées fausses qui pouvaient circuler dans le parti ; l'épuration provoqua la mort de plus de 10 000 personnes et consolida le statut de Mao à la tête du parti.

Il en a résulté une libéralisation sans précédent dans les arts et la propagande visuelle, après que Deng Xiaoping a pris le pouvoir. Le slogan « la pratique est le seul critère de vérité » devint le nouveau principe directeur pour la faction réformiste entourant Deng. Un aspect très important dans les considérations sur la manière dont le futur devait être représenté dans l'art de propagande fut l'insistance de Deng à affirmer que la littérature et les arts n'étaient plus soumis à la politique, dont ils étaient inséparables par nature, et devaient servir à la fois le peuple et le socialisme. La modernisation s'appliqua aussi aux arts, et cela impliquait d'introduire de nouvelles idées, de nouveaux concepts et de nouvelles qualités dans la pensée et le comportement du peuple¹¹. Les arts, comme « ingénieurs de l'âme » continuèrent néanmoins d'être considérés comme des outils éducatifs qui devaient fournir de l'information, changer les attitudes ou même les comportements, en résumé, fournir des images qui serviraient à imposer un régime de vérité¹². Bien sûr, en dépit de l'insistance officielle pour que les auteurs et artistes « utilisent totalement leur esprit créatif », les arts étaient censés refléter l'« esprit du parti », et étaient désormais considérés comme des contributions aux Quatre Modernisations et au socialisme. Cela impliquait la fin du réalisme socialiste comme seul principe de création en art.

Comme le réalisme socialiste n'était plus obligatoire, les artistes expérimentèrent d'autres styles. La population devait se familiariser avec les nouvelles approches du développement national et la façon innovante de penser l'économie introduite par le programme des Quatre Modernisations. C'est évident si on considère que cette affiche fut publiée comme une contribution de l'Association pékinoise de création populaire scientifique, un groupe de scientifiques professionnels consacré à la vulgarisation de la science auprès de l'ensemble de la population, et la maison d'édition des Beaux-arts du peuple, une organisation qui, avec quelques autres à Pékin et Shanghai, ont dominé la production et la distribution d'affiches de propagande jusque dans les années 1980.

Manquant d'exemples locaux, les images puissantes, requises afin de promouvoir les changements que la réforme allait nécessairement apporter, ont été inspirées par l'imagerie occidentale, en particulier sa

¹¹ Editorial Committee for Party Literature under the Central Committee of the Communist Party of China (ed.), « Speech Greeting the Fourth Congress of Chinese Writers and Artists », *Selected Works of Deng Xiaoping*, Beijing, Foreign Languages Press, 1984, p. 200-207.

¹² Liu Jianming, *Deng Xiaoping xuanchuan sixiang yanjiu* [On Deng Xiaoping's Ideas of Propaganda], Shenyang, Liaoning renmin chubanshe, 1990, p. 226-228.

science-fiction et son futurisme. Les éléments utilisés étaient ouvertement des icônes occidentales de la modernité, du progrès et du développement, souvent inspirés par des représentations fantastiques du futur. On y trouvait des vaisseaux spatiaux, des monorails et d'autres manifestations de la modernité, fournissant des visions tentaculaires d'une Chine ultramoderne dominée par les gratte-ciel, les autoroutes embouteillées et une abondance de nourriture qui résulterait inévitablement de la mise en œuvre réussie de ce nouveau programme¹³. Par conséquent, la propagande de modernisation reflète fidèlement les représentations dominantes globalement acceptées d'un monde où science et technologie règnent en maîtres. En ce sens, la Chine s'est irrévocablement connectée au village global, qui voit le monde comme une communauté unique, avec des désirs et des aspirations universellement partagés, souvent inspirés par les médias électroniques. La société urbaine de consommation qui a surgi de ces rêves à la fin des années 1970, avec ses manifestations contemporaines que sont les iPhones, Starbucks, Imax, H&M et autres McDonald's, ont, de plus, diminué la distance séparant la Chine du reste du monde, à la fois en termes de (niveaux de) développement et de pratiques culturelles.

Cependant, l'image que nous analysons, datant de 1979, semble encore chercher sa voie parmi les possibilités d'une variété déconcertante que la nouvelle ère de pragmatisme de Deng avait à offrir. Les divers éléments composant l'image semblent se tenir mutuellement dans un équilibre assez précaire et, d'une certaine façon, assez justement refléter les sentiments de l'époque, souvent contradictoires. Marx, sur le côté droit de l'image, adopte clairement la position d'un orateur s'adressant à la foule – comme s'il prononçait le slogan imprimé en idéogrammes et en pinyin au bas de l'affiche : « La science est une force de production ». Il semble pointer du doigt de sa main droite un lanceur spatial ou présenter ce vaisseau en phase de lancement à son public invisible ou imaginaire (ou bien à celui de l'affiche). L'image fait ainsi correspondre les contributions intellectuelles espérées (recherche scientifique, prouesses technologiques) avec l'idéologie (Marx et tout ce qu'il représente), exhortant ainsi la communauté réhabilitée des scientifiques et des techniciens à contribuer une fois de plus et encore davantage au développement de la Chine. De plus, l'image dans son ensemble signale

¹³ Qian Daxin, « Xuanchuanhua chuanguo he chuban zongshu » [Summary of the creation and publication of propaganda posters], *Zhongguo chuban nianjian 1984* [Yearbook of Chinese publishing 1984], Beijing, Shangwu yinshuguan, 1984, p. 229-230 ; Joan Lebold Cohen, *The New Chinese Painting 1949-1986*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1987, p. 76-77.

que le programme spatial chinois, mis en veille durant la Révolution culturelle, est relancé. Le complexe militaro-industriel a dû aussi se sentir rassuré par le message contenu dans cette affiche, le secteur bénéficiant grandement de la relance du programme spatial, ce qui permit à l'Armée de libération populaire de démontrer qu'elle répondait bien aux demandes politiques de modernisation, même si aucun fond spécial n'y fut consacré.

Le designer

Wen Guozhang (1942) est né à Huai'an, dans la province de Jiangsu. Il commença des études artistiques en 1958, quand il entra au collège attaché à l'Académie d'art centrale de Pékin. Plus tard, il étudia au Département d'art de la danse de l'Académie dramatique centrale et au Département de peinture à l'huile de l'Académie d'art centrale. En 1980, il fut diplômé en tant que chercheur au Département d'estampe de l'Académie d'art centrale. Il devint par la suite professeur associé au Département d'art populaire de l'Académie d'art centrale.

Malgré sa formation d'artiste généraliste et sa polyvalence dans une grande diversité de genres, Wen est surtout connu pour ses peintures à l'huile. De plus, au fil des années, il semble être devenu l'artiste le plus demandé quand il s'agissait de produire une image de Karl Marx. Une affiche plus ancienne, publiée en 1972, montre les prouesses de Wen peignant Marx, puisqu'elle fut choisie pour commémorer le centenaire de la Commune de Paris. Certains des autres travaux de Wen ont été inclus dans la collection du prestigieux Musée national d'art de Chine¹⁴.

Coda : groupe(s) cible(s), réception et efficacité

Cette affiche illustre un changement dans la pratique politique et elle fut produite pour expliquer celui-ci à plusieurs groupes cibles évidents : les intellectuels, y compris les scientifiques, les chercheurs et les techniciens. D'autres groupes étaient peut-être également visés, les représentants du gouvernement dans le « secteur de la connaissance », les dirigeants et administrateurs des universités et les professionnels de l'éducation. Étant donné son sujet et son contenu, il est hautement improbable que cette affiche ait éveillé un quelconque intérêt esthétique chez les gens, et qu'elle ait fini affichée dans l'appartement de l'une de

¹⁴ Zhongguo meishuguan (ed.), *Zhongguo meishu nianjian 1949-1989* [Chinese Fine Arts Yearbook 1949-1989], Guilin, Guangxi meishu chubanshe, 1993.

ses cibles. Plus probablement la trouvait-on dans les bureaux ou les salles de réunion.

Les questions relatives à la réception, à la popularité et à l'influence des affiches de propagande de ce genre sont difficiles à résoudre. La plupart des sources officielles chinoises soulignent que la population préférerait les affiches produites par le PCC à d'autres productions visuelles plus frivoles ou plus traditionnelles. Ces rapports, qu'ils aient été écrits dans les premiers jours du PCC ou plus récemment, ne renseignent cependant pas sur les effets éducatifs que ces affiches ont pu avoir. Durant les plus de six décennies que le PCC est resté au pouvoir, aucune preuve n'existe que le parti ait jamais entrepris des recherches au sujet de la réception et de l'efficacité de ce matériel de campagne : ils étaient simplement considérés comme le bon message diffusé au bon moment. Les nombreuses conversations que j'ai eues avec des Chinois de tous horizons depuis plus de trente ans remettent en cause le discours officiel sur l'appréciation et/ou l'efficacité des affiches. Beaucoup de gens remarquent que « personne en Chine n'aimait ces choses », indiquant ainsi qu'elles n'étaient pas à la hauteur des standards esthétiques des groupes ciblés, et que « personne n'achèterait ces choses », signe que personne ne semblait consommer de telles images¹⁵. Il reste difficile de déterminer ce que les gens pensaient vraiment de ces images ou s'ils aimaient vraiment ce qu'ils voyaient. Nous ne pouvons toujours pas être sûrs que ces affiches étaient capables de fournir l'information qu'elles étaient censées dispenser, ni qu'elles étaient réellement efficaces pour changer les attitudes, voire les comportements.

¹⁵ Stefan R. Landsberger, « Confessions of a Poster Collector », *Reminiscences and Ruminations – China Information Anniversary Supplement*, 1994, 9/1, p. 38 ; Stefan R. Landsberger, « Contextualizing (Propaganda) Posters », dans Christian Henriot and Yeh Wen-hsin (eds), *Visualizing China - Visual, Representations, Materiality and Narrative*, Brill Publishers, à paraître.