



**Laetitia Rapuzzi**

**Relations Franco-Chinoises dans la bande dessinée de 1900 à 2016 : intertextualités et représentations de la Chine**

---

RAPUZZI Laetitia. *Relations Franco-Chinoises dans la bande dessinée de 1900 à 2016 : intertextualités et représentations de la Chine*, sous la direction de Florent Villard. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2016. Mémoire soutenu le 29/06/2016.

---



Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

**Université Jean Moulin Lyon III**

**Mémoire de Master Recherche**

**Langues et Cultures Étrangères**

**Études Chinoises**

**RELATIONS FRANCO-CHINOISES DANS LA BANDE DESSINÉE**

**DE 1900 À 2016 :**

**INTERTEXTUALITÉS ET REPRÉSENTATIONS DE LA CHINE**

**Soutenu par Laetitia Rapuzzi**

**Sous la direction de Monsieur le professeur Florent Villard**

**Année Universitaire 2015 - 2016**



**Université Jean Moulin Lyon III**

**Mémoire de Master Recherche**

**Langues et Cultures Étrangères**

**Études Chinoises**

**RELATIONS FRANCO-CHINOISES DANS LA BANDE DESSINÉE**

**DE 1900 À 2016 :**

**INTERTEXTUALITÉS ET REPRÉSENTATIONS DE LA CHINE**

**Soutenu par Laetitia Rapuzzi**

**Sous la direction de Monsieur le professeur Florent Villard**

**Année Universitaire 2015 - 2016**

# Remerciements

Le travail qui m'est donné de présenter aujourd'hui n'aurait jamais pu être réalisé sans la confiance et le soutien de l'ensemble des professeurs du département de chinois de l'université Jean Moulin Lyon 3. Il me paraît nécessaire de les remercier ainsi que tous ceux qui m'auront, d'une manière ou d'une autre, aidé à parcourir ce chemin.

Si ce manuscrit voit le jour, c'est grâce à mon directeur de mémoire, monsieur le professeur Florent Villard, dont la bienveillance, les conseils judicieux, les apports théoriques auront guidé et stimulé ma réflexion tout au long du cursus de master. Je le remercie également pour sa disponibilité, sa patience et son empathie qui m'auront permis de mener à bien ce travail.

J'exprime également ma reconnaissance à monsieur le professeur d'université Gregory Barry Lee dont les suggestions auront contribué à l'élargissement du champs de recherche, notamment en me conseillant d'assister au séminaire organisé à la Bibliothèque nationale de France à propos des écritures visuelles de l'histoire dans la bande dessinée.

Les nombreux échanges de réflexions et de matériaux autour du Neuvième Art avec monsieur le professeur Corrado Neri auront également été au cœur de la réalisation de ce travail et je le remercie chaleureusement pour son enthousiasme et sa disponibilité.

Mes remerciements vont également à Patrick Marty, Etienne Klépal et Laurent Mélikian pour leur disponibilité et les multiples informations dont ils m'ont fait bénéficier.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude envers ma camarade Jia, pour ses encouragements, son aide et le partage de longues après-midi de réflexions.

Enfin, je tiens à remercier Chantal, Laurie, Catherine, Aldo, Luc, Géraud, Renaud, Marc et Christophe qui auront su m'accorder du temps, de l'écoute, la confiance et la possibilité de mener à bien cette aventure universitaire lyonnaise au cœur d'autres aventures fussent-elles en France ou ailleurs.



## TABLES DES MATIERES

Tables des matières .....	8
Remarques préliminaires .....	10
<b>CHAPITRE 1 : INTRODUCTION .....</b>	<b>11</b>
1.1. Problématique .....	12
1.2. Méthodologie .....	14
1.3. Définir la bande dessinée .....	18
<b>CHAPITRE 2 : L'IMAGINAIRE DE LA LITTÉRATURE DESSINÉE AU SERVICE DE LA POLITIQUE .....</b>	<b>29</b>
2.1. Le Neuvième Art : force de l'image associée au texte.....	29
2.2. La bande dessinée crée les imaginaires : influence, contre-influence, réécriture.....	31
2.3. Le <i>liánhuánhuà</i> : un média au service des masses .....	41
<b>CHAPITRE 3 : RENCONTRES FRANCO-CHINOISES : INTERTEXTUALITES, TRADUCTIONS, CO RÉALISATIONS .....</b>	<b>65</b>
3.1. Intertextualités .....	65
3.2. Imaginaire non verbal, périphrase identitaire .....	76
3.3. L'imaginaire créé par la ligne éditoriale .....	83
<b>CHAPITRE 4 : MYTHOGRAPHIES DU PASSÉ .....</b>	<b>95</b>
4.1. Expliquer le présent à travers le passé autobiographique : l'œuvre de Li Kunwu.....	95
4.2. Traumatisme de la guerre sino-japonaise .....	107

<b>CHAPITRE 5 : CONCLUSION .....</b>	<b>120</b>
<b>ANNEXES .....</b>	<b>122</b>
<b>LISTE DES FIGURES .....</b>	<b>151</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>156</b>

## REMARQUES PRELIMINAIRES

La rédaction de ce mémoire est réalisée en respectant les règles typographiques en usage à l'imprimerie nationale.

Le système linguistique choisit pour la langue chinoise est le mandarin en caractères simplifiés. Sauf indication contraire, la retranscription phonétique est faite selon le système pinyin adopté en 1957 par la République Populaire de Chine.

Les noms propres chinois sont cités en respectant l'usage selon lequel le nom de famille précède le prénom.

Sauf mentions contraires, toutes les traductions proviennent de l'auteur de ce mémoire.

# CHAPITRE 1 :

## INTRODUCTION



FIG. 1. – *Le Lotus Bleu*, 1946.<sup>1</sup>

« La B.D constitue un média privilégié où s'entrecroisent les idéologies, explicites ou implicites, les héritages et les références culturels, les impératifs économiques, les carcans législatifs, mais aussi les révoltes, les innovations, les refus... » (Michel Pierre, *La bande dessinée*.)

<sup>1</sup> Le titre original de cet album était *Les aventures de Tintin, reporter, en Extrême-Orient*.

## **1.1. Problématique**

L'imaginaire contribue à construire des représentations du monde et des individus pouvant être aussi bien « source d'erreurs et d'illusions que forme de révélation d'une vérité métaphysique. Sa valeur ne réside pas seulement dans ses productions mais dans l'usage qui en est fait. »<sup>2</sup>

Au cœur de l'imaginaire, les stéréotypes et les mythes sont constitués d'images simplifiées d'individus, de groupes ou de situations qui déterminent notre attitude envers autrui. Le stéréotype présente un caractère bivalent à la fois nuisible et bienfaisant : les sociologues estiment que les images collectives permettent à un groupe social de manifester sa cohésion dans une vision du monde homogène. Sa fonction au sein du groupe est « de perpétuer les événements de son histoire [...], de le protéger contre toute menace de changement. »<sup>3</sup> Cependant, ce geste de simplification outrancière « momifie bien plus qu'il ne stabilise [...] le stéréotype n'influence pas seulement la pensée et le jugement : il affecte jusqu'à nos perceptions, qu'il déforme. »<sup>4</sup>

Dans la société postmoderne, qualifiée par Guy Debord dans son essai éponyme de *société du spectacle*, « Le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels. »<sup>5</sup>, ainsi, vis-à-vis des foules, le merveilleux et le légendaire des situations jouent un rôle beaucoup plus important que la réalité. Gustave Le Bon postule que celui « qui connaît l'art d'impressionner l'imagination des foules connaît aussi l'art de gouverner. »<sup>6</sup> C'est en effet, en mobilisant l'imagination des foules et en la mettant en images que les hommes de pouvoir ont pu asseoir leur puissance, leur politique et leur idéologie à travers les formes artistiques telles que le théâtre, le cinéma, la peinture, la sculpture, la photographie ou la bande dessinée.

---

<sup>2</sup> Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p.29.

<sup>3</sup> Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, pp. 162-163.

<sup>4</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues – Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p.37.

<sup>5</sup> Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p.23.

<sup>6</sup> Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* [version Kindle], 2003, Chapitre 3, Section 3, para. 9. Amazon.fr.

L'avènement de l'ère post-industrielle voit s'établir une porosité grandissante entre la culture et l'économie créant ainsi une économie culturelle dont les philosophes allemands de l'école de Francfort Théodor Adorno (1903-1969) et Max Horkheimer (1930-1969) en prévoient l'émergence dès 1947 dans un ouvrage intitulé *Dialectique de la raison – fragments philosophiques*<sup>7</sup>. Ils procèdent à la critique de l'industrie culturelle postulant que la culture, désormais subordonnée aux objectifs du marché, n'a plus de valeur utilitaire mais une valeur d'échange, et les marchands de cultures deviennent des prescripteurs de goûts, des vendeurs d'imaginaires pour les individus. Cependant, une relation « symbiotique » se crée entre le consommateur et l'auteur : l'imaginaire de l'un et la production culturelle de l'autre s'inspirent et se nourrissent mutuellement dans un cycle infini alimentant l'économie culturelle.

Les imaginaires s'inscrivent également dans un temps multiple tel que le définit Fernand Braudel (1902-1985) : le temps de l'Histoire, le temps des hommes, le temps de la vie sociale.

Dans le contexte de notre étude relative aux imaginaires et aux représentations véhiculées par la bande dessinée dans une relation franco-chinoise, nous nous attacherons à observer les diverses représentations exprimées par cet objet d'art et de consommation culturelle selon trois temporalités. Le temps long dans lequel s'encre la représentation orientaliste, le temps court où s'inscrivent les imaginaires de l'histoire politique et idéologique, enfin, le temps bref qui porte l'expression des lignes éditoriales.

Nous mettrons en lumière également la notion d'intertextualité liées à la mobilité culturelle dont les traces sont visibles dans le style graphique et dans les thématiques proposées aux lecteurs de cette littérature dessinée devenue Neuvième Art, devenue un des premiers objets de consommation culturelle en France.

---

<sup>7</sup> Théodor W. Adorno et Max Horkheimer, *Dialectique de la raison – fragments philosophiques*, trad. de l'allemand par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 2003 (1944).

Notre réflexion sera l'occasion de nous interroger sur l'utilisation de la bande dessinée, qu'elle soit fictionnelle, autobiographique ou documentaire, pour véhiculer en France les représentations de la société chinoise et la place accordée à la représentation du passé de la Chine fut-il dynastique, soumis à l'impérialisme occidental, meurtri par le Japon ou bien au cœur d'une période révolutionnaire.

Préalable nécessaire à l'approfondissement de la relation franco-chinoise dans la bande dessinée en langue française, il nous apparaît nécessaire et incontournable dans un premier temps d'exposer le support de notre étude : la bande dessinée.

La deuxième partie de notre présentation nous permettra non pas de produire une anthologie du média mais d'en définir en Europe et en Chine son implantation, son histoire et son emploi notamment dans le domaine de la représentation des imaginaires à des fins politiques et les intertextualités franco-chinoises supportées par ce média.

Cet exposé laissant apparaître des relations et des échanges culturels franco-chinois et sino-français dès le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, nous examinerons plus précisément dans une troisième partie la représentation de La longue marche, l'importation et la traduction de la production chinoise à partir de 2005 jusqu'à la naissance d'une stratégie éditoriale française au début des années 2010.

Arrivé à l'épilogue de cette troisième partie et la représentation d'une identité chinoise attendue par le public à travers l'analyse du péri-texte des bandes dessinées de notre corpus, nous nous attacherons, dans la quatrième partie, à explorer la mythographie du passé dont la récurrence est significative sous de nombreux aspects. Nous étudierons plus spécifiquement l'œuvre autobiographique de Lǐ Kūnwǔ 李昆武 et la représentation de la deuxième guerre sino-japonaise.

## **1.2. Méthodologie**

Notre étude trouve son origine dans le cours de culture visuelle dispensé par monsieur Julien Bouvard à la faculté des langues de l'université Jean Moulin, dont

le propos était le manga dans sa dimension politique. Constatant la puissance de diffusion des imaginaires par ce média tant au point de vue culturel que politique, notre curiosité et les nombreux échanges lors de séminaires dispensés par monsieur le professeur Corrado Neri en première année de master nous ont encouragé à nous pencher sur la bande dessinée chinoise, et à nous questionner sur sa place en Chine tout comme en France.

La lecture du premier volume de la trilogie autobiographique réalisée en langue française conjointement par Li Kunwu et philippe Otié *Une vie chinoise*<sup>8</sup> nous a incité à découvrir d'autres auteurs chinois de bande de dessinée dont les œuvres étaient disponibles en langue française.

Bien que confidentielle au sein d'un marché éditorial de la bande dessinée dominé par le genre asiatique depuis 2013 (40,4% en 2015)<sup>9</sup> et plus particulièrement par les mangas, la bande dessinée présentée comme « chinoise » par les éditeurs français conquiert peu à peu les rayons des librairies depuis les années 2005. Cette bande dessinée est aujourd'hui supportée par deux grandes sociétés d'éditions qui publient chaque année une dizaine de titres issus de l'importation ou de production locale.

A travers cette diversité de production, il nous est alors apparu que la Chine était représentée dans la bande dessinée française ou européenne francophone à travers un regard essentiellement porté sur le passé. En effet, sur deux cent vingt-deux titres de bandes dessinées recensés entre 1978 et juin 2016, cent trente trois d'entre-eux présentent un narratif qui prend place dans un passé plus ou moins proche, allant de l'antiquité jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Ceci représente 60 % de la production, un chiffre relativement élevé en regard de la production générale en langue française qui compte seulement 24 % de bande dessinée dite "historique"<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Lǐ Kūnwǔ 李昆武 et Philippe Otié, *Une vie chinoise : Le temps du père*, Bruxelles, KANA, 2009.

<sup>9</sup> ACBD Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée, <http://www.acbd.fr/>. Consulté le 6 janvier 2016

<sup>10</sup> Voir l'annexe 1.

Bien que cette dernière, dans une forme didactique ou porteuse de rêves et d'aventures, soit en France le deuxième segment de production derrière celui de l'humour, cette dominante nous a encouragés à approfondir notre investigation. Au regard des représentations de la Chine, lesquelles sont proposées dans d'autres sphères culturelles comme le cinéma ou économiques comme le tourisme : la Chine reste « ancestrale ». La réflexion de Florent Villard à ce sujet dans son article intitulé *La Chine (postmoderne) créée par le tourisme : Le tai-chi, l'opium, Mao et la techno* fait particulièrement écho à notre propos notamment à travers ces lignes :

Gilbert Trigano, père fondateur de la célèbre agence de voyage Le Club Méditerranée, surnomme les voyageurs des « vendeurs de rêve ». Les professionnels du marketing touristique vendent la Chine telle qu'elle est rêvée par le touriste potentiel, ils s'appliquent à représenter non pas une réalité chinoise mais la Chine telle qu'elle est construite dans l'imaginaire populaire. Le touriste est toujours en quête de ce que Amirou nomme un «inconnu connu», il ajoute que «tout voyage s'apparente ainsi à une tautologie, on va 'découvrir' ce qu'on connaît déjà ».<sup>11</sup>

De la même manière que les pas du touriste suivent les balises d'un sentier le menant au bout de sa quête d'exotisme aux couleurs de son imaginaire, le lecteur de bande dessinée voyagera-t-il à travers la bande dessinée représentant la Chine fantasmée ? L'auteur de bande dessinée serait-il en ce sens le même vendeur de rêves que le voyageur, se transformant en pourvoyeur de voyages immobiles ?

Il nous est apparu nécessaire dans un premier temps de constituer un corpus aussi large que possible dans un souci de représentativité de la production afin que notre réflexion s'appuie sur une base solide. Nous avons ainsi constitué une bibliothèque de 134 ouvrages en langue française que nous avons étudiés sous différents angles : scénaristique, format, mise en page, graphisme, propos, péri-texte. De cette première étude, nous avons pu dégager quelques thématiques nous apparaissant récurrentes et dignes d'intérêt telles que la deuxième guerre

---

<sup>11</sup> Florent Villard, « La Chine (postmoderne) créée par le tourisme » in Franck Michel et Jean-Marie Furt, *Tourismes et identités*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp.129-151.

sino-japonaise, les guerres de l'opium, la femme chinoise, la révolution culturelle et les arts martiaux.

Les ressources bibliographiques abordant la théorie de la bande dessinée sont assez conséquentes, ce qui nous a permis de nous constituer une base d'étude sur les fondements, les techniques et l'histoire de ce genre à travers le monde. Le séminaire et le cycle de rencontres, «Les écritures visuelles de l'histoire dans la bande dessinée» organisé et animé à la Bibliothèque nationale de France par Pierre-Laurent Daurès, Adrien Genoudet et Vincent Marie nous ont apporté des connaissances générales fort utiles dans notre sujet d'étude.

Très peu de documentations ou travaux universitaires traitant de la bande dessinée chinoise de manière générale existent en langue française ; à l'exclusivité d'un catalogue d'exposition intitulé *Bandes dessinées chinoises*<sup>12</sup> publié en 1982 et du mémoire de master réalisé en 2006 par Florian Deschanel intitulé *Vie quotidienne et modernité - Analyse d'un discours de la modernisation dans les bandes dessinées chinoises de propagande révolutionnaire*.<sup>13</sup>

Les autres ressources bibliographiques sont issues de travaux universitaires américains, italiens, chinois et allemands. Soulignons que n'étant pas germanophone, l'appréhension de la documentation universitaire allemande a nécessité un long travail de traduction et s'est avéré relativement complexe.

Le sujet étant en quelque sorte une niche vierge, tout comme l'est l'édition de bandes dessinées chinoises en France, et n'ayant que très peu de productions universitaires à ce sujet nous avons choisi d'inclure à notre bibliographie des entretiens réalisés par nos soins avec les responsables des sociétés d'éditions spécialisés Fei, Urban China et Kotoji, tout comme un long entretien avec monsieur Laurent Mélikian journaliste spécialiste de la bande dessinée chinoise depuis les années 2005. Il est certain que ces entretiens ne sont pas le cœur de

---

<sup>12</sup> Jean-Louis Boissier et Patrick Destenay, *Bandes dessinées chinoises*, Paris, Coédition Université Paris VIII et Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1982.

<sup>13</sup> Florian Deschanel, *Vie quotidienne et modernité - Analyse d'un discours de la modernisation dans les bandes dessinées chinoises de propagande révolutionnaire*, mémoire de master, Lettres et Langues, mention LCE, spécialité chinois, Sous la direction de Florent Villard, soutenu en 2011.

notre corpus mais ils permettent de jauger une perception que les professionnels de l'édition choisissent d'exploiter en collaboration artistiques ou économique de leurs homologues chinois.

### **1.3. Définir la bande dessinée**

Avant de plonger dans l'étude de notre sujet, il convient d'en définir les termes et par-delà d'en circonscrire le périmètre.

Les termes de notre étude sont les suivants : relations franco-chinoises dans la bande dessinée de 1900 à 2016 : intertextualités et représentations de la Chine.

La bande dessinée est le point de départ de notre étude, elle en constitue le corpus et mérite à ce titre d'être identifiée avec précision. La singularité de notre choix tient à la langue. Elle est française dans notre cas: apportons d'ores et déjà un éclairage à ce propos. La qualification de langue française s'appliquera dans le cadre de notre étude aux bandes dessinées produites en langue françaises ou issues de traductions en langue française, et ce quelque soit la langue d'origine. Ainsi, au-delà des bandes dessinées produites initialement en langue française, nous prendrons en considération des bandes dessinées importées de République Populaire de Chine, du Japon ou des États-Unis.

Ces bandes dessinées ont pour point commun de proposer une représentation de la Chine. Nous définirons autant la Chine dans le périmètre de cette d'étude qu'à travers ce que le - support vecteur - veut présenter comme tel : la population, l'histoire, la société, la culture dite chinoise. Précisons que la majeure partie de notre corpus représente la Chine qui se narre sous la bannière de la « République Populaire de Chine ».

Définir ce qu'est la bande dessinée suscite les débats les plus houleux chez les théoriciens du genre, il existe par ailleurs autant de définitions qu'il existe de

spécialistes ou d'ouvrages traitant de cette question. Tout comme l'aborde Thierry Groensteen<sup>14</sup> en 2012 dans l'ouvrage *L'art de la bande dessinée*<sup>15</sup>, nous pouvons envisager la définition de la bande dessinée d'un point de vue sémiotique ou d'un point de vue plus analytique.

Intéressons-nous dans un premier temps au prisme lexical définissant cet objet à travers le monde et dont Edward Saïd soulignait en 2010 l'universalité dans la préface qu'il accordait à la bande dessinée de reportage de Joe Sacco *Palestine* en commençant par ces termes : « La bande dessinée est un phénomène universel lié à l'adolescence. Elle semble exister dans toutes les langues et cultures, de l'Orient à l'Occident. En matière de contenu elle couvre une gamme complète, du sensationnel et inspiré au sentimental et ridicule... ». <sup>16</sup>

Bande dessinée, *comics*, *funnies*, *historieta*, *strip*, *manga*, *bildergeschichten*, *liánhuánhuà*, *fumetti*, *mànhuà* : voici une liste non exhaustive des termes représentant l'objet de notre étude que n'ayant obtenu le statut de Neuvième Art, nous avons fait de lui l'art d'une observation en examen.

Chaque terme renvoie à une perception différente du média et les aspects mis en relief pour chacun. Ainsi les termes français bande dessinée et anglais *strip* donnent une indication à propos de la disposition des images selon une orientation horizontale. Les expressions *comics* et *funnies* renvoient quant à elles à la notion humoristique originelle du médium aux États-Unis, alors que les mots espagnols *historieta* et allemand *bildergeschichten* mettent en relief son aspect narratif. Le vocable italien *fumetti* faisant quant à lui référence à la bulle sortant de la bouche des personnages a succédé au terme *storie a quadretti* signifiant littéralement « histoires en carreaux » et *pupazzetti* « petits pantins » qui donnent une vision tout à fait réaliste du contenu et de l'organisation des images en cases.

---

<sup>14</sup> Thierry Groensteen (1957-) est un historien et théoricien de la bande dessinée. Enseignant à l'école supérieure de l'image, il a été le directeur de la cité internationale de la bande dessinée d'Angoulême et rédacteur en chef des Cahiers de la bande dessinée. Il est l'auteur de nombreux essais dont *Système de la bande dessinée* (1999), *La Bande dessinée mode d'emploi* (2008) et *Bande dessinée et narration* (2011).

<sup>15</sup> Laurent Martin, Jean-Pierre Mercier, Pascal Ory et Sylvain Venayre (Dir), Thierry Groensteen, Xavier Lapray et Benoît Peeters, *L'art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2012, pp.17-72.

<sup>16</sup> Joe Sacco, *Palestine*, trad.de l'anglais par Professeur A. Pomezia, Rackham, 2015.

Le terme chinois *liánhuánhuà* 连环画 communément employé pour désigner la bande dessinée signifie au sens strict « images enchaînées » introduisant ainsi une notion de continuité et de séquentialité qui sera au centre de la théorisation de la bande dessinée par les spécialistes américains Will Eisner et Scott Mc Cloud.

Le substantif manga, entré désormais dans le dictionnaire français, s'écrivant 漫画 en kanji ou マンガ en katakana<sup>17</sup> communément employé en France pour désigner la bande dessinée japonaise et signifiant en japonais « images grotesques », a été inventé par le peintre Katsushika Hokusai<sup>18</sup> 葛飾 北斎 pour qualifier ses propres œuvres caricaturant la vie quotidienne. Bien que les chercheurs spécialisés dans le manga moderne se réfèrent à l'écriture en katakana, il nous apparaît intéressant de nous pencher sur son écriture en kanji dont la stricte similitude avec le terme chinois *mànhuà* 漫画 nous invite à en approfondir l'étude lexicale, qui désigne aujourd'hui sur les rayons de librairies la bande dessinée chinoise « dite moderne » alors que la définition du Dictionnaire chinois-français<sup>19</sup> associe le terme *mànhuà* à la caricature ou au dessin humoristique. Tout comme dans *Le grand dictionnaire français-chinois du nouveau siècle* la traduction en chinois du terme *comics*, le terme bande dessinée étant absent, renvoie au terme *liánhuán túhuà* 连环图画<sup>20</sup>.

Le mot *mànhuà* semblerait donc exclusivement réservé à l'appréciation du dessin de caricature.

Marie Laureillard précisait en 2003 dans son article intitulé *Feng Zikai (1898-1975), un caricaturiste lyrique*<sup>21</sup> :

---

<sup>17</sup> Le kanji et le katakana sont deux formes d'écriture du japonais ; le kanji étant identique au chinois dans sa forme non simplifiée et le katakana étant une des deux formes syllabaires employés (la deuxième étant l'hiragana).

<sup>18</sup> Katsushika Hokusai (1760-1849) est un peintre japonais dont l'œuvre a influencé de nombreux peintres européens, plus particulièrement Vincent van Gogh, Alfred Sisley et Claude Monet.

<sup>19</sup> *Dictionnaire chinois-français*, Paris, Librairie You Feng, 1990, p.450.

<sup>20</sup> *Le grand dictionnaire français-chinois du nouveau siècle*, Beijing, Waiyu jiaoxue yanjiu yu chubanshe, 2005, p.557.

<sup>21</sup> Marie Laureillard, *Feng Zikai (1898-1975), un caricaturiste lyrique*, [www.afec-etudeschinois.com/IMG/pdf/3-Laureillard.pdf](http://www.afec-etudeschinois.com/IMG/pdf/3-Laureillard.pdf), consulté le 18 octobre 2015.

En japonais, manga désigne actuellement la bande dessinée, voire le dessin animé, sens qu'on lui connaît surtout depuis la seconde guerre mondiale. Le manhua peut être considéré comme un équivalent du manga japonais si l'on garde à l'esprit la signification ancienne de ce dernier. La conception des manhua en Chine a connu une évolution entre la période républicaine et aujourd'hui, comme l'atteste le Cihai, qui, dans son édition de 1925 ne mentionne pas le terme sous cette acception, et en 1948 le définit comme suit :

« Sorte de peinture dont le thème peut être purement imaginaire. Rendre compte de faits particuliers ou décrire des fragments de vie. Liberté de la forme, simplicité du style et saveur caractérisent ce genre de peinture. »

La comparaison avec la définition actuelle (édition de 1994) permet de constater que l'élément satirique ou comique a fini par l'emporter sur la simplicité et la liberté de ton autrefois soulignées :

« Peinture fortement marquée par une dimension satirique ou humoristique, dont le thème peut être aussi bien un événement politique qu'un fait de la vie courante. Dans un dessin humoristique ou amusant, l'artiste recourt à différentes techniques telles que l'hyperbole, la métaphore, le symbole ou l'allégorie pour railler, critiquer ou louer tel personnage ou tel fait. »

La réflexion de Marie Laureillard nous apporte un éclairage à propos de la signification du mot *mànhuà* employé pour désigner une caricature et non pour désigner l'objet que nous comprenons comme étant la bande dessinée. L'étude réalisée en 2013 par Yáng Jìngshū 杨婧姝 nous apporte quelques éléments complémentaires de réflexion quant à l'origine et la définition du terme *mànhuà* 漫画.

Selon Yang Jingshu, bien que le concept du *mànhuà* se soit répandu en Chine depuis le Japon grâce à l'influence de Feng Zikai à son retour de son voyage d'étude au Japon, le terme *mànhuà* trouve son origine en Chine<sup>22</sup> :

但是在中国，其实“漫画”一词自古便有之，早在北宋时代就有相关的文字记录使用过了“漫画”一词。过去古老的年代，“漫画”所指的并非是一种绘画艺术形式，它所指代的实际上是一种叫做“漫画鸟”的鸟类。然而在迄今发现的日本文献当中，漫画一词的出现，最早是在 1771 年出版的一本名叫《漫画随笔》的书当中被使用。其用法也同“漫画”最初在中国所使用意义的一样，指的是漫画鸟。但是仅间隔了 40 年的时间，日本“浮世绘”大师葛饰北斋便以自己的名义出版了一本名为《北斋漫画》的画册，之后又相继以“漫画”之

---

<sup>22</sup> Yáng Jìngshū 杨婧姝, *Zhōngguó dāngdài mànhuà shèjì wénhuà yánjiū yī gǎigé kāifàng hòu de fā zhǎn* 中国当代漫画设计文化研究—改革开放后的发展 (La culture du design de la caricature chinoise contemporaine : le développement après la Réforme et l'Ouverture), Shuoshi xuewei lunwen, Dalian Daxue, 2013, pp.4-5.

名称出版了很多的图册绘本。其内容涵盖了诙谐戏谑的风格，至此，漫画一词也成为了讽刺与幽默画种的统一称谓。

[Mais en Chine, le mot *mànhuà* est utilisé en réalité depuis l'antiquité, on retrouve le mot *mànhuà* très tôt dans les textes au début de la dynastie des Song du nord. A l'époque ancienne, *mànhuà* ne désigne pas une forme de talent artistique pictural, mais correspond à la dénomination d'une espèce d'oiseau nommée *mànhuà niǎo*. Cependant, bien que le mot *mànhuà* soit encore présent dans la littérature japonaise, l'utilisation la plus ancienne de ce terme remonte à un ouvrage édité en 1771 intitulé « Essai sur le *mànhuà* ». Son emploi y est identique à celui utilisé en Chine à l'époque de la dynastie des Song du nord. C'est seulement quarante ans plus tard que le grand maître japonais Katsushika Hokusai publia un ouvrage de recueil de peintures intitulé « Hokusai Manga », par la suite de nombreuses autres publications de recueil de peintures sous le nom de *mànhuà* se sont succédées. Leur contenu de style comique donnera aux sortes de dessins satiriques et humoristiques l'appellation uniformisée du mot *mànhuà*.]

Yang Jingshu poursuit son exposé en évoquant le retour du mot *mànhuà* en Chine sous le pinceau de Feng Zikai dans son acception moderne bien éloignée de cet oiseau nommé 漫画鸟 *mànhuà niǎo*.

La recherche bibliographique concernant l'étude de la bande dessinée en Chine nous ouvre un autre champ lexical qui nous renvoie encore une fois à la perception de ce qu'est l'objet nommé bande dessinée. En effet, si l'expression académique semble être *liánhuánhuà*, nous prenons pour exemple l'anthologie écrite par Jiāng Wéipǔ 姜维朴 *Xīn zhōngguó liánhuánhuà 60 nián* 新中国连环画 60 年 (La nouvelle bande dessinée chinoise 60 ans)<sup>23</sup>, il existe une autre expression que l'on retrouve notamment dans un ouvrage présentant l'histoire de la bande dessinée en Chine de ses origines jusqu'à 1986. Le titre de cette œuvre est significatif : *Xiǎorén shū de lìshǐ- The History of Comics - Mانتán zhōngguó liánhuánhuà bǎinián xīngshuāi* 小人书的历史 – The History of Comics- 漫谈中国连环画百年兴衰 (Histoire de la bande dessinée – L'histoire des Comics – Discussion à propos de cent ans de grandeur et décadence de la bande dessinée chinoise)<sup>24</sup>. Si l'expression *xiǎorén shū* 小人书 exprime littéralement livres pour

---

<sup>23</sup> Jiāng Wéipǔ 姜维朴 *Xīn zhōngguó liánhuánhuà 60 nián* 新中国连环画 60 年 (La nouvelle bande dessinée chinoise 60 ans), *Běijīng, Rénmín měishù chūbǎnshè*, 2009.

<sup>24</sup> Yī Kě 一可 Wáng Jūn 王军 Wèi Míng 未名, *Xiǎorén shū de lìshǐ- The History of Comics - Mانتán zhōngguó liánhuánhuà bǎinián xīngshuāi* 小人书的历史 – The History of Comics- 漫谈中国连环画百

enfants, soulignons cependant que le dictionnaire chinois-français la met en correspondance avec l'expression bande dessinée <sup>25</sup> et l'ouvrage sus-cité d'expliquer dans la préface que l'expression *liánhuánhuà* est la dénomination académique donnée à *xiǎorén shū*.

Ces divers exemples illustrent notre réflexion à propos d'une définition de la bande dessinée - dans une approche lexicale - montre combien la variété d'appréciations d'un seul et même objet peut être grande selon l'espace et le temps, nous rejoignons en cela Eckart Sackmann<sup>26</sup>, spécialiste allemand du genre, lorsqu'il écrit en 2008 :

Die Geschichte der Definitionen des Comic zeigt, dass ein und dieselbe Sache zu verschiedenen Zeiten verschieden beurteilt worden ist. So wird es voraussichtlich auch in Zukunft sein. Wir wissen nicht, was man in hundert Jahren unter Comic versteht; alles, was wir heute beschließen, kann der Erfahrung nach auch nur heute gültig sein. Mit der Vorstellung, dass Auffassung, Benennung und Wertung einer Literaturform eine historische Dimension besitzen, lässt sich allerdings gut leben.<sup>27</sup>

[L'histoire des définitions de la bande dessinée montre qu'une seule et même chose peut être jugée de manière différente à différentes périodes. Il devrait en être de même à l'avenir. Nous ne savons pas ce que l'on entendra par bande dessinée dans une centaine d'années; mais, on peut vivre tranquille avec l'idée que la compréhension, la dénomination et l'évaluation d'une forme littéraire possèdent une dimension historique.]

Tentons cependant de définir notre objet d'étude d'un point de vue analytique tout en ayant conscience que la problématique est sans fin face à un objet dont la forme, la fonction, le contenu, le support évoluent sans cesse.

---

年兴衰 (Histoire de la bande dessinée – L'histoire des Comics – Discussion à propos de cent ans de passion pour la bande dessinée chinoise), *Chóngqing chūbǎnshè*, 2008.

<sup>25</sup> *Dictionnaire chinois-français*, p.771.

<sup>26</sup> Eckart Sackmann (1951-) est éditeur, traducteur, spécialiste de la bande dessinée et directeur du Deutsche Comicforschung, un ouvrage publié annuellement offrant le bilan de la bande dessinée en Allemagne.

<sup>27</sup> Eckart Sackmann, "Comics sind nicht nur komisch. Zur Benennung und definition," *Inhalt des Bandes für 2008*, 2008, <http://www.comicforschung.de/dtcom/dtcom08/7-16.pdf>  
Consulté le 13 mars 2016.

Will Eisner<sup>28</sup> qualifie en 1940 la bande dessinée de « forme littéraire et artistique légitime »<sup>29</sup>, il est rejoint en 2003 par Harry Morgan<sup>30</sup> qui pose la thèse à propos du même objet selon laquelle « le récit en images est une forme de littérature, une littérature dessinée »<sup>31</sup> laissant donc entrevoir la possibilité d'une forme artistique de récit issue de la rencontre de la littérature et de l'image alors que selon Milton Caniff<sup>32</sup> « C'était une forme de communication plutôt qu'une forme artistique. »<sup>33</sup> Ce dernier, par ailleurs auteur de bandes dessinées, se range ainsi du côté des praticiens du genre qui ne l'envisagent pas comme un art majeur mais comme un simple outil de communication. L'avenir donne cependant crédit à la thèse d'Eisner et de Morgan quand la bande dessinée obtient le statut de Neuvième Art, passant ainsi des arts mineurs vers les arts majeurs.

En 2010, Will Eisner renforce l'aspect narratif de sa définition à l'occasion de la publication du deuxième essai d'une trilogie consacrée à la bande dessinée et débute son introduction ainsi « Dans notre culture, le Cinéma et la Bande Dessinée sont les principaux vecteurs d'histoires par le biais de l'image. Tous deux ont recours à une combinaison de visuels et de textes ou de dialogues. »<sup>34</sup>

Cette approche nous permet d'aborder l'essence même de la bande dessinée dans l'association de l'images et de textes, que celles-ci soient encasées ou non, que ceux-ci soient circonscrits à la case, hors la case ou tout simplement absent rendant ainsi la bande dessinée muette tout en conservant sa narrativité.

Ce sont donc ces images juxtaposées ou enchaînées imposées par la narrativité, qui somme le lecteur de déplacer son regard de l'une à l'autre et qui forment une séquence que l'on nomme bande dessinée. Certains objecteront qu'une

---

<sup>28</sup> William Erwin Eisner (1917- 2005) est un auteur de bande dessinée, également essayiste, il est considéré comme le plus grand spécialiste américain du genre.

<sup>29</sup> Scott Mc Cloud, *Réinventer la Bande dessinée*, trad. de l'anglais par Jean-Paul Jennequin, Paris, Delcourt, 2015 (2000), p.30

<sup>30</sup> Harry Morgan est le pseudonyme utilisé par Christian Wahl à la fois théoricien et auteur de bandes dessinées.

<sup>31</sup> Harry Morgan, *Principes de littératures dessinées*, Angoulême, éditions de l'AN2, 2003, p.19.

<sup>32</sup> Milton Arthur Paul Caniff (1907-1988) est un auteur de bandes dessinées américain dont l'œuvre la plus célèbre reste *Terry et les pirates*.

<sup>33</sup> Mc Cloud, *Réinventer la Bande dessinée*, p.31.

<sup>34</sup> Will Eisner, *Les clés de la bande dessinée – 2 – La narration*, trad. de l'anglais par Anne Capuron, Paris, Delcourt, 2010, p.7.

succession de tableaux accrochés à un mur forment une bande dessinée tout comme la juxtaposition de vitraux à l'intérieur d'une église. A cela Tristan Garcia répond, et nous y adhérons, que la différence est essentielle avec la bande dessinée car la force de la composition de chaque case est d'expulser le regard vers la case suivante alors que la composition d'un tableau capture le regard en son sein pour que le spectateur reste focalisé sur la composition picturale.<sup>35</sup> Harry Morgan rejoint cette théorie en y ajoutant la notion de narrativité en ces mots : « Si le tableau, qu'il soit textuel ou dessiné, « arrête » le récit, c'est uniquement dans la mesure où il invite le lecteur à s'y attarder. »<sup>36</sup> Il concède cependant que la narrativité puisse exister au sein d'une image isolée « si elle contient des liens de causalité et de consécution. Pour d'autres, le seuil de narrativité est la séquence de deux images. »<sup>37</sup> Cette dernière remarque nous renvoie au *liánhuánhuà* dont la forme imprimée en fascicules en République Populaire de Chine présentant une image par page ne lui confère pas au regard de certains le statut de bande dessinée, alors même qu'en 1973 l'impression des *liánhuánhuà* à Hong-Kong s'organise à deux cases par pages.<sup>38</sup>

Reprenant la théorie de Will Eisner, Scott Mc Cloud propose une définition qui fait consensus aujourd'hui : un art séquentiel.<sup>39</sup>

Ayant approché la forme de la bande dessinée, penchons-nous sur la fonction lui étant dévolue, si l'en est une.

Sous cet angle, également, les intellectuels ne manquent pas de s'affronter dès les années 1960 au moment où celle-ci prend un essor remarqué. Certains lui attribuent de manière erronée la seule et unique mission que celle du divertissement pour les enfants alors qu'au XIX<sup>e</sup> siècle la bande dessinée publiée en Europe dans les revues est réservée aux adultes sous la forme de critique

---

<sup>35</sup> Tristan Garcia, *En quoi la BD donne-t-elle à penser?*, <https://www.arte.tv/guide/fr/062929-002-A/philosophie?autoplay=1> . Consulté le 02/02/2016

<sup>36</sup> Morgan, *Principes de littératures dessinées*, p.32.

<sup>37</sup> Morgan, *Principes de littératures dessinées*, p.41.

<sup>38</sup> Voir en annexe 2 un extrait du *liánhuánhuà Le roman des trois royaumes* publié à Hong-Kong en 1973.

<sup>39</sup> Scott Mc Cloud, *L'art invisible*, trad. de l'anglais par Dominique Petitfaux, Paris, Delcourt, 2007 (1993), p.29.

sociale et parfois d'histoires érotiques. Soulignons qu'il en était de même aux Etats-Unis où le *Newspaper strip* est destiné aux adultes. Nombreux intellectuels et pédagogues s'inquiètent de la production industrielle de cet objet, soulignant comme Hélène Gratiot-Alphandéry<sup>40</sup> son caractère potentiellement « psychotoxique » et lui attribuent une source probable de violence à l'image d'Henri Wallon<sup>41</sup> assurant que « si les bandes dessinées ne sont pas la raison la plus importante de la délinquance juvénile, elles en fournissent trop souvent les modèles. »<sup>42</sup>

Des voix dissonantes posent la question de sa mission pédagogique comme Antoine Roux à travers son ouvrage publié en 1970 dont le titre l'affirme sans réserve *La bande dessinée peut être éducative*. Il propose l'emploi de la bande dessinée comme l'outil qui développera le sens de l'observation, de la déduction, de l'esprit de synthèse et de la recherche de vocabulaire.

Thierry Groensteen, nous rapporte les propos tenus par Francis Lacassin<sup>43</sup> en 1967 qui considère, à cette époque-là, comme seule et vraie bande dessinée celle qui « exprime une action dramatique » et ajoute que « Cette définition exclut la bande dessinée comique, forme renouvelée et démultipliée de la caricature, et retient seulement l'aboutissement le plus moderne du récit en images. »<sup>44</sup>

Une telle définition peut sembler aujourd'hui, et presque cinquante ans plus tard, tout à fait anachronique si l'on se réfère au rapport annuel datant de 2015 sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace francophone européen

---

<sup>40</sup> Hélène Gratiot-Alphandéry (1909-2011) était une psychologue, directrice de l'Ecole pratique des hautes études, fondatrice et directrice de la revue *Enfance*.

<sup>41</sup> Henri Wallon (1879-1962) était à la fois psychologue, médecin et homme politique. Il a notamment été professeur au Collège de France, son champ de recherche a été le développement de l'enfant. Il est titulaire d'une thèse doctorale de médecine et d'une thèse de doctorat ès lettres intitulée *L'enfant turbulent* soutenue en 1962.

<sup>42</sup> Antoine Roux, *La bande dessinée peut être éducative*, Paris, Editions de l'école, 1970, p.12.

<sup>43</sup> Francis Lacassin (1931-2008) était un réalisateur, journaliste et historien du cinéma, fondateur du Centre d'Etude des Littératures d'Expression Graphique. Fervent défenseur de la bande dessinée, l'université Paris I lui confia en 1971 l'inauguration du premier cours d'histoire et esthétique de la bande dessinée. La même année il publie *Pour un 9<sup>ème</sup> art, la bande dessinée* chez l'Union générale des Editions à Paris.

<sup>44</sup> Martin, Mercier, Ory et Venayre (Dir), Groensteen, Lapray et Peeters, *L'art de la bande dessinée*, p.28.

de monsieur Gilles Ratier<sup>45</sup>. Les données qui en sont communiquées nous indiquent que les recueils humoristiques représentent la majeure partie de la publication européenne francophone avec 399 titres sur un total de 1531, soit 26 % de l'édition de la bande dessinée, devant les séries historiques et les séries pour enfants qui occupent respectivement quant à eux 24 % et 22% de l'espace éditorial, alors que les séries fantastiques et polars occupent chacune 12,5%.<sup>46</sup>

La bande dessinée se veut aujourd'hui divertissante, porteuse de rêves, didactique, informative : les éditions Larousse référencent des dizaines de titres invitant le lecteur à s'instruire de manière ludique et efficace grâce à la bande dessinée. Le lecteur peut ainsi découvrir et comprendre la chimie, les mathématiques ou l'histoire de France par le biais d'un média autrefois considéré comme frivole à seule destination des enfants. L'Histoire racontée sous forme de fictions ou de témoignages emporte le lecteur dans une aventure romanesque ou le plonge dans une retranscription d'événements dont l'auteur a été le témoin ; ainsi la bande dessinée autobiographique ou mieux la bande dessinée dite de reportage devient un média aussi prégnant qu'un reportage photo illustrant un article de presse. La photo s'insère dans la case crayonnée ou vectorisée, le gaufrier disparaît pour ne laisser place qu'à des cases imbriquées les unes dans les autres<sup>47</sup>, le format de l'album se réduit, les 48 planches cèdent la place plus d'une centaine de pages, certaines œuvres pénètrent les champs immatériels et ne prennent vie que sur tablettes électroniques.

La bande dessinée ne semble pas pouvoir être reliée à une définition absolue, c'est une forme culturelle d'expression issue de la combinatoire de plusieurs procédés à la fois fille du texte et de l'image et fille de l'art et des médias que

---

<sup>45</sup> Gilles Ratier est le secrétaire général de l'ACBD (Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée).

<sup>46</sup> ACBD Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée, <http://www.acbd.fr/>. Consulté le 6 janvier 2016

<sup>47</sup> Le fauve d'or remis à l'occasion du festival international de la bande dessinée d'Angoulême le 30 janvier 2016 à Richard Mac Guire pour Ici est significatif de l'évolution de la forme de la bande dessinée. L'ouvrage de Mac Guire aborde la thématique du temps qui passe en présentant l'histoire d'un lieu et des gens qui l'ont habité vu sous un même angle au fil des siècles. La forme de cette œuvre qualifiée par beaucoup comme un ovni est une parfaite illustration de l'évolution du genre. Voir les extraits proposés par les éditions Gallimard <http://www.gallimard-bd.fr/feuilleter-A65244-ici-6.html>.

Scott Mc Cloud qualifie d'art invisible<sup>48</sup> dans son essai éponyme. Notre objet d'étude sera défini par ce qui est nommé et considéré comme étant une bande dessinée sur les rayons des librairies, les bibliothèques ou les pages internet.

---

<sup>48</sup> Scott Mc Cloud, *L'art invisible*, trad. de l'anglais par Dominique Petitfaux, Paris, Delcourt, 2007.

## CHAPITRE 2 :

### L'IMAGINAIRE DE LA LITTÉRATURE DESSINÉE AU SERVICE DE LA POLITIQUE

« All comics are political »

Alan Moore<sup>49</sup>

#### **2.1. Le Neuvième Art : force de l'image associée au texte**

Le postulat d'Alan Moore selon lequel toutes les bandes dessinées auraient un rôle politique est repris à foison dans de nombreux essais, thèses et ouvrages relatifs à la bande dessinée. Il fait sens à nos yeux lorsque l'on prend en considération les écrits de Máo Zédōng 毛泽东 (1893-1976) et notamment les *Interventions aux causeries sur l'art et la littérature* à Yán'ān 延安 au mois de mai 1942 :

Dans le monde d'aujourd'hui, toute culture, toute littérature et tout art appartiennent à une classe déterminée et relèvent d'une ligne politique définie. Il n'existe pas, dans la réalité d'art pour l'art, d'art au-dessus des classes, ni d'art qui se développe en dehors de la politique ou indépendamment d'elle. La littérature et l'art prolétariens font partie de l'ensemble de la cause révolutionnaire du prolétariat ; ils sont, comme disait Lénine, « une petite roue et une petite vis » du mécanisme général de la révolution. »<sup>50</sup>

Mao ne cite pas la littérature dessinée mais il en fera pourtant un de ses vecteurs majeurs au sein de « l'art prolétarien » ayant mesuré la force des images, le

---

<sup>49</sup> Sabin Roger, *Adult Comics – An Introduction*, Londres et New-York, Routledge, 1993, p.89.

<sup>50</sup> Máo Zédōng, *Citations du président Mao*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1966, p. 331.

pouvoir de l'iconographie ou de la mise en spectacle sur l'imaginaire populaire tout comme l'avaient compris Benito Mussolini (1883-1945), Joseph Goebbels (1897-1945)<sup>51</sup> ou Adolf Hitler (1889-1945) qui évoquait le rôle de l'art dans *Mein Kampf* (Mon combat):

L'art doit consister à attirer l'attention de la multitude [...], son action doit toujours faire appel au sentiment et très peu à la raison [...] L'art de la propagande consiste à être capable d'éveiller l'imagination publique en faisant appel aux sentiments des gens, en trouvant des formules psychologiquement appropriées qui attirent l'attention des masses et toucheront les cœurs [...] L'image, sous toutes ses formes, jusqu'au film, a encore plus de pouvoir sous ce rapport. Là, l'homme doit encore faire moins intervenir sa raison; il lui suffit de regarder et de lire, tout au plus, les textes les plus courts.<sup>52</sup>

Joseph Goebbels ajoutait une dimension stratégique d'influence et de planification lorsqu'il déclarait : « Nous ne parlons pas pour dire quelque chose, mais pour obtenir un certain effet. »<sup>53</sup>

Ces hommes d'État du XX<sup>e</sup> siècle, ne furent pas des précurseurs dans la genèse de cette théorie puisqu'en 1895 le sociologue français Gustave Le Bon exposait sa réflexion à propos de la psychologie des foules dont l'essai éponyme démontre que le comportement des individus réunis diffère de celui des mêmes individus lorsqu'ils sont isolés. L'éclairage à propos du pouvoir des images apporté par Gustave Le Bon fait véritablement écho à notre sujet d'étude lorsqu'il écrit « les foules ne peuvent penser que par les images, ne se laissent impressionner que par les images. Seules les images séduisent et deviennent des mobiles d'action. »<sup>54</sup> et d'ajouter « c'est sur l'imagination populaire qu'est fondée la

---

<sup>51</sup> Joseph Goebbels fut ministre à l'Éducation du peuple et à la propagande de 1933 à 1945. Il reste un des experts de l'emploi des techniques moderne de manipulation des masses.

<sup>52</sup> Adolf Hitler, *Mon combat*, trad. de l'allemand par Jean Gaudefroy-Demombynes et Antoinette Calmettes, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1979, p.181.

<sup>53</sup> Adelin Guyot et Patrick Restellini, *L'art nazi. Un art de propagande*, Paris, Editions Complexe, 1996, quatrième de couverture.

<sup>54</sup> Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* [version Kindle], 2003 (1895), Chapitre 3, Section 3, para. 3. Amazon.fr.

puissance des conquérants et la force des États. C'est surtout en agissant sur elles qu'on entraîne les foules. »<sup>55</sup>

Le pouvoir de l'image exprimé par Gustave Le Bon associé à celui des mots, dans l'acception d'une complémentarité et non d'une opposition, nous est délivré par Martine Joly qui rapporte les termes du cinéaste Jean-Luc Godard : « Mot et image, c'est comme chaise et table : si vous voulez vous mettre à table, vous avez besoin des deux. »<sup>56</sup>, le verbal s'associe au non verbal et le magnifie. Godard s'exprime ici à propos de l'image animée, du cinéma, mais cette relation symbiotique peut s'envisager à travers la bande dessinée.

C'est donc sous l'aspect de ce pouvoir de l'image associée aux mots et l'utilisation qui peut en être faite à travers un objet comme la bande dessinée que nous nous proposons d'aborder les panoramas historiques de cette dernière en Europe et en Chine.

## **2.2. La bande dessinée crée les imaginaires : influence, contre-influence, réécriture.**

L'établissement d'une définition absolue de la bande dessinée s'avère être une entreprise bien délicate, ainsi que nous l'avons exposé dans notre introduction, en définir une origine spatiotemporelle porte la même gageure.

L'historien Xavier Lapray précise « qu'il est vain d'assigner un début précis à la bande dessinée et qu'il vaut mieux parler d'émergence, laquelle s'étend sur une partie du XIX<sup>e</sup> siècle et sur le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, période marquée par l'âge d'or de la bande dessinée.»<sup>57</sup> et pose la notion « d'indétermination des commencements ».

---

<sup>55</sup> Le Bon, *Psychologie des foules*, Chapitre 3, Section 3, para. 5.

<sup>56</sup> Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2014 (1993), p.95.

<sup>57</sup> Laurent Martin, Jean-Pierre Mercier, Pascal Ory et Sylvain Venayre (Dir), Thierry Groensteen, Xavier Lapray et Benoît Peeters, *L'art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2012, p.508.

Nous souscrivons à ce postulat, en constatant que l'apparition au dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, de cette nouvelle forme de récits en images dans tous les pays industrialisés, est le fruit la multiplication des journaux illustrés initialement support de la caricature. L'année 1833 voit naître *l'Histoire de monsieur Jabot* sous le crayon du Suisse Rodolphe Töpffer (1799-1846) et plagiée par le journal satirique français *Charivari* en 1839.<sup>58</sup> *Le petit français illustré, journal des écoliers et des écolières* lancé par Armand Colin accueille *La famille Fenouillard* le 31 août 1889 signé de Georges Colomb (1856-1945) alors qu'outre Atlantique le *Yellow kid* de Richard Felton Outcault (1863-1928) s'incrit hebdomadairement dans les colonnes du *New-York Journal* avant d'y apparaître quotidiennement.

Simultanément à la technique, de nouvelles théories apparaissent. A la faveur de la pédagogie par la récréation, la littérature pour enfants se développe et s'adapte par l'illustration. Ainsi, nombre des bandes dessinées de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle viseront un public enfantin non sans distiller des messages éminemment politiques voire idéologiques. Les écrits de Michel Pierre<sup>59</sup> mettent en lumière un aspect peu connu du personnage apparemment innocent de *Becassine* (1905) qui se révélerait être la représentante d'une classe sociale conservatrice, à la fois naïve et maladroite, optimiste et courageuse mais également raciste dont les aventures se situent dans le contexte d'une société en mutation où l'aristocratie déclinante côtoie les ouvriers fraîchement syndiqués. Opposée à ce pan de la société française, la bande dessinée *Les pieds Nickelés* met en scène trois gavroches empreints de malhonnêteté et d'anarchisme. Il décline également « l'ordre mickeyen » dont Bernard Pourprix souligne « le symbole inamovible du conservatisme politique, économique et social »<sup>60</sup> dont les piliers sont la propriété, l'autorité et la sécurité.

Préalablement cet exposé non exhaustif Michel Pierre souligne : « L'Art pour l'Art n'existe pas et, pas plus qu'un autre moyen d'expression, la bande dessinée n'est

---

<sup>58</sup> Le *Charivari*, premier quotidien illustré satirique français, paraît en décembre 1832. Fondé par Charles Philipon, il se veut un journal d'opposition républicaine à la Monarchie de juillet, il inspirera la création par Henry Mahew en 1841 de son homologue britannique *Punch The London Charivari*.

<sup>59</sup> Michel Pierre, *La bande dessinée*, Evreux, Larousse, 1976, pp.25-27.

<sup>60</sup> Pierre, *La bande dessinée*, pp.32-35.

idéologiquement « neutre ». Elle est l'image des idéologies et parfois, se trouvant investie d'une fonction de propagande, elle est une idéologie en images. »<sup>61</sup>

Cette réflexion prend une résonance toute particulière à deux points de vue. Tout d'abord, elle nous renvoie à la conception de la culture et de l'art selon Mao Zedong (1893-1976) qui revendique l'inexistence d'art pour l'art dont nous avons cité les propos au début de ce chapitre. Ensuite, elle fait sens au regard de la période de l'entre-deux guerres où la montée du nazisme et du fascisme en Europe devront, entre autre, leur réussite grâce à la maîtrise de l'idéologie par l'image de leurs portes drapeaux.

Reconnaissant le cinéma comme l'arme la plus influente, Benito Mussolini outillera cependant opportunément son entreprise politique grâce à l'image fixe et agira ainsi sur les masses. Mussolini est en effet familier du milieu de la presse pour avoir été directeur de 1912 à 1914 de la revue du parti socialiste *L'Avanti* et créateur de la revue *Utopia* en 1913. Tout comme en France ou aux États-Unis, la presse écrite italienne diffuse des suppléments hebdomadaires destinés à un public enfantin dans lesquels les histoires en images prennent place ; ainsi le *Corriere dei piccoli* supplément dominical du *Corriere della sera* offre dès 1908 des bandes dessinées sous la plume d'Antonio Rubino (1880-1964). Rubino offrira pendant un temps ses talents d'illustrateur à la presse écrite fasciste mise en place par Mussolini en 1923 sous les titres d'*Il Balilla* et en 1927 *La piccola italiana* aux Éditions de l'Empire qui appartiennent au parti national fasciste. Dans un contexte où un tiers de la population italienne est âgée de moins de vingt ans, Mussolini comprend que le vecteur de la bande dessinée est incontournable pour éduquer la jeunesse à sa vision politique. Les périodiques présentent des personnages « modèles » : *Balilla Ravanello* par exemple, encourage à la lecture quand *Grillo* prône la pratique du sport alors que *Rumolino et Remoletto*, vêtus de leurs chemises noires, sont quant à eux aventureux et invincibles.

Les textes sont courts et faciles à apprendre assurant ainsi une large diffusion des messages, notamment antisémites<sup>62</sup>. Ces contenus sont distribués dans les écoles.

---

<sup>61</sup> Pierre, *La bande dessinée*, p.25.

Dans le but de toucher un public plus large, un autre personnage fait son entrée sur la scène de l'illustration fasciste en 1932 dans l'hebdomadaire *Jumbo*, le terme illustration prenant ici tout son sens : « rendre illustre », avec le premier héros fasciste *Lucio l'avanguardista* inspiré du héros anglais *Rob the Rover*<sup>63</sup>. Lucio, pilote du biplan nommé Dux, représente la jeunesse modèle italienne de l'époque telle que rêvée par Mussolini: il est beau, brun, fiancé à une jeune fille répondant au prénom de Romana. Il est le porte étendard de la cause fasciste et « combat pour la justice » à travers le monde. Antonella Mauri précise qu'au-delà d'une simple inspiration, il s'agissait d'une modification de l'original par introduction de vignettes supplémentaires et de modifications de scènes par Enver Bongrani, rédacteur en chef de *Jumbo*, portant le lectorat à croire que la bande dessinée était italienne. Les vignettes intercalées montraient Lucio faisant le salut fasciste ou discutant avec le *Duce*, certaines appropriations allaient jusqu'à transformer Londres en Rome par l'habillage de la foule britannique avec des chemises noires symbolisant les uniformes fascistes de l'époque.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Voir un extrait en annexe 3 de la revue *Il Balilla* dans laquelle l'enfant en chemisette noire vole au secours d'un petit innocent trompé et abusé par un gros personnage représentant « le juif ». Il est par ailleurs véritablement intéressant de remarquer la troublante ressemblance graphique que l'on note entre la plume d'Enrico di Seta et celle du caricaturiste allemand Julius Streicher présenté en annexe 4.

<sup>63</sup> *Rob the Rover* est une bande dessinée créée par Walter Booth (1889-1971) publiée dans le magazine anglais *Puck* en 1927.

<sup>64</sup> Antonella Mauri, « Les mythes de la race dans la BD italienne à l'époque fasciste (1922-1943) - Les « Autres exotiques » et nous : entre cannibales et bons sauvages, à la recherche d'une identité italienne » in Viviane Alary et Danielle Corrado, *Mythe et bande dessinée*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006, pp.130-131.



FIG. 2. - *Jumbo*, 17 décembre 1932.

Cette forme d'adaptation s'explique par une censure appliquée aux figures étrangères dont Gherardo Casini directeur de la presse italienne au ministère de la culture de 1934 à 1940 expliquait :

...venne il momento in cui emerse la necessità di eliminare dai giornali per ragazzi tutto ciò che poteva essere contrario a certi principi, soprattutto i racconti e le figure a tinte troppo gialle, così come, in genere, tutto quello che era in contrapposizione ad una esaltazione dei tipici valori italiani: militari, intellettuali ed artistici.

[... fut le moment où est apparu le besoin de supprimer les journaux pour les enfants tout ce qui pourrait être contraire à certains principes, en particulier les histoires et les visages de couleurs trop jaunes, ainsi que, en général, tout ce qui était en opposition à une exaltation des valeurs typiquement italiennes: militaires, intellectuelles et artistiques.]<sup>65</sup>

Mariella Colin rapporte que « le 19 juillet 1938, le ministre Edoardo Alfieri (1886-1966) décida d'imposer un ultimatum et donna trois mois aux éditeurs pour faire disparaître toutes les histoires et les illustrations d'importation ou d'imitation américaine [...] »<sup>66</sup>.

<sup>65</sup> [http://www.fuorileidee.com/exp/angoli/federico/nero/NERO\\_Ventennio.html](http://www.fuorileidee.com/exp/angoli/federico/nero/NERO_Ventennio.html)

<sup>66</sup> Mariella Colin « La guerre civile espagnole vue dans les bandes dessinées de l'Italie fasciste » in Viviane Alary et Benoît Mitaine, *Ligne de front - bande dessinée et totalitarisme*, Chêne-Bourg, Georg Éditeur, 2012, p.29.

Cette distinction entre le « eux » et le « nous » est parfaitement visible sur le bandeau de l'hebdomadaire *L'avventuroso* où l'opposition raciale est parfaitement mise en image : d'un côté l'homme blanc, de l'autre les trois autres races représentées par trois hommes rouge, noir et jaune dont l'attitude suggère l'agressivité et la visibilité de menace. Antonella Mauri souligne que « si les trois personnages exotiques ne changeaient jamais, l'occidental était différent à chaque nouvelle histoire qui occupait la première page de la revue, tout en gardant la même attitude méfiante. »<sup>67</sup>



FIG. 3. – *L'avventuroso*, 14 octobre 1934.

Contemporainement à la propagande fasciste des années 1930-1940, les bandes dessinées d'Hergé (1904-1983), de son véritable patronyme Georges Rémi, véhiculent un autre discours dans une forme plus subtile -et compréhensible sans doute seulement d'un public adulte- bien qu'à cette époque, les créations du père de Tintin étaient exclusivement diffusées dans l'hebdomadaire belge *Le petit vingtième*<sup>68</sup> supplément pour les enfants du *Vingtième siècle* dont le rédacteur en chef est également Hergé.

Le 4 août 1938 paraît le premier épisode du huitième opus des aventures du reporter Tintin : *Le sceptre d'Ottokar*. Le lecteur se trouve plongée au cœur d'une

---

<sup>67</sup> Mauri, « Les mythes de la race dans la BD italienne à l'époque fasciste (1922-1943) - Les « Autres exotiques » et nous : entre cannibales et bons sauvages, à la recherche d'une identité italienne », p133.

<sup>68</sup> Le petit vingtième paru chaque jeudi en supplément du Vingtième siècle du 1<sup>er</sup> novembre 1928 au 9 mai 1940. L'invasion de la Belgique par les forces armées allemandes aura raison de sa publication.

aventure se situant dans un pays imaginaire nommé la Bordurie gouvernée par un dictateur qui ambitionne d'envahir la Sylvanie, pays voisin. Si la fiction veut évoquer le contexte géopolitique -de l'époque de création de l'œuvre- alors que l'Allemagne menace l'Autriche et l'Italie annexe le royaume d'Albanie en avril 1939, certains détails scénaristiques et graphiques ne laissent aucun doute quant aux références réelles.

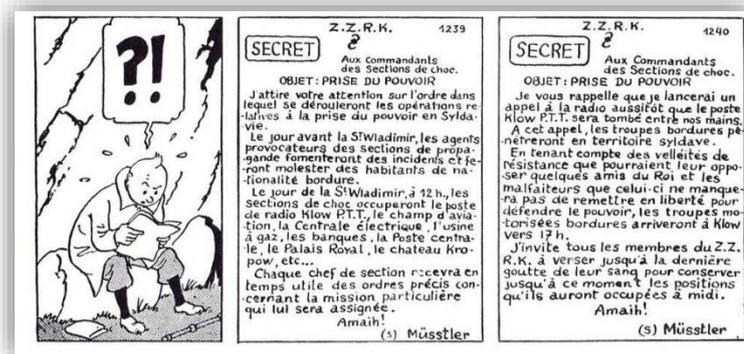


FIG. 4. – *Le petit vingtième*, 15 juin 1939.

Ainsi, le dénommé Müsstler, chef du parti politique de La Garde d'Acier au service du dictateur de la Bordurie, n'apparaît jamais physiquement ; sa personne est suggérée à travers des messages écrits de sa main ou évoquée par ses subalternes.

Outre le fait d'être un personnage négatif, il est intéressant de constater que son nom résulte de de l'association des patronymes de Mussolini et Hilter. De même que l'expression « Amaih » renvoie à celle utilisée par Mussolini *A noi* et *Heil* employée par les forces Hitlériennes. Ainsi les deux dictateurs du monde réel se retrouvent dans un seul et même personnage maléfique dont l'ombre menaçante plane sur la paisible Sylvanie mais également sur Tintin.

Cet exemple est une illustration des nombreuses allusions politiques présentes dans l'œuvre d'Hergé et combien celles-ci sont en correspondance avec les préoccupations de son temps<sup>69</sup>.

S'inscrivant dans un registre très éloigné et témoignant d'un soin tout particulier apporté à une représentation graphique – fidèle à la réalité - l'œuvre suivante n'en est pas moins intéressante dans sa capacité à diffuser un message politique et également à présenter une réécriture du passé tout à fait partielle.

En 1944, dans un contexte de sortie de la deuxième guerre mondiale, Edmond-François Calvo (1892-1957) et Victor Dancette (1900-1975) publient *La bête est morte*, un ouvrage de bande dessinée destiné aux enfants qui fut par ailleurs le cadeau de Noël de beaucoup d'entre-eux cette année-là.

L'idée des deux auteurs est de raconter aux enfants l'histoire de la deuxième guerre mondiale en direct de manière clandestine, le but avoué de Victor Dancette est de faire de l'histoire alors qu'il est dans l'événement.

Présentant une transposition du monde humain dans le monde animal, *La bête est morte* choisit le point de vue du conte dans une typologie animalière tout comme La Fontaine dans ses fables pour adresser une morale aux petits Français afin qu'il comprennent pourquoi la barbarie allemande a mis à genoux le pays et comment faire pour que cela ne puisse se reproduire.

Le rideau s'ouvre sur un grand-père écureuil racontant au coin du feu à ses petits-enfants « cette fantastique aventure où bien des nôtres, et des meilleurs, ont laissé leur vie »<sup>70</sup>. Le tableau du merveilleux pays français apparaît dans les planches suivantes tel un jardin d'Éden peuplé de joyeux et paisibles animaux déguisés en êtres humains. Tout le bestiaire inspirant la douceur et la légèreté est présent : lapins, écureuils, grenouilles, cigales, agneaux, chats, souris. A cette diversité va s'opposer l'uniformité de la meute de loups figurant l'armée allemande qui va envahir peu à peu les pages de cette histoire et finalement

---

<sup>69</sup> Benoît Peeters (1956-) présente à ce sujet de nombreux essais dont *Lire Hergé* publié en 1983 par les éditions Casterman (réédité en 1991 et 2004).

<sup>70</sup> Edmond-François Calvo Victor Dancette, Jacques Zimmermann, *La Bête est morte*, Paris, Gallimard, 1995, p. 1.

réduire à l'uniformité la population française qui ne sera représentée que par des lapins en tenues d'ouvriers.

La typologie animale permet d'exprimer le caractère des êtres représentés, mais elle essentialise la nationalité. Ainsi, alors que les Allemands sont des loups, les Italiens des hyènes et les Anglais des dogues, les Soviétiques sont des ours blancs, les Américains des bisons, les Japonais des singes jaunes, les Australiens des kangourous.

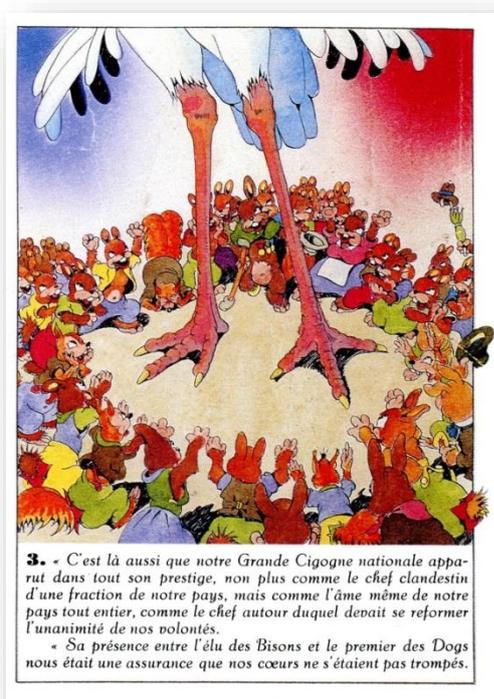


FIG. 5. – *La bête est morte*, 1944.

Au milieu de ce bestiaire, la cigogne prend de la hauteur et on ne la perçoit presque jamais dans sa totalité tant elle est grande. Cette cigogne, cette grandeur, représente le général de Gaulle auquel le grand père écureuil rend un vibrant hommage à la fin de son récit :

« Notre Cigogne nationale a remis notre pays sur la route de la Grandeur, c'est sans doute que nous n'y étions plus. [...] Alors, en attendant que la

terre soit purgée des Loups, des Hyènes et autres bêtes malfaisantes, soignons notre rayonnement spirituel, mais soignons aussi notre force matérielle. [...]. Une armée bien entraînée dans une nation unie, travaillant d'un même cœur et dans la même foi, c'est non seulement la certitude de la Grandeur, mais aussi l'assurance que nous pourrions enfin vivre heureux, entourés du respect des autres, dans la Paix et la Prospérité d'un monde renouvelé. »<sup>71</sup>

Il est intéressant de noter qu'un an avant la publication de *La bête est morte* comme le précise Henri Garric :

Victor Dancette, directeur des éditions de la Générale Publicité, actives pendant l'Occupation, y a publié un livre de propagande, à destination des enfants, *Il était une fois un pays heureux*, où un discours parfaitement similaire était tenu aux petits enfants de France [...] Seule change l'identité du sauveur, de Gaulle, la « Grande Cigogne nationale » dans *La Bête est morte*, ou Pétain, décrit dans *Il était une fois un pays heureux* comme le « patriarche à l'âme sereine qui parlait un langage simple que les plus humbles pouvaient comprendre ». <sup>72</sup>

L'œuvre de Calvo expose une singulière réécriture de l'histoire, elle-même teintée de propagande militariste gaulliste. En filigrane de cette propagande sourd la mythologie de la France souffrante et résistante. La présence de deux cases seulement signe comme un acte de volonté, l'absence du maréchal Pétain et l'allusion à la collaboration.

La bande dessinée raconte et son auteur y suggère un monde. Cette mise en scène, cette mise en spectacle de la société n'est pas objective comme l'affirme Etienne Davodeau : « Raconter, c'est cadrer. Cadrer, c'est éluder. Eluder, c'est mentir. L'objectivité est un leurre. »<sup>73</sup>

Cette mise en spectacle suggérant un imaginaire, créant des mythes à des fins politiques, didactiques ou idéologiques n'est pas l'apanage de l'occident. La bande dessinée va également être utilisée en Chine par les pouvoirs en place à dessein.

---

<sup>71</sup> Calvo, Dancette, Zimmermann, *La Bête est morte*, p.78.

<sup>72</sup> Henri Garric, *La bête est morte : dessin animalier et différence*, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article495>. Consulté le 03 février 2016.

<sup>73</sup> Eric Dacheux, *Bande dessinée et lien social*, Paris, CNRS Editions, 2014, p.71.

### **2.3. Le *liánhuánhuà* : un média au service des masses**

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle et début du XX<sup>e</sup> siècle voient la Chine plongée dans une période politique, culturelle, économique et sociale mouvementée avec d'une part la dynastie Qing (*qīngcháo* 清朝 (1644-1911)) sur le déclin, et d'autre part l'arrivée sur son territoire de puissances étrangères occidentales dont un des impacts sociétal sera une profonde modification des systèmes de communications et d'information.

La France, l'Allemagne, le Portugal et l'Angleterre pénètrent sur ces terres au potentiel économique attrayant dans une période d'éclosion industrielle. Ces contrées dont « l'exotisme », la particularité et le mystère n'ont cessé de stimuler l'imagination des écrivains européens depuis les voyages de Marco Polo dont les récits décrivent une dictature bienveillante à la lumière de la littérature utopiste du XVI<sup>e</sup> siècle. Laquelle littérature occidentale dont la critique sans concession de la société cléricale française s'appuie en projection sur une représentation de la Chine dont le peuple n'est pas inféodé aux dieux.

Alors que l'empire colonial britannique étend sa puissance à travers le monde et implante ses comptoirs, il exporte techniques et formes culturelles sur tous les continents. Ainsi, la presse écrite britannique voyage de l'Inde à l'Australie, du Canada au Japon, de la Nouvelle-Zélande à la Chine. Le très influent journal satirique *The London Charivari*, connu également sous le nom de *Punch*, se transforme en *Indian Punch* ou *Japan Punch* au gré des pays foulés par les forces de la couronne britannique.

La Chine ne fait pas exception à la règle : La lithographie débarque à Shanghai avec les forces navales occidentales dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, en 1872, le britannique Ernest Major (1841-1908) crée *Shanghai News*, connu plus tard sous la dénomination de *shēn bào* 申報 (Déclaration), grâce à cette nouvelle technique qui remplace la xylographie dont l'invention au VIII<sup>e</sup> siècle sous la dynastie Song (*sòng cháo* 宋朝) (960-1279) avait favorisé la multiplication et la reproduction de l'image, permettant ainsi l'édition de contes et romans. Prémisse d'une future littérature dessinée, le texte était alors surmonté d'une image : *shàng*

*tú xiàwén* 上图下文 (dessin au-dessus texte en-dessous). Les œuvres trouvaient leur source dans les grandes épopées classiques telles que *Les trois royaumes* (*sānguózhì yǎnyì* 三国志演义)<sup>74</sup>, *Le pèlerinage vers l'Ouest* (*xīyóu jì* 西游记)<sup>75</sup> ou *Au bord de l'eau* (*shuǐhǔ zhuàn* 水浒传)<sup>76</sup>, des épopées, soulignons-le, encore largement diffusées aujourd'hui sous forme de *liánhuánhuà* en Chine comme en France.

L'art de transmettre des idées par l'union du verbe et de l'image fixe à la surface d'un même support pour pénétrer au plus profond des esprits n'était donc pas nouveau en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle. Ecrivains, peintres et poètes maîtrisaient l'art de l'unique trait de pinceau indifféremment dans une expression scripturale ou une représentation graphique. Précurseur de l'art du *mànhuà* en Chine, Feng Zikai révèle parfaitement cette situation comme le rapporte Marie Laureillard : « En faisant mes dessins, j'ai le même sentiment que lorsque j'écris mes essais au fil du pinceau, bien que les instruments diffèrent. Dans un cas, j'utilise des traits, dans l'autre des mots. »<sup>77</sup>

En Chine, à l'instar de l'Europe ou des États-Unis, l'expression par la caricature précède la littérature en images enchaînées qui trouvent place dans les quotidiens, les suppléments pour enfants puis sous forme de fascicules.

En 1884 le *Magazine du studio de la pierre gravée* *diǎn shí zhāi huàbào* 点石斋画报 supplément du journal *Shēnbào* 申报 (Déclaration), publie un récit illustré de dix images relatant la naissance et l'évolution au XIX<sup>e</sup> siècle en Corée de la secte Tonghak (dōng xué 东学 (Études de l'est)) qui louait la primauté de la religion nationale et la lutte face aux étrangers. Le lectorat chinois ne peut qu'adhérer à ce discours faisant écho à sa propre situation. Le genre des histoires en images devient très vite populaire tout comme la satire politique en caricature. Les deux

---

<sup>74</sup> Luo Kuan-tchong, *Les trois royaumes*, trad. du chinois par Louis Ricaud et Nghiêm Toan, Paris, Flammarion, 2009.

<sup>75</sup> Wu Cheng'en, *La pérégrination vers l'ouest*, trad. du chinois par André Lévi, Paris, Gallimard, 1991.

<sup>76</sup> Luo Guan-zhong Shi Nai-an, *Au bord de l'eau*, trad. du chinois par Jacques Dars, Paris, Gallimard, 1997.

<sup>77</sup> Feng Zikai, *Couleur de nuage*, trad. du chinois par Marie Laureillard-Wendland, Paris, Gallimard, 2010, p.9.

genres se rejoignent parfois annonçant les futurs *liánhuánhuà*. *L'histoire illustrée du gouvernement des singes* est un exemple révélateur : tournant en dérision les aspirations de Yuán Shikǎi 袁世凯 (1859-1916) à monter sur le trône en jouant de l'homophonie entre le patronyme *yuán* 袁 et le terme *yuán* 猿 (gibbon). Les illustrations de récits se multiplient au fil des années, et alors que s'éteint la dynastie Qing en 1911, la littérature populaire émerge sous forme de magazines.

En 1916 le journal *Cáo bǎo* 漕宝 produit le premier album dont la forme préfigure ce qui deviendra le *liánhuánhuà*. Le format facilement transportable, des textes simples associés à une image attractive assurent à ce nouveau media un rapide succès populaire à Shanghai. Les éditeurs de livrets d'opéra prennent conscience du potentiel qu'offre ce nouvel objet culturel dont l'exploitation laisse entrevoir un marché fructueux.

Le premier *liánhuánhuà* voit ainsi le jour en 1927 sous la plume de Chén Dānxù 陈丹旭 (1898-1973). Il s'agit d'une adaptation du *Roman des trois royaumes* publiée par les *Éditions du monde de Shanghai Shànghǎi shìjiè shūjú* 上海世界书局. Le terme *liánhuán túhuà* 连环图画 est employé pour la première fois à cette occasion, il sera ensuite remplacé quelques temps plus tard par le mot *liánhuánhuà*. Shen Kuyi précise qu'à cette époque-là, les dénominations variaient au gré des régions : *xiǎo shū* 小书 (petits livres) ou *túhuà shū* 图画书 (livres de dessins) à Shanghai, *gōngzǐ shū* 公仔书 (livres de poupées) à Guangzhou, *yáyá shū* 爷爷书 (livres de balbutiements) à Wuhan et *xiǎo rén shū* 小人书 (livres pour enfants) dans le nord<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> Shen Kuyi, « Liánhuánhuà and Mànhuà – Picture Books and Comics in Old Shanghai » in John A. Lent, *Illustrating Asia – Comics, Humor, Magazines and Picture Books*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2001, p.101.

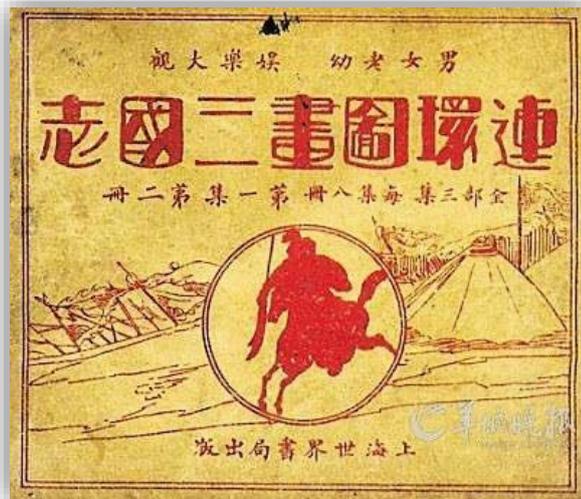


FIG. 6. - Chūbǎn "liánhuán túhuà sānguózhì" 初版《连环图画三国志》  
Première édition de la bande dessinée du *Roman des trois royaumes*.

Face au succès populaire de ce nouveau genre, les petites sociétés d'éditions fleurissent à Shanghai et plus particulièrement dans le district de *Zháběi* 闸北. Les titres sont publiés à plus de deux-mille exemplaires et en 1935 un lieu d'échanges apparaîtra dans le sud de Shanghai, plus exactement à *Táoyuànli* 桃隤里 sous l'impulsion des vendeurs et des éditeurs. Ainsi, vingt éditeurs et dix dessinateurs produisent quotidiennement de nouveaux titres. Cette cadence exige une organisation particulière qui fonctionne suivant un système maître-disciple : le maître définit l'aspect général du dessin, chaque étudiant est spécialisé dans un domaine spécifique du décors mettant en valeur le personnage principal : architecture, végétation, animaux, vêtement. Seul le maître garde le privilège de dessiner les visages.

Illustrant également cet engouement pour ce nouveau genre, les deux premières bande dessinées de grande consommation voient le jour en 1929. Deux personnages contemporains, à l'allure facilement reconnaissable et dans un style graphique très réaliste, sont mis en scène de manière récurrente dans les journaux qui leur consacrent quatre pages. Citons *Le Shanghai Sketch*, qui prendra par la suite le nom de *Shànghǎi mànhuà* 上海漫画, dont les aventures de

*Wáng xiānshēng* 王先生 (Monsieur Wang) prennent vie sous la plume de Yè Qiǎnyǔ 叶浅予 (1907-1995)<sup>79</sup>. A travers ce personnage facilement reconnaissable par son menton proéminent, l'auteur présente la classe moyenne de Shanghai dans une satire sociale du monde contemporain, une satire teintée d'ironie et d'humour. Lǚ Shǎofēi 鲁少飞 (1903-1995) publie quant à lui dans le journal *Modern Sketch* dont il est l'éditeur, les aventures d'un savant farfelu répondant au nom de *Docteur Transforme*. Le trait de Lu Shaofei s'inspire des comics américains alors distribués en Chine tels que *Flash Gordon*, *Mickey*, *Mandrake* ou encore *Le fantôme*. Par ailleurs, la naïveté de son personnage renvoie à celle de Charlot dont les situations humoristiques sont déjà connues dans la cité Shanghaienne comme le précise Patrick Destenay en 1982<sup>80</sup>. Soulignons que les bandes dessinées d'importation s'adressent plus particulièrement à la partie bourgeoise de la société.

Les thèmes abordés dans *Docteur Transforme* relèvent du social et offrent une certaine fascination pour le monde occidental bien que toutes les inventions du héros se transforment irrémédiablement en catastrophes. Reconnaisable à son nez de buffle et son costume traditionnel, *Niú Bízǐ* 牛鼻子 (Nez de buffle) entre en scène en 1935 grâce à Huáng Yáo 黄尧 (1914-1987) alors que Zhāng Lèpíng 张乐平 (1910-1992) devient la même année le père de *Sān máo* 三毛 (trois poils) dont les aventures muettes en quatre cases sont publiées dans *Xiǎo chénbào* 小晨报 (journal du petit matin). La mise en scène minimaliste et la simplicité du trait permettent à chacun de s'identifier à ce personnage<sup>81</sup> dont les péripéties quotidiennes sont parfois une illustration de la critique du gouvernement en place dans les années 1935 puis mettent en lumière les aspects critiquables de la

---

<sup>79</sup> Voir l'annexe 5.

<sup>80</sup> Patrick Destenay, « Des origines à nos jours – la bande dessinée chinoise » in, Jean-Louis Boissier et Patrick Destenay, *Bandes dessinées chinoises*, Paris, Co-Édition Université Paris VIII et Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1982, p.12.

<sup>81</sup> Scott Mc Cloud explique que « donc, quand on regarde la photo ou le dessin réaliste d'un visage...on voit le visage de quelqu'un d'autre. Mais quand on est dans le monde du dessin minimaliste c'est SOI-MÊME que l'on voit ». Scott Mc Cloud, *L'art invisible*, trad. de l'anglais par Dominique Petitfaux, Paris, Delcourt, 2007 (1993), p.44.

société Shanghaienne des années 1948<sup>82</sup> devenue comme le précise Patrick Destenay « une société matérialiste où seul l'argent compte, où l'on s'entre-dévore, où le modèle américain exerce des ravages »<sup>83</sup>.

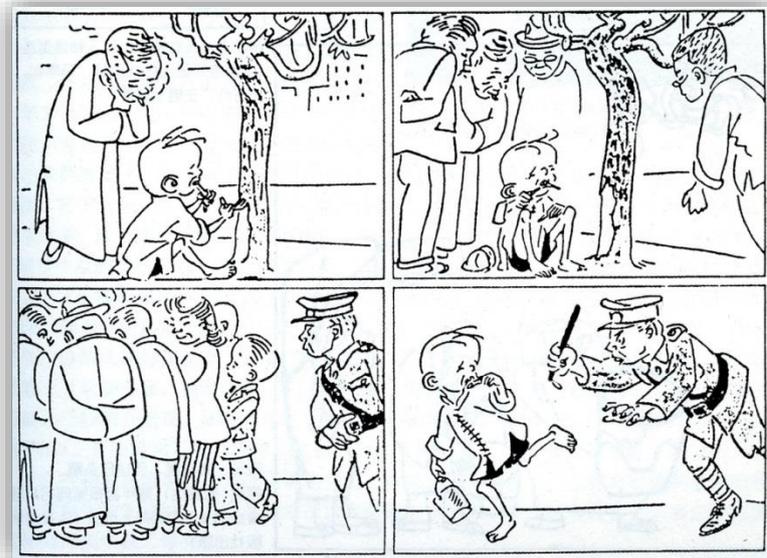


FIG. 7. – *San Mao*, date inconnue.  
*Jìn chī shù pí* 禁吃树皮 (Interdiction de manger l'écorce)

Comme nous l'avons décrit succinctement, la publication de bandes dessinées dans la presse chinoise pendant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, laisse une grande part à la critique sociale. La couverture du premier numéro de *Modern Sketch* publié en 1934 est éloquente : la plume et l'épée ne font qu'un, la bande dessinée peut être alors associée à une arme et le dessinateur incarner l'alter égo des chevaliers montant au front.

---

<sup>82</sup> Voir dans l'annexe 6 une sélection de planches de *San Mao* issues d'une réédition par les éditions Fei *San Mao - Le petit vagabond*.

Zhang Leping, *San Mao - La petit vagabond*, Paris, Les éditions Fei, 2013.

<sup>83</sup>Destenay, « Des origines à nos jours – la bande dessinée chinoise », 1982, p.15.

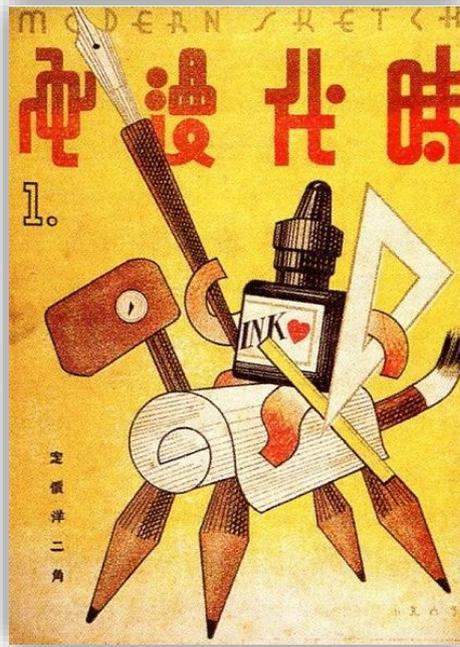


FIG. 8. – *Modern Sketch*, numéro 1, 1934.

Cette évocation métaphorique du guerrier à la plume prend un sens tout à fait réaliste si l'on examine l'appareil de propagande composé d'écrivains et d'artistes militants intégré à l'expédition du nord en juillet 1926<sup>84</sup> au sein des troupes du parti nationaliste chinois (*Zhōngguó guómíndǎng* 中国国民党) créé en 1912 par Sun Ya-sen 孙逸仙 (1866-1925)<sup>85</sup>. Affiches, tracts, journaux et fascicules illustrés dénoncent les seigneurs de la guerre tout en expliquant le sens de la révolution. Ce chevalier nous renvoie également aux propos de Mao Zedong prononcés lors de son allocution d'ouverture à l'occasion des Interventions aux causeries sur la littérature et l'art de Yan'an lorsqu'il déclare le 2 mai 1942 :

---

<sup>84</sup> L'expédition du Nord 北伐 *běifá* (juillet 1926-décembre 1929), déclenchée par Jiang Jieshi a pour objectif l'unification de la République de Chine et doit affronter les seigneurs de la guerre. L'alliance entre le parti nationaliste et le parti communiste vole en éclat le 12 avril 1927, la guerre civile éclate par une grande répression menée à Shanghai par le parti nationaliste envers les communistes.

<sup>85</sup> La transcription phonétique est ici cantonaise, communément employée dans ce cas, alors que la transcription phonétique en mandarin est Sūn Yixiān.

Notre lutte pour la libération du peuple chinois se poursuit sur des fronts variés, dont deux pourraient être appelés le front de la plume et le front de l'épée, c'est-à-dire le front culturel et le front militaire. Pour vaincre l'ennemi, nous devons, au premier chef nous appuyer sur l'armée, qui a en main le fusil. Mais cette armée seule ne saurait suffire, nous avons encore besoin d'une armée culturelle, indispensable pour unir nos rangs et vaincre l'ennemi.<sup>86</sup>

Tout comme en occident, le pouvoir attractif de la bande dessinée est mis au profit du politique et du militaire. Ironiquement les fonctionnaires du gouvernement de Nankin feront l'objet de critiques sarcastiques à travers les dessins de Ye Qianyu qui crée une nouvelle série nommée *Petite histoire du séjour de Chen à la capitale*<sup>87</sup>.

De la même manière qu'en Europe, ce nouveau genre fait débat quant à la pertinence de son emploi. Dans un contexte où l'illettrisme touche la majorité de la population chinoise, la bande dessinée semble être un média véritablement accessible dans sa compréhension et sa diffusion. Nombreux sont les intellectuels chinois qui s'interrogent et qui débattent à son propos, ainsi l'écrivain de Gauche Qú Qiūbái 瞿秋白 (1899-1935) est un des premiers à souligner le potentiel du *liánhuà*<sup>88</sup>. Comme le précise Florent Villard : « Il s'intéresse notamment aux bandes dessinées, genre accessible au plus grand nombre car la présence d'images ne rend pas indispensable la maîtrise de la lecture à la compréhension. Qu Qiubai remarque que les masses ne lisent pas mais « regardent » et « écoutent » des spectacles. »<sup>89</sup> En effet, si la connaissance de trois mille caractères est nécessaire pour la compréhension d'un roman, seuls mille cinq cent sont utiles pour appréhender la lecture d'un journal alors que mille suffisent pour saisir le sens d'un récit en images.

---

<sup>86</sup> Mao Tse-Toung, *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yen-an*, Pékin, Editions en langues étrangères, 1962, p.1.

<sup>87</sup> Destenay, « Des origines à nos jours – la bande dessinée chinoise » in, Jean-Louis Boissier et Patrick Destenay, *Bandes dessinées chinoises*, 1982, p.13.

<sup>88</sup> Destenay, « Des origines à nos jours – la bande dessinée chinoise » in, Jean-Louis Boissier et Patrick Destenay, *Bandes dessinées chinoises*, 1982, p.12.

<sup>89</sup> Florent Villard, *Le Gramsci chinois Qu Qiubai Penseur de la modernité culturelle*, Lyon, Tigre de papier, 2012, p.130.

Alors que l'écrivain Dù Héng 杜衡 (1907-1964) raillait la Gauche et indiquait « Franchement, les écrivains de gauche ne sont pas transcendants, eux qui produisent des bandes dessinées et des livrets d'opéra »<sup>90</sup> Lǚ Xùn 鲁迅 (1881-1936) s'oppose à celui qui écrit sous le nom de plume Sū Wèn 苏汶 en ces mots :

左翼虽然诚如苏汶先生所说，不至于蠢到不知道“连环图画是产生不出托尔斯泰，产生不出佛罗培尔来”，但却以为可以产出密开朗该罗，达文希那样伟大的画手。而且我相信，从唱本说书里是可以产生托尔斯泰，佛罗培尔的。现在提起密开朗该罗们的画来，谁也没有非议了，但实际上，那不是宗教的宣传画，《旧约》的连环图画么？而且是为了那时的“现在”的。<sup>91</sup>

[La gauche n'est pas stupide, comme le dit M. Su Wen, au point d'ignorer que « les bandes dessinées ne peuvent pas faire naître un Tolstoï ou un Flaubert », mais elle est d'avis qu'elles peuvent donner naissance à un Michel-Ange ou un Léonard de Vinci. En outre je crois que dans les livrets d'opéra il y a matière à former des Flaubert et des Tolstoï. Personne aujourd'hui qui trouve un seul mot à redire aux peintures de Michel-Ange. Or n'étaient-elles pas bel et bien des œuvres de propagande religieuse ? Un livre d'illustrations de l'Ancien Testament ? C'est bien pour le « présent » de ses contemporains que l'artiste les exécuta.]<sup>92</sup>

Lu Xun engage les auteurs à s'inspirer de leurs homologues européens, il recommande également de mettre en scène les héros populaires, les contes et les romans afin de toucher les masses. Il encourage à l'emploi du style graphique traditionnel au trait fin et celui des peintures populaires.

Máo Dùn 茅盾 (1896-1981) livre ses impressions le 9 décembre 1932 rejoignant l'opinion de Qu Qiubai et Lu Xun tout en y apportant quelques réserves avec ces mots :

这些小书就是所谓“连环图画小说”。这些小书摊无形中就成为上海大众最受欢迎的活动图书馆，并且也是最厉害最普遍的“民众教育”的工具！[...] 所以这种“连环图画小说”主要的是图画，而文字部分不过是辅助，意在满足那些识字较多的读者。[...]

---

<sup>90</sup> Michelle Loi, *Lu Xun Pamphlets et libellés*, Paris, Maspéro, 1977, p.164.

<sup>91</sup> Bookfree, <http://www.bookfree.com.cn/xiandai/luxun/nanqiangbdj/024.htm>  
Consulté le 27 avril 2016.

<sup>92</sup> Loi, *Lu Xun Pamphlets et libellés*, pp.164-165.

不用说，“连环图画小说”的内容都有毒。但是“连环图画小说”对于一般大众以及儿童的势力却值得注意。并且我们也不能否认现在那些“连环图画小说”的形式——六分之四的地位是附加简单说明的图画，而六分之二的地位却是与那些连续的图画相吻合的自己可以独立的小说节本，——确是很可以采用。因为那连环图画的部分不但可以引诱识字不多的读者，并且可以作为帮助那识字不多的读者渐渐“自习”的看懂了那文字部分的阶梯。

这一种形式，如果很巧妙地应用起来，一定将成为大众艺术的最有力的作品。无论在那图画方面，在那文字的说明方面（记好！这说明部分本身就是独立的小说），都可以演进成为“艺术品”！而且不妨说比之德国的连续版画还要好些。<sup>93</sup>

Ces petits livres s'appellent des «romans en bande dessinée». Sans en avoir l'air, ces bibliothèques ambulantes sont devenues extrêmement populaires et l'instrument le plus puissant, le plus répandu d'«éducation des masses»! [...] Ainsi, ces romans en bande dessinée sont surtout des dessins, le texte ne constitue qu'un complément propre à satisfaire les lecteurs sachant relativement bien lire. [...]

Inutile de préciser combien est néfaste le contenu des romans en bande dessinée. Mais la force qu'exercent les séries dessinées sur les gens ordinaires comme sur les enfants, mérite qu'on y fasse attention. [...] Si elle est utilisée de façon intelligente, la bande dessinée peut certainement devenir la forme d'art populaire la plus efficace. Les dessins et les textes explicatifs (mais n'oubliez pas, le texte est en soi une œuvre littéraire) peuvent ensemble devenir des œuvres d'art! Et pourquoi ne pas le dire, dépasser les gravures en série allemandes.<sup>94</sup>

Politiques, intellectuels, et artistes mesurent intensément la capacité du *liánhuánhuà* à transmettre un message, cela de manière efficace autant par le jeu des émotions et de l'identification créée que par la simplicité du trait et la facilité d'appropriation du texte.

Ainsi, chaque époque est marquée par la voix de la bande dessinée : elle se moque ou dénonce l'ennemi ; qu'il soit mandchoue, occidental ou japonais, il n'échappe pas à la plume de l'artiste qui discourt et représente à la face de la société celui qu'il faut haïr ou adorer.

---

<sup>93</sup> Culture art investment, <http://www.myxy.com.cn/page/wid:218>

Consulté le 29 avril 2016.

<sup>94</sup> Mao Dun, « Les romans en bande dessinée (1932) » trad. du chinois par Marie-Chantal Piques, in Jean-Louis Boissier et Patrick Destenay, *Bandes dessinées chinoises*, Paris, Co-Édition Université Paris VIII et Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1982, p22.

Alors que le 7 juillet 1937 voit le deuxième conflit sino-japonnais prendre vie à proximité de Pékin au lieu-dit du pont de Marco Polo<sup>95</sup>, certains dessinateurs fuient vers Canton ou Hong Kong, d'autres suivent le repli des forces gouvernementales du Guomindang vers l'Ouest : la bande dessinée se veut militante. Ye Qianyu et Zhang Leping fondent une équipe de propagande dont les armes prennent la forme d'affiches, de caricature et de bandes dessinées satiriques. Trois années durant, ils exposent combien l'ennemi commet des atrocités et ô combien le peuple japonais est opposé à cette guerre.<sup>96</sup> La bande dessinée revêt également un sens didactique, elle explique clairement et simplement comment se protéger face aux bombardements, elle encourage à soutenir la lutte de salut national par contribution financière. Cependant la sympathie procommuniste des deux auteurs aura raison du soutien apporté par le gouvernement, et c'est ainsi qu'en 1940 disparaît cette organisation propagandiste. Les artistes n'en demeurent pas moins actifs et continuent de manière individuelle à user de leur talent de narration en images pour exalter le patriotisme.

Installé dans le nord de la province du Shǎnxī 陕西 depuis décembre 1936 et la fin de la *Longue marche*, Mao Zedong impose son autorité de pensée et devient en 1942 le chef de file de la pensée politique du parti communiste chinois. Il théorise à propos de nombreux domaines et notamment sur l'art et la littérature dans leur emploi. L'art est au service du prolétariat, à la faveur des masses dans un contexte de lutte contre le Japon. Mao exprime cette vision idéologique lors de son discours d'ouverture des Interventions aux causeries sur l'art et la littérature de Yán'ān 延安 en mai 1942 :

---

<sup>95</sup> Alain Roux, *La Chine contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2010, p.75.

<sup>96</sup> Il est tout à fait intéressant de souligner combien l'utilisation de bandes dessinées sous formes d'affiches utilisées pour dénoncer et prévenir de la présence des « ennemis » du pays est encore de nos jours employée par le gouvernement à l'image de la campagne d'affichage intitulée Wéixiǎn de àiqíng 危险的爱情 (Liaisons dangereuses). Cette bande dessinée en seize cases affichée sur tous les murs de Pékin en avril 2016 et plus particulièrement dans le métro stigmatise les étrangers masculins derrière lesquels se cacheraient un espion prêt à séduire les jeunes chinoises pour leur soutirer des informations sensibles. Voir annexe 7.

En ce qui concerne nos ennemis, les impérialistes japonais et tous les ennemis du peuple, la tâche des écrivains et des artistes révolutionnaires consiste à dévoiler leur cruauté, leurs mensonges et à montrer qu'ils sont voués à la défaite, afin d'encourager l'armée et le peuple qui résistent au Japon à lutter résolument, d'un même cœur et d'une même volonté pour abattre l'ennemi.<sup>97</sup>

Les nombreux dessinateurs ayant rallié les zones contrôlées par le parti communiste, participent à la mise en pratique de cette théorisation. Ainsi, les thèmes à vocation éducative visent entre autre à développer la conscience de classe chez les combattants, la nécessité d'une réforme agraire et la rééducation des prisonniers. Loin des contes traditionnels, les nouveaux héros sont désormais les ouvriers, les paysans et les soldats dont les aventures sont diffusées grâce au réseau *Xīnhuá shūdiàn* 新华书店 (Librairies Chine Nouvelle).

Mao Zedong participe à ce que Jacques Ellul<sup>98</sup> nomme la propagande moderne et dont il nous livre quelques caractéristiques en ces termes :

Une propagande moderne doit tout d'abord s'adresser en même temps à l'individu et à la masse. [...] La propagande moderne est celle qui atteint des individus inclus dans une masse et en tant que participants à une masse, et réciproquement qui vise une foule mais en tant qu'elle est composée d'individus. [...] l'individu n'est jamais pris dans son individualité mais dans ce qu'il a de commun avec les autres, aussi bien en ce qui concerne ses tendances, que ses sentiments ou ses mythes.<sup>99</sup>

Elle est également totale et s'insère dans les esprits de chacun par tous les vecteurs comme le précise Ellul: « La propagande doit être totale. Il faut que le propagandiste utilise l'ensemble des moyens techniques mis à sa disposition. Ces moyens sont essentiellement : presse, radio, T.V., cinéma, affiches, réunions, porte à porte. La propagande moderne doit utiliser tous ces moyens. »<sup>100</sup>

Moderne et totale, elle est également outil d'agitation : « Cette propagande d'agitation est le plus souvent une propagande subversive et à caractère

---

<sup>97</sup> Mao Tse-Toung, *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yen-an*, Pékin, Editions en langues étrangères, 1962, p.3.

<sup>98</sup> Jacques Ellul (1912-1994) est un sociologue, théoricien de la Technique et de l'aliénation. Parmi la soixantaine d'ouvrages publiés nous citerons *Le Système technicien* (1977), et *Propagandes* (1990).

<sup>99</sup> Jacques Ellul, *Propagandes*, Paris, Economica, 1990, p.18.

<sup>100</sup> Ellul, *Propagandes*, p.21.

d'opposition. Elle est menée par un parti qui cherche à détruire le gouvernement, ou bien l'ordre établi. Elle tend à la révolte ou à la guerre. Bien entendu, elle a toujours eu lieu au cours de l'histoire. »<sup>101</sup>

Une observation attentive des diverses productions de *liánhuánhuà* dans les années 1940 jusqu'aux années 1960 nous permet de faire entrer en résonance les écrits de Jacques Ellul et le programme culturel de Mao Zedong. Les récits offerts par les petits livrets mettent en scène des personnages caractéristiques où chacun peut se reconnaître en tant qu'individu mais également en tant que rouage d'un tout : le soldat valeureux, courageux et patriote dont l'abnégation surpasse la douleur au combat. Le courage de cette figure se fait modèle puis devient mythe, de valeureux soldats d'autres pays communistes sont parfois même exposés comme modèles : citons l'exemple de *Jìn wèi jūn shàoxiào* 近卫军少校 (Le garde major), une bande dessinée publiée en 1955 inspirée des prouesses militaires d'un soldat russe dans un contexte où Mao Zedong déclare que « L'URSS d'aujourd'hui, c'est la Chine de demain » et Li Fuchun lance en 1953 le premier plan quinquennal dont la priorité est donnée à l'industrie.



FIG. 9. – *Le garde major*, 1955.

---

<sup>101</sup> Ellul, *Propagandes*, p.85.

L'ouvrier est également un modèle à suivre, il participe à la construction d'une Chine nouvelle tout comme le paysan labourant la terre sans relâche.



FIG. 10. – *Le labourage de la terre vierge*, 1955.

Au-delà du symbolisme des thématiques choisies, la qualité graphique est d'une importance capitale. Le personnage, le héros paradigme du prolétaire, est toujours positionné au centre de l'image dans un mouvement sur une ligne dynamique oblique exprimant la force et la volonté.

Le fascicule d'histoires dessinées devient alors le petit miroir dans lequel se regarde le lecteur.

En septembre 1949, à la veille de la fondation de la République Populaire de Chine<sup>102</sup>, un cadre législatif voit le jour à l'occasion de la conférence politique consultative populaire. Le chapitre V du programme commun adopté en ces circonstances définit le rôle des arts et de la littérature :

第五章：文化教育政策

[...]

第四十五条：提倡文学艺术为人民服务，启发人民的政治觉悟，鼓励人民的劳动热情。奖励优秀的文学艺术作品。发展人民的戏剧电影事业。 [...]

---

<sup>102</sup> La République Populaire de Chine, *Zhōnghuá Rénmín Gònghéguó* 中华人民共和国, est fondée le 1<sup>er</sup> octobre 1949 par Mao Zedong.

第四十九条：保护报道真实新闻的自由。禁止利用新闻以进行诽谤，破坏国家人民的利益和煽动世界战争。发展人民广播事业。发展人民出版事业，并注重出版有益于人民的通俗书报。<sup>103</sup>

[Chapitre 5 : Culture et politique de l'éducation.

Article 45 : Les arts et la littérature sont au service du peuple pour qu'ils éveillent la conscience politique de chacun et stimulent l'enthousiasme au travail. Il faut récompenser les œuvres littéraires et artistiques remarquables et développer l'industrie du film dramatique populaire. [...]

Article 49 : Protéger rapport libre vraies nouvelles. Interdiction d'utiliser l'information à des fins de diffamation, d'atteinte aux intérêts du peuple et incitation à la guerre mondiale. Il faut développer l'industrie de la radiodiffusion populaire. Développement des éditeurs et se concentrer sur la publication de livres populaires.]

Une formidable machine de diffusion médiatique se met en marche, journaux spécialisés et maisons d'éditions d'État voient le jour. Citons *liánhuánhuà bào* 连环画报 (*Le journal des bandes dessinées*) et *qúnzhòng huàbào* 群众画报 (*L'illustré des masses*) à partir de 1951.

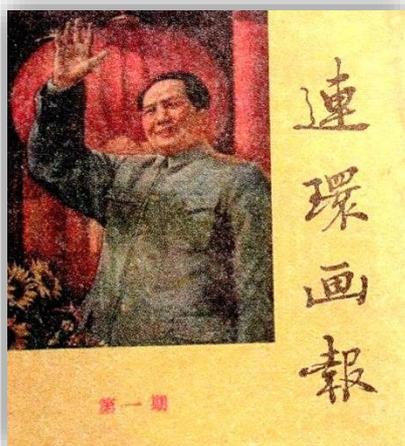


FIG. 11. – *Le journal de la bande dessinée*, n°1, 1951.

Du côté des maisons d'éditions, trois enseignes voient le jour entre 1949 et 1952 : *Dàzhòng shūhuà chūbǎnshè* 大众图画出版社 (Éditions graphiques pour le grand public), *Běijīng rénmin měishù chūbǎnshè* 北京人民美术出版社 (du peuple de

---

<sup>103</sup>*Zhōngguó rénmin zhèngzhì xiéshāng huìyì gòngtóng gānglǐng* 中国人民政治协商会议共同纲领 <http://www.mzdbl.cn/maoxuan/wenxian/zhengxie.html> Consulté le 25/10/2015.

Pékin), *Shànghǎi rénmin chūbǎnshè* 上海人民出版社 (Éditions des beaux arts du peuple de Shanghai).

Cette véritable industrie culturelle fonctionne à plein régime, et si en 1952 vingt et un millions de fascicules sont édités, ils sont plus de cent millions en 1957. Patrick Destenay estime la production les *liánhuánhuà* à 730 millions d'exemplaires entre 1949 et 1964 pour 1400 titres, soit un ouvrage par personne.<sup>104</sup>

Outre la quantité produite, il s'agit de souligner le système de diffusion par le biais de bouquinistes en entreprises privées puis mixtes, et surtout grâce à des salles de lectures gérées par des comités de quartier où deux possibilités s'offrent au lecteur : l'achat ou le prêt. Il est par ailleurs intéressant de remarquer que le système de prêt des bandes dessinées n'est pas un phénomène endémique en Chine puisqu'un procédé identique existe dans les années 1950 au Japon comme le précise Julien Bouvard : « S'il faut parler du Manga dans les années 1950, on ne peut ignorer l'importance des librairies de prêt de manga kashihonya qui sont des lieux de lecture qui offrent aux classes populaires comme aux enfants l'occasion de lire à prix réduit. »<sup>105</sup> Le témoignage de Gino Nebiolo apporte quant à lui quelques précisions tout à fait pertinentes quant au prix des fascicules à cette époque. Il met en perspective son coût élevé par rapport aux autres éléments de consommation quotidienne et apporte une explication concernant le succès des librairies de prêt :

I prezzi variavano da 12 *fen* (30 lire) per i fascicoli più sottili di una cinquantina di pagine a 35 *fen* (87 lire e 50) per i cosiddetti cineromanzi tratti dai fotogrammi di film: non erano dunque a buon mercato, se si tiene conto che il « Renmin Ribao » costa un *fen* al foglio — il numero di fogli del giornale ufficiale non è fisso e il prezzo cambia a seconda della loro quantità, ma non supera mai i 4 *fen* —, che un chilo di patate costa 5 *fen*, un chilo di cavoli 10 *fen*, uno di riso 20 *fen*, [...] una famiglia operaia paga per il fitto

---

<sup>104</sup> Destenay « Des origines à nos jours – la bande dessinée chinoise » in, Jean-Louis Boissier et Patrick Destenay, *Bandes dessinées chinoises*, p.16.

<sup>105</sup> Julien Bouvard, *Manga politique, politique du manga – Histoire des relations entre un médium populaire et le pouvoir dans le Japon contemporain des années 1960 à nos jours*, thèse de doctorat d'Étude de l'Asie et de ses diasporas, sous la direction de Jean-Pierre Giraud, présentée et soutenue le 7 décembre 2010, p.32.

mensile di due stanze, 32 metri quadrati, 5 *yuan* che sono 1250 lire, compreso il mobilio.<sup>106</sup>

[Les prix variaient de 12 fen (30 liras) pour les fascicules les plus fins d'une cinquantaine de pages à 35 fen (87 liras 50) pour les soit disant roman photo issus de pellicules de films : ils n'étaient donc pas bon marché, si on tient compte du fait que le « *Renmin Ribao* » coûtait 1 fen la feuille – le nombre de feuilles du journal officiel n'est pas fixe et le prix varie en fonction de leur quantité, mais n'excède jamais 4 fen- , qu'un kilogramme de pommes de terres coûte 5 fen, un kilogramme de choux 10 fen, un kilogramme de riz [...] une famille d'ouvrier paye un loyer mensuel de deux pièces de 32 mètres carrés, 5 yuans soit 1250 liras, mobiliers compris.]

Les thèmes développés au service de la politique mettent en scène de nombreux personnages explicitement révolutionnaires où les événements majeurs de la révolution. Cependant, les grands classiques ne sont pas jetés aux oubliettes de la culture populaire. Certains de leurs chapitres sont très habilement édités et adaptés afin de mettre en avant les aspects tactiques et stratégiques militaires. Ainsi, *Le Roman des trois royaumes* revêt une perspective à la fois patriotique mais également éducative.

L'emploi didactique est certes au service de la politique mais la simplicité des textes permet également de lutter contre l'analphabétisme, de vulgariser des connaissances techniques et scientifiques et de porter les notions d'hygiène à la connaissance de tous.

A la lumière de cette démonstration, il nous apparaît que la bande dessinée n'est pas au XX<sup>e</sup> siècle un média exclusivement utilisé dans les « pays d'économie capitaliste libérale » comme le précise Michel Pierre lorsqu'il rapporte un extrait du numéro 6 de la revue cubaine *C Linea* (*Revista latino-americana de Estudio de la Historieta*):

Sur qui une B.D. impérialiste fait elle le plus de dégâts?

C'est parmi les enfants et les adultes qui ont des difficultés de lecture, c'est-à-dire, les majorités (n'ont pu accéder à une éducation supérieure, de leur âge ou par séquelle du passé capitaliste.

A qui profite une bande dessinée authentiquement révolutionnaire ?

Aux enfants et aux personnes adultes qui ont des difficultés de lecture, alors elle peut leur apporter immédiatement et facilement des enseignements

---

<sup>106</sup> Jean Chesneaux, Umberto Eco, Gino Nebiolo, *I fumetti di Mao*, Bari, Laterza, 1971, p.VIII.

utiles sur des thèmes comme l'origine de la vie, les phénomènes naturels, l'évolution des espèces, les étapes de la décadence d'une société, les symboles la patrie, le système solaire, les grands hommes [...]»<sup>107</sup>

Les années 1950 - 1965 voient l'expansion de la bande dessinée, certains qualifient cette période d'âge d'or : alors que « seulement » vingt et un millions de fascicules sont publiés en 1952, ils sont plus de cent millions en 1957. Plus de sept cent trente millions de *liánhuánhuà* sont ainsi diffusés pendant cette période, soit un ouvrage par personne.

Cependant, en août 1966 les kiosques et les librairies baissent leur rideau sous la pression des gardes rouges. De 1967 à 1968, la production des fascicules entre dans une période critique: les ouvrages édités avant 1966 sont purement et simplement éradiqués, les auteurs de *liánhuánhuà* sont envoyés en rééducation à la campagne tout comme la majorité des intellectuels et artistes considérés comme « droitiers ». Seule la diffusion de bandes dessinées dont les thèmes mettent en iconographie la pensée de Mao, des opéras ou des films révolutionnaires sont autorisées par le groupe d'art et de littérature dirigé par Jiāng Qīng 江青(1914-1991). Chaque œuvre doit délivrer la bonne parole révolutionnaire moraliste et modernisatrice tant par le verbe que par l'iconographie.<sup>108</sup>

L'œuvre intitulée *Gōng zì de kǎigē* 公字的凯歌 (*Chant triomphal pour l'esprit d'abnégation*)<sup>109</sup> dont l'action se situe dans les houilles du Liaoning est un exemple assez significatif.

La composition de la couverture respecte les règles élémentaires de la construction graphique permettant d'attirer le regard. Le portrait de Mao se situe à l'intersection de lignes de forces au tiers supérieur gauche où le regard se porte

---

<sup>107</sup> Pierre, *La bande dessinée*, p.49.

<sup>108</sup> Florian Deschanel, *Vie quotidienne et modernité - Analyse d'un discours de la modernisation dans les bandes dessinées chinoises de propagande révolutionnaire*, mémoire de master, Lettres et Langues, mention LCE, spécialité chinois, Sous la direction de Florent Villard, soutenu en 2011, pp.42-96.

<sup>109</sup> Bīngxīn 冰心 yùshù 玉树, *Gōng zì de kǎigē* 公字的凯歌 (*Chant triomphal pour l'esprit d'abnégation*), Běijīng, jiěfàngjūn wényì shè chūbǎn, 1968.

naturellement. Cette accroche visuelle est renforcée par la couleur claire entourant son visage, ainsi le regard reste positionné sur la zone claire avant de suivre la ligne oblique constituée par le bras du soldat debout et la ligne de flammes. Tous les protagonistes portent leur regard dans la même direction, vers la droite symbolisant le futur. Deux soldats portent serrés contre leur poitrine le petit livre rouge dont les maximes guident les pas du peuple.



FIG. 12. – *Chant triomphal pour l'esprit d'abnégation*, 1968.

Leur réalisation est particulièrement soignée et tout comme dans les publications antérieures à la révolution culturelle. D'une manière récurrente, le protagoniste principal du récit se positionne au centre de l'image et en occupe une large surface. La perspective en contre plongée magnifie le personnage, le bras tendu vers l'avant offre une dynamique qui encourage à suivre la voie suggérée par le regard du Grand Timonier dont le portrait est présent sur la majorité des pages. Le visage souriant de Mao s'insère dans le décors sous la forme d'un portrait accroché au mur des maisons, d'une affiche dans un bureau, d'une bannière flottant au vent, du petit livre rouge brandi par la population, ou suspendu dans

le ciel auréolé de rayons lumineux tel un phare éclairant le peuple, une déité guidant la pensée des hommes.<sup>110</sup>

Dans cette bande dessinée de cent deux feuillets, le portrait du Grand Timonier apparaît seize fois et le petit livre rouge est présent à vingt deux reprises<sup>111</sup> : Mao et son œuvre impriment l'esprit de chaque lecteur, leurs images sont au cœur de la normalité.

Comme la majorité des *liánhuánhuà* de l'époque, l'ouvrage débute par une ou deux citations du président Mao :

毛主席语录

这个军队具有一往无前的精神，它要压倒一切敌人，而决不被敌人所屈服。

这些人不要自私自利，不要个人英雄主义和风头主义，不要懒惰和消极性，不要自高自大的宗派主义，他们是大公无私的民族的阶级的英雄，……<sup>112</sup>

[Citations du président Mao

Cette armée a un esprit indomptable, elle doit écraser l'ennemi, et certainement pas y succomber.

Ces personnes ne veulent pas être égoïstes ni suivre la doctrine de l'héroïsme individuel et ne cherchent pas à être la vedette, ils ne doivent pas verser dans la paresse et la passivité, ils rejettent les sectarismes prétentieux, ce sont des héros nationaux plein d'abnégation, …]

Ces quelques lignes introductives, résument à elles seules l'esprit de la bande dessinée. Dans le cas présent, l'esprit d'abnégation, le dévouement pour le peuple et les camarades, la lutte et la possibilité du sacrifice suprême pour le bien de la collectivité sont mis en avant. Ils renvoient à des citations des chapitres XIX et XXIX des *Citations du président Mao Tse-Toung* intitulés respectivement *L'héroïsme Révolutionnaire* et *Les Cadres*.

---

<sup>110</sup> Voir annexe 8.

<sup>111</sup> L'intégralité de ce titre est disponible en version numérique aux adresses suivantes : [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_5c2501bb0100qdmh.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_5c2501bb0100qdmh.html) pour la première partie et [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_eb9079140102vg6g.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_eb9079140102vg6g.html) pour la deuxième partie.

<sup>112</sup> Cette citation est reproduite selon l'écriture originale, c'est-à-dire en caractères non simplifiés.

Cette armée va toujours de l'avant, intrépide et décidée à triompher de n'importe quel ennemi. Jamais elle ne se laissera soumettre. Quelles que soient les circonstances, et aussi difficiles qu'elles puissent être, elle se battra jusqu'au dernier homme.<sup>113</sup>

[...] Ils doivent être étrangers à tout égoïsme, tout héroïsme individuel, toute ostentation, toute indolence ou passivité, tout sectarisme hautain ; ils doivent être des héros pleins d'abnégation de leur nation et de leur classe.[...]<sup>114</sup>

L'idéologie, ainsi mise en cases et soulignée par les didascalies, parvient aux masses populaires quel que soit leur niveau d'instruction.

Les œuvres de bandes dessinées sont également utilisées dans un but didactique. En 1974, Mao Zedong utilise ce support pour faire apprendre au peuple des chants révolutionnaires tels que *L'internationale*.<sup>115</sup> Ainsi, la vie du poète et révolutionnaire français Eugène Pottier (1816-1887) est mise en scène à travers un fascicule publié en août par les Éditions des arts et du peuple de Pékin à deux millions cent mille exemplaires.<sup>116</sup>



FIG. 13. – *Le chant des prolétaires*, couverture, 1974.

---

<sup>113</sup> Máo Zédōng, *Citations du président Mao*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1966, pp. 199.

<sup>114</sup> Máo, *Citations du président Mao*, pp. 311-312.

<sup>115</sup> YI, WANG, WEI, *Xiǎorén shū de lìshǐ - The History of Comics - Mǎntán zhōngguó liánhuà huà bǎinián xīngshuāi*, p.148.

<sup>116</sup> Chén Yǎnníng 陈衍宁 Tāng Xiǎomíng 汤小铭, *Wúchǎn jiējí de gē 无产阶级的歌 (Le chant des prolétaires)*, Běijīng, Běijīng rén mín měishù chūbǎnshè, 1974.

Le révolutionnaire occidental, « L'autre », devient le miroir du lecteur chinois, le « Je ».

La partition et les paroles de *L'internationale* constituent la préface de l'ouvrage qui accentue le motif didactique de l'objet. Le récit s'ouvre sur un extrait du premier couplet illustré par un groupe d'ouvriers avançant en se tenant par les bras. Le commentaire apposé souligne le lien universel unissant les prolétaires du monde. Puis le récit immerge le lecteur dans une France de 1816 dont le contexte politique et social fait écho à celui de la Chine : le prolétariat asservi par une bourgeoisie dominante, s'uni et prend les armes pour gagner sa liberté. La commune de Paris<sup>117</sup> et le personnage d'Eugène Pottier sont mis en exergue, figurant le paradigme de ce vers quoi le peuple chinois doit se diriger. Le style graphique de Tāng Xiǎomíng 汤小铭 utilisant le fusain et la peinture dans une inspiration occidentale du romantisme du XIX<sup>e</sup> siècle permet à cette œuvre de se distinguer des autres *liánhuánhuà* de l'époque. Ainsi, la vignette trente-deux<sup>118</sup> rappelle *La liberté guidant le peuple* une œuvre d'Eugène Delacroix. Le personnage d'Eugène Pottier est éclairé, auréolé par un rayon lumineux, métaphore de sa volonté et de sa clairvoyance. Il est la voix à suivre, celle qui mobilise l'ardeur du prolétariat qui se soulève face à l'oppression. La plume et l'épée si chères à Mao Zedong sont également mises en lumière : les planches alternent discours et prises d'armes. La disparition du poète révolutionnaire français est pleurée, les ouvriers bravent les interdictions pour assister à ses obsèques comme le montre la vignette cinquante-huit<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> La commune de Paris est un mouvement insurrectionnel ouvrier qui a pris naissance le 18 mars 1871 à l'issue de la guerre franco-allemande dans un contexte où la mixité sociale disparaît et la vie des ouvriers devient de plus en plus pénible. Non endémique de la capitale, ce mouvement s'exprime dans d'autres villes de France (Marseille, Lyon, Saint-Étienne, Toulouse, Narbonne, Grenoble, Limoges). Il s'achève le 28 mai de la même année par la semaine sanglante.

<sup>118</sup> Voir Annexe 9.

<sup>119</sup> Voir Annexe 9.



FIG. 14. - *Le chant des prolétaires*, 1974.

De la même manière que la bande dessinée débute par un extrait du premier couplet de *L'internationale* entonné par des ouvriers unis, la dernière vignette clos le récit par une démonstration d'unicité de niveau mondial. Réunis sous la bannière de la commune de Paris, les prolétaires des cinq continents armes à la main expriment leur volonté de changer le monde et chantent le refrain de *L'internationale*.

"四海翻腾云水怒，五洲震荡风雷激"。"公社被镇压了……但是鲍狄埃的《国际歌》却把它的思想传遍了全世界。在今天公社比任何时候都更有活力"。"这是最后的斗争，团结起来，到明天，英特纳雄耐尔就一定要实现!"

["La colère ondule sur les quatre océans, le tonnerre et le vent rugissent sur les cinq continents". "La commune a été étouffée……Mais l'internationale de Pottier s'est répandue à travers le monde. Aujourd'hui la commune est plus vivante que jamais". "C'est la lutte finale, unissons-nous et demain, l'internationale sera réalisée !"]

A travers la commune de Paris, cette bande dessinée offre une représentation de la France empreinte d'un puissant héroïsme révolutionnaire, un modèle à suivre pour les prolétaires chinois dont l'empreinte est encore bien présente aujourd'hui comme le souligne Li Kunwu dans le troisième opus de la trilogie *Une vie Chinoise* alors qu'il se représente visitant Paris et déposant une rose au pied du

mémorial de la commune en songeant : « Ah ! La commune de Paris ! Si cela se trouve, les français n'ont même pas idée de l'importance que nous lui accordons en Chine ! »<sup>120</sup>

La réflexion de Jean-François Lyotard à propos du métarécit prend tout son sens dans ce contexte :

ces histoires populaires racontent elles-mêmes ce qu'on peut nommer des formations (*Bildungen*) positives ou négatives, c'est-à-dire les succès ou les échecs qui couronnent les tentatives des héros, et ces succès ou ces échecs ou bien donnent leur légitimité à des institutions de la société (fonction des mythes), ou bien représentent des modèles positifs ou négatifs (héros heureux ou malheureux) d'intégration aux institutions établies (légendes, contes). Ces récits permettent donc d'une part de définir les critères de compétence qui sont ceux de la société où ils se racontent, et de l'autre d'évaluer grâce à ces critères les performances qui s'y accomplissent ou peuvent s'y accomplir.<sup>121</sup>

La mise en scène de héros, de modèles, de représentation de la Chine offerte par le Neuvième Art va évoluer au gré du métarécit par le biais d'intertextualités, de traductions d'œuvres soumises ou non à des choix éditoriaux, ou de réalisations conjointes franco-chinoises.

---

<sup>120</sup> Li Kunwu et Philippe Otié, *Une vie Chinoise – 3. Le temps de l'Argent*, Bruxelles, KANA, 2010, p.238.

<sup>121</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, les Éditions de Minuit, 1979, pp.38-39.

## CHAPITRE 3:

### RENCONTRES FRANCO-CHINOISES : INTERTEXTUALITES, TRADUCTIONS, CO RÉALISATIONS

#### 3.1. Intertextualités

En miroir du modèle révolutionnaire de la commune de Paris pour les chinois, se pose une vision héroïque de La longue marche de Mao pour les intellectuels et le lectorat français.

Il est par ailleurs intéressant de souligner la proximité de publication de deux bandes dessinées contant cette épopée sous un jour lyrique. En 1981, les éditions Dargaud publient *La longue marche Mao Tse-Toung*<sup>122</sup> mise en images par Philippe Dupuis (1929-2004) et racontée par l'historien chinois Hu Chi-Hsi<sup>123</sup> dans la série *Les grands capitaines*<sup>124</sup>. Quelques années plus tard, en 1989, les Éditions des beaux arts du peuple de Pékin publient un *liánhuánhuà* célébrant la même épopée mais cette fois-ci en cinq volumes. L'adaptation par Chén Yáoyī 沈尧伊 du roman éponyme écrit par Wèi Wēi 魏巍, *Dìqiú de hóng piāodài* 地球的红飘带 (Le ruban rouge de la terre)<sup>125</sup> sera éditée à vingt et un millions d'exemplaires et deviendra rapidement un classique des années 1990 réédité à sept reprises et récompensée par les plus grandes distinctions nationales<sup>126</sup>. Laurent Mélikian, journaliste spécialiste de la bande dessinée en Chine, précise à ce sujet que ce *liánhuánhuà* a été inspiré par la bande dessinée française de Dupuis et Hu Chi-Hsi

---

<sup>122</sup> Mao Tse-Toung : le système de transcription phonétique utilisé dans ce cas est le système Wade-Giles, il en va de même pour la transcription de Hu Chi-Hsi.

<sup>123</sup> Georges Walter et Hu Chi-Hsi ont co-écrit *Ils étaient cent mille - la longue marche 1934 – 1935* publié aux éditions Jean-Claude Lattès en 1982.

<sup>124</sup> Philippe Dupuis et Hu Chi-Hsi, *La longue marche Mao Tse-Toung*, Vitry sur Seine, Dargaud, 1981.

<sup>125</sup> Wèi Wēi 魏巍, *Dìqiú de hóng piāodài* 地球的红飘带 (Le ruban rouge de la terre), Běijīng, Běijīng rénmin wénxué chūbǎnshè, 1987.

<sup>126</sup> Voir annexe 10.

à la faveur de sa lecture par un éditeur chinois, et comme pour ce dernier, le trait est tout à fait réaliste.<sup>127</sup>

Les deux œuvres offrent une représentation de courage hors du commun et la valeur exceptionnelle de cette épopée prenant fait et cause pour le Grand Timonier. La préface de Georges Walter (1921-2014) est sans équivoque :

Epopée unique dans l'histoire du vingtième siècle par une somme de souffrances physiques et de volonté morale à peu près inimaginable, telle fut la Longue Marche. L'américain Edgar Snow dont la tombe est à Pékin et qui fut à la fois un compagnon de route des communistes chinois et le confident de Mao Tsé-Toung, a pu dire justement que, comparée à la Longue Marche, la légendaire traversée des Alpes par Hanibal avec ses éléphants, fait figure d'excursion de vacances. [...] Bien que, dans le même temps, les envahisseurs japonais saignent le pays, la tâche la plus urgente aux yeux du généralissime, est d'anéantir les Rouges. Les armées communistes ont déjà derrière elles sept ans de combat. Non seulement elles vont échapper au coup de grâce qui leur est destiné, mais elles vont parcourir une distance équivalente à deux fois la largeur du continent américain [...]. La Longue marche n'a pas seulement sauvé la révolution chinoise, elle l'a forgée, contribuant à lui donner sa figure à la fois traditionnelle et originale mais aussi indépendante et quelque peu jalouse.<sup>128</sup>

La plume de Hu Chi-Hsi fait écho à celle de Georges Walter : l'héroïsme, l'abnégation, le courage sont mis en valeur au fil d'un scénario teinté de lyrisme où la référence à France révolutionnaire est présente mais cette fois-ci à travers la Marseillaise chantée par une jeune chinoise.

Le rouge vif rehausse le col des chemises, les étoiles brodées sur les casquettes et les bannières portées par les troupes sous la direction de Mao dont le personnage est toujours mis en exergue soit par sa position sur un point fort de la case, soit par sa coloration vive qui se détache des autres personnages ou par sa représentation en contre plongée qui magnifie le personnage. Couverture et dernière page sont réalisées en miroir : les deux présentent le portrait de Mao surplombant le parcours de la longue marche, le regard orienté vers la droite, vers l'avenir. Par le trait du dessinateur, Mao représente alors la Chine et la Chine

---

<sup>127</sup> Propos issus d'un entretien téléphonique réalisé le 23 mars 2016.

<sup>128</sup> Dupuis et Hu Chi-Hsi, *La longue marche Mao Tse-Toung*, Vitry sur Seine, Dargaud, 1981, pp.2-4.

représente l'avenir. La conclusion de Hu Chi-Hsi souligne l'espoir de cette épopée :

La longue marche est la première de ce genre dans les annales de l'histoire... Elle est à la fois un manifeste, un instrument de propagande et une machine à semer. Elle a répandu dans les onze provinces traversées des semences qui germeront, porteront des feuilles, des fleurs et des fruits et qui donneront leur moisson dans l'avenir... <sup>129</sup>



Fig. 15. - *La Longue Marche Mao Tsé-Toung*, 1981.

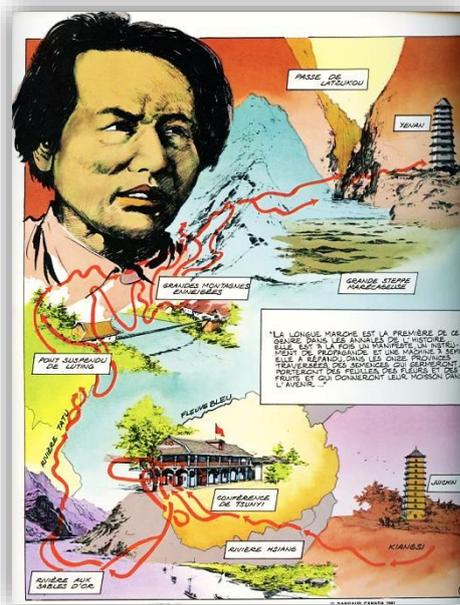


Fig. 16. - *La Longue Marche Mao Tsé-Toung*, 1981.

<sup>129</sup> Dupuis et Hu Chi-Hsi, *La longue marche Mao Tse-Toung*, p.64.

L'œuvre de Dupuis publiée en 1981 n'est pas la seule illustration d'une relation franco-chinoise envisagée sous le prisme de la bande dessinée. Celle-ci existe depuis les années 1950 comme en témoignent des œuvres traduites parvenues en France grâce aux Éditions en langues étrangères de Pékin, parmi lesquelles *Les pionniers du général Yang*<sup>130</sup> qui faisait l'apologie de la politique de Mao dans un contexte de réception favorable où le maoïsme faisait rêver une frange de la société française qui voyait en la Chine un modèle de révolte et de résistance contre la bureaucratisation.

Il convient de souligner qu'à cette époque de nombreux intellectuels français tels que Michel Leris (1901-1990)<sup>131</sup>, Jean-Pierre Rémy<sup>132</sup>, André Malraux (1901-1976)<sup>133</sup> ou Simone de Beauvoir (1908-1986)<sup>134</sup> mettent leur art au service de la promotion du régime politique de la nouvelle Chine socialiste et Mao devient pour ces derniers la mythique figure de proue d'un nouveau monde, paradigme d'une société idéale.

A partir de 1960, d'autres noms du monde intellectuel français se réunissent autour de Philippe Sollers et contribuent à la publication de la revue d'orientation marxiste puis maoïste *Tel Quel* qui prend fait et cause pour la politique de Mao. En 1971, la revue fait la promotion de l'essai écrit par l'intellectuelle italienne Maria-Antonietta Macciocchi (1922-2007) intitulé *De la Chine*,<sup>135</sup> dont les cinq cents pages forment un recueil de louanges à destination de la politique maoïste, est contesté, notamment par Simon Leys (1935-2014) qui le qualifiera de « véritable escroquerie »<sup>136</sup>. A l'occasion d'un voyage d'observation de la révolution culturelle en mai 1974, la Chine imaginée par les maoïstes de *Tel Quel* se révèle être une chimère. Cette forme de désillusion rappelle celle ressentie par

---

<sup>130</sup> Kuo Siu et Fan Yi-sing, *Les pionniers du général Yang*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1965.

<sup>131</sup> Michel Leris, *Journal de Chine*, Paris, Gallimard, 1994 (écrit en 1955).

<sup>132</sup> Jean-Pierre Rémy, *Le sac du Palais d'été*, Paris, Gallimard, 1971.

<sup>133</sup> André Malraux, *La condition humaine*, Paris, Gallimard, 1967.

<sup>134</sup> Simone de Beauvoir, *La longue marche*, Paris, Gallimard, 1957.

<sup>135</sup> Maria Antonietta Macciocchi, *De la Chine*, de l'italien par Louis Bonalumi, Gérard Hug, Micheline Pouteau et Gilbert Taïeb Paris, Seuil, 1971.

<sup>136</sup> Apostrophe, émission du 27 mai 1983.

l'écrivaine Sū Xuělin 苏雪林 (1897-1999) qui aura la même désillusion lors de son arrivée à l'institut franco-chinois de Lyon. Elle découvrira la réalité d'une France où un élève français issu de sang royal est par exemple mieux considéré qu'un fils d'ouvrier, où les jeunes filles ont besoin d'un chaperon pour sortir en ville. Cette mise en confrontation au réel remettra en cause sa croyance dans les idéaux du mouvement du 4 mai<sup>137</sup>.

Xu Kefei explique que cette vision de la Chine est à ce moment-là hors de toute réalité sociale ou historique et que « Pour les maoïstes de *Tel Quel*, la Chine est évidemment mythifiée, et les maoïstes de *Tel Quel* sont eux mythifiants. »<sup>138</sup>

Ainsi, la sinophobie des années 1920 portant l'étendard du péril jaune semble laisser place à une sinophilie mise en mots et en images à travers la littérature, le cinéma et la bande dessinée. Le septième art consacrera par ailleurs en 1977 le documentaire éponyme d'une des plus célèbres citations de Mao prononcée le 11 juin 1945<sup>139</sup> *Comment Yukong déplaça les montagnes* réalisé par Joris Ivens et Marceline Loridan-Ivens dans lequel l'empathie apportée à la révolution culturelle se rapproche de la propagande<sup>140</sup>.

Dans ce contexte, la réflexion de Guy Debord (1931-1994) fait sens lorsqu'il écrit que « Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique... »<sup>141</sup>.

---

<sup>137</sup> Sū Xuělin, 苏雪林自传 Sū Xuělin zìzhuàn (Autobiographie de Su Xuelin), Nánjīng, Jiāngsū wényì chūbǎn shè, 1996.

<sup>138</sup> Xu Kefei, « Le maoïsme de Tel Quel autour de Mai 68 », Transtext(e)s Transcultures 跨文本跨文化 [En ligne], 6 | 2011. Consulté le 08 mars 2016.  
<http://transtexts.revues.org/436>

<sup>139</sup> Máo Zédōng, *Citations du président Mao*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1966, pp. 221-223.

<sup>140</sup> Joris Ivens et Marceline Loridan-Ivens, *Comment Yukong déplaça les montagnes*, [DVD] EDV236, ARTE France Développement, 2014.

<sup>141</sup> Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, 1992 (1967), p.23.

En témoigne également, la réédition en 1978 de la bande dessinée *Fils de Chine*<sup>142</sup> initialement publiée de 1950 à 1955 par *Vaillant* (1945-1969) l'hebdomadaire du parti communiste français.

La couverture, dont le cadre est rouge sang, annonce une épopée que le profane pourrait assimiler à celle d'un western : un homme à cheval fusil à la main, présenté de dos, fait face à l'immensité d'une plaine bordée de montagnes à l'horizon, un espace battu par le vent qui semble être à conquérir. L'homme et son cheval sont teintés de vert, la terre est jaune, le ciel est rouge clair, un rouge qui renvoie à une citation de Mao Zedong « Notre ciel à nous n'est autre que la masse du peuple chinois »<sup>143</sup>. Point d'aventure dans l'ouest américain, le lecteur est sur la terre jaune de Chine sous le ciel rouge de la révolte communiste.<sup>144</sup> Il s'agit d'une fresque qui présente « La longue marche » à travers les yeux du jeune Tao, qui rejoint les troupes de Mao pour venger son père tué par la police de Tchang<sup>145</sup> à Canton. Véritable ode à la gloire de ces fils de Chine se révoltant pour la liberté du peuple, cette bande dessinée ne tarie pas d'éloges pour Mao Zedong et ses lieutenants que Tao identifie comme des pères : « Extasié, Tao écoutait le chef qui savait parler comme son père ... »<sup>146</sup>.



FIG. 17. – *Fils de Chine*, 1978.

<sup>142</sup> Paul Gillon et Roger Lecureux, *Fils de Chine*, Grenoble, Éditions Jacques Glénat, 1978.

<sup>143</sup> Máo Zédōng, *Citations du président Mao*, p. 223.

<sup>144</sup> Voir annexe 11.

<sup>145</sup> Référence à Jiǎng Jièshí 蔣介石 (1887-1975).

<sup>146</sup> Gillon et Lecureux, *Fils de Chine*, p.17.

Les auteurs présentent La longue marche sous le jour de l'unité du peuple terrassant l'ennemi : « Aidé par le peuple et se battant à ses côtés, le « Bataillon des héros » traversa les provinces du sud ... Il cherchait à rejoindre la Glorieuse Armée Populaire de Libération... »<sup>147</sup>, « Des chefs aimés de tous, sous la conduite de Mao « celui qui marchait en avant », commandaient avec maîtrise cette gigantesque armée... plusieurs provinces avaient déjà été libérées. »<sup>148</sup> Cette lutte pour la liberté mobilise également les femmes dont l'abnégation et les actes de bravoure sont mis en valeur.



FIG. 18. – *Fils de Chine*, 1978.

La révolte chinoise a le soutien du dénommé Van Fleet, correspondant du *Canadian News* en Chine, qui assure connaître et aimer la Chine « J'admire votre lutte et honnêtement je décrivais vos combats ... mais ceci ne fut pas du goût du directeur de mon journal ... et je dus rompre ! J'ai voulu à la première occasion vous rendre service... ».<sup>149</sup>

<sup>147</sup> Gillon et Lecureux, *Fils de Chine*, p.42.

<sup>148</sup> Gillon et Lecureux, *Fils de Chine*, quatrième de couverture.

<sup>149</sup> Gillon et Lecureux, *Fils de Chine*, p.122.

Le fictionnel canadien Van Fleet renvoie au bien réel américain Edgard Snow (1905-1972) qui réalisa cinq interviews de Mao Zedong en juillet 1936<sup>150</sup>, bases de l'ouvrage intitulé *Étoile rouge sur la Chine*<sup>151</sup>. Cette œuvre biographique fit connaître Le Grand Timonier dans le monde entier sous le jour d'un valeureux opposant au puissant Jiǎng Jièshí 蒋介石<sup>152</sup>. Mao abandonnait ainsi les habits d'un hors la loi pour se vêtir d'un costume digne de celui d'un chef d'état. A travers Mao, c'est le concept du modèle chinois de révolution prolétarienne qui est mis en exergue. L'ouvrage d'Edgard Snow, comme le précise Alain Roux, offrait au monde « L'image des communistes chinois comme des patriotes austères et héroïques, capables d'exploits fabuleux, totalement dévoués à leur cause... ».<sup>153</sup>

Ruth Amossy nous éclaire dans une acception plus générale à propos de l'imaginaire diffusé par cette littérature en images :

« Notre esprit est meublé de représentations collectives à travers lesquelles nous appréhendons la réalité quotidienne et faisons signifier le monde. [...] Il va s'en dire que cet imaginaire social est en prise sur les textes et l'iconographie de notre époque. [...] Un va et vient incessant s'établit ainsi entre les images logées « dans notre tête » et celles que divulguent abondamment les textes et les média. »<sup>154</sup>

Quelles soient chinoises ou françaises, ces bandes dessinées s'inscrivent dans une historiographie commune marxiste-léniniste.

Elles exaltent tous les personnages qui oeuvrent à la grande histoire du communisme chinois, le récit en images élève au rang de mythe les événements et les héros. Magnifiant les pertes humaines, sublimant les victoires à travers la

---

<sup>150</sup> Les questions posées lors de l'interview ainsi que les réponses de Mao avaient été soigneusement préparées en mai 1936 lors d'une réunion du Bureau Politique, ainsi Edgard Snow avait été l'instrument de l'histoire officielle.

<sup>151</sup> Edgard Snow, *Etoile rouge sur la Chine*, trad. de l'anglais par Jacques Reclus, Paris, Stock, 1965.

<sup>152</sup> Jiang Jieshi est la transcription pinyin en mandarin de l'homme connu en France sous le nom de Chang Kai-chek.

<sup>153</sup> Alain Roux, « Mao, objet historique » in *Vingtième siècle - Revue d'histoire*, 2009, n° 101, pp.95-108.

<sup>154</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues – sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p.9.

bannière rouge de la nouvelle Chine , elles participent ainsi à la construction d'un imaginaire historique.

Le fantôme politique de la fin du XX<sup>e</sup> siècle s'est envolé avec la mort de Mao Zedong en 1976.

Les deux dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle voient rarement la Chine et les chinois mis en cases. Cependant, quand tel est le cas, l'exotisme voltairien et les préjugés raciaux de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle remontent à la surface, ornés de calligraphies aussi incompréhensibles que mystérieuses, teintés de rouge pour définir le pays et de jaune pour en identifier ses habitants. Le chinois se pare de la panoplie confectionnée par la perception occidentale : il est fumeur d'opium ou joueur invétéré, sa peau est d'un jaune éclatant, son intellect est minime.

En ce sens, la série *Terry et les pirates*, réalisée par Milton Caniff aux États-Unis en 1934 et importée de 1980 à 1991 en France, est un des exemples marquant de vision raciale. La représentation physique du chinois nommé Connie Li est caractéristique de celle ancrée dans les imaginaires du début du XX<sup>e</sup> siècle : les dents sont proéminentes, les oreilles décollées, le crâne bien rond, son langage est approximatif. Son rôle est celui d'un faire-valoir : son altérité met en valeur le héros de la bande dessinée dont la beauté physique n'a d'égal que la subtilité intellectuelle.



FIG. 19. – *Terry et les Pirates*, 1981.

Ce chinois répond parfois même au nom de Chinaman<sup>155</sup> en référence au sobriquet usité sur la côte ouest des États-Unis à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour désigner les migrants chinois venus travailler à la construction des chemins de fer.<sup>156</sup> Cette singularité, perçue à la fois culturelle et biologique comme le souligne Gregory B. Lee<sup>157</sup>, est d'ailleurs transnationale puisqu'elle se retrouve en France, en Allemagne, en Angleterre et aux États-Unis.

La bande dessinée des deux dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle offre d'autre part une représentation de la femme chinoise empreinte de sensualité et de mystères déjà très en vogue dans les années 1930 dont le portrait ornait nombreuses affiches publicitaires pour les produits de luxe dans les concessions de Shanghai. Emmanuel Lincot souligne par ailleurs la dichotomie de cette représentation féminine avec celle des affiches de propagande maoïste, que l'on retrouve par ailleurs dans de nombreux *liánhuánhuà*, où portant une tenue unisexe et travaillant aux champs « Elle intègre ainsi la mythologie du stakhanovisme à la chinoise. »<sup>158</sup> Le postulat de Ruth Amossy est en ce point éclairant : « C'est en cela précisément que le mythe se différencie du stéréotype pur et simple. Il fait l'objet d'une valorisation positive et quasi inconditionnelle alors même qu'il se donne comme représentation collective figée [...] il perd ses connotations péjoratives et revêt le titre flatteur de mythe. »<sup>159</sup>

A partir de 1983, un personnage féminin, paradigme de la femme chinoise, va parcourir les années au fil de plusieurs séries d'albums de bande dessinée. C'est une prostituée chinoise exilée à Hong Kong en 1949 dans *Aventure en Jaune* puis *Les innommables*, c'est une espionne au service du parti communiste dans la série *Tigresse Blanche*.

---

<sup>155</sup> Olivier Taduc et Serge Le Tendre, *Chinaman – La montagne d'or*, Paris, Humanoïdes associés, 1997.

<sup>156</sup> Illustrating Chinese Exclusion, <https://thomasnastcartoons.com/tag/john-confuciuschinaman/>. Consulté le 22 mars 2016.

<sup>157</sup> Gregory B. Lee, *Chinas, Unlimited : Making the Imaginaries of China and Chineseness*, London, New York, Routledge-Curzon, 2003, p.24.

<sup>158</sup> Emmanuel Lincot, *Esquisses de Chine*, Paris, Belin, 2013, p.41.

<sup>159</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues- Sémiologie du stéréotype*, Nathan, 1991, pp.101-102.



FIG. 20. – *Aventures en jaune*, 1983.



FIG. 21. – *Tigresse blanche*, 2007.

Sa physionomie ne varie pas d'une série à l'autre, elle reste un objet iconique de fantasme masculin faisant la promesse de « nuits de Chine, nuits câlines, nuits d'amour... » tel que le chantait Louis Lynel en 1922<sup>160</sup>, chanson par ailleurs mise en scène dès les premières cases d'*Aventure en Jaune*.<sup>161</sup>

Pour tous ces albums, la couverture offre son corps en partie dénudé. Dans *Tigresse blanche* la première page la présente en ombre chinoise, nue et munie d'une arme à feu. Caché au sein de ce corps fantasmé, un tigre semble prêt à bondir. Sa beauté serait donc dangereuse voire redoutable à l'image d'une *James bond girls*; les titres de chaque album de cette série n'en restent pas moins évocateurs de références cinématographiques : *Au service du grand timonier* renvoie au sixième opus de la série James bond *Au service de sa majesté*, *Une espionne sur un toit* n'est pas sans rappeler la pièce de théâtre de Tennessee Williams *La chatte sur un toit brûlant*.

<sup>160</sup> Ernest Dumont et Ferdinand-Louis Bénech, *Nuits de Chine*, 1922. Chanté par Louis Lynel en 1922 et Any Flore en 1956.

<sup>161</sup> Yann et Conrad, *Aventure en jaune*, Bruxelles, Temps futurs, 1983, p. 12.



FIG. 22. – *Tigresse blanche*, 2007.



FIG. 23. – *Rouge de Chine*, 1998.

La femme chinoise est caractérisée par sa beauté, fatale comme celle de la *Tigresse Blanche* ou fragile à l'image de Liu Yemei l'héroïne de *Rouge de Chine*. Elle se veut une combattante redoutable, experte en arts martiaux et parfois fumeuse d'opium. Cette représentation perdure au-delà des années 2000 alors que la relation franco-chinoise va s'accroître<sup>162</sup>.

Ce n'est en effet qu'à compter des années 2005, quatre ans après son intégration au sein de l'Organisation Mondiale du Commerce, et à l'aube des jeux olympiques de Pékin de 2008, que la relation franco-chinoise s'accroît véritablement et que le milieu de l'édition du Neuvième Art accorde un certain intérêt à cette nouvelle « niche » alors que le manga remporte un franc succès<sup>163</sup>.

### 3.2. Imaginaire non verbal, péritexte identitaire

La représentation de la Chine dans la bande dessinée s'apprécie avant même avoir lu un ouvrage. Le péritexte éditorial, défini selon Gérard Genette comme

---

<sup>162</sup> Voir l'annexe 13.

<sup>163</sup> Nous avons recensé 9 bande dessinées éditées en France présentant une thématique en relation avec la Chine entre 1978 et 1994, 15 entre 1995 et 2004 et 195 entre 2005 et 2015.

« toute cette zone du péri-texte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur [...] il s'agit du péri-texte le plus extérieur : la couverture, la page de titre et leurs annexes. »<sup>164</sup>, présente au futur lecteur les indices lui permettant de connaître la direction vers laquelle il va voyager.

Rangés sur les étagères d'une bibliothèque, les cent trente-quatre ouvrages constituant notre corpus en langue française laissent entrevoir un lien qui les unit avant même que le lecteur se plonge dans le cœur de la narration.

Telle une carte postale, la couverture ou la jaquette de la bande dessinée est oblitérée du sceau de la sinité. Le logotype de la société d'édition ou de la collection placé sur la tranche de l'ouvrage et sur la couverture évoque la Chine dans l'imaginaire français : il est tour à tour un assemblage de caractères chinois, la silhouette d'un dragon, une lanterne rouge, un ensemble de graphes mystérieux évoquant la divination ou plus simplement un cadre annonçant la destination de l'aventure.



FIG. 24. – Logotypes de maisons d'éditions spécialisées ou collections.<sup>165</sup>

La Chine est rouge : rouge comme le communisme, le drapeau national, les gardes de la révolution culturelle (hóng wèibīng 红卫兵) ou le livre rassemblant les citations du président Mao, les lanternes flamboyantes. Couleur indissociable d'un pays et d'une mouvance politique, une de ses nuances porte par ailleurs le

<sup>164</sup> Gérard Genette, *Seuils*, [version Kindle], 2014 (1987), Chapitre 2, Section 1, para. 1. Amazon.fr.

<sup>165</sup> De gauche à droite : Editions Xiao Pan, Editions Bamboo, Editions Kotoji – collection Asian District, Editions Fei, Editions Casterman – collection Hua Shu, Dargaud – collection Reines de sang, Urban China.

nom « rouge chinois ». Le lettrage choisit met en valeur la composition graphique de la couverture tout en faisant écho au logotype : d'un style de lignes brisées, il est blanc sur un fond rouge ou rouge bordé d'un fin liseré noir. S'il s'agit d'une œuvre originale, le titre est également en caractères chinois. Il nous paraît nécessaire de souligner que l'emploi de cette couleur rouge et des logotypes ne sont pas l'apanage des sociétés d'édition de bande dessinée. Ils sont présents dans de nombreux secteurs de consommation culturelle tels que les associations, les salons de thé Cháyuan 茶园 (jardin de thé) ou bien les manifestations urbaines à l'image de la *Fresque de Shanghai* réalisée à Lyon en 2006 comme le détaille Zhang Jiling dans la thèse de doctorat intitulée *La Chine vue par des français - Une étude sur l'autre dans l'imaginaire culturel*<sup>166</sup>.

Une observation attentive de la *Fresque de Shanghai* réalisée par le peintre Shi Qiren nous permet de remarquer la similitude de certains éléments avec les logotypes utilisés dans l'édition de bande dessinée<sup>167</sup>.

Ceci n'est pas le fruit du hasard comme le souligne Harry Morgan lorsqu'il évoque la « codexité » de la bande dessinée en ces termes : « Le choix d'un caractère, d'un papier, la sélection et l'emplacement des illustrations participent de plein droit au projet romanesque ... »<sup>168</sup>.

En 2012, Lǐ Kūnwǔ 李昆武 publie simultanément en France et en Chine la bande dessinée intitulée *Cicatrices* pour la version française<sup>169</sup> et Shānghén 伤痕 (Cicatrices) pour la version en langue chinoise.<sup>170</sup> La mise en miroir des deux couvertures de cette bande dessinée, dont le titre fait référence au mouvement littéraire éponyme, est significative du romanesque et donc de l'imaginaire développé par le langage non verbal. S'adressant au lectorat chinois, une photographie représentant la grande muraille de Chine sur laquelle flotte le

---

<sup>166</sup> Zhang Jiling, *La Chine vue par des français - Une étude sur l'autre dans l'imaginaire culturel*, en *Etude de l'Asie et ses diasporas* sous la direction de Gregory LEE et WANG Jianmin, présentée et soutenue publiquement le 12 mai 2007, pp. 113-119.

<sup>167</sup> Voir annexe 14.

<sup>168</sup> Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, éditions de l'AN 2, Angoulême, 2003, p.61.

<sup>169</sup> Li Kunwu, *Cicatrices*, trad. du chinois par An Ning, Paris, Urban China, 2012.

<sup>170</sup> Lǐ Kūnwǔ 李昆武, *Shānghén 伤痕 (Cicatrices)*, Beijing, Chūbǎn fāxíng wǎ huó dúqí miànzhǐ sānlíán shūdiàn, 2012.

drapeau japonais porté par une foule de soldats nippons évoque sans détour la deuxième guerre sino-japonaise. La symbolique de la prise d'un rempart contre les barbares par les soldats nippons porte une émotion forte au lecteur et le plonge dans l'imaginaire d'un moment traumatique historique. Le choix d'une photo de couleur sépia qui semble avoir traversée les outrages du temps suggère au lecteur un récit documentaire, un témoignage photographique porteur de vérité. S'adressant au lectorat français, la perception est de l'ordre du fictionnel devant une couverture composée d'un dessin représentant l'auteur visiblement plongé dans une réflexion profonde. Le dessinateur, qui occupe un tiers de l'espace, semble être au cœur de l'intrigue proposée. Un disque rouge flamboyant se détache du dessin noir et blanc ; s'agit-il du soleil levant ou d'un reste de drapeau japonais ? Sans doute les deux. Quelques silhouettes d'avions suggèrent le contexte militaire. Ici point de relation au réel, mais la perception d'une proposition romanesque à travers un récit en images.

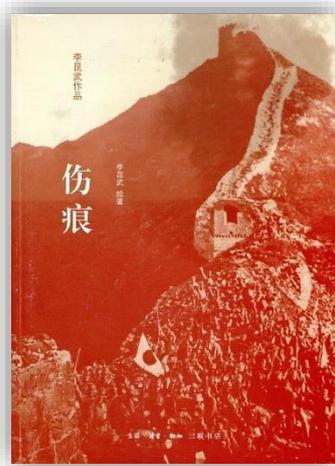


FIG. 25. - *Shānghén*, 2012.

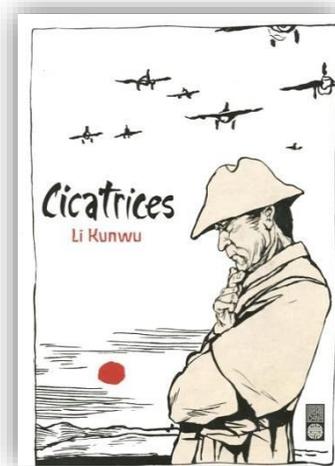


FIG. 26. - *Cicatrices*, 2012.

Ainsi, par le choix de la composition graphique, *Cicatrices* offre deux perceptions distinctes de projet romanesque, l'auteur lance une invitation vers deux voyages qui semblent être différents alors que l'intérieur des deux ouvrages est strictement identique.

Cet exemple illustre les propos de Gérard Genette, qui dans une acception plus générale à la littérature, précise à l'intention du péri-texte qu'« Un simple choix de couleur pour le papier de couverture peut à lui seul indiquer, et très puissamment, un type de livres. Au début de ce siècle [XX<sup>e</sup> siècle], les couvertures jaunes étaient synonymes de livres français licencieux. »<sup>171</sup>

De la sorte, la couleur dominante d'une couverture ou sa composition peut définir l'identité de l'objet et dans le cadre de notre étude, la bande dessinée a une identité chinoise. Une identité graphique est de l'aveu même des responsables éditoriaux d'une importance majeure afin d'être singulier, connu et reconnu sur les étals encombrés des librairies spécialisées. L'assistant éditorial des éditions Urban China l'affirme sans détour :

« Nous avons des livres très chartés, la couverture rouge, toujours le même format ; ce n'est pas anodin ou par flemme c'est pour créer un espace dans les librairies qui soit reconnaissable et que la bande dessinée chinoise se fasse une place là-dedans, c'est une identité, c'est pour trouver une place parce qu'il n'y a pas d'attente de la bande dessinée chinoise en France. On a déjà le manga on a un marché qui est déjà très riche et qui du coup laisse peu de place à la nouveauté, le succès viendra plus tard on l'espère [...] il n'y a pas un style identitaire chinois fort dans la bande dessinée »<sup>172</sup>

Ainsi, à l'absence d'un style graphique qui serait propre aux auteurs chinois, tel que le style manga était associé aux mangaka japonais, l'éditeur y répond par la création d'une identité fantasmée, une mise en scène spectaculaire de la panoplie chinoise attendue par son public. Il multiplie les artifices en ajoutant parfois à la couverture une jaquette à laquelle Gérard Genette attribue la fonction « d'attirer l'attention par des moyens plus spectaculaires qu'une couverture ne peut ou ne souhaite s'en permettre. »<sup>173</sup>

La mise en perspective des couvertures de bandes dessinées et leurs jaquettes illustre parfaitement les propos de Gérard Genette suscités : la jaquette met en

---

<sup>171</sup> Genette, *Seuils*, Chapitre 1, Section 3, para. 4. Amazon.fr.

<sup>172</sup> Entretien avec Etienne Klépal, assistant éditorial d'Urban China, réalisé le 11 mars 2016 à Paris dans les locaux d'Urban China.

<sup>173</sup> Genette, *Seuils*, Chapitre 1, Section 3, para. 9. Amazon.fr.

visibilité les éléments de l’imaginaire chinois quand la couverture est simplement composée d’un titre et d’un logo, elle apporte de la couleur au noir et blanc, elle apporte détails esthétique.



FIG. 27. – Jaquettes et couvertures de bandes dessinées.<sup>174</sup>

Certaines œuvres au format des *liánhuánhuà*<sup>175</sup> sont mises en scène dans des coffrets en tissus munis de fermoirs « typiquement » chinois : la bande dessinée devient un objet d’art dont l’apparente qualité extérieure marquée du sceau de la sinité est la promesse d’un récit de qualité, d’une forme d’authenticité.

<sup>174</sup> De gauche à droite et de haut en bas :

Zhang Xiaoyu, *Le clown*, trad. du chinois par Jing Lorenzati et Jean-Pierre Lorenzati, Belgique, Casterman, 2007.

Benjamin, *One Day*, trad. du chinois par Cécile Reverdy, Figeac, Xiao Pan, 2007.

Li Kunwu et Philippe Otié, *Une vie chinoise – 2. Le temps du Parti*, Bruxelles, 2011.

Li Kunwu, *Les pieds bandés*, trad. du chinois par An Ning, Bruxelles, Kana, 2013.

<sup>175</sup> Le format à l’italienne varie : 10,3 cm x 14,3 cm, 13 cm x 18 cm, 16,4 cm x 23 cm.

Une fois le regard attiré et séduit par le langage non verbal de la couverture, la curiosité portée sur l'objet est aiguisée à la lecture des quelques phrases inscrites sur le rabat inhérent à la jaquette ou parfois même à la couverture. Le verbal succède au non verbal, et les mots font la promesse explicite d'un voyage hors du commun aux confins de l'exotisme chinois « Entre tradition et modernité, la ligne éditoriale d'Urban China a pour vocation de faire découvrir au public occidental de nouveaux auteurs talentueux, le *manhua* et la culture chinoise. »<sup>176</sup>

Cet argumentaire brandissant un savant dosage de tradition et de modernité n'est pas exclusif à la bande dessinée, il est également utilisé dans le secteur de la consommation culturelle touristique. Comme le précise Florent Villard « Dans le discours médiatique et l'imaginaire populaire dominant, la Chine n'est plus seulement aujourd'hui l'Empire du Milieu, immuable et ancestral, elle est aussi la puissance économique, politique et par conséquent culturelle de demain. »<sup>177</sup> Dans le contexte de notre sujet d'étude, ce sont donc ces nouveaux auteurs qui vont révéler par leur art ce qu'est la culture chinoise. La modernité chinoise s'ancre dans le présent de la nouveauté, la culture s'encre dans la « tradition millénaire . »

D'autres promesses vantent l'exceptionnel, le nouveau, et font miroiter au lecteur l'exclusivité de la découverte d'un auteur dont la brève biographie présentée assure qu'il « est publié pour la première fois en Europe . »<sup>178</sup>

Les préfaces et postfaces contribuent également à la mise en scène de l'imaginaire. Les bandes dessinées éditées par les éditions Fei offrent un exemple tout à fait significatif par la contextualisation historique précise du récit dans la préface ou l'avant-propos, la présentation des auteurs et des croquis préparatoires dans la postface<sup>179</sup>. Cette contextualisation offre un gage de

---

<sup>176</sup> Slogan commun à tous les rabats de couvertures des publications de la société d'édition Urban China.

<sup>177</sup> Florent Villard, « La Chine (postmoderne) créée par le tourisme » in Franck Michel et Jean-Marie Furt, *Tourismes et identités*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp.129-151.

<sup>178</sup> Cet argument de primeur et d'exclusivité de publication est systématiquement inscrit sur les jaquettes et les couvertures des albums publiés par les éditions Xiao Pan.

<sup>179</sup> Voir en annexe 15.

véracité quant à la nature du récit en images proposé au lecteur. Cette volonté est clairement explicite dans la postface de *Nankin* signée par Tán Zhēn 谈臻 un avocat mis en scène dans la bande dessinée : « En créant une bande dessinée autour des souvenirs de Xià Shūqín 夏淑琴, une survivante du massacre de Nankin, aujourd'hui âgée de 82 ans, les Éditions Fei s'inscrivent dans une démarche bienveillante vis-à-vis des lecteurs : transmettre la vérité. »<sup>180</sup>

Se nourrissant des attentes du public et de son imaginaire préexistant, le péri-texte éditorial suscite l'envie chez le lecteur par la construction d'une représentation transmise au moyen du langage verbal et non verbal. Il est le premier maillon d'une ligne éditoriale qui participe à transformation de la bande dessinée en objet culturel « d'identité chinoise ».

### **3.3. L'imaginaire créé par la ligne éditoriale**

Clôturent le cycle des années croisées France-Chine qui a vu se multiplier les manifestations culturelles au sein des deux pays de 2003 à 2005, le premier festival de l'image dessinée française eu lieu à Pékin du 6 au 9 octobre 2005. Dans un contexte où le marché de l'art s'était libéralisé depuis les années 1990 et au moment où le gouvernement chinois mettait en place une politique internationale de promotion culturelle avec notamment la multiplication des instituts Confucius à travers le monde<sup>181</sup>, ce festival voit le jour sous l'impulsion de Wáng Níng 王宁, agent artistique et président directeur général de *Beijing*

---

<sup>180</sup> Nicolas Meylaender et Zong Kai, *Nankin*, Fei, 2001, p.140.

<sup>181</sup> Les instituts Confucius *Kǒngzǐ xuéyuàn* 孔子学院 naissent en 2004 avec pour but affiché la diffusion de la culture chinoise. Il en existe aujourd'hui 500 à travers le monde.

*Total Vision Culture Spreads Co., Ltd.*<sup>182</sup>, qui avait lui-même participé au festival international d'Angoulême au début de la même année.

C'est ainsi qu'une délégation de près de quatre-vingt dix acteurs de la scène éditoriale de l'image dessinée française (bande dessinée, dessin animé et jeu vidéo), dont trente auteurs ont pu rencontrer leurs homologues chinois le temps d'un festival à Pékin et exposer leurs oeuvres. Au-delà de l'échange culturel promu par ces années croisées France-Chine, l'industrie culturelle des deux pays souhaite bénéficier de cet échange. Soline Scutella, présidente de l'association 16 000 Images qui fut l'initiatrice de cet événement avec la société BD Dingue, apporte son témoignage et souligne l'ambition économique dans la conclusion de l'ouvrage édité à l'issue du festival :

Par ailleurs, la Chambre de commerce et de l'industrie d'Angoulême construit depuis plusieurs années déjà des relations privilégiées avec la Chine. Enfin, le gouvernement chinois mène depuis maintenant deux ans une politique active de recherche et de développement de contenus audiovisuels et interactifs en partenariat avec l'Europe et plus particulièrement la France. Pour toutes ces raisons, il a paru intéressant à l'association 16 000 Images d'organiser un événement culturel et économique à Beijing, afin de permettre aux acteurs de cet univers de l'image en constante évolution de découvrir et d'aller à la rencontre des créateurs d'image fixe et animée chinois»<sup>183</sup>

Ce désir est également affiché par Patrick Abry, co-organisateur de la manifestation, qui exprime le vœux pieux de « montrer le meilleur de la bande dessinée chinoise »<sup>184</sup> alors qu'il a créé en 2005 Xiǎo Pān 小潘, la première société d'édition française spécialisée dans la bande dessinée chinoise . Il assume totalement une double volonté : d'une part détecter les grands talents de demain et d'autre part exploiter « le filon » de la popularité de la vieille civilisation :

---

<sup>182</sup> Beijing Total Vision *Běijīng tiān shì quánjīng wénhuà chuánbò yǒuxiàn zérèn gōngsī* 北京天视全景文化传播有限公司 est une entreprise fondée en 2004, spécialisée dans l'export de droits d'auteurs de bande dessinée, l'animation, la production de films promotionnels ainsi que d'affiches publicitaires.

<sup>183</sup> Bernard Lambert, Laurent Mélikian, Soline Scutella, *Encres de Chine*, Evreux, Editions 16 000 images, 2006, p.128.

<sup>184</sup> Insecte Nuisible, <http://insecte-nuisible.com/entretien-avec-patrick-abry-editeur-chez-xiao-pan-2/>. Consulté le 24 octobre 2015.

J'essaye de profiter un peu de la vague. Il y a un très fort engouement pour la Chine aujourd'hui, pas seulement en France mais dans beaucoup de pays, et je pense que l'année prochaine les projecteurs vont être braqués sur la Chine toute l'année, pas seulement pendant la période des jeux olympiques. Donc moi j'essaye de profiter de cet engouement-là. En France il y a quatre cent mille chinois, c'est aussi un public potentiel pour nous. [...] je trouve donc plutôt bien d'exploiter ce filon-là. Et j'essaye de jouer sur l'étiquette chinoise parce que je pense que le fait qu'on soit chinois joue aussi. Je pense que si je faisais la même chose avec la bande dessinée thaïlandaise, sans rien avoir contre les thaïlandais, j'aurais pas la même écoute que je l'ai avec la bande dessinée chinoise. Il y a une prédisposition aujourd'hui par rapport à la Chine et aujourd'hui quand on parle de Chine les gens dressent l'oreille. Donc j'en profite.<sup>185</sup>

Patrick Abry se défend de toute ligne éditoriale, il revendique l'éclectisme de sa proposition. Concédant le fait que certaines œuvres présenteraient une faiblesse scénaristique, ce qui est par ailleurs encore le reproche actuel de nombreux éditeurs, il en souligne la grande qualité graphique qu'il attribue à l'essence même de l'écriture chinoise. Les auteurs chinois auraient des prédispositions liées à la culture. S'il pose ici une valeur essentialiste qui peut porter à débat, il ne pose aucun filtre quant aux thématiques abordées par les auteurs. Ainsi, après quatorze mois d'existence, Xiao Pan publie trente auteurs et quarante titres.

Un examen attentif de cette proposition éditoriale permet dans un premier temps de constater pour nombre d'entre eux une certaine proximité de style avec le manga dont les ventes en France augmentent significativement en 2000 et atteignent douze millions quatre cent mille exemplaires en 2008<sup>186</sup>: certains formats sont identiques avec une couverture souple, une jaquette aux couleurs voyantes, un dessin en noir et blanc, un style graphique similaire. Pour certaines bandes dessinées la proximité avec le manga est telle qu'il pourrait être difficile au profane d'associer cet objet à une production chinoise<sup>187</sup>. De l'aveu même de

---

<sup>185</sup> Insecte Nuisible, <http://insecte-nuisible.com/entretien-avec-patrick-abry-editeur-chez-xiao-pan-2/>. Consulté le 24 octobre 2015.

<sup>186</sup> Jean-Marie Buisson, *Manga – Histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Paris, Editions Philipppes Picquier, 2010, p.11.

<sup>187</sup> L'animation japonaise est arrivée en Chine après l'époque des réformes de l'ouverture pendant les années 1980 avec la diffusion d'*Astro le petit robot* de Tezuka Osamu puis dans les années 2000

Patrick Abry, cette similitude faciliterait la vente et pourrait faire transiter le public fan de manga vers la bande dessinée chinoise :

J'ai sorti à partir de janvier une série qui s'appelle Golden Man qui est dans la plus pure tradition du manga. Vous enlevez le nom de l'auteur qui est chinois et vous le montrez à un fan de manga il vous dira que c'est japonais. Mais avec ça je sais qu'il y a des fans de manga qui vont se dire « tiens il y a aussi ça dans la BD chinoise », c'est une façon de les y amener.<sup>188</sup>

L'assistant éditorial de la société Urban China assume aujourd'hui la même stratégie lorsqu'il évoque la série à caractère historique *La princesse vagabonde*<sup>189</sup> « qui ne crée pas de perte de repère pour le lectorat puisqu'on a un public très manga, il y a un dessin très manga et que du coup ça crée une jonction facile. »<sup>190</sup>

Il semblerait donc qu'un point d'ancrage dans le manga soit nécessaire pour que le public s'intéresse à ces œuvres de bande dessinées traduites du chinois.

Le catalogue des éditions Xiao Pan propose de très nombreux titres inspirés du style manga, mais on retrouve également des formats dit « franco-belge » dont les thématiques sont humoristiques à l'image de la trilogie du *Niu Mao*<sup>191</sup>, historiques, fantastiques ou classiques tel que *Le voyage en occident*. La majorité des œuvres restent cependant dans un format proche de celui du manga avec des productions dont les récits prennent place dans une Chine contemporaine du moment de création de l'œuvre ou dans un futur bien souvent post apocalyptique. Les auteurs y mettent scène une jeunesse urbaine, en proie à des problématiques liées aux amours, aux relations humaines, aux secrets de familles, à la difficulté de trouver une place dans une société où la violence et le chômage

---

avec de nombreux autres animés. En 2006, le gouvernement interdit la diffusion des animés et des mangas ce qui favorise l'apparition de copies pirates.

<sup>188</sup> Insecte Nuisible, <http://insecte-nuisible.com/entretien-avec-patrick-abry-editeur-chez-xiao-pan-2/>. Consulté le 24 octobre 2015.

<sup>189</sup> Xia Da 夏达, *La princesse vagabonde*, Paris, Urban China, 2015.

<sup>190</sup> Entretien avec Etienne Klépal, assistant éditorial d'Urban China, réalisé le 11 mars 2016 à Paris dans les locaux d'Urban China.

<sup>191</sup> Ji An, *Niu Mao – Gare au chat chinois !*, trad. du chinois par Ghislaine Yang, Figeac, Xiao Pan, 2006.

sont assez prégnant. Quelques-unes font également référence au passé, mais dans une moindre mesure puisqu'elles ne représentent que 24% du catalogue alors que dans la globalité des bandes dessinées répertoriées par nos soins représentant la Chine, 60 % d'entre elles sont à caractère historique.

L'hybridité est une caractéristique commune à toutes les œuvres éditées par Xiao Pan, tant dans la forme qui mélange photographies, crayonnés et images de synthèse que dans les thématiques. Ainsi un auteur va passer de la science-fiction, à la réflexion historique en faisant un détour par le roman futuriste offrant ainsi une image plurielle de la Chine bien éloignée de l'imaginaire français.



FIG. 28. - *Step*, 2006.



FIG. 29. - *Wild Animals*, 2006.



FIG. 30. - *My Way*, 2007.



FIG. 31. - *Golden Man*, 2007.

Zhāng Xiǎoyǔ 张晓雨 est un artiste tout à fait représentatif de ce phénomène. *L'envol*<sup>192</sup>, son premier album publié par Xiao Pan, évoque la révolution culturelle à travers le regard du petit Zhèngfēi 正飞 dont le père, ingénieur en aéronautique, s'était suicidé pour échapper à la condamnation et la mère était devenue folle. Porteur de ce lourd héritage, Zhengfei est mis au ban de son école, il est reclus au fond de la classe, exclu par l'autorité professorale. Son seul rêve : construire une machine volante pour échapper à cet enfer.

La bande dessinée est intéressante à plusieurs niveaux. Tout d'abord elle offre un regard assez original sur la période de la révolution culturelle, puisqu'elle sort de l'image d'épinal du garde rouge tout comme le fait l'artiste Song Yang dans les deux volumes de *Wild animals* en abordant cette période à travers les turpitudes d'amours d'adolescents et la relation d'incompréhensions entre un père et son fils.<sup>193</sup>

Ensuite elle présente un personnage récurrent dans l'œuvre de Zhang Xiaoyu, sa signature graphique en quelque sorte : un petit garçon au visage poupin dont la caractéristique est d'avoir le nez qui coule en permanence.

Enfin, certaines libertés de traduction peuvent laisser perplexes et pourraient être le reflet d'une probable méconnaissance de l'histoire moderne de la Chine de la part de l'éditeur. Nous analysons par exemple la séquence qui présente l'humiliation publique du père de Zheng Fei accusé d'être « de ces scientifiques qui avaient suivi la voie des spécialistes sans conscience socialiste »<sup>194</sup> et sa contextualisation à travers les citations du président Mao Zedong.

---

<sup>192</sup> Zhāng Xiǎoyǔ, *L'envol*, trad. du chinois par Ghislaine Yang, Xiao Pan, 2006, p.18.

<sup>193</sup> Song Yang, *Wild Animals*, trad. du chinois par Sylvie Savoie, Figeac, Xiao Pan, 2006.

Cette bande dessinée est une adaptation du roman de Wang Shuo 王朔 qui a également été porté à l'écran par Jiāng Wén 姜文 sous le titre de Yángguāng cànlàn de rìzi 阳光灿烂的日子 (des jours éblouissants).

<sup>194</sup> Zhāng Xiǎoyǔ, *L'envol*, p.10.



FIG. 32. - *L'envoi*, 2006.

Les propos attribués à Mao Zedong dans cette cases sont forts différents de ceux écrits dans son *Rapport sur l'enquête menée dans le Hounan* à propos du mouvement paysan en mars 1927 puis consignés dans les *Citations du président Mao Tse-Toung*<sup>195</sup> comme on peut le lire ci-dessous :

« La révolution n'est pas un dîner de gala ; elle ne se fait pas comme une œuvre littéraire, un dessin ou une broderie ; elle ne peut s'accomplir avec autant d'élégance, de tranquillité et de délicatesse, ou avec autant de douceur, d'amabilité, de courtoisie, de retenue et de générosité d'âme. La révolution, c'est un soulèvement, un acte de violence par lequel une classe en renverse une autre. »<sup>196</sup>

La lecture de l'œuvre originale permet de dédouaner l'auteur de toute réappropriation des paroles de Mao Zedong puisqu'elle reproduit ses propos en procédant à quelques coupures mais sans en changer le sens.

---

<sup>195</sup> Mao Tse-Toung : le système de transcription utilisé est le système Wade-Giles.

<sup>196</sup> Mao, *Citations du président Mao*, p.13.



FIG. 33. - *L'envol* : Qiao Zhengfei, l'inventeur, 2000.

革命不是请客吃饭，不是做文章，革命是暴动……  
革命不是绘画绣花，不能那样雅致，那样从容不迫……

[La révolution n'est pas un dîner de gala ; elle ne se fait pas comme une œuvre littéraire, la révolution, c'est un soulèvement……  
La révolution n'est pas un dessin ou une broderie, elle ne peut s'accomplir avec autant de raffinement, autant de tranquillité ……]

L'hypothèse d'une connaissance très partielle de la culture et de l'histoire de Chine est corroborée par la lecture d'une interview donnée par Patrick Abry le 27 avril 2007 à l'occasion du salon du livre: « On a déjà des projets en partenariat avec des scénaristes français, des projets avec Jean-David Morvan et des dessinateurs chinois pour l'adaptation d'un grand roman chinois qui s'appelle *Les bords de l'eau*, un projet en cours avec Olivier Vatine chez Delcourt avec un dessinateur qui a déjà publié chez moi. »<sup>197</sup> L'approximation de traduction de l'œuvre *Au bord de L'eau* est significative.

Mais cette méconnaissance associée au désir absolu de diffuser le plus grand nombre des meilleurs auteurs de bandes dessinées chinoises a le mérite de proposer une vision de la Chine sans parti pris, et au-delà de la représentation de la Chine, c'est avant tout une représentation du Neuvième Art chinois dans sa

---

<sup>197</sup> Insecte Nuisible, <http://insecte-nuisible.com/entretien-avec-patrick-abry-editeur-chez-xiao-pan-2/>. Consulté le 24 octobre 2015.

diversité et sans filtre qui s'inscrit au fil des albums et des cases édités par Xiao Pan.

L'absence de ligne éditoriale revendiquée par Patrick Abry, à la faveur d'une immense variété de styles et de thématiques, a semble t-il eu pour conséquence d'exclure toute identification de l'objet en tant que « chinois ».

Ce manque de sinité, ce décalage entre le catalogue éditorial proposé et « le catalogue des envies »<sup>198</sup> du lectorat toujours désireux de voyager dans un décors correspondant à son imaginaire ne permet pas à Xiao Pan de rencontrer son public, et la société d'édition cesse toute activité en 2012.

« Des histoires modernes ? Mais la Chine d'aujourd'hui ne fait rêver personne ! » Ces propos, tenus par un des co-auteurs de la bande dessinée *Les années noires, Angoulême 1940-1944*, donnent à penser et entrent en résonance avec « le catalogue des envies ». Ainsi, la bande dessinée devrait offrir une Chine rêvée, une Chine correspondant aux fantasmes et aux attentes du public français désireux d'échapper à son quotidien à travers l'exotisme d'une terre inconnue mais dont il dessine contours et détails au creux de son imaginaire. Située hors champs de ce monde onirique, elle ne trouve pas « acquéreur ».

Si les éditions Urban China proposent exclusivement aux lecteurs français des œuvres traduites, tout comme le faisait Xiao Pan, la ligne éditoriale semble marquée, à quelques exceptions près, par des œuvres en longues séries ancrées dans des thématiques du passé, d'*héroic fantasy* ou de science-fiction. La plus emblématique d'entre-elles, *La princesse vagabonde*, prend lieu et place dans une Chine des années 626 au centre d'intrigues de palais sur fond de guerre de succession au trône et de trahisons familiales, avec pour héroïne une jeune fille déguisée en homme, avide de venger la mort de son père. D'autres œuvres font référence aux événements traumatiques de l'histoire moderne chinoise tels que la

---

<sup>198</sup> Nous faisons ici un parallèle avec le produit marketing touristique analysé par Florent Villard dans l'article intitulé : « La Chine (postmoderne) créée par le tourisme » in Franck Michel et Jean-Marie Furt, *Tourismes et identités*, pp.129-151.

révolution culturelle (*Petit canard blanc*<sup>199</sup>) et la guerre sino-japonaise (*Nankin - La cité en flammes*<sup>200</sup>, *La bataille de Shanghai 1937*<sup>201</sup>) ou mettent en scène des personnages inscrits au patrimoine mythique de la culture chinoise comme le chanteur lyrique Méi Lánfāng 梅兰芳 dont la biographie est mise en images dans un ouvrage au titre éponyme<sup>202</sup>. Si cette représentation de la Chine dominée par la couleur du passé est nettement perceptible, l'existence très récente de cette société d'édition créée en 2015, ne permet pas à ce jour de définir si la proposition éditoriale va rencontrer un écho favorable auprès du public français ou francophone.

Revendiquant un souci de qualité et de pertinence, d'autres sociétés d'éditions font le choix d'une réalisation d'ouvrages de bandes dessinées dont le scénariste est français et le dessinateur est chinois ; c'est le cas pour nombre de publications des éditions Fei et pour la bande dessinée phare de ces dernières années publiée chez Kana intitulée *Une vie chinoise*.

Corrado Neri pose une réflexion à propos de cette synergie franco-chinoise qu'il qualifie de « polyphonie » et dont il cherche à comprendre le besoin « Manque de voix (la Chine muette de Billeter cité par Balme) ? Incapacité scénaristique ? Nécessité d'une « polyphonie » pour faire le pont entre les deux cultures ? »<sup>203</sup>

De l'avis de tous les éditeurs français spécialisés dans le domaine de la bande dessinée chinoise et de certains co-scénaristes, si le talent graphique des auteurs chinois est indiscutable et s'exprime à travers une multiplicité de styles, il semblerait que l'art de la scénarisation soit faible voire absent. Manque de formation académique, dénigrement du scénario vis-à-vis du graphisme dans les

---

<sup>199</sup> Liu Na et Andrés Vera Martinez, *Petit Canard Blanc - Une enfance en Chine*, trad. de l'anglais par Jean-Marc Lainé, Paris, Urban China, 2015.

<sup>200</sup> Ethan Young, *Nankin - La cité en flammes*, trad. de l'anglais par Jean-Marc Lainé, Paris, Urban China, 2016.

<sup>201</sup> Bo Lu, *La bataille de Shanghai 1937*, trad. du chinois par An Ning, Paris, Urban China, 2015.

<sup>202</sup> Lin Ying, *Mei Lanfang - Une vie à l'opéra de Pékin - Tome 1*, trad. du chinois par An Ning, Paris, Urban China, 2016.

<sup>203</sup> Corrado Neri, « Bulles hésitantes : La BD chinoise en France – entre séduction, faux départs et métissages » in CIRHILLA, n°41, janvier 2016, p.63.

écoles de formation, influence du régime communiste, les raisons invoquées sont plurielles comme l'indiquent les propos suivants :

Il y a un vrai problème scénaristique. Bien sûr il y a des façons très différentes d'écrire les histoires entre la France et la Chine, là où nous en occident on va s'attacher à suivre un personnage ou un groupe de personnages, le chinois va s'intéresser à une thématique, comment l'aborder [...] une dizaine de petits récits très courts sur une même thématique. Chez nous ça va pas marcher [...] c'est hyper intéressant mais c'est très déroutant. Avant les années 1980, il y avait une tradition de la bande dessinée classique, aujourd'hui il y a une génération d'auteurs avec des idées bouillonnantes, plein d'idées graphiques ; je pense qu'il manque une école de travail de scénario.<sup>204</sup>

Il y a tout un tas d'explications qui peuvent amener à penser qu'il y a un gros déficit ...c'est le parent pauvre le scénario dans les écoles d'art, on s'en fout de raconter des histoires ce qui compte c'est pousser les gens à bien dessiner ; pour raconter les histoires on fait confiance à leur imaginaire, le problème de la jeune génération, la leur et celle d'avant, c'est qu'elle a été coupée de 50 ans d'oblitération de communisme.<sup>205</sup>

Le seul point faible encore prégnant : le contenu, les scénarios. Là, dans ce domaine, le pays continue à souffrir d'un important retard. La faute à une ouverture des esprits encore insuffisante et à un système scolaire où l'imagination domestiquée est peu valorisée. Mais, sous la pression du marché, dans ce domaine aussi, attendons-nous à d'importantes évolutions.<sup>206</sup>

La faiblesse de la qualité scénaristique par manque de formation semblerait être la cause majeure de cette nécessaire polyphonie. Selon les éditeurs français, les auteurs chinois seraient « en retard » dans un processus devenu aujourd'hui mature en occident, la faute à cette oblitération communiste ayant sclérosée toute capacité d'expression à travers le Neuvième Art. Mais que dire alors de la non nécessité de polyphonie dans le cadre du cinéma par exemple ? Nul n'est besoin pour Zhāng Yímóu 张艺谋 ou Jiǎ Zhāngkē 贾樟柯 d'un chaperon du

---

<sup>204</sup> Entretien avec Etienne Klépal, assistant éditorial d'Urban China, réalisé le 11 mars 2016 à Paris dans les locaux d'Urban China.

<sup>205</sup> Entretien avec Patrick Marty, co-directeur et scénariste des Éditions Fei, réalisé le 11 mars 2016 à Paris dans les locaux des Éditions Fei.

<sup>206</sup> Philippe Otié, « Bande Dessinée chinoise », <http://www.quaidesbulles.com/le-festival-2015/expositions/expositions-2010/article/bande-dessinee-chinoise>.

Consulté le 05 janvier 2015.

Septième Art français pour que leurs oeuvres soient en résonance auprès du public hexagonal. Nul n'est besoin non plus pour Mò Yán 莫言 ou Yú Huá 余华 d'un guide français pour guider leurs plumes vers le lectorat. Comme le précise Corrado Neri, le manga n'a pas eu besoin d'un entremetteur pour pénétrer sur les rayons des librairies et avoir le succès qu'on lui connaît.

Le succès, la bonne « réception » des bandes dessinées chinoises ou représentant la Chine, puisque ceci est notre propos, semble être liés certe à une qualité de réalisation mais surtout aux thématiques abordées et donc à l'imaginaire présenté.

Ainsi, qu'elles soient issues de traductions ou d'une réalisation polyphonique, les œuvres de bande dessinée offrant une représentation de la Chine répondent à l'impératif de plonger le lecteur dans une Chine fantasmée en rapport avec le passé, fut-il proche ou lointain, réel ou fictionnel, mettant en scène des périodes dynastique ou relatant les événements de son histoire moderne. Il semblerait que la représentation de la Chine ne puisse se défaire de ce lourd fardeau conjugué au passé recomposé, un passé composant irrémédiablement son présent.

## CHAPITRE 4 :

### MYTHOGRAPHIES DU PASSÉ

#### **4.1. Expliquer le présent à travers le passé autobiographique :**

##### **l'œuvre de Li Kunwu**

Philippe Marion<sup>207</sup> qualifie la bande dessinée de média singulier pour configurer l'histoire et la mettre en intrigue.

Développant le concept de graphiation selon lequel tout dessin serait marqué du sceau de l'imaginaire et donc de l'interprétation, il postule que « la bande dessinée offre l'opportunité d'un déploiement de l'histoire malgré ou grâce à son principe majeur de graphiation, [...] la question de l'histoire graphiée avec une subjectivité assumée qui n'empêcherait pas ni la force ni la rigueur de l'évocation historique. »<sup>208</sup>

En ce sens, il souligne également que l'histoire personnelle peut permettre de comprendre ce qui s'est passé au cours d'un événement historique à l'exemple de l'expérience de Marcelino Truong<sup>209</sup> pendant la guerre du Vietnam, de l'enfance de Riad Sattouf au cœur de la Libye et de la Syrie<sup>210</sup>, ainsi que la vie de Li Kunwu racontée au fil de l'histoire moderne de la Chine depuis 1949 jusqu'à nos jours.

---

<sup>207</sup> Philippe Marion est professeur à l'Université Catholique de Louvain, docteur en communication sociale, responsable de l'orientation « analyse et média » du Département de Communication de l'Université catholique de Louvain. Il est l'auteur de *Traces en cases – travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur* publié en 1993 aux éditions Académia-Erasme et participe à la rédaction de l'ouvrage collectif *Bande dessinée et représentation de soi – Autobiographismes* publié chez Georg Editeur en 2015.

<sup>208</sup> Propos recueillis lors du séminaire *Les écritures visuelles de l'histoire dans la bande dessinée* organisé et animé par Pierre Laurent Daurès, Adrien Genoudet et Vincent Marie à la Bibliothèque nationale de France, conférence de Philippe Marion « La graphiation comme écriture visuelle de l'histoire » le vendredi 8 janvier 2016.

<sup>209</sup> Marcelino Truong, *Une si jolie petite guerre*, Paris, Denoël, 2015.

<sup>210</sup> Riad Sattouf, *L'Arabe du futur – une jeunesse au Moyen Orient (1978-1984)*, Paris, Allary Éditions, 2014.

Les œuvres suscitées ont cela en commun que leurs auteurs ont un regard introspectif à la recherche et la compréhension d'un cheminement de vie d'une part et d'autre part tourné vers l'extérieur dans une « recherche à se réapproprié un monde perdu pour mieux comprendre le présent. »<sup>211</sup> Le bilan personnel fait alors écho au bilan du lieu; les six ouvrages de bande dessinée en langue française constituant l'œuvre de Li Kunwu en sont une illustration parfaite.

Son oeuvre connaît en 2009 un succès retentissant en France à l'occasion de la publication de la trilogie autobiographique *Une vie chinoise*, co-scénarisée par Philippe Otié et graphiée par Li Kunwu. Cette œuvre, légitimée et reconnue dans le monde du Neuvième Art par l'attribution de récompenses en France et à l'étranger<sup>212</sup>, retrace la vie de Li Kunwu depuis les quelques années précédant sa naissance en 1955 jusqu'à 2010.

Outre la réalisation polyphonique, elle présente la singularité d'une rédaction originale en langue française pour ensuite être publiée dans une dizaine de langues européennes avant d'être traduite bien plus tard en Chinois. Soulignons que ce parcours atypique, n'est cependant pas unique à l'image du roman de Dai Sijie 戴思杰 *Balzac et la petite tailleuse chinoise* également publié originalement en français avant de connaître une publication en langue chinoise ainsi qu'une adaptation cinématographique.<sup>213</sup> A travers cette autobiographie relatant l'existence simple d'un chinois, Li Kunwu se positionne comme une figure représentant d'autres chinois et les profonds changements sociaux et politiques de la Chine moderne.

Li Kunwu et Philippe Otié revendiquent une écriture neutre, une lecture de l'histoire de la Chine moderne acceptable à la fois par le public français et le public chinois : « Constamment, sur tous ces sujets, nous avons dû chercher la ligne de crête, celle qui ne verse ni sur le flanc de la critique ni sur celui de la

---

<sup>211</sup> Jean-Philippe Miraux, *L'autobiographie – Ecriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996, p.54.

<sup>212</sup> Une vie chinoise est récompensée à plusieurs reprises en France comme en Chine : en 2010 elle reçoit le prix Ouest France/Quai des bulles et le prix Château de Cheverny de bande dessinée historique, en 2013 elle reçoit le Dragon d'or du festival international de la bande dessinée en Chine à Guanzhou et en 2014 le prix d'Excellence du Japan Média Arts Festival.

<sup>213</sup> Dai Sijie, *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, Paris, Gallimard, 2000.

propagande. Celle qui, tout en restituant fidèlement la vie de Lao Li, laisse à chaque lecteur sa propre capacité d'analyse et de jugement. »<sup>214</sup>

Positionné comme témoin et acteur de son œuvre, Li Kunwu apporte la caution de véracité de l'histoire présentée aux lecteurs. Les préfaces de ses bandes dessinées sont l'occasion d'assumer cette position, ainsi en 2013 alors qu'il publie *Les pieds bandés*, biographie de sa nounou, il donne sens à l'utilisation de la bande dessinée comme « une tribune internationale pour faire connaître au plus grand nombre l'histoire de Chūnxiù 春秀 et de ces milliers de Chinois qui ont traversé ces périodes troubles »<sup>215</sup> tout comme en 2014 avec *Empreintes* il souligne son désir de réalité « Si mon crayon peut refléter cette réalité, alors mon travail aura un sens. »<sup>216</sup>

Le trait de Li Kunwu est porteur de sens, les visages se révèlent torturés, déformés, presque broyés par les circonstances de la vie à l'image de Chunxiu dont les rides sont le reflet de ses pieds bandés.



FIG. 34. – *Les pieds bandés*, 2013.

Au centre de son œuvre de littérature dessinée, la trilogie *Une vie chinoise* dont chaque volume évoque une époque que l'auteur estime être significative des

---

<sup>214</sup> Li Kunwu et Philippe Otié, *Une vie chinoise – 3. Le temps de l'Argent*, Bruxelles, KANA, 2010, p.11.

<sup>215</sup> Li Kunwu, *Les pieds bandés*, Bruxelles, Kana, 2013, p.3.

<sup>216</sup> Li Kunwu, *Empreintes*, trad. du chinois par An Ning, Bruxelles, Kana, 2014, p.3.

changements profonds de la Chine contemporaine : *Le temps du père* (1950-1976), *Le temps du Parti* (1976- 1980), *Le temps de l'argent* (1980-2010).

Si l'auteur, par ailleurs un ancien soldat dessinateur et propagandiste du parti communiste chinois, relate tous les grands événements marquants l'histoire de la Chine contemporaine, il choisit cependant de ne pas évoquer ceux survenus sur la place Tiān'ānmén 天安门 le 4 juin 1989<sup>217</sup>, arguant le fait que n'ayant pas été à Pékin à ce moment-là, il ne peut faire part de son expérience.

Cette unique prise de position, qui met entre parenthèses l'acte de témoignage, supporte une mise en scène graphique singulière. Ce moment « hors récit » s'exprime d'un trait véritablement remarquable en grisant les corps des deux protagonistes (figure 35), leur donnant ainsi l'aspect d'un négatif photographique qui ferait pénétrer le lecteur de l'autre côté de la réalisation de l'ouvrage (figure 36).



FIG. 35. – *Une vie Chinoise*, 2010.



FIG. 36. – *Une vie Chinoise*, 2010.

Li Kunwu justifie également cette prise de position par la souffrance personnelle liée aux événements passés, une douleur qu'il partage avec ses concitoyens :

---

<sup>217</sup> Dans la nuit du 3 au 4 juin 1989, l'Armée Populaire de Libération entre dans Pékin et réprime sur la place Tiananmen le mouvement populaire étudiant né au mois d'avril en réaction à la mort de Hú Yàobān 胡耀邦 (1915-1989) et réclamant la démocratie. Au cours de cette répression sanglante, plus de 2 500 civils désarmés sont tués.

Mais la vérité est que, comme presque tous mes concitoyens, mon esprit est occupé par tellement d'autres choses que je trouve plus importantes encore... [...] D'une part, parce que cela a eu lieu il y a 20 ans déjà... Et puis j'ai l'habitude de tirer un trait sur le passé susceptible de me mettre mal à l'aise. Enfin aussi parce que je n'ai pas souffert personnellement de tout ça... [...].<sup>218</sup>

Clôturent cette parenthèse, il se dessine assis au sommet d'une colline, tel un vieux sage en méditation observant le monde, comme il le fait par ailleurs dans chacun de ses albums<sup>219</sup>. Il pose une réflexion qui exprime le désir profond d'évolution, le dédouanement d'une quelconque association à la voix officielle du parti au pouvoir et la présence d'une plaie non cicatrisée résultant des blessures du XX<sup>e</sup> siècle :

Et puis j'ai la conviction que la Chine a, avant tout, besoin d'ordre et de stabilité pour son développement et le reste n'est que secondaire à mes yeux... J'ai bien conscience que ce que je pense là peut choquer, notamment en occident, où le discours dominant est fondamentalement différent. Il ne s'agit pas là d'une simple reprise à mon compte d'un discours officiel. Non il s'agit d'un sentiment que j'ai de profondément ancré en moi et que beaucoup de chinois partagent, je crois un sentiment forgé depuis l'école primaire, où nous apprenons que notre pays a eu à souffrir de tellement de difficultés et d'humiliations au cours du XX<sup>e</sup> siècle [...] Ceux qui savent ou qui comprennent le malheur que nous avons connu doivent pouvoir comprendre aussi mon aspiration profonde à la stabilité et à l'ordre, desquels j'attends notre renaissance et notre développement.<sup>220</sup>

L'ambiguïté entre nécessité constante de mémoire et désir fluctuant d'oubli est une caractéristique de l'œuvre de Li Kunwu.

Autour d'*Une vie chinoise* gravitent toutes les autres bandes dessinées, construisent elles aussi sur un modèle autobiographique, dont il est le protagoniste principal. Chaque ouvrage est porteur d'un message dont le propos est soit la mise en exergue d'un traumatisme vécu par la Chine et son peuple, soit la mise en valeur de ce qui est selon l'auteur l'essence culturelle de la Chine.

---

<sup>218</sup> Li et Otié, *Une vie chinoise – 3. Le temps de l'Argent*, pp.68-69.

<sup>219</sup> Voir l'annexe 16.

<sup>220</sup> Li et Otié, *Une vie chinoise – 3. Le temps de l'Argent*, p.69.

Li Kunwu met en scène au fil de la plume une enquête dont le point de départ serait dû au hasard d'une rencontre : dans *Cicatrices*, un antiquaire lui fait découvrir des archives photographiques qui réveillent le douloureux traumatisme de la guerre sino-japonaise dont les séquelles le touchent indirectement à travers son beau-père amputé suite à un bombardement. Le propos est ici de sauvegarder et transmettre ces photos parce que « Les gens ne doivent pas oublier certaines histoires, mais encore moins les dénaturer. »<sup>221</sup> Cent neuf pages de la bande dessinée, qui en compte deux cent soixante au total, sont uniquement composées des reproductions de ces photographies oblitérées par les bulles faisant office de légende. L'implication de l'auteur est perceptible jusqu'à une certaine forme de schizophrénie : il se met en scène face aux photos, appareil rivé à l'œil comme s'il avait lui-même photographié les scènes couchées à l'intérieurs des cases de la planche qu'il nous propose ; cette mise en situation graphique semble lui faire vivre l'événement par procuration (figure 37).

Le souci de réalisme à travers la photographie rejoint le besoin de se remémorer le moment douloureux dans un but salvateur exprimé dans la préface « En fait le meilleure façon de se libérer est de se souvenir. Les blessures les plus terribles sont celles qui sont enfouies. Cela est vrai pour les chinois comme pour les japonais. »<sup>222</sup>

La mise en perspective de cette prise de position avec la déclaration suscitée « Et puis j'ai l'habitude de tirer un trait sur le passé susceptible de me mettre mal à l'aise. Enfin aussi parce que je n'ai pas souffert personnellement de tout ça... » révèle à nouveau toute l'ambiguïté du positionnement de l'auteur vis-à-vis de la mémoire et des douleurs du passé. Les douleurs liées à des problématiques endogènes, celles en relations au pouvoir politique chinois, doivent être effacées ou traitées avec une certaines formes d'ironie comme l'évocation de la famine consécutive au Grand bond en avant qu'il évoque dans le premier tome de *Ma génération, celle d'une vie chinoise* : « Ces années-là furent celles du lièvre, du dragon, du serpent, du cheval, de la chèvre... c'est vrai que nous n'avons pas

---

<sup>221</sup> Li Kunwu, *Cicatrices*, trad. du chinois par An Ning, Paris, Urban China, 2012, pp.5-6.

<sup>222</sup> Li, *Cicatrices*, p.6.

mangé beaucoup de viande mais une grande quantité "d'herbes". »<sup>223</sup>, alors que celles conséquentes à des problématiques exogènes comme celles relatives à l'impérialisme occidental ou l'agression sino-japonaise impliquent un devoir de mémoire.



FIG. 37. – *Cicatrices*, 2012.

Cette ambivalence des sentiments est également perceptible quant à la présence des français sur le sol chinois à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et la construction de la voie ferrée reliant le port vietnamien de Haiphong à la ville de Kunming entre 1901 et 1910 dont Li Kunwu évoque la construction dans l'œuvre intitulée *La voie ferrée au-dessus des nuages*. Encore une fois, l'auteur se positionne au centre de l'intrigue comme enquêteur suivant les sentiers du passé douloureux de la Chine balisés par des archives photographiques qu'il revisite avec sa plume.

Li Kunwu offre donc ici en caution de vérité les supports iconographiques réalisés par Georges-Auguste Marbotte (1861-1936), alors était expert-comptable de la

---

<sup>223</sup> Li Kunwu, *Ma génération, celle d'une vie chinoise – tome 1*, trad. du chinois par An Ning, Bruxelles, KANA, 2015, p.18.

Compagnie du Chemin de Fer de l'Indochine et du Yunnan, dont il redessine les photos à la manière de négatifs (figures 38 et 39).

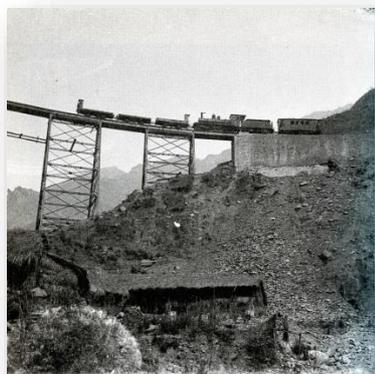


FIG. 38. – La voie ferrée au-dessus des nuages, 2014.



FIG. 39. – La voie ferrée au-dessus des nuages, 2014.

La réflexion d'Adrien Genoudet quant à l'appropriation de photographies dans la bande dessinée est tout à fait éclairante à propos de cette imbrication iconique :

[...] Ces images redessinées jouent donc le rôle d'intermédiaire entre la part narrative de la bande dessinée et son *gag* historique. En redessinant ces images iconiques de l'histoire et en les intégrant dans un récit contemporain ou passé, les dessinateurs jouent directement avec notre mémoire visuelle collective de l'histoire ; autrement dit de la visibilité partagée de l'histoire, la pleine dimension culturelle du *passé*.<sup>224</sup>

A propos de la présence coloniale française et de la construction de ce chantier qui a pourtant causé la mort d'environ 12 000 ouvriers, il exprime encore une fois un avis partagé : « C'est comme avec une sangsue. Elle vous suce le sang mais

---

<sup>224</sup> Adrien Genoudet, *Dessiner l'histoire – Pour une histoire visuelle*, Paris, Éditions Le Manuscrit, [version Kindle], 2015, Chapitre 3, section 3, para.4. Amazon.fr.

elle peut aussi vous soigner... Le chemin de fer a eu une grande influence sur l'économie, la politique et la culture...»<sup>225</sup>

L'œuvre de Li Kunwu évoque cette souffrance subie par tous les chinois qui les rassemble dans un passé véritablement présent. Les travaux du professeur Guo Yingjie mettent en lumière une propension d'affirmation identitaire en se référant au passé dans un contexte contemporain où le nationalisme culturel et le nationalisme d'état:

Thus, in the ideological transformation and shifting perceptions of chineseness and of the chinese nation, history has become a branch of ideology, a site of contestation and a component of the new chinese national identity.

[Ainsi, dans la transformation idéologique et déplaçant les perceptions de la sinité et de la nation chinoise, l'histoire est devenue une branche de l'idéologie, un site de contestation et une composante de la nouvelle identité nationale chinoise.]<sup>226</sup>

Du passé ressurgissent traditions, rites, formes culturelles et héros nécessaires à la constitution d'une forme de conscience nationale :

[...] The renewed interest in Zeng and cultural traditions in general reflects the need of a new historical consciousness or a feeling of continuity to be projected backward as well as forward amidst the massive uncertainties of the time.

[Le regain d'intérêt pour Zeng et les traditions culturelles en général reflètent la nécessité d'une nouvelle conscience historique ou un sentiment de continuité à être projetée vers l'arrière ainsi que l'avant au milieu des incertitudes massives du temps.]<sup>227</sup>

Cette vitrine culturelle composée entre autres d'arts martiaux, de folklores, de représentations d'ethnies multiples que l'occident se plait à admirer et à

---

<sup>225</sup> Li Kunwu, *La voie ferrée au-dessus des nuages*, trad. du chinois par An Ning, Bruxelles, KANA, 2013, p.39.

<sup>226</sup> Guo Yingjie, *Cultural Nationalism in Contemporary China*, London, Routledge Curzon, [version Kindle], 2004, Chapitre 3, section 7, para.1. Amazon.fr

<sup>227</sup> Guo, *Cultural Nationalism in Contemporary China*, Chapitre 3, section 2, para.2.

fantasmer est ostensiblement mise en valeur par Li Kunwu dans *Empreintes* dont le prétexte peut laisser perplexe. Il s'agit là d'un dialogue entre Li Kunwu et son fils Feifei, alors étudiant à Londres, qui demande à son père de lui expliquer à travers des photos et des dessins ce qu'est la culture chinoise.

Le scénario s'inscrit dans un schéma de transmission de savoirs et de valeurs que Li Kunwu exprime graphiquement par la métaphore récurrente du pont reliant les deux rives d'un cours d'eau sur lequel il se tient debout<sup>228</sup>. Il souligne l'importance de cette passation non seulement en la mettant en scène à travers sa relation avec son fils, mais également à travers celle du maître au disciple ou du professeur aux élèves auquel il donne la parole : « Sans transmission une culture devient comme un homme sans esprit. »<sup>229</sup>

L'auteur se pose en observateur du peuple et affirme que « Tout art est issu du peuple, toute culture est basée sur le folklore. Ma recherche commence donc par l'observation. »<sup>230</sup> Au fil de ses pérégrinations vers la redécouverte de cette culture chinoise, Li Kunwu en propose un véritable catalogue qui débute par la pratique du Qìgōng 气功 et ses multiples déclinaisons. La voix du « sage » professeur d'arts martiaux attire l'attention sur les changements de la société et la perte de certaines valeurs :

Nos compatriotes sont de plus en plus impatients et cupides. Le profit à court terme gagne du terrain, on veut toujours plus que ce que l'on a, on n'est jamais satisfait, un peu comme si tout le monde leur devait quelque chose. Comment dans ces conditions avoir une bonne circulation énergétique ? Comment avoir la santé et la sérénité ? <sup>231</sup>

Les changements de valeurs, l'évolution de la société chinoise vers un "monde moderne" est souligné par Li Kunwu alors qu'il sensibilise son fils :

Nous sommes entrés dans une nouvelle ère de chocs et de mélanges entre les cultures. Les problématiques du monde moderne n'ont jamais été aussi

---

<sup>228</sup> Voir l'annexe 17.

<sup>229</sup> Li, *Empreintes*, p.112.

<sup>230</sup> Li, *Empreintes*, p.36.

<sup>231</sup> Li, *Empreintes*, p.23.

complexe qu'aujourd'hui. De même, les évolutions chinoises n'ont jamais été aussi rapide [...] votre génération verra encore plus de changements en Chine et dans le monde, c'est certain.<sup>232</sup>

Cette évolution de la société chinoise vers une forme de modernité placée sous le signe de l'urbanisation et la perte de certaines valeurs culturelles est au centre de l'œuvre de Li Kunwu. La référence systématique au passé empreint de nostalgie malgré des épisodes malheureux est d'une récurrence indéniable à l'image des références aux idées et aux actes de Mao Zedong. *Ma génération*, dernier opus de l'œuvre de Li Kunwu, présente à nouveau cette nostalgie d'une Chine qui a été et qui n'est plus.

Au-delà de cette nostalgie, *Ma génération* met en lumière le rôle majeur de l'éducation. L'école fait office de maison pour les jeunes bambins dont les parents œuvrent à la production de l'acier et ne sont pas en mesure d'assurer leur alimentation, elle les nourrit de la pensée de Mao Zedong dès le plus jeune âge par l'apprentissage de l'écriture et de chansons<sup>233</sup>. L'institutrice est le relais entre l'idéologie du pouvoir en place et la masse à éduquer : elle est au centre de la classe comme les préceptes de Mao sont au centre des pensées. Sous le regard du Grand Timonier dont le portrait trône au centre de la classe, les élèves suivent l'exemple de Lei Feng, soldat ordinaire mort à vingt-deux ans dont la caractéristique était l'altruisme et la fidélité au parti communiste. Erigée en figure mythique, tout comme Mao, « il contribua à l'avènement d'une époque positive, enthousiaste et travailleuse. »<sup>234</sup>

Le funeste destin promis à une société qui oublierait ses valeurs profondes est mis en scène à travers les paroles que l'auteur attribue à son institutrice qui met encore une fois l'exemple de Lei Feng en exergue <sup>235</sup> :

Et dans le futur ? Par exemple au XXI<sup>e</sup> siècle, si les gens ne suivent plus l'exemple de Lei Feng, comment seront-ils ? [...]

---

<sup>232</sup> Li, *Empreintes*, p.133.

<sup>233</sup> Li, *Ma génération, celle d'une vie chinoise – tome 1*, pp.35-37.

<sup>234</sup> Li, *Ma génération, celle d'une vie chinoise – tome 1*, p.127.

<sup>235</sup> Voir l'annexe 18.

S'il arrive un jour que les chinois oublient Lei Feng, ils auront perdu la foi et le rêve, ils ne penseront plus qu'à s'enrichir avec cupidité. Ils ressentiront sans cesse l'injustice. La société perdra toute vertu et crédibilité pour gagner en fébrilité et en extravagance. Dès leur naissance, les enfants ne désireront pas autre chose que leur confort matériel... Bon, ça suffit, ce jour n'arrivera jamais en Chine. Mes élèves j'espère que vous vous souviendrez de ces paroles lorsque vous serez vieux : la paix du cœur est le bonheur absolu, aucun confort matériel ne peut le remplacer.<sup>236</sup>

Ces propos, prononcés entre 1962 et 1966, laissent perplexes par la justesse de la description de la société chinoise actuelle, dont la forme est par ailleurs décriée au début de l'album *Empreintes* par le personnage incarnant le maître de Qigōng. Cette forme d'anticipation à rebours est à nouveau présentée dans un dialogue entre Li Kunwu et son ami Chang Lin alors âgés de seize ans (voir figure 40) dans lequel Chang Lin évoque le culte de Mao qui traversera le temps bien que les années mettront au jour le visage d'un personnage assez différent de celui diffusé par la propagande.



FIG. 40. – *Ma génération, celle d'une vie chinoise*, 2016.

<sup>236</sup> Li, *Ma génération, celle d'une vie chinoise* – tome 1, pp.109-111.

Li Kunwu encre ses récits autobiographiques dans le passé pour faire comprendre le présent, il trace le portrait d'une société dont les aspects politiques, sociaux et culturels n'ont cessé de connaître des bouleversements profonds tout au long de sa vie. La réflexion de Jean-François Billeter est tout à fait éloquente dans le contexte de l'œuvre de Li Kunwu et sa représentation de la Chine « ... nous ne l'entendons *parler ni de son présent, ni de son histoire récente, ni de son passé pris dans sa totalité.*»<sup>237</sup> En effet, l'auteur de bande dessinée se définit par rapport au passé qu'il sélectionne et construit une forme d'illusion biographique qui devient réalité par la trace graphique de sa plume.

#### **4.2. Traumatisme de la guerre sino-japonaise**

La Chine et le Japon partagent des pages d'histoire, ils partagent un passé qui les a plongé ensemble ou chacun de leur côté dans des formes de traumatismes liées à la guerre.

Evoquant un Japon « tourmenté par la mémoire de son histoire », Jean-Marie Buissou s'appuie sur les travaux du psychanalyste Serge Tisseron<sup>238</sup> qui portent à penser que la bande dessinée serait « le média par excellence permettant « de vomir ce qu'on a dû avaler mais qu'on n'a pas digéré », et qui rassure en enfermant ce « récit indiscible », douloureux et dangereux, dans un espace où il est « mis sous contrôle » par les cases et par les conventions scénaristiques familières au lecteur. »<sup>239</sup> Jean-Marie Buissou assume que le manga moderne serait un instrument de catharsis collective permettant d'exprimer « par cette voie détournée les traumatismes refoulés de la nation japonaise [...] liés à l'expérience de la guerre et de la défaite ».<sup>240</sup>

---

<sup>237</sup> Jean-François Billeter, *La Chine trois fois muette*, Paris, Allia, 2010 (2000), p.69.

<sup>238</sup> Serge Tisseron, *Psychanalyse de la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2000 (1987).

<sup>239</sup> Jean-Marie Buissou, *Manga – Histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Paris, Éditions Philipppes Picquier, 2010, p.226.

<sup>240</sup> Buissou, *Manga – Histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, p.227.

La mise en case de ces souvenirs douloureux s'observe à travers divers styles, post apocalyptique, cyberpunk et autobiographie. Le style *mecha* dont les robots sont les personnages centraux permettrait quant à lui d'exorciser cette douleur en rejouant dans un « univers maîtrisé de fiction la guerre perdue ses pères et de la gagner »<sup>241</sup>.

De la même manière que la douleur de l'atome est exorcisée dans les mangas, celle de la guerre sino-japonaise trouve un point de fuite à travers la bande dessinée. Ce conflit devient une mythographie qui est selon Philippe Marion « une forme d'écriture reliant les membres d'une société entre-eux, à l'aide de dessins qui forment autant de traces nécessaires pour que ces lecteurs se souviennent d'un récit ou d'une histoire commune sacrée ». Philippe Marion insiste par ailleurs sur « le potentiel de la bande dessinée comme remédiation cathartique, un travail de mise en légende dans son sens étymologique (*legenda* : qui doit être lu). »<sup>242</sup>

Le massacre de Nankin, les événements qui l'ont précédés à l'image de la bataille de Shanghai ou des expérimentations bactériologiques japonaises en Mandchourie utilisant des chinois pour cobayes sont narrés en littérature dessinée et présentés au lectorat français sous la forme de fictions, d'autobiographies, de documentaires ou de témoignages. La réalisation est individuelle ou collective, les auteurs sont chinois, américains, québécois ou français.

Les couvertures sont véritablement évocatrices du type de récit proposé, le lecteur est conscient du voyage vers lequel il va embarquer.

Ainsi, la précision du trait utilisé par Bo Lu pour représenter dans les moindres détails les soldats chinois alignés prêts à combattre à l'occasion de *La bataille de Shanghai 1937*<sup>243</sup> est annonciatrice d'une forme de documentaire, le réalisme du

---

<sup>241</sup> Buisson, *Manga – Histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, p.240.

<sup>242</sup> Propos recueillis lors du séminaire *Les écritures visuelles de l'histoire dans la bande dessinée* organisé et animé par Pierre Laurent Daurès, Adrien Genoudet et Vincent Marie à la Bibliothèque nationale de France, conférence de Philippe Marion « La graphiation comme écriture visuelle de l'histoire » le vendredi 8 janvier 2016.

<sup>243</sup> BO Lu, *La bataille de Shanghai 1937*, trad. du chinois par An Ning, Paris, Urban China, 2015.

visage apeuré de ce prisonnier poursuivi par un cavalier munis d'un sabre sous le poids écrasant de la bannière nippone qui remplit le ciel laisse présager l'univers cauchemardesque de *Maruta 454*<sup>244</sup>. La foule grisée et figée, telles un amas de statues fantomatiques, regarde fixement le lecteur qui s'apprête à découvrir *Nankin*<sup>245</sup> alors que le soldat posté à l'abri de ruines dans une ville embrasée annonce une narration au coeur des combats dans *Nankin la cité en flammes*<sup>246</sup>.

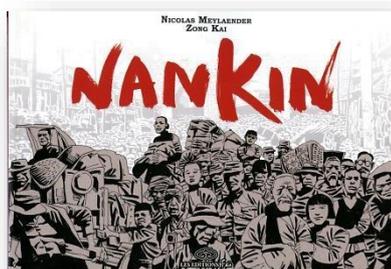


FIG. 41. – *Nankin*, 2011.

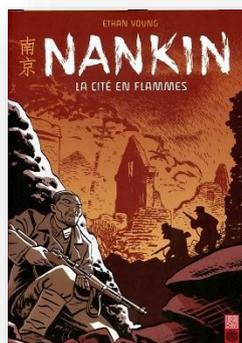


FIG. 42. – *Nankin la cité en flammes*, 2016.



FIG. 43. – *Maruta 454*, 2010.

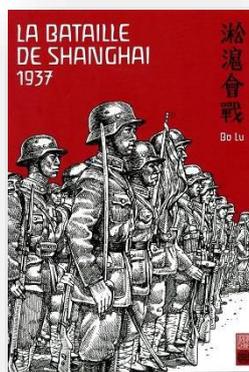


FIG. 44. – *La bataille de Shanghai 1937*, 2015.

<sup>244</sup> Paul Yanic Laquerre, Song Yang et Pastor, *Maruta 454*, Figeac, Xiao Pan, 2010.

<sup>245</sup> Nicolas Meylaender et Zong Kai, *Nankin*, Paris, Les Éditions Fei, 2011.

<sup>246</sup> Ethan Young, *Nankin la cité en flammes*, trad. de l'anglais par Jean-Marc Lainé, Paris, Urban China, 2016.

Soucieux d'apporter crédibilité et justesse au récit, les auteurs usent du périphrase éditorial pour contextualiser le fait historique. Préfaces et postfaces permettent aux auteurs de formuler leur attachement à une forme de vérité tel que l'annonce Bo Lu en avant-propos de *La bataille de Shanghai 1937* « J'ai voulu rester dans la sobriété pour proposer un reflet de l'histoire, à la fois réaliste et virtuel, une nouvelle forme. »<sup>247</sup> ou l'avocat Tán Zhēn 谈臻<sup>248</sup> mis en scène dans *Nankin* « En créant une bande dessinée autour des souvenirs de Xia Shuqin, une survivante du massacre de Nankin, aujourd'hui âgée de 82 ans, les Éditions Fei s'inscrivent dans une démarche bienveillante vis-à-vis de ses lecteurs : transmettre la vérité. »<sup>249</sup> Paul-Yanic Laquerre, à la fois historien et auteur de la bande dessinée *Maruta 454*, exhume un épisode rayé du passé comme fut rasée en 1937 la forteresse de Zhongma, lieu des expérimentations sur cobayes humains. Il assure au lecteur que « Grâce au talent de l'équipe de Song Yang et à l'audace de Patrick Abry, vous pouvez maintenant revivre cette épopée cauchemardesque que j'avais à cœur de vous raconter. »<sup>250</sup>

A la promesse de l'auteur ou d'un protagoniste s'ajoute une bibliographie à la fin de chacun des albums qui renforce la caution d'authenticité pour un lecteur qui attends un récit historique vrai. Cette littérature dessinée offre une représentation du passé qui marie mémoire et histoire. Il semble légitime de s'interroger quant à la relation entre ces deux valeurs.

Paul Ricoeur postule que « le problème ne commence pas avec l'histoire mais avec la mémoire [...] L'histoire en ce sens est l'héritière d'un problème qui se pose en quelque sorte en dessous d'elle, au plan de la mémoire et de l'oubli. »<sup>251</sup> Il atteste qu'« Entre le vœu de fidélité de la mémoire et le pacte de vérité en

---

<sup>247</sup> Bo, *La bataille de Shanghai 1937*, p.3.

<sup>248</sup> Tán Zhēn 谈臻 est un avocat chinois qui a défendu les droits de Xià Shūqín 夏淑琴 en 2009 lors d'un procès en diffamation contre Shudo Higashinakano, un universitaire de droite enseignant à la "Asia University", une université privée de Tokyo qui affirmait dans son livre "Enquête complète sur le Massacre de Nanjing", publié en 1998, que Xia Shuqin n'avait pas été témoin du massacre de sa famille à Nankin en 1937.

<sup>249</sup> Meylaender et Zong, *Nankin*, p.140.

<sup>250</sup> Laquerre, Song et Pastor, *Maruta 454*, p.207.

<sup>251</sup> Paul Ricoeur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 2000, n°4, p.731.

histoire, l'ordre de priorité est indécidable. Seul est habilité à trancher le débat le lecteur... »<sup>252</sup>

*La bataille de Shanghai 1937* procède, comme nous l'avons déjà souligné, d'une approche documentaire. A cette fin, Bo Lu crayonne chaque personnage, chaque décors, chaque objet avec un souci du détail et de la précision qui entre en résonance avec un récit factuel posant avec une certaine froideur les actes et les prises de décision stratégiques, parfois absurdes, de chacun des protagonistes pendant les trois mois précédant le massacre de Nankin qui débute le 13 décembre 1937.

La masse graphique d'une extrême densité est chargée en matière, elle suggère une tactilité oculaire, un engluement. La complexité du trait métaphorise la complexité de la situation. Contrairement à la narration optique dans laquelle l'oeil glisse sur des dessins, c'est ici une narration haptique dont la granularité inhibe toute projection immédiate du lecteur au cœur du récit.



FIG. 45. – *La bataille de Shanghai 1937*, 2015.

---

<sup>252</sup> Ricoeur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », p.747.

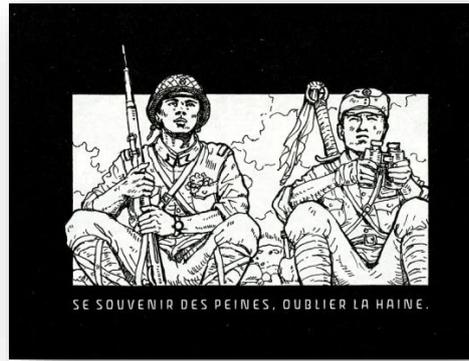


FIG. 46. – *La bataille de Shanghai 1937*, 2015.

En présentant les faiblesses des japonais et des chinois, l'auteur procède à l'autopsie d'une tragédie annoncée : « La haine et le désir de vengeance accumulés après trois mois de féroces combats seraient en partie à l'origine du massacre perpétré à grande échelle lors de l'entrée des japonais à Nankin... »<sup>253</sup> L'épilogue est l'occasion pour Bo Lu de faire écho à la première planche de l'ouvrage où soldat japonais et soldat chinois sont présentés côte à côte pour « se souvenir des peines, oublier les haines » (voir figure 46) : « Tout ce que la guerre apporte, c'est la douleur et les larmes. Entre la Chine et le Japon, ces deux civilisations ancestrales, il y a eu des siècles mêlés d'amour et de haine. Aujourd'hui comment faire face à notre passé et nous projeter dans le futur ? »<sup>254</sup>

La représentation sous forme de documentaire n'est pas le seul genre qui permet de signifier une forme de vérité, le témoignage est également une forme de narration qui permet de combler l'attente du lecteur avide d'histoire vraie. L'album franco-chinois intitulé *Nankin* présente un récit en images qui s'organise autour de faits d'actualités. L'album met en scène l'enquête d'un avocat nommé Tán Zhēn 谈臻 chargé de défendre les intérêts de madame Xià Shūqín 夏淑琴 accusée par des universitaires japonais de faux témoignage concernant le massacre de Nankin et plus précisément de l'assassinat de ses parents.

---

<sup>253</sup> Bo, *La bataille de Shanghai 1937*, p.122.

<sup>254</sup> Bo, *La bataille de Shanghai 1937*, p.122.

L'histoire de la jeune Xia Shuqin révélée au gré de trois témoignages recueillis par Tan Zhen, est un prétexte pour souligner la bravoure des soldats chinois, dénoncer les la cruauté des troupes japonaises et rendre public les viols de masse encore contestés à ce jour par une mouvance révisionniste japonaise.

Dans un premier temps, Wang Shangti raconte à l'avocat comment jeune soldat il sauva Xia Shuqin et la remis à ses parents (voir figure 47). Puis, Zhao Ping, âgé de treize ans à l'époque, évoque brièvement sa rencontre avec la petite fille et surtout les multiples crimes perpétrés par les soldats japonais (voir figure 48). Enfin, madame Dong Sun étudiante de dix-sept ans, raconte son viol par ces mêmes soldats nippons et le secours prodigué par Xia Shuqing (voir figure 49).



FIG. 47. – *Nankin*, 2011.



FIG.48. – *Nankin*, 2011.



FIG.49. – *Nankin*, 2011.

Il s'agit là d'un recueil de souvenirs mis en images. Les planches et les cases à travers lesquelles se succèdent ces victimes, métaphorisent la barre d'un tribunal devant laquelle des témoins défileraient et contribueraient à faire éclater la vérité à propos des crimes commis par les soldats japonais.

Au-delà de la qualité scénaristique, la force de cette narration en images réside dans l'originalité du graphisme. Tout au long de ce récit en bichromie, la rectitude des lignes ne laisse envisager aucune douceur. Les ombres sont nettes, il n'y a pas de dégradés, les situations sont claires : il y a le mal d'un côté et le bien de l'autre. Les corps et les visages sont marqués par la douleur et la violence : violence aveugle des actes pour les soldats japonais dont on ne voit pratiquement jamais les yeux, douleur des chinois et chinoises dont les corps sont meurtris ou violés. Tan Zhen rencontre son premier témoin alors que ce dernier effectue des mouvements d'art martiaux au sommet des remparts de la ville sous un ciel azur. Les deux protagonistes regardent la ville d'en haut comme on regarde le passé. Dès l'instant où les souvenirs du témoin sont racontés, le ciel se teinte de rouge. Cette variation de couleur est l'indicateur temporel qui signifie au lecteur si l'action dessinée se situe dans le passé ou au moment de la rédaction de l'ouvrage. Ainsi, sur un même lieu, alternent la sérénité du présent et la douleur du passé.



FIG. 50. – *Nankin*, 2011.



FIG. 51. – *Nankin*, 2011.

Fil conducteur de ce récit, l'avocat Tan Zhen en signe la postface. Il souligne le rôle de passeur de mémoire de cet ouvrage vers l'Europe. La révélation graphique de l'extrême violence aurait selon lui la capacité de toucher un jeune public et permettrait à ce dernier de préférer la paix à la guerre. Mais au-delà de ce vœux pieux prônant l'anti-guerre, il y a surtout la dénonciation du déni des révisionnistes japonais. Tan Zhen encourage la nation japonaise à l'autocritique à l'image de l'Allemagne :

Pourtant, c'est lorsqu'une nation est obligée d'affronter le chapitre le plus noir de son passé qu'elle dévoile sa véritable puissance. Dans ce sens, nous souhaitons sincèrement que le Japon apprenne de l'Allemagne son attitude objective et propre envers l'histoire, et qu'il garde l'esprit ouvert face au monde extérieur et au futur. « Regarder le passé comme un miroir et faire face au futur sans fardeau » : voici la règle générale pour traiter les relations sino-japonaises. Nul ne peut oublier le passé, car l'oublier serait se trahir. <sup>255</sup>

Inspirée de faits réels du présent et du passé<sup>256</sup>, cette bande dessinée graphiée dans un style non réaliste représente le drame de Nankin sous le prisme de l'opposition des japonais aux chinois. Les soldats chinois y sont représentés sous un jour essentiellement positif à contrario de l'œuvre documentaire de Bo Lu ou celle d'Ethan Young *Nankin la cité en flammes* dont le propos est certes la représentation de l'atrocité des actes perpétrés par l'armée japonaise, mais également celle d'une débâcle militaire chinoise dont nombreux soldats abandonnés par leurs commandants ont tenté de survivre au cœur de l'embrassement de la capitale.

Ethan Young construit son récit en image autour de deux soldats chinois. Les visages des deux protagonistes, occupent l'espace de la majorité des cases. L'humanité de ces deux êtres est mise en valeur, la ligne claire facilite l'identification et la projection du lecteur. Au fil des cases, le désir de survie et les relations humaines parfois difficiles sont mises en exergue. Les actes de violence ne sont pas montrés, ils sont suggérés tels que les corps des femmes violées et

---

<sup>255</sup> Nicolas Meylaender et Zong Kai, *Nankin*, Paris, Les Éditions Fei, 2011, p.141.

<sup>256</sup> 人民网文史, <http://history.people.com.cn/n/2014/1225/c372328-26274110.html>  
Consulté le 22 avril 2016.

assassinées. Le premier plan d'une case est obstrué par la jambe du capitaine du soldat Lu, masquant ainsi le corps d'un japonais que Lu vient de tuer à coup de pierres sur le crâne. La violence est visible dans le regard de Lu mais pas sur le corps qui vient de perdre la vie (voir figure 52). De même que la mise à mort du capitaine chinois par un colonel japonais n'est pas montrée, elle est suggérée par l'onomatopée de la détonation d'une arme à feu.



FIG. 52. – *Nankin la cité en flammes*, 2015.



FIG. 53. – *Nankin la cité en flammes*, 2015.

L'épilogue de ce récit qui est une confrontation entre le capitaine chinois de l'armée nationaliste et un colonel de l'armée japonaise est une métaphore de l'opposition des deux pays. Malgré la supériorité matérielle de l'adversaire, le capitaine reste confiant dans « l'esprit chinois », une force millénaire qui tôt ou tard aura raison de l'ennemi.

Face au colonel qui insiste sur l'abandon des soldats par le haut commandement, et de fait l'abandon du peuple (voir figure 53), et alors même qu'il va être exécuté, le capitaine affirme l'espoir : « Mais vous ne pourrez jamais détruire notre HONNEUR. Vous n'écraserez jamais notre DETERMINATION. C'est pour cela que

vous ne pourrez jamais tuer une NATION. »<sup>257</sup>Ainsi, face aux japonais lâches et sadiques, avides d'expansionnisme territorial, les chinois restent dignes et meurent en héros positifs ! Le capitaine l'affirme, la nation va survivre malgré tout.

L'œuvre fictionnelle d'Éthan Young rends hommage aux sacrifiés de Nankin, civils ou militaires, elle souligne le courage individuel et un certain esprit l'abnégation voire de sacrifice malgré la douleur. Le capitaine mis en scène évoque en quelque sorte « l'esprit de Lei Feng ».

Certains pans de la guerre sino-japonaise restent cependant inconnus du grand public. L'historien québécois Paul-Yanic Laquerre choisit le Neuvième Art et s'inspire d'une « histoire vraie » pour faire découvrir au public francophone « l'enfer des camps d'expérimentation japonais »<sup>258</sup>

*Maruta 454*, titre de l'œuvre, signifie en japonais cobaye 454 et c'est justement l'épopée cauchemardesque d'un cobaye, le numéro 454, que le lecteur va découvrir : sa capture, les expérimentations et son évasion.

L'œuvre est tout à fait singulière dans la graphie qui par son style abstrait et les couleurs à la fois sombres et criardes plongent dès les premières cases le lecteur dans un malaise latent. Les contours des corps sont mal définis, les visages s'assombrissent au fil des planches, au fur et à mesure que les expérimentations bactériologiques prodiguées par les japonais ôtent toute humanité aux prisonniers devenus des cobayes humains. A la disparition d'humanité s'ajoute la disparition de temporalité : le lecteur, comme les cobayes, est peu à peu enfermé dans un huis clos, un cauchemard dont il semble impossible de s'échapper. Le dessinateur multiplie les obliques pour ajouter au malaise d'ambiance, un malaise graphique : l'horizon est rarement droit (voir figure 54). Il multiplie les vues en plongée, écrasant ainsi les personnages. Les décors ne sont pas visibles tant à l'intérieur des geôles du laboratoire, qui a par ailleurs été rayé de la carte pour

---

<sup>257</sup> Ethan Young, *Nankin la cité en flammes*, Paris, Urban China, 2015, p.184.

<sup>258</sup> Laquerre, Song et Pastor, *Maruta 454*, quatrième de couverture.

être supprimé des mémoires<sup>259</sup>, qu'à l'extérieur lorsque les prisonniers s'évadent. Les prisonniers échappent à l'enfer des laboratoires, mais ils ne trouvent que désolation à l'extérieur. L'auteur fait évoluer ses personnages dans des cases dont les décors sont minimalistes et les paysages obscurs. Les prisonniers ont fuis les laboratoires d'expérimentations, mais leur esprit reste prisonnier du cauchemar. Il n'y a pas de cycle temporel, la nuit est constante.



FIG. 54. – *Maruta 454*, 2010.

Les échanges verbaux mettent en exergue la non maîtrise du destin individuel, l'impossibilité de choisir sa vie. Le prisonnier va de Charybde en Scylla : échappé du camps d'expérimentations, il se retrouve aux prises d'un combat auquel il ne veut pas participer. Ses rêves le plongent également dans l'impuissance, il n'est plus reconnu par son père dont il n'a pu empêcher l'assassinat. Ce dernier lui apparaît tel un fantôme lui assurant que « l'oubli vaut mieux que la souffrance » ( figure 55).

---

<sup>259</sup> Laquerre, Song et Pastor, *Maruta 454*, pp. 206-207.



FIG. 55. – *Maruta 454*, 2010.

Cette bande dessinée, comme les précédentes, œuvre pour lutter contre l'oubli, le déni ou la méconnaissance d'un épisode de l'histoire dont les atrocités n'ont rien à envier à celles perpétrées dans d'autres lieux et d'autres temporalités. Les auteurs assument leur subjectivité à travers des formes graphiques et des scénarios variés mettant en place des outils artistiques et narratifs stimulants l'imagination du lectorat. Au-delà de ce qui tient de l'historique ou du mémoriel, c'est la perception et la croyance du lecteur qui va donner sens à l'œuvre et au message qu'elle transmet.

## CHAPITRE 5 :

### CONCLUSION

A travers cette étude, nous avons pu observer que les relations franco-chinoises dans les représentations et les intertextualités proposées par la bande dessinée sont éclairantes du rôle des objets culturels en termes de création, de relais et de diffusion des imaginaires.

Qu'ils soient une représentation de l'« Autre » ou de soi dans une acception individuelle ou collective, ces imaginaires imprègnent les consciences selon des temporalités pouvant s'étendre de quelques années s'il s'agit du temps éditorial, à quelques décennies lorsqu'elles concernent le temps politique, voire plus d'un siècle à l'image de la vision orientaliste gravée dans les esprits depuis Voltaire jusqu'à nos jours. Paradigme d'une identité sociale, politique, idéologique ou culturelle à l'unisson des pensées dominantes, ces imaginaires simplifient ce qui est complexe et de ce fait perpétuent stéréotypes et mythes.

A la faveur d'une mobilité culturelle qui ne cesse de croître depuis l'avènement la société industrielle, l'expression des représentations varie tant dans le fond que dans la forme. Ainsi, les auteurs chinois s'inspirent du romantisme dans les années 1970, puis du style manga dans les années 2000.

Dans un contexte contemporain gouverné par la raison économique, les imaginaires lissent toutes les aspérités à travers un discours devenu aujourd'hui « culturaliste », comme le souligne Jean-François Billeter, assurant au lecteur de bande dessinée une représentation attendue de la Chine « entre tradition et modernité ». Cette proposition apologétique, refusant une Chine plurielle, réponds au désir du « marché » en France, mais également en Chine s'il on en croit les propos de Qián Yimǐn 钱逸敏<sup>260</sup> prononcés à l'occasion du festival de la bande dessinée de Lyon le 4 juin 2016 : « Aujourd'hui, si j'ose dire, ce qui décide

---

<sup>260</sup> Qián Yimǐn 钱逸敏, auteur de bande dessinée, est le vice-secrétaire général de l'union des métiers de l'industrie du film d'animation de Shanghai.

le style d'une bande dessinée choisi par les artistes chinois c'est le marché, le style de Ma Yi est adapté au "public européen", celui de Kai Li est adapté au "public asiatique" ». <sup>261</sup>

Bien qu'en Chine les bulles soient encore hésitantes, pour reprendre les propos du professeur Corrado Neri, le gouvernement semble y accorder une importance économique particulière, d'une part en ayant créé en 2003 le premier département de bande dessinée au sein de l'école des beaux arts de Chine et d'autre part en ayant défini en 2006 comme projet d'état le soutien à la bande dessinée et à l'animation. La récente publication d'une bande dessinée sous forme d'affiches placardées sur les murs de Pékin, sorte de *dàzìbào* 大字报 des temps modernes, mettant en garde les jeunes chinoises envers les hommes étrangers derrière lesquels se cacheraient des espions, laisse entrevoir la continuité de l'utilisation de ce média par le gouvernement à destination des masses comme le faisait Mao Zedong.

Cette représentation de l'étranger, du non chinois, comme potentiel ennemi du pays s'inscrit dans un contexte de nationalisme exacerbé dont les images sont les vecteurs privilégiés. <sup>262</sup>

Nous pouvons dès aujourd'hui nous interroger sur l'avenir de la bande dessinée en Chine, sa représentation de l'Autre sur son sol et sa représentation d'elle-même à l'étranger dans un contexte de production culturelle « industriel » et « international » comme le qualifie Qian Yimin.

---

<sup>261</sup> Propos recueillis à l'occasion de la conférence intitulée *L'histoire de la bande dessinée chinoise* dans le cadre du festival de la bande dessinée de Lyon le 4 juin 2016 au palais de la bourse.

<sup>262</sup> Publicité pour la lessive Qiào bǐ 俏比 [https://www.youtube.com/watch?v=op\\_NAuB4cUk](https://www.youtube.com/watch?v=op_NAuB4cUk)  
Consulté le 03 juin 2016.

## **ANNEXES**

## Annexe 1 :

### Production de bandes dessinées à caractère historique représentant la Chine.

Maisons d'édition	Années de production	Nombre de titres	Nombre de titres en catégorie historique	Pourcentage
Xiao Pan	2006-2008	65	16	24
Urban China	2015-2016	23	10	43.7
Fei	2009-2016	36	35	97
Mosquito	2013-2015	05	03	60
Kotoji	2011-2016	07	04	57
Delcourt	1991-2016	15	14	91.6
Bamboo	2012-2014	05	05	100
Dargaud	1995-2016	24	24	100
Dupuis	1981-2001	02	02	100
Kana	2010-2016	15	07	46
Casterman	1983-2009	09	02	22
Temps futurs	1983	01	01	100
Cambourakis	2014-2016	03	0	0
Picquier	2006	01	01	100
Cerise	2015-2016	02	02	100
Pika	2014	01	01	100
Sensei	2008	01	01	100
Toki	2006	03	03	100
Humanoïdes	1997	01	01	100
L'association	2014	01	00	100
Gallimard	2016	01	00	0
Slatkine	1980	01	01	100
<b>TOTAL</b>		<b>222</b>	<b>133</b>	<b>60</b>

Annexe 2 :



(43) 到了莊前，下馬叫門，出來一位慈眉善目的老翁；曹操口稱伯父，連忙行禮。



(44) 呂伯奢一見曹操，就驚喜地說：「聽說官家出了重賞捉你，你的父親已躲到陳留去了，我正替你擔心……」說着，一眼看見陳宮，馬上把話縮了回去。曹操會意，忙把陳宮介紹給他。



(45) 進了草堂，曹操把經過說了一遍。伯奢聽了，非常感激陳宮，向他拜謝道：「若非使君搭救，小侄早沒命了！」陳宮也謙遜了一番。

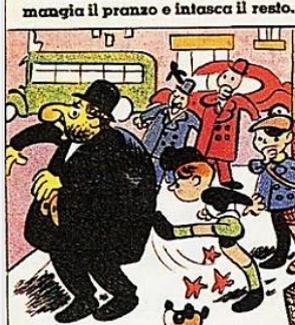


(46) 談了一會，伯奢起身說：「使君、賢侄寬心，就在這裡宿一宵吧！」說完，進到裡邊去了。

Sānguó yǎnyì 三國演義 (Le Roman des trois royaumes), 1973.<sup>263</sup>

<sup>263</sup> Luó Guànzōng 羅貫中, Sānguó yǎnyì 三國演義 (*Le roman des trois royaumes*) zhuōfàng cáo 捉放曹 Xiānggǎng xīnyǎ qīcǎi shū piàn gōngsī chūbǎn 香港新雅七彩書片公司出版, 1973.

# La storia di Assalonne Mordivò

 <p>1. Assalonne Mordivò si lamenta come può:</p>	 <p>2. e il furbissimo giudeo vara un tale piagnisteo</p>	 <p>3. che, commosso, il buon Pierino gli dà il pranzo e il borsellino:</p>
 <p>4. Assalonne, lesto lesto, mangia il pranzo e intasca il resto.</p>	 <p>5. Ma un amico di Pierino dice: "Aspetta un momentino:</p>	 <p>6. guarda l'oro che c'è sotto questo sudicio cappotto!..</p>
 <p>7. Il furbone smascherato a dovere è sistemato:</p>	 <p>8. imprecaando a Zaccaria perde i soldi per la via</p>	 <p>9. e correndo fino a sera attraversa la frontiera.</p>

L'Histoire d'Assalone Mordivo, dessins d'Enrico De Seta (1908-2008).

Case 1 : Assalone Mordivo se lamente comme il peut ;

Case 2 : Et le juif très malin lance un tel gémissement

Case 3 : que, touché, le gentil petit Pierre lui donne le repas et son porte-monnaie :

Case 4 : Assalone mange, vite vite, le repas et prend le reste.

Case 5 : Mais un ami de petit Pierre dit : « Attends un petit moment

Case 6 : regarde l'or qui est sous ce manteau crasseux !

Case 7 : Le malin est démasqué et correctement arrangé :

Case 8 : Maudissant Zacharie qui perd l'argent sur le chemin

Case 9 : en courant jusqu'au soir vers la frontière.

**Annexe 4 :**



Julius Streicher, date inconnue.<sup>264</sup>

---

<sup>264</sup> Adelin Guyot et Patrick Restellini, *L'art nazi. Un art de propagande*, Paris, Éditions Complexe, 1996, p.159.

## Annexe 5 : Monsieur Wang



*Monsieur Wang*, date inconnue<sup>265</sup>

2. 不得了啦！今年大旱灾，米价飞涨！大家要饿死啦！
  3. 大旱灾有什么希罕！今年没有饭吃，我们吃面包好啦！大家吃面包，不是也要吃完的吗？
  4. 依我之见，我们赶快屯积米粮，预备关起大门，坐吃一年！
  5. 你们可晓得孟子有一句话：“河东凶，移民于河西”，现在中国闹荒，我们搬到外国去吧。
  6. 逃荒逃到外国，我也赞成。不过开销未免太大！还是拥护王太太的主张，屯积粮食吧。
- 8 管他妈的荒年！现在我们可以高枕无忧了！过，上海这十里洋场，到处是西餐馆，罗宋汤一盆只收两角。

[Oh la la ! Cette année, c'est une grande sécheresse, le prix du riz s'envole ! Tout le monde va crever de faim !

Rien d'étonnant à cette grande sécheresse ! Cette année il n'y a pas de riz à manger, on n'a qu'à manger du pain !

Si tout le monde mange du pain, bientôt il n'y en aura plus, n'est-ce pas ?

<sup>265</sup> Jiāng Wéipǔ 姜维朴 *Xīn zhōngguó liánhuánhuà 60 nián* 新中国连环画 60 年 (La nouvelle bande dessinée chinoise 60 ans), Běijīng, Rénmín měishù chūbǎnshè, 2009, pp.607-608.

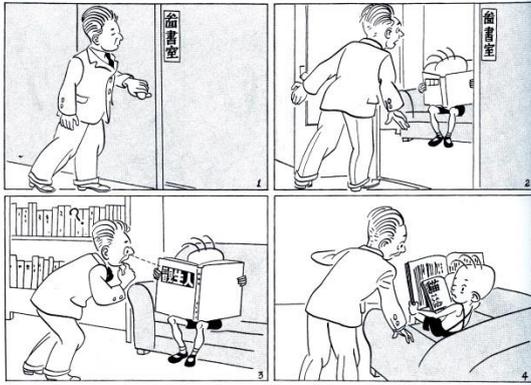
D'après moi, nous devons vite stocker du riz, préparons-nous à rester un an enfermé à manger du riz !

Vous savez que Mencius disait : « Si le malheur est dans l'est du fleuve, le peuple émigre à l'ouest », c'est la famine en Chine en ce moment, nous devons déménager à l'étranger.

On fuit la famine à l'étranger, je suis d'accord aussi. Mais cela va coûter très cher ! Il vaut mieux suivre les conseils de madame Wang, tout le monde stocke de la nourriture.

On s'en fiche de cette famine ! En ce moment, on peut vivre sans souci ! A Shanghai, on trouve partout des restaurants occidentaux, un bol de soupe *Luosong* coûte seulement vingt centimes.]

**Annexe 6 :**

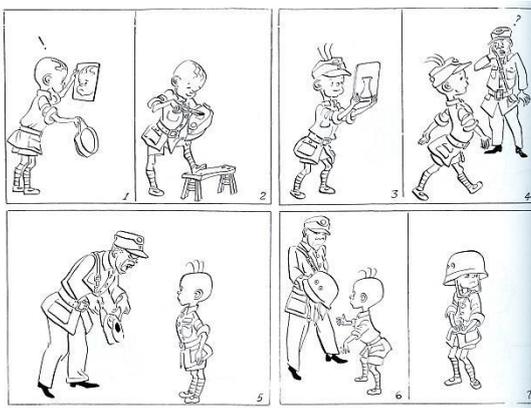


Case 1 et 2 : Salon de lecture.

Case 3 : Philosophie de la vie

Case 4 : Le chat

San Mao le petit vagabond, p.74.



San Mao le petit vagabond, p.296.



Sur la vitrine : Air conditionné. Il fait doux comme au printemps à l'intérieur.

Sur le pilier: Dancing.

San Mao le petit vagabond, p.277.

Annexe 7 :



Wéixiǎn de àiqíng 危险的爱情 (Liaisons dangereuses) 266



266 [http://avax.news/fact/A\\_Look\\_at\\_Life\\_in\\_China\\_26-04-2016.html](http://avax.news/fact/A_Look_at_Life_in_China_26-04-2016.html)





**Case 1 :**

Un ami étranger organise une fête ce soir. Tu essaies toujours d'améliorer ton niveau en langues étrangères ; pourquoi ne viendrais-tu pas avec moi ?

Ok !

**Case 2 :**

Je m'appelle David, je suis chercheur à propos des questions relatives à la Chine. Je serais véritablement intéressé à l'idée de discuter avec vous.

**Case 3 :**

S'il vous plait, tout le monde se présente et dit quelque chose à propos de son travail. Commençons avec cette jolie dame.

Oh, d'accord !

**Case 4 :**

Je m'appelle Xiao Li, diplômée d'université, je viens juste de réussir le concours de fonctionnaire, et je travaille dans un département de communication extérieure.

D'accord.

**Case 5 :**

Après cette soirée, David a commencé à voir souvent Xiao Li et lui a offert des cadeaux.

« Tu es belle, douce et exceptionnelle ; honnêtement je suis tombé amoureux dès que je t'ai vu pour la première fois. »

**Case 6 :**

C'est vraiment bien d'avoir un petit ami étranger à la fois beau, romantique et talentueux.

**Case 7 :**

Ils commencent à avoir une relation romantique.

Ma chère, que fais-tu exactement comme travail ?

Je suis chargée de rédiger des informations internes dont les autorités centrales dépendent pour prendre des décisions.

**Case 8 :**

Super ! Envoie-moi ces données pour que j'y jette un œil. Cela pourrait vraiment m'aider à écrire un article universitaire.

Mais je ne peux pas, c'est confidentiel.

**Case 9 :**

Ma chérie, as-tu encore des secrets pour moi ? Je veux juste jeter un œil pour écrire un article universitaire.

Euh, bon d'accord.

**Case 10 :**

Ceci est une copie que j'ai faite, rends-la moi le plus vite possible.

Détends-toi ma douce.

**Case 11 :**

Mais que se passe-t-il ? David ne me téléphone plus et son téléphone est toujours éteint.

**Case 12 :**

Etes-vous Xiao Li ? Nous sommes du département de la sécurité nationale. S'il vous plaît venez avec nous.

Comment ? Mais que se passe-t-il ?

**Case 13 :**

David est un espion étranger voleur d'informations politiques et militaires, et nous l'avons déjà capturé. Lui avez-vous donné ces données internes ?

Quoi ?

**Case 14 :**

Je ne savais pas que c'était un espion ; il m'a utilisé !

Vous avez fait preuve d'une grande légèreté pour une employée d'état. Vous êtes suspectée de trahison d'Etat.

**Case 15 :**

Ceci est un avertissement du département de sécurité : conformément au chapitre 1 des crimes mettant en danger la sécurité nationale, l'article 111 des lois criminelles de la République Populaire de Chine : Quiconque vole, ou fournit illégalement des secrets ou des renseignements étatiques pour une organisation, une institution ou une personne étrangère sera condamné au minimum à 5 ans et au maximum à 10 ans de prison ferme. Lorsque les circonstances sont particulièrement graves il sera condamné au minimum à 10 ans de prison ferme ou à perpétuité. Si les circonstances sont mineures il sera condamné à moins de 5 ans d'emprisonnement ferme, au contrôle ou à la privation de ses droits civiques.

**Case 16 :** L'article 27 du chapitre 4 des lois concernant le contre-espionnage : les institutions, organisations ou individus étrangers qui exportent, fomentent ou financent les activités d'espionnage ; ou les institutions, organisations ou individus ayant un lien avec une institution, une organisation ou une personne étrangère conduisant des activités d'espionnage, et ceci constitue un crime, seront poursuivis pour activités criminelles en accord avec la loi.

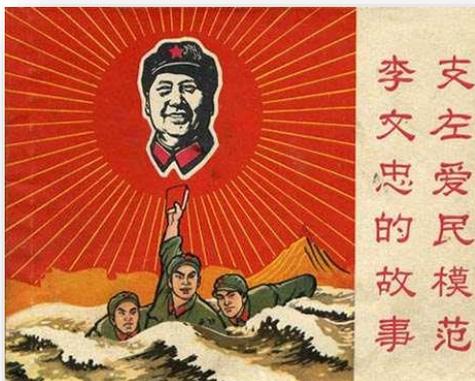
Annexe 8 :



*Lìhuǒ hóngxīn* 烈火红心 (Feu ardent cœur rouge), Húběi rénmin chūbǎn shè, 1969.



*Zájiāo gāoliang xiàngyáng hóng* 杂交高粱向阳红 (Le sorgho rouge hybride face au soleil), Běijīng, kēxué chūbǎn shè chūbǎn, 1969.



*Zhī zuǒ àimín mófàn lǐwénzhōng de gùshi* 支左爱民模范李文忠的故事, jiāngxī shěng xīnhuá shūdiàn, 1968.

## Annexe 9 :



11 里昂工人的起义，教育了年轻的鲍狄埃。他想，仅仅替穷人鸣不平，能消灭寄生虫吗？不能。他拿起笔来，把诗歌作为武器，投入了揭露资产阶级的战斗。

Le soulèvement des travailleurs de Lyon a instruit au jeune Pottier.

Il pense : s'agit-il seulement de crier à l'injustice pour les pauvres, ne peut-on pas éliminer les parasites ?

Impossible. Il prit la plume pour utiliser la poésie comme arme et s'engagea dans cette vaste lutte pour dévoiler le vrai visage de la classe bourgeoise.



32 1871年，人类的新纪元来到了！巴黎大地，春雷滚滚，武装起来的巴黎工人和人民群众，再次英勇起义，反击梯也尔反动政府阴谋解除革命武装的挑战。年过半百的鲍狄埃迎着决战的狂风暴雨，誓将旧世界打个落花流水！

1871, une nouvelle ère de l'humanité est arrivée ! Le sol de Paris gronde. Les travailleurs et le peuple armés de Paris se soulèvent de nouveau héroïquement contre la provocation du gouvernement réactionnaire de Thiers de conspiration contre l'armée révolutionnaire.

A cinquante ans passés, Pottier fait la promesse de détruire totalement le vieux monde en se confrontant à la tempête de la lutte décisive.

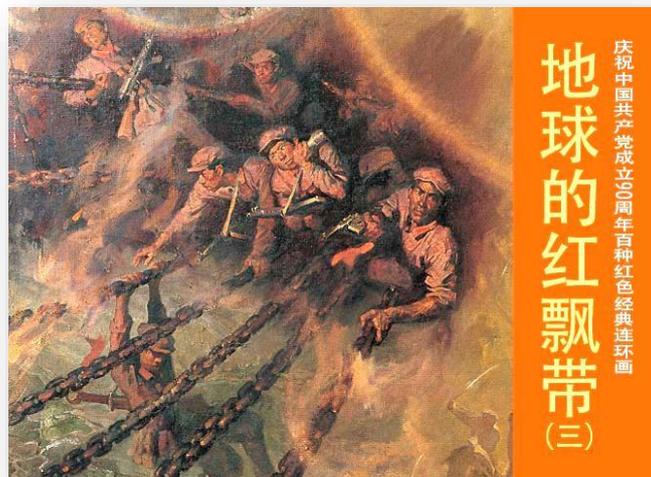


58 1887年11月6日，杰出的无产阶级战士鲍狄埃在贫病中停止了呼吸。巴黎工人无比沉痛地把这位公社的忠实捍卫者和当年壮烈牺牲的公社社员安葬在一起。成千上万的群众不顾警察的阻挠和殴打，赶来参加葬礼，从四面八方高呼：鲍狄埃万岁！

Le 6 novembre 1887, l'exceptionnel combattant prolétarien Pottier a cessé de respirer emporté dans la pauvreté par la maladie. Les ouvriers parisiens l'enterrent dans une incomparable tristesse avec les autres communards sacrifiés pour la cause la même année.

Des milliers de personnes, indépendamment de l'obstruction par la police arrivèrent de toute part pour assister aux funérailles en criant: Vive Pottier!

**Annexe 10 :**

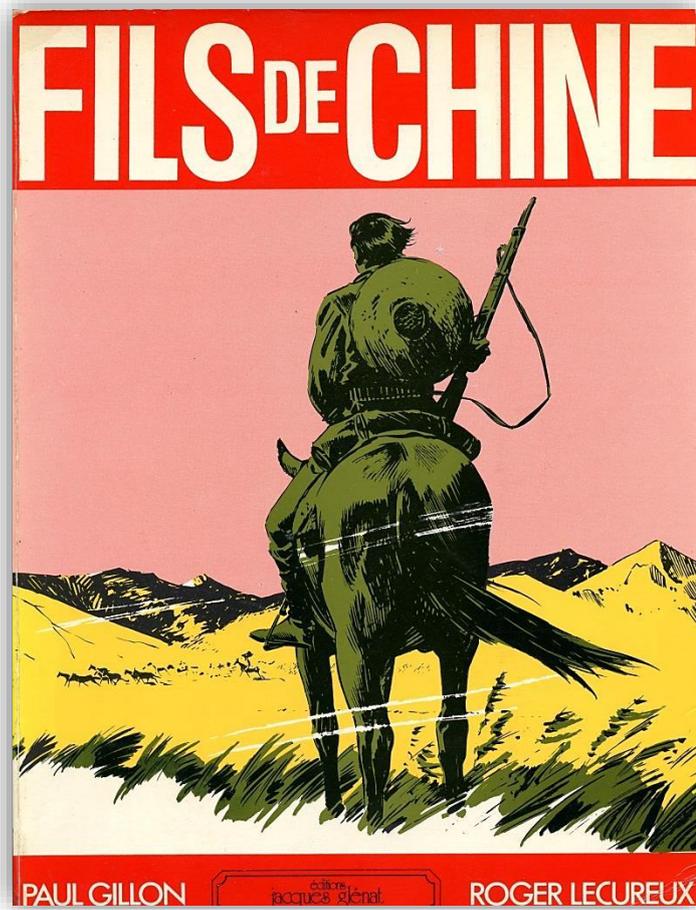


*Le ruban rouge de la terre (3),  
Célébration des 90 ans du Parti Communiste Chinois,  
cent nuances de rouge du lianhuanhua.*



[Après que Mao Zedong ait entendu le rapport de Jia Tuofu, Xie Juezhai arriva pour faire un rapport à propos du travail à Gannan. Mao Zedong dit à Xie Juezhai : «Il me semble que Liu Zhidan a construit au minimum une base d'appui, pas besoin de m'annoncer 50 000 personnes, s'il y en a seulement 10 000 c'est également très bien, on en reparlera une fois arrivé au nord du Shanxi.]

Annexe 11 :

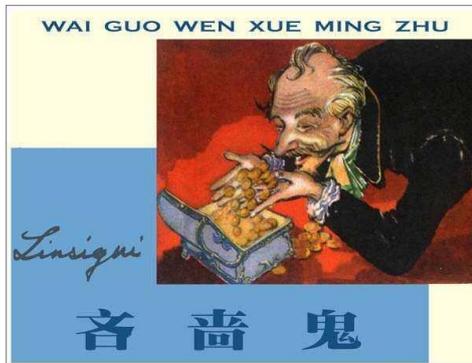


*Fils de Chine*, 1978.<sup>267</sup>

---

<sup>267</sup> Paul Gillon et Roger Lecureux, *Fils de Chine*, Paris, Glénat, 1978, couverture.

Annexe 12 :



*L'avare*, 1982<sup>268</sup>.



*Carmen*, 1987.<sup>269</sup>



*La guerre des étoiles*, 1981.<sup>270</sup>



*La fille du capitaine*, 1984.<sup>271</sup>

<sup>268</sup> [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_804cca370102viuk.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_804cca370102viuk.html). Consulté le 2 mai 2016.

<sup>269</sup> <http://lianhuanhua.mom001.com/showphoto/7555/4.html#pic>. Consulté le 2 mai 2016.

<sup>270</sup> Andreas Seifert, «Aufstieg und fall der lianhuanhua» in *Reddition – Zeitschrift für Graphische Literatur Ausgabe Dreiundsechzig*, Barmstedt, Alfons, 2015, p.20.

<sup>271</sup> Yī Kě 一可 Wáng Jūn 王军 Wèi Míng 未名, *Xiǎorén shū de lìshǐ - The History of Comics - Mانتان zhōngguó liánhuánhuà bǎinián xīngshuāi* 小人书的历史 – The History of Comics- 漫谈中国连环画百年兴衰, *Chóngqing chūbǎnshè*, 2008, p.172.



*Le vieil homme et la mer*, 1984.<sup>272</sup>



*Au pays de l'or noir*, 1985<sup>273</sup>.

---

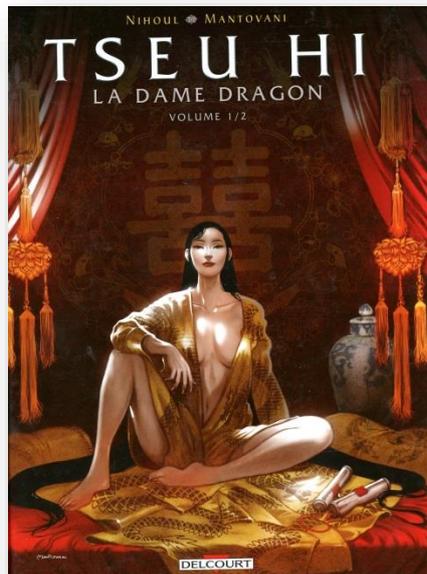
<sup>272</sup> Yī et Wáng Jūn, *Xiǎorén shū de lìshǐ - The History of Comics - Màntán zhōngguó liánhuánhuà bǎinián xīngshuāi* 小人书的历史 – The History of Comics- 漫谈中国连环画百年兴衰, 2008, p.182.

<sup>273</sup> Hergé, *Zài hēijīn zhī guó Dīngdīng lìxiǎn jì* 在黑金之国丁丁历险记 (Au pays de l'or noir les aventures de Tintin), Běijīng, zhōngguó wénlián chūbǎn gōngsī chūbǎn, 1985.

**Annexe 13 :**



*9 Tigres – vol.1, 2009.*<sup>274</sup>



*Tseu Hi – La Dame Dragon – vol.1, 2015.*<sup>275</sup>

---

<sup>274</sup> Olivier Vatine et Jian Yi, *9 tigres – vol.1*, Paris, Delcourt, 2009, p.10.

<sup>275</sup> Philippe Nihoul et Fabio Mantovani, *Tseu Hi – La Dame Dragon – vol.1*, Paris, Delcourt, 2015, couverture.

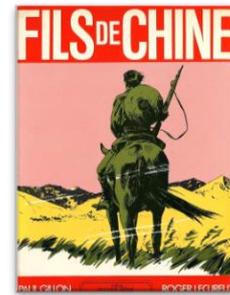
Annexe 14 :



Fresque de Shanghai  
située au 22 boulevard des États-Unis à Lyon.



Logotype des éditions Kotoji.



Ciel rouge de la bande dessinée  
*Fils de Chine*.

## Annexe 15 :



*Opium*, 2014.<sup>276</sup>

<sup>276</sup> Laure Garancher, *Opium*, Paris, Fei, 2014, p.7.

Bousculé par les puissances étrangères pendant la deuxième guerre de l'opium et diminué par des révoltes internes, l'Empire chinois est affaibli.

La plus importante de ces révoltes, celle des Taiping (de 1850 à 1864), a fait près de vingt millions de morts. C'est l'un des conflits militaires les plus meurtriers de l'histoire.



À la mort de l'empereur Xianfeng, en 1861, un an après le sac du palais d'Été, sa principale concubine Cixi, devient l'impératrice douairière.

Son fils Tongzhi, alors âgé de six ans, est nommé empereur.

Peu impliqué, manipulé par sa mère Cixi, il sort de la Cité interdite pour se distraire, fréquente prostituées et fumeries d'opium... Sa vie de débauche ne dure pas longtemps, il décède à dix-neuf ans de la syphilis, laissant sa femme enceinte.



Si cette dernière donne naissance à un fils, il sera l'héritier du trône et la jeune veuve promulguée régente. Cixi ne peut accepter cela et convoque les hauts dignitaires de l'Empire le soir du décès de son fils.

Elle envoie chercher Guangxu, le fils de sa sœur alors âgé de trois ans, pour le faire succéder au trône, réalisant ainsi un véritable coup d'État.

*Opium*, 2014.<sup>277</sup>.

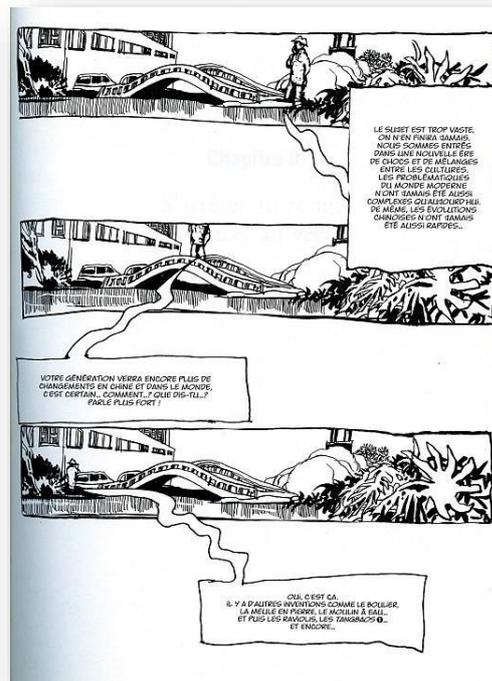
<sup>277</sup> Garancher, *Opium*, p.141.



## Annexe 17 :



*Empreintes, 2014.*<sup>282</sup>



*Empreintes, 2014.*<sup>283</sup>

<sup>282</sup> Li Kunwu, *Empreintes*, trad. du chinois par An Ning, Bruxelles, KANA, 2014, p.33.

<sup>283</sup> Li, *Empreintes*, p.133.



*Empreintes, 2014.*<sup>284</sup>

---

<sup>284</sup> Li, *Empreintes*, p.222.

## Annexe 18 :



*Ma génération, celle d'une vie chinoise – tome 1, 2016.<sup>285</sup>*

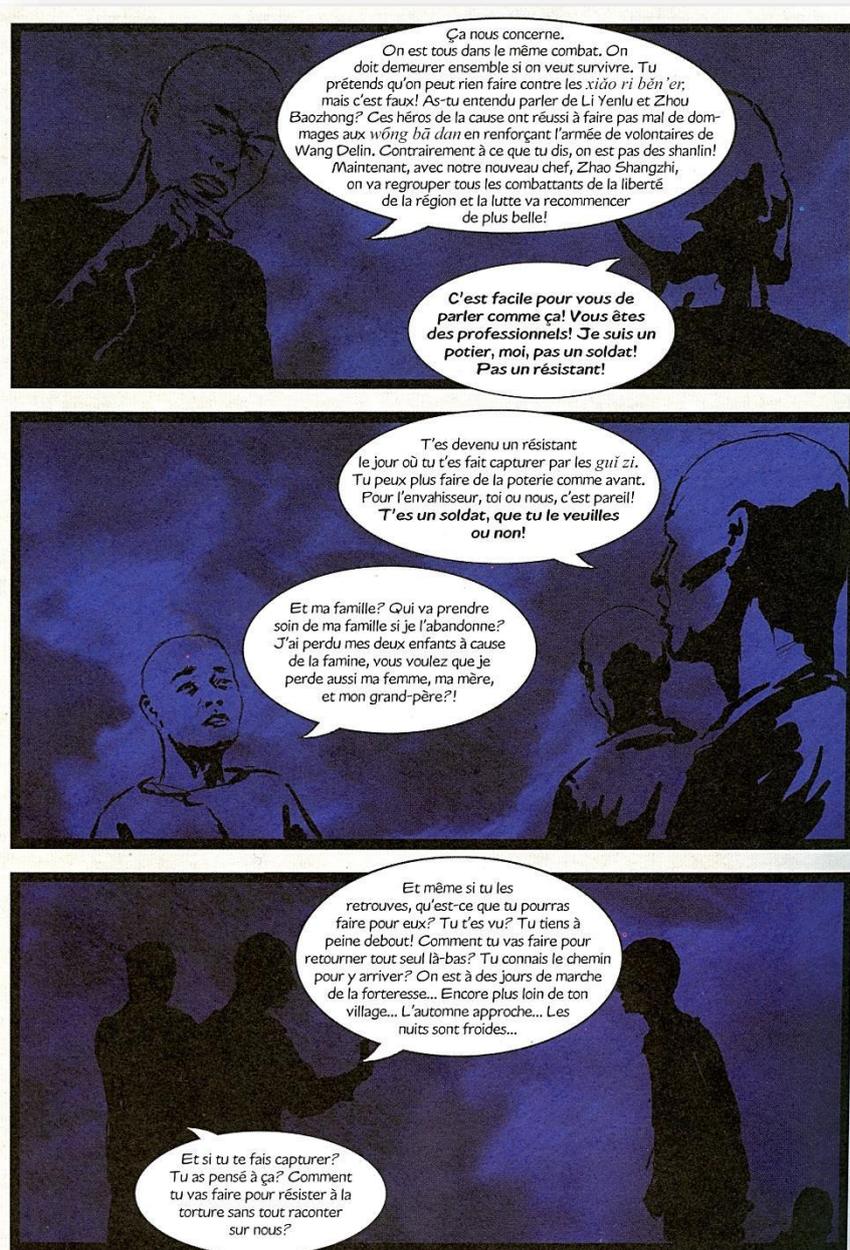


*Ma génération, celle d'une vie chinoise – tome 1, 2016.<sup>286</sup>*

<sup>285</sup> Li Kinwu, *Ma génération, celle d'une vie chinoise – tome 1*, Bruxelles, KANA, 2016, p.110.

<sup>286</sup> Li, *Ma génération, celle d'une vie chinoise*, p.111.

## Annexe 19 :



*Maruta 454*, 2010.<sup>287</sup>

<sup>287</sup> Paul-Yanic Laquerre, Song Yang et Pastor, *Maruta 454*, Figeac, Xiao Pan, 2010, p.150.



*Maruta 454, 2010.*<sup>288</sup>

---

<sup>288</sup> Laquerre, Song et Pastor, *Maruta 454*, p.111.

## LISTE DES FIGURES

**Figure. 1. p. 9** – Georges Rémi (Hergé), *Le Lotus Bleu*, Bruxelles, Casterman, 2007, p.43.

**Figure. 2. p. 34** – *Jumbo*, 17 décembre 1932.

**Figure. 3. p. 36** – *L'avventuroso*, 14 octobre 1934.

**Figure. 4. p. 37** – *Le petit vingtième*, 15 juin 1939, p. 12.

**Figure. 5. p. 39** – Edmond-François Calvo Victor Dancette, Jacques Zimmermann, *La Bête est morte*, Paris, Gallimard, 1995, p.51.

**Figure. 6. p. 44** – Xinhuanet,

[http://news.xinhuanet.com/collection/2009-10/28/content\\_12344979.htm](http://news.xinhuanet.com/collection/2009-10/28/content_12344979.htm).

Consulté le 8 janvier 2016.

**Figure. 7. p. 46** – Jiāng Wéipǔ 姜维朴, *Xīn zhōngguó liánhuánhuà 60 nián* 新中国连环画 60 年 (La nouvelle bande dessinée chinoise 60 ans), Běijīng rénmin měishù chūbǎnshè, 2009, p.517.

**Figure. 8. p. 47** – Patrick Gaumer, « La bande dessinée chinoise » in *Planète chinois*, mars 2012, n°11, p.21.

**Figure. 9. p. 53** – Yī Kě 一可 Wáng Jūn 王军 Wèi Míng 未名, *Xiǎorén shū de lìshǐ- The History of Comics - Mانتان zhōngguó liánhuánhuà bǎinián xīngshuāi* 小人书的历史 – The History of Comics- 漫谈中国连环画百年兴衰 (Histoire de la bande dessinée – L'histoire des Comics – Discussion à propos de cent ans de passion pour la bande dessinée chinoise), Chóngqìng chūbǎnshè, 2008, p.84.

**Figure. 10. p. 54** – Yī Kě 一可 Wáng Jūn 王军 Wèi Míng 未名, *Xiǎorén shū de lìshǐ- The History of Comics - Mانتان zhōngguó liánhuánhuà bǎinián xīngshuāi* 小人书的历史 – The History of Comics- 漫谈中国连环画百年兴衰 (Histoire de la bande dessinée – L'histoire des Comics – Discussion à propos de cent ans de passion pour la bande dessinée chinoise), Chóngqìng chūbǎnshè, 2008, p.85.

**Figure. 11. p. 55** – Yī Kě 一可 Wáng Jūn 王军 Wèi Míng 未名, *Xiǎorén shū de lìshǐ- The History of Comics - Mانتان zhōngguó liánhuánhuà bǎinián xīngshuāi* 小人书的历史 – The History of Comics- 漫谈中国连环画百年兴衰 (Histoire de la

bande dessinée – L’histoire des Comics – Discussion à propos de cent ans de passion pour la bande dessinée chinoise), Chóngqìng chūbǎnshè, 2008, p.72.

**Figure. 12. p. 57** – Andreas Seifert, «Aufstieg und fall der lianhuanhua» in *Reddition – Zeitschrift für Graphische Literatur Ausgabe Dreiundsechzig*, Barmstedt, Alfons, 2015, p.18.

**Figure. 13. p. 61** – Chén Yǎnníng 陈衍宁 Tāng Xiǎomíng 汤小铭, *Wúchǎn jiējí de gē* 无产阶级的歌 (Le chant des prolétaires), Běijīng, Běijīng rénmin měishù chūbǎnshè, 1974, couverture.

**Figure. 14. p. 63** – Chén Yǎnníng 陈衍宁 Tāng Xiǎomíng 汤小铭, *Wúchǎn jiējí de gē* 无产阶级的歌 (Le chant des prolétaires), Běijīng, Běijīng rénmin měishù chūbǎnshè, 1974, p.67.

**Figure. 15. p. 65** – Dupuis et Hu Chi-Hsi, *La longue marche Mao Tse-Toung*, Vitry sur Seine, Dargaud, 1981, p.47.

**Figure. 16. p. 65** – Dupuis et Hu Chi-Hsi, *La longue marche Mao Tse-Toung*, Vitry sur Seine, Dargaud, 1981, p.64.

**Figure. 17. p. 68** – Paul Gillon et Roger Lecureux, *Fils de Chine*, Grenoble, Éditions Jacques Glénat, 1978, p.7.

**Figure. 18. p. 69** – Paul Gillon et Roger Lecureux, *Fils de Chine*, Grenoble, Éditions Jacques Glénat, 1978, p.52.

**Figure. 19. p. 71** – Milton Caniff, *Terry et les pirates – Dragon Lady*, Genève, Slatkine B.D, 1981, p.28.

**Figure. 20. p. 73** – Yann Lepennetier et Didier Conrad, *Aventure en jaune*, Paris, Temps futurs, 1983, couverture.

**Figure. 21. p. 73** – Didier Conrad et Wilbur (Sophie Commenge), *Tigresse Blanche – Une espionne sur le toit*, Bruxelles, Dargaud Bénélux, 2007, couverture.

**Figure. 22. p. 74** – Didier Conrad et Wilbur (Sophie Commenge), *Tigresse Blanche – Une espionne sur le toit*, Bruxelles, Dargaud Bénélux, 2007, p.1.

**Figure. 23. p. 74** – Thierry Robin, *Rouge de Chine*, Pais, Delcourt, 1998, p.52.

**Figure. 24. p. 75** – De gauche à droite : Éditions Xiao Pan, Editions Bamboo, Éditions Kotoji – collection Asian District, Éditions Fei, Éditions Casterman – collection Hua Shu, Dargaud – collection Reines de sang, Urban China.

**Figure. 25. p. 77** – Li Kunwu 李昆武, *Shānghén* 伤痕 (Cicatrices), Beijing, Chūbǎn fāxíng wā huó dúqí miànzhī sānlíán shūdiàn, 2012, couverture.

- Figure. 26. p. 77** – Li Kunwu, *Cicatrices*, trad. du chinois par An Ning, Paris, Urban China, 2012, couverture.
- Figure. 27. p. 79** – Zhang Xiaoyu, *Le clown*, trad. du chinois par Jing Lorenzati et Jean-Pierre Lorenzati, Belgique, Casterman, 2007, couverture.
- Benjamin, *One Day*, trad. du chinois par Cécile Reverdy, Figeac, Xiao Pan, 2007, couverture.
- Li Kunwu et Philippe Otié, *Une vie chinoise – 2. Le temps du Parti*, Bruxelles, Kana, 2011, couverture.
- Li Kunwu, *Les pieds bandés*, trad. du chinois par An Ning, Bruxelles, Kana, 2013, couverture.
- Figure. 28. p. 85** – Yu Yanshu, *Step Tome 1. Dynasty – Tang*, Trad. du chinois par Chanthé Phou, Figeac, Xiao Pan, 2006, p.20.
- Figure. 29. p. 85** – Song Yang, *Wild animals - T2-Violence et amour*, Figeac, Xiao Pan, 2006, p.51.
- Figure. 30. p. 85** – Ji Di, *My way*, trad. du chinois par Xavier Luce, Figeac, Xiao Pan, 2007, p.10.
- Figure. 31. p. 85** – A Ying et A Ming, *Golden Man – Tome 1*, trad. du chinois par Chanthé Phou, Figeac, Xiao Pan, 2007, p.51.
- Figure. 32. p. 87** – Zhāng Xiǎoyǔ, *L'envol*, trad. du chinois par Ghislaine Yang, Xiao Pan, 2006, p.18.
- Figure. 33. p. 88** – Zhāng Xiǎoyǔ 张晓雨, *Fēi: Fā míng jiā qiáozhèngfēi* 飞: 发明家 乔正飞 (L'envol : Qiao Zhengfei, l'inventeur), Sānlián shūdiàn, 2000, p.16.
- Figure. 34. p. 95** – Li Kunwu, *Les pieds bandés*, trad. du chinois par An Ning, Paris, KANA, 2013, p.102.
- Figure. 35. p. 96** – Li Kunwu et Philippe Otié, *Une vie chinoise – 3. Le temps de l'Argent*, Bruxelles, KANA, 2010, p.66.
- Figure. 36. p. 96** – Li Kunwu et Philippe Otié, *Une vie chinoise – 3. Le temps de l'Argent*, Bruxelles, KANA, 2010, p.51.
- Figure. 37. p. 99** – Li Kunwu, *Cicatrices*, trad. du chinois par An Ning, Paris, Urban China, 2012, p.98.
- Figure. 38. p. 100** – Li Kunwu, *La voie ferrée au dessus des nuages*, trad. du chinois par An Ning, Paris, KANA, 2014, p.212.

- Figure. 39. p. 100** – Li Kunwu, *La voie ferrée au dessus des nuages*, trad. du chinois par An Ning, Paris, KANA, 2014, p.80.
- Figure. 40. p. 104** – Li Kunwu, *Ma génération, celle d'une vie chinoise*, trad. du chinois par An Ning, Paris, KANA, 2016, p.237.
- Figure. 41. p. 107** – Nicolas Meylander et Zong Kai, *Nankin*, Paris, Les Éditions Fei, 2011, couverture.
- Figure. 42. p. 107** – Ethan Young, *Nankin la cité en flammes*, trad. de l'anglais par Jean-Marie Lainé, Paris, Urban China, 2016, couverture.
- Figure. 43. p. 107** – Paul Yanic Laquerre, Song Yang et Pastor, *Maruta 454*, Figeac, Xiao Pan, 2010, couverture.
- Figure. 44. p. 107** – Bo Lu, *La bataille de Shanghai 1937*, trad. du chinois par An Ning, Paris, Urban China, 2015, couverture.
- Figure. 45. p. 109** – Bo Lu, *La bataille de Shanghai 1937*, trad. du chinois par An Ning, Paris, Urban China, 2015, p.73.
- Figure. 46. p. 110** – Bo Lu, *La bataille de Shanghai 1937*, trad. du chinois par An Ning, Paris, Urban China, 2015, p.5.
- Figure. 47. p. 111** – Nicolas Meylaender et Zong Kai, *Nankin*, Paris, Les Éditions Fei, 2011, p.15.
- Figure. 48. p. 111** – Nicolas Meylaender et Zong Kai, *Nankin*, Paris, Les Éditions Fei, 2011, p.77.
- Figure. 49. p. 111** – Nicolas Meylaender et Zong Kai, *Nankin*, Paris, Les Éditions Fei, 2011, p.106.
- Figure. 50. p. 112** – Nicolas Meylaender et Zong Kai, *Nankin*, Paris, Les Éditions Fei, 2011, p.9.
- Figure. 51. p. 112** – Nicolas Meylaender et Zong Kai, *Nankin*, Paris, Les Éditions Fei, 2011, p.10.
- Figure. 52. p. 114** – Ethan Young, *Nankin la cité en flammes*, Paris, Urban China, 2015, p.85.
- Figure. 53. p. 114** – Ethan Young, *Nankin la cité en flammes*, Paris, Urban China, 2015, p.166.
- Figure. 54. p. 116** – Paul-Yanic Laquerre, Song Yang et Pastor, *Maruta 454*, Figeac, Xiao Pan, 2010, p.53.

**Figure. 55. p. 117** – Paul-Yanic Laquerre, Song Yang et Pastor, *Maruta 454*, Figeac, Xiao Pan, 2010, p.159.

## BIBLIOGRAPHIE

- ACBD Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée, <http://www.acbd.fr/>. Consulté le 6 janvier 2016.
- ADORNO Théodor W. et HORKHEIMER Max, *Dialectique de la raison – fragments philosophiques*, trad. de l'allemand par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 2003 (1944).
- ALARY Viviane et MITAINE Benoît (Dir.), *Ligne de front - bande dessinée et totalitarisme*, Chêne-Bourg, Georg Éditeur, 2012.
- AMOSSY Ruth, *Les idées reçues – sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.
- A Ying et A Ming, *Golden Man – Tome 1*, trad. du chinois par Chanthé Phou, Figeac, Xiao Pan, 2007.
- BENJAMIN, *One Day*, trad. du chinois par Cécile Reverdy, Figeac, Xiao Pan, 2007.
- BILLETTER Jean-François, *La Chine trois fois muette*, Paris, Allia, 2010 (2000).
- BO Lu, *La bataille de Shanghai 1937*, trad. du chinois par An Ning, Paris, Urban China, 2015.
- BOISSIER Jean-Louis et DESTENAY Patrick, *Bandes dessinées chinoises*, Paris, Coédition Université Paris VIII et Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1982.
- BUISSOU Jean-Marie, *Manga – Histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Paris, Éditions Philipppes Picquier, 2010.
- CANIFF Milton, *Terry et les pirates – Dragon Lady*, Genève, Slatkine B.D, 1981.
- CHEN Yǎnníng 陈衍宁 TANG Xiǎomíng 汤小铭, *Wúchǎn jiējí de gē* 无产阶级的歌 (Le chant des prolétaires), *Běijīng, Rénmín měishù chūbǎnshè*, 1974.
- CHESNEAUX Jean, ECO Umberto, NEBIOLO Gino, *I fumetti di Mao*, Bari, Laterza, 1971.
- CONRAD Didier et Wilbur (Sophie Commenge), *Tigresse Blanche – Une espionne sur le toit*, Bruxelles, Dargaud Bénélux, 2007.
- DE BEAUVOIR Simone, *La longue marche*, Paris, Gallimard, 1957.
- DACHEUX Eric, *Bande dessinée et lien social*, Paris, CNRS Éditions, 2014.
- DAI Sijie, *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, Paris, Gallimard, 2000.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, 1992 (1967).

- DUPUIS et HU CHI-HSI, *La longue marche Mao Tse-Toung*, Vitry sur Seine, Dargaud, 1981.
- ELLUL Jacques, *Propagandes*, Paris, Économica, 1990.
- EISNER Will, *Les clés de la bande dessinée – 2 – La narration*, trad. de l'anglais par Anne Capuron, Paris, Delcourt, 2010.
- GAUMER Patrick, « La bande dessinée chinoise » in *Planète chinois*, mars 2012, n°11.
- GARANCHER Laure, *Opium*, Paris, Urban China, 2014.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, [version Kindle], 2014 (1987), Amazon.fr.
- GENOUDET Adrien, *Dessiner l'histoire – Pour une histoire visuelle*, Paris, Éditions Le Manuscrit, [version Kindle], 2015, Amazon.fr.
- GUO Yingjie, *Cultural Nationalism in Contemporary China*, London, Routledge Curzon, [version Kindle], 2004.
- GUYOT Adelin et RESTELLINI Patrick, *L'art nazi. Un art de propagande*, Paris, Éditions Complexe, 1996.
- HERGE 埃尔热, 在黑金之国 —丁丁历险记 Āi ěr rè, Zài hēijīn zhī guó — dīngdīng lìxiǎn jì (Au pays de l'or noir – les aventures de Tintin), *Běijīng, zhōngguó qīng nián chūbǎnshè*, 1985.
- HITLER Adolf, *Mon combat*, trad. de l'allemand par Jean Gaudefroy-Demombynes et Antoinette Calmettes, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1979.
- JI An, *Niu Mao – Gare au chat chinois !*, trad. du chinois par Ghislaine Yang, Figeac, Xiao Pan, 2006.
- JI Di, *My way*, trad. du chinois par Xavier Luce, Figeac, Xiao Pan, 2007.
- JIANG Wéipǔ 姜维朴 *Xīn zhōngguó liánhuánhuà 60 nián* 新中国连环画 60 年 (La nouvelle bande dessinée chinoise 60 ans), *Běijīng, Rénmín měishù chūbǎnshè*, 2009.
- JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2014 (1993).
- KUO Siu et FAN Yi-sing, *Les pionniers du général Yang*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1965.
- LAMBERT Bernard, MELIKIAN Laurent, SCUTELLA Soline, *Encres de Chine*, Evreux, Éditions 16 000 images, 2006.
- LAQUERRE Paul Yanic, SONG Yang et Pastor, *Maruta 454*, Figeac, Xiao Pan, 2010.

LAUREILLARD Marie, *Feng Zikai (1898-1975), un caricaturiste lyrique*, [www.afec-etudeschinoises.com/IMG/pdf/3-Laureillard.pdf](http://www.afec-etudeschinoises.com/IMG/pdf/3-Laureillard.pdf), consulté le 18 octobre 2015.

LE BON Gustave, *Psychologie des foules* [version Kindle], 2003 (1895), Amazon.fr.

LEE Gregory B., *Chinas, Unlimited : Making the Imaginaries of China and Chineseness*, London, New York, Routledge-Curzon, 2003.

LEPENNETIER Yann et CONRAD Didier, *Aventure en jaune*, Paris, Temps futurs, 1983.

LERIS Michel, *Journal de Chine*, Paris, Gallimard, 1994 (écrit en 1955).

LI Kunwu, *Cicatrices*, trad. du chinois par An Ning, Paris, Urban China, 2012.

LI Kūnwǔ 李昆武, *Shānghén 伤痕 (Cicatrices)*, Beijing, Chūbǎn fāxíng wā huó dúqí miànzhī sānlián shūdiàn, 2012.

LI Kunwu et OTIE Philippe, *Une vie chinoise – 1. Le temps du père*, Bruxelles, KANA, 2009.

LI Kunwu et OTIE Philippe, *Une vie chinoise – 2. Le temps du Parti*, Bruxelles, KANA, 2011.

LI Kunwu et OTIE Philippe, *Une vie chinoise – 3. Le temps de l'Argent*, Bruxelles, KANA, 2010.

LI Kunwu, *Les pieds bandés*, Bruxelles, KANA, 2013.

LI Kunwu, *Empreintes*, trad. du chinois par An Ning, Bruxelles, KANA, 2014.

LI Kunwu, *La voie ferrée au-dessus des nuages*, trad. du chinois par An Ning, Bruxelles, KANA, 2013.

LI Kunwu, *Ma génération, celle d'une vie chinoise – Livre 1*, trad. du chinois par An Ning, Bruxelles, KANA, 2016.

LIN Ying, *Mei Lanfang – Une vie à l'opéra de Pékin – Tome 1*, trad. du chinois par An Ning, Paris, Urban China, 2016.

LINCOT Emmanuel, *Esquisses de Chine*, Paris, Belin, 2013.

LIU Na et Andrés Vera Martinez, *Petit Canard Blanc - Une enfance en Chine*, trad. de l'anglais par Jean-Marc Lainé, Paris, Urban China, 2015.

Luó Guànzōng 羅貫中, *Sānguó yǎnyì 三國演義 (Le roman des trois royaumes)* zhuōfàng cáo 捉放曹 Xiānggǎng xīnyǎ qīcǎi shū piàn gōngsī chūbǎn 香港新雅七彩书片公司出版, 1973.

- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, les Éditions de Minuit, 1979.
- MACCIOCHI Maria Antonietta, *De la Chine*, trad. de l'italien par Louis Bonalumi, Gérard Hug, Micheline Pouteau et Gilbert Taïeb, Paris, Seuil, 1971.
- MALRAUX André, *La condition humaine*, Paris, Gallimard, 1967.
- MAO Zedong, *Citations du président Mao*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1966.
- MAO Tse-Toung, *Œuvres choisies de Mao Tse-Toung – tome 2*, Pékin, Éditions en Langues étrangères, 1967.
- MAO Tse-Toung, *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1962.
- MARTIN Jacques, *Alix - L'empereur de Chine*, Tournai, Casterman, 1983.
- MARTIN Laurent, MERCIER Jean-Pierre, ORY Pascal et VENAYRE Sylvain (Dir), GROENSTEEN Thierry, LAPRAY Xavier et PEETER Benoît, *L'art de la bande dessinée*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2012.
- MEYLAENDER Nicolas et Zong Kai, *Nankin*, Paris, Les Éditions Fei, 2011.
- MAURI Antonella, « Les mythes de la race dans la BD italienne à l'époque fasciste (1922-1943)-Les « Autres exotiques » et nous : entre cannibales et bons sauvages, à la recherche d'une identité italienne » in Viviane Alary et Danielle Corrado, *Mythe et bande dessinée*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2006.
- MC CLOUD Scott, *L'art invisible*, trad. de l'anglais par Dominique Petitfaux, Paris, Delcourt, 2007 (1993).
- MC CLOUD Scott, *Réinventer la Bande dessinée*, trad. de l'anglais par Jean-Paul Jennequin, Paris, Delcourt, 2015 (2000).
- MIRAUX Jean-Philippe, *L'autobiographie – Ecriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996.
- MORGAN Harry, *Principes des littératures dessinées*, Éditions de l'AN 2, Angoulême, 2003.
- NERI Corrado, « Bulles hésitantes : La BD chinoise en France – entre séduction, faux départs et métissages » in *CIRHILLA*, n°41, janvier 2016.
- NIHOUL Philippe et MANTOVANI Fabio, *Tseu Hi – La Dame Dragon – vol.1*, Paris, Delcourt, 2015.

- PIERRE Michel, *La bande dessinée*, Evreux, Larousse, 1976.
- REMY Jean-Pierre, *Le sac du Palais d'été*, Paris, Gallimard, 1971.
- RICOEUR Paul, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 2000, n°4.
- RIFFATERRE Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- ROGER Sabin, *Adult Comics – An Introduction*, Londres et New-York, Routledge, 1993.
- ROUX Alain, « Mao, objet historique » in *Vingtième siècle - Revue d'histoire*, 2009, n° 101.
- ROUX Antoine, *La bande dessinée peut être éducative*, Paris, Éditions de l'école, 1970, p.12
- SACCO Joe, *Palestine*, trad.de l'anglais par Professeur A. Pomezia, Rackham, 2015.
- SACKMANN Eckart, " *Comics sind nicht nur komisch. Zur Benennung und definition*," *Inhalt des Bandes für 2008*, 2008.
- <http://www.comicforschung.de/dtcom/dtcom08/7-16.pdf>. Consulté le 13 mars 2016.
- SATTOUF Riad, *L'Arabe du futur – une jeunesse au Moyen Orient (1978-1984)*, Paris, Allary Éditions, 2014.
- SEIFERT Andreas, «Aufstieg und fall der lianhuanhua» in *Reddition – Zeitschrift für Graphische Literatur Ausgabe Dreiundsechzig*, Barmstedt, Alfons, 2015.
- SNOW Egard, *Etoile rouge sur la Chine*, trad. de l'anglais par Jacques reclus, Paris, Stock, 1965 (1938).
- SONG Yang, *Wild animals - T2-Violence et amour*, Figeac, Xiao Pan, 2006.
- SU Xuelin, 苏雪林自傳 *Sū Xuělin zìzhuàn* (Autobiographie de Su Xuelin), Nanjing, Jiangsu wenyi chuban she, 1996.
- TADUC Olivier et LE TENDRE Serge, *Chinaman – Pour Rose*, Paris, Dupuis, 2001.
- TISSERON Serge, *Psychanalyse de la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2000 (1987).
- TRUONG Marcelino, *Une si jolie petite guerre*, Paris, Denoël, 2015.
- VATINE Olivier et JIAN Yi, *9 tigres – vol.1*, Paris, Delcourt, 2009.
- VILLARD Florent , *Le Gramsci chinois Qu Quibai Penseur de la modernité culturelle*, Lyon, Tigre de papier, 2012.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *L'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006 (2003).

XIA Dá 夏达, *La princesse vagabonde*, Paris, Urban China, 2015.

YANG Jìngshū 杨婧姝, *Zhōngguó dāngdài mànhuà shèjì wénhuà yánjiū yī gǎigé kāifàng hòu de fā zhǎn* 中国当代漫画设计文化研究—改革开放后的发展 (La culture du design de la bande dessinée chinoise contemporaine : le développement après la Réforme et l'Ouverture), *Shuoshi xuewei lunwen*, Dalian Daxue, 2013.

YI kě 一可 WANG Jūn 王军 WEI Míng 未名, *Xiǎorén shū de lìshǐ- The History of Comics - Mǎntán zhōngguó liánhuánhuà bǎinián xīngshuāi* 小人书的历史 – The History of Comics- 漫谈中国连环画百年兴衰 (Histoire de la bande dessinée – L'histoire des Comics – Discussion à propos de cent ans de passion pour la bande dessinée chinoise), Zhongqing Chubanshe, 2008.

YOUNG Ethan, *Nankin – La cité en flammes*, trad. de l'anglais par Jean-Marc Lainé, Paris, Urban China, 2016.

YU Yanshu, *Step Tome 1. Dynasty – Tang*, Trad. du chinois par Chanthé Phou, Figeac, Xiao Pan, 2006.

ZHANG Jiling, *La Chine vue par des français - Une étude sur l'autre dans l'imaginaire culturel*, en Etude de l'Asie et ses diasporas sous la direction de Gregory LEE et WANG Jianmin, présentée et soutenue publiquement le 12 mai 2007.

ZHANG Xiaoyu, *Le clown*, trad. du chinois par Jing Lorenzati et Jean-Pierre Lorenzati, Belgique, Casterman, 2007.

