

## *Les arts de la scène et la bande dessinée chinoise*

(Marie Laureillard)

### Définition d'un genre

A Shanghai, dès la fin du XIXe siècle, le riche héritage culturel chinois des livres illustrés imprimés à la gravure sur bois se voit bousculé par l'afflux des caricatures, des dessins de presse, des strips et comics occidentaux. Shanghai, la métropole économique et culturelle la plus influente de Chine à l'orée du XXe siècle, devient un centre d'industrie éditoriale avec l'introduction de nouvelles techniques d'impression lithographique.

La bande dessinée chinoise naît sous deux formes, que l'on appelle respectivement *lianbuanhua* (« images enchaînées ») et *manhua* (« images dérisoires ») à partir des années 1920 – époque où elles s'imposent. Si la seconde s'inspire largement des modèles occidentaux et japonais, la première est considérée comme une version locale, unique en son genre, de la bande dessinée. Elle apparaît comme une réponse proprement chinoise aux nouvelles publications occidentales, dont elle diffère par le format et les thèmes. Elle revêt l'aspect de petits fascicules de format rectangulaire très maniables, qui tiennent dans une poche, d'environ 13 x 9 cm, réalisés en noir et blanc et agrémentés d'une couverture en couleur. Chaque page est occupée par un dessin surmonté d'un texte et, avec le temps, de plus en plus souvent pourvu de phylactères.

En Chine, la combinaison de texte et d'image est ancienne. Elle remonte aux débuts de l'imprimerie au VIIe siècle, alors que le texte était gravé dans le même bloc de bois que l'image. Texte et image ont donc été depuis longtemps conçus et imprimés ensemble, alors qu'en Occident, la reproduction de la gravure a toujours été effectuée séparément. A partir de la dynastie des Yuan, au XIIIe siècle, des manuels de fiction, de théâtre, de divination furent publiés dans le format *shang tu xia wen* (image en haut, texte en bas), où un tiers de la page était dédié à l'illustration. L'image répondait à quelques conventions : sens de lecture allant de la droite vers la gauche ; personnages importants situés à droite de l'image ; phylactères utilisés pour représenter les rêves (souvent sous forme d'images) ou citer des formules magiques.

Au début du XXe siècle, les noms variaient selon les régions : à Shanghai, on appelait ce type d'ouvrage *xiaoshu* (« petit livre »), ou *tubushu* (« livre d'images ») ; dans le Nord, on parlait de *xiaorensbu* (« livre d'enfants »), etc. Le terme *lianbuanhua* serait apparu au tournant des années 1920 à propos d'un ouvrage paru aux éditions des Livres du monde de Shanghai (Shanghai shijie shuju) intitulé *Histoire des Trois Royaumes (Sanguozhi)*, adaptation par Chen Danxu (1898-1973) de l'un des « Quatre livres extraordinaires » de la littérature chinoise<sup>1</sup>. Sur la couverture, on lit le terme *lianbuanhua* : redondant, le caractère *tu*, « image », sera omis par la suite.

### Les modes de production et de distribution

Les *lianbuanhua* étaient réalisés par des ateliers de peintres. L'artiste principal prenait en charge les personnages, tandis que d'autres dessinateurs étaient chacun spécialisés dans les motifs architecturaux, animaliers ou vestimentaires. Ces ateliers étaient fondés sur le système traditionnel du maître et de ses disciples. Les quatre dessinateurs les plus célèbres des années 1930, Zhu Runzhai, Zhou Yunfang, Shen Manyun et Zhao Hongben, furent surnommés les « quatre célèbres rôles féminins » (*sida mingdan*) par analogie avec l'opéra chinois<sup>2</sup>. Tous autodidactes, le plus souvent d'origine modeste, ils avaient voulu devenir peintres avant de s'engager dans cette activité plus en phase avec les réalités économiques de l'époque. Par leur talent artistique, ils contribuèrent beaucoup au succès grandissant des *lianbuanhua*. Certains d'entre eux, aidés de leurs assistants, ont fait preuve d'un rythme de production très soutenu. Jusqu'en 1949, Shen Manyun aurait ainsi réalisé 177 ouvrages en plusieurs volumes, et Zhao Hongben 144<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Shen Kuiyi, "Lianhuanhua and manhua: picture books and comics in old Shanghai", in *Illustrating Asia : Comics, Humor Magazines, and Picture Books*, University of Hawai'i Press, 1999, p. 100-120, ici p. 101.

<sup>2</sup> Shen Kuiyi, "Lianhuanhua and manhua: picture books and comics in old Shanghai", *op. cit.*, p. 105.

<sup>3</sup> Andreas Seifert, *Bildgeschichten für Chinas Massen*, Cologne, Weimar, Vienne : Böhlau, 2008, p. 46-47.

Les petits livres étaient vendus ou loués dans des kiosques de rue à des prix modiques, dont l'écrivain Mao Dun décrit la profusion en 1932 : « Aux coins des rues et des ruelles s'accumulent telles des cartes postales d'innombrables étals de livres »<sup>4</sup>. Dans les librairies ordinaires, on ne trouvait pas de *lianhuanhua*, que les intellectuels n'estimaient guère. À l'exception des éditions des Livres du monde de Shanghai, seule grande maison d'édition à s'intéresser à ce genre de publication, ils étaient produits à moindres frais par de petits éditeurs situés dans une rue du quartier de Zhabei dans le nord de Shanghai. Vers 1930, on en comptait une vingtaine et en 1945, une quarantaine. Au tournant des années 1930, la rapidité et la qualité de la production s'améliorèrent et la distribution se développa hors de Shanghai. Les tirages passèrent de quelques centaines à 2000 exemplaires. Ces ouvrages étaient destinés, si l'on en croit l'inscription figurant sur la couverture des ouvrages publiés par les éditions des Livres du Monde, au public le plus large possible : *nan nü lao you, yule daguan* (« pour distraire hommes et femmes, vieux et jeunes »), même si, comme en Occident, ils séduisaient essentiellement un lectorat jeune ou peu éduqué.

### Quelques éléments formels

Contrairement aux livres illustrés des époques antérieures, l'image occupe une place nettement supérieure au texte, généralement les quatre cinquièmes de la page, voire la page tout entière. La disposition du texte et de l'image s'inverse par rapport aux ouvrages illustrés classiques : le texte est généralement placé dans un cartouche au-dessus de l'image. Il peut y avoir jusqu'à trois niveaux de texte : narration dans le cartouche, phrase de commentaire dans l'image et noms des personnages à côté de ces derniers. Plus tard, la bulle fait son apparition. Ainsi, dans *L'arrêt de l'Orchidée* (*Zhuona yi zhi lan*) (1949) de Shen Manyun (1911-1978), les dialogues s'inscrivent dans des bulles alors que les noms des personnages, ne laissant place à aucune ambiguïté, sont directement intégrés à l'image, tout comme la description de l'action (ill. 1).

Le format invariable de l'image, qui est celui de la page, peut évoquer la rigidité du cadre de la bande dessinée occidentale à ses débuts. Le dessin se caractérise par une ligne claire, alors courante dans les bandes dessinées et caricatures occidentales, rejoignant le style conventionnel des livres chinois de gravure sur bois, où figures et objets ont toujours été représentés à l'aide d'une ligne de contour. Le style, dans un premier temps, reste proche de celui des ouvrages illustrés classiques. Un Zhao Hongben (1915-2000) saura s'en distancier en mêlant au dessin au trait et à la perspective cavalière traditionnelle certains apports occidentaux tels que la perspective linéaire, une anatomie réaliste ou des plans rapprochés, comme en témoigne son magnifique *Roi des singes bat la démonsse au squelette blanc* (*Sun Wukong san da bai gu jing*), réalisé en collaboration avec Qian Xiaodai en 1962. Ici, une vue plongeante sur l'intérieur de la tanière d'une démonsse nous montre cette dernière occupée à réfléchir, le menton posé sur une main, à la manière dont elle pourrait tromper le Roi des singes, héros doué de pouvoirs magiques extraordinaires du roman classique du XVI<sup>e</sup> siècle intitulé *Le voyage en Occident*. Les rochers de la grotte en réserve et au trait de contour délicat, qui évoquent les pierres décoratives aux formes contournées des jardins chinois, mettent en valeur les personnages, au tracé plus dense, de la démonsse et des deux singes en faction à l'extérieur (ill. 2).

Les personnages sont le plus souvent représentés en pied ou en buste dans des compositions souvent plongeantes, voire panoramiques. Les dessinateurs ne se soucient guère du détail : d'une vignette à l'autre, un même personnage peut changer de chapeau ou d'accessoire sans raison évidente. Le réalisme importe moins que la signification de l'ensemble. Le *lianhuanhua* possède sans conteste les principaux attributs que Thierry Groensteen prête à la bande dessinée : typification et simplification synecdotique, expressivité, convergence rhétorique vers un effet unique, séquentialité<sup>5</sup>. Le terme même de *lianhuanhua* (« images enchaînées ») met l'accent sur ce dernier aspect : la séquentialité caractérise d'emblée le premier ouvrage qui a donné son nom au genre, *Histoire des Trois Royaumes*, où les images se suivent sans rupture narrative et où les scènes se succèdent de manière cohérente. Selon certains auteurs, le mot *lianhuanhua* a pu être forgé par analogie avec un

<sup>4</sup> Jie Ziping, *Tuise de jiyi lianhuanhua* [Les bandes dessinées dont le souvenir s'estompe], Taiyuan : Shanxi guji chubanshe, 2004, p. 21.

<sup>5</sup> Thierry Groensteen, *La bande dessinée mode d'emploi*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2015, p. 45-46.

autre terme, *liantaihenxi*, signifiant « opéra en série »<sup>6</sup>. Cette proximité étymologique nous rappelle à quel point le *lianbuanhua* a été influencé par l'opéra chinois.

## Un lien étroit avec l'opéra

Les récits traditionnels, qu'ils soient d'origine historique ou religieuse, qu'il s'agisse de comédies, de romances, d'histoires de fantômes ou de cape et d'épée, forment le contenu des *lianbuanhua*, qui à l'époque républicaine (1911-1949) sont généralement des adaptations de romans, de films ou d'opéras.

L'opéra, ou théâtre chanté traditionnel chinois, joue en effet un rôle crucial dans le développement du *lianbuanhua*. Dans ce spectacle complet associant chant, récitatifs, danse et acrobaties, les diverses actions sont mimées de manière codifiée : il suffit par exemple de joindre les mains pour fermer une porte imaginaire ou de les écarter pour l'ouvrir et de lever un pied pour franchir le seuil. Le maquillage, le vêtement et la coiffe permettent d'identifier sans peine les personnages, qui correspondent tantôt à un rôle masculin (*sheng*), tantôt à un rôle féminin (*dan*), à un « visage peint » (personnage au caractère énergique) (*jing*) ou à un bouffon (*chou*). Le décor, réduit à sa plus simple expression, ne se compose que d'une table, de quelques chaises et d'un rideau de fond. Les accessoires sont peu nombreux : à côté d'armes relativement variées utilisées dans les scènes de combat, une cravache suffit à signifier que l'on est à cheval et une rame indique que la scène se déroule dans un bateau. L'opéra chinois se développe à Shanghai sous une forme spécifique, segmentée en plusieurs épisodes, privilégiant le mouvement et les effets visuels. Faisant la part belle aux arts martiaux, ces « opéras en série » shanghaiens sont agrémentés d'un décor scénique dit « mécanique » permettant certains effets de trucage inspirés du cinéma américain, offrant un spectacle essentiellement visuel<sup>7</sup>.

Au début des années 1920, des éditeurs, y voyant une source de profit inespérée, chargent des peintres de dessiner de petits livres illustrés d'après les livrets d'opéra. Les publications de *lianbuanhua*, souvent dessinés le plus rapidement possible, cherchent alors à s'accorder à la programmation théâtrale. La vitesse de production devient essentielle afin de pouvoir les imprimer et les vendre juste avant les représentations. Le coût d'un petit fascicule est inférieur à celui d'un spectacle. Il s'agit donc au départ d'un substitut bon marché de cet autre divertissement populaire qu'est l'opéra<sup>8</sup>.

Ainsi, le langage visuel des *lianbuanhua* s'inspire-t-il à l'origine de l'opéra chinois, qui constitue une première mise en image de ces histoires connues de tous. Les références et les renvois sont nombreux ; on reconnaît aisément dans la version dessinée le maquillage, les vêtements, les accessoires, les postures des personnages ainsi que le décor et les scènes d'action ou de transition. Pourtant, les *lianbuanhua* ne cherchent pas à représenter des acteurs précis, contrairement aux images d'*ukiyo-e* au Japon.

Sur la scène shanghaienne, *L'échange du prince contre un chat léopard* (*Limao huan taizi*), un opéra en douze épisodes, connaît à partir de 1921 un succès non démenti pendant trois ans. Assistant régulièrement à des spectacles en quête de sujets, Shen Manyun en tire un *lianbuanhua*. L'arrière-plan des images emprunte directement au décor de scène très dépouillé, tandis que sont conservés le maquillage, les costumes et la gestuelle<sup>9</sup>. Comme chez les acteurs, les gestes stylisés expriment toutes les nuances de caractère des personnages et leurs sentiments. Shen Manyun, qui sera surnommé le « roi des images enchaînées » (*lianhua zhi wang*), est célèbre pour ses *lianbuanhua* inspirés de spectacles d'opéra chinois (ill. 3).

<sup>6</sup> Wan Shaojun, *20 shiji zhongguo lianbuanhua yanjiu* [Recherche sur les bandes dessinées chinoises du 20e siècle], Guangxi meishu chubanshe, 2012, p. 22-24.

<sup>7</sup> Liu Zhe, *The History of a Chinese Pictorial Genre in Modern Shanghai : lianbuanhua, the palm-sized world (1920-1949)*, thèse de doctorat, dir. Christian Henriot, ENS de Lyon-ECNU, 2015, p. 112.

<sup>8</sup> Wei Bingbing, *The Bifurcated Theater: Urban Space, Operatic Entertainment, and Cultural Politics in Shanghai, 1900s-1930s*, Université Nationale de Singapour, thèse de doctorat sous la direction de Huang Jianli, 2013, p. 196.

<sup>9</sup> Shen Kuiyi, "Lianhuanhua and manhua: picture books and comics in old Shanghai", *op. cit.*, p. 100.

De *L'expédition vers l'Est de Xue Rengui* (*Xue Rengui zheng dong*), Liu Boliang a tiré un *lianbuanhua* (1920). On observe là aussi un langage visuel proche de celui de l'opéra : les personnages se meuvent comme sur une scène de théâtre et le décor est sommaire, souvent constitué d'un paravent orné d'une peinture. Le tout est esquissé d'un trait rapide et elliptique. Dans *Sept captures de Meng Huo* (*Qi qin Meng Huo*) (1915) et *Zhu Geliang prenant femme* (*Zhuge Liang zhao qin*) (1921), c'est la gestuelle des acteurs qui retient de nouveau l'attention de l'artiste : ainsi, agiter une cravache signifie que l'on se déplace à cheval ; une table peut figurer un pont, un temple ou des remparts, etc. *L'investiture des dieux* (*Fengshenbang*), publié par plusieurs maisons d'édition, se fonde sur l'opéra en série joué au théâtre Tianchan. *La destinée de Hong et Bi* (*Hong Bi yuan*) est également tiré d'un opéra, lui-même adapté d'un roman de cape et d'épée de la dynastie des Qing. Il s'agit d'un cas de « transmédiaticité » courant à l'époque. Le roman a été adapté plusieurs fois en opéra (entre 1915 et 1949), a inspiré un film (1921) ainsi que plusieurs bandes dessinées publiées par diverses maisons d'édition<sup>10</sup>. Les mouvements rappellent ceux de l'opéra : un personnage apparaît par exemple debout sur une jambe, posture martiale nommée « coq doré sur une patte » (*jinji duli*). On y trouve aussi le geste de colère bien connu des deux doigts pointés vers l'ennemi (*jianjueshi*).

Dans les années 1930 et 1940, l'opéra continue à alimenter la production de certains artistes. Ainsi, Zhao Hongben, à la fin des années 1940, transpose-t-il clairement ce qu'il a vu sur scène dans *Les généraux de la famille Yang des Song du Nord* (*Bei Song Yang jia jiang*). Postures, jeux de doigts et costumes ont la précision voulue. Le texte s'inscrit de trois manières dans l'image : la narration en voix « off » apparaît sur une sorte de rideau, le dialogue dans une bulle et les noms des principaux personnages sur le sol à leurs pieds. Un des valets tient dans ses mains une cravache, ustensile couramment utilisé sur scène pour renvoyer à l'idée de cavalerie (ill. 4).

Lui-même influencé à ses débuts par l'opéra chinois, le cinéma devient aussi l'une des principales sources d'inspiration du *lianbuanhua*. *L'incendie du temple du Lotus Rouge*, film muet en dix-neuf épisodes (1928-31), puis *La chanteuse Rouge Pivoine* (*Genü Hong mudan*) (1931) sont ainsi adaptés en bande dessinées. C'est avec l'essor du cinéma parlant, à partir de 1929, que se répandent les phylactères, pourtant apparus dès 1921. Ainsi, la bande dessinée chinoise absorbe-t-elle divers éléments pour s'émanciper peu à peu de toutes ses sources d'inspiration, sans jamais les renier cependant.

## Le devenir du *lianbuanhua*

Dès 1949, le *lianbuanhua* connaît un grand succès auprès des intellectuels du PCC, qui y voient une forme de lecture accessible aux masses et un outil efficace d'éducation et de propagande. Ce médium, moins influencé par l'Occident et le Japon que le *manhua*, sera jugé plus approprié pour transmettre l'idéologie communiste à travers des récits édifiants adaptés des classiques de la littérature chinoise. On admet généralement qu'il a atteint son apogée durant les quinze premières années de la République populaire. A partir des années 1950, opéras traditionnels ou modernes continuent à être adaptés sur le papier. La peintre Wang Shuhui s'empare ainsi de la pièce la plus célèbre du répertoire théâtral classique *Le pavillon de l'Ouest* (*Xixiang ji*), composée vers 1300, pour magnifier le rôle des femmes à travers son style épuré et raffiné et son dessin au trait délicat très marqué par les codes de la peinture traditionnelle<sup>11</sup>. L'influence de l'opéra sous toutes ses formes est encore une fois perceptible dans *Le Roi des singes bat la démonsse au squelette blanc* (1962) de Zhao Hongben et Qian Xiaodai, évoqué plus haut – comme en témoigne la coiffe de la démonsse ornée de deux longues plumes de faisan. Les principes de découpage et de mise en espace y sont directement empruntés au spectacle d'opéra du Shaoxing joué à travers tout le pays et auquel ont assisté les deux auteurs l'année précédente.

Les bandes dessinées chinoises conservent ainsi un lien étroit avec les arts de la scène, et ce même au plus fort de la Révolution culturelle lorsqu'elles transposent sur le papier les « opéras

<sup>10</sup> Voir l'étude de Liu Zhe sur cette bande dessinée dans sa thèse intitulée *The History of a Chinese Pictorial Genre in Modern Shanghai : lianbuanhua, the palm-sized world (1920-1949)*, dir. Christian Henriot, ENS de Lyon-ECNU, 2015, p. 79 sq.

<sup>11</sup> Wang Shuhui, *Quatre femmes*, Paris : éditions Fei, 2014.

révolutionnaires », dont les personnages adoptent des poses hiératiques quelque peu outrées. La vogue des *lianbuanhua* renaît ensuite pendant une dizaine d'années jusque vers 1987, pour se voir alors sévèrement concurrencer par des mangas japonais comme *Dragon Ball* ou *Naruto* (qui font retour au pays d'origine de leur héros, inspiré du facétieux roi des singes du roman chinois *Le voyage en Occident*). L'opéra suscite encore de nouvelles créations, comme en témoigne en 1983 *L'épingle du phénix* (*Chatou feng*) de Lu Fusheng (né en 1949), qui, composée de soixante-douze images peintes sur soie, est une adaptation singulière et personnelle d'une pièce de théâtre de style *kunqu* narrant l'histoire de Lu You (1125-1210), un grand poète de la dynastie des Song du Sud.