



HAL
open science

La peinture chinoise et la bande dessinée

Marie Laureillard

► **To cite this version:**

Marie Laureillard. La peinture chinoise et la bande dessinée. Benoît Berthou; Jacques Dürrenmatt. Style(s) de (la) bande dessinée, 84, Garnier, pp.160-173, 2019, Perspectives comparatistes, 978-2406069614. halshs-02281169

HAL Id: halshs-02281169

<https://shs.hal.science/halshs-02281169v1>

Submitted on 7 Dec 2020

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

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

Peinture chinoise et bande dessinée

(Marie Laureillard)

Le contexte de création

Les bandes dessinées chinoises, dont nous étudierons plus loin le rapport avec l'opéra, ont été longtemps très marquées par la peinture traditionnelle, et ce dès leur essor à Shanghai dans les années 1920. La présence occidentale et japonaise au sein de ce qu'on surnomme alors « le Paris de l'Orient » participe à la formation d'une culture visuelle mixte, associant styles et thèmes savants et populaires, chinois et étrangers. On distingue deux sortes de bandes dessinées chinoises : les *lianbuanhua* (« images enchaînées ») et les *manhua* (« images dérisoires », traduction en chinois du terme japonais *manga* apparue en chinois vers 1925). La première est considérée comme une version locale de la bande dessinée, tandis que la seconde s'inspire plutôt des modèles occidentaux et japonais. Les bandes dessinées deviennent un moyen de distraction et d'éducation très prisé. Adaptations de pièces de théâtre, de films, de romans ou de nouvelles classiques et modernes, les *lianbuanhua* jouent un rôle considérable de vulgarisation littéraire, historique, voire scientifique. Elles seront tout particulièrement appréciées des lecteurs et des autorités après la fondation de la République populaire de Chine en 1949. Issus de la tradition des bois gravés et de l'estampe, ce sont les *lianbuanhua*, ces petits fascicules de format rectangulaire qui tiennent dans une poche, dotés d'une image par page accompagnée d'une légende et parfois de bulles, qui empruntent le plus à la peinture chinoise classique.

Le dessin linéaire

En Chine, le dessin au trait (*baimiao*) correspond à l'une des techniques picturales traditionnelles. Méthode d'entraînement pour les apprentis peintres, il était généralement utilisé dans la peinture de personnages et de fleurs et oiseaux. Avec le développement de la xylographie sous les Tang et les Song, les dessins de personnages étaient réalisés avec cette technique sur le fond blanc de la page. A partir du XVI^e siècle, la production se développe et la couleur est introduite. A la fin du XIX^e siècle, la *Revue illustrée Dianshizhai*, publiée par l'Anglais Ernest Major, fait appel au moyen de reproduction moderne qu'est la photolithographie, qui familiarise le public avec des images d'une grande diversité. Wu Youru (mort en 1894), illustrateur prolifique qui publie des dessins d'actualité séquentiels dans cette revue, influencera beaucoup les futurs dessinateurs de bandes dessinées par ses images incroyablement vivantes et détaillées, visions panoramiques avec mouvements de foule ou plans rapprochés, véritables documents d'époque mêlant la technique *baimiao* à la perspective occidentale et témoignant d'une grande maîtrise descriptive et narrative dans l'évocation de la politique internationale ou de faits divers teintés de fantastique. Comme en Occident, la presse joue ainsi un rôle non négligeable dans le développement de la bande dessinée. Comme au Japon, elle vient enrichir les modes d'expression traditionnels.

Avec Wu Youru, puis au début du vingtième siècle dans les ateliers shanghaiens, la ligne claire commune à la bande dessinée et à la caricature courante dans le monde entier est appréhendée à la lumière des conventions des anciens bois gravés chinois. Les dessinateurs de la Chine républicaine ont une certaine maîtrise du vocabulaire graphique traditionnel, à partir duquel ils développent un style personnel, comme Cao Hanmei (1902-1975) ou Zhao Hongben (1915-2000), qui a étudié systématiquement les peintres classiques et n'a découvert que bien plus tard le dessin occidental.

Cao Hanmei doit sa renommée à une adaptation du célèbre roman érotique de la dynastie des Ming intitulé *Fleur en fiole d'or* (Jinpingmei), qui met en scène un riche marchand, habile, séducteur, en compagnie de ses nombreuses conquêtes féminines. Cao Hanmei reconstitue fidèlement l'atmosphère de ce roman de mœurs foisonnant à travers un style singulier, évoquant tout à la fois

le dessin au trait traditionnel (*baimiao*), les estampes japonaises *ukiyo-e*, mais aussi le cubisme. Des peintures érotiques chinoises anciennes, il retient l'attention portée au décor des intérieurs. Lié aux dessinateurs de caricatures, que l'on appelle alors *manhua*, il commence par publier sa bande dessinée dans une revue illustrée, *Modern Sketch (Shidai manhua)* de 1934 à 1937, avant de réunir le tout dans un ouvrage unique en 1942. Dans la Shanghai occidentalisation de l'époque, il justifie ainsi son choix thématique : « À une époque où la mode est aux mannequins, ne dessiner que des figures humaines risquerait d'être monotone, mais un récit peut créer un lien entre les personnages, révéler leurs caractères et entraîner des changements susceptibles d'attirer les lecteurs. C'est pourquoi j'ai opté pour le *Jinpingmei*, qui décrit les mœurs burlesques de la société féodale. »¹ Intemporelle, sa création semble échapper à toute contrainte autre que celle du marché. Les images dévoilent les mille sentiments de personnages aux expressions vivantes et individualisées évoluant dans un cadre reconnaissable au premier coup d'œil : cour, salon de thé, salle de réception, etc. Sur l'une d'elles, un homme observe depuis un intérieur éclairé au mur décoré de motifs de nuages une jeune fille sautant à la corde dans une cour, sous une pleine lune qui semble accrochée à la branche d'un pin : l'attitude des personnages en pleine action, le graphisme net et soigné, les contrastes entre le noir et le blanc séduisent le lecteur au premier coup d'œil (**ill. 1**).

Le mouvement de retour vers l'illustration prémoderne est tout particulièrement encouragé après l'arrivée au pouvoir de Mao en 1949. L'écrivain Lu Xun, mais aussi Zheng Zhenduo (1898-1959), un érudit devenu vice-ministre de la culture dans les années 1950, en font l'éloge. Un style plus ancré dans la tradition, correspondant à une nouvelle forme de nationalisme culturel, prévaut dès lors. Les dessinateurs adoptent ainsi avec détermination les principes de composition et le trait de pinceau des meilleurs ouvrages xylographiques du XVIIe siècle, dotés d'un raffinement technique impressionnant, tout en recourant à l'anatomie et à la perspective occidentales². « Les artistes limitent l'utilisation des ombres et du clair-obscur en créant une saveur plus chinoise et une image plus nette. En outre, ils adoptent les conventions de l'illustration traditionnelle, qu'ils combinent avec une efficacité remarquable au dessin réaliste. »³. En revanche, les bandes dessinées de style plus occidentalisation et plus proche de la caricature que sont les *manhua* vont traverser un long purgatoire.

Les thèmes des *lianbuanhua* continuent à être issus de récits populaires classiques, mais peuvent également avoir trait à l'époque contemporaine et doivent désormais se mettre au service de la révolution. Durant cet âge d'or de la bande dessinée chinoise (1949-66) et en l'absence de marché de l'art, nombre de peintres se tournent désormais de leur plein gré vers ce genre qui jouit à la fois de la faveur du public et des autorités. Les chefs-d'œuvre ne manquent pas. Ils sont parfois très marqués par certaines personnalités artistiques, comme Zhao Hongben et Qian Xiaodai avec leur *Roi des singes bat la démonsse au squelette blanc* (1962), dont le héros virevolte dans les airs grâce à un trait virtuose. Le récit, inspiré du célèbre roman du XVIIe siècle *Voyage en Occident (Xiyouji)*, raconte le voyage en Inde du moine bouddhiste du VIIe siècle Xuanzang, accompagné par un aimable cochon, Zhu Bajie, et un singe magicien, Sun Wukong, et, et plus particulièrement l'épisode où ce dernier va vaincre une démonsse. Sans doute aussi populaire que Mickey Mouse à la même époque aux États-Unis, le brave et perspicace Sun Wukong parvient toujours à déjouer les ruses de la démonsse, qui peut changer de forme à volonté, et à sauver le moine de ses attaques. Malgré l'ancienneté du sujet datant de la dynastie des Tang et du texte écrit sous la dynastie des Ming, les personnages sont modernisés par le traitement de l'anatomie et les plans rapprochés qui créent des effets spectaculaires. Perspective linéaire, individualisation et gestes naturalistes imprègnent les images d'une profondeur et d'une vie rares dans les illustrations classiques. Les contrastes de la texture linéaire et du papier blanc, les traits de contour délicats et les règles de composition traditionnelles leur confèrent en même temps un haut degré de raffinement (**ill. 2 du texte sur BD chinoise et opéra**).

¹ <https://www.douban.com/note/178985261/> (consulté le 24/11 /2016)

² Julia F. Andrews et Kuiyi Shen, *The Art of Modern China*, Berkeley-Los Angeles-Londres : University of California Press, 2012, p. 178.

³ Julia F. Andrews, « Literature in Line : Picture Stories in the People's Republic of China », *Inks*, novembre 1997, p. 26

D'autres bandes dessinées se caractérisent par un style plus uniforme, mais non moins brillant dans des productions collectives tirées des quatre grands romans classiques chinois, publiées entre les années 1950 et les années 1980 (récemment parues en français aux éditions Fei) : *Le voyage en Occident*, *Au bord de l'eau*, *Les Trois Royaumes* et *Le rêve dans le pavillon rouge*. *Au bord de l'eau*, par exemple, ouvrage réalisé dans les années 1980 par trente-six dessinateurs d'après le célèbre roman épique du XIV^e siècle, relate la rébellion contre la corruption du gouvernement de cent huit bandits épris de justice à l'époque des Song du Nord. Certaines images, où les personnages se dissimulent derrière de luxuriants roseaux ou des pins aux formes tortueuses, n'ont rien à envier aux meilleures peintures de bambous ou des « trois amis de l'hiver » (pin, bambou, prunus) des lettrés d'autrefois.

Pendant la Révolution culturelle, certaines règles esthétiques plus contraignantes seront instaurées : les légendes seront préférées aux bulles, les plans rapprochés sur les héros seront recommandés, ces derniers devant se situer au centre de l'image et revêtir un aspect hors norme. A partir de 1976, les bandes dessinées de type *lianbuanhua* connaîtront une liberté nouvelle et un second âge d'or d'une douzaine d'années.

Des sujets modernes pour des styles traditionnels

Les bandes dessinées chinoises n'abordent pas toujours des sujets classiques. A l'époque républicaine, elles peuvent être militantes et critiques du gouvernement et de la société dont elles cherchent à épinglez les travers, comme *San Mao* de Zhang Leping (1935, publié en 2014 en français aux éditions Fei) ou *Monsieur Wang* de Ye Qianyu (1928-38). Ces dernières, qui adoptent un style de dessin occidentalisé proche de la caricature, sont généralement qualifiées de *manhua* ou *lianbuanmanhua*, « caricatures enchaînées » ou « bandes dessinées humoristiques ». Satire à peine voilée du régime du Guomindang, *Le Voyage en Occident en caricatures* (*Xiyouji lianbuanmanhua*), œuvre maîtresse de Zhang Guangyu (1945) qui sera adaptée en dessin animé au début des années 1960 (*Le roi des singes*), témoigne d'une culture éclectique qui puise à des sources aussi variées que la peinture égyptienne, mexicaine (Miguel Covarrubias), l'estampe chinoise traditionnelle ou les fresques bouddhiques de Dunhuang⁴. Dans *La véridique biographie d'Ab Q* réalisé d'après une nouvelle de Lu Xun en 1937, Feng Zikai allie l'influence de la peinture européenne au trait elliptique du bouddhisme *chan* (*zen* en japonais)⁵.

Après la prise du pouvoir par Mao en 1949, ces bandes dessinées à tendance satirique cèderont la place à des récits édifiants traités dans un style moins fantaisiste et plus codifié, qui pourra néanmoins être d'une grande qualité esthétique, comme *Grands changements dans un village de montagne* (*Shanxiang jubian*) de He Youzhi (1922-2014), réalisé en 1962 d'après un roman de propagande de Zhou Libo. L'histoire se déroule en 1955 dans un village isolé de la province du Hunan en pleine collectivisation agricole. Elle décrit l'expérience vécue des paysans, présentée comme un grand succès. Le parti communiste intervient dans tous les aspects de la vie : économie rurale, coutumes sociales, famille, relations amoureuses, etc.

Cette bande dessinée est réputée pour ses cinq cents magnifiques dessins qui compensent largement la platitude du récit. « La peinture chinoise met l'accent sur la transmission de l'esprit, qu'il faut étudier consciencieusement, déclare l'auteur. Ainsi, tout en se fondant sur la réalité, les plis des vêtements, dans leur densité, sont effacés ou multipliés. Les techniques décoratives méritent de lui être empruntées. »⁶ He Youzhi adopte, et parfois exagère, l'inclinaison du plan du sol des illustrations du XVII^e siècle. Les détails des feuillages, des rochers, des ornements

⁴ Patrick Destenay, « Zhang Guangyu, caricaturiste et imagier », *Extrême-Orient Extrême-Occident* n°8, 1986, p. 24-25.

⁵ Marie Laureillard, « La perception sensible du peintre et théoricien chinois Feng Zikai à l'époque républicaine » in Véronique Alexandre Journeau & Christine Vial Kayser (dir.), *Notions esthétiques (II) : la perception sensible organisée*, Paris : L'Harmattan, collection « L'univers esthétique », 2015, p. 414.

⁶ Wan Shaojun, *20 shiji zhongguo lianbuanhua yanjiu* [Recherche sur les bandes dessinées chinoises du 20^e siècle], Guangxi meishu chubanshe, 2012, p. 124.

architecturaux leur font écho, mais les personnages sont plus individualisés grâce au réalisme du dessin, tandis que la variété des plans montre l'influence probable du cinéma. La psychologie des personnages et leurs émotions sont perceptibles dans un paysage empreint de poésie qui n'est pas sans évoquer la peinture traditionnelle par la présence de bancs de brume créant une opposition entre vides et pleins et rappelle l'insignifiance de l'homme face à la nature selon la philosophie taoïste. Un vol d'oies sauvages suggère le bonheur de cette existence montagnarde (ill. 2).

On retrouve une même virtuosité du trait dans *Les guerilleros du rail* (*Tiedao youjidui*) de Ding Binzeng et Han Heping (1954-62) ou dans *La fille aux cheveux blancs* (*Baimao nü*) de Hua Sanchuan (1963). L'héroïne de *La fille aux cheveux blancs*, récit inspiré d'une histoire vraie dont sera tiré l'un des huit « opéras révolutionnaires modèles » de la Révolution culturelle, est une jeune fille nommée Xi'er, élevée dans la pauvreté par un père aimant, éprise d'un jeune homme du nom de Dachun. Un riche propriétaire souhaitant la prendre pour concubine, mais se heurtant au refus de son père, la fait enlever. Le père se suicide de désespoir. Impuissant à la sauver, Dachun rejoint la 8e Armée de route communiste. Maltraitée, Xi'er réussit à s'enfuir dans les montagnes, où elle se cachera pendant plusieurs années dans une grotte en se nourrissant de plantes sauvages. Alors que ses cheveux ont blanchi, les gens de la région la prennent pour un esprit. Devenu commandant, Dachun, après avoir arrêté le propriétaire terrien, est intrigué par la rumeur. Il retrouve sa bien-aimée et la ramène dans son village. L'histoire est, là encore, prétexte à de magnifiques visions paysagères, où la retraite de la jeune fille semble renvoyer à l'érémitisme auquel aspiraient les anciens lettrés et où les vides laissent libre cours à l'imagination du lecteur-spectateur.

Le style « gongbi »

Le style méticuleux *gongbi* (« trait minutieux ») de la tradition suppose un rendu détaillé et précis des figures, constitué d'un trait de contour et de couleurs appliquées en plusieurs couches. Les plissés des vêtements, les nervures des feuilles, les plumes des oiseaux sont également indiqués par des traits noirs. Les peintres Ren Shuaiying (1911-1989) et Wang Shuhui (1912-1985) sont tous deux connus pour leur maîtrise de ce style.

Dans le but d'enseigner au peuple le respect des femmes à travers des récits dénonçant leur triste condition dans l'ancienne Chine, la seconde réalise plusieurs bandes dessinées entre 1952 et 1964, dont *Le pavillon de l'Ouest* (*Xixiang ji*) (1954). La pièce de théâtre dont elle est tirée, composée vers 1300 au temps de l'invasion mongole, raconte la rencontre entre la fille d'une grande famille mandarinale et un jeune lettré candidat aux concours impériaux. De ce monument littéraire qui a dominé l'imaginaire amoureux de la Chine pendant des siècles, Wang Shuhui donne des scènes vivantes et émouvantes, comme celle où le lettré songe à la vue de la jeune fille qu'il croise pour la première fois que sa beauté resplendissante éclipse celle de toutes les autres. L'attitude pensive de celui qui, apercevant la belle penchée sur une branche d'arbre fleurie, se détourne avec regret de la porte circulaire agrémentée de bambous qui le conduirait vers elle, traduit avec éloquence la fascination qu'il éprouve déjà pour elle (ill. 3).

L'influence du style *gongbi* est perceptible dans le caractère très soigné du dessin au trait *baimiao*. Les images, dont plusieurs ont été reproduites en couleur par l'artiste, frappent par les expressions subtiles des personnages, les étoffes qui ondulent avec élégance, les intérieurs somptueux et la végétation soigneusement rendus. On décèle aisément quelques apports occidentaux à travers l'expression des visages, beaucoup plus marquée que dans l'imagerie traditionnelle. Pour conférer une sensation de réel, la perspective linéaire approfondit l'espace, en particulier dans les scènes de groupe. Proportions et anatomie ont également été revues à la lumière de la peinture européenne. Avec beaucoup de patience et un évident souci de perfection et de détail, Wang Shuhui s'attache ainsi inlassablement à « représenter les soubresauts de l'âme en captant les vibrations des éléments »⁷.

⁷ Wang Shuhui, *Quatre femmes*, Paris : éditions Fei, préface de Shan Sa, p. 7.

Le style « xieyi »

Apparu plus tardivement, le style expressif *xieyi* (« écriture des idées »), particulièrement prisé des peintres lettrés, s'oppose au précédent. Il attache peu d'importance au détail et à la ressemblance formelle et cherche essentiellement à transmettre l'esprit de l'objet représenté. Spontané, chargé d'émotion, il recourt parfois à la technique dite « de l'encre éclaboussée » et se rapproche souvent de la calligraphie cursive. Fondé sur les diverses nuances de l'encre noire, le *xieyi* peut à l'occasion faire intervenir le lavis de couleur.

Cheng Shifa (1921-2007) prouve que la peinture au lavis peut s'appliquer au *lianbuanhua* en adoptant pour la première fois le style *xieyi* dans son œuvre *La peau peinte (Huapi)* (1955), inspirée de l'un des *Contes étranges du pavillon du loisir* de Pu Songling (1740). Un lettré chinois, Wang, est séduit par un démon qui a pris l'aspect d'une belle jeune fille. Ils s'éprennent l'un de l'autre et se fréquentent jusqu'à ce que le lettré découvre la véritable identité du démon et fasse appel à un prêtre taoïste pour exorciser le mal. Le conte est une métaphore de l'hypocrisie humaine.

Les images nées du pinceau de Cheng Shifa diffèrent grandement des bandes dessinées à la ligne claire évoquées plus haut. L'encre et le lavis de couleur plus ou moins dilués, plus ou moins humides, créent des effets de texture particuliers et des lignes fluides. Sur la couverture de l'ouvrage – réalisé tout en couleur, ce qui accroît encore l'attrait qu'il exerce sur le lecteur –, l'héroïne, qui se regarde dans un miroir qu'elle tient dans sa main, projette derrière elle l'ombre du démon qu'elle est véritablement et dont le caractère menaçant est renforcé par de savants jeux d'encre donnant une impression de flou, qui nous plongent dans une inquiétante atmosphère fantasmagorique. On comprend dès lors que la charmante apparition rehaussée de couleurs n'est qu'illusion des sens (ill. 4).

L'artiste se réclame de peintres classiques : « J'aime beaucoup les œuvres de Jin Dongxin [Jin Nong] et de Luo Liangfeng [Luo Ping]. Parce que ce dernier peignait volontiers des fantômes et que son style est maladroit, je me réfère à sa technique. Mon tracé aussi est d'une gaucherie délibérée et mes personnages sont représentés avec une certaine exagération. »⁸ L'auteur souligne également le bénéfice à la fois technique et intellectuel apporté par la création de bandes dessinées : il y voit le meilleur exercice d'entraînement qui soit pour peindre, et un excellent moyen de pénétrer la vie sociale et de connaître les chefs-d'œuvre littéraires. Selon lui, la bande dessinée serait même susceptible de donner une impulsion nouvelle à la peinture.

Dans le sillage de Cheng Shifa, d'autres dessinateurs appliqueront ce procédé à la bande dessinée, comme Yao Youxin dans *Regrets* (1980), inspiré d'une nouvelle de Lu Xun. Faisant revivre avec talent cette histoire d'amour malheureuse de la plume du grand écrivain, pour qui le salut résidait dans l'essor de l'individualisme, cette œuvre associe un trait concis et enlevé de type *xieyi* à de vifs coloris et à un réalisme occidental plus marqué que chez Cheng Shifa – style bien connu des artistes depuis que Mao avait décidé d'importer en Chine le modèle réaliste socialiste en 1950.

Les créations récentes

A partir des années 1990, les frontières entre *manhua* et *lianbuanhua* s'estompent. Les deux genres cherchent un second souffle et une sorte de compromis, tandis que les collectionneurs s'arrachent les anciens *lianbuanhua*, qui semblent déjà appartenir à une époque révolue, même si les prestigieuses éditions des Beaux-arts du peuple de Shanghai continuent résolument à publier de nouveaux titres chaque année. On parle plutôt, désormais, de *manhua* pour désigner les bandes dessinées chinoises dans leur ensemble. Les éditeurs s'efforcent d'assimiler apports japonais et occidentaux tout en conservant certains éléments issus des *lianbuanhua*. Un graphisme de plus en

⁸ Wan Shaojun, *20 shiji zhongguo lianbuanhua yanjiu* [Recherche sur les bandes dessinées chinoises du 20^e siècle], Guangxi meishu chubanshe, 2012, p. 122.

plus libre se déploie dans la représentation des personnages, l'irrégularité des cadres, les compositions moins ordonnées.

Si quelques dessinateurs de talent comme Li Kunwu (né en 1955), dans ses bandes dessinées de témoignage ou d'enquête historique telles que *La voie ferrée au-dessus des nuages* (paru en français aux éditions Kana, 2013), font parfois un clin d'œil à la peinture traditionnelle, d'autres y puisent largement leur inspiration. Soucieux de conserver des repères culturels pour les jeunes générations, Dai Dunbang (né en 1938) réalise ainsi de nouvelles versions de la plupart des grands classiques de son dessin au trait fluide inspiré des techniques traditionnelles. Zhu Xinjian (1953-2014), volontiers qualifié de « néo-lettré », adopte un style *baimiao* décontracté et plein de fantaisie dans des bandes dessinées telles que *Eternelle beauté des neiges* adaptée d'une nouvelle de Bai Xianyong (1980). Quan Yingsheng (né en 1977) s'efforce de se démarquer du style « manga » dans ses néo-*manhua*. Zao Dao (née en 1990, publiée en France aux éditions Mosquito), persuadée que le goût des lecteurs s'oriente aujourd'hui dans ce sens, revient délibérément à la tradition picturale chinoise. Cette dernière n'a donc pas fini d'inspirer les créateurs.