



Du passage des cultures aux identités plurielles: bandes dessinées et romans graphiques sino-francophones

JEAN-BAPTISTE BERNARD 

SPECIAL COLLECTION:
CONVERGENCES
FRANCO-CHINOISES:
LA VALEUR DE
LA CRÉATIVITÉ
TRANSCULTURELLE

ARTICLES – FRENCH
AND FRANCOPHONE



RÉSUMÉ

Jean-Baptiste Bernard trace, dans cet article, le passage des cultures aux identités plurielles révélé dans des romans graphiques et des bandes dessinées sino-francophones. Il prend note du fait que le champ de ces ouvrages liés au monde chinois connaît un important développement dans le monde francophone. Auteurs chinois traduits en français, auteurs francophones voyageant en Chine, auteurs de pays sinophones décidant de vivre dans un pays francophone ou auteurs francophones d'origine chinoise en sont autant d'acteurs. Il propose une introduction à ce phénomène dynamique et transculturel à travers une présentation des tendances éditoriales en général, puis de certains auteurs en particulier. À titre d'exemple, Chen Jiang Hong, auteur et illustrateur d'albums pour la jeunesse, transmet aussi bien la culture traditionnelle de la Chine que l'histoire qui l'a mené à vivre en France. Li-Chin Lin, originaire de Taiwan, explore en français les défis du devenir individuel sans cesse confronté aux discours politiques, ceux du Parti communiste et du Kuomintang comme des libéraux européens. Enfin, Kei Lam inaugure une création francophone d'auteurs issus de l'immigration chinoise où les défis de la multiculturalité stimulent une réinvention heureuse du soi et du vivre-ensemble.

ABSTRACT

The field of graphic narratives linked to the Chinese cultural sphere is developing significantly in the francophone world. This movement is due to the translation of Chinese creators into French, francophone creators travelling to China, sinophone creators deciding to live in a francophone country or francophone creators of Chinese origins. This article is an introduction to this diverse and dynamic phenomenon, through a presentation of some trends in translation, then in graphic travelogues in China and finally the specific contributions of some creators. Among them, Chen Jiang Hong shares with his francophone readership Chinese pictorial arts as much as his memories of the Cultural Revolution. Li-Chin Lin, a Taiwanese creator living in France, exposes in French the challenges of a personal itinerary constantly facing contradictory political ideologies. Finally, Kei Lam opens a path for francophone creations of artists with a sinophone background where the challenges of multiculturality stimulate a joyful reinvention of both self-identity and social togetherness.

CORRESPONDING AUTHOR:

Jean-Baptiste Bernard

Comenius University in
Bratislava, Slovakia

bernardjeanbat@yahoo.fr

TO CITE THIS ARTICLE:

Bernard, Jean-Baptiste 2024
Du passage des cultures
aux identités plurielles:
bandes dessinées et romans
graphiques sino-francophones.
Modern Languages Open,
2024(1): 5 pp. 1–17. DOI:
<https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.433>

Depuis le début des années 2000, la publication en français de bandes dessinées et romans graphiques liés à la Chine et à la sphère culturelle sinophone connaît une grande vitalité. Traductions et créations originales touchent tous les genres. La fiction, d'abord, surabonde, qu'elle soit historique ou fantastique, portée à l'exotisme hérité du dix-neuvième siècle ou marquée par la fascination pour le Shanghai des concessions ou encore la Révolution culturelle.¹ Dans ce champ de plusieurs dizaines voire centaines de titres, le récit de voyage graphique en Chine commence à prendre de l'ampleur et fait évoluer les représentations du pays et de ses habitants. En outre, les récits graphiques autobiographiques ou autofictionnels d'auteurs franco-chinois ou chinois installés en France connaissent aussi un développement significatif. Des éditeurs se spécialisent dans la publication de bandes dessinées chinoises traduites, comme Urban China, d'autres dans les créations franco-chinoises, destinées à des publics de tous les âges, comme les éditions Fei.

Avant d'aborder ce corpus, il faut préciser que « bandes dessinées et romans graphiques sino-francophones » est une appellation générale de commodité recouvrant différents genres de narrations graphiques liées à la sphère culturelle chinoise, sans équivalence avec la « bande dessinée franco-belge », ce pourquoi nous l'avons préférée à « franco-chinoise ». Elle entend rendre compte de réalités multiples, notamment en ce qui touche les auteurs: créateurs francophones traitant de la Chine, créateurs chinois francophones ou francophones d'origines chinoises. Les origines des auteurs n'importent que si leurs œuvres abordent leur identité sous l'angle de l'expérience inter- ou multiculturelle. Sur le plan thématique, la relation à la Chine est également multiforme: il suffit qu'elle soit présente, comme sujet ou comme contexte, pour permettre une réflexion sur l'interculturalité engagée par sa représentation. « La Chine » n'entend en outre pas représenter une entité politique particulière, mais une sphère géographique et culturelle au sens large, pouvant toucher à la Chine continentale, à Hong-Kong, à Taïwan voire Singapour, et des diasporas aux histoires distinctes. Enfin, si les publications en français dès l'origine intéressent au premier chef cette étude, certaines traductions donnent lieu à des adaptations ou à l'ajout d'apparats critiques à analyser.

Le champ est donc vaste, sa nature est évolutive et ses frontières mouvantes, entre traductions, créations originales et diverses catégorisations thématiques possibles. Cette étude n'a pas d'autres ambitions que proposer quelques perspectives d'introduction, dans un premier temps sous forme d'observations sur le rôle de certaines activités éditoriales dans la transmission interculturelle de la Chine à la France, en signalant occasionnellement des œuvres qui pourraient donner lieu à des analyses approfondies. Dans un deuxième temps, on abordera le genre du récit de voyage graphique dans sa relation à la Chine d'aujourd'hui. Enfin, le passage de la transmission interculturelle à l'élaboration d'identités plurielles chez les auteurs franco-chinois ou issus de la sphère culturelle sinophone travaillant en français conclura l'itinéraire dans le corpus. Celui-ci ne sera donc pas approché sous l'angle technique d'une analyse formelle, en particulier en ce qui concerne l'aspect visuel, mais on cherchera à situer certaines tendances éditoriales et thématiques regardant les relations entre monde chinois et monde francophone, puis quelques enjeux interculturels et identitaires.

DYNAMIQUES ÉDITORIALES ET RELATIONS INTERCULTURELLES

Dans le champ des narrations graphiques sino-francophones, certains genres de tendances éditoriales permettent de remettre en cause les représentations figées et les manières d'approcher la Chine comme une altérité, entre goût pour l'exotisme et désir de transmission interculturelle.

Un pan important des activités éditoriales est d'abord celui des traductions et adaptations d'œuvres chinoises en français. Si les œuvres témoignant d'une adaptation intéressent davantage notre réflexion, il faut signaler le travail de maisons comme Xiao Pan et Urban China, qui ont publié nombre de séries de *mànhuà* chinois – dans une certaine mesure stylistiquement comparable au manga japonais –, rencontrant parfois une large audience comme avec *Princesse vagabonde* de Xia Da (neuf tomes, 2011–17). Secteur dynamique, la publication de

¹ On peut se faire une idée du champ des narrations graphiques disponibles en consultant les pages recensant les séries sur le thème « Chine » du site [bdtheque.com](https://www.bdtheque.com), qui en liste 161 pour l'instant (incluant des traductions). Voir: <https://www.bdtheque.com/recherche/series/theme=144-chine/1>.

bandes dessinées chinoises reste néanmoins instable: Xiao Pan a fermé en 2012 et Urban China en 2020, mais d'autres éditeurs, comme Picquier ou Gallimard, en publient régulièrement.

La traduction donne parfois lieu à des adaptations qui résultent en des produits transculturels. Un exemple remarquable est l'adaptation en bande dessinée par Alex Inker, en 2018, du roman de Yan Lianke *Servir le peuple* (2005). L'œuvre raconte l'histoire d'un simple soldat pendant la Révolution culturelle, Petit Wu, qui bien qu'exemplaire – ou justement parce qu'exemplaire –, devient l'amant de l'épouse de son colonel par un jeu de casuistique (l'Armée sert le peuple, le colonel sert l'Armée, l'épouse du colonel sert celui-ci, la *servir* revient donc à servir le peuple). Le détournement des slogans communistes au profit de la satisfaction de la passion charnelle est en soi subversive. L'adaptation d'Alex Inker double la subversion en adoptant pour raconter cette histoire et même représenter explicitement des relations sexuelles extraconjugales un style graphique inspiré du *liánhuánhuà* des années 1960-1970, bandes dessinées de petit format qui servaient notamment à diffuser de la propagande.² Deux systèmes de valeurs se rencontrent alors, mais simultanément bafoués: l'idéal social de la Révolution culturelle et les valeurs bourgeoises occidentales partageant, en principe, le respect de la hiérarchie et des conventions maritales.

Moins sulfureuses, nombre d'adaptations d'œuvres chinoises ou d'œuvres issues de collaborations internationales assument une fonction de transmission interculturelle. Des éditeurs spécialisés sont très actifs dans ce domaine, comme HongFei pour les albums et bandes dessinées pour enfants, ou les éditions Fei, très engagées dans des collaborations entre créateurs chinois et français.

Fondée en 2009, cette maison a une politique assez diverse pour synthétiser certains enjeux de la scène actuelle entre Chine et monde francophone. Elle propose ainsi des adaptations des classiques de la littérature chinoise, *Les trois royaumes*, *Au bord de l'eau*, *Le voyage vers l'Ouest*, *Le rêve dans le pavillon rouge*. La transposition en romans graphiques – ou en coffrets d'opuscules adoptant le format du *liánhuánhuà* – d'œuvres longues au style souvent difficile, y compris en traduction, ressort d'un effort de vulgarisation et de diffusion de la tradition chinoise.

La dimension didactique de cette activité éditoriale se retrouve aussi dans la publication d'œuvres n'ayant pas un projet interculturel explicite. Ainsi, le roman graphique *Pilleurs de tombes* de Yao Fei-La est une œuvre au style inspiré du manga, dont la traduction est précédée d'un bref encart visant à situer l'intrigue dans son contexte. L'histoire n'est *a priori* pas particulièrement remarquable, puisqu'elle suit Shen, Bouli et Ying, deux étudiants et leur amie, dans la recherche d'un trésor. Le statut des personnages a en revanche une signification historique, les deux étudiants ayant été envoyés à la campagne dans le cadre de leur « rééducation politique ». Le lecteur n'en serait probablement pas conscient – surtout que l'histoire s'adresse plutôt à un lectorat adolescent – sans la précision liminaire: « La répression aveugle contre les intellectuels fit des centaines de milliers de victimes, et tout ce qui avait trait à la culture ancestrale chinoise était condamné » (Yao 3). L'ajout de cette introduction forme un contraste saisissant avec l'atmosphère d'un récit d'initiation parfois dramatique, mais surtout drôle et enlevé. La portée de l'œuvre est alors comme dédoublée: l'arrière-plan historique douloureux de l'intrigue se fait sentir, mais l'évolution positive des personnages dans ce contexte véhicule aussi un message d'espoir. La transmission de connaissances historiques – la relégation des intellectuels –, repose aussi sur le postulat de codes culturels communs aux lectorats adolescents chinois et français, également habitués au style graphique dérivé du manga, à une narration comportant un triangle amoureux ou un personnage secondaire comique, qui justifie la traduction du point de vue mercatique.

Toujours chez Fei, l'album *Nankin* de Nicolas Meylaender et Zong Kai (2011) raconte l'histoire vraie de madame Xia Shuqin et du massacre de Nankin de 1937, avec des graphismes anguleux qui soulignent crûment la violence extrême de l'événement. Le public francophone

2 Alex Inker en reprend le style de dessin et la qualité de l'encrage. Le *liánhuánhuà* est un petit format à l'italienne avec généralement une seule image par page et le texte placé à part. Il a été largement diffusé avec des intrigues issues notamment des classiques littéraires ou de contes, et a été très apprécié des communistes comme forme d'art populaire mais aussi support de propagande, dès les années 1930 et jusqu'au début des années 1960. Mis au service du discours maoïste dans les années 1960 et 1970, il a connu un dernier essor, avec des thématiques très diverses, dans les années 1980, avant de se voir préférer des formes inspirées du manga. Voir Lent et Xu (17-23) sur les origines du genre, et le chapitre « Liberation, Maoist Campaigns, and Cartoons, 1949-1976 » sur les rapports à la propagande communiste (79-107).

peut prendre connaissance à la fois de cet épisode historique et des controverses révisionnistes qui l'entourent. *La balade de Yaya*, de Jean-Marie Omont et Zhao Golo, évoque également l'invasion japonaise de 1937 à travers l'histoire de Yaya, qui doit traverser un pays bouleversé pour retrouver ses parents. Si ses aventures sont baignées par la poésie des lignes épurées et des pastels oniriques de Zhao Golo, elles permettent aussi de présenter à un jeune public (sept à dix ans) une histoire complexe et violente. Visant des publics bien différents, ces deux œuvres abordent un épisode de l'histoire chinoise d'abord connu dans le domaine de la bande dessinée à travers *Le lotus bleu*, et apportent à l'œuvre fondatrice de Hergé de nombreuses nuances pouvant toucher un large public en lui rappelant d'autres atrocités dont sa société ou sa famille gardent mémoire.

Un autre épisode souvent marginalisé dans l'historiographie et la culture de masse francophones est celui des guerres de l'opium. Si la série d'aventures *Laowai*, publiée chez Glénat, dénonce la barbarie des Français et des Britanniques, *Opium* de Laure Garancher (2014), de nouveau chez Fei, dénote l'ambition de montrer un regard chinois sur les vexations occidentales et les exactions des corps expéditionnaires. À travers l'histoire d'une jeune femme devenue espionne au service de l'Empire Qing, l'album renverse les perspectives, d'une histoire européo-centrée à une sensibilité chinoise, d'une « épopée militaire » à un héroïsme féminin, même si le personnage correspond à des stéréotypes orientalisants de la femme chinoise (énigmatique, sensuelle, experte en arts martiaux) – stéréotypes également présents dans la série *Shi Xiu* inspirée par Zhèng Shì (1775–1844), célèbre « reine des pirates », de Nicolas Meylaender et Qíng Sòng Wú (2011–15).³ *Opium* cherche ainsi à proposer un autre regard avec un parti postcolonial, à transmettre, avec les risques de maladresse que cela implique, des émotions dont l'absence dans les œuvres francophones contribue à cantonner l'histoire chinoise et les Chinois eux-mêmes dans une altérité irréductible.

L'incommunicabilité des émotions, des valeurs, de l'histoire de l'autre reste sans doute pour toutes ces publications l'une des représentations les plus importantes à combattre. Elle est fondamentalement liée aux limites de la représentation transculturelle, ce que l'on peut transmettre ou recevoir, les valeurs à élaborer en commun. L'idée que les cultures élaborent séparément leurs valeurs est un enjeu fondamental à l'heure où la pensée multilatéraliste cherche à contrebalancer un universalisme vu comme hégémonique. Une dernière série, *Juge Bao* (six tomes, 2010–14), toujours chez Fei, semble chercher un compromis. Très célèbre en Chine depuis son vivant, protagoniste aussi bien d'opéras que de séries télévisées, le magistrat de la dynastie Song, Bao Zheng (999–1062), reste un symbole d'intégrité, de lutte contre la corruption et de fidélité au peuple et à l'État. Les auteurs affirment, au début du deuxième album:

Le juge Bao n'est pas seulement un héros chinois: l'esprit de justice et d'équité qui l'anime est intemporel et universel. La Chine d'hier et d'aujourd'hui n'a pas le triste monopole de la corruption et la criminalité, et si les enquêtes de cet homme intègre et incorruptible ont des résonances avec notre monde contemporain, c'est qu'elles correspondent malheureusement à un phénomène qui nous touche tous et toutes, de part et d'autre de la grande muraille. (Marty et Nie 6)

L'affirmation de l'universalité positive du personnage se fait en le distinguant de son cadre chinois, d'une « Chine d'hier et d'aujourd'hui » à laquelle on ne peut le réduire, comme si l'on craignait que les valeurs qu'il porte soient brouillées par son exotisme. La mise en garde des auteurs, si elle vise à prévenir des représentations caricaturales de la société chinoise qui pourrait paraître inhéremment corrompue afin de souligner l'universalité des phénomènes qu'on y observe, reste problématique quant à ses modalités: les différences y semblent essentialisées entre cultures, peuples et individus situés « de part et d'autre de la grande muraille ». La séparation radicale impliquée par le terme semble réduire drastiquement toute possibilité de construire des valeurs communes autrement que par un relativisme biaisé où la critique est vue comme une attitude hégémonique, où seul l'éloge aurait sa place.

³ Les personnages d'*Opium* comme ceux de *Shi Xiu* recourent d'ailleurs à la séduction pour accomplir leurs buts, relevant en cela encore du stéréotype, qu'Eleanor Ty catégorise dans *Beyond the Icon* en « exotic temptresses » [tentatrices exotiques] (5).

Un genre particulier permet alors, dans le champ des narrations graphiques, de contribuer à faire évoluer les représentations en mettant des créateurs francophones en contact direct avec les réalités chinoises: le récit de voyage graphique, avec en corollaire le récit d'expatriation.⁴

La première œuvre importante de ce genre touchant à la Chine est sans doute le *Shenzhen* de Guy Delisle, publié en 2000. L'auteur est bien connu pour des œuvres comme *Pyongyang* (2003) et les *Chroniques de Jérusalem* (2011), où l'attention aux détails et aux paradoxes de la vie quotidienne amènent à une réflexion ironique mais bienveillante sur la complaisance que l'on peut avoir envers sa propre culture, l'artiste québécois critiquant certains aspects de son lieu de résidence tout en veillant constamment à remettre son propre regard en perspective. De l'arrivée à Shenzhen marquée par le contraste entre les attentes exotiques et la réalité d'une ville chinoise caractérisée par « les odeurs, le bruit, la foule, la saleté, la grisaille partout » (7), à l'absence de langue commune ou à l'habitude d'échanger des cartes de visite (47), le narrateur est parfois imperméable à certains aspects de la réalité chinoise, mais tente de ne pas oublier que ses propres représentations peuvent aussi mener à une attitude qui rend difficile échange et confiance. Une planche souligne à quel point les stéréotypes peuvent prendre de plus en plus de place dans l'expérience du séjour: le narrateur, obnubilé par l'idée de contrôle social, finit par briser le boîtier du climatiseur de sa chambre d'hôtel, persuadé qu'il contient une caméra-espion. Il n'en est rien: « Y'avait pas de caméra ... et le KGB c'était en URSS, pas en Chine » (51). Il remarque cependant: « Mais j'ai découvert autre chose: le variateur de température pour la clim ne faisait rien varier du tout. C'était juste une roulette en plastique fixée par une vis. » La paranoïa du voyageur aboutit ainsi à accepter comme vrai un stéréotype au point de réagir violemment, mais la prise de conscience qu'il est, dans ce cas, faux, est ironique puisqu'elle se fait en validant un autre stéréotype, celui de standards de qualité n'ayant que l'apparence de ce qu'ils prétendent être. Aucun angélisme dans la relation à l'altérité culturelle où les idées du voyageur et les expériences de terrain peuvent aussi bien entrer en conflit pour déconstruire les stéréotypes que les renforcer à l'occasion. Où le regard de Guy Delisle est important sur le plan éthique, dans la transmission au public francophone d'une image de la Chine, c'est justement en ce que cette image est contrastée, qu'elle ne cache pas les ignorances de l'auteur sans refouler un jugement fondé sur l'expérience.

Des récits plus récents permettent encore de nuancer les représentations. Il faut ainsi mentionner *Bienvenue en Chine* de Milad Nouri (scénario) et Tian-You Zheng (dessin), paru en 2019, qui raconte l'expatriation en Chine, devenue permanente, de l'auteur-narrateur. La longueur de son séjour en Chine, les aléas économiques et les épreuves personnelles qu'il y a connues (rencontres, deuil, mariage), le profil particulier du protagoniste, qui n'est pas un artiste ou un voyageur mais un entrepreneur en import-export, font de ce récit un témoignage rare sur les réalités socio-économiques de la Chine contemporaine, vie de l'entreprise, convenances entre partenaires économiques, jusqu'aux relations familiales entre Chinois et entre Chinois et étrangers. Ne masquant pas les échecs, le récit rappelle encore la densité de l'expérience vécue, la diversité des réalités chinoises contemporaines selon les milieux sociaux, mais aussi l'universalité de la recherche de la sécurité et du bonheur.

Deux ans auparavant, en 2017, un autre récit de séjour en Chine avait été publié par Maïté Verjux après une collaboration avec les éditions Fei, *Petite balade et grande muraille*. La subjectivité de l'autrice-narratrice occupe une place importante dans ce récit, qui aborde sa dépression, ses choix militants comme celui de l'écriture inclusive, mais permet surtout un aperçu très original de certaines réalités sociales de la Chine contemporaine, en particulier les migrations intérieures et les collocations de jeunes travailleurs venus dans les grandes villes pour accomplir leurs rêves de réussite économique ou médiatique. Attentif aux trivialités comme aux grandes émotions esthétiques, le récit est porté par un dessin riche en détails animé par une coloration où dominent le bleu pâle et les nuances d'ocre rouge.

Un dernier récit de voyage, *Shanghai chagrin* de Léopold Prudon, paru en 2020, nuance encore les expériences possibles de la Chine et la façon dont les narrations graphiques peuvent la

⁴ Fabrice Preyat a publié une importante étude, très documentée, sur le genre, son histoire et sa mise en perspective critique, discutant la fluidité des définitions génériques et les apports de la pratique intermédiaire, sur le site de la revue *Koregos*, « *Écrire le voyage en bande dessinée*. »

représenter. Le récit raconte l'histoire d'un personnage parti en Chine suite au décès de son père. Le médium particulier du récit graphique, entre texte et image, permet une mise en tension de la réalité chinoise et de la subjectivité du voyageur étranger. En effet, l'introduction relativise l'importance du choix de la Chine, presque accidentel, et fait la liste de tous les stéréotypes qui sont attachés au pays pour le narrateur: « un porte-bonheur », « chez Tsingtao où je commandais toujours des vapeurs et jamais la soupe de méduse », « des histoires de guerres cruelles et sanglantes », « mon Tao Te King traduit du chinois vers l'anglais puis de l'anglais vers le français », « des films contemplatifs à l'intrigue elliptique », « des maximes orientales à deux balles dans une série américaine » (Prudon 8–10). On peut voir, parallèlement à ces fragments de texte, l'image d'une fumerie d'opium renvoyant à Tintin, un *liánhuánhuà* ouvert, un soulier brodé, le visage de Mao à l'envers, la Grande muraille, et ainsi de suite. Si texte et image se complètent dans cette séquence liminaire pour faire un catalogue des clichés et, en creux, des ignorances, la suite de l'œuvre place la complémentarité du texte et de l'image à un autre niveau. Le texte, en effet, est par la suite entièrement dominé par le questionnement intérieur du narrateur quant à la mort, au deuil, à l'absence et à la gratuité apparente du cours de la vie, faisant la part belle à des citations de poètes francophones, Jabès, Apollinaire, Jammes, mais aussi de chansons chinoises, et ne semble finalement que peu s'intéresser à la Chine quand il ne la critique pas.⁵ A contrario, le dessin à l'encre noire laisse une très large place aux paysages urbains, avec de vastes panoramas comme de petites scènes de vie, et manifeste une curiosité avide des réalités chinoises, montrant les nouveaux immeubles rutilants comme les ouvriers sur les chantiers, les jardins, les marchés, les temples comme les infrastructures routières qui bétonnent le paysage. Où l'intériorité du texte érige la Chine comme une réalité impénétrable permettant au narrateur de se repenser par rejet, le dessin dénote l'enthousiasme de la découverte, l'ivresse sensuelle du regard et le questionnement omniprésent soulevé par d'autres façons de vivre.

Tous ces récits de voyage ou de séjours en Chine ont ainsi un rôle essentiel – c'est au demeurant une évidence – dans l'échange interculturel en ce qu'ils mettent en scène différentes configurations de relations possibles dans l'expérience individuelle, réussies ou non. Certes, les expériences des auteurs sont limitées par leur cercle social ou la raison particulière de leur venue – affaires, tourisme, voire adoption.⁶ Outre les œuvres que nous avons mentionnées, un album comme *La ptite Lu, les aventures d'une Française en Chine*, de Lucie Guyard (2018), présente ainsi le milieu particulier des expatriés avec ses aspects cocasses mais aussi son entre-soi. Le voyage en Chine de Béka et Marko, publié en 2013 en format BD, se satisfait quant à lui des images exotiques voire des clichés, que ce soient des nuages en forme de dragon au passage obligé par Ikéa voire, sans le recul ironique de Guy Delisle, l'omniprésence de la surveillance policière.⁷

On peut enfin signaler une exception qui inverse le rapport entre France et Chine, *Débridée, le monde vu par mes yeux chinois* (2019), composé directement en français par Cao Siyu. L'autrice est originaire de Pékin, et a fait ses études supérieures aux États-Unis puis en France, où elle vit. Son expérience de Chinoise expatriée devenue francophone a fourni la matière de cet album de petit format, suite de rubriques présentant sur la page de gauche un court texte, sur celle de droite une illustration ou quelques cases de BD. Il y a soixante-six entrées, allant de la « salutation » à la maladie d'Alzheimer, en passant par les vêtements d'hiver, les manières de manger, de voyager, les relations aux parents, aux camarades d'université, etc. *Débridée* présente ainsi au public francophone un regard chinois sur la France comme une Chine contemporaine sortant des représentations figées. On y aborde en effet la fin de la politique

5 Une séquence ramène par exemple le séjour en Chine à une expérience masochiste, avec un dialogue entre le narrateur et sa voix intérieure alors que les images le montrent marcher en ville. « T'aimes ça, toi, qu'on réponde pas à tes bonjours ? Qu'on te marche sur les pieds ? » demande la voix dans le bandeau supérieur, « oui », répond le narrateur dans le phylactère, et ainsi de suite dans les cases suivantes: « Et qu'on te gueule dans les oreilles, ça te plaît ? », « Oui », « Et qu'on cherche à t'arnaquer ? », « Ça me plaît », « Et qu'on crache sur tes chaussures ? Qu'on te pousse dans les files d'attente ? Qu'on te bouscule dans le métro ? », « Ça me plaît par-dessus tout » (Prudon 27).

6 Le roman graphique *Yuan, journal d'une adoption*, de Marie Jaffredo, raconte le voyage d'un couple en Chine en 1996 pour adopter une petite fille abandonnée, avec les chocs culturels, la bureaucratie et les états émotionnels à surmonter.

7 Alors que l'un des personnages a envoyé à un ami resté en Europe un courriel se terminant par « Vive Tibet », le couple de voyageurs est suivi pendant les quatre pages suivantes par des policiers, avec oreillettes, costumes et lunettes noires, présents sur presque toutes les cases (Béka et Marko 36–39).

de l'enfant unique et ses effets (Cao 78), l'émancipation progressive des jeunes femmes vis-à-vis des attentes matrimoniales de leurs familles (134), ou les difficultés de communication intergénérationnelle autour de la naissance et de la mort (140). Le lecteur francophone se voit également rappeler que certaines approximations d'apparence anodine peuvent être perçues comme blessantes, l'autrice-narratrice faisant par exemple remarquer que de nombreux restaurants « chinois » de Paris mélangent les cuisines chinoises, vietnamiennes et laotiennes (28). L'expérience du racisme ordinaire est aussi mise au premier plan, dès la couverture qui montre la narratrice saluer une personne qui répond, en retour: « Ne mange pas mon chat ».

L'album souffre de certaines limites, comme les nombreux stéréotypes appliqués aux Français amoindissant sa portée sur le plan du dialogue interculturel.⁸ Si l'autrice entend « montrer que nous avons des valeurs en commun » et « briser tout simplement les stéréotypes pour aller plus loin » (Cao 7), vouloir délivrer une vérité générale à partir d'une expérience particulière peut aussi mener à une posture d'autorité qui peut essentialiser l'altérité.⁹ Le dialogue des valeurs voulu par *Débridée* n'est pas sans manifester le choc interculturel et les malentendus qui l'accompagnent mais, finalement, invite au débat bienveillant.

Avec cette présentation partielle de certaines activités éditoriales et du récit de voyage et d'expatriation en Chine, on peut constater que les réalités chinoises d'aujourd'hui commencent à se faire une place dans le champ des narrations graphiques francophones. Cependant, le pays et ses habitants dans leur diversité restent, auprès du grand public, moins représentés qu'une Chine à l'exotisme essentialisé.¹⁰ Quant aux Chinois présents dans les bandes dessinées à vaste diffusion, ils ont été longtemps caricaturés,¹¹ mais des séries récentes comme *La balade de Yaya* ou *L'ombre de Shanghai* proposent enfin des protagonistes chinois sympathiques avec lesquels le jeune lectorat peut s'identifier. Si un exotisme stéréotypé semble tout de même régulièrement prévaloir, peut-être est-ce lié à une disparité récurrente même dans les collaborations: les créateurs chinois sont très rarement chargés du scénario, et donc du choix du cadre spatio-temporel du récit. Le travail d'auteurs capables d'évoluer dans la culture chinoise autant que dans le monde francophone est alors essentiel pour inventer de nouvelles représentations en dépassant les catégories d'altérité.

RÉCITS DE VIE: ITINÉRAIRES ENTRE CULTURES ET IDENTITÉS PLURIELLES

Afin d'approcher quelques perspectives entre et au-delà des cultures, nous proposons finalement quelques réflexions autour de récits graphiques autobiographiques ou autofictionnels d'auteurs issus de la sphère culturelle sinophone au sens large travaillant en français, ainsi que de créateurs franco-chinois.

Baume du tigre de Lucie Quémener (2020), aborde les relations intergénérationnelles complexes au sein d'une famille française dirigée par le grand-père, immigré chinois. Récit d'apprentissage, *Baume du tigre* touche aussi bien aux questions d'intégration et d'éducation interculturelle que de découverte de soi et de recherche du bonheur. Il mériterait une analyse approfondie à la fois parce qu'il représente l'itinéraire d'une jeune femme aux origines chinoises et françaises, et parce qu'il cherche aussi à être un itinéraire qui n'est pas défini uniquement par ces origines. C'est aussi un récit féministe en ce qu'il retrace l'émancipation du personnage principal par

8 Il semble ainsi acquis que pour devenir proche d'un Français, il faut partager avec lui une bouteille de vin (12), que la gastronomie est strictement codifiée (34, 40, 46), que les Occidentaux voient le temps comme une « ressource limitée qu'il faut se dépêcher de consommer » (112), ou encore que le médecin occidental est un « mécanicien » alors que le médecin chinois s'apparente à un « jardinier » ou un « fermier » (138).

9 Par exemple lorsqu'une expérience dans les transports en commun mène à une généralisation discutable: « Depuis que je suis petite, on m'a répété qu'il était poli de laisser ma place aux personnes âgées dans les transports. D'ailleurs, des panneaux nous le rappellent régulièrement. Pourtant, quand je suis arrivée en France et aux États-Unis et que j'ai voulu céder ma place à des personnes âgées, celles-ci ont décliné ma proposition. J'ai été surprise au début, puis j'ai compris que ces sociétés valorisent l'autonomie et le jeunisme » (Cao 88).

10 Nous renvoyons à nouveau à la recension des séries sur le thème « Chine » du site bdtheque.com. On remarquera la dominance de thèmes liés à la Chine antique et impériale, à la période des concessions (avec notamment des intrigues liées aux triades), à l'avènement du communisme et la Révolution culturelle.

11 On peut penser à Ming Li Foo qui apparaît à partir du 20^e de *cavalerie* (1965) dans la série Lucky Luke, avec ses dents proéminentes et son comportement obséquieux, aux allusions à la consommation de chien dans *Boule et Bill* (par exemple dans *Carnet de Bill*, 1977), à la matérialisation de l'accent de Chen, la petite chinoise de la série *Cédric* de Cauvin et Laudec, par la substitution de -L aux -R lorsqu'elle parle.

rapport à l'autorité patriarcale et aux injonctions des canons de beauté occidentale et leur fétichisation de la femme racisée asiatique, tout en montrant l'importance de la solidarité féminine entre générations et entre sœurs. C'est finalement par le recours délibéré à des acquis venant de ses deux cultures mis au service de son projet personnel que le personnage réussit à construire son équilibre. En cela, ce roman graphique autofictionnel rejoint des préoccupations essentielles des jeunes Franco-Chinois d'aujourd'hui.¹²

Un autre récit graphique autofictionnel d'actualité est dû à Luxi, plasticienne et graphiste chinoise installée en France, qui a publié en 2023 *Les enfants du rêve chinois*, qui raconte le difficile voyage en Chine d'une étudiante en cinéma venue faire un reportage sur une amie enseignante à la campagne, marginalisée à cause de son lesbianisme. Quête identitaire, reportage politique, *Les enfants du rêve chinois* revêt aussi une dimension intersectionnelle chère aux jeunes créateurs franco-asiatiques, pour qui militantisme antiraciste, féministe et LGBTQIA+ se rencontrent (Chuang 219–23).

Dans un autre registre, *Made in France, chroniques d'une famille chinoise à Paris* (2019), de Brigitte Tchao (scénario) et Christel Han (illustrations), est aussi un roman graphique autobiographique. Il revient sur l'enfance et l'adolescence de la narratrice, née et élevée à Paris par des parents d'origine cantonaise. Le récit met en avant l'amour de la culture française de la narratrice pour représenter une croissance harmonieuse entre deux cultures. Sans proposer de véritable analyse, on peut observer que les choix esthétiques sont significatifs: les personnages chinois ou d'ascendance chinoise sont colorés en rouge, alors que les autres Français et plus généralement l'environnement parisien, sont colorés en bleu. Si les couleurs manifestent les différences, le blanc qui domine la page les unit pour évoquer un drapeau français omniprésent. L'œuvre exprime ainsi explicitement l'amour de la France dans la perspective d'une intégration idéalisée, représentée par la « langue », les « chansons » et l'« école de la République » (Tchao et Han 5). Récit allègre, rempli d'une tendre nostalgie, *Made in France* montre aussi la suprématie du modèle culturel dominant menant à une redécouverte tardive de la culture chinoise, dont le rejet a été source de souffrance pour la mère (Tchao et Han 60, 72–73). Les paradoxes et les difficultés d'une éducation biculturelle sont finalement remis en perspective avec humour davantage comme les aléas d'une histoire avant tout individuelle que comme une remise en cause de problèmes sociaux systémiques.¹³

Trois autres créateurs manifestent enfin le passage de la transmission interculturelle à l'invention d'identités multiples dans la bande dessinée et le roman graphique sino-francophone: Chen Jiang Hong, Li-Chin Lin et Kei Lam.

CHEN JIANG HONG: TRANSMETTRE LES HISTOIRES

Le travail de Chen Jiang Hong est surtout lié à l'illustration d'albums pour enfants, en particulier pour les éditions de L'École des loisirs.¹⁴ Dans sa bibliographie, une œuvre se distingue: *Mao et moi. Le petit garde rouge*, publié à L'École des loisirs en 2008. Elle se distingue d'abord formellement: l'auteur y adopte un style aux contours plus fins et plus réalistes que dans ses autres albums, et surtout, bien qu'avec des libertés occasionnelles, le format du *liánhuānhuà* des années 1960–1970, en demi-page, plus large que haut avec le texte placé sous la vignette et non dans un phylactère. L'œuvre se distingue surtout par son sujet, les souvenirs d'enfance de l'artiste, expatrié en France. Chen Jiang Hong, né en 1963 à Tianjin, formé aux Beaux-Arts de Pékin, s'est installé en France en 1987 et d'illustrateur est aussi devenu scénariste, publiant régulièrement des albums sous son seul nom.

¹² Et jeunes Franco-Asiatiques au sens large, les travaux de la sociologue Ya-Han Chuang ayant montré que le regain de racisme antichinois et anti-Asiatiques en France dans le sillage de la pandémie de Covid-19 a accéléré la prise de conscience d'une identité panasiatique chez les jeunes Français issus de familles originaires d'Asie de l'Est et du Sud-Est, notamment Chine, Corée, Japon, Vietnam, Laos, Cambodge (Chuang 9, 14, 218).

¹³ Ce en quoi on peut observer une différence générationnelle avec d'autres créateurs. Ya-Han Chuang a d'ailleurs remarqué que ce sont les jeunes générations qui, conscientes de leurs droits et familières de la culture politique française, remettent en cause le racisme systémique des institutions, notamment à l'école, masqué par le mythe d'une République « aveugle aux couleurs » (Chuang 173, 185).

¹⁴ On peut consulter sa bibliographie sur le site de L'École des loisirs: <https://www.ecoledesloisirs.fr/auteur/chen-jiang-hong>.

Mao et moi constitue une des premières œuvres graphiques autobiographiques en français d'un auteur chinois. Le narrateur y raconte à travers ses yeux de petit garçon les bouleversements que la Révolution culturelle apporte dans sa famille et son quartier. L'angle d'approche choisi par Chen Jiang Hong, le regard d'un enfant, ne cache pas les souffrances, mais n'exclut pas pour autant les joies et les motifs de fierté, allant ainsi au-delà d'une simple transmission de connaissances historiques et dépassant les mythologies simplificatrices – qu'elles dénoncent ou qu'elles encensent.

La grande Histoire reste présente, mais à travers des faits singuliers: l'annonce de la Révolution culturelle à la radio, par exemple. Après la présentation de la vie quotidienne familiale – le narrateur vit avec ses deux sœurs, ses parents et ses grands-parents –, intervient la nouvelle:

Un matin, comme tous les matins, Grand-Mère alluma la radio.

Une voix annonça: « Le Président Mao a proclamé une grande révolution culturelle dans notre pays! »

« C'est quoi, une révolution? » demanda ma sœur. (Chen, *Mao et moi* 21)

Le récit apporte *a posteriori* une réponse à cette question innocente: une citation du Président Mao, illustrée sur une double-page par un cortège brandissant banderoles rouges calligraphiées de slogans en lettres d'or, portraits de Mao, de Staline, de Lénine, d'Engels et de Marx:

« La révolution », disait le président Mao, « 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 [*un étendard rouge scinde le paragraphe en deux colonnes*] 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. » (Chen, *Mao et moi* 22)

La grandeur de la rhétorique révolutionnaire, magnifiée par les rouges et les ors du cortège, répond ainsi, comme une insertion à la fois épique et documentaire, à la question de la petite fille. La citation est issue du *Rapport sur l'enquête menée dans le Hunan à propos du mouvement paysan*, un texte de 1927 dont l'auteur semble donner ici une traduction originale. Les planches suivantes balaient rapidement ce que la déclaration de Mao pouvait avoir de galvanisant pour revenir aux effets concrets de la grande Histoire sur les individus. L'une représente ainsi l'humiliation des *indésirables* – propriétaires, bourgeois, lettrés –, dont un ami du grand-père, Monsieur Huang:

Dès les jours suivants, des gens furent traînés dans la rue et fustigés publiquement par les gardes rouges. Parmi eux, je reconnus le vieux Monsieur Huang. Il portait autour du cou une pancarte sur laquelle on lisait « riche propriétaire ». (Chen, *Mao et moi* 24)

Aux ors éclatants et aux rouges somptueux du cortège succèdent les gris et les verts ternes des blouses des gardes, le blanc des bonnets pointus et des pancartes attachées aux personnes fustigées, alors que les calligraphies des banderoles sont devenues d'un noir qui déteint sur le rouge. Si la crainte se dessine dans le regard du petit garçon, présent dans un angle de l'image, la représentation atténue néanmoins la violence du moment. En effet, les pancartes et les chapeaux des condamnés sont couverts d'inscriptions non traduites autrement plus dures que « grand propriétaire »: si Monsieur Huang porte bien sur son bonnet l'inscription « 大地主 » (*dàdìzhǔ*, « grand propriétaire »), sa poitrine arbore le message: « 打倒大地主李天字 », (*dǎdǎo dàdìzhǔ Lǐ Tiānyǔ*), « Le grand propriétaire Li Tianyu renversé », ou « abattu », son nom rayé par deux traits rouges, comme une aberration, une erreur que l'on corrige.¹⁵ Différent de celui donné dans le récit, ce nom est peut-être celui d'état civil et non de convenance, peut-être aussi cette substitution est-elle un hommage personnel.

¹⁵ Nous remercions Han Jingjing pour la relecture du chinois. Elle nous a aussi fait remarquer que la banderole en arrière-plan répète « abattre », *dǎdǎo*, mais avec le signe postérieur 夕 au deuxième caractère, au lieu de 殳 donnant le mot correct 倒, *dǎo* (comme si on ajoutait la clé de l'homme 亻 au caractère 致, *zhì*, pour en former un qui n'existe pas: 殳致). Le mot étant correctement écrit sur la pancarte pendue au cou de Monsieur Huang, une erreur semble improbable. Peut-être est-ce une discrète invitation à corriger ceux qui corrigent ...

La transmission est ainsi à la fois directe – l'image ne cache rien – mais atténuée: le pire n'est pas traduit. Seuls les faits sont racontés par le texte, la violence est prise en charge par l'image, comme si le recours au langage – et au langage acquis, le français – permettait une distanciation dont le regard, hanté par les souvenirs, est incapable. Le récit de l'arrestation de Madame Liu, une voisine qui accueillait le petit narrateur pour lui donner des bonbons, lui faire écouter Mozart et jouer avec lui, est également laconique:

Un jour, un grand bruit interrompit ma sieste.

Par la fenêtre, je vis des gardes rouges dans la rue, qui traînaient Madame Liu par les cheveux.

Ils déchirèrent ses vêtements, la forcèrent à se confesser en public, puis ils la firent monter dans un camion. (Chen, *Mao et moi* 34)

Si les actes décrits sont violents, la langue reste relativement neutre. L'image, en revanche, voit la femme entourée d'une foule hurlante se faire tondre avec autour du cou un écriteau non traduit, exprimant plus implacablement les charges qui pèsent sur elle: « 反动特务 » (*fǎndòng tèwù*), « espion réactionnaire », suivi du nom complet de la personne, « 刘雲舒 », Liú Yúnshū. Embarquée dans un camion, elle ne revint jamais (35).

Le fait que le texte soit plus évasif que l'image peut correspondre à la distanciation apportée par la langue, mais aussi au refus d'une explicitation trop précise, potentiellement fastidieuse ou incompréhensible pour le lecteur – il faut rappeler que l'album est publié par L'École des loisirs, et donc *a priori* destiné à des enfants. Les détails apportés par les images transmettent alors une expérience sensorielle, de façon réaliste, sans surcharge sémantique pour qui ne parle pas chinois. Ce qui n'est pas traduit préserve aussi la part d'altérité irréductible que représente la souffrance éprouvée par les victimes, comme si le refus de traduire constituait chaque souffrance singulière en sanctuaire, un hommage discrètement manifesté par la présence des noms complets, illisibles pour la majorité des lecteurs. L'horreur de destins broyés par l'Histoire est ainsi manifestée par une altérité assumée, où les caractères chinois sont des repoussoirs, mais des repoussoirs signifiants: ils marquent la limite où seul un respect silencieux a sa place, on ne peut s'approprier ces destins.

Finalement, le procédé a un effet ambigu sur le lecteur: certains détails des images sont marqués du sceau de l'altérité et de l'ailleurs incompréhensibles, mais de ce fait même l'absence de discours exhaustif, en particulier de commentaire ou de jugement de valeur, met au premier plan la nudité de l'expérience humaine, singulière et dans une certaine mesure incommunicable, mais émouvante. Le sentiment de solidarité humaine prévaut alors sur la transmission interculturelle.

Mao et moi est pourtant bien plus qu'un témoignage à charge contre une période historique qui est aussi celle d'années qui ne sont pas sans joies. Si la relégation du père dans le Hei Long Jiang, près de la frontière russe, est un « arrachement » (39), bien d'autres événements sont heureux, comme le premier jour d'école ou apprendre à faire du vélo (70–73). Les jeux d'enfants, les discussions les soirs d'été sous le réverbère « au milieu de nuées de moustiques » (50), les dessins animés de propagande (51), sont encore de bons souvenirs.

Être intégré à l'organisation des « petits gardes rouges du Parti communiste » est aussi un moment marquant: « Mon cœur était rempli de fierté » (54). En outre, c'est dans un cadre politisé que l'enfant s'épanouit en développant son talent pour le dessin: « Comme j'étais doué en dessin, je devins le rédacteur en chef du “mur de propagande” » (69). Cette anecdote n'est pas sans importance: en illustrant des messages politiques sur le tableau de la cour, le narrateur cultive un don qui a façonné son existence, lui a permis de construire une carrière et d'aller vivre à l'étranger. Récit d'apprentissage, l'album critique implicitement mais rend aussi hommage au souffle épique d'une époque qui reste baignée par la nostalgie de l'enfance. Le titre de l'œuvre indique d'ailleurs l'intériorisation du politique, le rôle presque paternel joué par Mao à travers une idéologie qui a influencé tous les aspects de la croissance d'un enfant. D'où, peut-être, l'équilibre entre tristesse et bonheur, qui dépasse le discours idéologique tout comme il évite le pathétique réducteur: toute éducation a ses douleurs et ses joies, et c'est bien le parcours intérieur qui prime et que le lecteur peut comprendre, et par extension l'humanité partagée qui prime sur les idéologies qui séparent.

Cet équilibre entre singularité et universalité est peut-être tout l'enjeu des créations à proprement parler « sino-francophones » qui s'inscrivent dans le concert de sociétés francophones multiculturelles – mais aussi d'une sinité qui n'est pas chinoise au sens politique voire national. C'est un enjeu essentiel de l'œuvre de Li-Chin Lin, *Formose*, publié en 2011 par les éditions Ça et là. *Formose* suit le parcours de l'autrice, née à Taïwan en 1973, qui après des études d'histoire a recommencé un cursus en arts graphiques en France et est restée dans ce pays.¹⁶ Œuvre imposante, *Formose* peut s'approcher comme une autobiographie intellectuelle, le récit de la formation d'une conscience à travers les influences et les contradictions de systèmes culturels et politiques différents et régulièrement opposés.

Un premier enjeu identitaire de *Formose* est la découverte et l'acceptation d'une identité singulière. La jeune narratrice est en effet écrasée par le nationalisme du régime taïwanais, qui repose sur idéal traditionaliste et anticommuniste. La maîtrise du chinois standard sans accent, le refus des régionalismes, l'idéalisation de la tradition et des dirigeants historiques du Guomindang sont autant d'éléments interdisant à la jeune fille d'accepter ses origines ethniques taïwanaises non-Han. Tout comme l'école communiste se faisait l'outil de l'encadrement politique du peuple dans *Mao et moi*, le système scolaire taïwanais cherche à effacer toute diversité ethnique, culturelle et linguistique au nom du nationalisme chinois. Cette dénonciation d'un système éducatif idéologisé à l'extrême hante l'album tout entier.

Dès la deuxième planche, cependant, une case illustre l'échec de ce système. Après la fin des cours et la cérémonie de la descente du drapeau, la narratrice et une camarade rentrent chez elles. Passant devant un dessin de propagande affiché sur le mur de l'école, son amie dit à la narratrice: « Bravo! Tu as encore gagné le premier prix du concours de dessin anti-communiste » (Lin, *Formose* 9). Comme pour Chen Jiang Hong dans un autre contexte, un milieu totalitaire permet ainsi à la narratrice de cultiver son talent pour le dessin. Ironiquement, deux systèmes éducatifs promouvant des idéologies antagonistes produisent donc le même effet: permettre à deux artistes de se former pour à terme s'émanciper.

Construire son identité revient donc pour beaucoup à se débarrasser des standards d'une sinité han traditionaliste et anti-communiste, à accepter les régionalismes mais aussi la relativité des idéologies politiques. Grandissant à l'ombre du Guomindang, la narratrice est en réaction tentée par le communisme, mais la découverte des événements de 1989, parmi d'autres réflexions tumultueuses, l'empêche d'y adhérer. Elle note: « Je ne savais plus quoi penser. Dans ce pays aux mille ans d'histoire dont on nous parlait depuis l'enfance, on découvrait le meilleur mais surtout le pire de l'humanité » (Lin, *Formose* 133).

Au-delà des représentations binaires opposant République populaire et Taïwan, *Formose* se place également au-delà de l'opposition Orient-Occident, en portant un regard nuancé sur les réalités des démocraties occidentales. La participation de la narratrice à des manifestations en France, en 2009, pour les vingt ans des événements de Tian'anmen, donne ainsi lieu à une leçon de *realpolitik*. Présente place du Trocadéro sous la banderole « Tian-an-Men 1989–2009, les dissidents taïwanais soutiennent les dissidents chinois », la narratrice note « Il y a du monde mais les touristes, c'est la Tour Eiffel qui les intéresse » (Lin, *Formose* 143). La narratrice et son compagnon discutent de la surveillance dont ils seraient l'objet de la part des autorités chinoises: intimidations, vols de documents, enregistrements vidéo voire menaces (144–45). La narratrice remarque: « Ne t'inquiète pas. On est en France, LE PAYS DES DROITS DE L'HOMME. » Ce à quoi son compagnon répond avec un sourire: « Mais ce pays a besoin de vendre ses TGV, ses airbus et ses centrales nucléaires à la Chine ... Nous ne comptons pas pour eux » (145).

L'usage du pronom « eux » souligne une limite fondamentale entre le soi et l'autre, dès lors qu'autre chose que les idéaux est en jeu l'universalisme occidental disparaît. Les individus qui, au nom de leurs idéaux, adoptent des principes qui ne sont pas ceux de leurs pays d'origines se placent alors en position d'apatrides, coupables aux yeux des uns, inexistants à ceux des autres. C'est bien dans cette position intermédiaire que l'œuvre de Li-Chin Lin est multiculturelle. Trouver sa place est un combat contre des identités simplistes qui, imposées de l'extérieur, seraient une triple aliénation: minoritaire à Taïwan, taïwanaise en Chine, chinoise dans le monde. Entre la liberté d'opinion et d'expression d'une France qui n'a pas le courage de

16 Voir par exemple sa page sur le site de son éditeur: https://www.caetla.fr/_Li-Chin-Lin_.

l'adopter et les pesanteurs des régimes chinois, entre la fierté de ses origines et de ses traditions et le refus des identités figées, *Formose* est un laboratoire identitaire remarquablement dense et complexe. Adopter la France et la langue française n'est ni une adhésion, ni un reniement. La valeur ultime de l'engagement humaniste et libertaire que manifeste *Formose* semble alors être l'individu, non comme fin en soi, mais comme seul garant de l'indépendance intellectuelle et morale: débattre et partager les valeurs dépasse les appartenances.

Formose est ainsi un récit qui ajoute à la transmission interculturelle des connaissances historiques la connaissance des enjeux identitaires et politiques contemporains. Le travail de Li-Chin Lin balaie les conceptions réductrices et les représentations binaires, et montre une sphère culturelle sinophone à la diversité politique et ethnique qui met au défi le public francophone de tirer des conclusions hâtives ou de prendre parti, proposant des invitations au débat plus que des conclusions.

Cette élaboration identitaire profondément personnelle accompagnée d'une conscience politique aiguë se retrouve dans les romans graphiques ultérieurs de Li-Chin Lin, dans *FudaFudak, l'endroit qui scintille* (2017), où elle milite aux côtés de la communauté Amis contre l'établissement d'un ensemble balnéaire sur des terres ancestrales écologiquement sensibles, ou encore dans *Goán tau, chez moi* (2021), où elle raconte sa lutte contre un voisinage bruyant, en France, qui la confronte au système judiciaire et au racisme banalisé. Cette dernière œuvre accentue encore la réflexion identitaire, tiraillée entre la France où l'autrice-narratrice reste en butte aux comportements racistes et sexistes, et Taïwan où son expatriation la marginalise y compris au sein de sa propre famille. Cette œuvre est en cela témoin des sacrifices consentis par les expatriés, dont l'intégration n'est jamais totalement acquise, et restant marqués par le sceau du départ auprès de la communauté d'origine, une situation interstitielle qui peut redoubler le sentiment d'illégitimité: le départ exige de rendre à la communauté, l'installation de subir les discriminations de la société d'accueil¹⁷ – ce à quoi Li-Chin Lin, par son discours militant d'un humanisme universaliste, se refuse,¹⁸ sans pour autant renoncer à ses racines taïwanaises.

KEI LAM: DÉFIS ET BONHEURS DE LA PLURALITÉ

Enfin, l'œuvre de Kei Lam, avec *Banana girl* (2017) et *Les saveurs du béton* (2021), est aussi témoignage d'un parcours identitaire entre cultures, celui d'une jeune femme de la « génération 1,5 ».¹⁹ Née à Hong Kong en 1985, installée en France en 1991, Kei Lam est une illustratrice, graphiste et autrice qui a consacré son premier roman graphique à son enfance et à l'histoire de ses parents, le deuxième à son adolescence et son entrée dans l'âge adulte.²⁰

Le titre de *Banana girl* évoque d'emblée l'identité multiculturelle. Il renvoie en effet à la stigmatisation subie par les personnes d'ascendance asiatique perçues comme trop occidentalisées par des membres de communautés asiatiques émigrées ou non.²¹ L'autrice

17 Cette situation a été analysée en profondeur par Ya-Han Chuang dans des configurations diverses, des communautés Wenzhou où le départ est valorisé aux migrations de personnes, surtout de femmes, du Nord-Est de la Chine. Voir notamment le chapitre 1, « Les petites tailleuses chinoises de Seine-Saint-Denis » (43sq.). Li-Chin Lin s'affranchit du syndrome de la « minorité modèle » qui inhibe la prise de parole et la lutte contre les discriminations en représentant, notamment, explicitement des agressions racistes. Elle est en cela très en phase avec les engagements des jeunes Franco-Chinois et Franco-Asiatiques.

18 Les personnes intéressées par des analyses critiques détaillées et contextualisées pourront suivre les publications de Michelle Bloom, de l'Université de Californie à Riverside, qui consacre actuellement des travaux à l'œuvre de Li-Chin Lin, y compris dans ses dimensions graphiques et intermédiaires. Voir, notamment, celle à paraître en 2024.

19 Chuang 162. La « génération 1,5 » désigne des personnes immigrées lors de leur enfance ou à l'adolescence.

20 Pour ses diverses activités, voir son site: <https://keilam.fr>.

21 Brigitte Tchao et Christel Han s'approprient aussi l'étiquette de « banane » sur le rabat du quatrième de couverture de *Made in France*, avec une définition imitant un dictionnaire: « Banane [banan], n.f.: 1-Fruit oblong à pulpe farineuse, à épaisse peau jaune. 2-Benêt, personne un peu bête. 3-Coiffure de rocker avec une grosse mèche enroulée qui pendouille. 4-Immense sourire. 5-Asiatique jaune à l'extérieur et blanc à l'intérieur. » Signalons que les frères Kevin et Henry Tran du duo de youtubeurs du « Rire jaune » l'évoquent également dans leur vidéo « Avoir deux cultures », publiée en 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=-QPs71CvFOs>. On notera que le nom de leur duo – et anciennement de leur chaîne YouTube désormais rebaptisée « Kevin Tran » depuis la fin de leurs activités communes – assume aussi un cliché raciste pour le renverser. Plusieurs vidéos du « Rire jaune » abordent des réflexions sur les identités plurielles et la transmission interculturelle, on peut consulter la chaîne à cet URL: <https://www.youtube.com/@superkevintran>. Kevin Tran a aussi publié, avec Fanny Antigny à l'illustration, une série de manga à grand succès, *Ki&Hi*, destinée plutôt aux jeunes adolescents. Les relations familiales, marquées par une identité asiatique (aux croisements multiples), y sont régulièrement traitées avec humour.

s'en empare pour en faire une affirmation identitaire, explicitée par le sous-titre: « Jaune à l'extérieur, blanche à l'intérieur ». Quelques épisodes peuvent éclairer les problématiques identitaires du récit.

L'arrivée en France de la narratrice, d'abord, qui se fait presque incidemment. La petite fille et sa mère vont en effet à Paris pour passer des vacances auprès du père, peintre de rue à Beaubourg, et celui-ci insiste inopinément pour qu'elles restent. La narratrice, âgée de six ans, n'a alors aucun imaginaire français, ni libertaire ni romantique. La couleur des cheveux ou de la peau l'étonnent (Lam, *Banana* 27). Hormis cela, Paris lui semble rapidement « calme, triste, vieillot et silencieux comparé à Hong Kong » (28). Dès lors, en l'absence de « rêve français », ²² voire simplement de représentations préalables de la France, ce sont les inconvénients et les inquiétudes du statut de migrant qui prévalent.

Le logement reste ainsi longtemps trop petit, à la limite de l'insalubrité, et la famille déménage souvent (Lam, *Banana* 154–55). La mère met en outre beaucoup de temps à obtenir son permis de séjour, et la petite fille partage son angoisse, qu'elle exorcise par la créativité:

Alors petit à petit, mes cahiers d'écolier se transformaient en plans d'architectes de maisons utopiques.

Dans chacune de ces maisons, une cachette était prévue, de peur que la police n'emmenne mes parents. (157)

Le récit n'est pas pour autant pathétique, mais le besoin d'une utopie montre l'impossibilité du sentiment d'appartenance – mais comment celui-ci pourrait-il émerger quand jusqu'à ses huit ans, la narratrice a vécu avec ses parents dans une seule pièce, entourée d'autres familles chinoises? (156). ²³

La conscience d'un mode de vie français est donc fragmentaire, à l'occasion de « soirées pyjama » chez une amie, puis d'un séjour chez une correspondante en Bourgogne pendant la classe de CM1, vers neuf ans. Le contraste entre les Français « insoucians et plus légers que moi » et son attitude toujours « plus sérieuse, plus studieuse » (Lam, *Banana* 141), fait pour la première fois pleinement réaliser à la narratrice qu'une autre façon de vivre est possible. Une double-planche représente, d'un trait délié, une grande cabane de jeu dans un jardin et un homme qui lit le journal, découpe des légumes et fait les devoirs avec sa fille. La narratrice commente:

Chez Elsa, je me sentais un peu en décalage. Leur vie me paraissait simple et facile.

Observer leur quotidien était apaisant mais me semblait complètement hors de portée.

Je ressentais une différence, sans véritablement en prendre conscience.

C'était comme si j'avais nagé toute ma vie à contre-courant et que, soudainement, on me demandait de nager dans un lac.

Je n'ai réalisé que bien plus tard avoir grandi en portant le poids de tous les rêves et espoirs de mes parents. (Lam, *Banana* 146–47)

La perception encore informulée des contraintes subies en termes de confort, d'aisance financière, d'intégration scolaire ou sociale, se mêle à la découverte d'une insouciance qu'on ne se sent pas appelé à posséder. Une libération et une frustration simultanées, puisque l'alternative entrevue ne semble alors même pas souhaitable, tant l'amour des parents et la conscience des sacrifices qu'ils ont consentis pèsent sur l'enfant. ²⁴ Deux planches montrent ainsi sa mère, qui à Hong Kong avait été enseignante, couturière et enfin co-gérante d'une

²² Outre l'expression bien connue d'« American dream », nous paraphrasons celle, mise en avant depuis quelques années par les communications officielles en Chine, de 中国梦 *Zhongguó mèng*, le « rêve chinois ».

²³ Les logements collectifs, avec sous-locations à des travailleurs isolés en situation irrégulière ou partage des appartements entre plusieurs couples ou familles est une réalité assez répandue des communautés immigrées en France, notamment des Chinois (Chuang 21–23). Kei Lam aborde à nouveau cette question dans *Les saveurs du béton* lorsque, adolescente, elle essaie de faire réagir le syndic de l'immeuble de la Noue où vivent ses parents. Une assistante sociale évoque alors « ateliers de couture et marchands de sommeil » pour justifier ses questions à la jeune femme (186).

²⁴ Ce sentiment revient très régulièrement chez les personnes de deuxième génération interrogées par Ya-Han Chuang, qui analyse la tension entre aspirations personnelles et attentes des parents, avec la culpabilité qu'elle peut engendrer, notamment dans la communauté de Wenzhou (113–31).

boutique de mode, décrocher dans une cabine téléphonique une petite annonce demandant une femme de ménage (Lam, *Banana* 164–67). Dans *Les saveurs du béton*, la responsabilité à l'égard des parents prend une tournure plus active, alors que la protagoniste accompagne sa mère, qui ne parle pas français, dans des démarches administratives où la stigmatisation des immigrés non-francophones et le racisme systémique sous-jacent sont dénoncés dans le récit, mais aussi grâce aux choix graphiques, les immigrés à la préfecture étant représentés par des moutons – qui peuvent aussi se transformer en loups –, les vigiles par des chiens, alors que le personnel administratif a une tête carrée, comme un ordinateur, montrant la déshumanisation du système (29–33, 86–89).

Dans *Banana girl*, la petite fille prend progressivement conscience de se situer entre deux mondes, la sphère publique française et francophone et la sphère privée sinophone. Le séjour chez Elsa est une rare parenthèse dans la sphère privée française, et c'est surtout à l'école que s'expriment les enjeux de la double culture et de l'intégration. Les parents mettent d'abord leur fille sous la protection d'autres élèves chinoises, mais si ce procédé a un effet de réconfort psychologique, il revient surtout à repousser le moment de se lancer dans l'altérité de la société où l'on doit s'intégrer: « ça a vaguement marché. J'ai passé ma première semaine à leur demander si je pouvais rentrer à la maison » (52). Le repli communautaire ne semble pas offrir de perspectives, et une des grandes craintes de la petite fille devient justement de ne pas pouvoir s'intégrer – elle convainc grâce à ses dessins les enseignants de ne pas la laisser dans la classe d'initiation pour non-francophones où elle avait d'abord été placée. Une planche représente les contradictions de ces aspirations, être en classe avec des Français vus comme des « têtes blondes », rassure la petite fille mais ne correspond qu'à un fantasme essentialiste, puisque ses amis reflètent la diversité de la France contemporaine: « Diabou l'Africaine », « Fernan l'Espagnol », « Céline la Portugaise », « Yufo le Japonais » (59). Qualifier les individus par leur origine montre encore la difficulté à imaginer une société multiculturelle, y compris quand on est soi-même souvent défini par son origine. Les critères discriminants du discours social dominant, même implicites, sont ainsi intériorisés. L'idéal républicain représenté par l'école reste un idéal d'assimilation, même s'il ne se présente pas comme tel.²⁵

C'est d'ailleurs bien à l'école que la petite fille est confrontée aux discriminations et au racisme ordinaire. Une planche intitulée « Tching tchang tchong » voit la narratrice se faire apostropher par des camarades:

J'oubliais que j'étais chinoise sauf quand on me le rappelait.

Mais tu as le visage tout aplati!!!

Non mais en vrai ton prénom c'est quoi?

Vous mangez vraiment des chiens? (Lam, *Banana* 64)

Ce racisme réactive la tentation du repli identitaire, mais quand une camarade d'origine chinoise lui demande pourquoi elle n'aime pas parler chinois, la petite fille donne une réponse qui montre que l'hostilité latente de leur environnement rend impossible de se rassembler sur une base communautaire: « si les autres nous voient ensemble, ils vont encore nous traiter de chinetoques » (66). Sa camarade s'exclame finalement, exaspérée: « Bon sang! Mais t'es vraiment devenue une banane, toi: jaune à l'extérieur, blanche à l'intérieur! » (67). Le reproche d'assimilation excessive aboutit alors, en retour, à l'utilisation par la narratrice d'un quelconque raciste issu du répertoire français: « Si moi j'suis une banane, toi t'es un citron! » (68).

Quelle place, alors, pour une identité heureuse au milieu de ces tensions? La nécessité du compromis, pleinement, personnellement assumé, s'esquisse dans une planche où la narratrice réécrit la fable « Le corbeau et le renard ». On y voit le renard pousser vers le corbeau une assiette de cubes de tofu et demander: « Et si je t'échange mon tofu contre ton camembert? ». L'oiseau, représenté fromage en bec, ne répond pas, un point d'interrogation tracé près de sa tête (73). La possibilité d'un échange de nourritures symboliques renverse l'antagonisme

²⁵ Le principe d'une école de la République où il n'y aurait pas de différences entre les individus selon leurs origines est d'ailleurs souvent critiqué par les jeunes Franco-Asiatique comme empêchant d'aborder le racisme de façon efficace et différenciée, en le rejetant dans l'abstraction (Chuang 185–87).

du texte de La Fontaine. Le renard n'est plus l'être fourbe de la fable: en un sens, l'enfant consciente d'être encore une étrangère se représente comme apportant de la nouveauté, non comme une menace, mais assume le fait qu'elle peut en sembler une du fait des connotations négatives attachées au renard dans la tradition française comme chinoise. L'acte artistique est néanmoins un renversement, l'autrice soumettant une grande référence culturelle française à son imaginaire propre en se représentant en renard bienveillant, appelant le corbeau figé dans ses préjugés à accepter la nouveauté.

La tonalité légère de *Banana girl* rappelle sans acrimonie l'équilibre difficile entre des origines assumées et aimées, le désir d'intégration et le partage interculturel. Le traitement de ce sujet, question essentielle et souvent douloureuse, montre le détournement humoristique de ce dilemme comme un apport de la créativité transculturelle. La connaissance des stéréotypes des uns et des autres, la lucidité sur ce que l'on doit à chacun, permet de poser sur le monde et sur soi un regard bienveillant et amusé.

La créativité transculturelle, l'invention d'une identité personnelle multiculturelle qui harmonise sans confondre, s'exprime encore, toujours avec humour, dans la critique des stéréotypes physiques. Le regard occidental est ainsi outré dans la bande dessinée franco-belge, comme avec Hergé et Laudec représentant les Chinois avec des yeux « carrément fermés! » dans *Tintin et Cédric* (Lam, *Banana* 72), mais ce cliché rejoint les critères esthétiques de la mère de la narratrice, qui trouve ses yeux trop petits (70), alors que les « mangas japonais », « *manhua* chinois » et « films de Miyazaki » (71), donnent aux personnages des yeux « démesurément grands ». L'autrice-narratrice se situe au croisement de ces influences, et en conscience a choisi de dessiner des yeux aux proportions réalistes. En somme, l'équilibre passe par la prise de distance avec les archétypes culturels, l'invention d'une synthèse qui est, finalement, une affirmation existentielle de l'individu dans son unicité.²⁶ Cet aboutissement est également remarquable en ce qu'il ne signifie pas pour autant le choix de l'exaltation de soi, l'individualisme au sens restrictif: sur un plan psychologique là où *Formose* l'exprimait sur un plan politique, l'œuvre de Kei Lam fait le pari de l'assomption de soi par le partage, la critique bienveillante et la tendresse.

L'importance artistique comme sociologique de l'œuvre, sur le plan critique, tient pour beaucoup à ce choix. Vie en France et culture chinoise deviennent également exotiques et stimulantes, pour finalement constituer une normalité multiculturelle, certes toujours instable, mais toujours passionnante. La créativité matérialise cet effort constant et en manifeste la fécondité, et *Banana girl* comme *Les saveurs du béton* permettent d'offrir au public francophone un regard qui dépasse les limites communautaires et vise à lier plutôt qu'à opposer, sans aucun reniement. Il est d'ailleurs significatif que l'autrice ait reçu beaucoup de témoignages de Français d'ascendance asiatique affirmant se reconnaître dans son itinéraire.²⁷ On pourrait d'ailleurs multiplier davantage encore que nous ne l'avons fait les renvois à des expériences comparables rapportées dans l'ouvrage de Ya-Han Chuang, en ce qui concerne les expériences de vie scolaire, la subordination linguistique, les rapports intercommunautaires, mais où les romans graphiques autobiographiques de Kei Lam apportent davantage qu'un témoignage, c'est encore dans leur créativité, le choix de la narration graphique transformant par le texte et l'image l'expérience singulière en récit esthétisé qui touche par le sens et par les sens, l'intellect, l'émotion et les sensations, consacrant ainsi l'aboutissement du cheminement personnel tout

²⁶ Le choix esthétique de Kei Lam est significatif en ce qu'il affranchit la représentation de l'autrice de traits stylistiques racisants et affirme ainsi sa singularité au-delà des clichés (qu'ils se veulent bienveillants ou non) et des discriminations qui les accompagnent, mais aussi parce qu'en libérant le dessin du visage de ces traits, elle retrouve la fonction universalisante du dessin, analysée notamment par Scott McCloud dans son essai graphique *Understanding Comics* de 1993 (il existe au moins une traduction française sous le titre *L'art invisible*, publiée chez Delcourt en 2007). McCloud y observe que dans les narrations graphiques, grâce à son universalité, la simplification des traits du visage permet au lecteur un degré plus grand d'identification avec les personnages, impossible avec un dessin se voulant réaliste ou « photographique » (31, 36). En choisissant des proportions réalistes, mais un niveau de détail simplifié, le dessin de Kei Lam permet à la fois de singulariser le personnage en le dégageant de clichés stylistiques racisants et des catégories discriminatoires qui les accompagnent, soulignant ainsi l'autonomie de son devenir psychologique et artistique personnel, et rend plus facile le lien entre personnage et lecteur, ce dernier étant lui aussi débarrassé des messages discriminatoires, conscients ou inconscients, véhiculés par l'exagération des traits racisants. Le dessin de Kei Lam singularise et universalise en même temps: il humanise.

²⁷ Voir par exemple l'article de Zhao Yingke, « French Asians ».

CONCLUSION

En conclusion, la matière « sino-francophone » dans le domaine de la bande dessinée et du roman graphique témoigne aussi bien des clichés de l'exotisme le plus convenu que des tensions les plus problématiques d'un monde francophone où la diversité culturelle peine à déboucher sur un *modus vivendi* serein.

L'état des activités éditoriales montre la richesse d'un matériau culturel issu du monde chinois que la francophonie ne cesse de redécouvrir: épisodes historiques, œuvres littéraires anciennes ou contemporaines, idéologies politiques, diversité ethnoculturelle. Un exotisme bien informé se fait jour à travers les récits de voyage et d'expatriation, invitant à des relations interculturelles plus curieuses de l'altérité, plus respectueuses aussi.

Outre ces perspectives générales, les œuvres appartenant aux récits graphiques autobiographiques ou autofictionnelles illustrent remarquablement les apports d'auteurs capables d'évoluer entre les cultures, que ce soit pour transmettre une culture d'origine souvent déjà plurielle, ou pour inventer une façon de vivre et de se percevoir dans son humanité autant que dans sa singularité. Ces voix sont cruciales pour ce qu'elles apportent à tous dans le monde francophone: à ceux qui s'expriment et peuvent alors inventer et légitimer aux yeux des autres une identité parfois difficile à assumer, à ceux qui lisent et peuvent prendre conscience de la part commune tout en redécouvrant leurs impensés, bons ou mauvais.²⁹

Il faut enfin rappeler qu'outre les enjeux identitaires et interculturels qu'elles expriment, ces voix sont celles d'auteurs talentueux dont les travaux doivent aussi, et peut-être d'abord, être appréciés pour leurs qualités esthétiques et poétiques, notamment sur le plan graphique, ce que cette étude a négligé du fait de son orientation thématique.

De fait, il faut souligner la grande diversité formelle des bandes dessinées et romans graphiques sino-francophones. Celle-ci facilite en effet une large diffusion des œuvres, qui peuvent toucher un public nombreux et varié. Le développement de davantage de créations sino-francophones autant que d'une perception plus nuancée et plus humaniste du monde chinois, de ses divers habitants et des francophones d'ascendance chinoise ou asiatique, continuera d'élargir un déjà vaste champ d'études. Il annonce aussi de nombreuses découvertes esthétiques et, en tout cas nous le souhaitons, de nouvelles pistes pour que chacun, créateur ou lecteur, puisse inventer de manière sereine son cheminement personnel.

AUTHOR AFFILIATIONS

Jean-Baptiste Bernard  orcid.org/0000-0002-8774-8163
Comenius University in Bratislava, Slovakia

²⁸ *Les saveurs du béton*, qui a vu la narratrice et sa famille déménager en banlieue, pose particulièrement la question de la fragmentation de la société française en blocs communautaires, que l'on veut parfois opposer. La narratrice y raconte ses amitiés avec des camarades aux origines très diverses, comme pour dépasser les clivages communautaires qui peuvent compliquer la vie des banlieues ou des quartiers populaires (Lam, *Saveurs* 127, 181; Chuang 77–78, 112). Sur la fragmentation de la société, on peut lire *L'archipel français* de Jérôme Fourquet, où l'analyste et statisticien observe d'ailleurs les particularités de l'intégration des communautés asiatiques, comme le choix de prénoms français et les mariages exogames beaucoup plus courants que dans d'autres communautés (170, 176).

²⁹ On peut ici observer une différence avec les grandes tendances analysées par Eleanor Ty dans son introduction à *Beyond the Icon*: aux États-Unis, les créateurs américano-asiatiques (et ceux du Canada) interviennent dans trois champs thématiques, la « réécriture de l'histoire officielle », la « représentation de l'expérience quotidienne, non-exotisée, des Américano-Asiatiques » et l'« intervention dans les imaginaires collectifs à propos de héros et superhéros américains » (2, nous traduisons). En France, les créateurs franco-asiatiques dans le milieu des narrations graphiques semblent pour l'instant se concentrer surtout sur le deuxième axe et la réflexion identitaire, signe sans doute que c'est là que se font d'abord sentir les besoins, peut-être à cause du regard soi-disant « aveugle aux couleurs » de l'universalisme français, qui rend plus difficile et donc plus nécessaire l'affirmation identitaire.

- Béka (Bertrand Escaich et Caroline Roque, scénario) et Marko (image). *Voyage en Chine*. Bamboo, 2013.
- Bloom, Michelle. "The Indigenous Taiwanese Environmental Activism of Li-chin Lin's 2016 Graphic Novel, *Fudafudak*." *Un/Making Graphic History: BD and Narratives of Resistance in French*, édité par Jennifer Boum Maké et Charly Verstraet. Edinburgh University Press (à paraître 2024).
- Cao, Siyu. *Débridée, le monde vu par mes yeux chinois*. Humensis (Équateurs), 2019.
- Chen, Jiang Hong. *Mao et moi. Le petit garde rouge*. L'École des loisirs, 2008.
- Chuang, Ya-Han. *Une minorité modèle? Chinois de France et racisme anti-Asiatiques*. La Découverte, 2021. DOI: <https://doi.org/10.3917/dec.chuan.2021.01>
- Delisle, Guy. *Shenzhen*. L'Association, 2000.
- Fourquet, Jérôme. *L'archipel français, naissance d'une nation multiple et divisée*. Seuil, 2019. DOI: <https://doi.org/10.3917/huma.324.0058>
- Garancher, Laure. *Opium*. Fei, 2014.
- Guyard, Lucie. *La ptite Lu, les aventures d'une Française en Chine*. Chêne, 2018.
- Jaffredo, Marie. *Yuan, journal d'une adoption*. Glénat, 2019.
- Lam, Kei. *Banana girl*. Steinkis, 2017.
- Lam, Kei. *Les saveurs de béton*. Steinkis, 2021.
- Lent, John, et Xu Ying. *Comics Art in China*. University Press of Mississippi, 2017. DOI: <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781496811745.001.0001>
- Lin, Li-Chin. *Formose. Ça et là*, 2011.
- Lin, Li-Chin. *FudaFudak, l'endroit qui scintille. Ça et là*, 2017.
- Lin, Li-Chin. *Goán tau, chez moi. Ça et là*, 2021.
- Luxi. *Les enfants du rêve chinois*. Sarbacane, 2023.
- Marty, Patrick (texte), et Chongrui Nie (image). *Juge Bao*. Fei, 2010-14. 6 tomes.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Kitchen Sink Press/Harper Perennial, 1994.
- Meylaender, Nicolas (texte), et Kai Zong (image). *Nankin*. Fei, 2011.
- Meylaender, Nicolas (texte), et Song Wu Qing (image). *Shi Xiu, reine des pirates*. Fei, 2011-15. 4 tomes.
- Nouri, Milad, et Tian-You Zheng. *Bienvenue en Chine*. Delcourt, 2019.
- Omout, Jean-Marie (texte), et Golo Zhao (image). *La balade de Yaya*. Fei, 2011-15. 9 tomes.
- Prudon, Léopold. *Shanghai chagrin*. L'Association, 2020.
- Quémener, Lucie. *Le baume du tigre*. Delcourt, 2020.
- Tchao, Brigitte (texte), et Christel Han (image). *Made in France, chroniques d'une famille chinoise à Paris*. Les Enfants Rouges, 2019.
- Ty, Eleanor. « Introduction: Asian American Literature and Asian American Graphic Novels. » *Beyond the Icon, Asian American Graphic Narratives*. Ohio State University Press, 2022, pp. 1-26. DOI: <https://doi.org/10.26818/9780814214947>
- Verjux, Maïté. *Petite balade et grande muraille*. Fei, 2018.
- Yan, Lianke (scénario), et Alex Inker (adaptation, image). *Servir le peuple*. Sarbacane, 2018.
- Yao, Fei-La. *Pilleurs de tombes*. Traduit par Pauline Seguin, Fei, 2014.

RESSOURCES EN LIGNE

- Liste des séries de bande dessinée sur le thème « Chine » du site de recension et d'actualités bdtheque.com, <https://www.bdtheque.com/recherche/series/theme=144-chine/1>. Consulté le 29 juin 2023.
- Présentation de Chen Jiang Hong sur le site de son éditeur: <https://www.ecoledesloisirs.fr/auteur/chen-jiang-hong>.
- Preyat, Fabrice. « Écrire le voyage en bande dessinée. » *Koregos, revue et encyclopédie multimédia des arts*, 2014, https://koregos.org/fr/fabrice-preyat-ecire-le-voyage-en-bande-dessinee/5962/#chapitre_6052. Consulté le 29 juin 2023.
- Site Internet personnel de Kei Lam: <https://keilam.fr/>. Consulté le 29 juin 2023.
- Tran, Kevin, et Henry Tran. « Avoir deux cultures. » *Youtube*, publié par Le Rire jaune, 29 sept. 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=-QPs71CvFOs>. Consulté le 29 juin 2023. DOI: <https://doi.org/10.1108/PAR-07-2016-0066>
- Zhao, Yingke. « French Asians: Identity Crisis, Belonging and Bananas. » *Café Babel*, 23 août 2018, <https://cafebabel.com/en/article/french-asians-identity-crises-belonging-and-bananas-5b7e72bef723b31f3ba020f1/>. Consulté le 29 juin 2023.

TO CITE THIS ARTICLE:

Bernard, Jean-Baptiste 2024
Du passage des cultures
aux identités plurielles:
bandes dessinées et romans
graphiques sino-francophones.
Modern Languages Open,
2024(1): 5 pp. 1-17. DOI:
<https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.433>

Published: 19 June 2024

COPYRIGHT:

© 2024 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Modern Languages Open is a peer-reviewed open access journal published by Liverpool University Press.