HAL
open science

La Vie de Mizuki. L'autobiographie en bande dessinée : de l'expérience singulière au service de la communauté

Sofia Mavrogianni

To cite this version:

Sofia Mavrogianni. La Vie de Mizuki. L'autobiographie en bande dessinée : de l'expérience singulière au service de la communauté. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01438190

HAL Id: dumas-01438190

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01438190v1

Submitted on 17 Jan 2017

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.

Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne

UFR 04 – Arts Plastiques et Sciences de l'Art

Mémoire de Master 2 Recherche - Etudes Culturelles

Présenté par

Sofia Mavrogianni

La Vie de Mizuki. L'autobiographie en bande dessinée

De l'expérience singulière au service de la communauté

Sous la direction de

Christophe GENIN

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à adresser mes plus vifs remerciements à M. Christophe Genin, directeur de ce mémoire, qui m'a encouragée et soutenue tout au long de mon travail. Ses commentaires et ses conseils m'ont guidée et aidée à approfondir l'univers de la bande dessinée ainsi que celui des Etudes Culturelles.

Je suis également très reconnaissante envers Mme Françoise Julien-Casanova pour m'avoir initié dans le monde des Etudes Culturelles et avoir contribué largement au développement de mon esprit critique. Je ne saurais oublier aussi l'aide de M. Bernard Darras qui m'a si bien orientée pour les sources et la pensée pragmatiste.

Table des matières :

Résumé 4

Introduction 5

Chapitre I 13

1. 1 L'histoire 13

1. 2 Manga 35

1. 3 Le récit autobiographique dans la bande dessinée 49

Chapitre II 59

2. 1 La poétique de la Vie de Mizuki 59

2. 2 La poétique de la forme 68

2. 3 La poétique de l'espace-temps 80

Chapitre III 87

3. 1 Mizuki l'engagé 87

3. 2 Déconstruction du « sens commun » 97

Conclusion 100

ANNEXES 107

Illustrations : 107

Bibliographie : 149

Résumé

Ce mémoire traite le récit autobiographique, intitulé Vie de Mizuki, de Shigeru Mizuki, fameux auteur de *manga* et fondateur du *manga* d'horreur. À travers cette tentative autobiographique, mon but est de faire ressortir ce qui constitue d'une part la richesse et l'originalité de l'œuvre et d'autre part les profits de la méthode autobiographique dans le médium de bande dessinée. À partir de l'analyse des éléments historiques, culturels et philosophiques, cette étude vise à mettre au jour le croisement disciplinaire et à explorer les stratégies d'autoreprésentation ainsi que l'engagement politique de l'auteur. L'inter-culturalité, le relativisme culturel et le développement de sa propre rhétorique sont partis intégrantes de cet album polyvalent et novateur. Aussi, ce mémoire examinera la manière dont Mizuki forme sa propre poétique et impose sa présence comme véritable ambassadeur de la pratique culturelle japonaise.

Mots clés :

- bande dessinée
- *manga*
- récit autobiographique
- Shigeru Mizuki
- relativisme culturel
- autoreprésentation
- rhétorique

Introduction

Le récit autobiographique constitue l'un des derniers phénomènes qui régit et conduit au renouvellement du milieu de la bande dessinée. Alors que dans les années 60 nous observons quelques efforts unitaires, l'autobiographie comme tendance générale de la bande dessinée commence dans les années 70 avec les inventeurs américains du médium (parmi eux, Will Eisner, Robert Crumb et Art Spiegelman). Par la suite elle trouve un écho européen jusqu'aux années 90 quand une vraie révolution autobiographique a été mise en place partout où il y avait production de bandes dessinées. Cette tendance générale est particulièrement populaire en France aussi et forgée selon Jan Baetens par l'esprit post-moderne, « dans une époque hantée par le culte de l'authenticité » et surtout par « le refus de l'inauthenticité[1] ». Le canadien Guy Delisle, les français Fabcaro, Jean-Christophe Menu, Riad Sattouf et Fabrice Neaud, la québécoise Julie Doucet, l'iranienne Marjane Satrapi et le japonais Keiji Nakazawa ne sont que quelques uns parmi les nombreux exemples d'artistes qui renouvellent le médium en faisant le choix de l'auto-narration.

Alors que le Japon est reconnu universellement comme une société pudique et « sensible à la honte », nous pourrions douter que ce soit le premier pays qui ait osé l'écriture autobiographique dans la bande dessinée. C'est bien au pays du Soleil-Levant que ce phénomène a trouvé son inventeur. En effet, même si nous avons tendance à attribuer la naissance du genre aux américains des années 70 et plus particulièrement à la tentative de Will Eisner, *A Contract with God* (1978), c'est en 1966 que le premier *manga* autobiographique est publié dans le magazine mensuel *Garo.* Le premier *watakushi manga* (manga du genre autobiographique) décrivait la vie de Yoshinaru Tsuge, avec pour titre *Chiko*. Si les premières tentatives se nourrissaient de la souffrance et des souvenirs des survivants de la Guerre du Pacifique, c'est au tournant du 21éme siècle que l'autoreprésentation a trouvé une nouvelle vie du fait de la valorisation de l'expression de la singularité individuelle[2].

Cette étude vise à explorer la Vie de Mizuki, un récit autobiographique du japonais Shigeru Mizuki caractérisé par une grande polyvalence. Le *manga* s'étend à une variété de

---

[1] BAETENS, Jan. Autobiographies et bandes dessinées. *Belphégor*, 2004, vol. 4, no 01. http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Baeten_autobd_fr_cont.html[11/28/2013. Consulté le 1 mai 2016.

[2] BOUISSOU, Jean-Marie. (2010). *Manga*, Histoire et univers de la bande dessinée japonaise. Paris : Editions Philippe Picquier, 2014, p. 399-402.

disciplines prouvant que, malgré ceux qui continuent de le traiter comme un art mineur, la bande dessinée constitue un médium aux possibilités infinies. Certes, cette étude ne cherche pas à constater la légitimation du champ, ce qui est déjà fait par plusieurs chercheurs dans le passé[3] et que nous considérons aujourd'hui comme un prérequis, mais traite de l'album de Shigeru Mizuki comme une œuvre d'une grande profondeur culturelle et socio-politique. Même si l'auteur est largement apprécié dans son pays de naissance et même reconnu par les passionnés du médium en France, il reste relativement inconnu pour le large public. Ainsi, je voudrais présenter en quelques mots l'auteur Shigeru Mizuki puisqu'au travers du récit nous aurons la possibilité de découvrir ses nombreux accomplissements.

De son vrai nom Shigeru Mura, l'auteur est né le 8 mars 1922 à Sakaiminato dans la préfecture de Tottori. Etant gaucher et ayant perdu son bras gauche pendant la seconde guerre mondiale il apprend à dessiner du bras droit. Son *manga* le plus célèbre est sûrement Kitaro le repoussant ; Mizuki est considéré comme l' un des fondateurs du *manga* d'horreur, spécialisé dans les histoires des *yôkai*, esprits et fantômes du folklore japonais. Il reçoit le prix du *manga* Kodansha en 1965 pour Terebi-kun et en 1989 pour Showa-shi. En 2007 son *manga* NonNonBâ gagne le prix du meilleur album du festival d'Angoulême alors qu'en 1996 il avait déjà reçu le Prix décerné par le Ministère de l'Education du Japon pour sa contribution culturelle et éducative. Dans sa ville natale, le Musée Mizuki Shigeru est consacré à son œuvre et dans la rue qui porte son nom, 153 statues en bronze représentant des personnages *yôkai* sont érigées en son honneur.

Dans l'album que j'étudie, l'auteur profite d'un croisement disciplinaire pour faire la narration de sa vie en accomplissant de cette façon un résultat d'une grande richesse. En réalité, il aborde des disciplines aussi larges et variées que l'histoire, la politique et la philosophie, pour présenter le pluralisme qui caractérise la vie humaine. En m'appuyant sur l'expérience personnelle de l'auteur, j'essayerai de mettre en évidence la valeur de l'autobiographie en tant que méthode scientifique. En outre, je voudrais mettre au jour l'engagement politique de l'auteur qui, à travers son approche humoristique et satirique,

[3] Voir parmi d'autres les études centrales de : BOLTANSKI, Luc. La constitution du champ de la bande dessinée. Dans : Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 1, n°1, janvier 1975. Hiérarchie sociale des objets. pp. 37-59 et MAIGRET, Éric. La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée. Dans : Réseaux, volume 12, n°67, 1994. Les jeux vidéo. pp. 113-140.

dépeint de manière extrêmement critique la société japonaise des années de la seconde guerre mondiale et de l'après guerre.

L'album se divise en trois volets, L'enfant, Le survivant et L'apprenti. L'auteur raconte sa vie, de 1922 où il est né à Osaka jusqu'en l'an 2000, où il atteint presque 80 ans. Le premier tome présente l'enfance du jeune Shigeru ainsi que les caractéristiques principales de sa personnalité. Ces années proches de ses parents et de ses deux frères sont caractérisées par une grande insouciance forgée par la vie rurale et les légendes du folklore japonais racontées par NonNonBâ, une vielle femme superstitieuse et mystique qui a joué un grand rôle dans la formation de l'imaginaire du héros. La pauvreté qui frappait la société japonaise de l'époque conjuguée à un mouvement progressiste venu des pays européens juste après la Grande Guerre sert de décor au premier tome.

Le second tome, sur fond de guerre du Pacifique, s'inscrit dans le réalisme pour montrer objectivement la cruauté de cette période. Il s'agit certainement du tome qui est aussi le plus politisé. La difficulté du héros à s'intégrer dans sa société suivie de son engagement dans la marine et de son déplacement en Nouvelle-Guinée sont des événements qui occupent une grande partie du deuxième tome. Son expérience en tant que soldat survivant d'une « opération mort », une des nombreuses missions suicides effectuées par l'armée japonaise, qu'on verra par la suite, l'ambiguïté de la guerre et le lendemain de la défaite du Japon sont des points déterminants pour la formation de la personnalité de Mizuki. Au travers une série d'événements représentatifs de la privation de liberté, l'auteur nous incite à nous interroger sur le déterminisme socio-politique. L'auteur apparaît plutôt comme un anti-héros et décrit le malheur de la guerre, la sévérité de l'armée, l'intransigeance de la politique et les difficultés que le peuple doit affronter.

Le troisième tome est peut-être celui doté de la plus grande frivolité et spontanéité. Le héros a survécu à la guerre et nous observons ainsi comment il arrive à se transformer en incontournable dessinateur de *manga*. Malgré tout il poursuit l'aventure grâce à sa grande curiosité sur les questions philosophiques autour de la nature et du sens de la vie humaine. La mise au jour des conséquences de la guerre sur la société japonaise et les difficultés inhérentes au milieu du *manga* apportent un regard forcément critique et politique au récit. En analysant les facteurs qui contribuent à la formation de l'identité culturelle, cette étude vise à approfondir l'échelle de valeurs ainsi que le relativisme culturel mises en évidence par l'auteur.

En réalité, le *manga* constitue en soi une pratique de la culture nationale, ce qui le rend attractif pour le lecteur éloigné. Pour les Etudes Culturelles, cet album présente un double intérêt puisque nous le percevons à la fois comme une pratique culturelle aussi bien que comme un récit autobiographique forgé dans un univers interculturel et dynamique. Dans le cadre de cette analyse approfondie, il est essentiel de distinguer les œuvres en tant qu'objets, d'une part, et en tant que pratiques, d'autre part. Cette distinction de l'objet et de la pratique, qu'on emprunte à Raymond Williams[4], nous permet d'approfondir les conditions préexistantes de l'activité de la production de l'œuvre. Effectivement, nous ne pouvons concevoir les éléments constituants des œuvres que si nous nous référons à « la réalité de leur pratique et aux conditions de la pratique dans le moment où l'œuvre a été accomplie[5] ».

Cette étude cherche à explorer les facteurs qui font du *manga* une pratique valorisant le transfert de savoirs et l'inter-culturalité constituant en même temps une activité populaire et accessible à tous. L'aspect ludique, le fait qu'il cible autant les jeunes que les adultes et l'usage de l'image comme un moyen qui rend explicite ce qui n'est pas facilement transmissible contribuent à la valorisation du médium comme outil précieux et forcément « démocratique ». Comme Julien Bouvard le souligne dans un article consacré, l'élément pédagogique est représentatif dans le médium de *manga* en général alors que le *manga* éducatif constitue le vecteur principal du transfert de savoir[6]. Mon objectif, dans cette étude, est de démontrer que le savoir ne se délimite pas à un seul cadre d'expérience mais, au contraire, reste plus authentique et dans un sens, « pur » quand il ne découle pas d'un système institutionnel officiel.

Par ailleurs, mon effort est de « déculpabiliser » l'aspect frivole du médium qui fait partie de son honnêteté résidant dans la simplicité. Mon étude vise à démontrer que l'originalité et la « vérité » se trouvent dans l'expérience individuelle débarrassée des prétentions d'application universelle. Par ailleurs, à travers l'analyse des éléments historiques, religieux et politiques, je cherche à dénicher l'autorité cachée dans des convictions considérées comme universelles. Ainsi, j'ai l'ambition de valoriser le genre autobiographique comme un moyen d'accéder à une « vérité » plus authentique, quand elle est dépourvue d'intérêts

---

[4] WILLIAMS, Raymond. *Culture & matérialisme*. Paris : Les prairies ordinaires, 2009, p. 52-56.
[5] Ibid. p. 54-55.
[6] BOUVARD, Julien. Réflexions sur le manga éducatif. *Image & Narrative*, 2011, vol. 12, no 1, p. 189-205. http://tireview.be/index.php/imagenarrative/article/view/132. Consulté le 4 avril 2016.

politiques. L'analyse de l'histoire, de la politique et des conditions sociales sous l'éclairage autobiographique offre la possibilité de traiter avec la même importance les différents aspects de la vie humaine.

Dans ce cadre de déconstruction des représentations classiques le récit de Mizuki est novateur parce qu'il offre une source précieuse d'éléments culturels du Japon mais vus sous le prisme de l'expérience personnelle et donc caractérisés par un relativisme qui va de pair avec tout jugement moral. Mon effort vise à explorer la notion d'individualisme comme facteur original pouvant contribuer à la formation de l'esprit critique du lecteur. De surcroît, je voudrais mettre en évidence que le savoir et la culture ne se délimitent pas au cadre scientifique mais font partie des activités parfois fustigées comme frivoles à cause de leur caractère divertissant et dynamique.

Les questions suivantes sont centrales dans le but d'envisager les points pertinents de l'écriture de Mizuki : 1) *Est-ce que le relativisme culturel, partie prenante du récit, constitue une contribution sociale, de la part de l'auteur, qui renforce la diversité culturelle ?* 2) *Est-ce que nous pouvons nous appuyer sur l'expérience personnelle pour en tirer des résultats universels ?* 3) *Vu du caractère populaire du manga et du fait qu'il constitue une pratique forgée dans les années de l'après-guerre à la marge de la société et des « arts majeurs », est-ce que nous pouvons parler d'une véritable contre-culture ?* 4) *Est-ce que nous pouvons ranger ce récit parmi les tentatives d'autobiographie du fait de son caractère historique et politique dépourvu d'une vision strictement subjectiviste ? 5) Et finalement, du fait du grand rôle que l'imaginaire joue, est-ce que la Vie de Mizuki peut avoir une légitimité historique ou constitue t-elle plutôt une œuvre hybride entre autobiographie et autofiction ?*

Partant de la position aristotélicienne, selon laquelle l'éthique est toujours politique, en tant que produit de l'interaction sociale des citoyens dans le cadre de la communauté organisée[7], je chercherai à faire émerger l'aspect politique du genre autobiographique ainsi que l'engagement socio-politique de l'auteur. Dans le but de répondre et surtout de réfléchir par rapport à ces questions j'essayerai de démontrer en quoi consistent les valeurs, les facteurs qui contribuent à leur formation et la fonction de l'expérience personnelle comme déconstruction du « sens commun ». De surcroît, il me faut traiter la « culpabilisation » des

[7] ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, Livre V, 1129b, 15-19.

pratiques dites légères en démontrant que le transfert de savoir n'est pas incompatible avec le plaisir.

Le caractère dynamique du médium de la bande dessinée m'amène tout naturellement à croiser plusieurs disciplines. Il est inévitable d'aborder différents domaines dont l'interaction renforce le pluralisme d'idées et de représentations et nous permet d' « accéder » aux pratiques et pensées éloignées de notre propre cadre d'expérience. Etant donné que la majorité des études occidentales consacrées à la bande dessinée concernent des albums européens et américains et négligent le *manga* à cause de ses grandes particularités, un des grands défis à relever dans ma recherche, est sûrement la découverte des articles consacrés au *manga* autobiographique. En effet, même si un grand nombre de spécialistes français écrivent sur la bande dessinée autobiographique, l'équivalent japonais est très peu analysé. En réalité, ce fait rend certainement mon travail plus difficile mais représente aussi un intérêt du fait du caractère inexploré du sujet.

Bien évidemment, l'analyse d'œuvres qui se trouvent loin de notre champ géographique et sémiotique engendre des problèmes bien réels. Pourtant, les outils actuels de recherche, comme l'internet, les voyages et la « démocratisation » de l'éducation, font du relativisme culturel le dénominateur commun pour la compréhension et la suppression relative du fossé culturel. Or, dans le champ des Etudes Culturelles nous sommes obligés de faire l'effort de relativiser ou interpréter sans pour autant prétendre accéder entièrement à l'expérience du créateur, qu'il soit oriental ou pas. En étant moi aussi étrangère en France, venue de Grèce et bercée entre la culture orientale et occidentale, j'ai pour objectif de démasquer les préjugés qui régissent toute culture et formation et qui ne manquent pas de hiérarchiser les disciplines et les objets de recherche comme majeures ou mineurs.

En effet, cette étude explore les éléments politiques et interculturels de l'album en m'appuyant autant sur les spécialistes du médium ainsi que sur l'histoire et la politique du Japon. La mise en perspective de la pensée interculturelle n'est pas seulement essentielle mais elle s'impose d'office dans le syncrétisme culturel, si caractéristique des années postcoloniales. Mon approche est en grande partie philosophique mais englobe également les champs de la sociologie, de l'histoire, de la politique et des Etudes Culturelles. Le récit dont je traite, en présentant en détail les événements historiques, les conditions sociales et la tradition

culturelle du Japon, rend indispensable l'analyse de tous les facteurs qui forment le contexte et contribuent à la richesse de la Vie de Mizuki.

Mon corpus philosophique se compose principalement des auteurs pragmatistes puisque mon approche analytique indique que c'est à travers l'expérience qu'on peut tirer des résultats légitimes et utiles. Pourtant, mon analyse, même si elle emprunte à Charles S. Peirce les conceptions logiques, elle ne se limite pas strictement à l'école américaine, dont l'approche est plutôt systématique et sémiotique. En réalité, la mise en lien entre moyens et fins et la conception de la technique comme outil pour accéder à la perfection et au savoir appartiennent à la pensée d'Aristote qui constitue une des premières conceptions d'une philosophie « pratique ».

Effectivement, la méthode aristotélicienne de l'étiologie (*αιτιοκρατία*), s'appuyant sur les arguments et la justification logique des hypothèses pour en tirer de conclusions vérifiées, est à l'origine de tout effort pragmatiste. L'analyse des termes est cruciale et constitue le début de la recherche. Evidemment, il s'agit d'une théorie de la recherche et de l'investigation. Ainsi, pour les pragmatistes, et dans le cadre des Etudes Culturelles, « la vérité est une chose qui se fait au cours de notre expérience[8] ». Par ailleurs, par un effort de déchiffrage et d'interprétation j'emprunterai souvent à l'œuvre herméneutique de Wilhelm Dilthey et surtout de Hans-Georg Gadamer.

Dans le but de démontrer l'ensemble des outils qui forment la bande dessinée et contribuent à la création du sens il est indispensable d'analyser les composantes du médium bande dessinée. Ainsi, j'analyserai tous les éléments qui forment, modifient ou accentuent le sens et sans cette analyse, nous passerions à côté du médium qui comporte autant de théorie, de récit, que de pratique, de dessin. Pour cette analyse je recourrai à plusieurs spécialistes de la bande dessinée, comme Jan Baetens, Jean-Marie Bouissou, Thierry Groensteen et Benoît Peeters, dans un effort de présenter la variété et l'infinité de possibilités artistiques, sémiotiques et techniques du médium. Pourtant, il est important de distinguer un acte interprétatif primordial, qui est inhérent à tout effort de lecture et de compréhension, d'une tentative d'intérêt sémiotique. Même si j'analyse certains éléments formalistes, mon effort

[8] COMETTI, Jean-Pierre. *Qu'est-ce que le pragmatisme ?* Paris : Gallimard, 2010, p. 80.

portera sur le récit, la représentation de l'histoire et de la réalité socio-politique du Japon sous le prisme autobiographique.

Dans la première partie, je vais envisager les repères historiques, présenter le contexte dans lequel est immergée la pratique du *manga* et puis, comme le mérite une étude dite analytique, je vais définir mon champ d'analyse, le récit autobiographique, et envisager la manière dont se présente l'auteur.

Dans la deuxième partie j'analyserai la poétique de l'œuvre en approfondissant ses éléments tragiques. Par la suite, j'aborderai la notion de la forme ainsi que de l'espace et du temps, en tant que composantes majeurs du médium.

Finalement, dans la troisième partie, je ferai une étude philosophique dans le but d'interpréter l'engagement politique de l'auteur et la façon dont il contribue à la déconstruction du sens commun de la part du lecteur. Ainsi, je traiterai du caractère politique du médium en général ainsi que des notions importantes pour le récit, comme le bonheur, la dévalorisation de la vie humaine et la mort. Mon objectif est de distinguer ce qui est déjà conditionné par la vie elle-même et ce que Mizuki conditionne, en tant qu'auteur s'adressant au public et faisant partie intégrante de la tradition écrite.

Chapitre I

1. 1 L'histoire

« Ce qui emplit notre conscience historique, c'est toujours une multitude de voix où résonne l'écho du passé. Il n'est présent que dans la multiplicité de telles voix : c'est ce qui constitue l'essence de la tradition à laquelle nous avons et voulons prendre part. La recherche historique moderne elle-même n'est pas seulement recherche, mais aussi transmission de tradition[9]. »

Hans-Georg Gadamer

La première partie du récit, intitulé L'enfant, décrit presque une vingtaine d'années, de 1922, naissance du héros, à 1943 où il s'engage dans l'armée. Même si les premières années de sa vie étaient régies par une grande insouciance et Mizuki n'était pas vraiment intégré dans la vie sociale de son pays, il présente en détail le contexte socio-politique qui entoure son enfance. En réalité, ces années situées après la première guerre mondiale sont cruciales et ont marqué l'identité politique, militaire et sociale du Japon pendant la seconde guerre mondiale. En effet, dans les années 20, d'importants changements ont été opérés dans la société japonaise. L'instabilité sociale venait en grande partie de la lutte entre le Japon du passé, conservateur et traditionnel, et le Japon du futur, forgé par la révolution industrielle. La formation confucéenne et le paternalisme extrême de l'ère de Meiji (1868-1912), qui a restauré le pouvoir politique de l'empereur et a renouvelé les structures socio-économiques du Japon, rivalisaient avec les idées importées d'Occident[10].

Comme le spécialiste du Japon né à Tôkyo Edwin O. Reischauer le souligne, la fin de la première guerre mondiale et le triomphe des démocraties européennes ont suscité un grand mouvement d'idées qui est arrivé jusqu'au Japon. Ce bouleversement politique et social s'est traduit par la libération des mœurs, la remise en question de l'autorité paternelle et de la domination masculine et l'influence de la culture de masse de type occidental[11]. Le peuple avait accès à la littérature internationale et la musique occidentale, ce qui a facilité l'adoption des goûts et des comportements occidentaux. Or, les zones rurales conservaient leurs

---

[9] GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et Méthode*. 2ème éd., Paris : Editions du Seuil, 1996, p. 305-306.
[10] MIZUKI, Shigeru. *Vie de Mizuki,* 1. L'enfant. Paris : Éditions Cornélius, 2012, p. 16.
[11] REISCHAUER, Edwin O. (1973). *Histoire du Japon et des Japonais*, 1. Des origines à 1945. Paris : Editions du Seuil, 1997, p. 200-201.

habitudes, ce qui présuppose un fossé intérieur à la société. Ainsi, comme nous constatons sur les vignettes ci-dessous (illustration 1) présentant les films européens que le cinéma présentait à l'époque, les habitudes quotidiennes des Japonais se mêlent avec les occidentales. Pourtant, même si notre héros a accès aux films occidentaux, sa personnalité est d'abord formée par les narrations des légendes appartenant au folklore japonais[12].

Illustration 1. Tome 1, 1éme-2éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 337.

L'instabilité économique, sociale et intellectuelle a provoqué une vague de changements dans le domaine politique, inspirée en grande partie de la révolution soviétique et qui se traduit par la création du parti communiste en 1922. Ce « malaise » des années 20, comme Reischauer définit ce phénomène, a suscité la disparition de « l'unité morale » du pays ainsi que des valeurs et aspirations communes[13]. Mizuki nous raconte comment le krach mondial qui a influencé aussi le Japon a plongé le peuple dans le chômage, ce qu'on voit dans l'exemple qui suit (illustration 2).

---

[12] MIZUKI, Shigeru. *Vie de Mizuki,* 1. L'enfant. Paris : Éditions Cornélius, 2012, p. 40-47.
[13] REISCHAUER, Edwin O. (1973). *Histoire du Japon et des Japonais*, 1. Des origines à 1945. Paris : Editions du Seuil, 1997. p. 203-205.

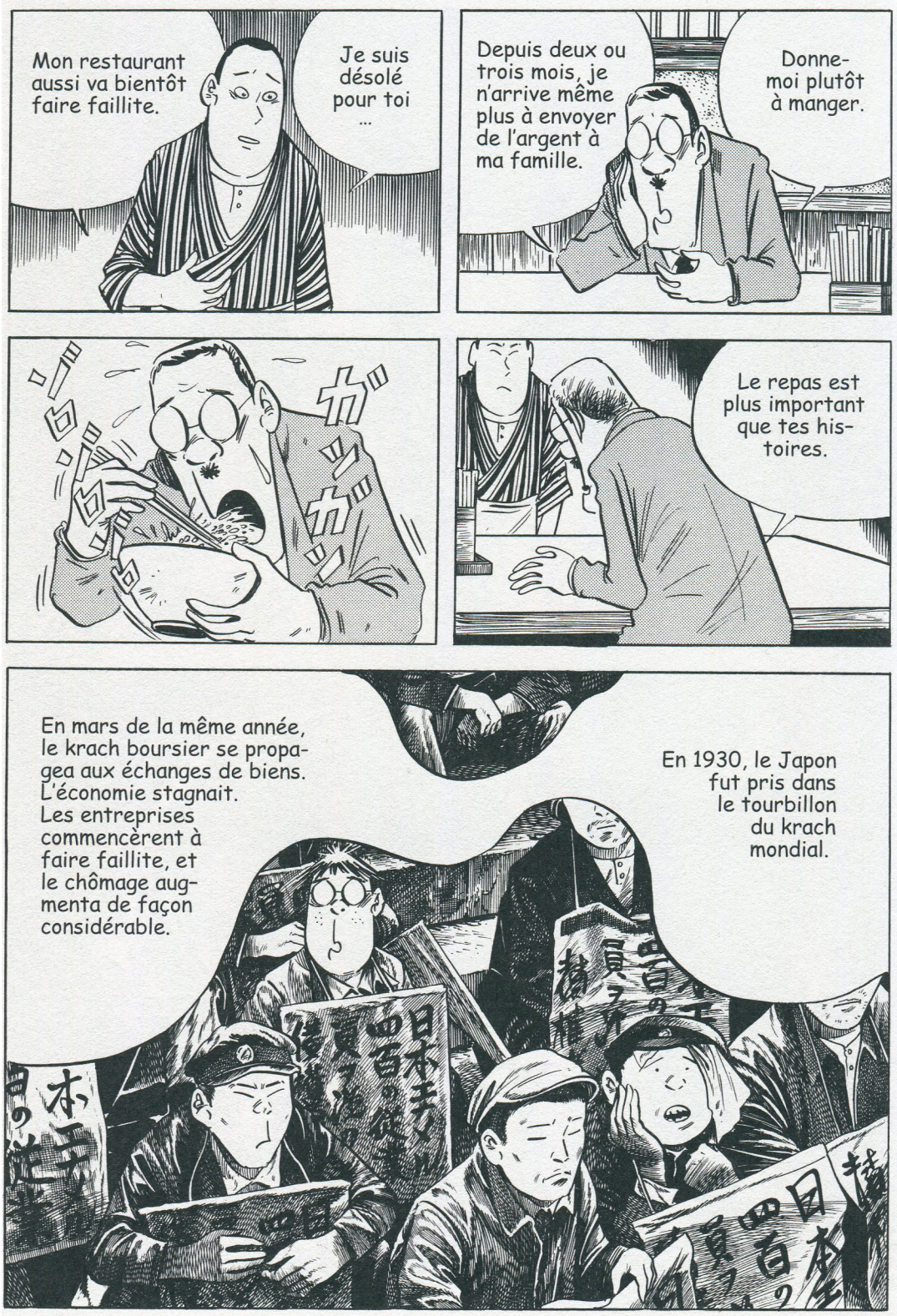


Illustration 2. Tome 1, 1éme-5éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 121.

En effet, l'attachement à l'autorité des Japonais dérive, selon Reischauer, d'une série de causes. Bien évidemment, la montée des italiens fascistes et de l'hitlérisme en Allemagne constitue pour lui une « certaine parenté d'inspiration » mais en même temps la mentalité autoritaire découle aussi de l'histoire japonaise. L'historien parle de l'harmonie sociale comme un « idéal confucéen » qui ne laisse pas de place à « l'individualisme occidental »[14]. Ainsi, le mouvement ultra-nationaliste se nourrit du nationalisme passéiste et des aspirations d'expansion impérialiste mais aussi des sentiments de toute évidence antioccidentaux provoqués par les événements en cours.

Une « loi d'exclusion » adoptée par le Congrès Américain en 1924 qui interdisait la naturalisation des Japonais comme Américains et l'expropriation des Japonais du Sud Ouest des Etats-Unis, y compris de ceux nés aux Etats-Unis, témoigne du comportement inhumain et raciste de l'Occident envers le Japon. Face à de tels phénomènes nous pouvons imaginer un renforcement des sentiments nationalistes et de l'attachement à la tradition glorieuse des années passées, particulièrement chez les ruraux. Reischauer reconnaît chez ces derniers un patriotisme important à cause des idéaux militaires transmis par l'école et l'armée d'une part et la monotonie de la vie des champs d'autre part[15]. Du fait du désordre social et des sentiments patriotiques le peuple accueille volontiers les attentats terroristes des militaires qui sont de plus en plus nombreux.

Par une série d'incidents, dont les principaux étaient la conquête militaire par les officiers japonais de toute la Mandchourie en 1931, l'incident du 15-5 et l'incident du 26-2, l'armée gagne de plus en plus de pouvoir. Mizuki nous raconte la complexité de la situation et le choix diplomatique de la Chine de ne pas s'impliquer dans une guerre qui lui coûterait de l'argent[16]. Le 15 mai 1932 (15-5) les extrémistes, qui montent « le complot de la Restauration Showa », assassinent le Premier ministre Inukai et le 26 février 1936 (26-2) de jeunes officiers abattent le ministre des Finances, le garde du Sceau privé, deux anciens Premiers ministres ainsi qu'un des trois généraux en chef de l'armée[17]. Mizuki décrit en détail les actions qui ont conduit au coup d'État du 26-29 février. Il suffit de voir les deux exemples ci-dessous (illustrations 3 et 4) indicatifs de la manière dont le peuple donne son consentement à l'armée.

---

[14] Ibid. p. 209-210.
[15] Ibid. p. 213-216.
[16] MIZUKI, Shigeru. *Vie de Mizuki*, 1. L'enfant. Paris : éditions Cornélius, 2012, p. 254.
[17] REISCHAUER, Edwin O. (1973). *Histoire du Japon et des Japonais*, 1. Des origines à 1945. Paris : Editions du Seuil, 1997, p. 261-270.

Illustration 3. Tome 1, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 258.

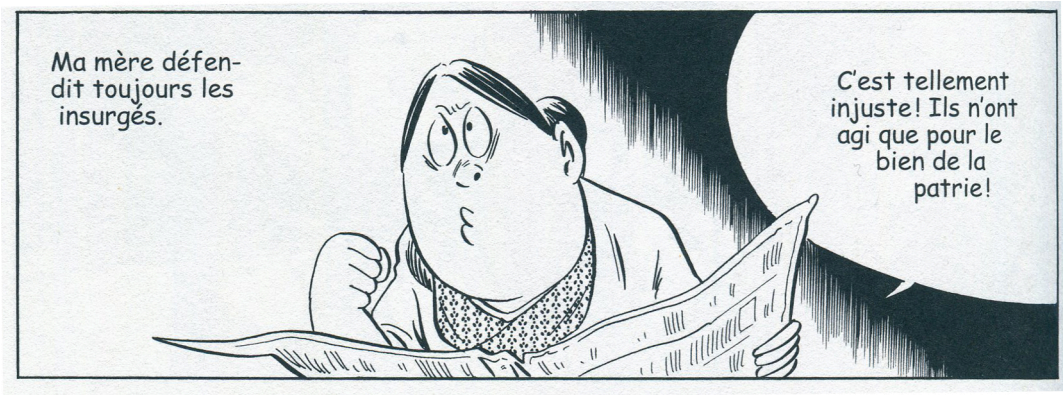


Illustration 4. Tome 1, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 275.

Le père de Mizuki considère inévitable qu'il y ait des réactions tant le peuple sombre dans la pauvreté et sa mère, elle, s'oppose à la condamnation des protagonistes d'actes de terrorisme qu'elle juge injuste puisqu'elle pense qu'ils agissent pour le « bien de la patrie ». Comme Mizuki nous le dit pour sa mère et Reischauer le souligne aussi, le peuple accepte en grande partie ces crimes commis au nom de la « pureté d'intention ». Ainsi, l'impuissance et la corruption du gouvernement d'une part et le malaise économique de la société d'autre part ont constitué des facteurs déterminants pour que l'armée prenne le pouvoir avec le consentement de l'opinion publique[18]. Mizuki met en évidence la complexité de la situation en évoquant le colonialisme européen et américain ainsi que le modèle capitaliste comme donnant un argument au nationalisme grandissant des jeunes officiers (illustration 5). En même temps il nous démontre le relativisme qui régit l'histoire. Il nous présente, d'une part,

[18] Ibid. p. 220-229.

l'absurdité de l'extrémisme mais il démontre, d'autre part, que la situation dans laquelle se trouvait le peuple rendait inévitable l'action révolutionnaire.

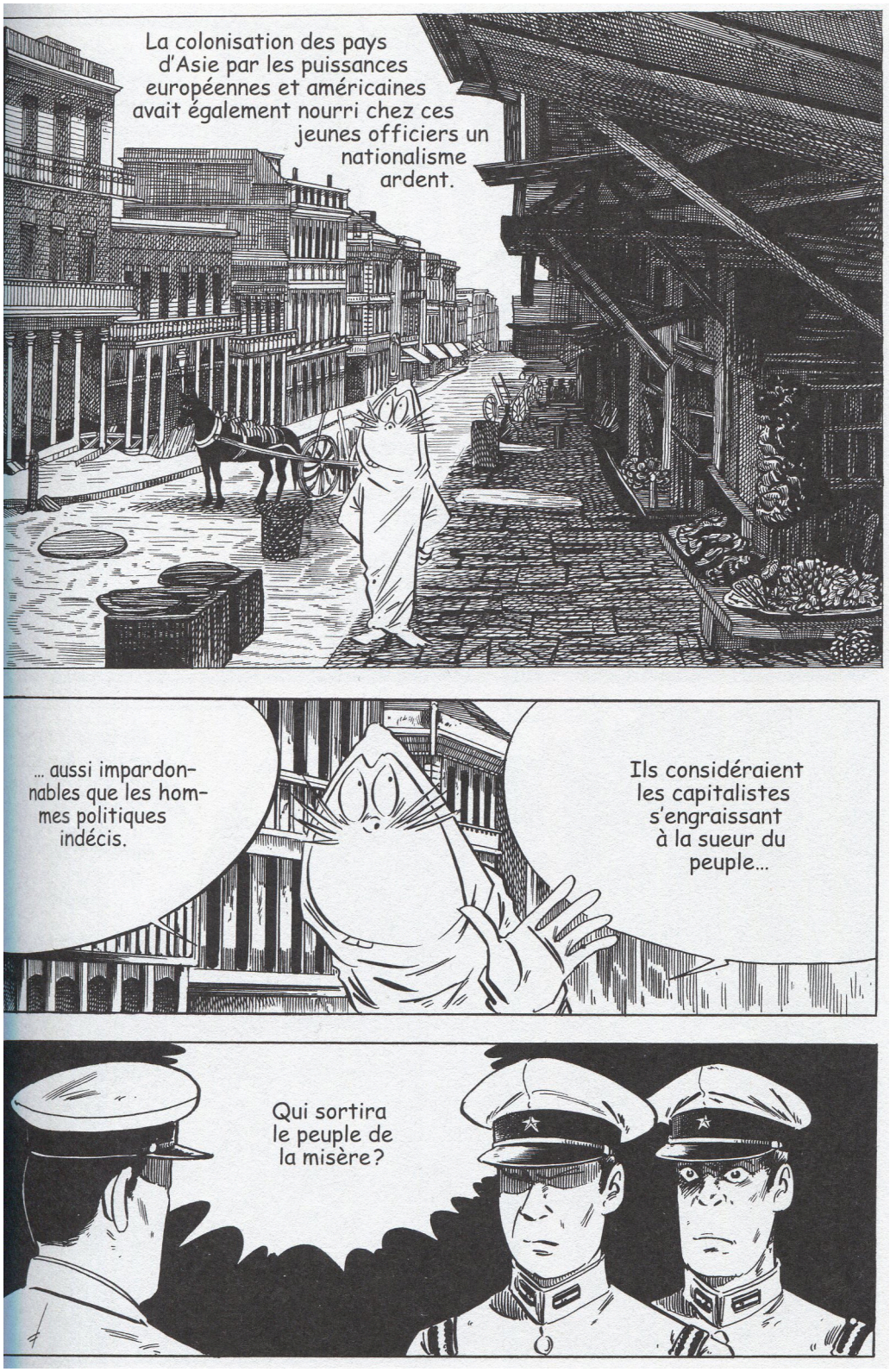


Illustration 5. Tome 1, 1éme-3éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 260.

Dans ce cadre, il est inévitable de se questionner sur la liberté réflexive du peuple. Selon Axel Honneth, l'élément discursif de la communication sociale est essentiel pour la liberté du soi. Selon le philosophe, l'acte réflexif, qui constitue un processus d'articulation du moi, présuppose un système social où la liberté individuelle est donnée[19]. Pourtant, dans le cas de la société japonaise, de plus en plus d'initiatives politiques privaient le peuple de la capacité de juger de manière autonome. Il suffit de mentionner la « loi sur la protection de la paix civile » votée en 1925, selon laquelle la proposition même d'un changement politique serait passible de délit[20]. Le passé guerrier d'une part et l'utilitarisme politique d'autre part, voyant l'alliance avec Hitler comme moyen d'asseoir le pouvoir militaire japonais sans renoncer aux idéaux traditionnels d'autodiscipline et de contrôle, constituaient des facteurs déterminants pour l'entrée du Japon dans la guerre[21]. Le personnage d'Hitler a tellement frappé Mizuki qu'il lui consacre en 1971 une biographie dans le but de faire la synthèse de cette figure tellement ambiguë. De la même manière qu'il traite les personnages historiques présentés ici, le *mangaka* démystifie la légende hitlérienne et accomplit un portrait global de sa personnalité[22].

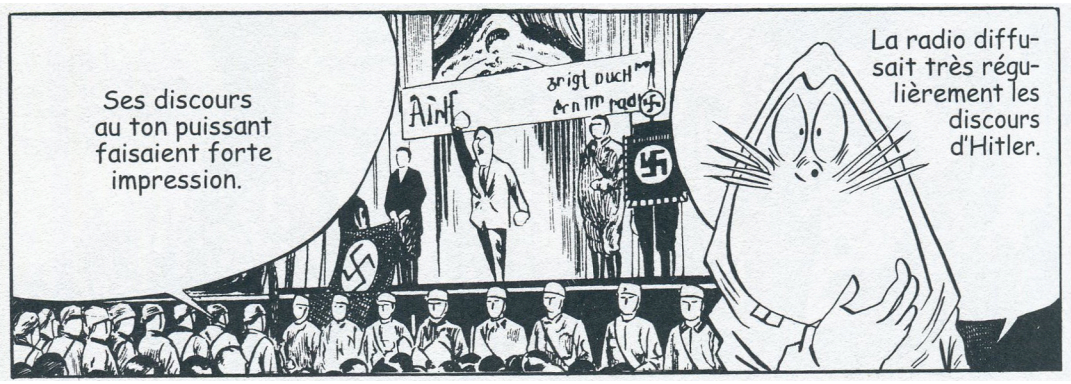


Illustration 6. Tome 1. 4éme vignette ; éditions Cornélius, 2012. P. 337.

[19] HONNETH, Axel. *Le droit de la liberté,* Esquisse d'une éthicité démocratique. Paris : Gallimard, 2015. P. 65-66.
[20] REISCHAUER, Edwin O. (1973). *Histoire du Japon et des Japonais*, 1. Des origines à 1945. Paris : Editions du Seuil, 1997, p. 204.
[21] MIZUKI, Shigeru. *Vie de Mizuki*, 1. L'enfant. Paris : éditions Cornélius, 2012, p. 340.
[22] MIZUKI, Shigeru. *Hitler*. Paris : éditions Cornélius, 2011.

Illustration 7. Tome 1, 1ére-3éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 160.

Le 8 décembre 1941 « l'armée impériale de terre et de mer est entrée en guerre contre les forces militaires américaines et britanniques à l'aube du 8, à l'ouest du Pacifique[23] ». Avec cette déclaration, le Japon est entré dans la Guerre du Pacifique pour trois ans et neuf mois. Le contrôle de l'école et des médias de masse, l'abolition des libertés individuelles et parfois même de la propriété privée ne sont que certains des signes du nouveau régime totalitaire. Mizuki dépeint de manière très explicite l'« ardeur belliqueuse » qui régissait l'ensemble de la société (illustration 7). Il est intéressant d'observer la saturation idéologique dans tous les domaines qui composent la vie quotidienne et contribuent, par conséquent, à la formation d'une opinion consensuelle. Par exemple, l'auteur nous parle des combats que se livraient les enfants entre eux, bien révélateurs de l'esprit militariste de l'époque, et par la suite il nous informe sur l'adulation des militaires acclamés par la population[24]. Ainsi, le choix de présenter ensemble sur une planche ces deux faits marque la volonté de la mise en lien des pratiques quotidiennes, d'une part, et des croyances populaires, d'autre part.

Ainsi, la politique nationaliste expansionniste n'est pas le produit du seul exécutif et donc facilement indentifiable mais se dilue dans l'ensemble des pratiques socio-politiques. Dans l'illustration 8, nous observons l'exploitation de la religion et de l'éducation pour la promotion des certaines politiques. Les temples sont remplis de fervents qui prient pour la victoire alors que des grands penseurs se mettent au service de la patrie forgeant l'esprit national. Dans les écoles, les professeurs, souvent de formation militaire, rappellent la gloire du passé et la fierté qui en découle[25]. Ainsi, les institutions traditionnellement pacifiques se convertissent en porte-drapeaux de l'armée et contribuent au développement des sentiments nationalistes et au contrôle de l'opinion publique. De plus, le Japon adopte les élections Yokusan copiant le modèle nazi et supprimant les élections libres. Ainsi, les candidats indépendants subissent de nombreuses pressions alors que des associations « privées » soutiennent les « candidats officiels[26] ».

---

[23] MIZUKI, Shigeru, *Vie de Mizuki*, 1. L'enfant. Paris : éditions Cornélius, 2012, p. 347.
[24] Ibid. p. 160.
[25] Ibid. p. 370.
[26] Ibid. p. 466-467.

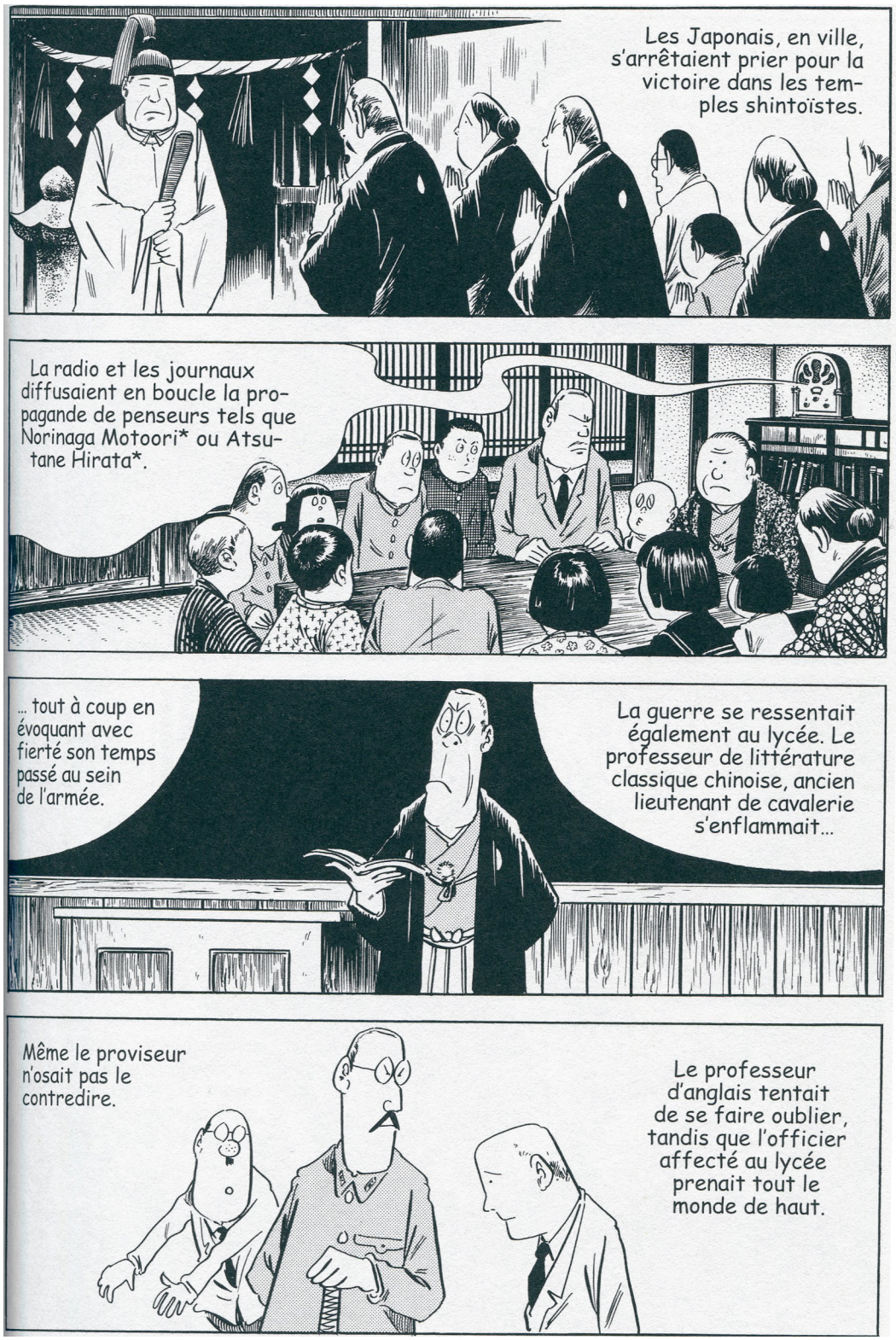


Illustration 8. Tome 1, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 370.

Dans l'illustration 9, nous observons la ferveur militariste de l'époque représentée dans les jeux infantiles et les *manga.* En effet, les *manga* de l'époque publiés par *Shônen Club,* magazine mensuel destiné aux garçons jusqu'à l'entrée au collège, présentent des héros japonais incarnant la puissance et l'esprit national. Dans le fameux Norakuro de Suigo Tagawa, le héros est un chien qui combat des ennemis chinois et soviétiques alors que dans Dankichi de Keizo Shimada, le jeune héros de Bôken Dankichi, accompagné d'une souris savante, convertit des indigènes d'une île du Pacifique dans le but de résister aux assauts des Blancs. Comme Jean-Marie Bouissou le souligne, « le manga doit se mettre au service de la patrie » dans le but de contrebalancer l'esprit impérialiste des Etats-Unis, incarné dans le duo Superman-Batman[27].

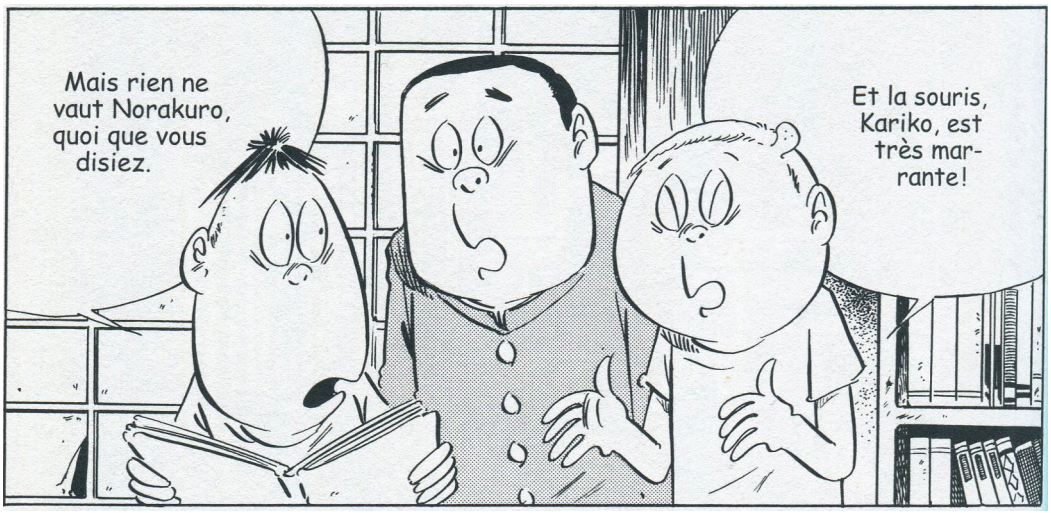


Illustration 9. Tome 1, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 215.

La propagande assure que le peuple est rempli de fierté par rapport aux conquêtes de l'armée nippone face à la démoralisation de l'Occident (illustration 10). Les affirmations autour de l'« esprit japonais » à contre courant de la corruption et du consumérisme occidentaux ont nourri, selon Reischauer, les attentes des Japonais qui ont sous-estimé la prépondérance stratégique, géographique et économique des Etats-Unis[28]. Dans le même temps, tandis que le peuple vivait dans l'ombre et dans la guerre, les cérémonies se multipliaient pour célébrer les 2 600 ans de l'Etat impérial et la grandeur du Japon[29].

---

[27] BOUISSOU, Jean-Marie. (2010). *Manga*, Histoire et univers de la bande dessinée japonaise. Paris : Editions Philippe Picquier, 2014, p. 56-57.
[28] REISCHAUER, Edwin O. (1973). *Histoire du Japon et des Japonais*, 1. Des origines à 1945. Paris : Editions du Seuil, 1997, p. 244.
[29] MIZUKI, Shigeru, *Vie de Mizuki*, 1. L'enfant. Paris : éditions Cornélius, 2012, p. 334.

Illustration 10. Tome 1, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 371.

Par son choix de décrire les deux côtés de la guerre, Mizuki se veut objectif et démontre l'aspect relatif de son point de vue. En effet, l'exemple de Pearl Harbor (illustration 11) est indicatif de son intention d'approfondir un événement qui est perçu comme un grand succès de l'armée par le peuple nippon mais qui se révèle catastrophique par la suite[30]. Ainsi, l'attaque qui a inspiré de la fierté aux Japonais est accueillie de manière également festive par Franklin Roosevelt qui avait douté, jusqu'à ce point-là, à cause de l'opinion publique américaine divisée, au sujet de l'intervention dans la guerre[31].

Illustration 11. Tome 1, 1éme-2éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 350.

[30] Ibid. p. 349-350.
[31] Ibid. p. 244.

Vers la fin du premier tome, Mizuki nous raconte le renforcement du front japonais par l'envoi des soldats à Guadalcanal au nord-est de l'Australie. L'assaut des soldats japonais a conduit à une terrible bataille qui a duré de septembre 1942 à février 1943, et les a obligés à se retirer après des mois entiers dans les jungles de la Nouvelle-Guinée[32]. La supériorité militaire des Américains qui a conduit à la prise de Manille et de l'île d'Okinawa ne laissent pas d'alternative aux soldats nippons qui se battent avec courage jusqu'à la mort[33] et effectuent plusieurs attentats suicide (*kamikazes*). Mizuki évoque l'insuffisance de l'industrie japonaise et la supériorité de la production industrielle des Etats-Unis ne laissant aucun espoir à l'armée nippone qui luttait sans matériel et sans vivres (illustration 12). De plus, il s'étend sur les conséquences du départ des hommes au combat pour « la population derrière les canons ». Le manque de soldats a conduit à la mobilisation des étudiants alors que femmes et adolescents travaillaient dans les usines pour assurer la production. Tandis qu'au début de la guerre l'armée comptait 2 400 000 soldats, en août 1945 fin de la guerre ils étaient 7 200 000[34]. En outre, l'agriculture et le commerce souffraient respectivement d'un manque de main d'œuvre et du système de rationnement et du marché noir. Aussi, l'exploitation des prisonniers chinois ou des Coréens était proche aux conditions de l'esclavage.

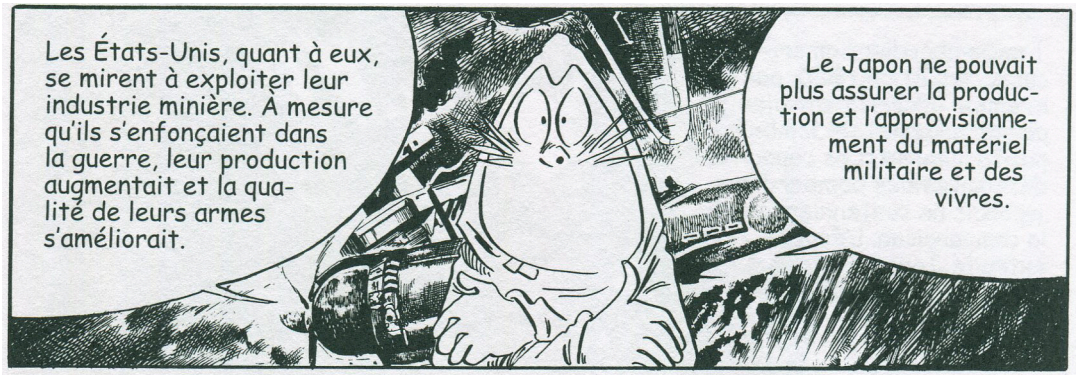


Illustration 12. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 27.

[32] Ibid. p. 451-464.
[33] REISCHAUER, Edwin O. (1973). *Histoire du Japon et des Japonais*, 1. Des origines à 1945. Paris : Editions du Seuil, 1997, p. 245-246.
[34] MIZUKI, Shigeru, *Vie de Mizuki*, 2. Le survivant. Paris : éditions Cornélius, 2013, p. 180.

Mizuki, en tant que soldat de la Marine, avait été transféré en Nouvelle-Guinée. Dans l'illustration 13, Mizuki nous décrit l'absurdité de la décision de l'armée de laisser une compagnie de 200 soldats dans Zunken, dominé en majorité par l'ennemi. De plus, dans la carte qui suit (illustration 14) il nous donne même les détails du déplacement et de la position des soldats et des ennemis. Nous pouvons voir de façon claire le déséquilibre des forces en présence sur l'île ainsi que l'inévitable échec de l'opération. Ce choix a sans doute conduit à « l'opération mort de Zunken », une des nombreuses « missions suicides » organisées par l'armée pendant la guerre du Pacifique. Le terme *gyokusai* signifie littéralement « se suicider collectivement pour rendre leur honneur à l'empereur et au pays ». En effet, les soldats quand ils se trouvaient dans des impasses sans espoir de survivre, choisissaient la mort pour éviter l'humiliation de la captivité[35].

Comme nous avons l'occasion de voir à travers l'expérience de Mizuki, ce phénomène était si répandu comme tactique militaire que les officiers ne ravitaillaient pas leurs soldats les « condamnant » à la « mission suicide ». Mizuki lui-même incarne ce radicalisme dans le sacrifice quand, ayant survécu à la première mission, il est ensuite poussé au suicide pour avoir été déclaré comme mort dans la première opération. Mizuki lui-même incarne ce radicalisme dans le sacrifice quand il survit d'une opération mort qui a pourtant échoué. Dans « l'opération mort de Zunken » que l'auteur décrit en détail, les officiers ont poussé les soldats au suicide collectif évoquant le devoir de mourir au combat[36]. L'absurdité du phénomène s'incarne dans le fait que même quand un petit groupe de soldats a survécu à la mission, il est ensuite poussé de nouveau au suicide pour avoir été déclaré comme mort et ayant sali ainsi la réputation des troupes[37].

---

[35] MIZUKI, Shigeru, *Vie de Mizuki*, 2. Le survivant. Paris : éditions Cornélius, 2013, p. 484.
[36] Ibid. p. 203.
[37] Ibid. p. 229.

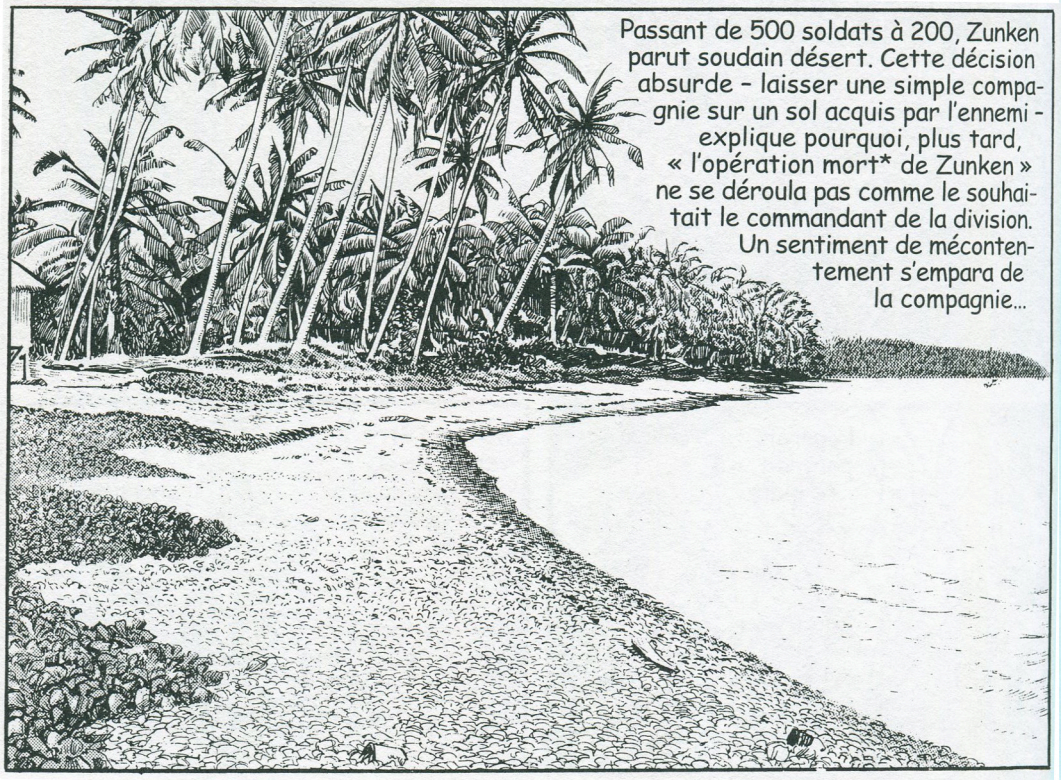


Illustration 13. Tome 2, 5éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 79.

La dévalorisation de la vie humaine, mise au jour plusieurs fois par Mizuki, est évidente autant pour l'armée que pour le peuple qui endure des privations de toutes les sortes, libertés comprises. Pour Aristote, selon lequel l'homme est un animal politique par nature destiné naturellement à la vie en communauté, la politique sert à rendre les citoyens bons et heureux, puisque selon le philosophe c'est le bonheur qui représente la fin ultime[38]. Tandis que le philosophe distingue le bien humain et le bien de la cité[39], il précise que c'est seulement par le particulier qu'on peut atteindre l'universel. Ainsi, même si la préservation du bien de la communauté, en tant qu'unité, est essentielle pour toute politique c'est par la réalisation de l'individuel qu'on peut atteindre le bien collectif. Le paradoxe de la politique japonaise réside dans l'effort du gouvernement de préserver la nation et l'Etat Impérial tout en ne considérant pas la prospérité pour le peuple. Le mécontentement général de la société décrite par Mizuki n'est que la preuve de l'échec d'une politique passant outre les intérêts individuels dans le but suprême d'assurer la grandeur d'un « grand peuple ».

[38] ARISTOTE. *Éthique à Nicomaque*, Livre I, 1097a, 32 – 1097b, 1-7.
[39] Ibid. 1094b, 5-11.

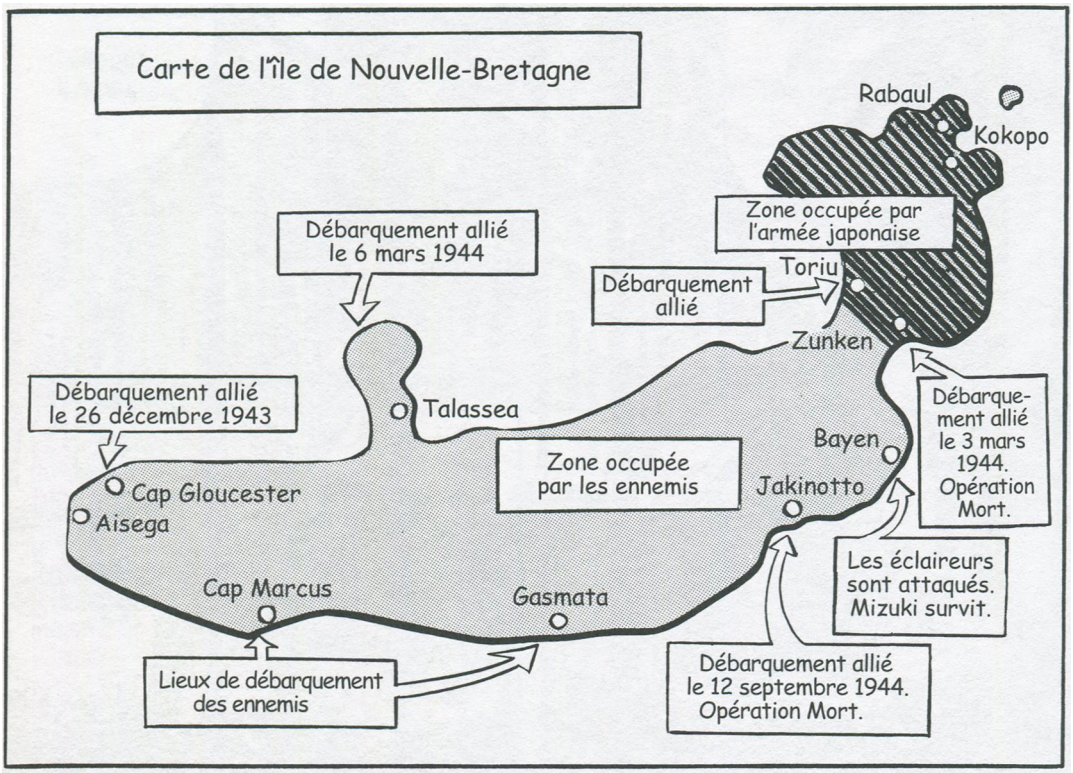


Illustration 14. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 53.

Dans ce climat de grande désespérance, et après la capitulation allemande, la capitulation du Japon semble proche. Si la première bombe atomique d'Hiroshima vise à forcer la reddition sans conditions, celle de Nagasaki le 9 août 1945 est complètement injustifiée (illustration 15). Ainsi, le 14 août 1945 l'empereur annonce la capitulation de son peuple mais sans jamais admettre la défaite de son pays[40]. Les Etats-Unis obligent par la Proclamation de Potsdam la démilitarisation totale du pays et la perte de l'ensemble de ses colonies. Les vainqueurs acceptent néanmoins de préserver le statut de l'empereur[41]. Le général Douglas MacArthur débute une démocratisation du pays, ce qui présuppose que le pouvoir de l'empereur est purement symbolique. Le Japon doit se plier maintenant aux objectifs des Etats-Unis tels qu'ils sont présentés dans la Charte des Nations Unies[42].

[40] MIZUKI, Shigeru, *Vie de Mizuki*, 2. Le survivant. Paris : éditions Cornélius, 2013, p. 322-323.
[41] REISCHAUER, Edwin O. (1973). *Histoire du Japon et des Japonais*, 1. Des origines à 1945. Paris : Editions du Seuil, 1997, p. 250-251.
[42] BOUISSOU, Jean-Marie. (1992). *Le Japon depuis 1945*. 2ème éd., Paris : Armand Colin, 1997, p. 3-12.

Illustration 15. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 313.

Alors que la responsabilité et la culpabilité de l'empereur ne sont jamais mises en doute, deux cent cinquante personnes seront sur la liste des criminels de guerre et jetées en prison. Mizuki met au jour l'absurdité de ce relativisme radical qui envoie son frère en prison (illustration 16). Les militaires autrefois acclamés comme des héros sont maintenant humiliés et incarcérés[43]. Ainsi, même si le positionnement moral et politique de Mizuki n'est pas toujours évident au fil de l'œuvre, nous observons parfois des expressions qui témoignent de son indignation en tant que citoyen. De plus, comme nous vérrons par la suite, l'auteur ne constate qu'avec un certain décalage la colère qu'il éprouvait envers l'empereur et les crimes perpétrés en son nom.

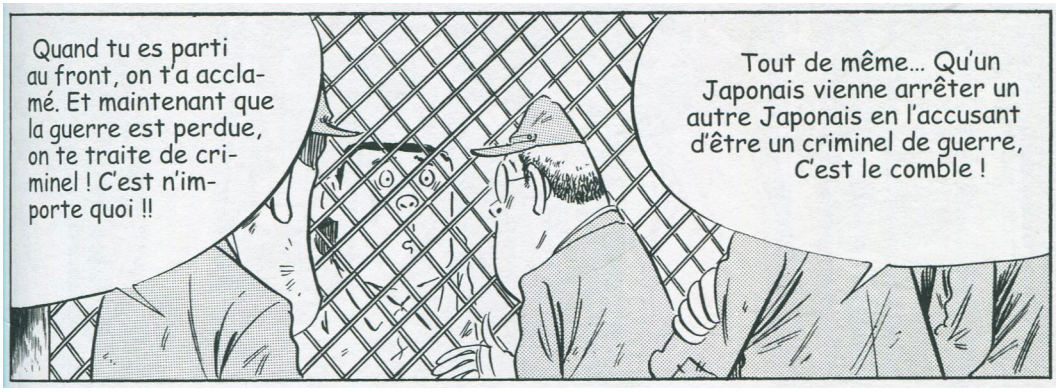


Illustration 16. Tome 2, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 388.

[43] MIZUKI, Shigeru, *Vie de Mizuki*, 2. Le survivant. Paris : éditions Cornélius, 2013, p. 388.

Après huit ans de guerre qui ont provoqué l'anéantissement des grandes villes, excepté Kyoto, et la destruction de l'industrie, le Japon meurt de faim. Les valeurs issues de la tradition forte sont remplacées par celles introduites par l'Occident caractérisées par la modernisation et le libéralisme américain. Les bombes atomiques et la souffrance jusqu'à ce jour inimaginable qui s'en est suivie avec deux millions de soldats et près de 700 000 civils sacrifiés[44] et la condamnation des survivants à la famine ont conduit à l'effondrement des principes traditionnels et la remise en question de l'ensemble du système de valeurs du peuple japonais. La pauvreté, le manque de biens de première nécessité et les conditions de vie inhumaines touchaient toutes les classes sociales et suscitaient des comportements paradoxaux. L'individualisme exacerbé chez les Japonais qui luttaient quotidiennement pour rester vivants[45] se mêlait à une solidarité nouvelle engendrée par la nécessité et qui poussait les citoyens à s'organiser en associations d'entraide[46].

Illustration 17. Tome 2, 3éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 385.

Après six ans et neuf mois d'occupation, le Japon est de nouveau indépendant en 1952. Le développement et l'urbanisation ont transformé les infrastructures et les grandes villes en général mais la situation économique continue d'être extrêmement difficile pour le peuple. Même si la scène politique se stabilise enfin, la société vit encore dans l'ombre de la défaite. Dans le milieu du *manga* la situation est extrêmement difficile. Mizuki nous raconte à quel point la famine guette les dessinateurs qui peuvent mourir de faim d'une journée à l'autre[47]. Dans les vignettes qui suivent (illustration 18) nous observons un exemple des conditions inhumaines dans lesquelles vivaient les *mangaka* de l'époque. Par la suite du récit (illustration

[44] BOUISSOU, Jean-Marie. (1992). *Le Japon depuis 1945*. Paris : Armand Colin, 1997.
[45] Ibid. p. 28.
[46] MIZUKI, Shigeru, *Vie de Mizuki*, 2. Le survivant. Paris : éditions Cornélius, 2013, p. 369-384.
[47] Ibid. p. 463-470.

19) nous sommes, en fait, informés que l'artiste mentionné meurt de faim alors que Mizuki est devenu célèbre.

Illustration 18. Tome 2, 4éme-7éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 469.

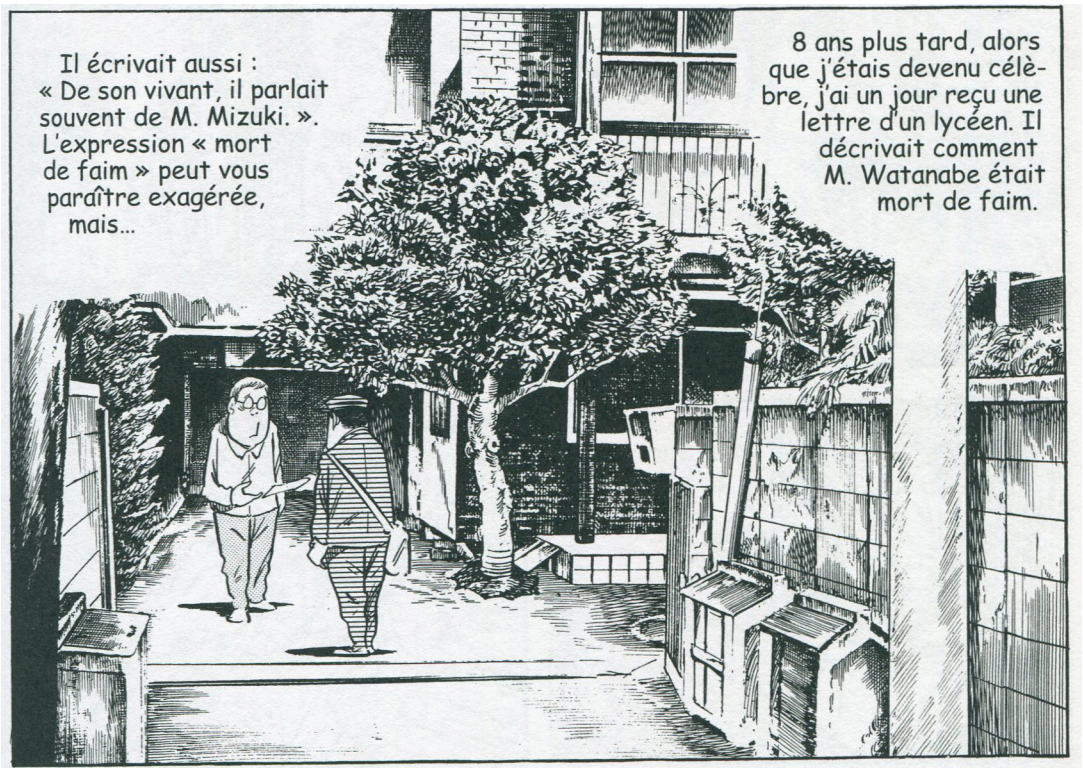


Illustration 19. Tome 2, 4éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 470.

Le marché noir et les librairies de prêt (*kashihonya*) sont révélateurs des mauvaises conditions de vie. Dans ces librairies particulières les gens pouvaient louer des livres, comme dans une bibliothèque, ce qui contribuait, selon Mizuki, à « l'émergence du *manga* tel que nous le connaissons à l'heure actuelle[48] » et constituait, selon Bouvard, un « vecteur du développement du manga au Japon[49] ». Les « *manga* rouges » (*akahon*), c'est-à-dire les livres populaires bon marché, se vendaient partout et « nourrissaient » nombre de dessinateurs qui travaillaient de manière frénétique pour une bouchée de pain. Les histoires apocalyptiques inspirées de la violence et de la monstruosité de la guerre se mêlent à un optimisme engendré par l'esprit réformateur et moderniste de l'époque ainsi que la transmission des idéaux démocratiques. Ainsi, dans les ruines de la guerre est né la pratique de *manga* comme on la connaît aujourd'hui et comme notre héros nous la raconte de manière originale et sans aucune intention d'enjoliver la situation.

Illustration 20. Tome 2, 1éme-3éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 362.

Alors que les deux premiers tomes racontent de manière explicite l'actualité politique, dans le troisième, Mizuki se concentre plutôt sur son parcours professionnel et ne dépeint pas avec la même ferveur les événements historiques. D'une part, puisqu'il s'agit d'une autobiographie, nous constatons un certain subjectivisme qui pousse l'auteur à mettre l'accent sur les événements qui ont le plus marqué sa vie et formé sa personnalité. D'autre part, même si l'auteur mentionne des événements économiques, comme le choc pétrolier de 1973, ou même des actes terroristes effectués par la secte *Aum Shinrikyo*[50], il est naturel que la gravité

[48] MIZUKI, Shigeru, *Vie de Mizuki*, 2. Le survivant. Paris : éditions Cornélius, 2013, p. 494.
[49] ジュリアン,ブヴァール. 60年代マンガの歴史における 文化, 社会, 政治. 山梨大学教育人間科学部紀要, 2007, vol. 9, p. 329-337. Consulté le 25 mars 2016. (Le manga des années soixante : à la croisée des histoires culturelle, sociale et politique)
[50] MIZUKI, Shigeru, *Vie de Mizuki*, 3. L'apprenti. Paris : éditions Cornélius, 2014, p. 169.

de la situation ne peut pas être comparée avec les années de la guerre. Par ailleurs, Mizuki même après son succès personnel continue à critiquer la société et les décisions qui aboutissent à l'appauvrissement de la population. Comme nous pouvons le voir sur la vignette présentée dans l'illustration 21, même si la politique de restructuration a renouvelé l'industrie et a créé de grandes infrastructures de transports et d'axes de communication, elle a conduit aussi à un mécontentement général suite aux difficultés économiques.

Illustration 21. Tome 3, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 169.

1. 2 *Manga* : Une pratique culturelle japonaise

Dans le présent chapitre nous allons présenter une petite histoire du médium et donner quelques éléments statistiques qui prouvent le succès du *manga*, analyser les facteurs qui y contribuent et les caractéristiques qui les différencient de la bande dessinée occidentale. Mon effort vise à mettre en évidence les éléments inhérents au médium et ceux qui apparaissent dans le récit de Mizuki de manière authentique et incarnent la volonté d'innover du « maître » (*sensei*), surnom donné aux *mangaka* en raison du respect dont ils jouissent dans la société japonaise. Il est essentiel de prendre en considération que si le *manga*, en tant qu'objet culturel, jouit d'un si grand succès aujourd'hui c'est parce qu'il est issu d'une pratique originale liée à la culture japonaise et née dans un contexte spatio-temporel précis.

Si l'on doit à Rodolphe Töpffer (1799 – 1846), l'écrivain, critique d'art et pédagogue genevois, la création de la première bande dessinée, le produit de *manga* est importé plutôt par les Etats-Unis comme un nouveau modèle de média illustré utilisé à premier titre dans les campagnes électorales américaines. En fait, le terme *manga*, qui se traduit par « images dérisoires », est un néologisme né de deux idéogrammes chinois *man* et *ga* qui signifient « dessins foisonnants ». Le terme est premièrement utilisé par le maître de l'estampe Hokusai (1760-1849) pour ses dessins Hokusai *Manga* exposés en 1867 à l'Exposition universelle de Paris. Le premier *comic strip* japonais *Tagosaku to Mokubê no Tôkyô kenbutsu* (Le voyage de Tagosaku et Mokubê à Tôkyô) est créé en 1902 par Yasushi Kitazawa (1876-1955), un jeune journaliste et illustrateur, qui était apprenti dans un magazine américain pour expatriés. Alors que Kitazawa recevait par ailleurs la Légion d'honneur à Paris en 1929, c'est en fait à Ippei Okamoto que les japonais doivent le premier *manga* de parution mensuelle qui fut aussi le premier à recevoir une reconnaissance internationale[51].

Bouissou pour sa part attribue le *manga* tel qu'on le connait aujourd'hui comme postérieur à la guerre du Pacifique. La parution de La nouvelle Ile au Trésor d'Osamu Tezuka marque, selon le spécialiste, la naissance en 1947 du « *manga* moderne » (*kindai manga).* Le fait qu'il s'agit d'une adaptation du fameux roman de Robert Louis Stevenson démontre les influences occidentales de l'époque ainsi que la nature du médium en tant qu'« importation » d'abord américaine. Les *manga* de l'époque créés par les *mangaka* qui ont survécu à la cruauté

[51] BOUISSOU, Jean-Marie. (2010). *Manga*, Histoire et univers de la bande dessinée japonaise. Paris : Editions Philippe Picquier, 2014, p. 47-51.

et à l'absurdité de la guerre sont caractérisés par deux tendances principales. En effet, le traumatisme a suscité la mise en scène, d'une part, de la violence et de l'apocalypse, et, d'autre part, d'une échappatoire à la réalité par l'attachement au surnaturel et au fantastique. Dans *Astroboy* de Tezuka, un petit garçon-robot se bat partout dans le monde contre le totalitarisme, la violence et le racisme, signe de l'esprit antimilitariste de l'époque et du travail du « dieu » du médium, comme les passionnés du médium ont tendance à qualifier cet auteur pionner. Cette série considérée comme la plus populaire de toute l'histoire du *manga*, représente, selon Bouissou, l'acceptation des différences et le renouvellement des idées façonnées par la modernisation du Japon du fait de l'occupation américaine[52].

L'engagement politique, résultat des événements récents, se traduit dans deux mouvements inhérents au *manga*. En 1957, Yoshihiro Tatsume utilise le terme *gekiga* pour distinguer son travail des *manga* « édulcorés » qui circulaient jusqu'à cette date-là sur le marché[53]. Cette nouvelle catégorie de *manga* adulte et sérieux raconte de manière abrupte et violente la réalité et est caractérisée par l'approche gauchiste de ses auteurs. Le *manga* autobiographique, comme un produit originalement subversif, nait aussi à la fin des années 60 puisque les nouveaux *mangaka*, y compris Mizuki, qui ont survécu au malheur de la guerre sont déterminés à prendre une revanche sur la société et sa cruauté en racontant leur propre histoire[54].

Peu à peu les premiers *mangaka,* y compris Mizuki, ont surmonté les difficultés des premières années, quand le médium était strictement tourné vers les enfants et manquait de reconnaissance, et ils accèdent enfin au succès. En effet, la première génération de *mangaka,* Tezuka, Ishinomori, Saitô, Nagai et le duo Fujiko Fujio et bien sûr Mizuki, jouit d'une grande liberté. La prépondérance économique du médium sur le marché japonais a assuré un pouvoir sans pareil aux dessinateurs qui pouvaient travailler dans leurs propres studios à l'abri des pressions politiques et étaient traités d'égal à égal avec les éditeurs[55]. Cette indépendance

---

[52] Ibid. p. 61-64.

[53] HAUDOT, Jonathan. Paul Gravett, Manga: soixante ans de bande dessinée japonaise, trad. de l'anglais par Fr. Brument. Monaco, Éd. du Rocher, 2005, 176 p. *Questions de communication*, 2006, no 9. https://questionsdecommunication.revues.org/7955?lang=fr. Consulté le 5 mai 2016.

[54] ジュリアン,ブヴァール. 60 年代マンガの歴史における 文化, 社会, 政治. *山梨大学教育人間科学部紀要*, 2007, vol. 9, p. 329-337. Consulté le 25 mars 2016. (Le manga des années soixante : à la croisée des histoires culturelle, sociale et politique)

[55] BOUISSOU, Jean-Marie. (2010). *Manga*, Histoire et univers de la bande dessinée japonaise. Paris : Editions Philippe Picquier, 2014. p. 117.

nourrie par le succès immédiat du médium et liée au bouleversement éthico-politique des années de l'après-guerre a conduit à une certaine identification du *manga* comme véritable contre-culture forgée par l'esprit réformateur de l'époque et dotée de qualités éminemment humanistes.

L'importation en France à travers des dessins animés à la fin des années 1970 a conduit à une reconnaissance de ce médium plutôt tardive. La diffusion des premiers dessins animés particulièrement violents pour les standards européens avait conduit à considérer le médium comme étant brutal et néfaste malgré quelques tentatives fructueuses dans les années 80, par exemple celle de Gen d'Hiroshima. Le fameux Akira d'Otomo Katsuhiro est certainement le premier à dominer le marché français alors qu'à la fin des années 90, des maisons d'éditions, comme Casterman et Delcourt, commencent à publier systématiquement des albums japonais. De plus, en 1996 « Planète Manga » à Paris fut le premier grand salon en France dédié exclusivement au médium japonais. En outre, une légitimation plus officielle vient avec la récompense des artistes au Festival d'Angoulême qui décerne entre autres le prix du meilleur scénario en 2003 à Jîro Taniguchi pour Quartier Lointain et le prix de la meilleure série en 2004 à Urasawa Naoki pour *20th Century Boys*. Le succès actuel de la bande dessinée japonaise en France représente un vrai basculement du phénomène étant premièrement identifié comme un « déclin culturel », expression employée par Éric Maigret dans un article consacré au genre[56].

Cependant, la lecture des *manga* présente une série de difficultés pour le lecteur occidental très éloigné de sa culture. Il ne s'agit pas simplement d'un fossé lié au sens, découlant de l'histoire et de la tradition, qui différencie les *manga* des bandes dessinées occidentales mais aussi d'une rupture dans l'habitude de lecture. En premier lieu, je vais analyser les caractéristiques formelles des *manga* qui créent certains problèmes au lecteur habitué à la lecture occidentale et puis me pencher sur les spécificités de la culture japonaise dans son ensemble, comme les éléments religieux, historiques et folkloriques.

Premièrement, la lecture est inversée de droite à gauche. Ainsi, le mouvement habituel de l'œil est déstabilisé par ce changement de direction. Tandis que la plupart des dessinateurs

---

[56] MAIGRET, Eric. Le jeu de l'âge et des générations: culture BD et esprit Manga. *Réseaux*, 1999, vol. 17, no 92-93, p. 241-260. http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1999_num_17_92_2122. Consulté le 3 mai 2016.

à succès forment des ateliers entiers de réécriture des récits de façon inversée à destination de la vente en Europe et aux Etats-Unis, plusieurs auteurs et éditeurs choisissent au contraire de maintenir le format original de *manga*, comme c'est le cas pour la Vie de Mizuki. Cette particularité, visant à conserver la spécificité japonaise du format, attire finalement le lecteur occidental fervent d'exotisme.

Deuxièmement, la mise en page, en comparaison de celle des bandes dessinées, est plutôt irrégulière et l'équilibre est rompu par l'alternance de la perpendicularité et du parallélisme. Une autre différence s'exerce dans le passage de la structure linéaire à la tabulaire, par une somme d'actions dans un même tableau, ceci renforçant la cohérence des actions de chacune des petites histoires. Les signes iconographiques caractérisent certainement la richesse du symbolisme japonais mais constituent un élément étrange pour le lecteur occidental. Par exemple, les croix sur le visage ou les yeux signifient la colère ou la peine. La transpiration intense et l'expiration sous la forme de nuages se mêlent à la gestuelle continuelle des personnages. Les révérences, les serrements de poing, la friction du menton, les mains abandonnées et les bras croisés constituent les signes illustrant respectivement gentillesse, autorité, confusion, indifférence et satisfaction. Dans les exemples qui suivent (illustrations 22-23) nous observons ainsi une variété de gestes qui démontrent d'une part l'expressivité du peuple japonais ainsi que les significations qui en découlent. Dans l'illustration 23, nous voyons une révérence typique qui ne constitue pas seulement une coutume mais traduit une marque de respect et d'honneur dans la salutation.

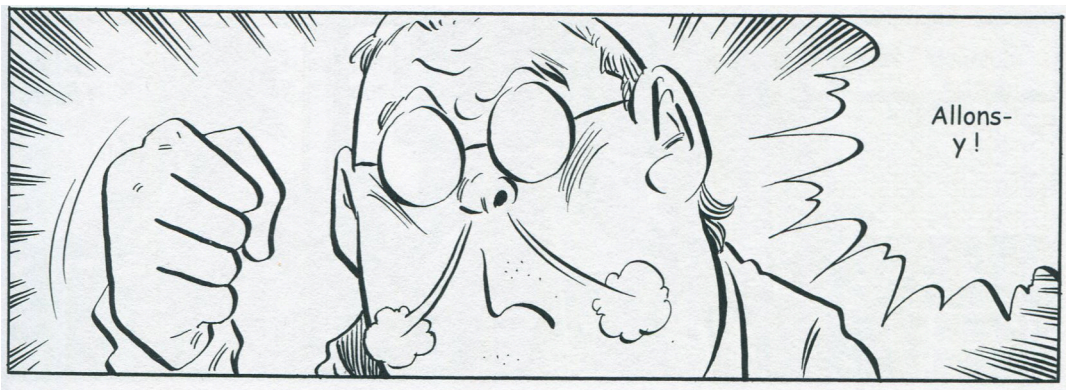


Illustration 22. Tome 3, 6éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 418.

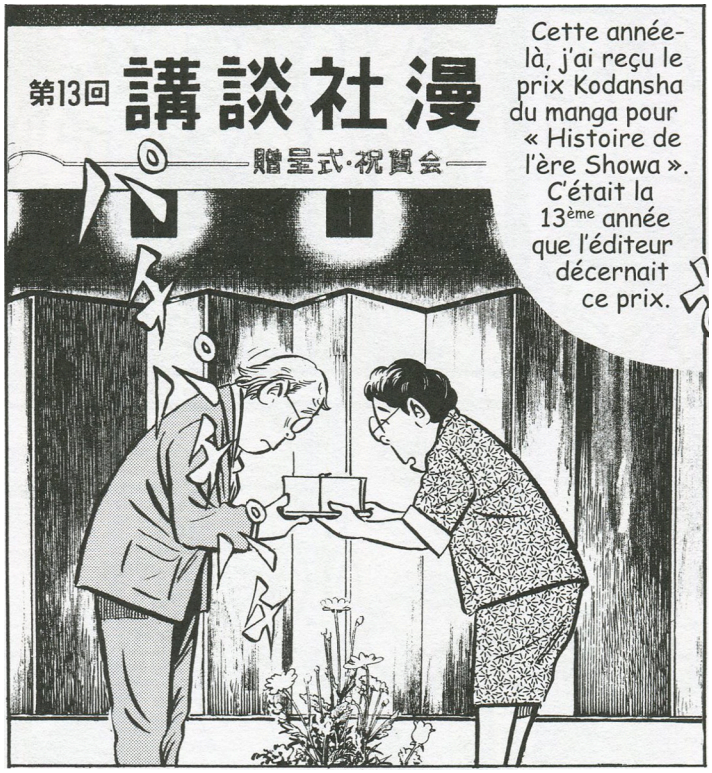


Illustration 23. Tome 3, 3éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 289.

Les héros *manga* se caractérisent par des traits marqués et accompagnés d'une forte expressivité. Aussi, les mêmes personnages ne sont pas toujours uniformes dans le cours de l'album et illustrent la modification de leurs états d'âme. Très souvent ils paraissent caricaturaux, contribuant ainsi à leur valeur humoristique et créant un écart entre la représentation fidèle de la réalité et tout ce qui découle de l'imaginaire. Comme le souligne Benoît Peeters dans un entretien avec Jirô Taniguchi, ailleurs, la simplicité avec laquelle sont représentés les personnages crée un grand contraste avec les décors pleins de détails, « quasi photographiques », ce qu'on observe dans les illustrations 24, 25. Pour Taniguchi « même les décors sont chargés d'expression, et en quelque sorte (…) ils sont aussi eux des acteurs de l'histoire ». Pour autant, le *mangaka* reconnu insiste sur le besoin de conserver un équilibre entre les éléments plus ou moins détaillés[57].

[57] PEETERS, Benoît. *Vie et œuvre de Jirô Taniguchi*, Entretien réalisé par Benoît Peeters. Dans la revue: *Poétiques de la bande dessinée, L'Harmattan, Paris, MEI*, n° 26, 2007, p. 7-18.

Illustration 24. Tome 3, 4éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 43.

Illustration 25. Tome 3, 1émé vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 223.

En effet, il s'agit d'une série de codes qui forment l'univers de *manga* et qui sont intrigants pour le lecteur profane. Les idéogrammes, les codes vestimentaires, les habitudes alimentaires sont autant de représentations de la diversité culturelle et de l'intérêt que le Japon suscite pour le monde occidental. Tous ces éléments que l'on ne voit pas dans les bandes dessinées ordinaires nous attirent par leur étrangeté et nous incitent à les découvrir. Effectivement, c'est par la reconnaissance de la distance culturelle, mise en évidence grâce à la variété des représentations non connues, que le lecteur peut éventuellement mesurer et franchir cette distance. La Vie de Mizuki, elle-même issue d'un syncrétisme culturel, comporte des caractéristiques empruntées autant au monde oriental qu'occidental. Comme le souligne Bernard Faure, en ce qui concerne la pensée occidentale d'une part et la pensée bouddhique d'autre part, « aucune de ces « pensées » ne se réduit à une philosophie « pure »[58]. Même dans la pensée que l'historien appelle « extrême-asiatique » il reconnaît trois grandes doctrines : le bouddhisme, le taoïsme et le confucianisme[59].

L'auteur confère un caractère d'universalité à son autobiographie en l'inscrivant dans le monde et pas dans un endroit géographiquement défini. En effet, Mizuki rend l'album attirant et compréhensif au lecteur éloigné pour une série de raisons. L'auteur ne délimite pas ses références dans le cadre de son expérience personnelle mais il « se déplace » par l'opposition et la comparaison constante de la situation japonaise, orientale, avec l'occidentale. Les éléments historiques se mêlent avec les informations sur le folklore japonais, la nourriture, la religion et tout ce qui forme une communauté. Un des éléments constituants de la culture est certainement la langue. Même si le récit est bien évidemment traduit pour le lecteur étranger, un grand nombre de signes est conservé en japonais. Par ailleurs, les onomatopées aussi restent naturellement à l'identique.

Le récit de Mizuki, par son caractère syncrétique, nous montre à quel point est erronée la conception de la culture comme quelque chose de stable et indépendant des facteurs extérieurs. Claude Lévi-Strauss utilise le terme de « faux évolutionnisme[60] » pour décrire ce phénomène de la naturalisation de la culture qui régit les sociétés humaines dés l'antiquité. Le recours à l'héritage culturel n'est ainsi qu'un moyen de stabiliser un certain état de dominance en le légitimant grâce aux caractéristiques physiques (dans le cas de l'Aryanisme) ou à la

---

[58] FAURE, Bernard. (1998). *Bouddhismes, philosophies et religions*. Paris : Flammarion, 2010, p. 25.
[59] Ibid. P. 86.
[60] LÉVI-STRAUSS, Claude. (1952). *Race et Histoire*. Paris : Gallimard (folio), 2007, p. 18.

supériorité culturelle (le cas d'Alexandre le Grand qui est apparu comme un Dieu aux peuples primitifs de l'Asie sauvage). Or, il faut prendre en considération que cette supériorité peut résulter d'une série de raisons fortuites, liées à des facteurs objectifs comme par exemple le lieu, qui ont privilégié l'épanouissement d'une civilisation et pas d'une autre. Il est évident qu'en nous appuyant sur des valeurs, sur des caractéristiques physiques et sur des coutumes immuables pour cristalliser la force de certains peuples nous soulignons le sous-développement des autres. Arjun Appadurai renonce à cette « substantialisation[61] », comme il l'appelle, de la culture, c'est-à-dire à une culture qui existe en soi de manière permanente. Ainsi, la formation et la culture ne sont pas solides et stables en soi appartenant au peuple et se pérennisant via les objets culturels hérités mais se sont transmises au cours des ans et des lieux grâce à l'éducation et le syncrétisme culturel.

Un élément que nous observons très souvent dans l'œuvre de Mizuki en général, c'est la représentation de l'imaginaire. Dès son très jeune âge, étant particulièrement insouciant et rêveur Mizuki a des difficultés à distinguer la réalité de la fiction. D'une grande curiosité il s'émerveille pour le monde des esprits trouvé dans les mythes de la tradition japonaise (illustration 26). Or, le rôle majeur de l'imaginaire dans le récit de Mizuki n'est pas simplement un produit de son caractère, ce qui certainement constitue aussi un facteur important. En réalité, cette tendance au goût pour la fiction et le surnaturel qui le caractérise provient naturellement de la tradition bouddhique et du folklore japonais. Comme François Jullien le souligne, le bouddhisme a contribué largement à l'ouverture de l'imaginaire et à la visualisation d'êtres démoniaques chez les peuples asiatiques[62].

---

[61] APPADURAI, Arjun. (1996). *Après le colonialisme*. Paris : Payot & Rivages, 2005, P. 43.
[62] JULLIEN, François. Naissance de l'«imagination»: essai de problématique au travers de la réflexion littéraire de la Chine et de l'Occident. *Extrême-Orient Extrême-Occident*, 1985, no 7, p. 23-81. http://www.jstor.org/stable/42636017. Consulté le 24 février 2016.

Illustration 26. Tome 1, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 36.

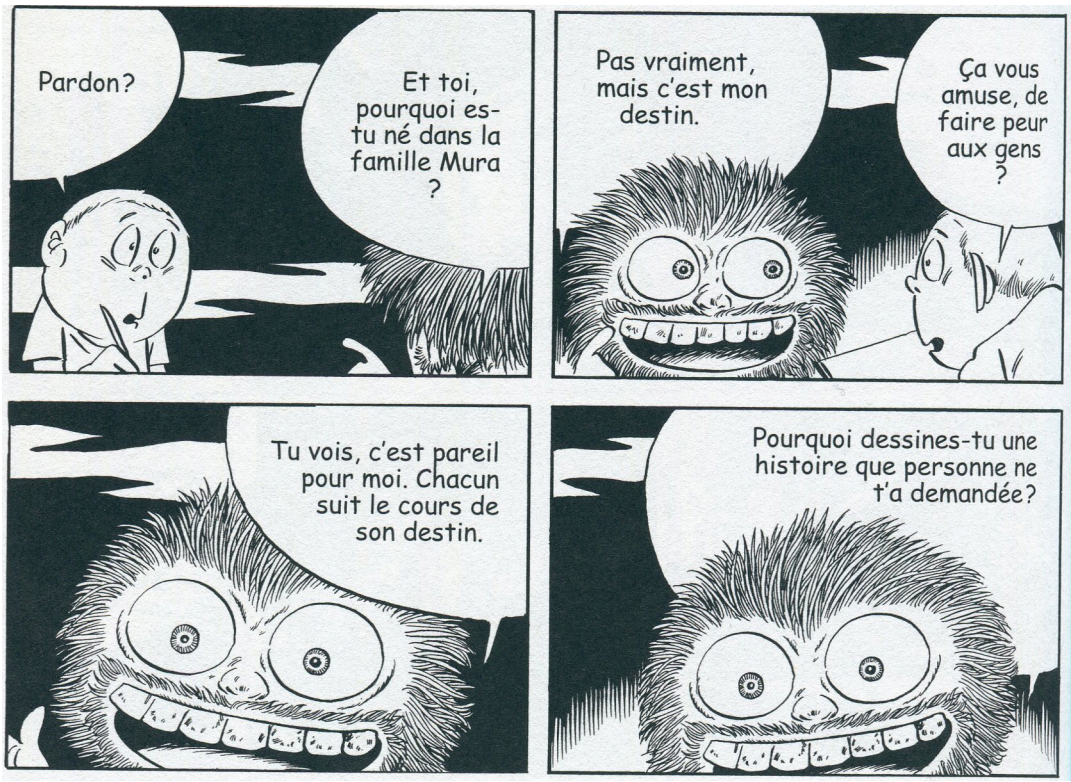


Illustration 27. Tome 1, 4éme-7éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 167.

La vie de l'au-delà n'est pas seulement un sujet philosophique mais fait partie du folklore japonais qui perdure sous forme de coutumes et de mythes qui célèbrent les défunts. Mizuki a écrit un dictionnaire qui se réfère exclusivement aux esprits connus comme *yôkai*[63], et le 25 août 1996 il a participé au premier « Congrès International sur les *yôkai* » à Sakaïminato, sa ville natale. En effet, la narration des coutumes ordinaires nous informe sur la célébration de la mort qui ne constitue pas un sujet tabou mais fait partie de la réalité japonaise. Dans l'illustration 28, nous observons la danse de la fête d'Obon, une fête célébrant les morts et qui dure trois jours du 13 au 15 août dans le Japon tout entier. Cette tradition d'origine bouddhique se fait en mémoire des défunts par leurs familles qui expriment leur reconnaissance et « guident les morts vers leur demeure » par des lanternes et des offrandes accrochées devant les maisons[64].

Illustration 28. Tome 1, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 184.

[63] MIZUKI, Shigeru. *Yôkai : dictionnaire des monstres japonais*. Paris : éditions Pika, 2015.
[64] MIZUKI, Shigeru. *Vie de Mizuki*, 3. L'apprenti. Paris : éditions Cornélius, 2014, p. 491.

Les suicides découlant de l'amour, de l'honneur et du devoir à la patrie et l'empire représentent un phénomène qui n'est pas du tout exagéré par l'auteur. Mizuki se souvient des nombreux suicides mis en place sur le volcan Mihara surnommé aussi la « Mecque des suicidés » ou « Volcan des amoureux » du fait des amoureux malheureux qui choisissaient de terminer leur vie en sautant dans le cratère.[65] La mort n'est pas nécessairement liée à la tradition religieuse mais joue un rôle principal dans l'histoire aussi. Même si cette tendance à la mort volontaire apparaît étrange au lecteur occidental, sa justification par Maurice Pinguet semble encore plus étonnante. En réalité, comme l'écrivain et spécialiste du Japon le souligne, cette décision personnelle de mourir ne vise pas à un accomplissement de nature religieuse issu de la croyance dans l'éternité mais va dans le sens de la vie. En effet, la mort est partie prenante de la vie et la liberté de mourir comme chacun le souhaite fait partie de la grandeur du peuple japonais. Ainsi, l'acte de se tuer ne prend pas de sens dans un autre monde mais dans cette vie[66]. Dans l'exemple ci-dessous (illustration 29) nous présentons le suicide d'un militaire après la défaite. En réalité, le geste du *seppuku,* habituel chez les guerriers, ne symbolise pas, selon Pinguet, la défaite et la désespérance mais au contraire le courage et l'orgueil de pouvoir choisir son propre destin. Ainsi, la décision des guerriers de se tuer de cette manière est représentative de leur souveraineté et accomplit la gloire attribuée à « l'art martial de bien mourir[67] ».

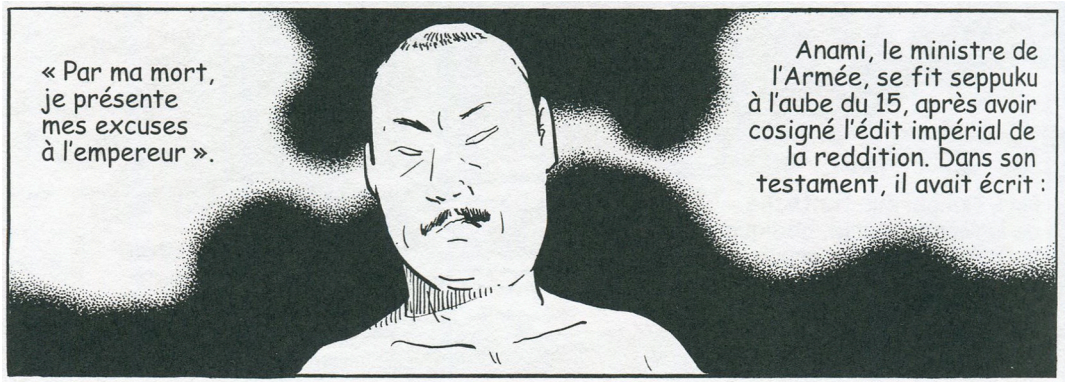


Illustration 29. Tome 2, 3éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 323.

[65] Ibid. 1. L'enfant. 2012, p. 248.
[66] PINGUET, Maurice. *La mort volontaire au Japon*. Paris : éditions Gallimard, 1984, p. 22.
[67] Ibid. p. 95-96.

Dans les vignettes présentées ci-dessous (illustrations 30, 31), Mizuki reçoit un ordre de couper le doigt d'un soldat en train de mourir. Comme l'auteur le souligne, l'armée était obligée de rendre à sa famille les cendres, un os ou même un caillou du champ où le soldat avait péri[68]. Dans un autre cas, comme nous l'observons dans l'illustration 32, Mizuki est obligé de remercier son supérieur après qu'il l'a giflé, ce qui apparaît comme très comique mais que l'auteur rectifie en affirmant qu'il ne s'agit pas du tout d'humour. En effet, Mizuki nous informe que « dans l'armée et dans la pensée Zen, il faut remercier pour tout acte de punition infligé[69] ».

Illustration 30. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 169.

Illustration 31. Tome 2, 7éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 169.

[68] MIZUKI, Shigeru. *Vie de Mizuki*, 2. Le survivant. Paris : éditions Cornélius, 2013, p. 489.
[69] Ibid. 1. L'enfant. 2012, p. 488.

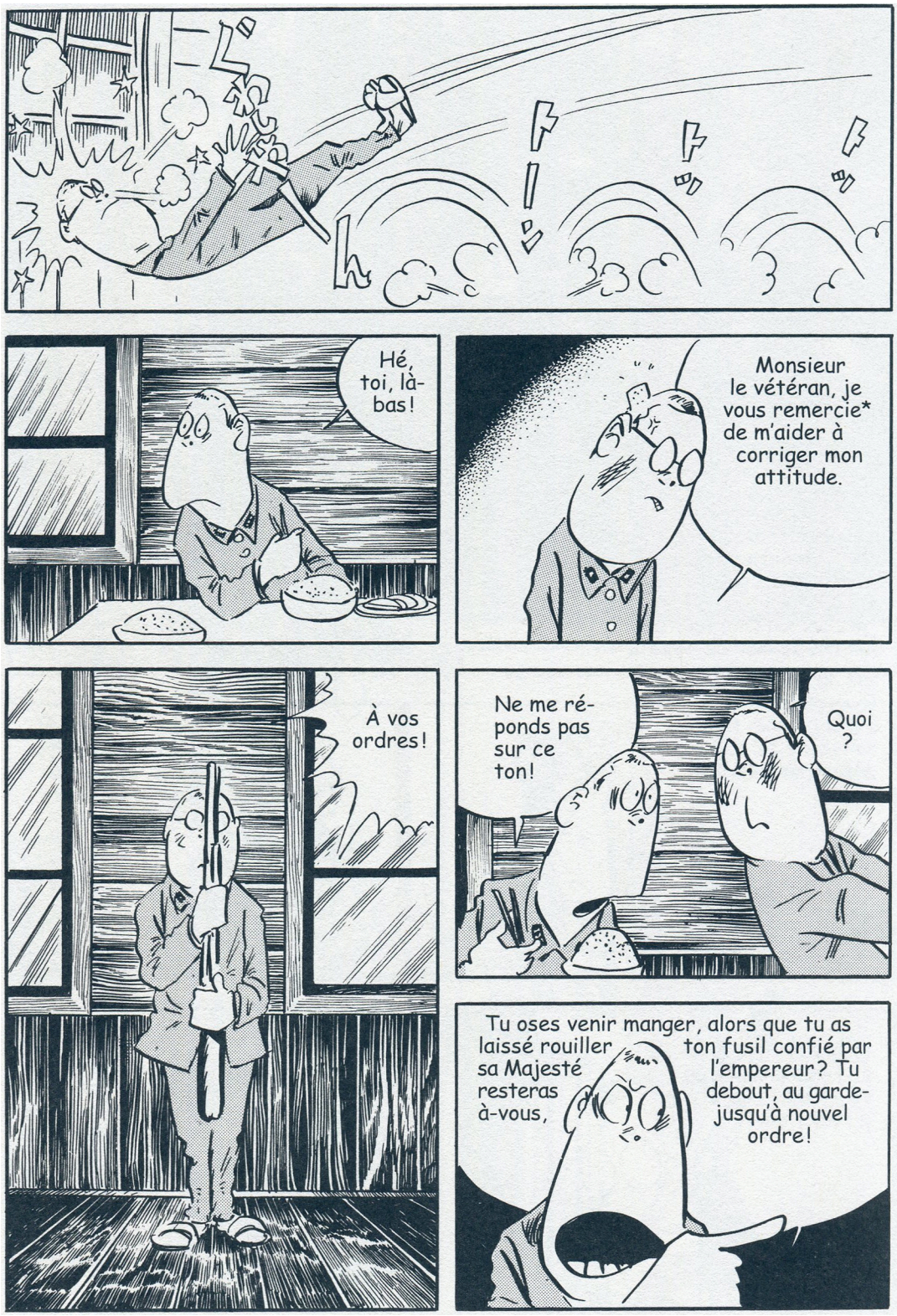


Illustration 32. Tome 1, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 397.

Valérie Cools, dans un article où elle traite de tous les facteurs qui créent des « ruptures » et des « glissements » dans les *manga*[70], parle du malaise ressenti par le lecteur occidental face à l'étrangeté des *manga*. Or, ce malaise se transforme en plaisir de découvrir et de maîtriser une autre culture et un nouveau monde de représentations. En effet, le fait que la France constitue aujourd'hui le plus important marché d'exportation de *manga*[71] démontre que malgré les écarts culturels et sémiotiques que nous avons mentionnés, les bandes dessinées japonaises restent particulièrement populaires. La vente des *manga* en France représentait en 2008, 37% des ventes totales de bandes dessinées, ce qui se traduit par 15,1 millions d'exemplaires[72]. Il apparaît ainsi avec une certaine évidence que le fossé culturel intrinsèque à la lecture des *manga* plonge le lectorat occidental dans un monde étrange et exotique qui lui apparaît extrêmement attrayant. De plus, les nombreux prix attribués à des auteurs japonais ne traduisent pas seulement l'engouement du marché français mais aussi la légitimation du *manga* comme un véritable concurrent de la bande dessinée occidentale. Aussi, il faut souligner que si la pratique du *manga* a commencé comme sous-catégorie de la bande dessinée c'est le caractère national et les caractéristiques originales qui l'ont classé parmi les objets culturels nationaux.

---

[70] COOLS, Valérie. 8. Ruptures et glissements dans les manga. http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_133.pdf. Consulté le 20 avril 2016.
[71] BOUISSOU, Jean-Marie. (2010). *Manga*, Histoire et univers de la bande dessinée japonaise. Paris : Editions Philippe Picquier, 2014. p. 147.
[72] Ibid. p. 17.

1. 3 Le récit autobiographique dans la bande dessinée

« L'expérience est le cours de la vie. Le monde est ce que l'expérience inculque.[73] »
Charles Sanders Peirce

Dans le cadre pragmatiste, la prise de conscience est étroitement liée aux stimulations sociales et à l'environnement de l'individu. Dans les chapitres précédents j'ai dépeint le contexte dans lequel se déroule l'expérience de Mizuki ainsi que les conditions dans lesquelles a surgi la pratique culturelle du *manga*. Il me reste maintenant à examiner les qualités autobiographiques de l'œuvre au travers de la définition du genre et les tactiques de l'autoreprésentation qui distinguent le personnage de Mizuki dans la société. Ainsi, je cherche à mettre en évidence l'émergence du « soi » à travers l'expérience sociale.

Etant premièrement un genre littéraire, l'autobiographie se définit, selon Philippe Lejeune, comme : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». Cette définition s'étend, selon l'auteur, sur les catégories suivantes dont les éléments constituent des conditions qui doivent être remplies partiellement ou totalement : 1) la forme du langage (récit ou en prose), 2) le sujet traité (vie individuelle, histoire d'une personnalité), 3) la situation de l'auteur (identité de l'auteur et du narrateur) et 4) la position du narrateur (identité du narrateur et du personnage principal et perspective rétrospective du récit)[74]. La Vie de Mizuki est effectivement un récit autobiographique qui raconte l'histoire de Shigeru Mizuki constituant en même temps l'auteur, le narrateur et le protagoniste.

Le succès de l'autobiographie dans la bande dessinée signifie un renouvellement du médium comme forme sémiotique ainsi qu'artistique. Ainsi, la nouvelle conception de la bande dessinée comme un mélange entre le genre autobiographique et la bande dessinée conventionnelle ne nous offre pas seulement un nouveau moyen mais le savoir-faire qui va avec. Autrement dit, de nouveaux dispositifs de communication signifient un nouvel univers sémiotique puisque la construction du sens est indissociable du langage employé. Selon Michel Foucault, la formation discursive dérive d'une série de relations qui conditionnent nos

[73] PEIRCE, Charles S. *Ecrits sur le signe*. Paris : Editions du Seuil, 1978, p. 92.
[74] LEJEUNE, Philippe. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris : Editions du Seuil, 1996, p. 14.

pratiques et qui peuvent être internes (la mise en relation des énoncés) ou externes (la coexistence des institutions, techniques, groupes sociaux etc.) du langage[75]. Certes, ce « système de formation » est régi d'un ensemble de règles qui peuvent avoir un caractère soit stratégique (celles qui résultent d'une hiérarchie inhérente aux vecteurs institutionnels) soit empiriste (celles qui résultent de la régularité des pratiques discursives). Cependant, n'ayant pas l'intention de faire une analyse sémiotique, je voudrais simplement mettre en évidence l'influence des pratiques discursives sur nos habitudes et sur « les domaines qu'elles mettent en relation[76] ».

Le récit autobiographique ne constitue pas seulement une sous-catégorie de la bande dessinée mais en revanche il est une pratique autonome qui exerce son pouvoir sur les domaines sur lesquels il s'étend. Comme Benoît Berthou le souligne, « l'autobiographie constitue le vecteur d'une nouvelle conception de la bande dessinée[77] ». En effet, par la volonté de présenter une série des éléments qui forment le concept de la personnalité (souvenirs, événements historiques et imaginaire) le récit autobiographique permet la remise en cause des fonctions narratives traditionnelles. Par ailleurs, le fait que la narration « auto-diégétique » de l'autobiographie se mêle avec la structure narrative de la bande dessinée ne doit pas être perçu comme rupture du genre littéraire mais comme une extension des possibilités des deux champs.

En effet, Mizuki exploite au maximum les possibilités stylistiques de son art, comme nous allons constater dans le chapitre consacré à la forme, mais donne aussi à ses livres le format d'un vrai livre littéraire utilisant tous les « outils » qui facilitent la narration et rendent son travail explicite. Les trois tomes de l'œuvre sont chacun de presque 500 pages et sont enrichis de notes et repères historiques détaillés. En fait, le *mangaka* attribue une grande importance au « paratexte[78] », comme Gérard Genette définit les paramètres qui fonctionnent de manière auxiliaire au texte. Même si Genette nous met en garde sur l'attention parfois exagérée que porte l'auteur ou le lecteur au paratexte, les particularités de la Vie de Mizuki rendent le paratexte absolument indispensable pour le lecteur occidental. Ainsi, des informations qui peuvent apparaître comme supplémentaires ou même documentaires, par

---

[75] FOUCAULT, Michel. (1969). *L'archéologie du savoir.* Paris : Gallimard, 2014, p. 100-103.
[76] Ibid. p. 104.
[77] BERTHOU, Benoit. L'autobiographie: pour une nouvelle bande dessinée?. *Art, éducation et politique*, 2011, p. 195-206. <halshs-00851642>. Consulté le 16 avril 2016.
[78] GENETTE, Gérard. (1987). *Seuils*. Paris : Editions du Seuil.

exemple les différentes cartes ou les documents non traduits, composent le paratexte et constituent une autre façon de présenter le « parcours » de l'auteur.

Le genre autobiographique dans la bande dessinée engendre aussi de nouveaux modes d'autoreprésentation. L'auto-narration s'accompagne de l'autoportrait, ce qui accorde une grande liberté à l'auteur qui trouve une alternative pour ce qui ne peut pas être communiqué par les mots. Edmond Baudoin, un des artistes pionniers de la bande dessinée autobiographique en France, compare l'écriture qui est toujours abstraite avec l'image qui s'impose au lecteur et surtout à l'auteur lui-même[79]. En effet, le caractère pictural de la bande dessinée permet à l'auteur de dépeindre de façon explicite les personnages ainsi que son imaginaire au côté d'événements réels. En réalité, les rêves et les produits de l'imagination, qui font partie de la mémoire collective de l'individu, ne sont pas faciles à décrire que par les mots. C'est pourquoi, dans la littérature « conventionnelle » les images qui sont les produits de l'imaginaire ne peuvent être communiquées qu'en recourant aux métaphores.

Ce problème de la représentation d'un objet sorti de l'imagination est lié à la nature limitée du langage, puisque les mots n'ont pas de signification propre, indépendamment d'une expérience réelle appartenant à notre environnement physique. Ainsi, la pertinence des métaphores est déterminée par un élément empiriste qui les régit. C'est pourquoi, comme George Lakoff et Mark Johnson le soulignent, « les métaphores nous permettent de comprendre un domaine d'expérience dans les termes d'un autre[80] ». Cependant, la compréhension se déroule de manière interactionnelle puisque les termes métaphoriques doivent recourir à quelque chose de déjà connu. Par conséquent, le langage par les métaphores dont la nature est évidemment approximative n'est capable de décrire que des choses qui appartiennent à une culture commune et donc compréhensible. L'usage des images n'est pas simplement complémentaire mais indispensable à la compréhension des concepts qui n'appartiennent pas à notre cadre d'expérience. Ainsi, la qualité picturale de la bande dessinée, ayant une valeur d'abord esthétique, devient un outil précieux pour la représentation du « je », en tant qu'un « autre ». Autrement dit, à travers les images l'auteur peut communiquer

---

[79] BAUDOIN, Edmond. **réponses à huit questions sur l'autobiographie,** propos recueillis par Thierry Groensteen, *Entretien paru dans le premier numéro de* 9ème Art*, en janvier 1996.* Consulté le 17 mars 2016.

[80] LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. (1980). *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Paris : Les éditions de minuit, 1985, p. 127.

l'incommunicable, ce qui échappe aux mots parce qu'il ne fait pas partie de la réalité sociale et donc collective.

La question de la représentation du « je » n'est pas simple puisqu'elle implique de se voir avec les yeux des autres, se voir comme une partie de l'ensemble, comme un particulier du général. Ce processus d'objectivation est crucial au sein des Etudes Culturelles. En effet, l'individu ne peut s'identifier qu'à travers la comparaison et la distinction avec autrui. Ainsi, l'autoreprésentation ne constitue pas seulement un mode littéraire mais exige la connaissance de soi-même et la comparaison avec autrui, ce qui constitue certainement un effort réflexif et surtout la prise de distance par rapport à soi-même. Ce mélange est crucial parce qu'il fait partie du pluralisme humain. Comme nombre de sociologues le soulignent, l'individu ne constitue pas une monade autonome et indépendante mais est indissociable du réseau des acteurs dont il fait partie. Selon Bernard Lahire, « tout corps (individuel) plongé dans une pluralité de mondes sociaux est soumis à des principes de socialisation hétérogènes et parfois même contradictoires qu'il incorpore[81] ».

La difficulté de parler de soi constitue un problème inhérent au genre autobiographique. La représentation du moi est évidemment essentielle mais ne doit pas fonctionner au détriment du rythme narratif du récit. Ainsi, nous constatons parfois dans l'album un « relatif effacement du moi individuel[82] » qui selon Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone est à la base de stratégies multiples et signifie le choix de l'auteur de s'éloigner de ce qui serait une autobiographie strictement définie. En effet, si l'effacement est relatif dans d'autres œuvres pour ne pas fatiguer le lecteur par une présentation monotone donnée par l'auteur sur sa personnalité, chez Mizuki c'est si systématique que nous ne nous informons sur sa personnalité que de manière indirecte. Par exemple, dans le but de se situer dans un milieu social particulier il fait une petite généalogie de sa famille mais sans présenter des informations relatives à sa vie et personnalité. Or, cette narration contribue à l'initiation du lecteur à un certain cadre social. Ainsi, la provenance d'une famille aisée considérée comme une puissance locale, même si elle est déjà en déclin avec la naissance de Shigeru, nous présente son milieu social. De plus, il nous donne en même temps des informations sur le

[81] LAHIRE, Bernard. (2001). *L'homme pluriel*. Paris : Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2011. p. 50.
[82] LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Eliane. (2004). *L'autobiographie*. Paris : Armand Colin, 2015, p. 113.

commerce de l'époque en disant que l'entreprise familiale spécialisée dans le commerce maritime a reculé avec le développement du chemin de fer[83].

Comme Lejeune le souligne, même si le récit concerne principalement la personnalité de l'auteur « l'histoire sociale ou politique peuvent y avoir aussi une certaine place[84] ». Ainsi, l'analyse du personnage présuppose la prise en considération de son environnement et la représentation de soi-même dans celui-ci et par rapport à autrui. Les éléments historiques et culturels ne forment pas simplement le contexte de la Vie de Mizuki mais ils jouent un rôle déterminant. En fait, sous le prisme pragmatiste l'émergence du soi est indissociable de son environnement social. Comme George Herbert Mead le souligne, « le soi, en tant qu'objet pour soi, est essentiellement une structure sociale, qui émerge dans l'expérience sociale[85] ».

Evidemment, l'individu étant lui-même le centre de son existence a parfois du mal à juger objectivement certaines situations. Il doit se voir objectivement pour être capable d'agir de manière rationnelle. Selon Mead, il est important de prendre compte les points de vue d'autres membres de notre groupe social. Ce processus implique, dans un sens, d'essayer de sortir de soi-même pour se percevoir comme un soi externe et se fait quand l'individu se place lui-même au milieu d'un groupe social et s'aperçoit de la façon dont les autres le perçoivent. Mizuki dépeint de manière explicite son personnage parce qu'il ne se limite pas à l'autoréférence. En effet, il nous montre constamment la façon dont les autres le perçoivent, ce qui n'est presque jamais flatteur mais contribue à la création d'un caractère authentique et polyvalent.

Illustration 33. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 477.

[83] MIZUKI, Shigeru. *Vie de Mizuki*, 1. L'enfant. Paris : éditions Cornélius, 2012, p. 16.
[84] LEJEUNE, Philippe. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris : Editions du Seuil, 1996, p. 15.
[85] MEAD, George H. *L'esprit, le soi et la société*. Paris : Presses Universitaires de France, 2015, p. 211.

Le fait que le récit de Mizuki a été écrit à un âge avancé permet au personnage de présenter sa vie d'un point de vue global. Stuart Hall parle de l'identité comme étant toujours « en formation » puisqu'il ne s'agit pas d'un concept solide et uniforme qui dérive des facteurs biologiques et raciaux mais au contraire d'un processus dynamique qui est en cours aussi longtemps que l'individu est vivant. Par conséquent, le fait que l'auteur s'approche de la fin de sa vie signifie une plus grande capacité à se connaître, non pas comme un être achevé mais toujours en formation au milieu des autres[86]. Lecarme et Lecarme-Tabone soulignent le privilège du grand âge qui permet d'avoir « un regard rétrospectif[87] » et suscite la volonté et la capacité d'offrir une biographie utile à autrui. En effet, les deux auteurs évoquent le désir des auteurs d'écrire pour la postérité à un âge où la mort s'approche[88].

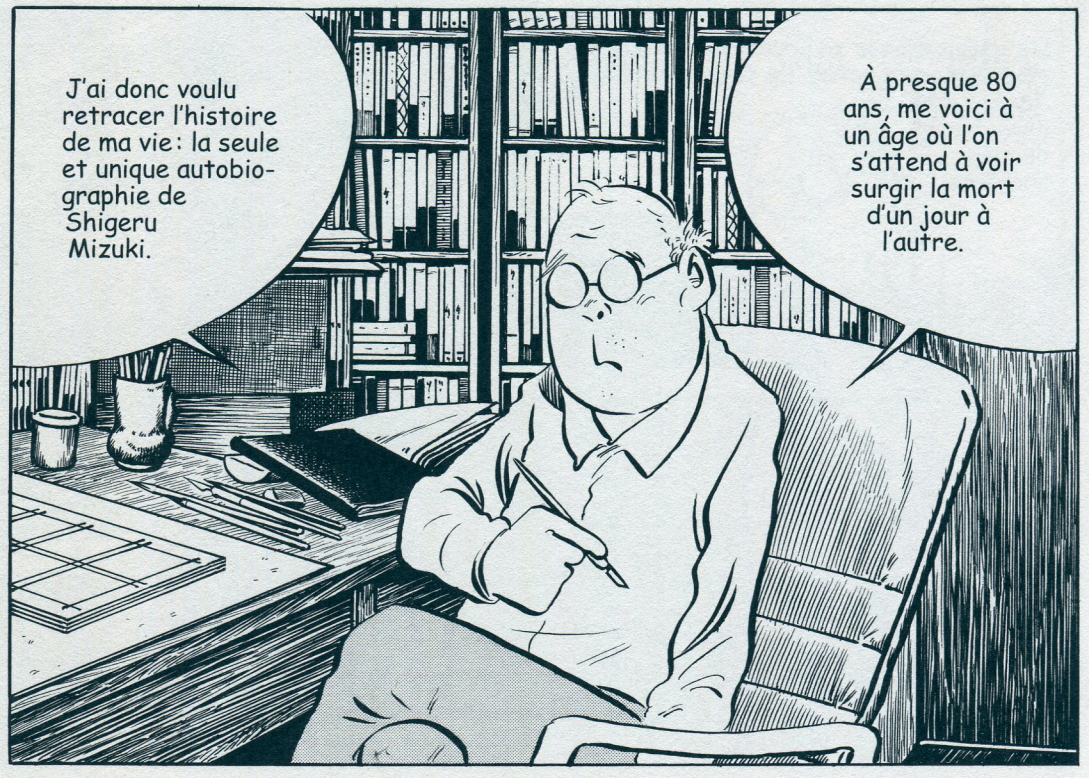


Illustration 34. Tome 1, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 9.

[86] HALL, Stuart. *Identités et cultures 2*, Politiques des différences. Paris : Editions Amsterdam, 2013, p. 53-76.
[87] LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Eliane. (2004). *L'autobiographie*. Paris : Armand Colin, 2015, p. 125.
[88] Ibid. p. 129.

Vu le caractère double du médium, la narration se fait autant par le récit que par les images. Ainsi, la représentation par l'auteur de lui-même s'effectue soit par le « je » verbal soit par la figure qu'il lui donne. Par conséquent, la manière dont l'auteur se dépeint dépend autant du style narratif que du style graphique employé. L'autoreprésentation au niveau pictural peut représenter de vrais problèmes pour les dessinateurs qui choisissent souvent de se donner un ton humoristique, parfois même grotesque à eux-mêmes. De plus, ils arrivent à se présenter de manière assez différente de celle qu'ils choisissent pour les autres personnages, ce qui peut apparaître comme une sorte de dissonance mais rend le protagoniste identifiable au milieu de tous les personnages.

Comme nous constaterons par la suite, le style graphique de Mizuki varie à travers le récit. Quant au dessin le représentant, il donne une grande flexibilité et variété en changeant constamment ses traits physiques. Il accomplit ainsi une fracture identitaire qui dépend des circonstances et des périodes de sa vie. Par exemple, dans la vignette présentée ci-dessous (illustration 35), Mizuki donne une image altérée de lui-même pour accentuer la cruauté de la situation pendant la guerre, y compris la malaria et l'amputation de son bras. Dans l'illustration 36, il apparaît de manière grotesque et il met en exergue ses caractéristiques physiques. Ce choix consiste aussi à débarrasser l'auteur d'un narcissisme propre au créateur. Pour autant, il accomplit un renouvellement de la valeur esthétique en donnant une représentation naïve ou expressionniste à son dessin.

Illustration 35. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 301.

Illustration 36. Tome 3, 9éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 184.

Illustration 37. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 25.

Mizuki se présente soit directement, par le « je », soit comme un personnage faisant partie de l'histoire. Il se donne une double identité, dont l'une ressemble à un rat (zoomorphisme). Il s'agit, en fait, simplement de la tête d'animal posé sur une silhouette humaine mais pas dessinée, à l'image des personnages de Disney. Ce jeu de représentation traduit une certaine distanciation du narrateur Mizuki, qui des années après raconte son histoire, et du héros dans le récit qui apparaît sous le trait d'un naïf et d'un ignorant aux yeux des lecteurs voire à ses propres yeux (illustration 38).

Illustration 38. Tome 1, 2éme-3éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 373.

Illustration 39. Tome 1, 1éme - 4éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 325.

En outre, le rat narrateur « dialogue » littéralement avec son double. Dans l'illustration 39 présentée ci-dessus, le « maître » est questionné par lui-même se donnant ainsi directement la parole. De cette façon, il s'arroge le droit de la dérision politique liée aux événements contés dans l'album. Il se met donc en scène dans la situation de l'époque tout en profitant de son statut actuel et assumant des opinions politiques fortes sur le passé. En même temps, le « rat » relève du métaphysique ce qui lui permet d'être dans un sens omniprésent, même lorsque que Mizuki est absent des scènes. Ainsi, il incarne en quelque sorte une conscience transcendantale, ce qui lui permet d'accéder à ce qui se passe même quand il n'est pas là. Dans la vignette qui suit (illustration 40), nous voyons l'annonce par l'empereur de la capitulation du pays. Même si Mizuki est sûrement absent de la scène présentée, étant à l'époque en Nouvelle-Guinée, son *alter ego* se trouve parmi la foule.

Illustration 40. Tome 2, 3éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 322.

Après avoir décrit les éléments du récit qui forment la Vie de Mizuki, l'histoire, la culture et la manière dont l'auteur s'auto-représente, j'examinerai maintenant la poétique de l'œuvre. Autrement dit, j'approfondirai les techniques inhérentes au médium du manga ou celles que l'auteur invente de manière novatrice pour rendre son récit et son dessin attirants et originaux.

Chapitre II

2. 1 La poétique de la Vie de Mizuki

« …à partir de LA DIVERSITÉ EFFECTIVE DE LA VIE D'UNE EPOQUE DONNÉE, et uniquement SOUS L'ACTION DU GÉNIE POÉTIQUE, naît une FORME et par suite la TECHNIQUE d'un GENRE POÉTIQUE. Celle-ci est donc HISTORIQUEMENT DETERMINÉE ET RELATIVE[89] ».

Wilhelm Dilthey

Selon la définition d'Aristote des genres poétiques, nous pouvons de toute évidence y inclure la Vie de Mizuki puisqu'elle constitue une production (*ποίησις*) qui s'appuie sur la représentation (*μίμησις*) de vrais acteurs dans le but d'attirer le spectateur avec une série d'intrigues. De plus, à travers cette pièce dramatique, représentant des hommes qui agissent (*δρώντας*), le lecteur se contente de l'imitation, inhérente à sa nature, et cherche à comprendre[90]. Alors que cette représentation se fait, selon le philosophe grec, au moyen de la forme ou au moyen du langage, la bande dessinée exploite à la fois texte et image de manière complémentaire ou autonome. Ainsi, même si, selon Thierry Groensteen, l'attention du lecteur dans la bande dessinée est portée en premier lieu vers l'image[91], l'élément verbal ne doit pas être négligé puisque tous les deux visent conjointement à enrichir la nature tragico-comique du récit.

Dans le but de mettre en relation le récit et le tableau, Peeters écrit sur les « quatre grands modes d'utilisation de la planche et de la case »[92]. Comme le spécialiste de la bande dessinée le souligne, le premier mode, l'« utilisation conventionnelle », se caractérise par la régularité de la lecture (de gauche à droite et de haut en bas) et privilégie la narration du récit. Il est lié plutôt à une période où les quotidiens publiaient les récits en tant que bandes de trois ou quatre images et puisqu'il n'y avait pas besoin de percevoir la planche comme un ensemble, le format restait simple et répétitif. La deuxième utilisation de la planche et de la case est « décorative » et vise à mettre en valeur l'aspect esthétique de la mise en page. À

[89] DILTHEY, Wilhelm. *Écrits d'Esthétique*. Paris : Les éditions du cerf, 1995, p. 164.
[90] ARISTOTE, *Poétique*, 1448a, 25-30.
[91] GROENSTEEN, Thierry. (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses Universitaires de France, 2014, Voir introduction.
[92] PEETERS, Benoît. (1998). *Lire la bande dessinée*. Paris : Flammarion, 2003, p. 49-76.

contre courant de la première utilisation, celle-ci s'appuie sur la non-régularité pour rendre chaque planche particulière et attirante.

Alors que dans les deux premières utilisations le récit et le tableau sont indépendants l'un de l'autre, dans les utilisations suivantes les éléments narratifs et structurels, c'est-à-dire tout ce qui forme la planche, sont inséparables. La troisième utilisation est, selon Peeters, « rhétorique » et constitue la plus répandue, appliquée par la majorité des dessinateurs classiques, y compris Hergé. Ici, la forme de la planche est là pour aider le récit en ralentissant le rythme, en intensifiant les moments importants pour la trame et en organisant finalement la séquence de la narration. Dans le dernier mode, c'est le récit qui obéit à la disposition de la planche. Ainsi, le récit s'ajuste dans un format qui présente une sorte de particularité. Autrement dit, les personnages s'adaptent aux exigences de la page. Excepté la première utilisation, il apparaît que le classement strict de la Vie de Mizuki dans une catégorie s'avère impossible. Pourtant, dans l'ensemble l'album obéit à la fonction rhétorique, renforçant ainsi la poétique du récit. Ainsi, même si la « primauté de l'image[93] » prime, selon Groensteen, la bande dessinée, l'album de Mizuki en tant que récit autobiographique et en grande partie historique valorise particulièrement la théorie et le verbal. En effet, la Vie de Mizuki se caractérise par autant d'éléments comiques, inhérents à la nature satirique de la bande dessinée, que d'éléments tragiques, qui découlent des références historiques.

A contre courant des héros parfaits et irréels du cinéma et des *comics* américains, Mizuki est un homme ordinaire. D'une manière sarcastique et parfois exagérée, nous pouvons même assumer qu'il est assez dur avec lui-même en se montrant très insensible. Il est totalement absorbé par son travail, il n'exprime aucune affection envers sa femme et il s'en fiche complètement des sentiments d'autrui. Même quand il s'agit de la belle Epoupe, l'indigène qui lui a sauvé la vie et se montre amoureuse de lui, Mizuki apparaît comme indifférent et finit par considérer son propre comportement comme naïf et infantile. Bien évidemment, cette autodérision contribue à l'humour mais en même temps elle peut aussi représenter une autoréflexion qui vient avec le temps et la distanciation avec la situation passée.

---

[93] GROENSTEEN, Thierry. (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses Universitaires de France, 2014, p. 3.

Le réalisme que l'auteur accorde à son personnage, le fait qu'il se caractérise autant par des vices que par des vertus auxquels le lecteur peut s'identifier, lui confère un caractère humain. Si Clark Kent incarne, selon Umberto Eco, le lecteur moyen type qui souhaite se dévoiler par des caractéristiques héroïques[94], le personnage de Mizuki réinvente les caractéristiques mythiques du super-héros. En effet, alors que Superman partage une double identité, soit méprisable et peureuse comme Clark Kent, soit héroïque et surréaliste autant qu'extraterrestre, Mizuki tire sa force particulière de ses propres faiblesses. Ainsi, le spectateur ne lui voue pas une admiration distanciée, comme c'est le cas pour les super-héros, mais souffre avec lui et se réjouit de ses expériences qu'il pourrait vivre lui-même.

En outre, la conception japonaise du Mal comme quelque chose d'inhérent à la nature humaine qui représente simplement « l'une des deux faces de la réalité [95] » est présente dans la narration de Mizuki et donne de la sincérité aux personnages. Ainsi, l'acceptation de ce côté humain, que nous pouvons constater dans la représentation de tous les aspects de sa personnalité, démontre l'absence d'idéalisme et d'héroïsation. En effet, quand nous lisons le récit de Mizuki, nous ne pouvons pas comprendre d'où il puise la force de poursuivre. La plupart du temps, dans les deux premiers tomes, il semble totalement désorienté et incapable de gérer les difficultés de sa vie. Dans sa jeunesse il est méprisé par ses parents et professeurs, débauché de tous ses emplois et en échec dans toutes les activités dans lesquelles il s'engage. Pourtant d'une constance étonnante il ne cesse d'essayer, dans le but de trouver sa voie. Cette persévérance qui se traduit comme une qualité du personnage peut naturellement résulter de sa personnalité mais peut également être le fruit d'une caractéristique inhérente à la culture japonaise que Bouissou appelle « la noblesse de l'échec[96] ». Selon le spécialiste de *manga*, la vénération du héros malheureux que la société traite en général de façon injuste a une double fonction dans la culture nippone populaire.

En premier lieu, elle joue un rôle cathartique pour le lecteur qui se réjouit de l'intégrité du héros malgré les circonstances difficiles. N'étant ni beau, ni spécialement intelligent, ni riche et mutilé pendant une grande partie de sa vie, le protagoniste mérite la récompense maximale pour ses peines. Le fait qu'il s'agit d'une histoire véridique, vérifiée par tous les

---

[94] ECO, Umberto. (1978). *De Superman au Surhomme*. Paris : Editions Grasset & Fasquelle, 1993, p. 114.
[95] BOUISSOU, Jean-Marie. (2010). *Manga*, Histoire et univers de la bande dessinée japonaise. Paris : Editions Philippe Picquier, 2014, p. 238-239.
[96] Ibid. p. 245-249.

détails de l'histoire récente, renforce l'empathie du lecteur. Ainsi, le « spectateur » prend d'abord plaisir à contempler les personnages et leur représentation mais s'en sert également pour se purger à travers les éléments tragiques du récit. En second lieu, cette tendance à résister rassure le spectateur et lui inspire sécurité face aux conditions inhumaines de la vie.

Mizuki arrive enfin à faire ce dont il avait toujours rêvé, dessiner, non pas uniquement parce qu'il est doué mais parce qu'il est aussi déterminé à « suivre sa voie », une notion importante pour l'univers des *manga.* Selon Bouissou, l'accomplissement de soi se fait par deux moyens dans le monde du *manga,* soit en suivant sa voie soit en réalisant son rêve[97]. Si pour le théoricien la « voie » ne concerne que soi à distance de la communauté, le rêve est dans un sens construit par la société. Il est évident que Mizuki se distingue de la société par des prises de position dans le récit, directement ou indirectement. Dans les vignettes ci-dessous (illustration 41) il s'érige contre ceux qui s'enrichissent « sur le dos des faibles gens » alors que par la suite nous prenons connaissance de son jugement de la politique impériale même s'il fait cela de façon décalée dans le temps.

Mizuki prend sa revanche sur l'injustice de la société et permet à son personnage d'être identifié comme un antihéros. Les conditions objectives de la guerre et les qualités ordinaires de sa personnalité limitent ses choix et par conséquent ses décisions, ce qui accentue les éléments tragiques du récit. Ainsi, le lecteur tire espoir de cette vie extrêmement dramatique qui forme une histoire improbable mais forcément intéressante et inspirante pour l'individu moyen n'ayant vécu rien de comparable. La souffrance de Mizuki ne constitue pas seulement un élément soutenant la tension dramatique mais elle est indissociable de son succès *a posteriori*. Dans l'illustration 42, nous observons que l'auteur est même inspiré par ses malheurs pour la création de ses personnages. Il puise ainsi la force de continuer pour pouvoir venger, à travers ses histoires ou même directement, la société tellement corrompue à ses yeux.

[97] Ibid. p. 240-245.

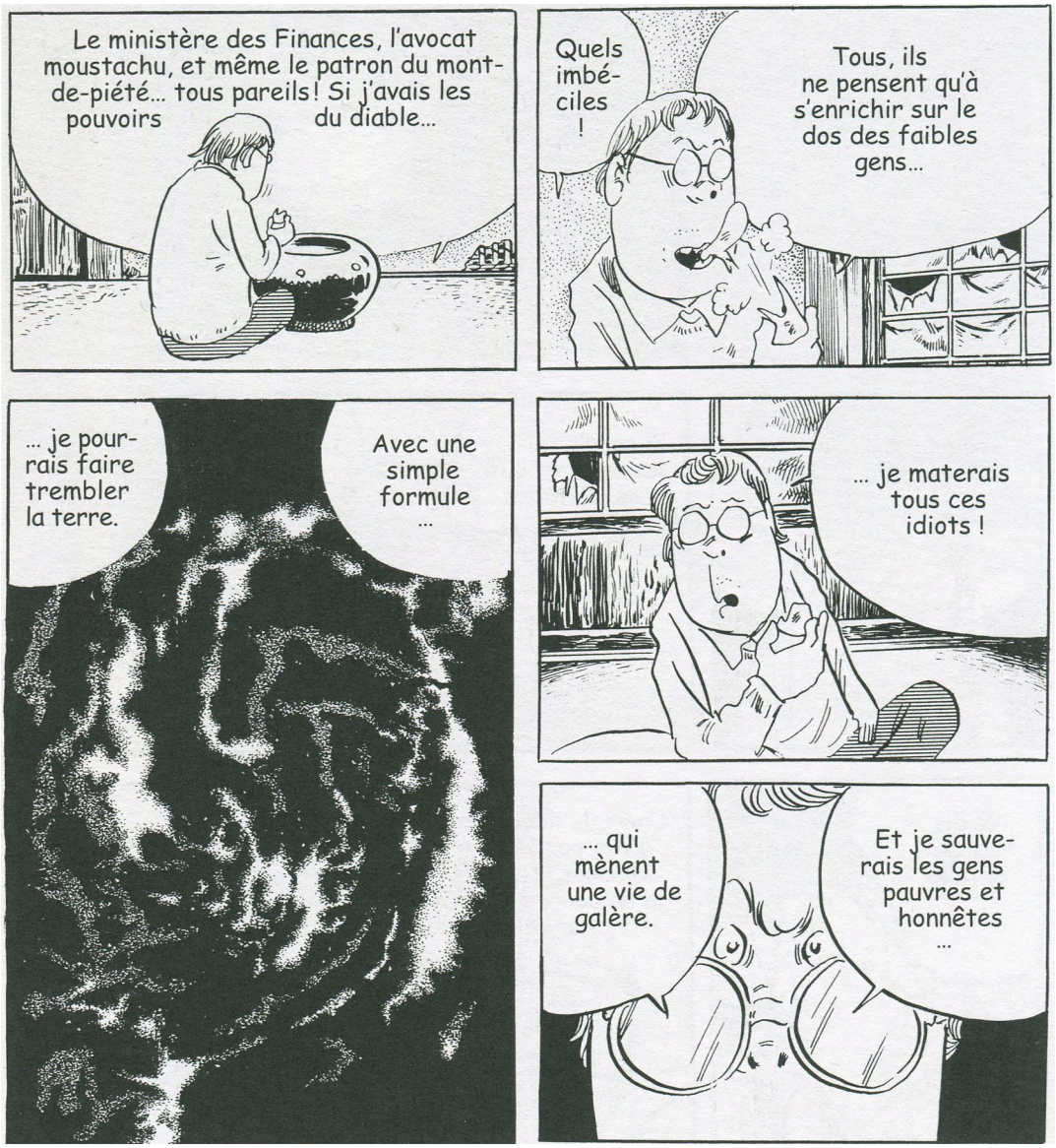


Illustration 41. Tome 3, 3éme-7éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 57.

Nous voyons alors comment les premiers *mangaka* ont conféré au médium des qualités humanistes non pas nées d'un altruisme idéaliste mais conséquentes d'un individualisme nourri par la souffrance et l'injustice. De plus, comme nous constatons par plusieurs exemples tirés même du monde de la bande dessinée, dont Maus d'Art Spiegelman et Gen d'Hiroshima de Keiji Nakazawa sont deux exemples représentatifs, l'écriture est certainement un mode d'autoréflexion et d'auto-guérison qui accompagne les expériences traumatiques. Sans vouloir m'étendre sur la psychologie des auteurs, le simple fait qu'ils contribuent à la pérennisation d'une histoire qui mérite d'être racontée fonctionne comme un remède. Un remède non pas contre la souffrance, dont la nature n'est pas collective mais individuelle et donc incommunicable, mais par rapport au devoir de réhabiliter l'histoire de ceux qui n'ont pas survécu.

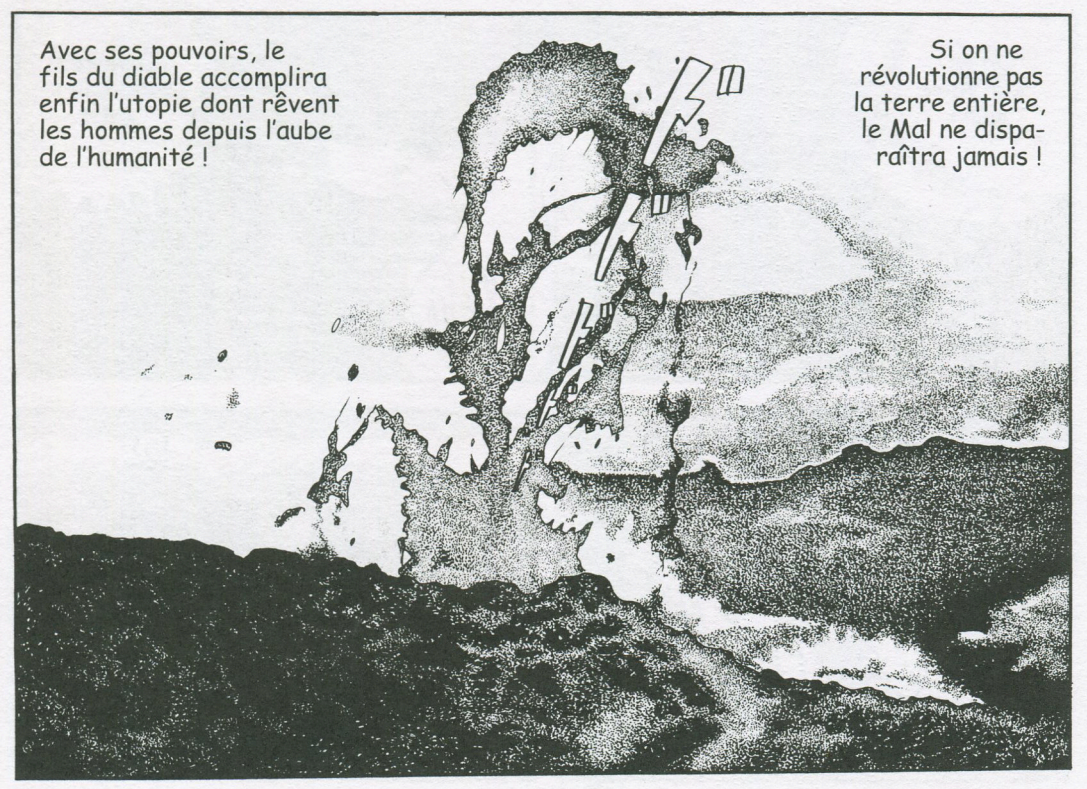


Illustration 42. Tome 3, 5éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 61.

Par la suite (illustration 43, 44), nous pouvons observer à quel point le personnage Mizuki a été traumatisé par l'horreur de la guerre et comment il rend toujours responsable l'empereur lui-même. L'auteur nous raconte combien il a souffert inconsciemment de tous les crimes perpétués au nom de l'empereur et cela seulement après sa mort. Ainsi, même les éléments historiques selon lesquels la responsabilité de l'empereur n'était jamais engagée, ont contribué à la construction des sentiments antimilitaires et du sens dans la suite du récit. Pourtant, ce qui engendre un certain étonnement c'est le fait que l'auteur considère ses sentiments envers l'empereur comme injustifiés. Certainement, je ne vise pas ici à prendre un positionnement politique mais simplement à mettre au jour le relativisme et le fossé entre nos convictions occidentales, et celles forgées par la monarchie et l'autorité japonaise.

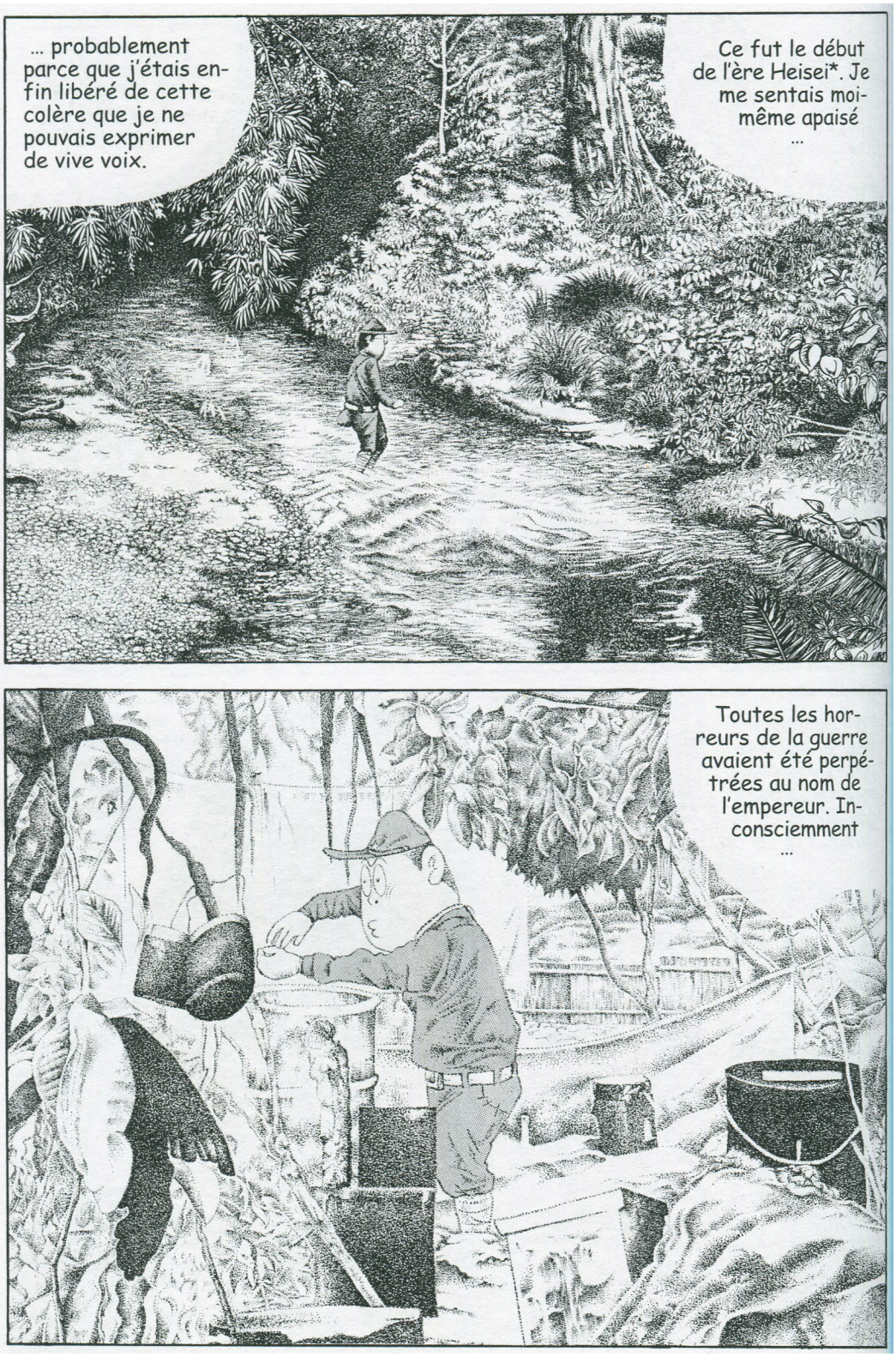


Illustration 43. Tome 3, 1éme-2éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 275.

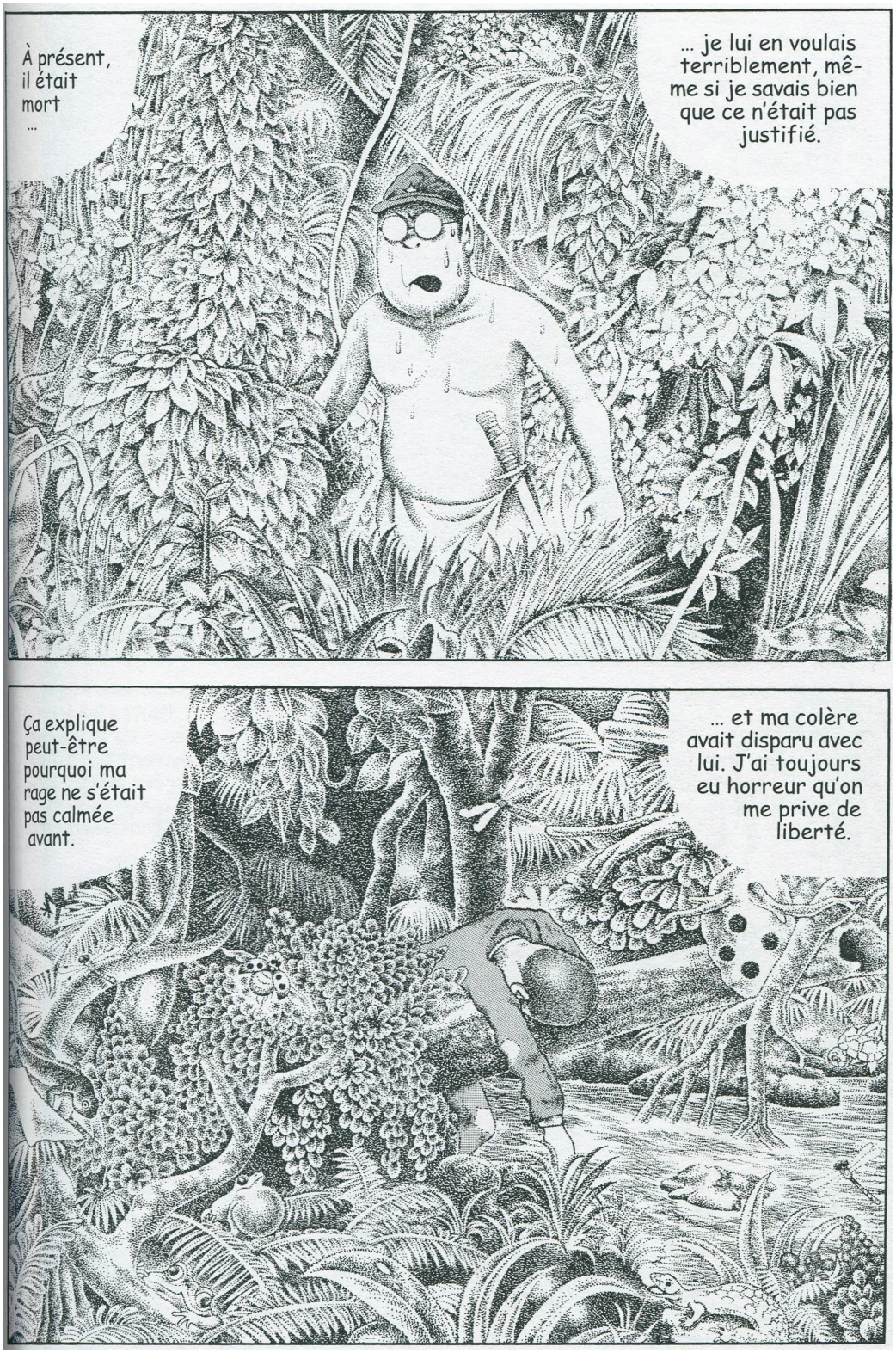


Illustration 44. Tome 3, 1éme-2éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 276.

D'une part, l'attitude historique selon laquelle le lecteur se réconcilie et se reconnaît dans l'altérité est certainement liée à une conception idéaliste d'un esprit universel. D'autre part, la contemplation strictement esthétique et la conception classique du goût comme quelque chose qui découle comme un cadeau divin rendent l'art élitiste, et dénué d'intérêts utilitaires. Pour nous, le plaisir de la bande dessinée vient de son double caractère pictural et verbal. La contemplation esthétique est indissociable du caractère artistique du dessin et la réflexivité est inhérente à toute forme littéraire. Cependant, la contribution de l'expérience de la lecture ne réside pas dans la découverte d'une vérité métaphysique mais dans la découverte de soi-même, des possibles conférés au lecteur par la contemplation de la vie de l'auteur. Comme Gadamer le souligne, « quand une tradition écrite nous parvient, ce n'est pas seulement un phénomène isolé qui se révèle, mais c'est une humanité passée qui nous devient présente en personne, dans sa façon générale d'appréhender le monde[98] ».

Si les *gekiga* et en somme les *manga* qui s'adressent au public adulte rendent facile l'identification du lecteur au personnage de l'action, Mizuki nous offre autant d'éléments véridiques que surréalistes. Ainsi, même si nous éprouvons une empathie pour les souffrances des personnages, il nous est aussi facile de passer aux scènes grotesques représentatives du *manga* d'horreur, dont Mizuki est un spécialiste. Notre objectif n'est pas d'enfermer la Vie de Mizuki dans les limites strictes de l'un ou de l'autre genre mais c'est bien dans le croisement disciplinaire que se trouve le caractère novateur de l'album. Comme Dilthey le souligne, la forme poétique est déterminée historiquement puisque le choix ou l'élimination des éléments et relations esthétiques dépendent d'une intelligence propre à l'époque qui seule peut conférer de la signification sur l'action[99]. Dans les chapitres suivants j'aborderai la poétique de la forme et montrerai comment se fait la gestion de l'espace-temps, éléments essentiels pour la mise en page du récit. Par le choix d'une série d'alternances et d'innovations, Mizuki ne se s'inscrit pas dans un genre mais dépasse les frontières de la bande dessinée et invente sa propre poétique.

---

[98] GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et Méthode*. Paris : Editions du Seuil, 1996, p. 412.
[99] DILTHEY, Wilhelm. *Écrits d'Esthétique*. Paris : Les éditions du cerf, 1995, p. 165.

2. 2 La poétique de la forme

L'espace est l'une des deux composantes qui forment le rythme et la structure narrative de l'album, l'autre étant le temps. La forme de l'album, qui s'étend sur l'espace, est une variable qui change systématiquement et que le lecteur ne peut appréhender que par la vue panoramique et la comparaison des vignettes et des planches. Evidemment, pour que le lecteur puisse reconnaître le changement du style il doit procéder à une comparaison de ce qu'il perçoit et de ce qui est déjà inscrit dans sa mémoire. Autrement dit, en confrontant les représentations qui lui sont familières et celles qui lui sont inconnues, c'est dans la différence et la remise en question des ses habitudes qu'il peut construire le sens. Cette procédure qui met en jeu les représentations anciennes et crée des nouvelles rend l'expérience tout à fait unique et mémorable.

La forme, c'est-à-dire la mise en page du récit, opère de façon originale; elle est propre au médium et présuppose d'en connaître les particularités pour la déchiffrer. La planche, la case, les bulles constituent des définitions inconnues pour le lecteur non-initié à la lecture de la bande dessinée. Il est essentiel d'appréhender la forme de la bande dessinée comme plusieurs composantes dépendant l'une de l'autre et appartenant à un ensemble régi par l'espace-temps. Les vignettes se succèdent horizontalement et forment la bande, les bandes se succèdent verticalement et forment la planche, les planches, en forme de livre, se succèdent et forment l'album et quand il y a plus d'un album cela devient une série. La notion de la « succession » est importante parce qu'elle désigne le temps qui règle la séquence du récit.

Pour que la planche soit vue comme un tout homogène, un lieu qui comporte plusieurs scènes de récit, l'encadrement doit servir à la fonction narrative. En effet, l'encadrement des vignettes aide à la lecture de plusieurs façons, selon Thierry Groensteen. Pour le spécialiste de la bande dessinée, le cadre : 1) ferme la vignette et accorde de la cohérence au dessin en délimitant l'espace-temps, 2) sépare les vignettes pour qu'elles soient lues individuellement, 3) donne du rythme au texte, autrement dit règle par le nombre et la succession des vignettes la vitesse, le progrès, c'est-à-dire le rythme du récit, 4) organise la structure, c'est-à-dire donne une forme aux vignettes et dirige l'œil par l'orientation dans l'espace, 5) donne de l'expressivité et aide le lecteur à l'interprétation en attirant son attention où il faut par la

différenciation de « la mise en scène », 6) constitue « l'indice d'un quelque-chose-à-lire » en invitant le lecteur à déchiffrer le contenu[100].

Nous constatons alors que le cadre domine autant la structure que le récit puisqu'il ordonne naturellement l'espace mais en même temps il dirige l'œil du lecteur. Même si les cases segmentent l'espace, en tant qu'images indépendantes, c'est leur conjonction qui forme un tout présenté comme tel au regard du lecteur. Ainsi, afin qu'il déchiffre la vignette l'œil perçoit la totalité des cases mises en planche. C'est pourquoi, Jean-Claude Forest, à propos d'un entretien avec Benoît Peeters, présente comme idéal « d'avoir au moins une image attractive per page[101] » pour attirer l'œil du « spectateur » qui fait premièrement une « lecture globale ». Selon Peeters, la segmentation n'accentue pas simplement les étapes différentes mais elle les relie aussi en contribuant à l'enchaînement. L'auteur caractérise la vignette comme « image en déséquilibre » pour décrire à la fois son autonomie, en tant qu'image picturale, et son inscription dans le récit, en tant que partie prenante de la planche[102].

En fait, Peeters nous met en garde sur le danger de réduire chaque case comme un objet incomplet ne considérant alors que seulement l'ensemble faisant sens. Comme l'auteur se plaît à la définir, cette « tentation structurale » signifie pour lui le danger qu'il y a à considérer l'image comme un simple morceau du puzzle. De plus, on risque de diminuer l'énorme travail artistique effectué par le dessinateur pour créer une image qui mériterait d'être considérée comme une œuvre autonome. En réalité, la case présente à la fois la complétude d'un dessin parfait, si prise individuellement, et l'incomplétude si on éloigne notre regard et on l'aperçoit dans la totalité de la planche[103]. A la vignette sui suit (illustration 45), nous percevons un exemple de cette perfection artistique qui rend le dessin autonome et indépendant de la structure narrative.

---

[100] GROENSTEEN, Thierry. (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses Universitaires de France, 2014, p. 49-68.
[101] PEETERS, Benoît. (1998). *Lire la bande dessinée*. Paris : Flammarion, 2003, p. 22.
[102] Ibid. p. 24-28.
[103] Ibid. p. 43-45.

Illustration 45. Tome 1, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 455.

Pour Groensteen, les bulles aussi relèvent de l'élément spatial et sont déterminantes pour la direction du regard du lecteur[104]. Effectivement, puisqu'elles représentent un message sonore elles sont indissociables de leur émetteur. Par ailleurs, les onomatopées ne sont pas inscrites dans un espace concret mais « envahissent » l'espace, en tant qu'image, en accentuant ainsi sa sonorité, en tant que bruit (illustration 46). Cet élément indissociable du médium n'est pas du tout décoratif, il n'est là que pour insuffler une tension à des scènes parfois cruciales pour l'histoire. Par exemple, les images présentant la guerre et les combats se déroulant dans la mer ou le ciel sont vides de paroles et seules les onomatopées peuvent accentuer la gravité de la situation en contribuant à la narration picturale.

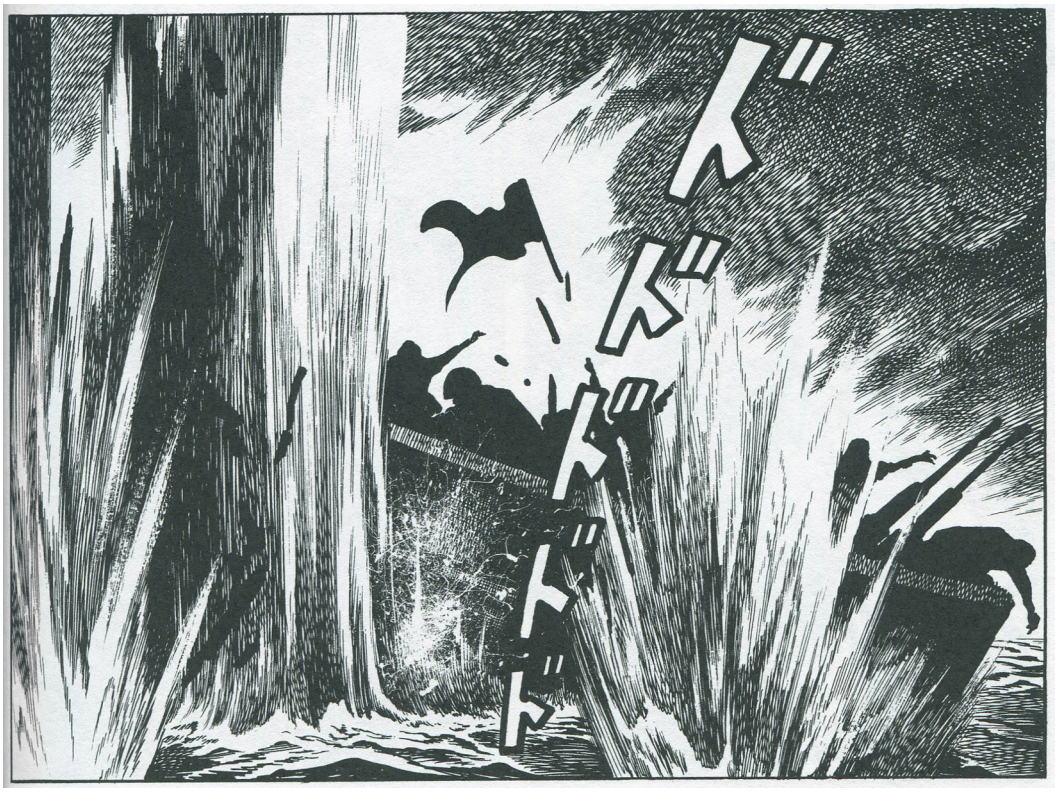


Illustration 46. Tome 2, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 108.

La couleur, la position et la taille des bulles constituent aussi des variables. La dimension dépend du contenu de la bulle mais aussi de l'importance de ce qui est dit. Evidemment, les bulles s'agrandissent si le texte est grand mais la taille de la bulle dépend aussi du style de l'écriture du texte. Cependant, les bulles ne sont pas simplement variables mais aussi absentes dans nombre de bandes dessinées où le texte est présenté en légende, dans

[104] GROENSTEEN, Thierry. (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses Universitaires de France, 2014, p. 79-80.

un cartouche en bas ou en haut ou fait simplement partie de l'image. Dans ce dernier cas, les paroles peuvent flotter dans le dessin ou être inscrites dans le décor ou même dans le vêtement d'un personnage. Ainsi, comme Christophe Genin le souligne, même si les bulles constituent un élément principal du médium, elles ne sont pas indispensables à son existence[105].

En réalité, l'alternance du style graphique ne s'arrête jamais dans les *manga* en général et est représentative de la liberté dont jouissent les dessinateurs. Ainsi, même si le caractère novateur de la bande dessinée occidentale se situe plutôt au niveau sémiotique, le stylisme et la force artistique du *manga* sont incomparables. Pour comprendre la différence entre les deux territoires il suffit de recourir à Bouissou qui différencie la bande dessinée qui est « plutôt à regarder et à lire, alors que le manga cherche avant tout à faire (res) sentir[106] ». Le style *manga* est régi par une grande plasticité que nous constatons aussi dans le récit de Mizuki qui change souvent son style graphique en l'ajustant aux événements décrits.

En somme, nous voyons qu'il représente avec grand réalisme les faits historiques, particulièrement ceux liés à la guerre, tandis qu'il dessine de manière simple ou caricaturale les personnes ordinaires. Par ailleurs, le dessinateur augmente ou diminue l'importance du décor ou des personnages en leur accordant plus ou moins de précision dans le but de guider l'attention du lecteur selon les besoins du récit. Jan Baetens et Hilde Van Gelder distinguent deux différentes rhétoriques qui peuvent régir le changement du style. Soit l'artiste adopte « un style par objet » soit « un style par projet[107] ». En effet, la représentation de NoNonBâ, qu'on voit dans l'illustration 47, se fait toujours de manière identique, comme si cette vieille femme appartenant aux souvenirs de l'enfance était intouchable dans l'imagination de l'auteur. Respectivement, Mizuki choisit un style spécial et uniforme à travers l'album pour dépeindre les indigènes qu'il rencontre en Nouvelle-Guinée (illustration 49).

Dans les deux vignettes qui suivent (illustrations 47, 48), nous observons un tel écart stylistique qu'il est difficile de croire que toutes les deux font partie du même album. Mais

---

[105] GENIN, Cristophe. *Cadre et démesure*. Little Nemo *sans repères.* Dans la revue : *Poétiques de la bande dessinée*, (2007). MEI, n° 26. p. 21-37.
[106] BOUISSOU, Jean-Marie. (2010). *Manga*, Histoire et univers de la bande dessinée japonaise. Paris : Editions Philippe Picquier, 2014, p. 160.
[107] BAETENS, Jan., VAN GELDER, Hilde. Dans la revue : *Poétiques de la bande dessinée*, (2007). MEI, n° 26. p. 183-193.
[107] BOUISSOU, Jean-Marie. (2010). *Manga*, Histoire et univers de la bande dessinée japonaise. Paris : Editions Philippe Picquier, 2014, p. 183-193.

cette alternance qui serait peut être improbable dans une bande dessinée, et encore plus rare dans les *comics*, résulte aussi de la perplexité du récit autobiographique. Mizuki ne traite pas d'un sujet homogène mais doit ajuster son dessin à des sujets différents. Alors que la simplicité de la première vignette suffit pour dépeindre un souvenir agréable de son enfance, la plasticité et le réalisme quasi-photographique de l'illustration 48 offre un exemple incomparable de la capacité technique du maître du *manga* qui dépeint de manière abrupte un sujet l'horreur de la guerre.

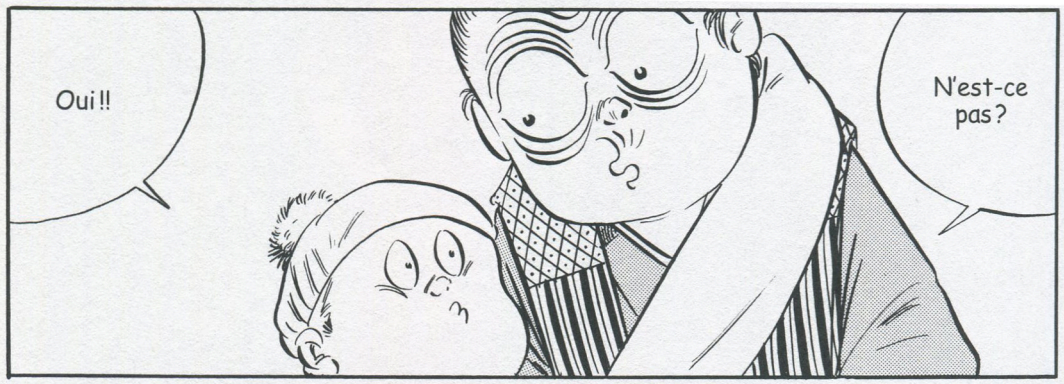


Illustration 47. Tome 1, 3éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 35.

Illustration 48. Tome 2, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 227.

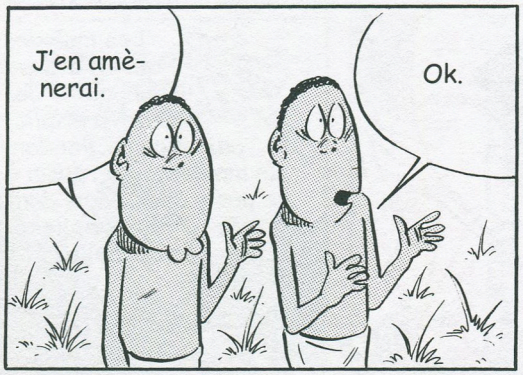


Illustration 49. Tome 2, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 301.

Aussi, nous constatons une transformation de l'apparition des personnages analogue à la trame qui témoigne de la situation psychologique (joie, malheur, désespérance) ou physiologique (peine, fatigue, faim, vieillesse). Par ailleurs, Mizuki interrompt souvent la narration conventionnelle du récit en faisant référence à des histoires tirées de son imaginaire. Ces histoires sont caractérisées par l'absurdité des événements et par un changement aussi du style graphique. Par là même, quand l'auteur se réfère à une histoire qui découle de son imagination ou à un rêve il surabonde les images de telle manière qu'elles se présentent dans l'inconscient. Les images sont douées d'une grande densité picturale dans le but d'illustrer tous les sentiments et les associations de pensée qui composent l'imaginaire. Par ailleurs, le caractère onirique de la trame est renforcé par la fluidité des images qui accompagne l'absurdité du récit. L'absence de numérotation des planches met en évidence cette rupture qui signifie le passage dans l'imaginaire que l'auteur nous révèle effectivement à la fin de l'histoire.

En fait, la Vie de Mizuki oscille entre volonté de rester fidèle à l'art du *manga* et de représenter de manière réaliste et informative les éléments du récit. Nous constatons alors un grand degré de vraisemblance et de plasticité qui renforce l'illusion cinématographique d'une part et une série de choix de l'auteur qui rend l'écart entre la réalité et l'univers pictural évident. Dans les vignettes ci-dessous (illustration 50) nous observons une césure temporelle qui permet au narrateur de comparer le quartier d'Ueno d'aujourd'hui à « l'atmosphère du marché noir de l'époque ». Ainsi, le spectateur s'informe sur la situation actuelle du Japon mais perd l'illusion d'être associé au récit lui-même. La figure d'animal donne un aspect surréaliste à des images en créant un contraste avec le dessin réaliste du fond. Par ailleurs, Mizuki en tant que narrateur s'adresse directement à ses lecteurs, ce qui devient un ébranlement dans la narration réaliste et met au jour l'aspect « documentaire » de l'œuvre.

Illustration 50. Tome 2, 1éme-3éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 362.

De plus, d'après Groensteen nous pouvons remarquer une dissonance créée par l'emplacement des bulles dans l'image. Effectivement, les cases présentent des images picturales qui représentent l'action et qui correspondent dans un sens à la réalité. Ainsi, l'image figurative crée une illusion qui est pourtant bousculée par l'existence des bulles qui « dérangent » la cohérence picturale. Le spécialiste de la bande dessinée parle de la bulle comme d'un trou créant une sorte de discontinuité entre ce qui constitue la ressemblance du réel, la « zone image », et l'espace blanc qui contient le texte, la « zone texte »[108]. En outre, dans l'exemple suivant (illustration 51) nous observons comment la petite flèche contribue aussi à cette « déréalisation » de l'image-texte.

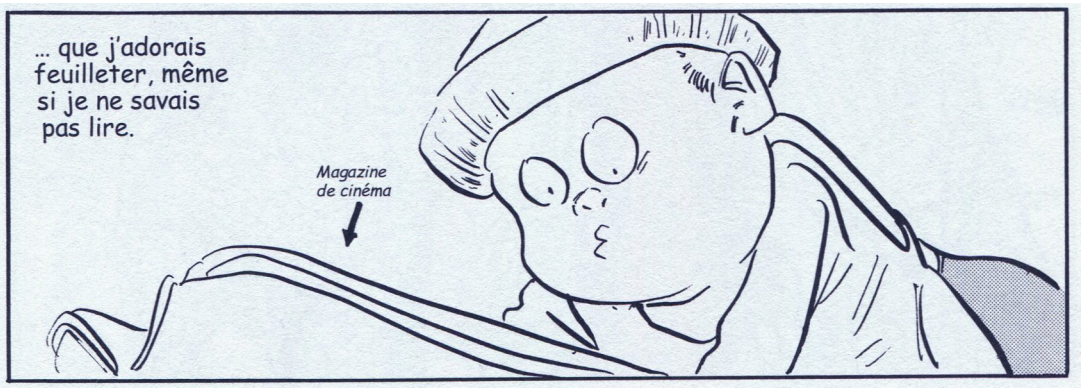


Illustration 51. Tome 1, 3éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 28.

La « ligne claire », nom donné à l'école d'Hergé et de Bruxelles en général, se caractérise, selon Pierre Fresnault-Deruelle, par un dessin sobre ou même conformiste, dans lequel la cohérence et la vraisemblance des décors contribuent à la lisibilité du récit[109]. Chez Mizuki nous constatons aussi cette tendance plutôt « occidentale » à l'éclaircissement qui repose les yeux du lecteur en présentant seulement ce qui est indispensable pour la narration du récit. Ainsi, le dessin que nous voyons ci-dessous, dans l'illustration 52, est dénué d'ombres et de différences de tonalité qui auraient leur place dans une représentation réaliste. C'est comme si par exemple le train flottait sans que nous puissions percevoir d'ombre ou quelque chose qui témoigne du mouvement. Ce style minimaliste se différencie du graphisme « violent » dans la majorité des *manga* et Mizuki met l'accent seulement là où il est absolument nécessaire pour la tension de la trame.

---

[108] GROENSTEEN, Thierry. (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses Universitaires de France, 2014, p. 84-85.
[109] FRESNAULT-DERUELLE, *Hergé ou L'intelligence graphique*. Dans la revue: Poétiques de la bande dessinée, (2007). MEI, n° 26, p. 39-54.

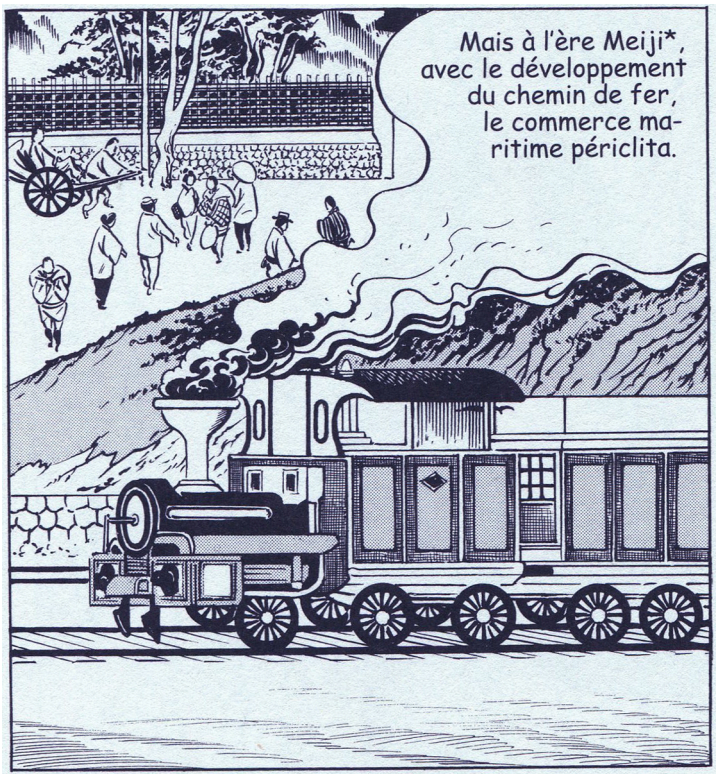


Illustration 52. Tome 1, 3éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 16.

Le rythme de la lecture dépend en grande partie de la gestion de l'espace. La saturation des images accélère la progression tandis que l'importance accordée dans une seule image qui domine dans la planche invite le lecteur à arrêter sa lecture. Chez Mizuki nous observons souvent la présentation des images sans qu'un texte les accompagne. Ce choix du dessinateur peut provenir de plusieurs intentions. D'une part, le dessinateur peut vouloir souligner la perfection du dessin sans perturber l'attention du lecteur par le texte. D'autre part, étant donné le double support du médium les images sont autant porteuses de sens que le texte. Ainsi, dans des images pleines des significations l'auteur évite de « bavarder » en ajoutant de paroles là où ce n'est pas nécessaire. Dans d'autres cas ce choix peut venir simplement du fait qu'il n'y a rien à dire, dans le sens que seule un mouvement ou l'activité physique des personnages est représentée. Ailleurs, l'absence du texte met l'accent sur la tension du récit et contribue au ralentissement de la trame puisque le lecteur freine sa lecture pour déchiffrer l'image picturale.

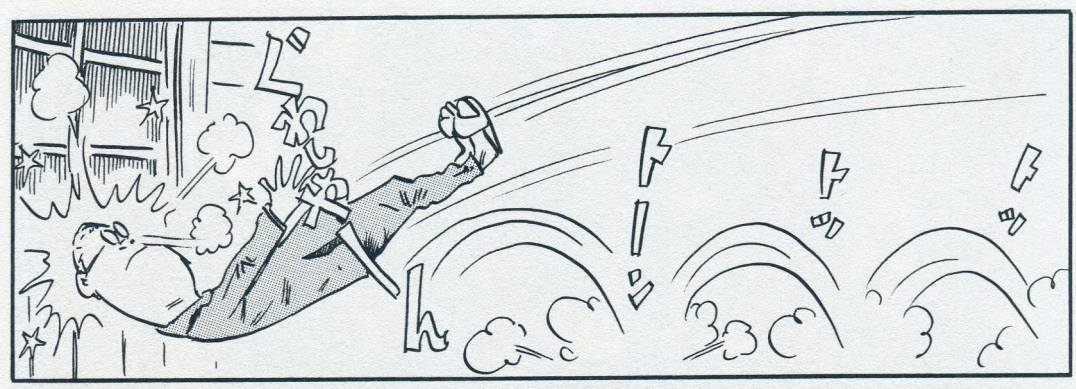


Illustration 53. Tome 1, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 397.

En gros, nous pourrions assumer que le style graphique de Mizuki obéit aux besoins du récit sans fatiguer le spectateur par des éléments inutiles. La richesse du récit alterne avec celle du dessin en créant un équilibre entre la narration textuelle et picturale. La simplicité du dessin accentuée par l'usage du blanc et l'hyper-présence des lignes claires peut être suivie par un graphisme appuyé et un usage du noir qui exalte la plasticité et la tension dramatique de la scène. L'intensité des lignes augmente l'haptique et la plastique du dessin, ce que nous observons dans la vignette qui suit (illustration 54). Ailleurs, la « faiblesse » des lignes rend les images presque translucides, comme si elles étaient cachées derrière le voile de la nuit ou la pluie, comme nous pouvons l'observer dans l'illustration 55.

Illustration 54. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 243.

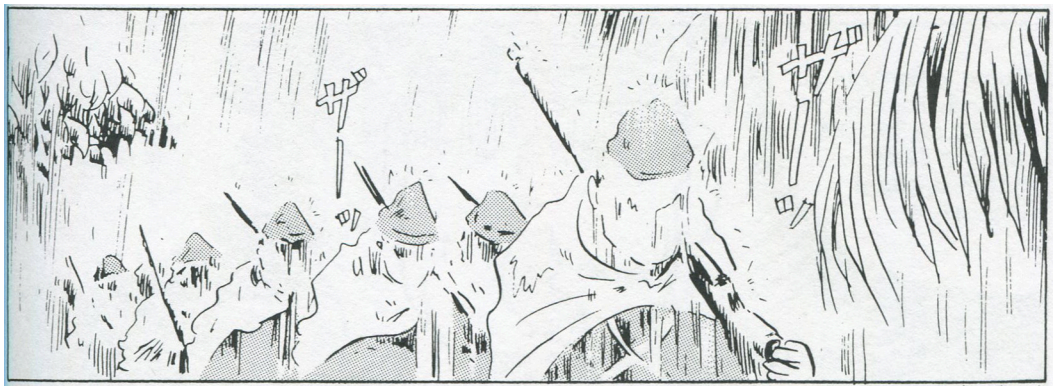


Illustration 55. Tome 2, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 166.

Aussi, l'alternance de l'intensité des lignes s'accompagne par la suite d'une absence totale accentuant la variété artistique. Dans la vignette qui suit (illustration 56), nous constatons ainsi un effet original qui ressemble au pointillisme de la peinture impressionniste. Nous ne retrouvons ce style que dans les scènes où Mizuki nous donne une impression floue et d'éloignement, sans possibilité de distinguer les détails.

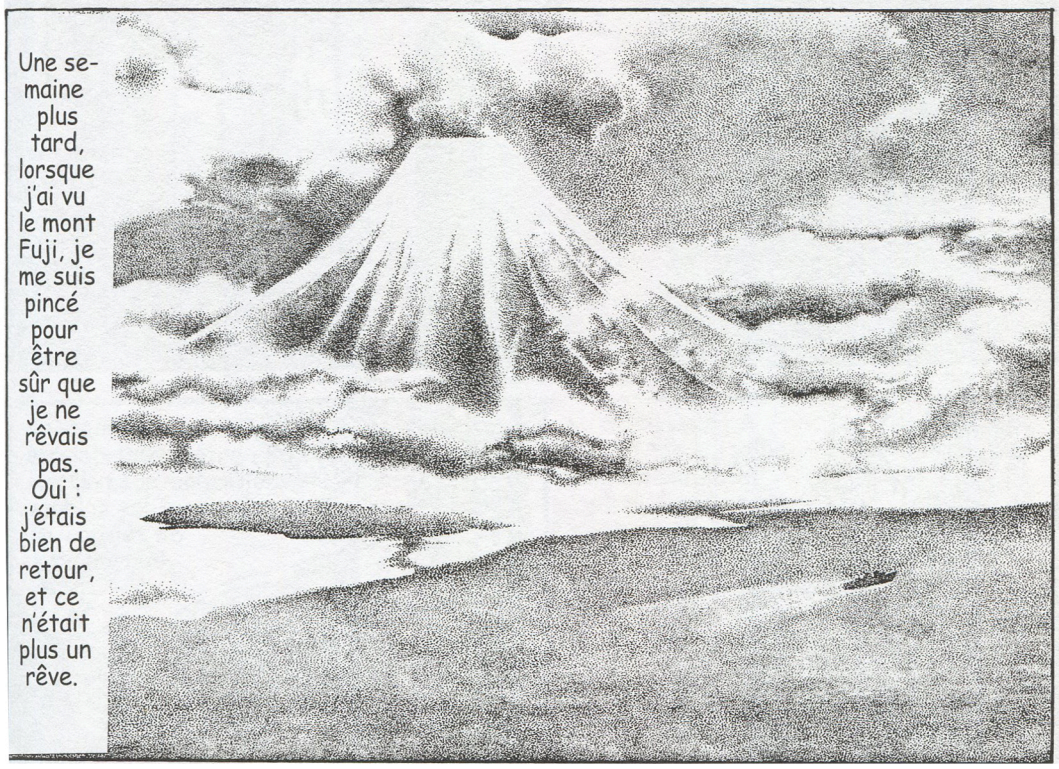


Illustration 56. Tome 2, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 346.

2. 3 La poétique de l'espace-temps

« Le temps n'est pas sans changement. En effet, quand nous ne changeons pas de pensée, ou quand nous ne voyons pas que nous changeons, nous ne sommes pas d'avis que du temps s'est écoulé[110] ».

Aristote

La question du destin est centrale dans la Vie de Mizuki. Bien évidemment, comme je l'ai déjà souligné, la pensée de l'auteur est forgée dans un univers spirituel où l'existence de l'âme et des esprits est une donnée. Le *karma,* notion essentielle pour le bouddhisme, représente la causalité théologique qui conditionne toutes les choses à être « simultanément cause et effet[111] ». Ainsi, nous avons l'impression que le destin dans le récit de Mizuki ne représente pas la finalité prédéterminée dès le début de l'action mais en revanche le rôle de certains événements en tant que causes qui ont conduit à certains effets dans le futur. Pourtant, le préalable pour constater cette fonction c'est le temps, l'avènement du futur qui vérifie l'importance des événements particuliers.

Illustration 57. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 56.

Mizuki étant au bout de sa vie, il peut nous raconter des faits dont il connaît déjà leur influence et leur valeur sur l'avenir. Nous en avons un exemple dans la vignette présentée ci-dessus (illustration 57). Or, ce parti pris crée une « dissonance » dans la régularité du récit puisque l'auteur « se déplace » dans le futur pour accentuer l'aspect dramatique de certains événements. Le narrateur, personnifié comme un rat, nous informe ainsi sur l'importance du

[110] ARISTOTE, *Physique*, Livre IV, 218b, 22-24.
[111] FAURE, Bernard. (1998). *Bouddhismes, philosophies et religions*. Paris : Flammarion, 2010, p. 144.

choix de la part du héros de se diriger vers un village d'indigènes puisque, comme nous constatons par la suite, ce sont les indigènes qui lui sauvent la vie quand mutilé et gravement malade, il n'aurait pu survivre sans la nourriture qu'ils lui offraient.

Dans le cadre du récit autobiographique, le « destin » représente pour nous l'entéléchie[112], la notion aristotélicienne qui est intrinsèque à tout individu et objet, en tant que matière. L'entéléchie, qui signifie le fait que chaque être a en soi sa fin et sa perfection (*εντελέχεια = εν-τελ-έχειν*), permet la réalisation des possibilités inhérentes à la matière et la mise en forme de cette dernière. Ainsi, la matière est puissance qui engendre la mise en acte et devient forme. En effet, si on prend en considération le principe aristotélicien selon lequel le mouvement et le changement sont inhérents à chaque substance, en tant que matière qui se dirige vers sa forme[113], la vie individuelle, considérée par nombre de cultures ou religions comme un destin individuel et inévitable, est la réalisation de ce mouvement.

Pourtant, le préalable et la partie déterminante de tout mouvement ou changement c'est le temps. Le temps est possibilité puisque c'est par l'avènement du futur que la matière prend sa forme. Dans ce cadre, la structure de l'album se présente à nous comme la succession temporelle dans laquelle le déroulement des étapes est un prérequis pour l'avancement de l'histoire. Effectivement, l'élément temporel qui régit chaque planche, en tant qu'espace, est plus intense dans le récit autobiographique puisque les événements sont censés représenter la vie réelle. Le fait que la Vie de Mizuki est écrite à la fin de la vie de l'auteur et présente, par conséquent, la totalité des faits comme l'achèvement de ses expériences, renforce la structure narrative du récit puisque notre lecture ne conduit pas seulement à la fin du récit mais aussi à la fin de sa vie.

Par conséquent, le lecteur perçoit les expériences du héros, aussi difficiles ou injustes qu'elles puissent être, comme des étapes qui conduisent à la formation de sa personnalité et de sa vie. Selon Aristote, « l'homme en entéléchie fait, à partir d'un homme qui est en puissance, un homme[114] », cela signifiant que le possible devient être. Dans ce sens, la causalité bouddhique et la causalité aristotélicienne s'apparentent puisque pour toutes les deux les causes deviennent à la fois des effets. Les éléments qui font partie de l'expérience et de la

---

[112] ARISTOTE, *De l'âme*, Livre II, 412a, 7-22.
[113] Ibid. *Physique*, Livre II, 193a, 29-32.
[114] Ibid. Livre III, 201b, 12-13.

personnalité sont des effets, en tant que résultats des choix et des actes individuels, mais aussi des moyens qui conduisent à l'achèvement de l'expérience. Toute chose est passive et active puisqu'elle est matière qui se met en mouvement avant de devenir forme. Ainsi, le « destin » ne représente pas pour nous une fin prédéterminée mais la nécessité qui relie le passé au futur, dans le sens que le postérieur suit toujours l'antérieur[115].

Illustration 58. Tome 1, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 291.

Le lieu, c'est-à-dire l'espace, est, selon Aristote, forme et matière. Il est forme parce que, en tant que figure, il limite la chose mais il est aussi matière parce que c'est dans l'espace que se fait l'extension de la chose[116]. La vignette a effectivement, la double fonction de limiter la chose ou de dépeindre une image. Par exemple, ci-dessus (illustration 58) nous observons comment la vignette constitue simplement l'espace dans lequel s'encadre le dessin alors qu'elle est dépourvue d'autres fonctions décoratives ou narratives. Dans ce cas, si on reprend les termes de Groensteen, l'image est plutôt un énonçable et la vignette accomplit un « message » narratif immédiat[117]. En même temps, Groensteen nous met en garde par rapport à la fonction de l'image qui peut aussi être un interprétable. Pourtant, dans l'image qu'on a vue, l'importance se limite au personnage et son « message » sans même donner à l'arrière plan une fonction descriptible.

[115] Ibid. Livre IV, 219a, 15-20.
[116] Ibid. Livre IV, 209b, 1-9.
[117] GROENSTEEN, Thierry. (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses Universitaires de France, 2014, p. 143-150.

Illustration 59. Tome 3, 1-9éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 184.

Le mouvement du temps est évident par le changement de la matière qui prend forme. Ainsi, nous observons souvent dans la même planche l'existence de plusieurs visages qui se succèdent donnant ainsi une évolution expressive, comme dans l'exemple présenté ci-dessus (illustration 59). Entre l'indéterminé, la matière qui est en attente et se trouve dans l'avenir, et le déterminé, la forme qui est souvenir et se trouve dans le passé, c'est le temps qui constitue un prérequis. Le temps se divise ainsi entre le passé qui n'est plus et donc déterminé et le futur qui n'est pas encore et donc indéterminé. C'est le « maintenant » naturellement qui divise, selon Aristote, le temps[118]. Cependant, étant donné que le maintenant est toujours en mouvement on ne peut jamais le percevoir comme tel parce qu'il change continuellement.

Dans la bande dessinée le maintenant s'incarne dans le dessin comme la réalisation de l'espace-temps. C'est le moment où s'exprime l'intention artistique et la puissance du dessinateur se transforme en acte sur la planche. Pour citer Emmanuel Levinas, « le maintenant, c'est le fait que je suis maître, maître du possible, maître de saisir le possible[119] ». Par le dessin, l'artiste ne montre pas seulement ce qui s'est passé mais aussi son intention, par rapport à ce qui suit, en divisant les étapes précédentes et celles qui viennent après. Par exemple, dans la vignette qui suit (illustration 60) l'auteur nous informe dès le début de ce qui serait à vivre sur cette île. Ainsi, la vignette n'est pas simplement un moment, le « maintenant », mais incarne aussi le devenir puisque l'auteur s'étend sur le futur par les informations qu'il nous donne.

Si le mouvement, selon Aristote, n'est pas temps mais mesure le temps c'est dans la matérialité, dans la transformation de la matière en forme, que nous constatons le mouvement du temps. Respectivement, c'est dans la succession des vignettes que le dessin prend forme et sens. Dans ce cadre, les vignettes et les planches sont des moyens indispensables pour atteindre une certaine fin artistique. Pourtant, prises individuellement, elles représentent aussi des histoires autonomes et cohérentes en tant que représentation des actions achevées. La notion de la « puissance » qui régit la matière est essentielle pour appréhender la mise en forme, dans le cas de la bande dessinée la mise en page de l'action. En réalité, cette causalité qui rend essentielles les étapes primordiales, aussi basiques qu'elles puissent être, accorde de la logique à l'expérience individuelle. Les activités doivent être perçues comme les parties

---

[118] ARISTOTE. *Physique*. Livre IV. 217b, 30-38, 218a, 1-11.
[119] LEVINAS, Emmanuel. (1979). *Le temps et l'autre*, Paris : Presses Universitaires de France, 2014, p. 166.

d'un chemin et conduisent à une certaine fin. Le temps, comme le moyen de la vérification, est le préalable pour tirer un jugement sur nos activités. Comme la succession des planches conduit à l'accomplissement du récit, le temps conduit au raisonnement des actions passées.

Illustration 60. Tome 2, 3éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 25.

Ainsi, les vignettes constituent le lieu où la puissance de l'écriture se transforme en acte. L'expérience individuelle qui si prise uniquement est insignifiante prend du sens et l'imaginaire cesse d'être simplement subjectif parce qu'il devient collectif. La création autobiographique ne représente plus simplement l'achèvement du « soi » mais contribue à la

transformation du lecteur. En effet, c'est dans cet accomplissement de l'écriture que l'expérience personnelle devient symbolique. Autrement dit, ce qui était simplement une expérience individuelle prend sens quand elle devient symbolique d'une situation et d'un état émotionnel qui se communique au lecteur qui enfin se l'approprie. Par conséquent, la finalité de l'expérience réside aussi dans ce qui est transmissible à l'autre afin d'être reconnu.

Du fait de l'âge avancé de Mizuki pour raconter sa vie, le lecteur a l'occasion de la percevoir comme un accomplissement des étapes préalables. Mizuki aussi, au bout de sa vie, il peut la percevoir comme une finalité ayant en elle-même sa signification. Ainsi, le destin évoqué par Mizuki ne représente pas pour nous une finalité intrinsèque à la nature de la vie mais un tout composé d'une série de particularités qui forment l'individu. Dans ce cadre, le destin de l'individu ne se trouve pas à l'extérieur mais dans les choix propres exercés dans un certain contexte et développant son potentiel. Le sens de la vie ne réside pas, par conséquent, dans la notion du destin comme déterminisme mais dans l'accomplissement des états qui pris seuls sont insignifiants mais ensemble se présentent comme un tout, comme une vie, comme une œuvre.

Chapitre III

3. 1 Mizuki l'engagé

« (Etre prêt) à agir d'une certaine façon dans des circonstances données et quand on y est poussé par un mobile donné, voilà ce qu'est une habitude; et une habitude délibérée ou autocontrôlée est précisément une croyance[120]. »

Charles Sanders Peirce

Dans le présent chapitre je vise à explorer la notion de l'éthique sous les yeux de l'auteur et sous le prisme historique. Même si Mizuki ne s'engage jamais directement en exprimant des opinions clairement politiques, nous percevons son esprit critique tout au long du récit. En partant de la conviction aristotélicienne selon laquelle toute conception morale se déroule dans un contexte communautaire[121] et est, par conséquent, politique nous percevons le positionnement de l'auteur comme une activité qui vise au bien social. Dans le but de dévoiler l'aspect critique dirigé contre sa société et la politique japonaise des années de guerre et d'après-guerre, je me pencherai sur le système des valeurs de l'auteur ainsi que sa problématisation autour de notions importantes pour la vie humaine.

La distinction que fait Aristote entre vie politique et vie philosophique en tant que deux côtés de vie qui aspirent à la vertu[122] est incarnée par le choix de l'auteur de mener une « vie active ». Celle dernière ne se délimite pas strictement au cadre de l'expérience puisque, comme le philosophe grec le souligne, même les spéculations personnelles visant des fins louables méritent d'être appréciées en tant qu'actions menant à la réussite individuelle. Ainsi, chez Aristote, la « vie active théorétique », comme l'incarnation de la pensée dirigeant les actions, conduisant au bonheur individuel qui est aussi bonheur pour la communauté si considéré collectivement, mérite autant de reconnaissance que celle accordée à la vie politique et philosophique[123]. Effectivement, la problématisation de l'auteur sur le bonheur, la dévalorisation de la vie humaine et la place de la mort dans la société parviennent à mettre en doute certaines croyances établies dans la tradition japonaise et dans l'esprit bouddhique et

[120] PEIRCE, Charles S. *Ecrits sur le signe*. Paris : Editions du Seuil, 1978, p. 132.
[121] ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, Livre V, 1129b, 15-19.
[122] Ibid. *Les politiques*, Livre VII, 1324a, 14-36.
[123] Ibid. 1325b, 15-33.

confucéen. Accessoirement, j'essayerai d'évoquer le rôle de la religion comme celui de la tradition en tant que facteurs d'ancrage de certaines valeurs et idées préconçues.

Le lien entre la philosophie idéaliste et la religion ainsi que toute autre conception moniste du monde ne réside pas dans le seul utilitarisme politique, qui même s'il existe n'est pas identifiable, mais il se traduit par une certitude dogmatique inhérente à toute forme d'idéalisme. Pourtant, même s'il est impossible de parler d'intérêts politiques qui demeurent toujours les mêmes à travers les époques et les sociétés différentes, il y a une caractéristique qui est utilisée à des fins politiques inhérentes à chaque époque. Cette caractéristique est l'immobilité idéologique finissant par être perçue comme sens commun.

En premier lieu, je voudrais examiner l'autorité, notion à laquelle le peuple japonais est extrêmement attaché, et puis analyser celle des valeurs. L'autorité comme telle est indispensable pour que la vie dans la société soit possible. En effet, nous reconnaissons l'autorité des spécialistes qui ont excellé dans leurs techniques ou leurs disciplines et nous en profitons. Bien évidemment, l'autorité est liée à la maîtrise d'un certain domaine exercé. Cela étant dit, quand l'autorité est légitime et justifiée elle facilite nos vies et nous lui accordons notre consentement. Cependant, une grande partie de l'autorité liée à la tradition, à la religion et à l'histoire n'est pas consentie ou fondée. Puisque la plupart d'entre nous ignorons l'origine de la majorité des us et coutumes, notre adhésion ne vient pas du consentement mais de l'habitude.

Aristote attribue à l'habitude le rôle de la formation de la morale. Pour le philosophe grec, la connaissance du bien suprême n'est pas du tout une donnée mais prend place dans la communauté dont la responsabilité est conférée aux politiques. En effet, les vertus se divisent en vertus intellectuelles et vertus morales. Tandis que les vertus intellectuelles s'appuient en grande partie sur l'enseignement pour être développées, les vertus morales sont le fruit de l'habitude[124]. Dans ce but, il est intéressant de mettre en évidence l'étymologie du mot éthique en grec. En effet, le mot éthique (*ηθική*) dérive du mot ethos (*ήθος*), c'est-à-dire l'habitude. L'importance de cette idée est cruciale pour notre étude puisque dans l'habitude se cache une grande autorité. Nous avons déjà relevé plus haut le rôle majeur des habitudes impériales et guerrières imposées par le régime totalitaire et perçues comme de pratiques quotidiennes (la

[124] Ibid. *Éthique à Nicomaque*, Livre II, 1103a, 15-26.

célébration de l'anniversaire de l'Empereur, les suicides collectifs en son nom). Si, selon Peirce, les habitudes en tant qu'habitudes d'action se transforment en croyances[125], la formation de la morale et des valeurs découle en grande partie des habitudes adoptées par notre environnement social.

Illustration 61. Tome 1, 3éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 437.

Les valeurs constituent la base de tout système social et politique. Or, tandis que nous adhérons aux valeurs indispensables à toute interaction sociale, il n'est pas facile de les définir. Pour Hannah Arendt, suite à la transformation du monde par la Révolution industrielle et l'élévation de la raison en principe absolu, les idées absolues, représentées par la théorie de Platon et la philosophie classique, sont devenues des simples valeurs validées « par la société comme totalité dans ses besoins fonctionnels en perpétuel changement[126] ». Cette définition est pertinente parce qu'elle met en évidence le caractère théorique et relatif accordé aux valeurs mais elle met au jour en même temps l'idéalisme qui les régit.

[125] PEIRCE, Charles S. *Ecrits sur le signe*. Paris : Editions du Seuil, 1978, p. 132.
[126] ARENDT, Hannah. (1954). *La crise de la culture*. Paris : Gallimard, 1972, p. 57.

En premier lieu, la société est conçue comme une unité dont les valeurs et les lois gouvernent tous ses membres. Cependant, comme toute totalité la société aussi est composée par des individus particuliers. En deuxième lieu, puisque nous parlons de « besoins fonctionnels » nous reconnaissons un certain utilitarisme qui régit le système des valeurs. En troisième lieu, le terme « en perpétuel changement » exprime la temporalité qui caractérise les besoins. J'ai insisté sur ces trois points pour mettre en évidence le caractère contraignant qui réside dans deux éléments des valeurs, l'un concernant leur universalité et l'autre leur caractère immuable.

Les valeurs, comme les lois, doivent représenter le bien humain. Leur caractère immuable qui découle de la tradition idéaliste régissant la religion et l'histoire ne permet pas leur mise en doute. La signification de toute valeur est définie, ainsi, par ses effets sur nos actions. Les valeurs, comme moyens pour accomplir certaines fins, sont jugées à l'aulne de leur efficacité. « Il vaut mieux », c'est-à-dire « il est bon » correspond chaque fois à un résultat particulier. Dans ce cas, il faut distinguer ce qui est « bon en soi » de ce qui est « bon pour » atteindre un but. Nous devons voir le premier comme une fin et le deuxième comme un moyen[127]. Comme nous avons constaté par les événements particuliers, le régime autoritaire du Japon, la toute-puissance de l'empereur et l'héritage confucéenne d'un idéal social sont des facteurs qui ont renforcé l'ancrage des idées générales mais sans prendre en considération leur utilité par rapport aux besoins individuels, ce qui a conduit à l'inévitable échec de la politique japonaise.

Le traumatisme de la guerre, la défaite et la famine d'une part, et la solitude et la banalisation de la pauvreté d'autre part, caractéristiques dominantes de la société japonaise de l'après-guerre, ont concédé des valeurs humanistes aux *manga* qui sont identifiés pendant une longue période comme la contre-culture et le porte drapeau des marginaux. L'individualisme, si critiqué et analysé par les théoriciens de l'Occident, a fonctionné dans ce cas comme le remède à la dévalorisation de la vie individuelle par la politique japonaise qui visait à un bien collectif mais sans prendre en considération le bien individuel. Pourtant, le « bonheur » collectif de la société ne peut avenir que quand tous, ou au moins la majorité des citoyens sont heureux à titre individuel puisque c'est le particulier qui est antérieur au général. Aristote insiste sur les parties individuelles et dit au sujet de la société qu'« il est impossible qu'elle

[127] DEWEY, John. *La formation des valeurs*. Paris : Éditions La Découverte, 2011. p. 108-112.

soit heureuse toute entière si la plupart, sinon toutes, ou même quelques-unes de ses parties ne possèdent pas le bonheur[128] ».

Comme Sharon Kinsella le souligne, l' « expression individualiste » des *mangaka* représente la réaction dans un monde où domine l'autodiscipline et le « contrôle accru des modes d'expression du corps et du visage[129] ». L'individualisme évoqué après la guerre ne constitue pas seulement un élément justifié historiquement mais aussi une qualité inhérente au *manga* et indispensable au récit autobiographique. En effet, le côté individualiste éclaire des points de caractère et aide le lecteur, spécialement les adolescents qui sont en quête d'identité, à s'identifier avec l'expérience de l'auteur. Par ailleurs, cet attribut peut être aussi un outil pour faire émerger le relativisme culturel. Il est intéressant d'observer ainsi à quel point au Japon, que Bouissou caractérise comme le « pays d'une morale relative[130] », l'éthique est indissociable de la politique.

Dans l'exemple suivant (illustration 62), Mizuki fustige la dévalorisation de la vie humaine qui en arrive à ce point que d'y faire référence constitue en elle-même une trahison vis-à-vis l'empereur. Nous avons déjà vu le rôle majeur de la mort dans la société japonaise. La religion a joué un rôle duel dans le déroulement de l'histoire. Premièrement, elle a culpabilisé le plaisir en élevant la peine au statut de vertu. La culpabilisation du plaisir aboutit à la nécessité de rédemption au travers de la douleur, ce que nous pouvons observer dans les illustrations 63 et 64. Les privations d'une part et la mort volontaire d'autre part démontrent que c'est par les sacrifices personnels que le bien est supposé être atteint. Ainsi, en minimisant l'importance des vies singulières la religion conçoit le monde comme ayant seulement un commencement et une fin. La vie individuelle n'a plus de valeur que si elle fait partie du destin religieux ou national. Ainsi, les hommes sont réduits à de simples moyens.

---

[128] ARISTOTE, *Les politiques*, Livre II, 1264b, 18-20.
[129] KINSELLA, Sharon. Les manga apprivoisés: la culture japonaise de la fin du siècle. *Critique internationale*, 2000, vol. 7, no 1, p. 1-9. http://www.persee.fr/doc/criti_1290-7839_2000_num_7_1_1575. Consulté le 14 mars 2016.
[130]BOUISSOU, Jean-Marie. (2010). *Manga*, Histoire et univers de la bande dessinée japonaise. 2ème éd. Paris : Editions Philippe Picquier, 2014, p. 237.

Illustration 62. Tome 1, 1éme-2éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 243.

Illustration 63. Tome 2, 5éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 51.

Illustration 64. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 51.

Dans la philosophie pratique et selon Aristote, le désir de savoir trouve son incarnation à travers les sensations. L'homme prend plaisir quand il agit parce qu'il perçoit, il voit, il touche et par conséquent il apprend[131]. Pour le philosophe grec, l'universel ne peut être appris qu'à travers le singulier et le singulier se trouve dans l'expérience[132]. Les « gens d'expérience », qu'Aristote oppose aux hommes de l'art, savent le fait mais ignorent le pourquoi et c'est ça qui les prive de sagesse. Ainsi chez Aristote, c'est par la définition et la connaissance des causes que nous pouvons obtenir la sagesse, et pas par l'exécution simple des habitudes[133]. Ainsi, même si nous ne pouvons pas trouver la sagesse dans les sensations, la connaissance des choses singulières, que nous découvrons à travers les sens, provoque un plaisir qui contribue à la connaissance des causes qui est à la base de la sagesse.

Nous constatons ici la distinction entre la notion du désir que nous trouvons dans la conception religieuse ou idéaliste et celle d'une philosophie empiriste. Le désir, du point de vue de la religion bouddhique, est la cause de la souffrance humaine[134], en tant que soif de plaisir émanant des sensations. Par contre, chez Aristote le plaisir est la stimulation qui conduit au savoir puisqu'il incite l'homme à explorer les choses, à travers les sensations et l'expérience. Le plaisir est une activité qui nous permet d'exercer nos capacités. Une fois que cette activité mène à l'achèvement de notre nature elle conduit aussi à sa fin qui n'est que le plaisir lui-même[135]. Ainsi, l'« étiologie » aristotélicienne et empiriste comme méthode selon laquelle le savoir des causes singulières produit des fins universelles favorise l'action qui seule peut aboutir à la sagesse, à l'opposé de l'inaction de l'idéalisme. Comme c'est le cas pour le bonheur, la sagesse aussi constitue une fin en soi[136]. Le savoir des causes au travers de l'expérience et des choses et la perfection de la technique sont des principes inhérents à la science qui conduit à la fois à la sagesse mais qui est aussi sagesse.

---

[131] ARISTOTE, *Métaphysique,* Livre A, 980a21, 21-29.
[132] Ibid. 981a, 10-24.
[133] Ibid. 981a, 25-30, 981b, 1-22.
[134] FAURE, Bernard. (1998). *Bouddhismes, philosophies et religions*. Paris : Flammarion, 2010, p. 143.
[135] ARISTOTE. *Éthique à Nicomaque*, Livre VII, 1153a, 7-10.
[136] Ibid. *Métaphysique*, Livre A, 982b, 8-29.

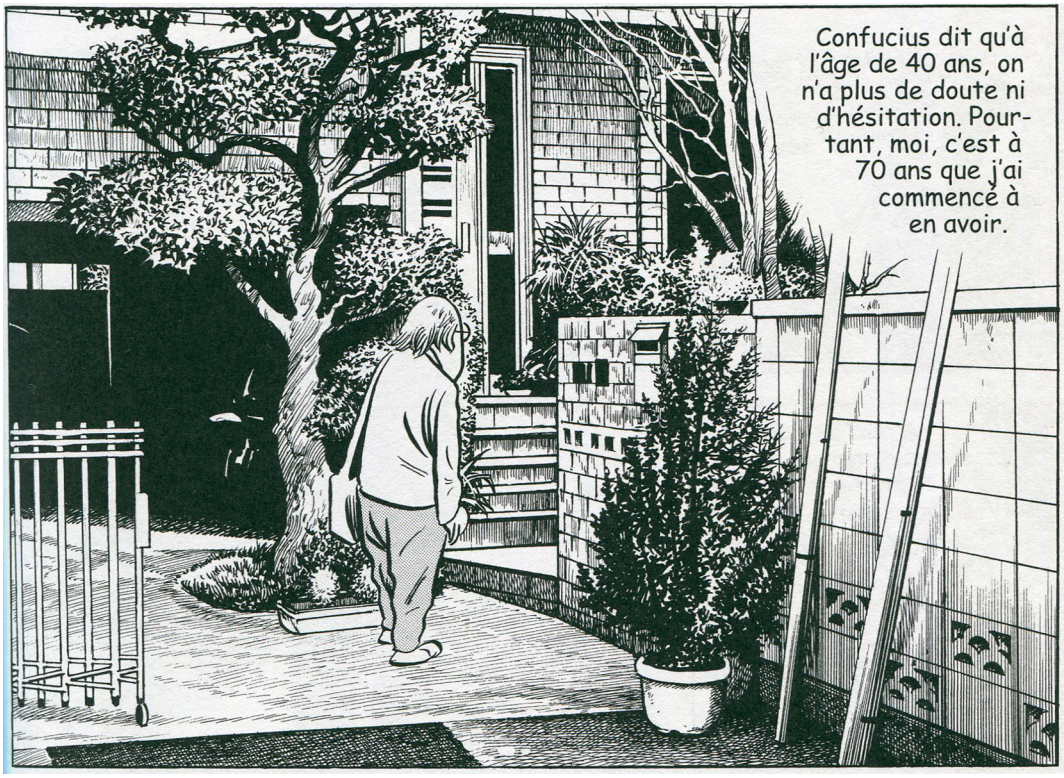


Illustration 65. Tome 3, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 322.

Mizuki affirme avoir commencé à avoir des questionnements à l'âge de 70 ans faisant un parallèle entre les dires de Confucius et sa propre approche. Selon Confucius l'homme est assuré en vieillissant et avance sans plus douter. Mizuki vit une expérience inverse. Quant à Aristote, il accorde à l'âge la capacité de bien juger. L'objectif ultime étant pour Aristote le bonheur, il est naturel que ce soit les « sages », c'est-à-dire les hommes qui ont développé et excellé dans leurs capacités et leur jugement, qui s'en préoccupent. Nous pouvons atteindre la sagesse par l'excellence de la technique[137]. Le bon sens n'a de valeur que lorsqu'il vise les actions à exécuter et les « fins ultimes » puisque l'intelligence sert à discerner la réalité dernière comme ce qui peut changer, c'est-à-dire qui est possible. Quand le jeune Mizuki échoue dans toutes les activités qu'il entreprend, ce n'est pas du fait de son incapacité mais de son manque d'aptitude à délibérer. Comme Aristote le souligne, nous délibérons seulement sur ce qui se trouve à notre portée et est exécutable. Ainsi, la délibération ne concerne pas les fins mais les moyens pour y parvenir[138].

Le fait que le questionnement de Mizuki arrive à la fin du troisième tome n'est pas fortuit. Après que le lecteur a pu éprouver la « sagesse » de Mizuki, qui est avant tout issue de

[137] Ibid. *Éthique à Nicomaque*. Livre VI. 1141a, 10, p. 2110.
[138] Ibid. Livre III. 1112a, 30- 1112b, 20.

l'excellence de sa technique ainsi que de la richesse de ses expériences, Mizuki se donne le droit de se positionner vis-à-vis de notions philosophiques. Pourtant, ayant passé une grande partie de sa vie à voyager et à explorer la nature de la vie humaine, le héros n'exprime jamais une conception définitive. En revanche, à la fin de sa vie, sa pensée se rapproche du fameux précepte socratique selon lequel la sagesse se mesure non pas par la connaissance mais par l'acceptation qu'on ne sait rien. En effet, Mizuki referme son œuvre en admettant qu'au fond il ne sait rien (illustration 66), nous rappelant la phrase de Socrate : « je ne sais qu'une chose, que je ne sais rien » (*έν οίδα ότι ουδέν οίδα*)[139]. Ainsi, la vraie contribution de la Vie de Mizuki ne réside pas vraiment dans la formation d'une philosophie ou d'une doctrine mais plutôt dans l'ouverture d'esprit. Constituant une véritable source de savoir, l'œuvre nous amène à considérer nos idées et nos croyances et, éventuellement, à déconstruire le sens dit commun.

[139] PLATON, *L'apologie de Socrate*, 21d.

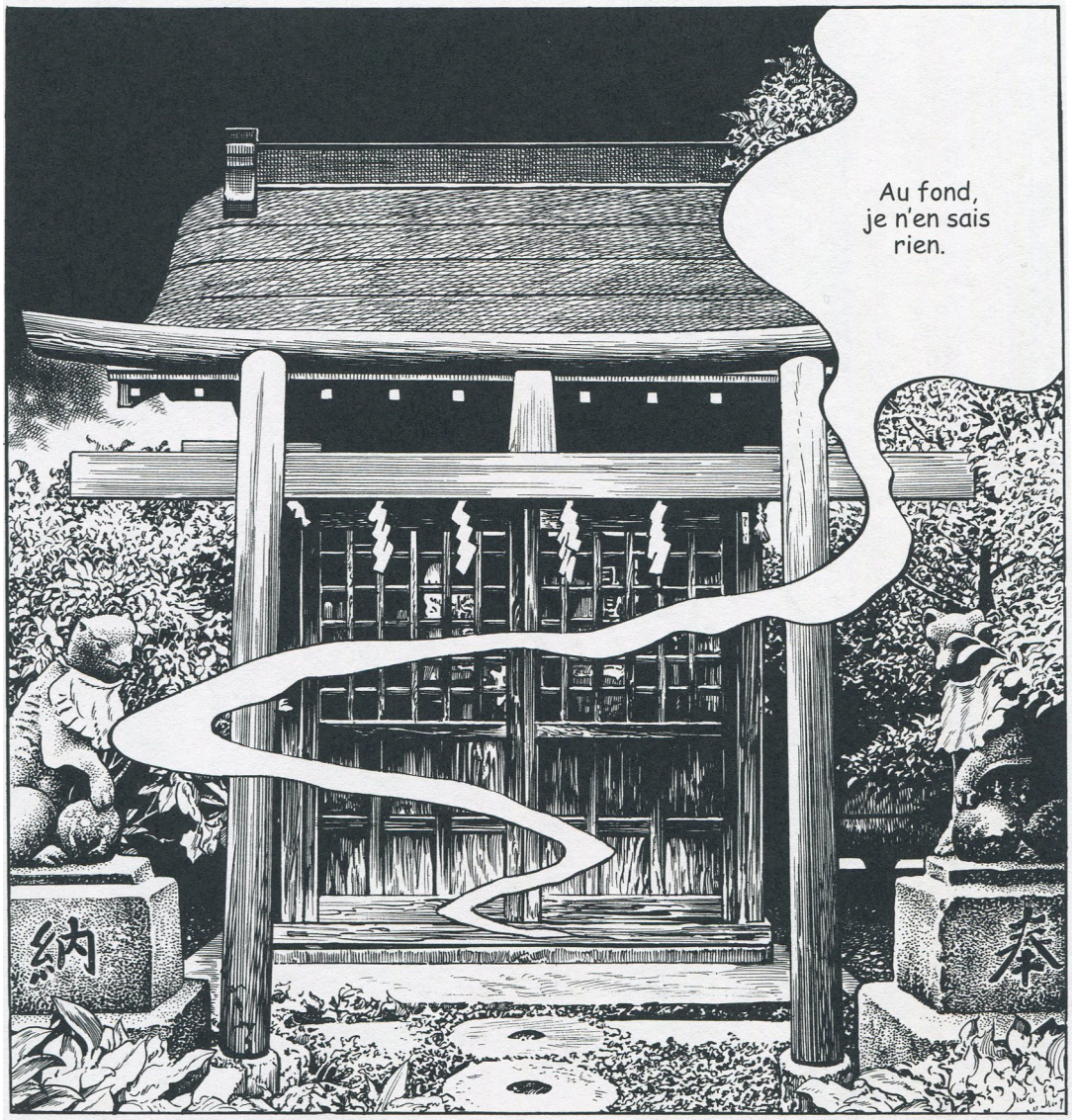


Illustration 66. Tome 3, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 476.

3. 2 Déconstruction du « sens commun »

La conception classique de l'histoire, dont la plus représentative est sans doute celle de Hegel, en tant que conscience universelle s'appuyant sur la mise en lien logique de tous les points de vue, est forgée par un idéalisme qui a pour raison d'être l'existence de l'esprit universel. L'art et l'écriture pérenniseraient ce qui est par nature périssable, les actions humaines. Par le souvenir, la mémoire (*μνημοσύνη*), qui était mère des muses dans la Grèce antique, pouvait pérenniser les œuvres qui résisteraient à la fuite du temps. La conception de l'histoire sous un éclairage pragmatiste n'incarne pas pour sa part une finalité universelle mais constitue au contraire un outil scientifique, un moyen, destiné à certaines fins à atteindre. Ainsi, nous acceptons aussi bien le postulat de Dilthey, selon lequel « une situation historique contient d'abord une diversité de faits particuliers[140], que celui de Gadamer qui insiste sur la condition subjective de la connaissance[141].

Mizuki nous offre une source de savoir vérifiée par sa propre expérience mais, comme Genin le souligne dans un article consacré à la méthode autobiographique, il est important de « distinguer le vécu du connu[142] ». C'est par la comparaison de la Vie de Mizuki et des sources historiques que nous pouvons constater la véracité des faits. L'« historien » Mizuki n'est pas seulement observateur mais aussi l'objet observé, puisque que l'objet de l'étude est sa propre vie. Sa perspective peut élargir nos horizons et contribue sans doute à l'acceptation de l'altérité qui met en doute, éventuellement, nos croyances. Ainsi, l'importance de l'écriture ne réside pas dans l'immortalisation de l'esprit mais dans sa contribution sociale. Les opinions et les expériences personnelles constituent des témoignages et leur fonction n'est plus strictement symbolique mais aussi politique. La méthode autobiographique peut changer notre conception historique et sociale mais c'est par la déconstruction des représentations qu'on peut construire du sens. J'ai déjà souligné l'importance de se concentrer sur le particulier qui fait partie du général. L'objectivité et le refus de tout jugement subjectif, considérés autrefois comme qualités indispensables de l'historien et de l'anthropologue, sont deux paramètres incompatibles avec l'écriture, activité propre à l'homme. Comme le souligne Arendt, l'observateur en s'appuyant sur son expérience devient lui-même l'un des éléments observés.

---

[140] DILTHEY, Wilhelm. *Écrits d'Esthétique*. Paris : Les éditions du cerf, 1995, p. 162.
[141] GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et Méthode*. Paris : Editions du Seuil, 1996, p. 253-254.
[142] GENIN, Christophe. L'autobiographie dans les études culturelles: Parler de soi at-il une valeur méthodologique?. *Filozofski Vestnik*, 2011. http://filozofskivestnikonline.com/index.php/journal/article/viewArticle/85. Consulté le 3 mai 2016.

Il est lui-même une des conditions préalables de l'expérience et ne fait pas simplement partie des phénomènes de la nature[143].

La lecture offre certainement un plaisir énorme mais en même temps elle aide l'individu à dénicher ses préjugés. En définissant le préjugé comme un « jugement porté avant l'examen définitif des tous les éléments déterminants[144] », Gadamer nous guide sur la méthode à utiliser, la seule vraiment légitime pour accéder à un jugement fondé. Pour nous débarrasser de nos préjugés il est nécessaire de les découvrir, ce qui relève du plus grand défi. Gadamer souligne le caractère autoritaire de l'écriture qui nous induit à confondre l'opinion et la vérité[145]. Michel de Certeau met en évidence ce problème socio-politique, relevant d'une hiérarchie liée à l'assise du pouvoir, dans l'historiographie des documents écrits excluant du discours certains groupes et minorités de la société. Selon lui, « les mêmes (ceux qui écrivent) sont les auteurs, les lecteurs et les privilégiés de ces études. Tout le reste est silencieusement réprimé par ce cercle du même[146] ».

Comme nous avons constaté dans le chapitre précédent, les préjugés émanent en grande partie de la tradition que Gadamer décrit comme ce qui s'impose sans avoir été fondé par la raison (*Begrûdung*)[147]. Pourtant, faire l'impasse sur toute tradition ne serait pas mieux que d'y adhérer aveuglement. Dit autrement, ce n'est pas la tradition en tant que telle qui est tyrannique mais la manière dont nous y obéissons sans remise en question de son autorité. En réalité, c'est la notion d'idéal attachée à certains principes qui les rend immuables et conduit à leur acceptation sans plus d'examen. Cependant, ce consentement qui résulte de la reconnaissance et pas de la fondation de leur légitimation conduit à l'apolitisme puisque la prospérité ne dépend plus du travail personnel mais d'un principe extérieur de l'expérience individuelle. Ainsi, comme nous n'acceptons aucune forme d'idéalisme, nous renonçons également à l'idéal de la tradition et à une forme de sagesse qui en découlerait.

L'interprétation a effectivement comme but la compréhension de l'expérience humaine. Effectivement, la compréhension a pour nous un intérêt pragmatique, dans le sens qu'elle peut nous offrir des résultats immédiats. Cependant, alors que l'analyse du contexte

---

[143] ARENDT, Hannah. (1954). *La crise de la culture*. Paris : Gallimard, 1972, p. 67.
[144] GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et Méthode*. Paris : Editions du Seuil, 1996, p. 292.
[145] Ibid. p. 293.
[146] DE CERTEAU, Michel. (1974). *La culture au pluriel*. Paris : Editions du Seuil, 1993, p. 135.
[147] GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et Méthode*. Paris : Editions du Seuil, 1996, p. 302.

historique contribue à la compréhension d'une œuvre « éloignée » de son environnement autant géographique que socio-historique, il est absolument impossible de concevoir l'essence précise que l'auteur voulait lui accorder. Ainsi, notre activité n'est qu'un effort de reconstituer la réalité historique, ce qui présuppose la prise en considération de toutes les conditions existantes. Gadamer présuppose un vrai oubli de soi dans le but de participer à l'expérience vécue par quelqu'un d'autre[148]. Le philosophe allemand met l'accent sur l'œuvre et sa « contemporanéité », c'est-à-dire la nécessité d'avoir un caractère universel pour qu'elle soit identifiable par le spectateur. Par conséquent, aussi éloignée que soit sa réalisation, ses caractéristiques contemporaines rendent possibles la participation et le bénéfice qu'en tire le lecteur qui est influencé de manière définitive par la contemplation[149].

En même temps, l'enjeu principal d'une herméneutique radicale réside dans le phénomène du relativisme culturel. En reconnaissant que les critères culturels sont relatifs et justifiables par rapport à l'espace-temps d'où ils dérivent nous risquons de nous diriger vers un nihilisme moral pour lequel tout peut être bon, tout peut paraître juste. Par conséquent, mon effort de déchiffrer une œuvre comme la Vie de Mizuki vise à explorer aussi les difficultés inhérentes à l'ambition scientifique et à l'activité interprétative. Même si j'ai essayé de considérer la majorité des éléments et facteurs qui ont défini l'expérience de l'auteur, ce qui valorise la méthode, j'ai mis en évidence également le relativisme qui régit tout effort interprétatif.

La conception aristotélicienne d'une éthique indissociable du contexte politique et agrégée d'un certain instrumentalisme se trouve à la racine de l'effort que nous faisons pour trouver un sens valable pour la communauté. Autrement dit, c'est seulement en reliant les causes aux effets que nous pouvons évaluer les stratégies et les modes employés. De surcroît, il est essentiel de distinguer l'identité ambiguë du sens commun puisque nous avons la tendance à le percevoir souvent comme une fin en soi. Gadamer parle du « *sensus communis* » comme quelque chose dont la formation est indispensable pour la vie en communauté.[150] Ainsi, notre tendance à idéaliser certains concepts ne nous permet pas de juger de leur utilité par rapport à nos fins. En réalité, le sens dit commun, étant un simple moyen pour assurer la vie en communauté, est inévitablement politique mais pas nécessairement éthique.

---

[148] GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et Méthode*. Paris : Editions du Seuil, 1996, p. 142.
[149] Ibid. p. 145-146.
[150] Ibid. p. 37.

Conclusion

Le *manga* a gagné sa vraie légitimité dans la société japonaise au cours des années 80 avec la multiplication des revues scientifiques et son « entrée » à l'université d'abord dans les cours et ensuite dans des départements spécialisés. Cette reconnaissance des artistes pionniers et de la qualité artistique comporte pourtant certains défis. La liberté des auteurs et l'essence artistique du *manga* sont mises à mal par la massification de la production. La multiplication des magazines hebdomadaires est à la racine de la transformation du *manga* de pratique à l'origine culturelle vers un objet de masse. Le format épais des *manga* qui sont publiés dans des magazines de prépublication et vendus dans les gares et les stations du métro à un prix modique, contribue à la dévaluation de la pratique en premier lieu artistique et pousse même certains auteurs à s'« expatrier ». En effet, des artistes comme Jîro Taniguchi et Juko Mizuno sont amenés ainsi à ralentir leur rythme frénétique de travail pour s'adapter à celui de l'Europe[151].

Selon Bouissou, cet engouement pour le *manga* marque également un tournant vers le conservatisme et la reconnaissance des artistes et personnages « comme il faut » au détriment des auteurs de *gekiga*, des marginaux traitant de « choses inavouables[152] ». En effet, nous observons un changement du contenu à cause de l'intérêt croissant des éditeurs et du marché. Le médium perd inévitablement son caractère militant puisqu'il s'institutionnalise. Le succès et la massification rendent inévitables la censure et l'ajustement du produit aux besoins du marché ce qui amoindrit la volonté du créateur. Cette dévalorisation est sans doute liée à une certaine instrumentalisation des produits de masse au détriment de leur valeur intrinsèque et de leur caractère artistique et culturel.

Certes, mon approche empiriste ne s'identifie pas avec une théorie de « l'art pour l'art » qui s'appuie sur l' « aura » de l'œuvre, ce qui présuppose, selon Walter Benjamin, une essence « théologique » qui est déjà perdue dès l'invention de la reproductibilité technique[153] et n'a pas d'ailleurs de pertinence dans l'univers de la bande dessinée en général. Pourtant, le

---

[151] HAUDOT, Jonathan. Jérôme Schmidt, Hervé Martin Delpierre, Les mondes manga. Paris, EPA/Hachette Livre, 2005, 183 p. *Questions de communication*, 2006, no 9. https://questionsdecommunication.revues.org/7975. Consulté le 5 mai 2016.

[152] BOUISSOU, Jean-Marie. (2010). *Manga*, Histoire et univers de la bande dessinée japonaise. 2ème éd. Paris : Editions Philippe Picquier, 2014, p. 121-122.

[153] BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.* Paris : éditions Allia, 2013, p. 30.

grand enjeu de cette « instrumentalisation » de l'œuvre d'art, terme associé à l'école de Frankfurt, réside dans la distanciation entre les fins inhérentes à la pratique culturelle, c'est-à-dire les fins esthétiques et le plaisir qui permet l'épanouissement du créateur, et les fins émanant des forces extérieures (le marché, les maisons d'édition, les institutions d'éducation). Ce phénomène ne peut que conduire, selon Fredrik Jameson, à la perte de toute satisfaction immanente à l'activité qui n'a plus d'autre valeur que lorsqu'elle peut être « utilisée »[154].

Cette pratique autrefois reconnue comme « révolutionnaire » et forcément antisociale dans les années d'après-guerre est maintenant régie par une « tendance au moralisme et au politiquement correct[155] », comme le souligne Kinsella. Ainsi, nous constatons une transformation de l'expression politique à l'origine gauchiste et porteuse de convictions n'obéissant à aucun vecteur social organisé à une tendance à présenter des idées politisées par les institutions. Cette modification interne du médium signifie pour Kinsella « l'abandon définitif des objectifs de la gauche japonaise » et la « conversion politique » (*tenkô*) des *manga* pour adultes. Il est évident alors qu'une fois qu'une pratique est reconnue par le marché et s'adresse au grand public, nous ne pouvons pas parler d'une vraie « contre-culture ».

Cependant, à travers le récit de Mizuki je voudrais mettre en lumière quelques efforts individuels qui résistent encore aux forces exercées par les hégémonies culturelles et nous offrent un matériel original ne s'enfermant pas dans une ligne toute tracée. Cependant, comme nous avons constaté à travers plusieurs exemples de notre étude, c'est seulement par le particulier que le général peut changer. L'exemple de la Vie de Mizuki ne constitue pas un cas unique mais représente une fenêtre ouverte sur les possibles du médium de *manga* en général et, plus particulièrement, du genre autobiographique. La force de l'œuvre résulte de sa capacité à faire de l'autobiographique en donnant des exemples personnels et donc légitimes puisque vérifiés par soi-même mais que nous pouvons élargir à l'expérience collective. Par conséquent, l'autobiographie présente, d'une part, un point de vue unique, et échappe, d'autre part, aux intérêts politiques organisés puisqu'elle ne prétend pas avoir de caractère universel.

---

[154] JAMESON, Fredric. Réification et utopie dans la culture de masse. *Études françaises*, 1983, vol. 19, no 3, p. 121-138. http://id.erudit.org/iderudit/036807ar. Consulté le 16 mai 2016.

[155] KINSELLA, Sharon. Les manga apprivoisés : la culture japonaise de la fin du siècle. In: Critique internationale, vol. 7. 2000. Culture populaire et politique. pp. 1-9. http://www.persee.fr/doc/criti_1290-7839_2000_num_7_1_1575. Consulté le 14 mars 2016.

Dans ce cadre nous considérons comme plus efficaces les initiatives individuelles que les stratégies pédagogiques édifiées par les institutions éducatives et obéissant à l'autorité bien fondée de la tradition et de l'histoire.

En effet, l'intérêt de la méthode autobiographique réside dans son caractère dynamique, issu du pluralisme de l'identité culturelle. Ainsi, le lecteur ne s'informe pas sur un champ d'expérience, ce qui serait autoréférentiel, mais profite de l'interaction des sujets et domaines. C'est seulement par le croisement disciplinaire qu'on peut percevoir le système social, pas comme un vecteur uniforme, mais comme le champ de coexistence d'une série d'agents eux-mêmes forgés par les hégémonies culturelles. Selon Raymond Williams, une conception de l'hégémonie comme un vecteur qui manipule et contrôle individuellement les pratiques et les idées des citoyens est absolument erronée. En revanche, c'est « un système de pratiques, de significations et de valeurs » qui domine toute société en un temps donné[156]. Par conséquent, la saturation de la société est telle que l'ensemble de notions et croyances qui forment le « sens commun » est forgé par une conception morale dite universelle.

Dans le récit de Mizuki, dans sa complexité et sa multiplicité, se mêle le roman, qui en tant qu'œuvre du créateur est toujours autobiographique, avec l'autobiographie, qui en tant que narration des actions appartenant aux vrais acteurs fait partie des genres poétiques. Cependant, une nuance importante de l'autobiographie est perdue quand toute la gravité est concédée à l'écriture seulement. En fait, nous pourrions assumer que l'écriture est plus ou moins la même, autobiographique ou pas, puisqu'elle découle des mêmes expériences de la même personne et donc représente ce qui est vécu par elle. Comme Baetens le souligne, même dans la bande dessinée traditionnelle, c'est-à-dire non autobiographique, « la charge autobiographique est extrêmement forte [157] ». La valeur principale de l'écriture autobiographique se trouve dans son influence sur la lecture. Effectivement, le lecteur ne lit pas une histoire mais écoute une certaine « voix ». Sous ce prisme, toute écriture autobiographique est censée assumer une certaine autorité puisqu'elle s'appuie sur une reconnaissance acquise dans un certain domaine et permettant de se positionner par ailleurs.

---

[156] WILLIAMS, Raymond. *Culture & matérialisme*. Paris : Les prairies ordinaires, 2009, p. 37.
[157] BAETENS, Jan. Autobiographies et bandes dessinées. *Belphégor*, 2004, vol. 4, no 01. http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Baeten_autobd_fr_cont.html[11/28/2013. Consulté le 1 mai 2016.

Mizuki, ayant acquis une grande réputation et reçu de nombreux prix et distinctions de l'État japonais obtient le droit de parler développant par là même une rhétorique. Ainsi, il exerce son pouvoir pour se positionner sur nombre de sujets, ce qui caractérise, selon Aristote, la rhétorique dont la « dimension technique n'est pas cantonnée dans un genre qui lui serait propre[158] ». En effet, les syllogismes et l'argumentation de Mizuki sont vérifiés par les éléments historiques, ce qui donne à l'œuvre son caractère persuasif. Ainsi, je cherche à distinguer les côtés de l'expérience individuelle qui sont déjà conditionnés par la vie et ce que l'individu conditionne par ses actions. L'écriture a certainement valeur d'action mais si nous nous concentrons sur l'univers de la bande dessinée, les images aussi ne sont pas seulement porteuses de sens mais de pouvoir. Ainsi, l'image est un matériel empirique qui représente l'action artistique mais elle est aussi témoignage d'intérêt anthropologique d'une pratique culturelle. Selon Bertrand Prévost, l'image n'est pas seulement une représentation du monde mais aussi action sur le monde[159].

À travers ce récit nous avons démontré la tendance du médium à évoquer une variété de sujets souvent sérieux, parfois futiles. Or, mon objectif n'est pas de renoncer au caractère divertissant de la bande dessinée mais de démasquer son caractère enfantin et de contredire la croyance selon laquelle savoir et plaisir sont des activités incompatibles. Comme Aristote le souligne, « le plaisir favorise l'activité qu'il accompagne[160] ». Il va de soi que lorsque que l'activité de la lecture s'accompagne de plaisir, les profits en sont renforcés. Aussi, la frivolité n'est pas inhérente aux médias mais aux mentalités qui les accompagnent. Les profits ne dépendent pas seulement de l'écriture mais de l'importance accordée à l'activité de la lecture. Selon Dilthey, « la compréhension a différents degrés » et est conditionnée en premier temps par l'intérêt attribué à la lecture. « Si celui-ci est limité, la compréhension le sera aussi[161] ».

Le cloisonnement de la Vie de Mizuki dans un domaine particulier de *manga* ou même d'autres genres artistiques et poétiques nous apparaît impossible. Comme Maigret le souligne, le *manga* incarne une « ouverture sur un ailleurs », ce qui se traduit selon l'auteur

---

[158] ARISTOTE, *Rhétorique*, Livre I, 1355b, 26-34.
[159] PRÉVOST, Bertrand. Pouvoir ou efficacité symbolique des images. *L'Homme*, 2003, no 1, p. 275-282. http://www.cairn.info/revue-l-homme-2003-1-page-275.htm. Consulté le 23 février 2016.
[160] ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, Livre X, 1175a, 29.
[161] DILTHEY, Wilhelm. *Écrits d'Esthétique*. Paris : Les éditions du cerf, 1995, p. 293.

par des perspectives philosophiques, religieuses et sociales[162]. Si Bouissou considère que les *shakai manga* (*manga* de société) sont semi-informatifs[163] et que les *gekiga* s'adressent strictement aux adultes, cet album oscille certainement entre les deux mais ne saurait pas être enfermé dans une seule catégorie. En effet, comme le lecteur aura la possibilité de constater à travers nos sources, cette étude vérifie par un croisement disciplinaire les nombreuses et variantes informations que Mizuki présente. Ainsi, la Vie de Mizuki participe d'une remise en question de la politique et des valeurs morales mais n'obéit à aucune expression directe d'intérêts socio-politiques. En revanche, le point de vu de l'auteur présenté toujours sous un éclairage relativiste qui démontre les intérêts personnels souligne le flottement des valeurs et des idéaux.

Ne se délimitant pas au cadre de l'autoreprésentation l'auteur décrit de manière parfois documentaire le contexte de sa vie. Il dépeint en toile de fond les scènes historiques dans lesquelles évoluent ses personnages. Ainsi, il ne laisse pas de questions sans réponses pour le lecteur qui peut ainsi approfondir l'histoire et la culture japonaises au fil du 20éme siècle. Par ailleurs, nous avons constaté que le médium de la bande dessiné constitue un outil qui valorise le transfert du savoir puisqu'il peut communiquer nombre d'informations détaillées au travers des images (cartes, télégrammes, personnages historiques). Mizuki donne une description pointue d'informations autant sérieuses que triviales et exploite cette caractéristique inhérente au *manga,* c'est-à-dire le traitement parallèle des sujets « larges » ou « petits », assortis de tension dramatique ou d'intention humoristique.

Comme Bouvard le souligne, « les *mangaka* en tirent le droit - mieux : le devoir - de traiter de tous les thèmes, pour tous les publics et sous toutes les formes[164] ». Bouvard soulève l'importance de susciter l'intérêt entre « petits » et « grands récits » et utilise le mot « déhiérarchisation[165] » pour parler de la manière parcellaire dont le savoir se transmet au milieu d'informations triviales. Si, par conséquent, cette particularité liée au médium a joué

---

[162] MAIGRET, Eric. Le jeu de l'âge et des générations: culture BD et esprit Manga.*Réseaux*, 1999, vol. 17, no 92-93, p. 241-260. http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1999_num_17_92_2122. Consulté le 3 mai 2016.

[163] BOUISSOU, Jean-Marie. (2010). *Manga*, Histoire et univers de la bande dessinée japonaise. 2ème éd. Paris : Editions Philippe Picquier, 2014, p. 349.

[164] BOUISSOU, Jean-Marie. Du passé faisons table rase? Akira ou la révolution self-service. *Critique internationale*, 2000, vol. 7, no 7, p. 143-156. <hal-01011229>. Consulté le 17 avril 2016.

[165] BOUVARD, Julien. Réflexions sur le manga éducatif. *Image & Narrative*, 2011, vol. 12, no 1, p. 189-205. http://tireview.be/index.php/imagenarrative/article/view/132. Consulté le 4 avril 2016.

un rôle crucial pour résister à l'immobilité idéologique à l'intérieur de la société japonaise de l'après-guerre, elle lui a conféré également un caractère dynamique et original, ce qui constitue autant de qualités indispensables pour contrebalancer l'hégémonie culturelle de l'Occident.

L'apport de la lecture de La Vie de Mizuki ne réside pas seulement dans ce qu'il a de cadre historique et philosophique mais dans sa réflexivité. Mon but n'est pas simplement de valoriser le champ de la bande dessinée mais plutôt de mettre en évidence la convergence entre disciplines, méthodes et objets de recherche. Cette diversité constitue sans doute une source de savoir mais augmente aussi les profits de la lecture puisqu'elle exige un travail autant comparatiste qu'interprétatif. De surcroît, l'écriture de Mizuki, en tant qu'effort visant à la conservation de l'histoire, contribue à la pérennisation aussi de son art puisque que c'est seulement dans la réalité et la reconstitution historique que peut émerger le sens de l'œuvre d'art. En dépeignant toutes les conditions de son existence, l'auteur « construit » son « individualité » comme le développement de son potentiel. L'effort de Mizuki dans son pluralisme et sa complexité oscillant à la fois entre pratique artistique et méthode scientifique incarne la convergence de l'art et de la science qui, selon Gadamer, régit le phénomène littéraire[166].

En tant qu'œuvre mimétique, la Vie de Mizuki trouve son accomplissement et sa finalité puisqu'elle incarne l'entéléchie inhérente à la vie humaine mais aussi la puissance de la matière. Par ailleurs, l'ingéniosité de Mizuki réside dans le fait d'aller au-delà d'une représentation comique ou dramatique de sa vie, un clivage qu'on doit à Aristote entre comédie et tragédie qui fait que les nobles sont représentés par des belles actions alors que les vulgaires par celles de peu de valeur[167]. En effet, le « maître » Mizuki en tant qu'ambassadeur de la culture du *manga* et formé au relativisme de la culture japonaise accomplit une tache artistique incomparable tout en présentant autant d'actions nobles que méprisables. Dans ce cadre novateur, Mizuki joue avec les représentations classiques pour inventer sa propre forme poétique. Le beau se mêle avec le laid comme le vrai avec le fictif. En réalité, cette fusion n'obéit à aucune conception esthétique ou morale de l'histoire mais accomplit les qualités propres à la nature du dessin, du langage et de l'écriture. En refermant mon travail je voudrais citer un extrait de Gadamer liant intrinsèquement la perfection de l'écriture à l'effort de

[166] GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et Méthode*. Paris : Editions du Seuil, 1996, p. 182.
[167] Ibid. 25-30.

comprendre du lecteur. C'est en fait cette relation entre l'écriture et la lecture qui rend l'écriture en général, et plus particulièrement la méthode autobiographique, aussi profitable à la communauté et débarrasse l'œuvre de toute prétention universelle coupée du bénéfice du lecteur.

« Rien n'est pure trace de l'esprit au même point que l'écriture mais rien non plus n'est aussi dépendant de l'esprit qui comprend. Dans son déchiffrement et son interprétation se produit un miracle : la transformation de quelque chose d'étranger et de mort en quelque chose d'absolument coprésent et de familier. Aucune autre tradition, qui du passé vient à nous, ne peut l'égaler. Les vestiges de la vie passée, les édifices en ruines, les outils, le contenu de tombes peuvent être ravagés par les tempêtes du temps qui les assaillent – mais la tradition écrite, dès qu'elle est déchiffrée et lue, est à tel point esprit pur qu'elle nous parle comme si elle était présente. C'est pourquoi la faculté de lire, la familiarité avec l'écrit, est comme un art secret, voire un charme qui nous libère et nous lie. En lui l'espace et le temps semblent abolis. Quiconque sait lire ce qui est transmis par écrit atteste et accomplit la pure présence du passé[168] ».

[168] Ibid. p. 183.

ANNEXES

Illustrations :

Illustration 1. Tome 1, 1éme-2éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 337.

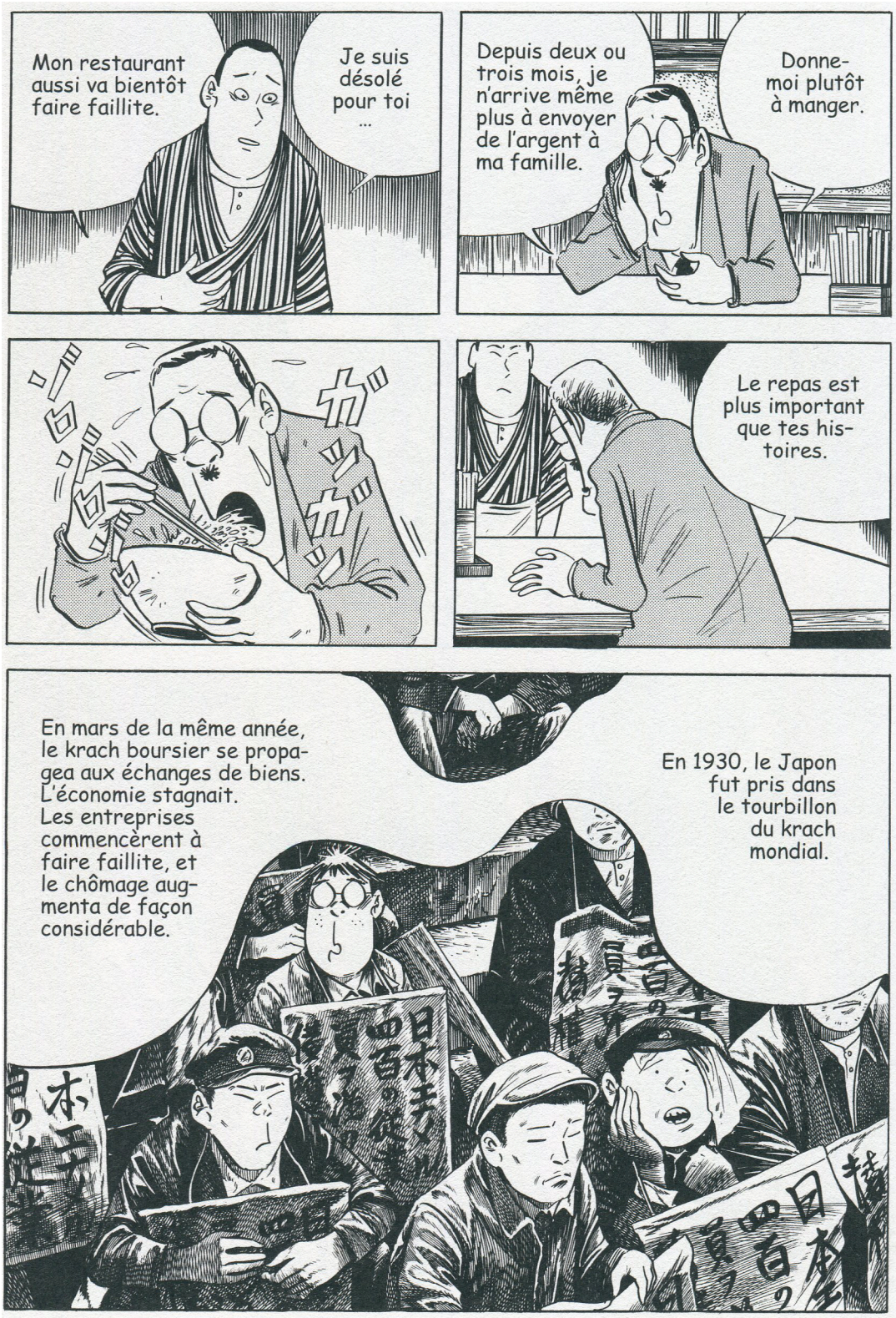


Illustration 2. Tome 1, 1éme-5éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 121.

Illustration 3. Tome 1, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 258.

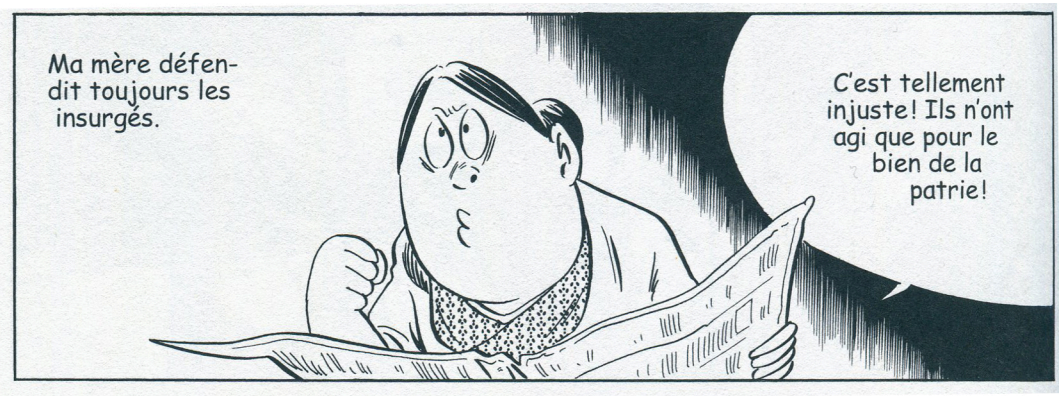


Illustration 4. Tome 1, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 275.

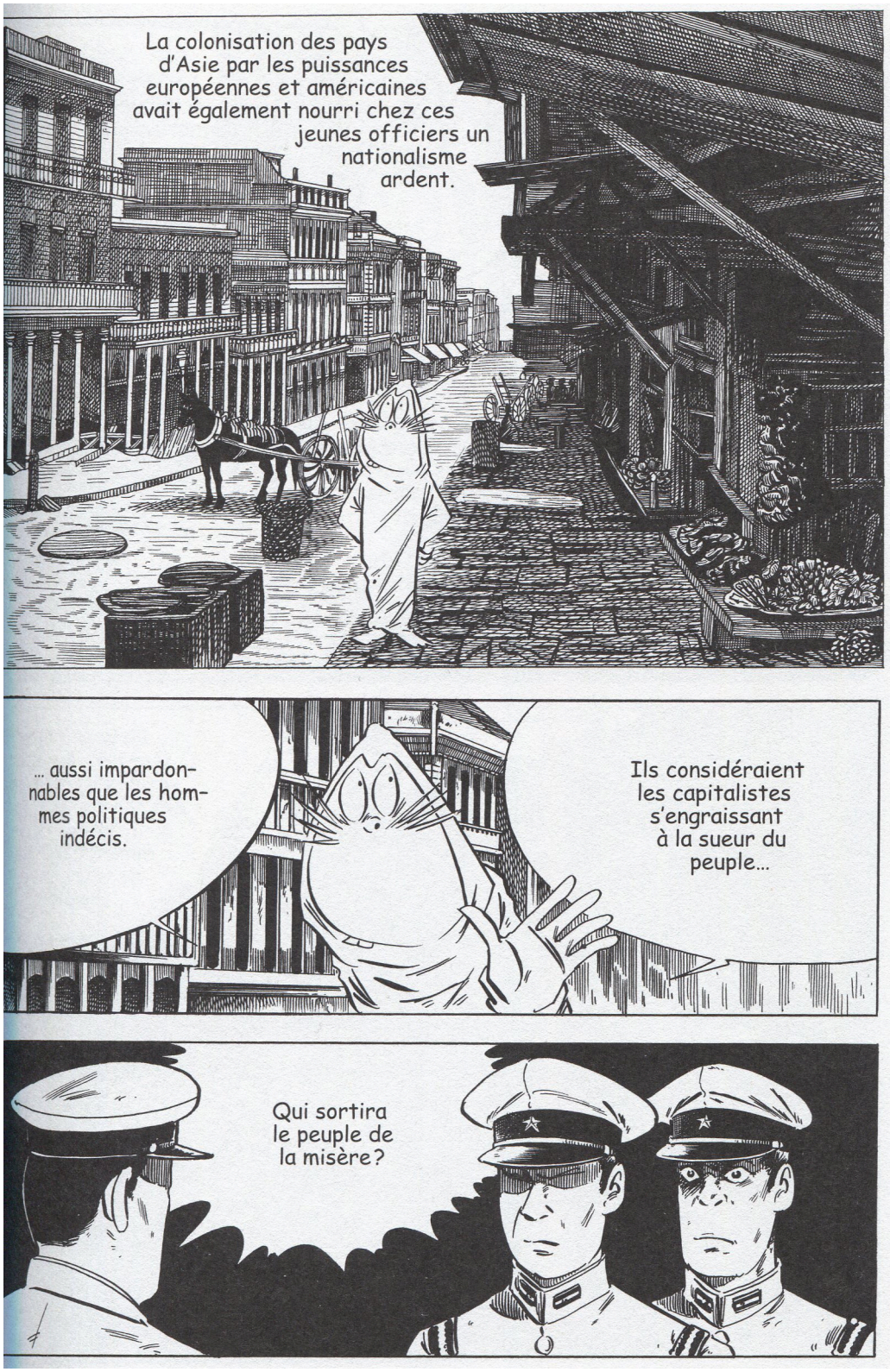


Illustration 5. Tome 1, 1éme-3éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 260.

Illustration 6. Tome 1, 4éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 337.

Illustration 7. Tome 1, 1ére-3éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 160.

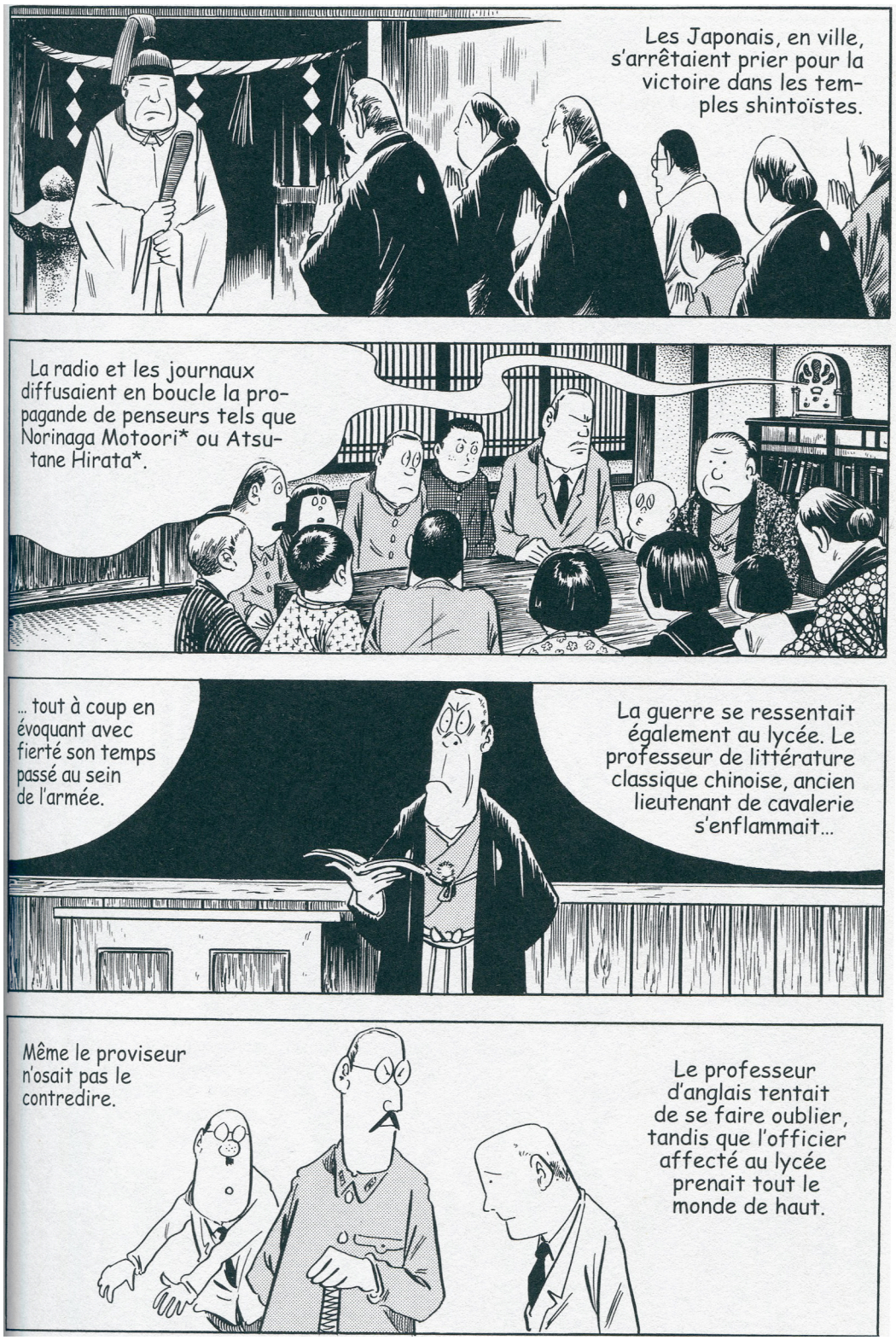


Illustration 8. Tome 1, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 370.

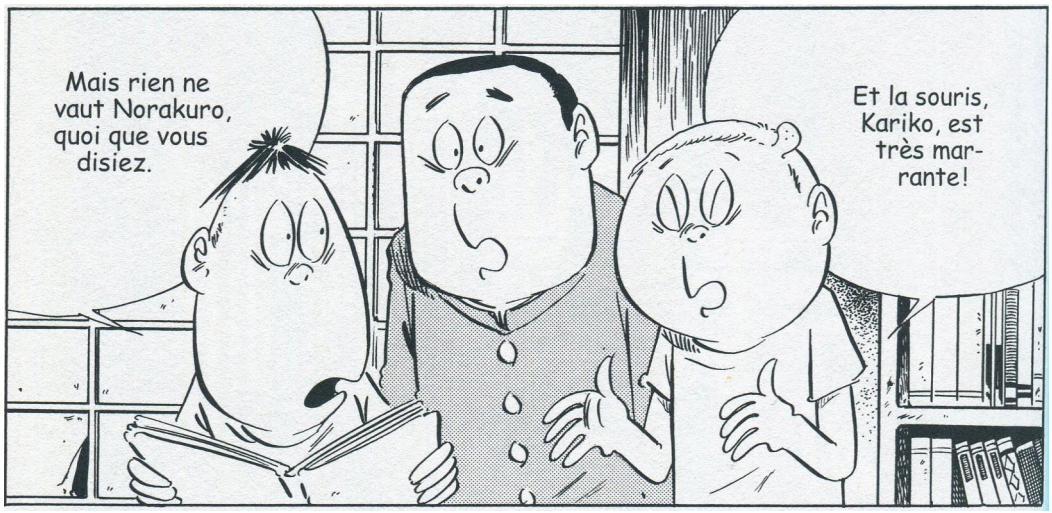


Illustration 9. Tome 1, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 215.

Illustration 10. Tome 1, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 371.

Illustration 11. Tome 1, 1éme-2éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 350.

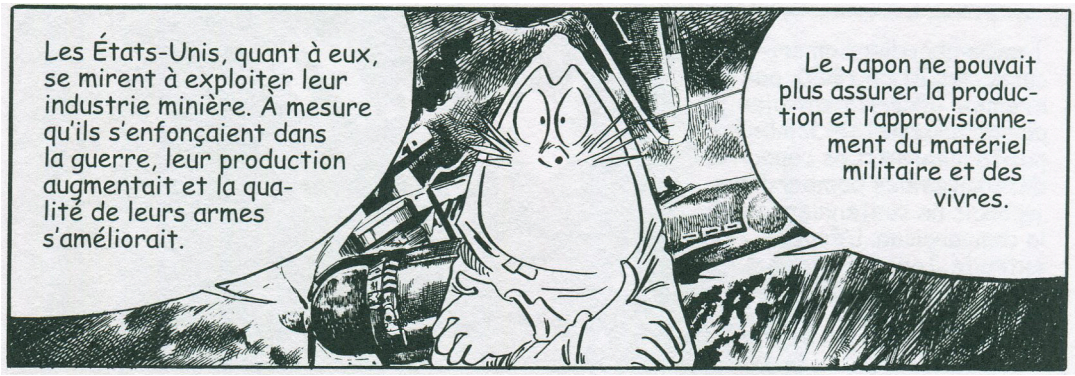


Illustration 12. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 27.

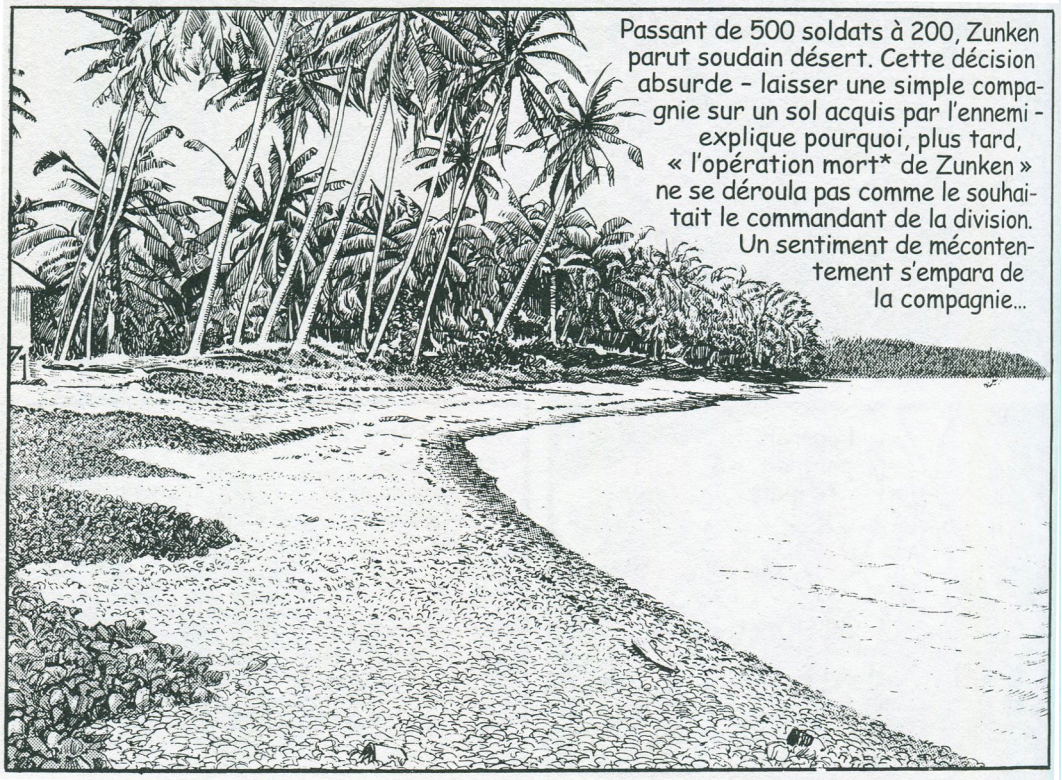


Illustration 13. Tome 2, 5éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 79.

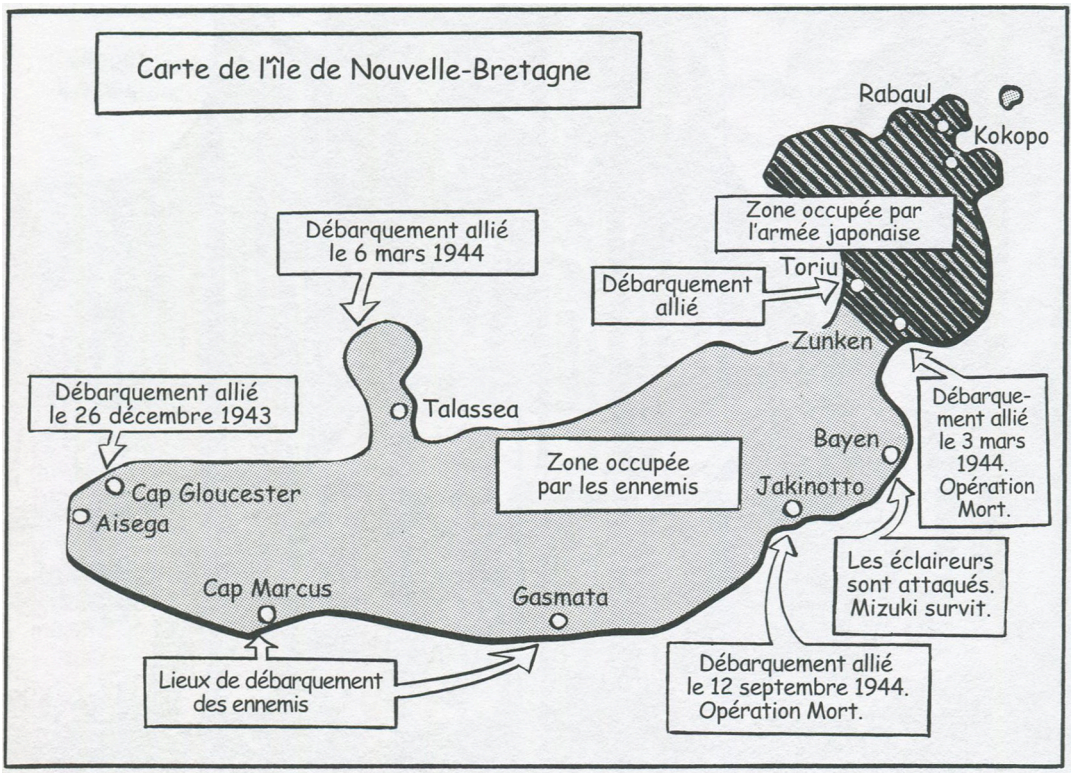


Illustration 14. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 53.

Illustration 15. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 313.

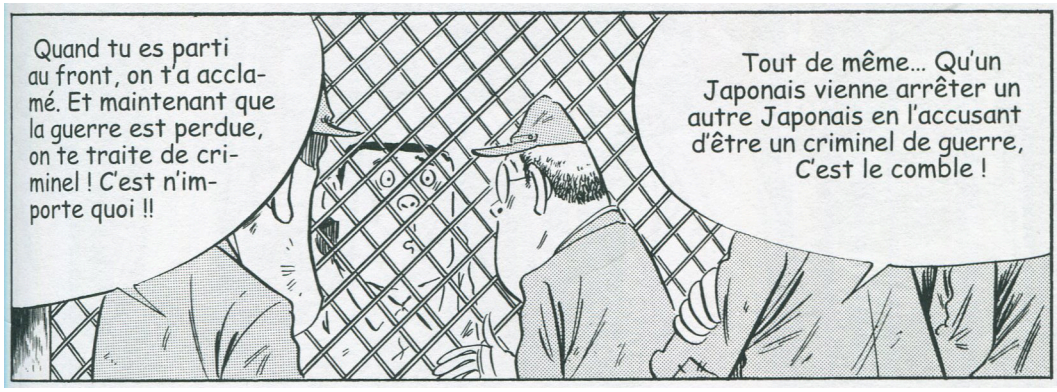


Illustration 16. Tome 2, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 388.

I

Illustration 17. Tome 2, 3éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 385.

Illustration 18. Tome 2, 4éme-7éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 469.

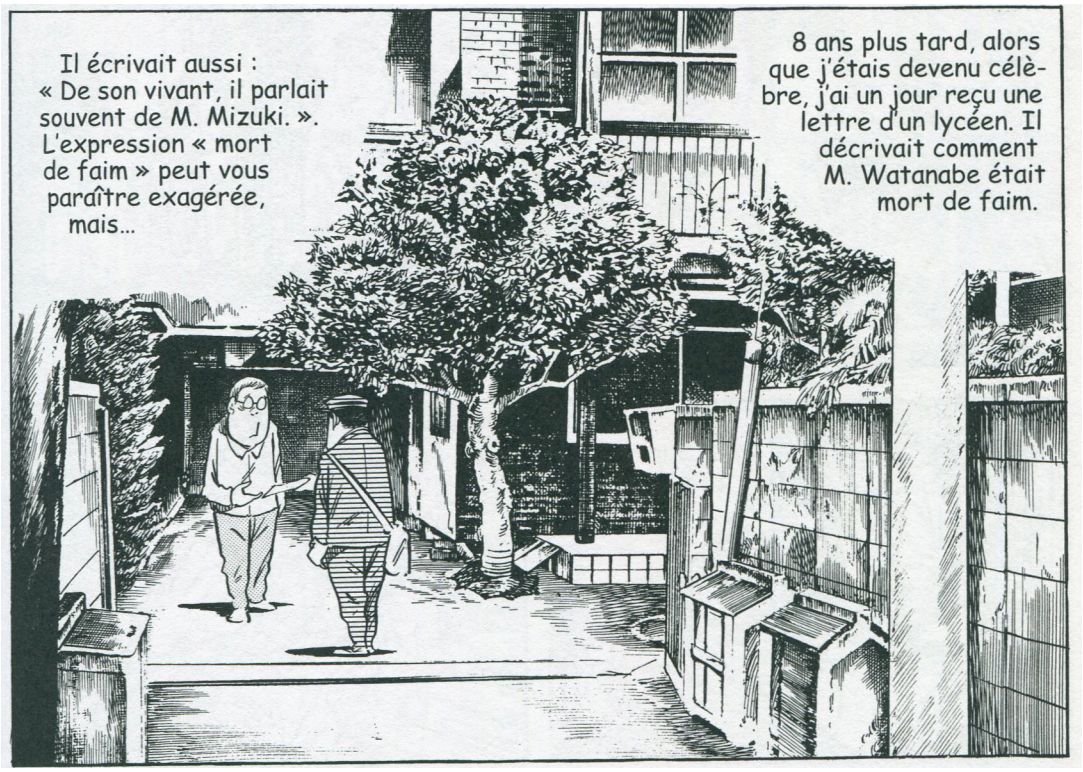


Illustration 19. Tome 2, 4éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 470.

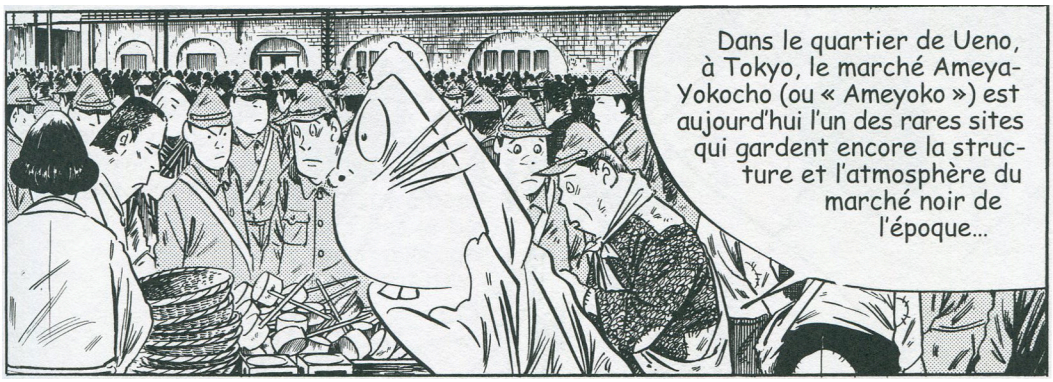
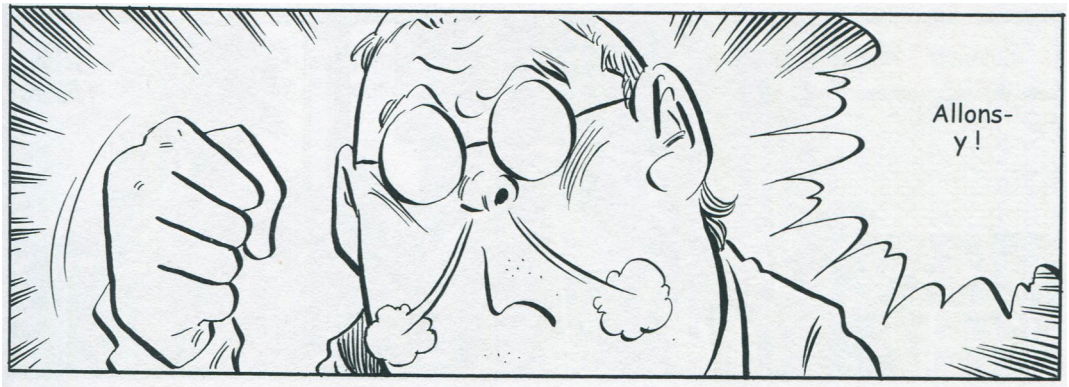


Illustration 20. Tome 2, 1éme-3éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 362.

Illustration 21. Tome 3, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 169.



I

llustration 22. Tome 3, 6éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 418.

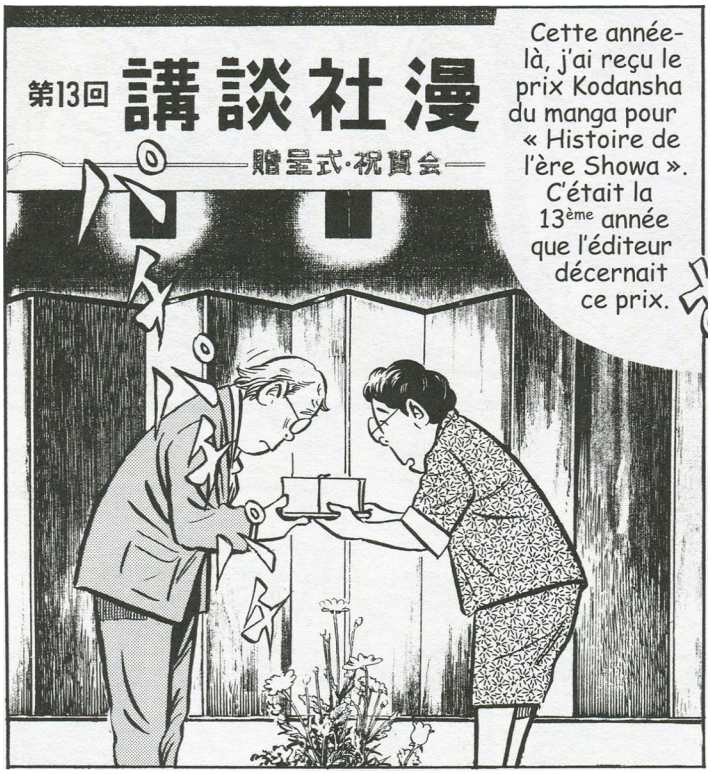


Illustration 23. Tome 3, 3éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 289.

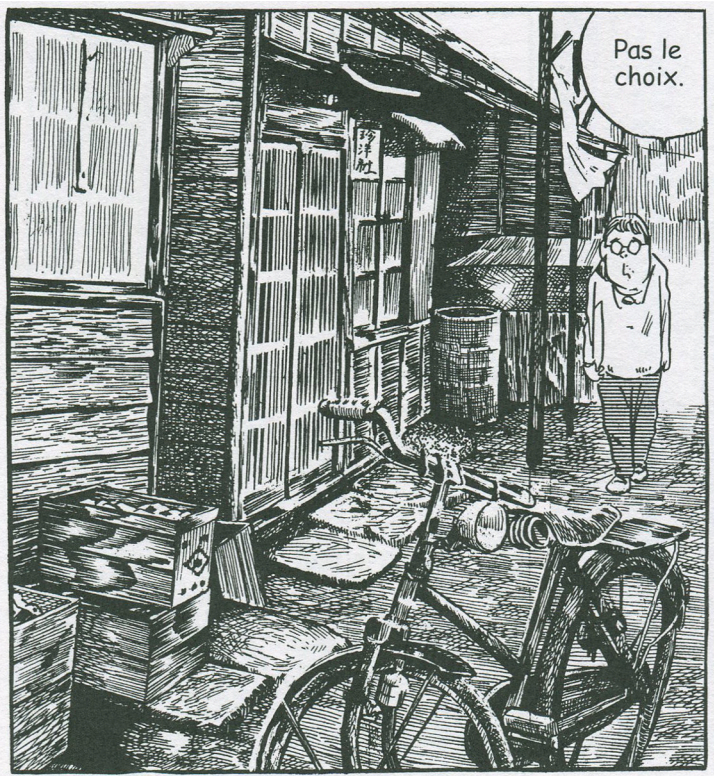


Illustration 24. Tome 3, 4éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 43.

Illustration 25. Tome 3, 1émé vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 223.

Illustration 26. Tome 1, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 36.

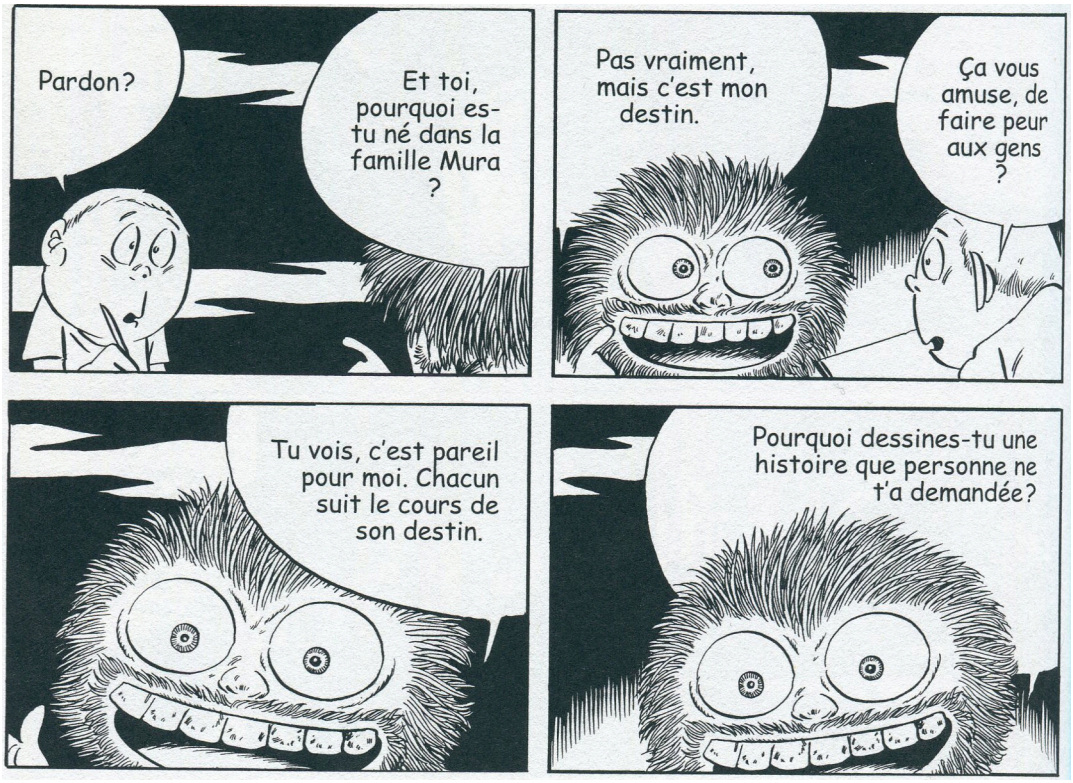


Illustration 27. Tome 1, 4éme-7éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 167.

Illustration 28. Tome 1, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 184.

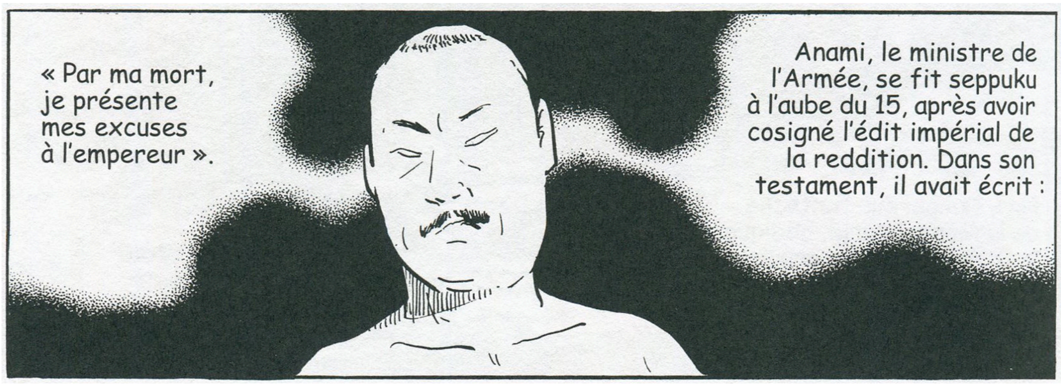


Illustration 29. Tome 2, 3éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 323.

Illustration 30. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 169.

Illustration 31. Tome 2, 7éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 169.

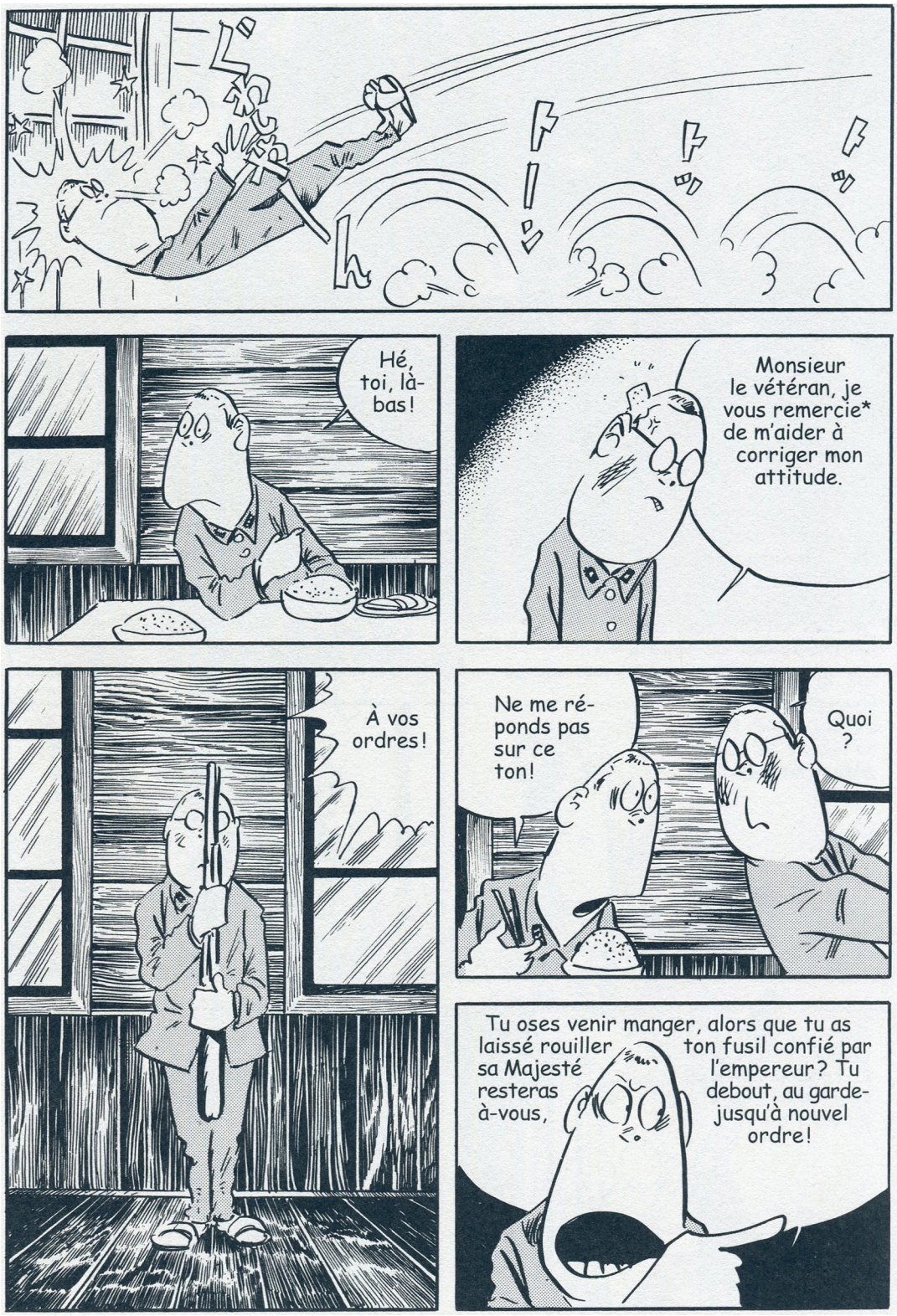
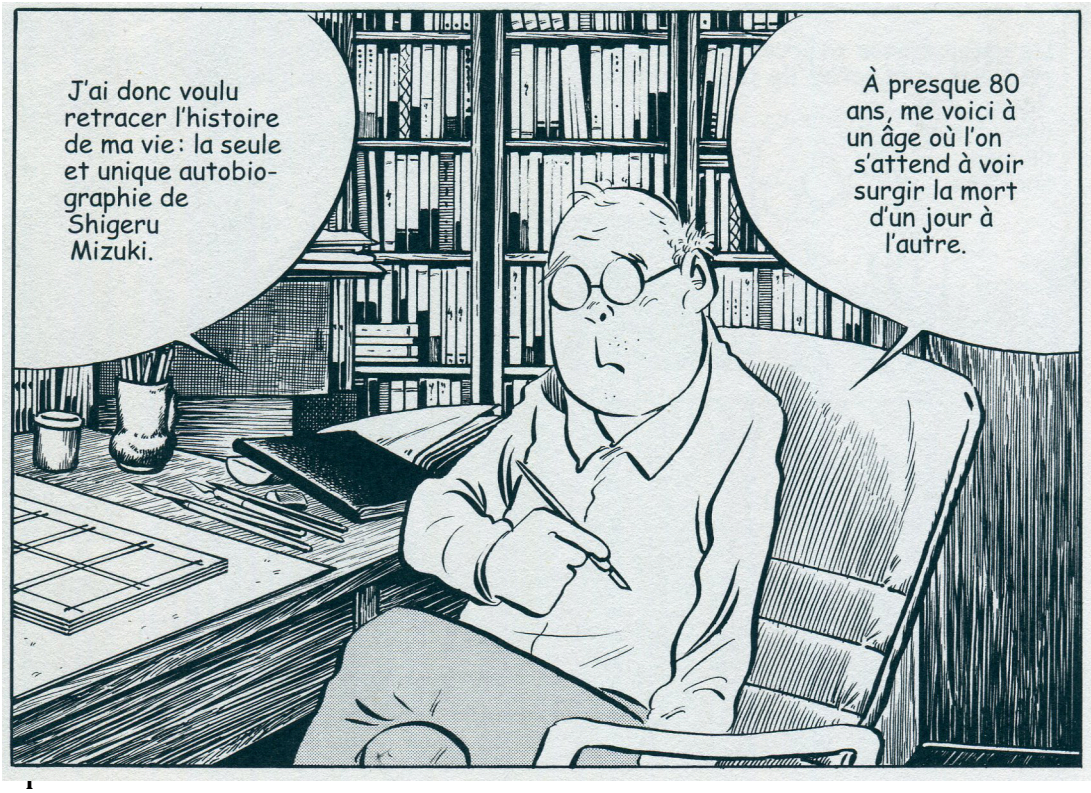


Illustration 32. Tome 1, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 397.

Illustration 33. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 477.



llustration 34. Tome 1, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 9.

Illustration 35. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 301.

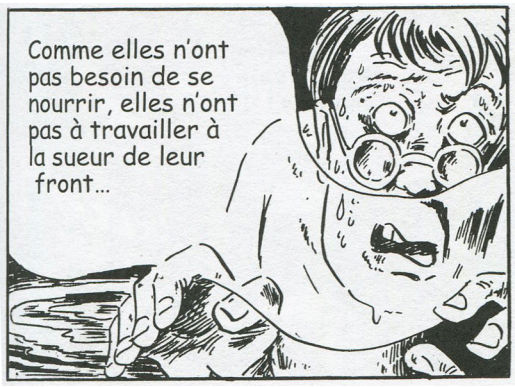


Illustration 36. Tome 3, 9éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 184.

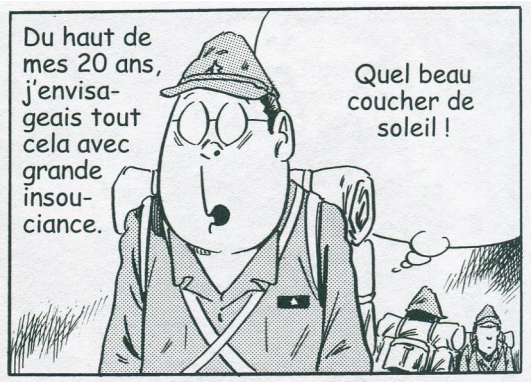


Illustration 37. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 25.

Illustration 38. Tome 1, 2éme-3éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 373.

Illustration 39. Tome 1, 1éme - 4éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 325.

Illustration 40. Tome 2, 3éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 322.

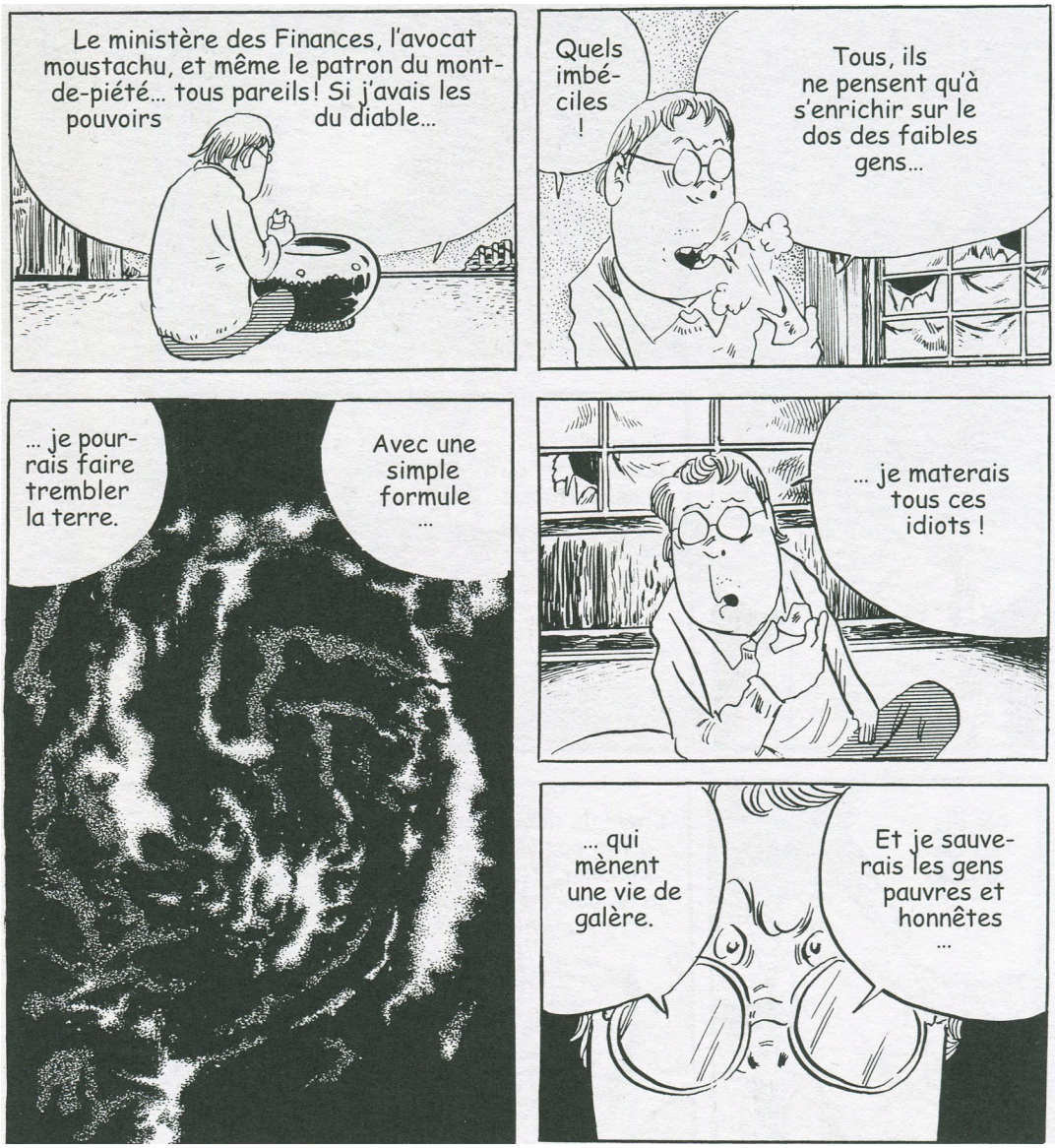


Illustration 41. Tome 3, 3éme-7éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 57.

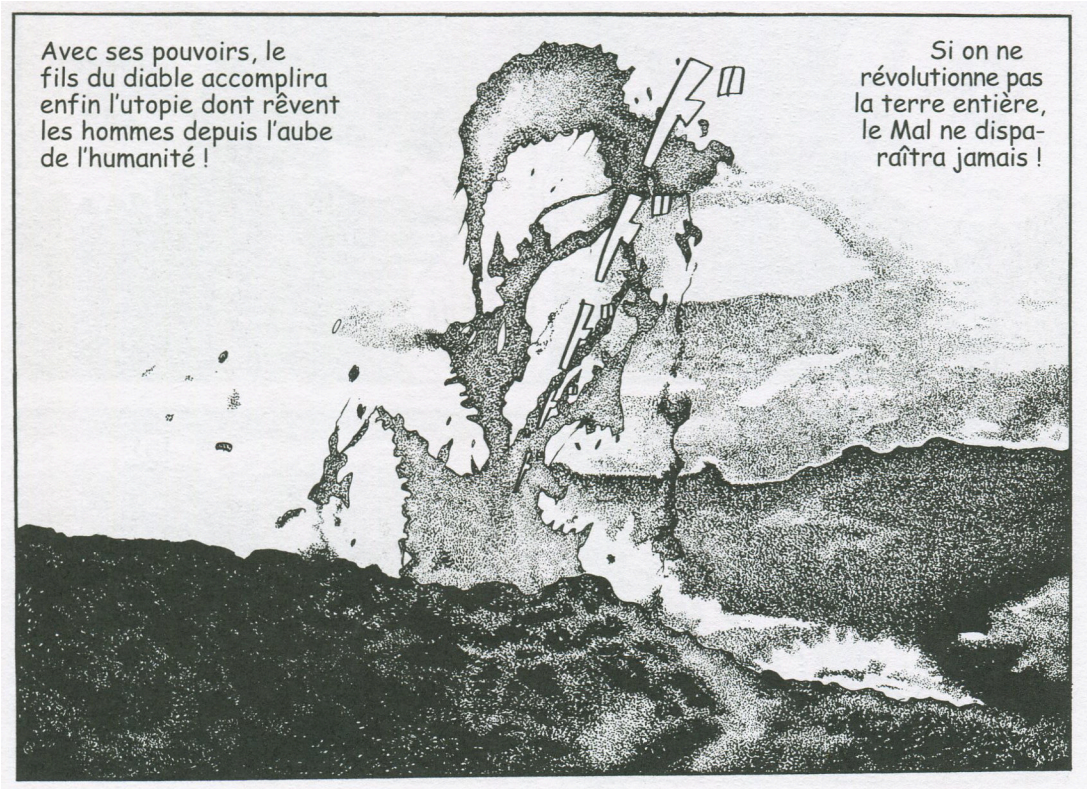


Illustration 42. Tome 3, 5éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 61.

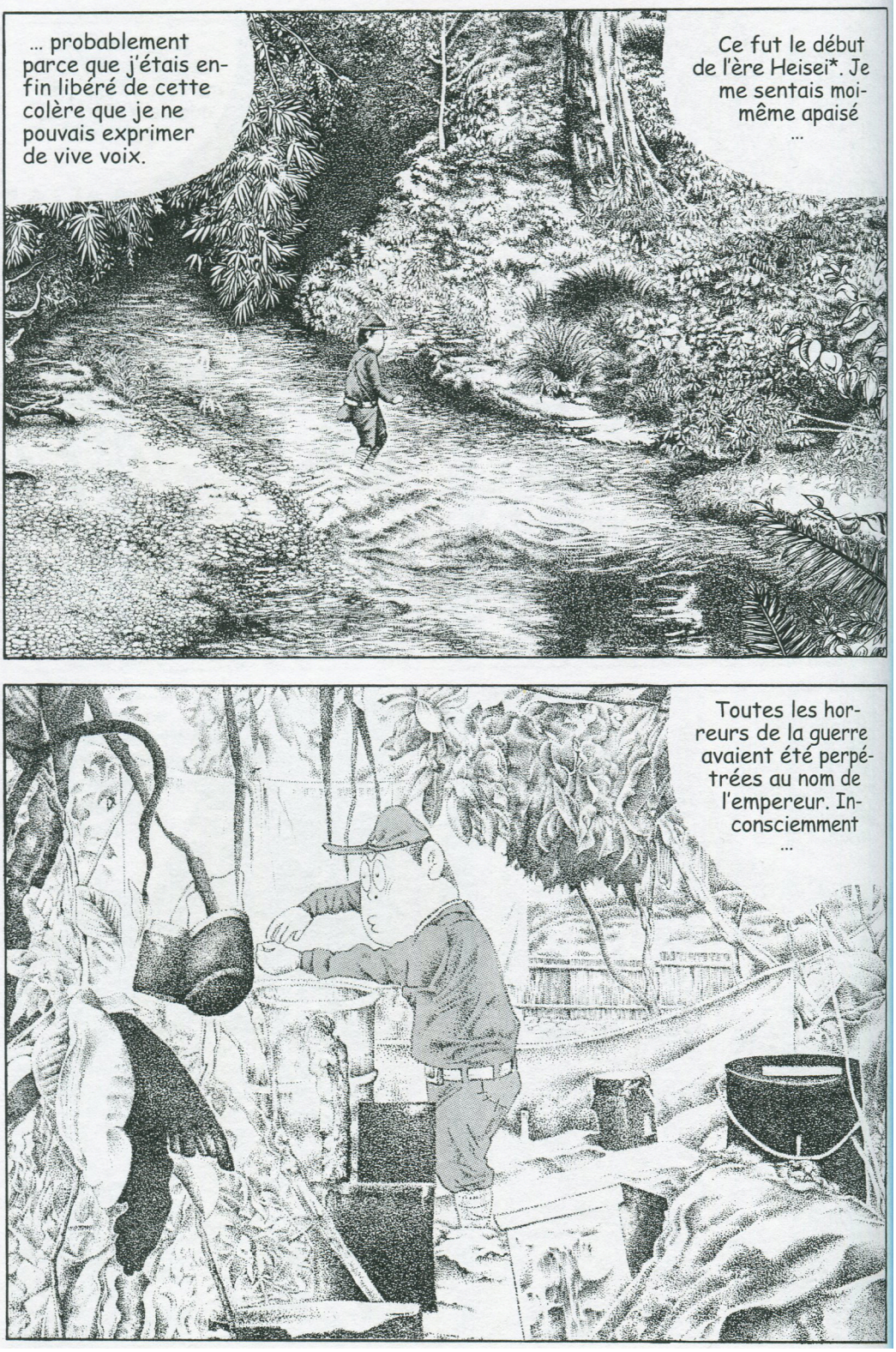


Illustration 43. Tome 3, 1éme-2éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 275.

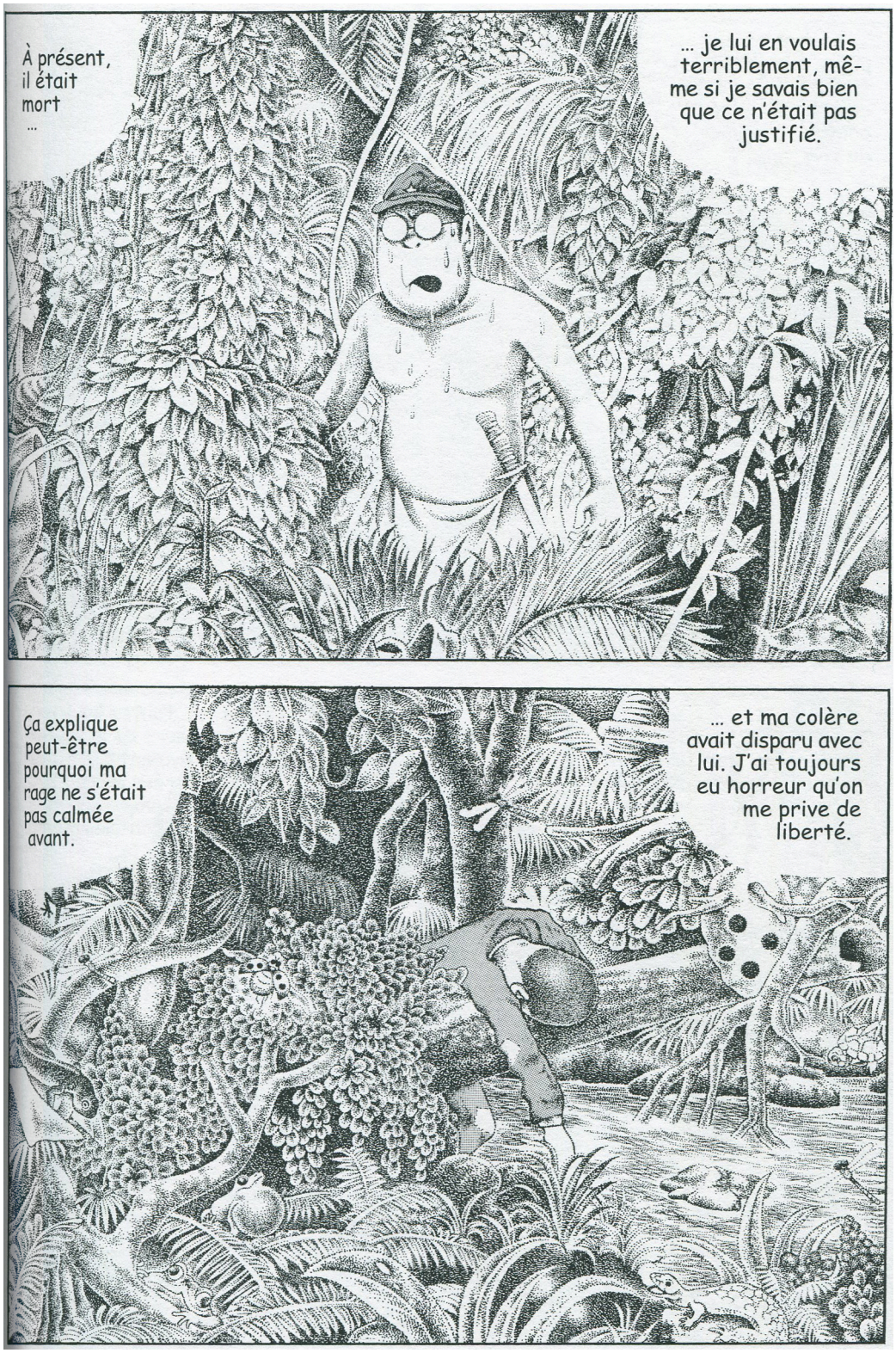


Illustration 44. Tome 3, 1éme-2éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 276.

Illustration 45. Tome 1, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 455.

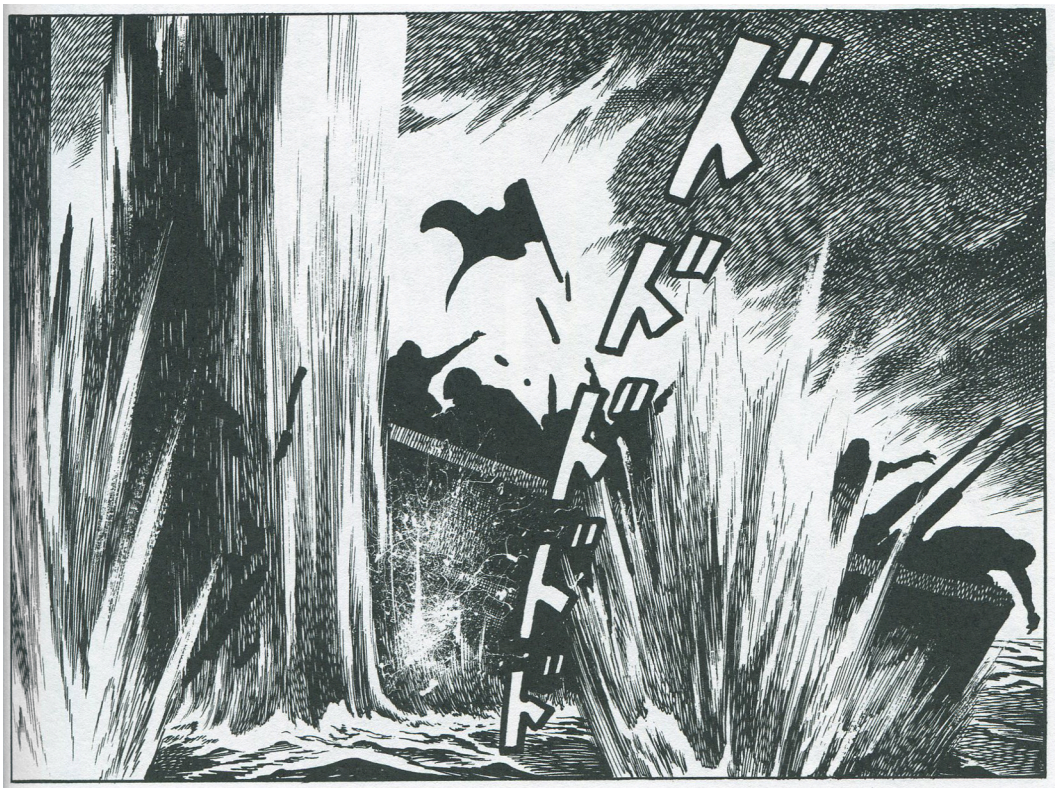
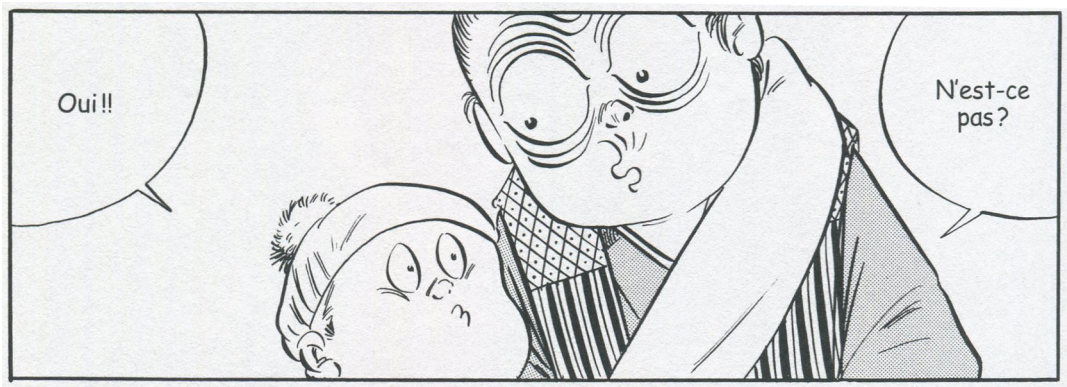


Illustration 46. Tome 2, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 108.



llustration 47. Tome 1, 3éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 35.

Illustration 48. Tome 2, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 227.

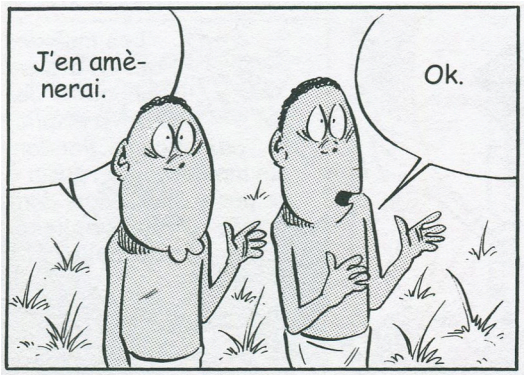


Illustration 49. Tome 2, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 301.

Illustration 50. Tome 2, 1éme-3éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 362.

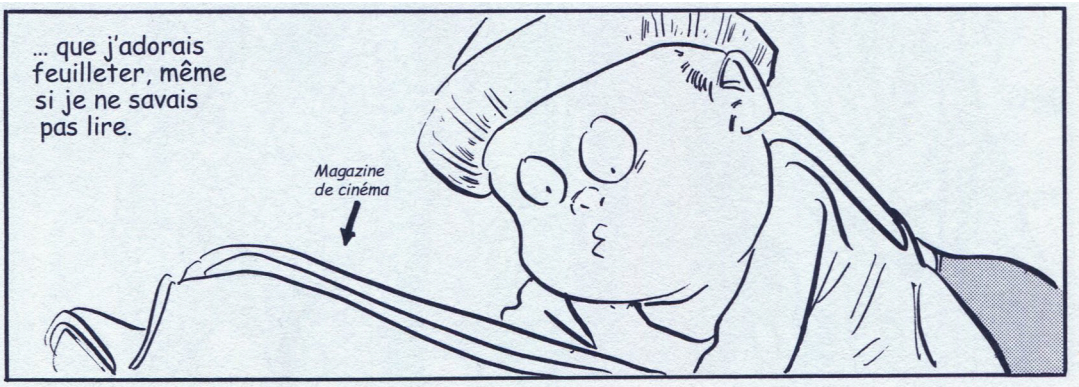


Illustration 51. Tome 1, 3éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 28.

Illustration 52. Tome 1, 3éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 16.

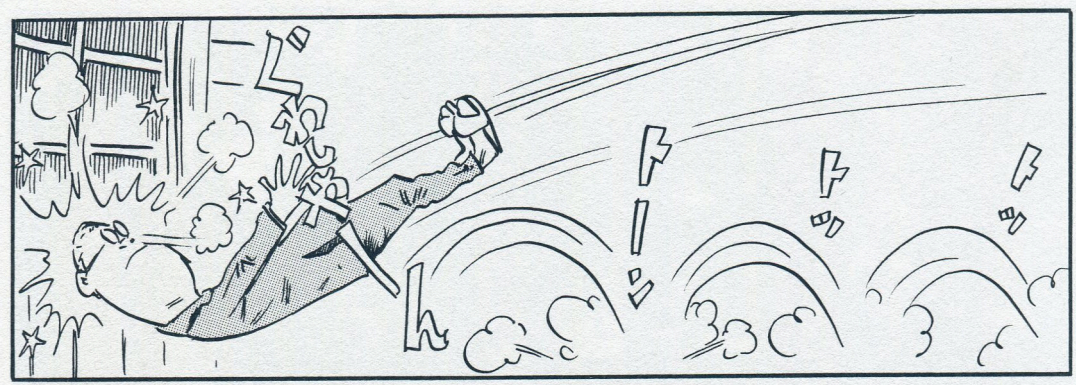


Illustration 53. Tome 1, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 397.

Illustration 54. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 243.

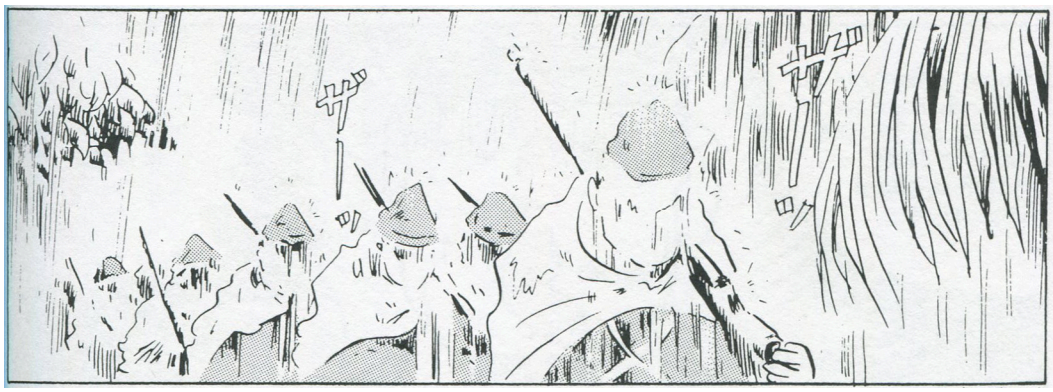


Illustration 55. Tome 2, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 166.

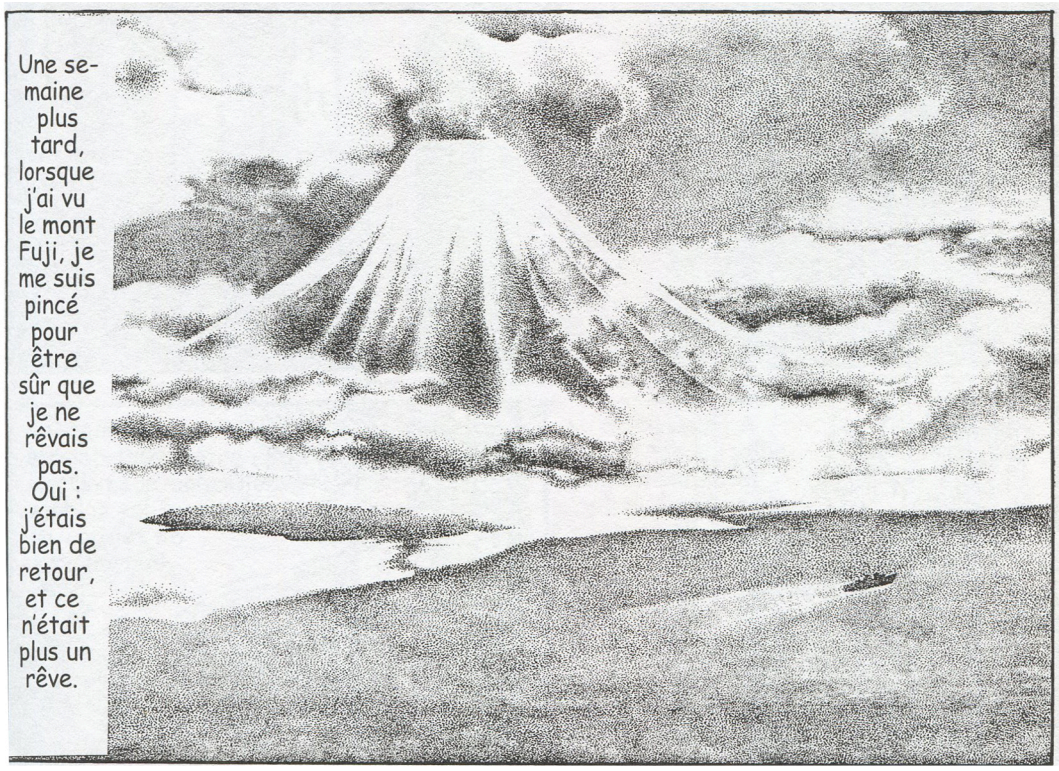


Illustration 56. Tome 2, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 346.

Illustration 57. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 56.

Illustration 58. Tome 1, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 291.

Illustration 59. Tome 3, 1-9éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 184.

Illustration 60. Tome 2, 3éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 25.

Illustration 61. Tome 1, 3éme vignette ; éditions Cornélius, 2012, p. 437.

Illustration 62. Tome 1, 1éme-2éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 243.

Illustration 63. Tome 2, 5éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 51.

Illustration 64. Tome 2, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2013, p. 51.

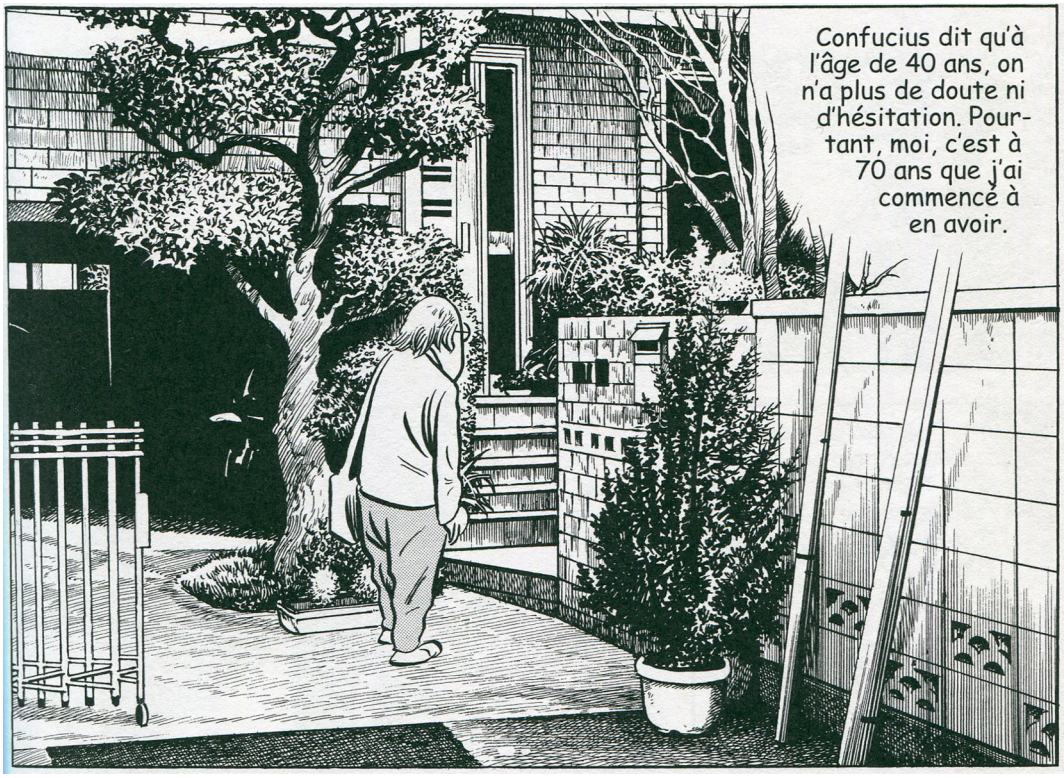


Illustration 65. Tome 3, 2éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 322.

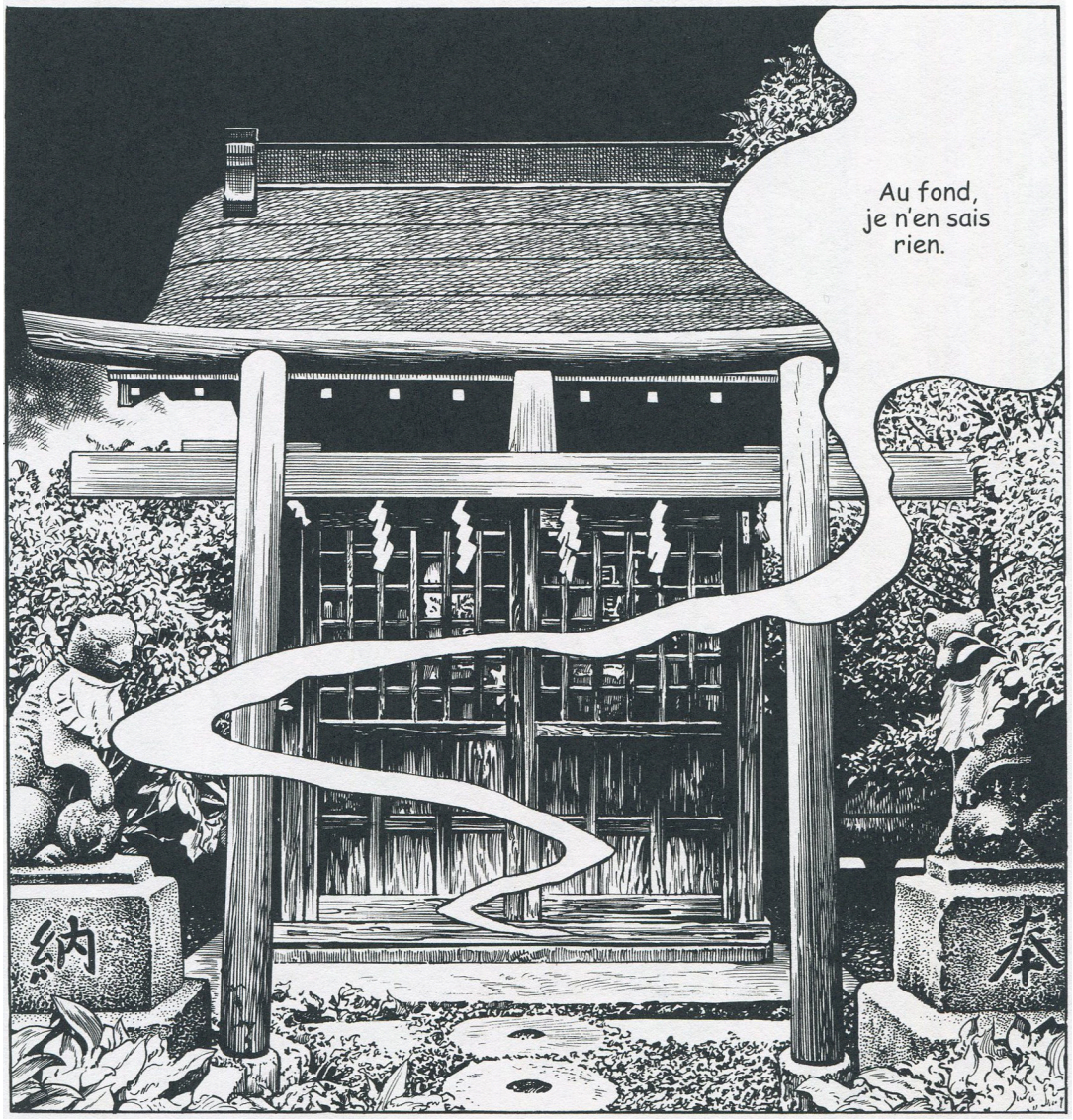


Illustration 66. Tome 3, 1éme vignette ; éditions Cornélius, 2014, p. 476.

Bibliographie :

Ouvrages, chapitre d'un ouvrage collectif

- APPADURAI, Arjun. (1996). *Après le colonialisme*. Paris : Payot & Rivages, 2005.
- ARENDT, Hannah. (1954). *La crise de la culture*. Paris : Gallimard, 1972.
- ARISTOTE. Œuvres complètes. Paris : Flammarion, 2014. Sous la direction de Pierre Pellegrin.
- BAETENS, Jan, VAN GELDER, Hilde. *Permanences de la Ligne claire dans* L'ascension du Haut-Mal *de David B*. p. 183-193. Dans la revue: Poétiques de la bande dessinée. (2007). L'Harmattan, MEI, n° 26.
- BOUISSOU, Jean-Marie. (1992). *Le Japon depuis 1945*. 2éme éd., Paris : Armand Colin, 1997.
- BOUISSOU, Jean-Marie. (2010). *Manga*, Histoire et univers de la bande dessinée japonaise. 2ème éd. Paris : Editions Philippe Picquier, 2014.
- COMETTI, Jean-Pierre. (2010). *Qu'est-ce que le pragmatisme ?* Paris : Gallimard (folio essais).
- DEBORD, Guy. (1967). *La Société du Spectacle*. 3ème éd., Paris : Gallimard, 1992.
- DE CERTEAU, Michel. (1974). *La culture au pluriel*. 3ème éd., Paris : Editions du Seuil, 1993.
- DESLANDES, Claire, LECARDONNEL, Franck, MASSÉ, Rodolphe, PENNES, Raphaël. (2006). *Guide phénix du manga*. Paris : Kazé Editions.
- DEWEY, John. *L'art comme expérience.* Paris : Gallimard (folio essais), 2005.
- DEWEY, John. *La formation des valeurs*. Paris : La Découverte, 2011.
- DEWEY, John. *Le public et ses problèmes*. Paris : Gallimard (folio essais), 2005.
- ECO, Umberto. (1978). *De Superman au Surhomme*. Paris : Editions Grasset & Fasquelle, 1993.
- EISNER, Will. (1985). *Comics and Sequential Art*. Princeton : Kitchen Sink Press, 1992.
- FAURE, Bernard. (1998). *Bouddhismes, philosophies et religions*. Paris : Flammarion, 2010.
- FERRAND, Stéphane, LANGEVIN, Sébastien. *Le manga.* Toulouse, Éd. Milan, coll. Les essentiels Milan, 2006.

- FOUCAULT, Michel. (1969). *L'archéologie du savoir.* Paris : Gallimard, 2014.
- FRESNAULT-DERUELLE, *Hergé ou L'intelligence graphique*. p. 39-54. Dans la revue: Poétiques de la bande dessinée. (2007). L'Harmattan, MEI, n 26.
- GADAMER, Hans-Georg. *Vérité et Méthode*. 2ème éd., Paris : Editions du Seuil, 1996.
- GENETTE, Gérard. (1987). *Seuils*. Paris : Editions du Seuil.
- GENIN, Christophe. *Cadre et démesure*. Little Nemo *sans repères*. p. 21-37. Dans la revue: Poétiques de la bande dessinée. (2007). L'Harmattan, MEI, n° 26.
- GROENSTEEN, Thierry, (1996). *L'Univers des mangas*. Une introduction à la bande dessinée japonaise, Paris : Casterman.
- GROENSTEEN, Thierry. (1999). *Système de la bande dessinée*. 2éme édition, Paris : Presses Universitaires de France, 2014.
- HALL, Stuart. *Identités et cultures 2*, Politiques des différences. Paris : Editions Amsterdam, 2013.
- HONNETH, Axel. (2015). *Le droit de la liberté*. Paris : Gallimard.
- LAHIRE, Bernard. (2001). *L'homme pluriel*. Paris : Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2011.
- LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. (1980). *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Paris : Les éditions de minuit, 1985.
- LECARME, Jacques. (2004). LECARME-TABONE, Eliane. *L'autobiographie*. 2ème éd. Paris : Armand Colin, 2015.
- LEJEUNE, Philippe. (1975). *Le pacte autobiographique*. 2ème éd. Paris : Editions du Seuil, 1996.
- LEVINAS, Emmanuel. (1979). *Le temps et l'autre*. 11éme édition, Paris : Presses Universitaires de France, 2014.
- MEAD, George H. (2006). *L'esprit, le soi et la société*. Paris : Presses Universitaires de France, 2015.
- PEETERS, Benoît. (1998). *Lire la bande dessinée*. Paris : Flammarion, 2003.
- PEIRCE, Charles S. *Ecrits sur le signe*. Paris : Editions du Seuil, 1978.
- PINGUET, Maurice. (1984). *La mort volontaire au Japon*. Paris : Gallimard.
- REISCHAUER, Edwin O. (1973). *Histoire du Japon et des Japonais*, 1. Des origines à 1945. 3ème éd. Paris : Editions du Seuil, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *Culture & matérialisme*. Paris : Les prairies ordinaires, 2009.
- DILTHEY, Wilhelm. *Écrits d'Esthétique*. Paris : Les éditions du cerf, 1995.

Sur Internet

- BAETENS, Jan. Autobiographies et bandes dessinées. *Belphégor*, 2004, vol. 4, no 01. URL :http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Baeten_autobd_fr_cont.html[11/28/2013. Consulté le 1 mai 2016.
- BERTHOU, Benoit. L'autobiographie: pour une nouvelle bande dessinée?. *Art, éducation et politique*, 2011, p. 195-206. URL : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00851642. Consulté le 16 avril 2016.
- BOLTANSKI, Luc. La constitution du champ de la bande dessinée. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, vol. 1, no 1, p. 37-59. URL : http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1975_num_1_1_2448. Consulté le 22 novembre 2015.
- BOUISSOU, Jean-Marie. Du passé faisons table rase? Akira ou la révolution self-service. *Critique internationale*, 2000, vol. 7, no 7, p. 143-156. URL : https://hal-sciencespo.archives-ouvertes.fr/hal-01011229. Consulté le 17 avril 2016.
- BOUISSOU, Jean-Marie. Pourquoi aimons-nous le manga?. *Cités*, 2006, no 3, p. 71-84. URL : http://www.cairn.info/revue-cites-2006-3-page-71.htm. Consulté le 13 mars 2016.
- BOUISSOU, Jean-Marie. Pourquoi le manga est-il devenu un produit culturel global?. *Esprit*, 2008, no 7, p. 42-55. URL : http://www.cairn.info/revue-esprit-2008-7-page-42.htm. Consulté le 13 mars 2016.
- BOUVARD, Julien. Réflexions sur le manga éducatif. *Image & Narrative*, 2011, vol. 12, no 1, p. 189-205. URL : http://tireview.be/index.php/imagenarrative/article/view/132. Consulté le 4 avril 2016.
- COOLS, Valérie. 8. Ruptures et glissements dans les mangas. URL : http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_133.pdf. Consulté le 20 avril 2016.
- CRUCIFIX, Benoît. Benoît Berthou (dir.), La bande dessinée: quelle lecture, quelle culture?. *Lectures*, 2015. URL : http://hdl.handle.net/2268/186438. Consulté le 25 novembre 2016.
- ECO, Umberto. Sémiologie des messages visuels. *Communications*, 1970, vol. 15, no 1, p. 11-51. URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_15_1_1213. Consulté le 12 février 2016.

- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. Le verbal dans les bandes dessinées. *Communications*, 1970, vol. 15, no 1, p. 145-161. URL : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1970_num_15_1_1219. Consulté le 22 novembre 2016.
- GABILLIET, Jean-Paul. BD, mangas et comics: différences et influences. *Hermès, La Revue*, 2009, no 2, p. 35-40. URL : http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2009-2-page-35.htm. Consulté le 24 avril 2016.
- GENIN, Christophe. L'autobiographie dans les études culturelles: Parler de soi at-il une valeur méthodologique?. *Filozofski Vestnik*, 2011. URL : http://filozofskivestnikonline.com/index.php/journal/article/viewArticle/85. Consulté le 3 mai 2016.
- GROENSTEEN, Thierry. La bande dessinée: mode d'emploi. 2007. URL : http://p.maquaire.free.fr/heeza/harmonia_mundi/bdemploi.pdf. Consulté le 20 novembre 2016.
- HAUDOT, Jonathan. Jérôme Schmidt, Hervé Martin Delpierre, Les mondes manga. Paris, EPA/Hachette Livre, 2005, 183 p. *Questions de communication*, 2006, no 9. URL : https://questionsdecommunication.revues.org/7975. Consulté le 5 mai 2016.
- HAUDOT, Jonathan. Paul Gravett, Manga: soixante ans de bande dessinée japonaise, trad. de l'anglais par Fr. Brument. Monaco, Éd. du Rocher, 2005, 176 p. *Questions de communication*, 2006, no 9. URL : http://questionsdecommunication.revues.org/7955. Consulté le 5 mai 2016.
- JAMESON, Fredric. Réification et utopie dans la culture de masse. *Études françaises*, 1983, vol. 19, no 3, p. 121-138. URL : http://id.erudit.org/iderudit/036807ar. Consulté le 16 mai 2016.
- JULLIEN, François. Naissance de l'«imagination»: essai de problématique au travers de la réflexion littéraire de la Chine et de l'Occident. *Extrême-Orient Extrême-Occident*, 1985, no 7, p. 23-81. URL : http://www.jstor.org/stable/42636017?seq=1#page_scan_tab_contents. Consulté le 24 février 2016.
- KINSELLA, Sharon. Les manga apprivoisés: la culture japonaise de la fin du siècle. *Critique internationale*, 2000, vol. 7, no 1, p. 1-9. http://www.persee.fr/doc/criti_1290-7839_2000_num_7_1_1575. Consulté le 14 mars 2016.

- LAHIRE, Bernard. De la réflexivité dans la vie quotidienne: journal personnel, autobiographie et autres écritures de soi. *Sociologie et sociétés*, 2008, vol. 40, no 2, p. 165-179. URL : http://www.erudit.org/revue/socsoc/2008/v40/n2/000652ar.html. Consulté le 25 novembre 2016.
- MAIGRET, Éric. La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée. *Réseaux*, 1994, vol. 12, no 67, p. 113-140. URL : http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_67_2742. Consulté le 18 novembre 2016.
- MAIGRET, Eric. Le jeu de l'âge et des générations: culture BD et esprit Manga. *Réseaux*, 1999, vol. 17, no 92-93, p. 241-260. URL : http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1999_num_17_92_2122. Consulté le 3 mai 2016.
- MAIGRET, Eric, GROUPE, Marvel Entertainment, et FRANCE, Sémic. «Strange grandit avec moi». Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes dessinées de super-héros. *Réseaux*, 1995, vol. 13, no 70, p. 79-103. URL : http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1995_num_13_70_2667. Consulté le 24 novembre 2016.
- PONS, Philippe. Le négationnisme dans les mangas. *Le Monde Diplomatique*, 2001, p. 16-17. URL : http://cbhg.org/wp-content/uploads/2010/07/Le-Monde-diplomatique-n%C3%A9gationnisme-dans-les-mangas.pdf. Consulté le 13 mars 2016.
- PONS, Philippe. Quand le Japon «oublie» ses crimes. *Le Monde Diplomatique*, 2001, p. 16-17. URL : http://cbhg.org/wp-content/uploads/2010/07/Le-Monde-diplomatique-quand-le-Japon-oublie-ses-crimes.pdf. Consulté le 13 mars 2016.
- PRÉVOST, Bertrand. Pouvoir ou efficacité symbolique des images. *L'Homme*, 2003, no 1, p. 275-282. URL : http://www.cairn.info/revue-l-homme-2003-1-page-275.htm. Consulté le 23 février 2016.
- TERNAUX, Catherine. Comics, mangas & Co. 2006. URL : http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2006-04-0103-017. Consulté le 4 mai 2016.
- TRATNJEK, Bénédicte. Le manga, ça sert aussi à faire de la géographie?. 2009. URL. http://cafe-geo.net/wp-content/uploads/manga-geographie.pdf. Consulté le 18 mai 2016.
- ジュリアン,ブヴァール. 60 **年代マンガの歴史における 文化**, **社会**, **政治**. ***山梨大学教育人間科学部紀要***, 2007, vol. 9, p. 329-337. Consulté le 25 mars 2016.