

Université de Montréal

L'absurde dans les *mangas* de l'après Deuxième Guerre mondiale au Japon –*Nejishiki* de Tsuge

Yoshiharu (つげ義春) et l'œuvre de Sasaki Maki (佐々木マキ)

Par

Surya Lopez Lena

Département de littératures et langues du monde, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade

Maîtrise ès arts (M.A.) en Littérature comparée

© Surya Lopez Lena, 2023

Université de Montréal

Département de littératures et de langues du monde, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

L'absurde dans les mangas de l'après Deuxième Guerre mondiale au Japon –*Nejishiki* de

Tsuge Yoshiharu (つげ義春) et l'œuvre de Sasaki Maki (佐々木マキ)

Présenté par

Surya Lopez Lena

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Najat Rahman

Présidente-rapporteuse

Rodica-Livia Monnet

Directrice de recherche

Victoria Lupascu

Membre du jury

Table des matières

Remerciements	1
Résumé et mots-clés en français	2
Résumé et mots-clés en anglais	3
Introduction	4-10
Chapitre 1 : Cultures de l'après-guerre au Japon et absurde	10-39
Chapitre 2 : L'absurde chez Tsuge Yoshiharu (つげ 義春)	39-57
Chapitre 3 : L'absurde chez Sasaki Maki (佐々木マキ)	57-77
Synthèse et conclusion	77-89
Annexes	90-111
Bibliographie	112-119

Remerciements

Un grand merci à ma directrice de recherche, Rodica-Livia Monnet, qui grâce à ses commentaires constructifs m'a aidé à peaufiner mon travail. Merci également à Dylan McGee qui a accepté gracieusement d'être mon directeur de recherche durant quelques mois à l'Université de Nagoya. Merci à Mathieu Li-Goyette, sans qui ce mémoire ainsi que l'envie de travailler sur le *manga* n'auraient jamais vu le jour.

Un énorme merci à Viktor, ton appui ainsi que ta foi en moi m'ont portée tout au long de la rédaction de ce mémoire. Tu habites chaque ligne. Finalement, merci à ma mère qui aura su, dans mes moments de doute, m'accompagner et m'appuyer moralement. Sans toi, rien n'est possible.

Résumé : Ce mémoire se penche sur l'absurde dans les œuvres de deux *mangakas* de l'après Deuxième Guerre mondiale, soit Tsuge Yoshiharu (つげ義春) et Sasaki Maki (佐々木マキ) .

Cette étude comparative approche l'absurde comme expérience et tente de penser l'écho que le concept a pu ou non avoir chez les auteurs en question. Pour ce faire, une exploration de divers courants *underground* des années 50 et 60 au Japon (culture *kasutori*, nouvelle vague japonaise et avant-garde) est menée afin de retracer comment ceux-ci auraient éventuellement influencés les œuvres des auteurs analysées, elles-mêmes s'inscrivant dans la culture *manga underground* de l'époque. Cette section sert également de point d'appui afin de réfléchir sur la place que l'absurde aurait pu prendre au sein de la société japonaise, voyant ses fondements basculer à l'aube de la défaite et contrainte à coopérer sous tutelle américaine. C'est dans cette optique que nous proposons une lecture de l'œuvre culte de Tsuge Yoshiharu, *Nejishiki* (ねじ式) comme exprimant une nostalgie propre à une « sensibilité absurde », telle que théorisée par Camus, via le motif de la réparation du corps. Parallèlement à ceci, nous nous attarderons à l'œuvre de Sasaki Maki au cœur de laquelle le *nansensu*, compris comme interjection ainsi que référence au courant de l'*ero-guro-nansensu*, s'érige. À la suite de quoi, nous concluons sur une comparaison entre les deux expressions de l'absurde chez les *mangakas* étudiés de manière à dégager, également, ce qui différencie le *nansensu* de l'absurde.

Mots-clés : Absurde, *nansensu*, Deuxième Guerre mondiale, *manga*, *gekiga*, Tsuge Yoshiharu, Sasaki Maki, *Garo*, *manga* alternatif, culture *kasutori*, avant-garde, *kokutai*, nouvelle vague japonaise.

Summary : This text focuses on the artwork of two *mangakas* of the post Second World War, Tsuge Yoshiharu (つげ義春) and Sasaki Maki (佐々木マキ) . This comparative study investigates the absurd through its experimental component and tries to think the resonance that the concept might have had (or not) among the authors cited. To this effect, we will explore diverse movements of the 50's and 60's in Japan (*kasutori* culture, Japanese new wave and avant-garde) in order to retrace how they might have eventually influenced the works of the *mangakas* analysed, themselves being part of an *underground* culture in the *manga* community of the time. This section also serves as a starting point for reflecting on the place that the absurd had in the Japanese society of that era, the country being recently defeated and obliged to cooperate under the American occupation which will bring profound changes to the society. It's in the same vein that we propose a reading of Tsuge Yoshiharu's masterpiece, *Nejishiki* (ねじしき), as expressing a nostalgia specific to what Camus calls an « absurd sensibility » through the motive of a body in search of repair. Alternatively, we will analyse Sasaki Maki's work in the heart of which *nansensu*, thought as an interjection and in reference to the movement of the *ero-guro-nansensu*, is present. Finally, we will conclude on a comparison between the two expressions of the absurd in Tsuge and Sasaki's respective work in order, as well, to elucidate what distinguishes *nansensu* from the absurd.

Keywords : Absurd, *nansensu*, Second World War, *manga*, *gekiga*, Tsuge Yoshiharu, Sasaki Maki, *Garō*, alternative *manga*, *kasutori* culture, avant-garde, *kokutai*, Japanese new wave

Introduction

Le *manga* (漫画 ou マンガ) est un médium d'origine japonaise dont l'importance tout comme la propagation connaît, depuis les années 1980, un essor fulgurant en occident. À titre d'exemple, cet art, équivalent de la bande dessinée, représentait en 2007 : « [...] un peu plus de 43% de la production de nouveautés BD, 1/3 des exemplaires vendus et 1/4 du chiffre d'affaires des éditeurs BD [...] »¹ en France. En 2022, 14% des livres vendus étaient des *mangas* selon des chiffres présentés au Festival de la bande dessinée d'Angoulême. Quoique réalité plus récente au Québec, l'engouement pour le *manga* est bel et bien présent depuis une trentaine d'années, encensé par ailleurs par l'apparition de divers *animes* (dessins animés) adaptés de *mangas* disponibles sur des plateformes telles que *Netflix*. Bien que phénomène relativement récent pour plusieurs pays, la culture *manga* au Japon se pratique au quotidien depuis déjà un certain temps. Celle-ci gagna fortement en popularité au 19^{ième} siècle, période durant laquelle se développèrent des méthodes d'impression modernes créant par le fait même une culture *manga* de masse à partir de 1920.² En effet, tel que le note Julien Bouvard, le nombre de mangas publiés ne connaissait aucun équivalent dans le monde en 2018, s'élevant à environ un millier de titres par mois³. Étant donné la popularité grandissante du médium, on peut penser que ce nombre a augmenté depuis. Que ce soit dans le métro, dans les aires de relaxation de bains thermaux *onsen* ou dans un *mangakissa* (マンガ喫茶, cyber-café où des *mangas* sont mis à disposition pour lire), la lecture de *mangas* fait à présent

¹ Julien Bouvard. « L'héritage impossible du "Mai 68" japonais : comment le manga dessine-t-il les mouvements sociaux de la fin des années 1960 au Japon ? » dans *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, Vol. 139, [En ligne : <https://journals.openedition.org/chrhc/7927?lang=en>], 2018, p. 19

² Shige (CJ) Suzuki & Ronald Stewart. *Manga : a critical guide*, Bloomsbury Publishing Plc, Londres, 2023, p. 11

³ Julien Bouvard. « Manga politique, politique du manga : Histoire des relations entre un médium populaire et le pouvoir dans le Japon contemporain des années 1960 à nos jours », thèse de doctorat (études de l'Asie et de ses diasporas) sous la direction de Jean-Pierre Giraud, Université de Lyon – Jean Moulin Lyon 3, France, 2010, p. 17

indéniablement partie intégrante des habitudes de vie des Japonais. Ces espaces dédiés à la lecture de *mangas* existent depuis longtemps, remontant entre autres jusqu'à l'apparition de *kashihonyas* (貸本屋)⁴. Outre sa consommation, c'est également une culture importante entourant le médium que l'on constate. Qu'il s'agisse d'*otaku*, désignant le *fandom* lié aux *mangas* et *animes*, ou de la culture *dōjinshi* qui regroupe des fans aux intérêts communs associés aux *mangas* et produisant eux-mêmes de manière amateur des œuvres, il est indéniable que l'avènement du médium a eu un effet retentissant au sein de la société japonaise. Bien davantage, la culture *manga*, ou plutôt ses cultures, sert/servent une fonction identificatrice tel que nous l'avons mentionné, fonction qui a mené à la création de groupes de fans ou lecteurs assidus de *mangas* partageant des centres d'intérêts communs.

Mais qu'est-ce que le *manga*? Quelle différence entre le terme *manga* « 漫画 » et *manga* « マンガ »? Julien Bouvard explique que l'écriture en katakanas (マンガ) est préférée à ce jour de manière à différencier la bande dessinée (qui est l'objet de notre étude) du courant artistique (漫画), lui s'écrivant en kanjis, de façon également à souligner le caractère contemporain du médium tel que nous l'entendons aujourd'hui.⁵ Car, comme s'accordèrent à le dire divers chercheurs, le *manga* est le fruit d'une tradition visuelle qui tient ses sources dans le courant artistique *manga* (漫画) qui fut initié par Hokusai (1760-1849) entre 1814 et 1878 par l'œuvre *Hokusai manga*.⁶ Au

⁴ Librairies de prêts de livres qui connurent une popularité considérable après la Deuxième Guerre mondiale (la plus grande partie de la population n'étant pas en mesure d'acheter des livres, ceux-ci devenus trop chers).

⁵ Julien Bouvard. *Op. Cit.*, p. 13-14

⁶ Kinko Ito. « Manga in Japanese History » dans *Japanese visual culture*, M.E. Sharpe, États-Unis, 2008, p. 29

sein de celle-ci (constituée de 15 volumes) figurent plusieurs gravures sur bois critiquant par la caricature la société de l'époque au sein de laquelle la famine, les émeutes ainsi que l'augmentation du coût de la vie sévissaient. Or, l'origine du *manga*, nous explique Kinko Ito, remonte à encore plus loin, prenant également racines dans une culture visuelle de la satire datant de plusieurs siècles en-arrière. En effet, bien que ce soit Hokusai qui ait en premier utilisé le terme de « *manga* », la caricature existait bien avant au Japon, revêtant elle aussi un caractère critique. On trouva des exemples d'œuvres caricaturales, nommées *fūshi-e*, sur d'anciens temples à la suite d'événements marquants (comme des incendies ou des tremblements de terre), suggérant qu'une pratique du dessin subversif ou véhiculant une histoire/un message existait déjà bien avant. C'est avec l'œuvre *Chōjū giga* (« Rouleau d'animaux ») de l'évêque Toba (1053-1140) que la forme du *manga*, telle qu'on la connaît aujourd'hui, prend des contours plus clairs, montrant divers animaux parodiant le style de vie de la haute société. Bien que n'étant pas constituée de cases⁷ ou de texte, l'œuvre est une des premières manifestations connues à ce jour au Japon d'une histoire mise en images, d'un art séquentiel à proprement parler. Lorsque nous étudions les origines du *manga* compris comme faisant partie d'une culture visuelle plus large, nous constatons que la parodie ainsi qu'une attitude critique sont des éléments qui se dégagent de l'histoire du médium. Or, tel que le pensent Suzuki et Stuart : « [how *manga*] is defined shapes the content of its histories ; what is and is not included, and how far back the history will extend. »⁸ C'est-à-dire que la manière de faire sens d'un médium influe considérablement, tel que nous le pensons également, sur ce que ce dernier *peut* ou non ; formant par là même certains contenus et certaines formes lui étant propres. C'est dans un similaire ordre d'idées que nous avons trouvé pertinent d'aborder le thème de l'absurde au sein de *mangas* issus d'après la Deuxième Guerre mondiale au Japon, de manière à penser l'écho que le concept,

⁷ Démonstration d'une case à l'annexe 1

⁸ Shige (CJ) Suzuki & Ronald Stewart, *Op. Cit.*, p. 11

de nature étrangère, aurait pu avoir (ou non) au sein du *manga*. Bien que Suzuki et Stuart critiquent cette vision du *manga* comme issu d'une culture visuelle centenaire, décelant dans cette définition une continuité de surface qui servirait une forme d'ethnocentrisme japonais, nous pensons qu'elle n'est pas pour autant sans intérêt. En effet, Suzuki et Stuart préféreraient une définition du *manga* dit « commun » stipulant que sa forme, telle qu'on la connaît aujourd'hui, se développa graduellement durant le 19^{ième} siècle en réponse aux changements sociaux, à l'influence de bandes dessinées/*comics* occidentaux et à l'apparition de l'impression de masse.⁹ Cette définition a l'avantage de concéder des influences externes au *manga*, accentuant également son caractère populaire/de masse tel qu'on le connaît aujourd'hui. Il est vrai que le *manga* contemporain, vu son éclectisme, ne pourrait être confiné à la définition qu'il en a été faite auparavant par des adhérents du discours sur une continuité de l'art visuel japonais, stipulant que les *mangas* sont des « images humoristique et/ou satiriques ». ¹⁰ Elle aura néanmoins su orienter notre choix de sujet de recherche, soit l'absurde dans les *mangas* de Tsuge Yoshiharu (つげ義春) et Sasaki Maki (佐々木マキ).

Notons, par ailleurs, que la critique de Suzuki et Stuart est particulièrement pertinente afin de penser la culture *manga* contemporaine mais que les œuvres que nous aborderons font, pour leur part, partie d'un courant spécifique ayant vu le jour à la fin des années 50, soit le *gekiga*. Celui-ci est connu pour s'être positionné non seulement en rupture d'avec la culture *manga* d'autrefois, mais également comme genre à part entière. Il était, d'autre part, si différent des *mangas* de l'époque que plusieurs méprénaient le terme, voyant dans le *gekiga* un médium singulier et exclu de la culture *manga*. Or, le terme de « *gekiga* » fut également créé afin d'identifier les *mangas* dits « pour adulte » des contenus s'adressant à un jeune public, ceux-ci dominant largement (voire

⁹ Shige (CJ) Suzuki & Ronald Stewart. *Op. Cit.*, p. 11

¹⁰ Shige (CJ) Suzuki & Ronald Stewart. *Ibid.*, p. 12

exclusivement) la production *manga* d'antan. C'est-à-dire que le *gekiga* est un courant qui témoigne d'un changement profond dans le milieu du *manga* d'autrefois, ayant été un terrain fécond afin d'expérimenter les possibilités plastiques/thématiques du médium. C'est cette fluidité au sein du courant même qui porte également notre réflexion dans la mesure où l'absurde, conçu comme expérience de la pensée et non comme qualificatif, ne semble pas connaître, pour ainsi dire, de « traduction littérale » dans la culture japonaise (le plus proche étant peut-être 以ての外, *mottenohoka* qui peut vouloir dire absurde mais également « hors de question », « outrageux »).

Une tentative de théoriser un « absurde japonais » s'est déjà vue menée par David Goodman en 1972 dans un article intitulé « The Japanese Absurd ». Au sein de ce dernier, l'auteur analyse la réception des Japonais, hilares devant l'œuvre d'Eugène Ionesco *Les Chaises*, et mène sa propre analyse du traitement de l'absurde dans certaines œuvres de dramaturges japonais, dont Shimizu Kunio et Betsuyaku Minoru. Goodman élaborera par la suite un « absurde japonais » qui se distinguerait de l'absurde occidental dans la mesure où il concéderait une grande place à l'expérience de l'oubli, perpétuellement répété, ainsi qu'à la possibilité que la vie soit finalement un peu plus qu'un rêve, revêtant un aspect substantiel. Bien que pertinente, l'analyse de Goodman emploie le terme d'absurde afin de qualifier : « [...] une certaine perception de la réalité spécifique à une culture (et non à une nation) [...] »¹¹ alors que le terme n'était pas, selon toute vraisemblance, utilisé dans le milieu culturel du Japon d'alors dans une même acception. À savoir si un « absurde japonais », tel que l'entend Goodman, existe ou non reste encore à déterminer. D'un autre côté, plusieurs manifestations culturelles du Japon pourraient être qualifiées d'« absurdes », le terme faisant le plus souvent référence aux caractères comiques, grotesques ou satiriques d'œuvres. On

¹¹ David Goodman. « The Japanese Absurd. » dans *Books Abroad*, Vol. 46, No. 3, University of Oklahoma, [En ligne : https://www.jstor.org/stable/40126283?seq=5#metadata_info_tab_contents], 1972, p. 366 (ma traduction de l'anglais)

peut mentionner, à titre d'exemple, certains livres imagés dits « à couvertures jaunes » (黄表紙, *kibyōshi*) issus de l'ère Edo (1603-1868) comme *Thousand-Armed Goddess of Mercy, Julienned* (大悲千祿本, *Daihi no senrokuhon*) qui, par la satire, critiquent la société de leur époque. Au sein de l'œuvre susmentionnée (1785) est narrée un récit au sein duquel la déesse de la miséricorde (千手観音, *Senju Kannon*) se voit dans l'obligation de couper ses bras, au nombre de mille, et de les louer afin de survivre à la crise économique. L'idée qu'une divinité doive, pour des raisons financières, louer ses bras à bas prix est absurde – tout aussi absurde que l'usage qui est fait desdits bras par ceux les louant. Toutefois, l'absurde est ici avant tout utilisé à des fins satiriques (comme c'est notamment le cas dans plusieurs *ukiyo-e*) afin de générer un commentaire sur la société. C'est, par ailleurs, un rapport similaire qui se dégage du courant de l'*ero-guro-nansensu* (duquel nous parlerons plus en détails par la suite). Ce mouvement mobilisera également une forme d'absurde – compris dans son acception grotesque – doublée d'un aspect érotique afin de véhiculer une critique. Or, nous avons voulu distinguer l'absurde en tant qu'expérience mettant quelque chose *en jeu/en péril* de l'usage courant du terme qui, plus souvent qu'autrement, agit comme terme-parapluie ou comme qualificatif. Notons d'autre part que le qualificatif d'absurde est également, pour celui qui l'utilise, une manière d'affirmer ce qui est admissible ou non, scellant par là même la sphère du pensable et s'assurant le dernier mot. C'est dans cette optique que nous avons voulu explorer certaines théories de philosophes ayant tracés les contours du concept afin d'en mieux saisir la portée expérientielle et les problématiques lui étant propres, de manière à pouvoir potentiellement (peut-être non sans un certain paradoxe) en faire partiellement sens. Bien que l'absurde est une notion occidentale, notre recherche se comprend avant tout comme questionnement quant à savoir si, oui ou non, le concept aura su trouver écho chez les *mangakas* précédemment mentionnés,

gardant en tête, tel que précisé, que le concept ne connaît pas de traduction propre au Japon. Notons, d'autre part, que la période durant laquelle les *mangas* qui nous intéressent furent publiés en est une où des changements importants advinrent. Sous occupation américaine (1945-1952), le Japon sera confronté à un discours diamétralement opposé à celui véhiculé durant les années de guerre, du jour au lendemain exposé aux idéaux sur les droits individuels/la démocratie tels que prônés par les États-Unis. Dans les années 60, c'est l'institution démocratique elle-même qui verra ses limites testées, les revendications ainsi que les manifestations fusant de toutes part au sein de la société japonaise. C'est ce changement de paradigme (créant une perte de repères considérable) qui motiva également notre choix de problématique, doublement justifiée par l'apparition d'œuvres absurdes dans diverses sociétés d'après la Deuxième Guerre mondiale ainsi qu'une grande exposition du Japon aux influences étrangères. Afin de mieux saisir une certaine réalité d'un Japon en période d'après-guerre, nous avons voulu nous pencher sur quelques cultures *underground* (notre sujet ayant trait lui-même à une culture *underground*) ayant émergées dans les années 50 et 60, soit la culture *kasutori*, l'avant-garde et la nouvelle vague japonaise. C'est au sein du dernier chapitre que nous avons tenté de faire dialoguer les différentes parties du mémoire afin de synthétiser et conclure sur notre problématique. Nous commencerons cette analyse en nous intéressant au contexte culturel des années 50 et 60 au sein d'un premier chapitre intitulé « Cultures de l'après-guerre au Japon et absurde ».

Chapitre 1. Cultures de l'après-guerre au Japon et absurde

La culture *kasutori* sous occupation américaine (1945-1952) ; une culture du corps

Les années qui suivirent immédiatement la Deuxième Guerre mondiale, au Japon, furent les années de la défaite, tel que l'explique John W. Dower. Au sein du chapitre « Cultures of defeat » (*Embracing Defeat*, 1999), l'auteur tente de reconstituer l'état d'esprit ambiant d'un Japon sous occupation américaine, vaincu. Dower mentionne l'émergence de la culture *kasutori* (粕取, littéralement « prise de lies de saké ») comme fondamentale pour prendre le pouls d'une certaine réalité de l'époque. Le nom de cette culture vient du *kasutori shōchū*, un alcool fait à base d'à peu près n'importe quoi (le plus souvent, comme son nom l'indique, de lies de saké) et distillé dans de mauvaises conditions, de manière illégale. Il s'agit d'un alcool que l'on retrouvait au sein du marché noir et qui n'était pas particulièrement bon. Néanmoins, il s'établit assez vite comme la boisson de choix de plusieurs intellectuels/artistes et, vu son caractère bâtard, marginal, le *kasutori* prêta son nom également à une culture émergente qui prêchait l'hédonisme, voire un certain nihilisme via la réhabilitation du corps et du désir. Nombre de *pulps* magazines (magazines dont le coût de production était très bas et de qualité moindre) à caractère sexuel s'adressant à un public masculin furent étiquetés « *kasutori* ». Ce terme fut octroyé à ces magazines car il était dit qu'au troisième verre de *kasutori shōchū*, celui qui le buvait tombait inconscient. Similairement, les *kasutori* magazines connaissaient une durée de vie d'à peu près trois publications, tous deux étant de l'ordre de l'éphémère.

On peut comprendre ce réinvestissement du corps (à travers la sexualité, la consommation d'alcool ou de drogue) comme positionnement vis-à-vis du *kokutai* (国体), soit le « corps du pays ». Le *kokutai* comprend le corps individuel comme pouvant être élargi à l'État national, faisant partie d'un tout. Au Japon, l'État national se caractérise par le fait qu'il connaît une tradition impériale, ce qui amènera Motohiku Anzu à affirmer que le *kokutai* se réfère avant tout à ceci – au corps

impérial¹². Or, à la suite de la dévastation de la Deuxième Guerre mondiale, un changement de paradigme opérera dans la société japonaise. Rosenbaum décrit ce dernier particulièrement bien lorsqu'il parle de la génération *yakeato* (terme venant de *yake* 焼[ける], brûler et *ato* 跡, cicatrice) :

Japanese citizens who were born into this generation grew up amidst the devastation of war but were too young to actively participate in it. For them the end of the war brought a radical and traumatic ideological turn-around known as *tenki* whereby all previous social values were turned upside down. Japan's former mortal enemies instantly became allies and former Japanese teachers, who espoused total obedience in the name of the divine emperor, suddenly proclaimed democratic ideals and peace instead.¹³

Le *zeitgeist* de l'époque se caractérisait par une perte de repères particulièrement violente, encensée par la rapidité avec laquelle elle advint et l'ardeur missionnaire sous occupation américaine.¹⁴

À cet égard, la culture *kasutori* était, en premier lieu, une culture *underground*, s'opposant aux valeurs traditionnelles et à l'idéal d'une nation élargie – d'un corps partagé et unidirectionnel.

Il faut également noter que la censure américaine dans ces années avait pour but de freiner les ardeurs nationalistes du pays afin de les remplacer par des idéaux démocratiques. Tel que l'expliquent Suzuki et Stuart au sein de *Manga : A Critical Guide* (2023), la censure concernait

¹² Joseph M Kitagawa citant Motohiko Anzu (1968). « The Japanese “Kokutai” (National Community) History and Myth » dans *History of Religions*, Vol. 13, No. 3, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/1061814>], 1974, p. 209

¹³ Roman Rosenbaum. « The Gekiga Tradition: Towards a Graphic Rendition of History » dans *Essays on Graphic Novels and/as History*, Cambridge Scholars Publishing, Angleterre, 2012, p. 262-263

¹⁴ En effet, tel que le souligne Yoshikuni Igarashi, le Japon et les États-Unis étaient, durant la Guerre du Pacifique (1941-1945) qui opposait les deux puissances en Asie du sud-est, les plus fervents ennemis et deviendront, sous occupation, des alliés de taille presque du jour au lendemain. (Yoshikuni Igarashi. *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*, Princeton University Press, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/j.ctt7s2kh>], 2000, p. 19) Les États-Unis, dans un Japon dévasté par la famine et la pauvreté, aideront le pays à se remettre sur pied économiquement, en contrepartie de quoi le Japon aidera les États-Unis dans sa guerre contre le communisme en Asie de l'est et se soumettra à une capitulation quasi inconditionnelle, se pliant à une opération de démocratisation du pays.

tout ce qui était considéré comme allant « à l'encontre » des idéaux démocratiques véhiculés par les États-Unis. Cela s'appliquait à quelconque référence à la bombe atomique, la propagande impérialiste, les activités de marché noir et tout ce qui était perçu comme critique des Alliés ou défense de criminels de guerre. Ces politiques de censure visaient également la représentation de divers motifs culturels précis (histoires de ninjas, batailles entre samouraïs, maîtres de karaté, etc.) associés à une tradition féodale, elle-même comprise comme la cause de la militarisation du Japon.¹⁵ Au sein même des écoles, les sports d'arts martiaux seront supprimés des programmes (alors qu'ils étaient obligatoires auparavant) de manière à prévenir la réapparition d'un sentiment (ultra)nationaliste.¹⁶ En plus de cette censure, c'est également de nouvelles normes venant de pays occidentalisés, démocratiques, qui sont importées au Japon. C'est pourquoi certains aspects de la société, spécialement en ce qui concerne les femmes, changeront radicalement. En effet, l'idéal de beauté occidental d'une femme voluptueuse, longiligne et proportionnée remplacera les standards de beauté précédents. Les femmes se verront octroyer le droit de vote et seront encouragées à travailler, n'étant plus confinées aux travaux domestiques et à l'éducation des enfants. La mission sous tutelle était principalement de « rééduquer » le Japon, les mœurs et pratiques américaines servant d'exemplification d'un mode de vie démocratique. Dower notera avec justesse :

Race and culture also set Japan apart. Unlike Germany, this vanquished enemy represented an exotic, alien society to its conquerors: nonwhite, non-Western, non-Christian. Yellow, Asian, pagan Japan, supine and vulnerable, provoked an ethnocentric missionary zeal inconceivable vis-à-vis Germany.¹⁷

¹⁵ Suzuki Shige (CJ) & Ronald Stewart. *Op. Cit.*, p. 106-107

¹⁶ Julien Bouvard. *Op. Cit.*, 2010, p. 94

¹⁷ John W. Dower. *Embracing defeat : Japan in the Wake of World War II*, W. W. Norton & Company / The New Press, États-Unis, 1999, p. 79

C'est avant tout une posture paternaliste que maintient les États-Unis vis-à-vis du Japon, comprenant son rôle comme celui d'un réformateur connaissant un devoir moral de démocratiser le pays et l'Asie en général (comme en témoignèrent les diverses guerres et agressions en Asie, dont la plus marquante fut probablement celle du Vietnam). C'est ce rapport de pouvoir qui, lorsque les États-Unis instaurèrent une campagne de réhabilitation du baiser – médiatisée en tant que pratique démocratique –, amènera les éditeurs de magazines *kasutori* à tester les limites de la censure tout en allant dans le sens de la nouvelle politique. Au sein de ces magazines explicitement sexuels, on illustre sans gêne des personnes s'embrassant mais, d'autre part, on y abordait des sujets plus pressants, ayant trait aux problématiques actuelles.¹⁸ C'est-à-dire que ces magazines connurent un caractère double, adhérant à la politique médiatique américaine tout comme permettant la critique, même lorsque ténue, de sujets censurés. À cet égard, la culture *kasutori* réactualise un lien vis-à-vis du courant japonais de l'*ero-guro-nansensu* qui, comme nous en parlerons plus avant, associe représentation érotique et critique au sein de diverses œuvres. Émergeront, plus tard, plusieurs auteurs canonisés (comme Dazai Osamu, Sakaguchi Ango et Tamura Taijirō) reprenant des enjeux et une certaine vision du monde issus de la culture *kasutori* à travers le mouvement du *nikutai shōsetsu* – soit littéralement « roman de la chair ».

Plus qu'une contre-culture servant à divertir et distraire, la culture *kasutori* parle d'une réelle opposition, voire d'une désolidarisation, vis-à-vis des idéaux de la nation précédemment véhiculés. Pour autant, il n'était pas question d'adhérer aveuglément à la politique sous tutelle américaine. C'est en ce sens que cette culture introduit un caractère *underground* que divers mouvements de l'après-guerre admettront. Sans être encore une culture d'avant-garde, n'étant pas ouvertement politisée ou revendicatrice, la culture *kasutori* témoigne d'un sentiment de désillusionnement avant

¹⁸ John W. Dower. *Op. Cit.*, p. 150

tout. Ce n'est que plus tard que des intentions réformatrices au sein de cultures alternatives adviendront, particulièrement au sein de l'avant-garde japonaise qui se démarquait par son ambition d'être « [...] superstructure et infrastructure simultanément [...] »¹⁹, c'est-à-dire d'être part de la société tout en étant en marge d'elle, au-devant d'elle. L'avant-garde japonaise se construira en réponse à un désir de réforme, d'un besoin d'ériger de nouveaux fondements sociétaux où la nouvelle génération pourrait revendiquer sa place – ambition que la culture *kasutori* ne partageait pas nécessairement, exprimant avant tout une rébellion plutôt qu'une révolution.

Les années 1960 et l'avant-garde artistique/politique au Japon

Les années 1960 sont marquées par un désir de changement au Japon. Plusieurs mouvements/institutions artistiques et politiques voient le jour à cette époque, dont l'Art Theater Guild qui, tel que mentionné par Léopold Dahan, « [...] était souvent considéré comme le pendant Japonais de la Nouvelle Vague. »²⁰ L'*Art Theater Guild*, émergeant en 1962, était à la fois une institution qui diffusait des films avant-gardistes, produits au Japon ou ailleurs, ainsi qu'un mouvement au sens où la mission de cet établissement était de projeter des films d'auteurs, innovateurs, non-commerciaux et pour la plupart méconnus du grand public. D'autre part, dans ce que Masuda Miki nomme la deuxième phase de l'*Art Theater Guild* (1967-1979), l'établissement produira des films indépendants, à petit budget²¹. Cette institution était non seulement promotrice d'un cinéma expérimental et marginal, difficile d'accès, mais également

¹⁹ Willian R. Vizzard. « Taiyōzoku: A Youth Problem in Japan » dans *Sociologus*, Neue Folge / New Series, Vol. 9, No. 2, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/43643979?seq=6>], 1959, p. 167 (ma traduction de l'anglais)

²⁰ Léopold Dahan. « POSTFACE » dans *La vis*, Cornélius, 2019, p. 185

²¹ Masuda Miki. « The Dawn of Art Films in Japan, Art Theatre Guild (ATG): Ushering in Innovative Forms » dans *Columbia University Libraries*, [En ligne : <https://blogs.cul.columbia.edu/makino/2015/05/12/the-dawn-of-art-films-in-japan-art-theatre-guild-atg-ushering-in-innovative-forms/>], 2015, paragraphe 11

actrice au sein même de la production de ce genre de films. Loin d'être une exception, l'*Art Theater Guild* est emblématique d'un Japon à la scène culturelle *underground* riche, tel qu'en témoigne également l'activité d'autres studios comme la *Shōchiku*. Durant la période de l'après-guerre, la *Shōchiku Kinema* produira une grande quantité de films appartenant à la « nouvelle vague japonaise », à ce point que l'emploi du terme de « nouvelle vague *Shōchiku* » pour désigner ce phénomène s'établira.²² L'effervescence du cinéma japonais durant les années 60 exerça certainement une influence sur l'univers des *mangas*, ceux-ci utilisant souvent des techniques empruntées aux films. Un des *mangakas* les plus influencés par le cinéma de cette époque est sans aucun doute Seiichi Hayashi à qui l'on doit *Sekishoku Ereji* (赤色エレジ, *Red Colored Elogy*). La forme dans *Sekishoku Ereji* témoigne de cette affinité (illustration de pellicule rythmant les cases de planches²³ (démonstration d'une planche à l'annexe 1), références à certains films culte), tout comme le récit qui intègre au sein de la narration certains enjeux au cœur des préoccupations du cinéma de la nouvelle vague japonaise, notamment en ce qui a trait à la représentation de la nouvelle génération. En effet, la nouvelle vague japonaise produisit une grande quantité de films au sein desquels une jeunesse rebelle, en opposition avec les valeurs traditionnelles tenait le premier rôle ; jeunesse initialement identifiée par le terme de *Taiyōzoku* (« la famille du soleil », inspiré d'un roman d'Ishihara Shintarō²⁴), qui mutera et connaîtra diverses appellations par la suite. *Sekishoku Ereji* s'inscrit dans une lignée similaire, narrant l'histoire de Sachiko et Ichiro, un couple de jeunes animateurs pratiquant le *dōsei*. Ce phénomène apparut durant la deuxième moitié des années 40 et décrit deux jeunes personnes, généralement hétérosexuelles,

²² Laurent Bareille. « Les représentations du "mauvais garçon" dans le cinéma japonais de 1955 à 2000, ou le questionnement à propos de l'évolution de la société japonaise par ce paradigme », thèse de doctorat (Asie et ses diasporas) sous la direction de Jean-Pierre Giraud, Université de Lyon – Jean Moulin Lyon 3, France, 2015, p. 72

²³ Voir annexe 2

²⁴ Laurent Bareille. *Op. Cit.*, p. 29

vivant ensemble sans être mariées. C'était une pratique qui, aux yeux de l'ancienne génération, n'était pas particulièrement bien vue, faisant preuve d'un anticonformisme type d'une « attitude » nouvelle vague. Cette exploration/influence entre les médias et mouvements s'exprime également sur le plan musical, lorsque, par exemple, Agata Morio (chanteur *enka*²⁵) composera une chanson dont le titre est *Sekishoku Ereji*, chantant l'histoire du *manga* en question. Il faut dire que Seiichi Hayashi – artiste typique de la nouvelle vague – dans nombreux de ces *mangas* réfèrera directement à la musique *enka*. Par ailleurs, Seiichi Hayashi sera engagé pour dessiner plusieurs pochettes de chansons *enka*²⁶. En termes d'exploration des possibilités de l'art et des médiums, les années 60 au Japon furent particulièrement prolifiques, entre autres grâce aux fréquents échanges culturels du pays avec le reste du monde. En effet, la scène culturelle japonaise de cette époque se vit fortement inspirée par plusieurs mouvements artistiques d'ailleurs comme les *readymade* de Duchamp, l'art pop²⁷ ou bien la musique rock venant des États-Unis et de l'Angleterre parmi d'autres manifestations artistiques.²⁸ Par ailleurs, certaines formes d'art plus contemporaines, comme les installations et le *akushon* (dérivé du mot anglais « action » et inspiré du « action painting » aux États-Unis et en Europe) verront le jour. Le terme de *akushon* désigne une pratique artistique de l'expérimentation qui questionne la possibilité même d'agir sur le monde à travers l'objet d'art, revêtant un aspect performatif. Ce mouvement témoigne d'un engagement général plus ou moins tacite durant ces années, soit celui de penser l'art en relation

²⁵ Genre similaire au blues ou au country au Japon (Ryan Holmberg. « ENKA GEKIGA: HAYASHI SEIICHI'S POP MUSIC MANGA » dans *The Comics Journal*, [En ligne : <https://www.tcj.com/enka-gekiga-hayashi-seiichis-pop-music-manga/>], 2015)

²⁶ Voir annexe 3

²⁷ Même si, tel que le souligne encore une fois Holmberg, une esthétique pop existait auparavant au Japon avec des *mangakas* comme Sugiura Shigeru à partir de 1952. (Ryan Holmberg. « When manga was pop » dans *Art in America*, [En ligne : https://www.academia.edu/36267620/_When_Manga_Was_Pop_Art_in_America_January_2016_], 2016, p. 58)

²⁸ William Marotti. « Political aesthetics: activism, everyday life, and art's object in 1960s' Japan » dans *Inter-Asia Cultural Studies*, Vol. 7, No. 4, [En ligne : <https://doi.org/10.1080/14649370600983048>], 2006, p. 610

étroite avec le réel (au quotidien, à ses luttes, aux enjeux présents, à sa matérialité, etc.). Ceci est d'autant plus visible dans le lien qu'un certain cinéma de l'avant-garde entretenait avec le journalisme, tel que le dénote Yuriko Furuhashi lorsqu'elle dit que : « [...] avant-gardist appropriation of journalism marks an important but overlooked tendency within postwar Japanese cinema. The timely appropriation of sensational news, high-profile media events, and other topical images widely circulating in the press by filmmakers such as Oshima Nagisa, Matsumoto Toshio, Wakamatsu Kōji, and Adachi Masao in the 1960s and early 1970s points to a collectively shared concern with journalistic actuality. »²⁹ Marotti ira même jusqu'à affirmer que plusieurs manifestations politiques de l'époque étaient, elles-mêmes, davantage de l'ordre du spectacle et de la démonstration, réitérant l'idée d'un lien serré entre le quotidien et la performance artistique/le visuel. Sur un plan plus concret, on peut également parler de la période nouvelle vague comme ayant permis l'ascension de plusieurs nouveaux réalisateurs dans la vingtaine, particulièrement au sein de la *Shōchiku*, ce qui, pour l'époque, était exceptionnel considérant la prévalence donnée depuis toujours à l'ancienneté. Plus que leurs modalités, la nouvelle vague (qui est d'ailleurs un terme octroyé plutôt que proclamé³⁰) et l'avant-garde au Japon ont à voir avec un esprit du temps, une certaine mouvance qui se vit également fortement influencée par la gauche universitaire et l'agitation politique de l'époque tel que le développe Julien Bouvard dans un article traitant du « Mai 68 » japonais (2018). En effet, des manifestations, ayant commencé vers la fin des années 50, prirent une ampleur toute autre en 1960, au moment de renouveler le traité de sécurité entre les États-Unis et le Japon (ANPO). En échange du « parapluie nucléaire » américain, c'est-à-dire de l'engagement des États-

²⁹ Furuhashi Yuriko. *Cinema of actuality : Japanese avant-garde filmmaking in the season of image politics*, Duke University Press, Durham and London, 2013, p. 2

³⁰ C'est une création de la journaliste de l'*Express* Françoise Giroud en référence à la nouvelle vague française. (Laurent Bareille. *Op. Cit.*, p. 74)

Unis à protéger le Japon, allié de choix sur le plan géostratégique et économique, devait participer à l'effort de guerre contre le Vietnam. C'est, en grande partie, l'impérialisme américain contre lequel ces manifestations se prononçaient mais pas seulement. Durant ces mêmes années, les frais de scolarités dans certaines universités monteront en flèche (notamment l'université Meiji en 1965 et l'université Chūō en 1969) et des scandales de corruption éclateront dans le milieu, donnant lieu à une mobilisation étudiante forte qui sera nommée plus tard *Zenkyōtō*, soit littéralement « comité de luttes inter-université ». Vers la fin des années 60, certains mouvements se radicaliseront pour voir apparaître l'Armée Rouge, groupe terroriste à forte influence marxiste utilisant la violence afin de mener leur combat. Ce groupe sera responsable de divers attentats, notamment connu pour le détournement de l'avion *Yodo* en 1970 et la prise en otage de 1972 ayant eu lieu à Karuizawa (« l'affaire du chalet Asama »). Les *mangas*, par ailleurs, occuperont une place importante au sein de ces années de revendication. En effet, l'Armée Rouge ira même jusqu'à proclamer en 1970 : « nous sommes *Ashita no Joe* », référant à un *manga* ayant fait sensation durant les années 60. Au sein de ce dernier y est raconté l'histoire d'un boxeur accidentel, Joe, qui se bat pour les « petites gens » et qui connaît un sort tragique, mourant sans avoir atteint son objectif ; soit celui d'être le meilleur boxeur du monde. La reprise de ce héros-martyre afin de symboliser la lutte n'est pas un événement isolé, il s'inscrit en continuité d'une tradition révolutionnaire de la fin des années 60 qui associe lecteurs de *mangas* et intellectuels. C'est ce moment tumultueux de l'histoire du Japon qui sera, par ailleurs, représenté avec détails dans l'œuvre phare de Tatsumi Yoshihiro *A drifting life (Gekiga Hyōryū)*, artiste fondateur du *gekiga* (mouvement dont nous parlerons plus en profondeur par la suite). Pour mieux comprendre les années 60 au Japon, il est important de souligner le caractère mondial des combats menés alors, connaissant une certaine solidarité vis-à-vis de pays comme la France, l'Allemagne de l'ouest, les États-Unis, la Pologne et le Mexique dans ce qui sera appelé plus tard les *Global*

*Sixties*³¹. Ce terme fut employé à posteriori pour désigner le partage d'idées et l'influence entre plusieurs pays, tous en période de revendication profonde. Ce désir de réforme toucha diverses sphères, aussi variées que l'écologie, les droits des femmes et les droits des minorités ethniques, pour n'en nommer que quelques-unes. Néanmoins, nous dit Julien Bouvard, le Japon fut particulier quant à la manière dont il médiatisa cette période après-coup ; soit comme un échec, sans réellement prendre entièrement la mesure des répercussions de ces mouvements. Dans son article sur le « mai 68 » (année marquant un point culminant au sein de divers pays en période de revendication) au Japon, l'auteur analyse plusieurs *mangas* du 21^{ième} siècle portant sur les luttes des années 60. Bouvard conclura que la plupart de ces œuvres peindraient comme : « [...] vains les efforts pour changer le monde des jeunes gens représentés, dont l'aboutissement se [termine] inéluctablement dans le sang [...] »³². C'est un discours de dénigrement vis-à-vis des luttes étudiantes/révolutionnaires de l'époque, largement associées aux attentats menés par l'Armée Rouge, que le Japon a connu par la suite. En effet, beaucoup de *mangas* narrant ce moment de l'histoire s'attarderont bien davantage sur les problèmes psychologiques ou les motifs personnels que pouvaient avoir les acteurs au sein de luttes des années 60 qu'aux combats eux-mêmes. C'est dans cette optique que l'auteur parle d'un impossible héritage du « mai 68 » au Japon, qui ne reconnut que le caractère destructeur/anarchique de ces efforts révolutionnaires. La société japonaise de la prochaine décennie adoptera une attitude de refus complet vis-à-vis de la politique, reléguant cette ferveur revendicatrice à un passé enterré. En effet, la génération des années 70 au Japon, nommée *shirake sedai* soit la « génération apathique »³³, embrassera un

³¹ Kosugi Ryoko. « Situating Japanese Youth Protest in the Global Sixties: From an Asian Perspective », Kyōto Université, *Études asiatiques*, [En ligne : http://www.kuas.cpi.kyoto-u.ac.jp/wp-content/uploads/2017/03/3-2.Ryoko_Kosugi.pdf], 2016, p. 76

³² Julien Bouvard. « L'héritage impossible du "Mai 68" japonais : comment le manga dessine-t-il les mouvements sociaux de la fin des années 1960 au Japon ? » dans *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, Vol. 139, [En ligne : <https://journals.openedition.org/chrhc/7927?lang=en>], 2018, paragraphe 16

³³ Julien Bouvard. *Ibid.*, paragraphe 40

mode de vie consumériste, loin de cultiver une conscience politique comme ce fut le cas auparavant. Néanmoins, l'esprit du « mai 68 » continuera d'exister officieusement dans plusieurs milieux, particulièrement celui du *manga* qui connaît nombre de « soixante-huitards » même si, à ce jour, l'héritage de ce phénomène n'est jamais ouvertement admis.

Faire sens du monde après la défaite – quelle place pour l'absurde?

C'est au sein de ces deux décennies, remplies en termes politique et artistique, que des mouvements *underground* voient le jour. On peut penser à la culture *kasutori* comme avant tout l'expression d'une déception/d'un refus vis-à-vis des discours officiels présents ou passés. L'avant-garde de la nouvelle vague puis les divers mouvements des années 60, dont nous n'avons brossé qu'un portrait sommaire, assument, eux, des ambitions réformatrices, voulant assurer un futur à leur image et idéalistes par essence. Or, on peut comprendre les enjeux soulevés au sein de ces mouvements de la deuxième moitié du vingtième siècle en grande partie comme une réaction face à la fin de la Deuxième Guerre mondiale qui marque également la fin d'une narrative sociale admise/identificatrice touchant à la notion de *kokutai* dans l'acception précédemment admise. Ce corps impérial élargi se voit non seulement vaincu mais également destitué de la certitude de son omnipotence sous occupation américaine. À cet égard, une réelle campagne médiatique afin de renforcer le caractère divin de l'empereur fut menée par l'État japonais post-capitulation. Il faut noter que le Japon, lors de la reddition, était prêt à accepter toutes les conditions pourvu que l'institution impériale soit maintenue, ce que les États-Unis concédèrent. Après quoi, les discours nationaux mirent une grande emphase et ardeur à portraitiser l'empereur Hirohito comme ayant usé de sa « volonté divine », après l'explosion atomique sur Hiroshima et

Nagasaki, afin de mettre fin à la guerre et à la souffrance de son peuple. En effet, la responsabilité de guerre (envers les Alliés/l'Europe et non pas envers les pays de l'Asie) sera vite redirigée vers les militaires aux mains desquels Hirohito aurait été pris, sans pouvoir. L'image d'un empereur caché, apolitique et anhistorique durant les années de guerre qui, néanmoins, sauva le Japon par sa divine intervention lors de la capitulation sera celle projetée par les discours officiels. En un sens, cette narrative invite à penser le corps impérial, son action incarnée (tout spécialement considérant que ce dernier annonça la reddition à la radio et que le peuple n'avait, pour la plupart, jamais entendu la voix de l'empereur auparavant) comme bouclier ou *kokutai* retrouvé, d'une totalité qui protège chaque partie. En somme, il s'agissait d'une tentative de ne pas briser, à proprement parler, le tissu social du Japon. Cette demande de la part du Japon concernant la tradition impériale sera acceptée par les États-Unis pour plusieurs raisons. En premier lieu, il existait une peur tapie d'un « esprit japonais » capable d'inciter le peuple à s'annihiler au nom de l'empereur. Souvenons-nous du rescrit de l'éducation appris par cœur dans les écoles au Japon durant la période de guerre ordonnant de « s'offrir courageusement à l'État » en cas d'urgence. Plus qu'une invitation implicite à passer à l'acte en cas de défaite, ce fut un réel endoctrinement qu'effectua l'État japonais afin de s'assurer que les sujets de l'empereur préféreraient la mort à la défaite, tel que le note Dower :

[Japanese] watch helplessly as firebombs destroyed their cities – all the while listening to their leaders natter on about how it might be necessary for the “hundred million” all to die “like shattered jewels”.³⁴

D'autre part, l'occupation du Japon par les États-Unis était plus fragile qu'il n'y paraissait à ses débuts, les forces soviétiques exerçant également une pression afin de reconquérir le pays. Une

³⁴ John W. Dower. *Op. Cit.*, p. 22

révolte trop grande des Japonais aurait créé un chaos propice à la prise du pays par les soviétiques, ce que les États-Unis voulaient éviter³⁵. Or, si le Japon et les États-Unis s'accordèrent pour reconnaître son pouvoir symbolique à l'empereur ainsi qu'une voix, ce n'est pas pour autant que le sentiment des Japonais envers ce dernier fut nécessairement celui espéré. En effet, après l'annonce radiophonique de la capitulation du Japon, les réactions furent très diverses. Une minorité se rendit au palais impérial à Tōkyō, rampant puis s'inclinant afin de se faire pardonner de ne pas avoir su être à la hauteur de l'empereur et de sa volonté. Néanmoins, la plupart versèrent des pleurs qui témoignaient de divers sentiments ; l'angoisse, le regret, le deuil, la colère d'avoir été déçu, le vide soudain et la perte d'objectif ou la simple joie de ne plus avoir à vivre dans la misère ainsi que la peur de la mort.³⁶ Malgré les images souvent véhiculées de personnes venant s'incliner devant le palais impérial (voir annexe 4) les réactions témoignèrent bien davantage d'un sentiment de perte, de colère ou de soulagement face à la capitulation du Japon. C'est-à-dire qu'en dépit de tous les efforts mis en place afin de protéger la notion de divinité impériale, subsista chez certains le sentiment d'un déclassement de l'empereur, tel qu'en témoigne le célèbre écrivain japonais Ōe Kenzaburō à l'annonce radiophonique de la capitulation du Japon :

[...] [cet] empereur avait parlé avec une voix absolument normale. Nous étions tous abasourdis. Et en même temps, au fond de nous, on le craignait toujours comme un dieu. Comment croire que cet être si puissant, un jour d'été à telle heure, était redevenu un simple humain ?³⁷

³⁵ Yoshikuni Igarashi, *Op. Cit.*, p. 31

³⁶ John W. Dower. *Op. Cit.*, p. 38

³⁷ Antonin Bechler citant Ōe Kenzaburō (1965). « Chapitre I.1945 : La mort de dieu, la mort du père, l'imaginaire » dans *Ōe Kenzaburō : une économie de la violence*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, [En ligne : <https://books.openedition.org/pus/11568?lang=fr>], 2015, p. 16

C'est une réelle fracture symbolique qui peut être observée, supprimant l'idée d'un empereur transcendant toutes choses – si cette cassure n'était pas déjà advenue pour certains face à de longues années de privations et sacrifices au nom d'un pays perpétuellement en proie à l'anéantissement. Encore davantage, c'est l'idée de *sens*, tel que mentionné auparavant, qui est fragilisée dans ses fondements mêmes puisque la direction de la nation et de ses habitants, auparavant claire et expansionniste, se voit détruite. Il n'était désormais plus question de participer à la « guerre divine » que menait le Japon, le pays ayant été battu – ce qui créera, par ailleurs, un sentiment de honte profonde face à l'échec d'une présumée mission transcendante. Si l'identité nationale du Japon n'est pas plus spéciale qu'ailleurs, elle se démarqua néanmoins par la conscience accrue qu'en ont les Japonais tel que le suggère William Theodore De Bary³⁸. En effet, nombre d'études, spécialement celles issues du mouvement de *nihonjinron* (日本人論) visant à démontrer la spécificité des Japonais et de leur culture à travers un certain essentialisme, embrassèrent cette idée d'une nation à part, de l'exceptionnalité d'une identité japonaise. Sans adhérer à cette narrative, il est toutefois important de mentionner que le concept de japonité dans la construction individuelle fut, du moins auparavant, à la base de l'éducation au Japon tel que soulevé par Étienne Barral lorsqu'il dit qu'au : « [...] cours de son apprentissage l'enfant puis l'adolescent [recevait] un enseignement mais surtout il s'[imprégnait] des valeurs qui font de lui un “Japonais” ». ³⁹ C'est cette adhérence au groupe et l'assurance de faire partie d'un tout plus grand que soi (la nation, la mission « divine » du Japon), qui sont mis à mal après la défaite. D'autre part, notons que cet événement est un bouleversement puisque l'idée d'une nation choisie des dieux, sur laquelle la propagande japonaise insista fortement, perdit nécessairement de sa crédibilité après

³⁸ Joseph M. Kitagawa citant William Theodore De Bary (1938). *Op. Cit.*, p. 210

³⁹ Laurent Bareille citant Étienne Barral (1999). *Op. Cit.*, p. 26

la défaite. Un *panjaponisme* (inspiré en grande partie du principe de *kokutai*) vit le jour en période de guerre, étant davantage qu'une simple théorie, nous dit Louis Marchand, mais bel et bien une religion⁴⁰. En effet, dans un pamphlet traitant des notions de *kokutai* et de ses implications par Tanaka Chikaku (un des principaux créateurs de propagande), l'auteur réfèrera directement à la déesse *Amaterasu* (天照). Cette déesse, selon le shintoïsme, aurait élu le Japon comme demeure et donné lieu à la lignée d'empereurs du pays, ces derniers issus de descendance divine. Les écrits de Tanaka mobiliseront cet épisode tiré du *kojiki* (古事記) afin d'affirmer le devoir moral du Japon, en tant que nation choisie des dieux, de conquête. D'autre part, la notion de *kokutai*, telle que décrite précédemment, sous-tend un devoir de solidarité avec le reste du groupe qui, dans la propagande, servit à justifier l'effort de guerre fourni au nom du Japon (« l'ultime groupe »). Il est légitime de se demander quelle réelle adhérence les notions de *kokutai* et d'exceptionnalité nipponne connaissaient en pratique, surtout étant donné qu'elles étaient l'objet de la propagande au sein d'une guerre dévastatrice pour le peuple japonais. L'historien japonais Saburō Ienaga affirmera qu' : « [en] raison de l'éducation que le peuple avait reçue depuis l'enfance, la plupart des gens pensaient que l'État était tout-puissant et que tout acte militaire était parfaitement juste. »⁴¹ La littérature concernant cette époque (quoique minime comparée à celle sur l'après-guerre) semble s'accorder pour dire que la majorité de la population adhérait au système en place. À savoir avec quelle ferveur idéologique la population croyait réellement aux idéaux du *panjaponisme* est plus difficile à dire, surtout vu les réactions initiales d'accueil vis-à-vis de l'occupation américaine (bien que l'opinion générale des Japonais à cet effet changera assez rapidement). Or, cette idéologie

⁴⁰ Louis Marchand. « Mystique du *panjaponisme*. Un “Mein Kampf” nippon » dans *Annales. Economies, sociétés*, No. 3, [En ligne : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1946_num_1_3_3218], 1946, p. 238

⁴¹ Haruko Taya Cook & Theodore F. Cook citant Saburō Ienaga. « 23. Réflexions » dans *Le Japon en guerre. 1931-1945*, Perrin, Paris, [En ligne : <https://www.cairn.info/le-japon-en-guerre--9782262102760-page-689.htm>], 2023, p. 8

connaissait tout de même comme base une référence à un récit fondateur, récupérant une certaine vision du monde/philosophie qui influença, de près ou de loin, la manière de faire sens de soi et de soi *dans le monde*.

C'est dans cette mesure où l'expression de sensibilités absurdes chez deux *mangakas* de l'après Deuxième Guerre mondiale, Tsuge Yoshiharu (つげ義春) et Sasaki Maki (佐々木マキ), nous intéresse. Cette incapacité à faire sens, à rendre cohérent le monde post capitulation au sein de la nation peut éventuellement être comprise comme une forme de deuil ontologique au sens nietzschéen lorsqu'il affirme que « dieu est mort ». Tout en partageant l'opinion de David Goodman lorsqu'il dit qu' : « [...] admettant que les Japonais ne sont pas des occidentaux, la mort d'un dieu occidental ne fut pas d'un grand intérêt pour eux [...] »⁴², nous pensons qu'une rupture aux enjeux non pas si éloignés peut être pensée au sein de l'esthétique absurde de certains artistes de l'après-guerre. En effet, tel que le précise Yves Ledure, cette affirmation de Nietzsche (1844-1900) a trop souvent été comprise littéralement, référant directement à un dieu chrétien alors qu'il s'agirait bien avant tout d'un dieu ontologique. C'est dans cette acception que nous tenterons d'interpréter une similaire rupture au sein de certaines sensibilités issues de l'après-guerre au Japon, ayant conservé (ou non) les traces d'une fracture. Bien sûr, chez Nietzsche il est question d'un rapport à la raison qui, sans être destituée, se voit : « [...] [déniée] sa prétention au monopole de la signification [...] »⁴³ alors que la société japonaise est mise devant le fait accompli d'un « dieu-empereur » (s'érigeant comme principe transcendant) *mis* à mort et dont l'aspect divin est, à tout le moins, discutabile/instable, voire annihilé pour plusieurs. Au-delà de la figure de

⁴² David Goodman. *Op. Cit.*, p. 369 (ma traduction de l'anglais)

⁴³ Yves Ledure. « Mort de Dieu et volonté de puissance » dans *Le Portique*, Vol. 8, No. 2001, [En ligne : <http://journals.openedition.org/leportique/126>; DOI: <https://doi.org/10.4000/leportique.126>], 2005, p. 20

l'empereur, c'est peut-être sa fonction symbolique, voire l'idée de la collectivité comme *kokutai* qui serait davantage au cœur dudit deuil ontologique. L'après-guerre ne fut pas seulement la constatation de la ruine matérielle du Japon, mais également un nouveau rapport au monde tel que le note Jean-Jacques Tsuchdin au sein de *Jeunesse : anthologie de nouvelles japonaises contemporaines, tome I* (2007) :

[...] parmi tous les changements et les transformations qui ont affecté la société, c'est probablement la perte de solidité (mais peut-être était-elle illusoire?) qu'avaient eue jusqu'alors les relations humaines au sein de la famille, ou entre amis et connaissances, ainsi que le sentiment de devoir vivre « sa vie » isolée, comme un être flottant qui ne peut compter sur personne, qui ont le plus marqué les esprits.⁴⁴

En effet, c'est la définition de soi pour soi qui, par son caractère tautologique, semble poser réellement problème et être à la base d'une angoisse existentielle, voire d'un sentiment d'absurdité du monde.

Nous aborderons les récits des *mangakas* précédemment mentionnés en rapport à un contexte socio-historique propice au développement de sensibilités absurdes et ayant vu le jour dans une société, peut-être surtout, capable d'entendre ces dernières. Notons qu'un engouement pour l'absurde, en Europe, eut également lieu après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, les grandes idéologies et la violence qu'elles engendrèrent imposant un certain silence face à la cruauté de la Shoah, à l'ampleur des dégâts durant la guerre et à l'effondrement des valeurs humanistes⁴⁵. C'est-à-dire qu'une comparaison, à tout le moins, peut être établie entre l'avènement d'une

⁴⁴ Jean-Jacques Tsuchdin. « Avant-propos » dans *Jeunesse : anthologie de nouvelles japonaises contemporaines, tome I*, Éditions du Rocher, 2007, p. 8

⁴⁵ Jacqueline Lévi-Valensi. « ASPECTS DE L'ABSURDE DANS QUELQUES ROMANS FRANÇAIS CONTEMPORAINS » dans *Francophonia*, No. 10, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/43016824?typeAccessWorkflow=login&seq=5>], 1986, p. 18

esthétique absurde et revendiquée comme telle en Europe, avec notamment des courants comme le théâtre de l'absurde, puis l'apparition de narratives similaires dans le Japon d'après-guerre ; spécialement considérant que ces expressions germèrent à la suite d'une guerre commune et d'un partage culturel. C'est dans ce même ordre d'idées que nous brosserons, dans la prochaine section, un portrait général de penseurs ayant esquissé les contours d'une sensibilité absurde dans la tradition occidentale (dont Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard et Camus font partie), celle-ci n'étant en philosophie, tel que le note Jacqueline Lévi-Valensi, qu'un point de départ/de réflexion et étant avant toute chose une expérience vécue⁴⁶. L'absurde, en somme, est toujours à dépasser car il est lieu de déconstruction, de désidentification. En termes mathématiques/logiques, il concerne ce qui « [...] ne s'entend pas, ce que l'esprit ne peut parvenir à penser [...] ».⁴⁷ Cette nécessité d'aller au-delà du concept se comprend d'autant mieux au sein de ces disciplines lorsque l'on pense au raisonnement par l'absurde qui, à partir du principe de non-contradiction, érige des propositions vraies. Si, en sciences pures, l'absurde se conçoit comme méthodologie, sa place en philosophie est néanmoins plus complexe quoique également, en un sens, (pré)texte à la pensée. C'est pourquoi l'exploration de certains philosophes à sensibilité absurde nous permettra de mieux comprendre ce à quoi le concept réfère, quelles réflexions et impasses cette expérience peut engendrer.

Sensibilités absurdes dans la philosophie occidentale

⁴⁶ Jacqueline Lévi-Valensi. *Op. Cit.*, p. 15

⁴⁷ G Fonsegrive. « DU RAISONNEMENT PAR L'ABSURDE » dans *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/41074607>], 1885, p. 397

Tel que mentionné plus haut, la révolution nietzschéenne d'une « mort de dieu » proclamée peut prendre, dans la période d'après-guerre japonaise, un sens quasi littéral – si ce n'est que pour le philosophe, cette affirmation est avant tout une indicative à voir naître de libres penseurs. En effet, Nietzsche s'inscrit avant tout comme un philosophe de la transformation et de la création à travers des forces apollinaires (liées à l'individuation) et, peut-être surtout, des forces dionysiaques qui sont « [...] la formule nietzschéenne pour signifier le caractère sacré, divin de la vie et [justifiant] tout ce que la vie draine avec elle d'effrayant, d'équivoque ou de mensonger. »⁴⁸ Dionysos est ce dieu des excès « deux fois né », nom dont le sens va à l'encontre du principe de non-contradiction mentionné plus haut (les dieux étant, par nature, immortels). C'est-à-dire que Dionysos connaît une signification qui, simultanément, pointe vers deux directions ; à la fois mortel et éternel, imposant à la conscience une impasse logique. Dans cette mesure, l'importance de ce dieu grec dans la pensée nietzschéenne signale qu'une place pour l'absurde existe, sans pour autant tomber dans une forme de nihilisme (attitude qui, par ailleurs, était détestée de Nietzsche)⁴⁹. Là où l'entendement s'attend à trouver un « ou » (dieu *ou* mortel), il est confronté à un « et » (dieu *et* mortel). Or, malgré la nature ambiguë de Dionysos, comprise dans sa définition stricte, la narrative d'un dieu né, mort et ressuscité est appréhendable ; elle serait absurde (dans l'acception mathématique du terme) pour le raisonnement humain s'il était mort et né *en même temps* (ce que, par ailleurs, l'étymologie du nom n'exclut pas). Nous comprenons ici la place que le philosophe fait à l'absurde non pas comme un non-sens ou quelque chose d'automatiquement discrédité tel

⁴⁸ Yves Ledure. *Op. Cit.*, p. 28

⁴⁹ Le philosophe comprenait celle-ci comme une conséquence de la pensée dualiste plutôt que comme l'attitude de celui ou celle qui ne croit plus à rien. Pour Nietzsche, l'invention d'idéaux se pose comme un moyen de discréditer le réel : « [...] pour pouvoir enfin décréter tranquillement que la réalité n'est pas bonne : on invente le paradis pour affirmer que la vie sur terre est négligeable, on invente le socialisme pour dénigrer le capitalisme, la démocratie pour discréditer l'Ancien Régime, l'anarchisme pour disqualifier l'État, etc. » (Luc Ferry. *Sagesse d'hier et d'aujourd'hui*, Flammarion, [En ligne : <https://www.cairn.info/sagesses-d-hier-et-d-aujourd-hui--9782081494091.htm>], 2019, p. 11) C'est, en somme, une pensée qui utilise des idéaux (idoles dans le langage nietzschéen) pour ne surtout pas accorder d'importance/de valeur au monde d'« ici-bas ».

qu'utilisé dans le langage courant, mais plutôt comme la conscience de la pluralité du monde qui, à travers ses nombreuses directions possibles, admet la contradiction ou, pour reprendre les mots employés par Ledure, le caractère « équivoque » de la vie. Si ces forces dionysiaques (s'opposant aux forces apollinaires, elles associées à la pratique de la raison) ne forment qu'une partie du raisonnement de Nietzsche, servant davantage une illustration mythique d'une sorte de chaos au potentiel créateur, celles-ci ne manquent pas de nous renseigner sur un rapport au réel en perpétuel *devenir*, s'opposant à la fixité de l'*eidos* hérité qui imposa les catégories de l'être et, par là même, du paraître. Un des principaux gestes de Nietzsche vise à « [...] [r]éaffirmer la valeur du mythe, [afin de] tenter de rejoindre l'originel, en deçà du discours et de sa rhétorique figée et trompeuse. Nietzsche effectue ainsi un renversement : c'est la raison, et non le mythe, qui est ancrée dans l'apparence [...] ». ⁵⁰ Plus qu'une simple inversion, il s'agirait d'un décloisonnement de la pensée de manière à réévaluer un rapport à l'immanent, s'exposant ainsi au dépliement du réel. En effet, tel que le note Luc Ferry, c'est un passage du mythe à la raison que l'on connaîtra avec Platon et Socrate ⁵¹, transition face à laquelle le projet nietzschéen fait volte-face afin de redonner place au potentiel mythique sans pour autant lui donner prévalence et se réencre dans une pensée dualiste (d'un ici-bas prévalent sur un au-delà). Un épisode particulièrement intéressant afin de prendre le pouls de ce passage du mythe à la raison est celui raconté par Luc Ferry au sein de la *Théogonie* d'Hésiode, texte racontant la naissance des dieux et du *cosmos* (tous deux inséparables dans la Grèce antique). Le mythe narre l'histoire de Gaïa, la terre, mettant au monde le ciel, Ouranos – fils qui deviendra également son amant. Ensemble, ils feront de nombreux enfants qui resteront, néanmoins, tapis dans le ventre de Gaïa (sous la terre) dû au fait qu'Ouranos, de peur que ses frères

⁵⁰ Benoît Blaise. « La réalité selon Nietzsche » dans *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, tome 131, [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-philosophique-2006-4-page-403.htm>], 2006, p. 408

⁵¹ Luc Ferry. *Op. Cit.*, p. 9

et sœurs ne viennent au monde et ne lui arrachent sa mère ainsi qu'amante, refuse d'arrêter de faire l'amour à Gaïa. En effet, il n'existe littéralement aucun espace entre ciel et terre, Ouranos couvrant perpétuellement Gaïa. Ce n'est qu'après que Kronos, un des enfants tapis dans le ventre de Gaïa, coupa le sexe de son père à l'aide d'un crochet qu'Ouranos, de douleur, s'écartera de sa mère en s'enfuyant vers le haut, moment marquant également l'avènement du temps (*chronos*). C'est à partir de cet instant que les enfants de Gaïa pourront sortir du ventre de leur mère et, à leur tour, avoir des enfants, rentrer à proprement parler dans l'histoire du monde.⁵² Ce qui nous intéresse dans cet épisode pour préciser la pensée de Nietzsche, c'est l'illustration d'un récit théogonique/cosmogonique qui (*pro*)pose une histoire du monde, narration qui, passée sous le filtre de la raison, fera émerger des concepts/idées (celle du *cosmos* et avec elle éventuellement, l'*éthos* d'une vie bonne, soit une vie en harmonie avec le *cosmos* où chacun tient la place qui lui revient)⁵³. Or, le récit d'Hésiode connaît une logique concrète, matérielle à la base (d'un ciel à même la peau de la terre), ce n'est que par la suite que des concepts complexes voient le jour (comme, par exemple, la chronologie). La raison clarifie, catégorise et rend approachable un récit opaque qui s'offre *comme tel*. C'est en ce sens que Nietzsche fait une distinction claire entre la pensée scientifique (associées aux forces apollinaires) qui, pour grandir, a besoin de s'opposer aux hypothèses passées et l'art qui, lui, *impose*. L'art, que Nietzsche associe aux forces actives, n'a pas besoin de détruire ce qui l'a précédé pour s'affirmer, il ne se compare pas, ce qui explique pourquoi nous pouvons adhérer à/apprécier plusieurs formes d'art simultanément. L'art est aristocratique chez Nietzsche, nous explique Ferry, puisqu'il « [...] commande, il ne démontre pas. »⁵⁴ Néanmoins, il demande également le maniement des forces apollinaires car, autrement, les forces

⁵² Luc Ferry. *Op. Cit.*, p. 21-26

⁵³ Il faut noter que ce récit en est un parmi d'autres racontant la naissance de l'univers.

⁵⁴ Luc Ferry. *Op. Cit.*, p. 51

purement instinctives, brutes s'entrechoquent entre elles et s'amointrissent au lieu de rendre la « vie plus vivante » ce qui, dans l'acception nietzschéenne, rendrait l'homme plus heureux. En effet, l'art pour Nietzsche est une manière de vivre davantage, d'accroître sa volonté de puissance ; concept clé chez le philosophe et englobant les forces mentionnées plus haut. Cette volonté qui anime l'être humain vise l'accroissement de sa puissance *pour* la puissance même, elle : « [...] ne veut [plus] rien d'extérieur à elle, pas même le bonheur, la liberté, le progrès ou les droits de l'homme [...] ». ⁵⁵ Cette dernière est sans fin, elle est dépassement par nature, ce qui caractérise également la philosophie de Nietzsche de manière générale. C'est cet accroissement infini qui orientera la lecture d'Heidegger de Nietzsche, pensant ce dernier comme le philosophe de la « raison instrumentale ». Si l'absurde existe chez Nietzsche, il se conçoit avant tout comme positionnement plutôt que comme absolu ou théorie. En effet, c'est avant tout par cette place pour le chaos/le dionysiaque (voire le mythe) et cet inclination vers le devenir qu'une sensibilité absurde s'entrevoit ; au pour(quoi) du monde, Nietzsche nous redirige vers un comment. Ce comment, d'autre part, ne connaît autre but que lui-même, la volonté de puissance agissant pour et par elle-même.

L'inspiration du concept de volonté de puissance se retrouve dans la philosophie de Schopenhauer (philosophe *de* l'absurde pour plusieurs) lorsque que ce dernier parle d'une volonté du monde, d'un « vouloir vivre ». Chez Schopenhauer (1788-1860) ce vouloir vivre dépasse l'être humain, il concerne une entité externe et hors de portée qui *fait* exister ; il est en somme un contenu que les manifestations du monde expriment. Chez Nietzsche, la volonté de puissance connaît un caractère expansionniste tel que mentionné plus haut, au point qu'elle se définit par un « trop » car, pour le philosophe, : « [...] la volonté de puissance forte est celle qui déborde ; la volonté de puissance

⁵⁵ Luc Ferry. *Op. Cit.*, p. 6

faible tente de surmonter le vide qui la définit. »⁵⁶ Peut-être est-ce dans cette différence que Schopenhauer exprime le mieux sa distinction d'avec son successeur, dans la mesure où le rapport au monde de l'individu est avant tout *soustraction* vis-à-vis du vouloir vivre et non pas dépassement comme chez Nietzsche. Si une réflexion sur la direction d'une volonté (de puissance, de vivre) chez les deux philosophes existent, c'est néanmoins de manière fort différente, adoptant également des attitudes diamétralement opposées. Or, tous deux se rejoignent dans la mesure où ils tentent de penser un monde à priori sans dieu comme principe universel ou *eidos* ; tous deux le font également en empruntant une approche généalogique telle qu'initiée par Schopenhauer. Pour ce dernier, l'*eidos* est indubitablement subordonné à la représentation humaine puisqu'il considère que : « [...] le monde clair de l'intellect, de la représentation, c'est-à-dire de la conscience [...] est un monde subordonné, conditionné, de part en part déterminé par ce qui s'agite dans les souterrains. »⁵⁷ Le monde pour l'humain est absurde, non pas car il ne sait pas encore manier la raison assez habilement ou avec lucidité, mais plutôt car il est pris dans son individualité, coupé du vouloir vivre et condamné à essayer de trouver des causes aux effets à l'infini. En effet, la causalité est une entreprise pouvant être inlassablement reportée, à l'image de cet enfant, nous dit Ferry, qui demande incessamment le « pourquoi » du monde jusqu'à temps qu'exaspérés, ses parents ne perdent patience et le fassent taire.⁵⁸ Cette vision du monde se comprend mieux lorsque l'on sait que chez Schopenhauer, le monde pour l'être humain est avant tout sa volonté (qui participe néanmoins au vouloir vivre) et sa représentation. Celle-ci est constituée de trois concepts empêchant un rapport au monde non-absurde, soit l'espace, le temps et la causalité. Pour le philosophe, les sciences, par l'usage de la raison, nous rendent le monde familier mais pas pour

⁵⁶ Benoît Blaise. *Op. Cit.*, p. 24

⁵⁷ Luc Ferry. *Op. Cit.*, p. 23

⁵⁸ Luc Ferry. *Ibid.*, p. 48

autant connaissable. C'est-à-dire que, dans une certaine mesure, elles nous rassurent en couvrant l'étrangeté du monde⁵⁹, mais ne nous renseigne pas sur sa nature profonde, son « pourquoi ». Diverses solutions (sans être salués exactement) existent chez Schopenhauer face à l'absurdité du monde (même lorsque conçu à travers un « vouloir vivre » impersonnel mais non moins injustifié/absurde), l'une d'elle concernant la lucidité de l'humain vis-à-vis de sa condition qui peut, dès lors, vivre guidé par son instinct et par l'amour. En effet, nous dit Schopenhauer, pour celui qui n'a pas peur de la mort, qui renonce à son individualité (qu'il associe également à l'acte d'aimer) et ne conçoit plus le monde à travers sa pure représentation, la paix, ou plutôt l'ataraxie, est possible. Cet être conçoit être une partie, au même titre que le reste du monde, du vouloir vivre ; il en est l'expression et non l'effet, n'ayant par ailleurs pas plus d'importance que tous les « réceptacles » par laquelle la force vitale s'exprime. On constate, dès lors, comment chez Schopenhauer l'absurde engendre une philosophie principalement de l'ascèse, proche du bouddhisme (duquel il fut, par ailleurs, fortement influencé) et de la pensée stoïque. Nous nous éloignons des réflexions nietzschéennes d'une *poussée* quasi féroce d'un vouloir ou d'un rapport à l'art agissant comme amplificateur d'une volonté de puissance. À cet effet, Schopenhauer aura tendance à considérer l'art bien davantage comme un refuge, un exercice de consolation⁶⁰ qui, malgré tout, n'extirpe en aucun cas de l'absurde.

Nous venons de parcourir partiellement deux pensées philosophiques intégrant un rapport à l'absurde de manière à redéfinir les contours d'un terme qui, quoique l'on en dise, est utilisé plus souvent qu'autrement dans l'usage commun péjorativement, à des fins de discréditation. En effet, le qualificatif d'absurde se passe d'explication et, à cet égard, agit à titre de sentence puisqu'il

⁵⁹ Clément Rosset. *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, Presses Universitaires de France, France, 1967, p. 14

⁶⁰ Luc Ferry. *Op. Cit.*, p. 78

s'impose toujours, d'une certaine manière, comme le dernier mot. Si Nietzsche et Schopenhauer construisent à partir de l'expérience de l'absurde, ce n'est pas pour autant que le concept se présente comme fortificateur de leur pensée. Schopenhauer réagit face à la fatalité de l'absurdité du monde comme vouloir et représentation, alors que Nietzsche lui reconnaît une certaine importance comme force, mais ni l'un ni l'autre ne mobiliseront l'absurde à titre de justification fondant des propositions. Kierkegaard (1813-1855) aura cette audace lorsqu'il reprendra la formule de Tertullien : *credo quia absurdum*, soit « je crois parce que c'est absurde ». ⁶¹ Afin de mieux préciser la pensée de Kierkegaard, attardons-nous sur la théorie des possibles telle qu'il l'entendait. Le dilemme chez le philosophe concerne surtout l'action, la direction de cette dernière lorsque la réflexion ouvre sur une infinité de possibles. En effet, comment orienter l'action à partir d'une pensée, une plutôt qu'une autre parmi toutes celles appréhendables par l'esprit? Tel que le note à juste titre Maryvonne Perrot : « [...] [s]i Kierkegaard est à la recherche du “que dois-je faire ?”, il est aussi l'un des esprits qui a été le plus frappé par la nécessité de l'action et, en même temps, par une sorte de “péché” de l'action. Or, c'est bien cette contradiction qui fait de l'homme la proie de l'absurde. » ⁶² C'est avant tout ce déchirement entre réflexion et action qui fera dire au philosophe que le triomphe du sens se comprend à travers la figure du héros tragique. Celui-ci, nous explique le philosophe, est celui pour qui la certitude surplante l'absurde. À cet égard, Kierkegaard mentionnera le sacrifice d'Agamemnon de sa fille, Iphigénie, comme exemple d'une victoire sur l'absurde à travers la raison. Quoiqu'impensable, absurde aux yeux d'Agamemnon-père, le sacrifice d'Iphigénie témoigne néanmoins de la certitude d'Agamemnon-roi d'agir pour le bien de

⁶¹ Philomagazine, « Absurde », [En ligne : <https://www.philomag.com/lexique/absurde>]

⁶² Maryvonne Perrot. « L'ABSURDE ET LE THÈME DES POSSIBLES CHEZ KIERKEGAARD » dans *Les Études philosophiques*, Presses Universitaires de France, No. 2, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/20847556>], 1979, p. 185

la cité. C'est à travers ce calcul élaboré et cette prise de décision impossible que s'exprime la certitude d'Agamemnon, victorieuse sur l'absurde. Or, nous dit Kierkegaard, le héros tragique se conçoit également dans la figure d'Abraham, dont le dilemme, quoique similaire à celui d'Agamemnon, connaît une couche additionnelle de complexité puisque sa décision de sacrifier son fils en vertu de sa foi ne peut être expliquée raisonnablement. C'est là que revête la réelle foi pour Kierkegaard chez qui « croire, c'est croire l'absurde ». ⁶³ Ce moment marque un triomphe peut-être encore plus grand pour le philosophe dans la mesure où l'absurde anobli le croyant, le lie au sacré et à l'insondable.

Aux yeux de Camus (1913-1960), ce retranchement dans la foi afin de parler de l'absurde serait une forme d'échappatoire servant à éluder le problème qu'il pose à l'esprit. Le philosophe, souvent à tort considéré comme existentialiste vu sa grande amitié avec Sartre, écrira un ouvrage complet sur l'absurde intitulé *Le Mythe de Sisyphe* (1942). Au sein du texte, Camus pose le problème de l'absurde comme le : « [...] divorce entre l'homme mortel et le monde éternel. » ⁶⁴ Dans l'essai susmentionné de Camus, l'absurde comprend plusieurs facettes, dont une des plus singulières est peut-être sa capacité à exprimer la résistance. En effet pour le philosophe, l'absurde ne marque pas la fin d'un argument, tel que proposé plutôt ; bien au contraire. L'absurde, au sens d'un monde sans principe ontologique, est une libération pour Camus, il est le début d'une rébellion émancipatrice. Le philosophe dira que ce qu'il conçoit extraire du phénomène de l'absurde : « [...] c'est une certaine pensée humaine, clairvoyante, limitée dans le temps – une certaine conduite où

⁶³ Maryvonne Perrot. *Op. Cit.*, p. 191

⁶⁴ Jacqueline Lévi-Valensi. « CAMUS ALBERT » dans *Encyclopædia Universalis*, [En ligne : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/albert-camus/>], paragraphe 4

la vie serait armée pour elle-même et non pour les rêveries à quoi elle donne prétexte. »⁶⁵ Camus reproche avec véhémence à ses prédécesseurs d'avoir pensé l'absurde, d'une certaine manière, à côté de l'absurde. Le philosophe parlera de ceci comme d'un saut existentiel qui, malgré la fausse humilité d'une conscience de l'absurde, conclut inéluctablement dans une réconciliation avec un principe transcendant, niant par là-même sa propre entreprise. C'est de manière à se distinguer de ce que le philosophe considère comme des demi-réflexions sur l'absurde que Camus tente de penser ce qu'il appelle « l'homme absurde ». Ce dernier, à l'image d'un Sisyphe, choisit le monde imminent à l'au-delà, renonçant à la terreur comme au salut qu'admet ce dernier. C'est-à-dire que l'homme absurde n'espère plus. Il n'espère plus, mais non pas de manière à retrouver paradoxalement un sens à sa vie grâce à une foi aveugle comme chez Kierkegaard, réaffirmant la puissance de forces célestes/transcendantes par le fait même. Il n'espère plus et, par ce geste performatif, il prend possession de son destin qui, dorénavant, n'est plus entier tourné vers une idéologie ou vers un au-delà quelconque. C'est en ce sens que l'on peut interpréter la dernière phrase de l'essai de Camus (avant l'ajout de l'appendice « L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Frantz Kafka » censuré sous régime nazi) lorsqu'il dit qu' : « [il] faut imaginer Sisyphe heureux. »⁶⁶ Nulle garantie de bonheur n'est insinuée dans ce passage, c'est la fonction imaginative du lecteur (se concevant également comme impératif) qui traduit un sentiment heureux chez Sisyphe, personnage mythique condamné à rouler à l'infini un rocher jusqu'en haut d'une montagne. C'est dans cette optique que l'on constate également la révolte de l'homme absurde, ce dernier refusant de s'en remettre aux dieux ou de se « déifier », à l'image d'un Prométhée volant

⁶⁵ Hélène Politis citant Albert Camus (1939). « *Le mythe de Sisyphe* d'Albert Camus, ou l'absurde comme outil de résistance » dans *Philosopher en France sous l'occupation*, Éditions de la Sorbonne, France, [En ligne : <https://books.openedition.org/psorbonne/18299?lang=fr#:~:text=Et%20ce%20que%20je%20veux,quoi%20elle%20donne%20pr%C3%A9texte7>], 2009, p. 212

⁶⁶ Albert Camus. *Le mythe de Sisyphe*, Éditions Gallimard, Espagne, 2020 [or. 1942], p. 168

le feu sacré ; il est heureux dans sa condition humaine/mortelle, et non pas *en dépit* d'elle. Un thème clé pour comprendre l'absurde dans la pensée de Camus est celui de la représentation. En effet, le philosophe dira que le problème de l'absurde se pose pour l'être humain lorsque ce dernier prend *conscience* de l'absurdité de la vie. C'est cet instant où, comme dessaisi de soi, il n'est plus seulement lui *en lui* mais également lui qui médite sur le sens de ce qu'il est et de ce qu'il fait. À cet égard, la vie d'une plante n'est pas moins absurde, si ce n'est que celle-ci ne se conçoit pas *hors* soi, n'est pas aux prises avec l'enjeu de la représentation qui conceptualise et pense le monde.

Ce thème, sur lequel nous reviendrons, est particulièrement fécond pour penser l'absurde dans les arts qui, par définitions, sont ancrés dans la représentation. Que l'on pense au *Procès* de Kafka, à *En attendant Godot* de Beckett ou aux œuvres dadaïstes et surréalistes, nous constatons que ces œuvres dites absurdes introduisent toutes un commentaire quant aux modes de représentation, voire une déconstruction de ces derniers. C'est peut-être cet aspect, plutôt qu'un autre, que nous privilégierons afin de parler de l'absurde, que nous comprenons avant tout comme une pensée par le néant. L'absurde se différencie du doute radical cartésien, qui lui cherche à trouver une certitude sur laquelle fonder la connaissance, puisqu'il concerne, avant toute chose, l'expérience limite. C'est-à-dire qu'il est l'égal à la fascination perplexe de l'élève Törless, dans *Les Désarrois de l'Élève Törless* (1906), pour les nombres imaginaires (soit ces nombres négatifs précédant 0). L'absurde n'est justement pas l'état 0 du monde tel qu'articulé dans le projet cartésien cherchant à faire « table rase » pour mieux construire, mais plutôt une régression qui méconnaît initialement son ambition. Ce n'est pas pour autant, pensons-nous, que l'absurde ne saurait être considéré comme rapport au monde, une réflexion sur ce dernier. Nous avons vu que, si de par sa nature, l'absurde ne saurait être finalité en soi (sauf peut-être chez Camus pour qui l'homme absurde est l'exemplification de l'homme révolté), il donnera toutefois naissance à plusieurs philosophies

tentant de repenser d'une manière ou d'un autre un rapport au monde immanent, voire une désolidarisation vis-à-vis d'un principe transcendant quelconque.

C'est à partir de ces réflexions sur la société japonaise de l'après-guerre ainsi que sur l'absurde que nous entamerons le deuxième chapitre de ce mémoire. Au sein de celui-ci, nous mènerons une analyse textuelle de *Nejishiki* (*Système Vissé* pour la version française) de Tsuge Yoshiharu, récit halluciné/absurde et classique dans la culture *manga underground*.

Chapitre 2. L'absurde chez Tsuge Yoshiharu (つげ 義春)

Biographie partielle de Tsuge Yoshiharu (1937–)

La première publication du magazine *Garo* se fait en 1964, avec des auteurs tels que Shiratō Sanpei, Mizuki Shigeru et Kojima Gōseki⁶⁷ ; Tsuge n'y publie qu'à partir de 1966 *Le Marais* et *Chikō, le moineau de Java* (même si selon toute vraisemblance, l'auteur commença à y travailler dès 1965). Ces deux *mangas* sont tous deux très mal reçus à l'époque car les lecteurs les perçoivent comme trop noirs ; spécialement si l'on considère qu'il s'agissait de littérature jeunesse. Il est important de noter que le magazine dédiait une section entière aux commentaires des lecteurs, ce qui maintenait une certaine proximité, tel que le note Léopold Dahan, entre l'éditeur, les artistes et leur public.⁶⁸ Or, les impressions négatives qu'engendrèrent le travail préliminaire de Tsuge l'affectèrent grandement, ce pourquoi il décida d'arrêter sa collaboration avec *Garo* après avoir publié *La*

⁶⁷ Béatrice Maréchal. « garo, magazine rebelle » dans *neuviemart2.0*, [En ligne : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article239>], 2004, paragraphe 7

⁶⁸ Léopold Dahan. « Manga Studies #9: Studying Garo, the magazine » dans *Comics Forum*, [En ligne : <https://comicsforum.org/2015/07/13/manga-studies-9-studying-garo-the-magazine-by-leopold-dahan/#more-4141>], 2015 (2), paragraphe 5

cueillette de champignons la même année. Pour une période d'un an après ceci, Tsuge agira à titre d'assistant de Mizuki Shigeru et voyagera beaucoup dans des endroits reclus du Japon. Son style, pendant ce temps, s'affinera ; il abandonnera un trait trop similaire à la forme ronde de Tezuka Osamu⁶⁹ contre une esthétique réaliste ainsi qu'un coup de crayon acéré.⁷⁰ À partir de ce moment, la production de Tsuge éditée chez *Garo* connaîtra une reconnaissance grandissante, notamment dans le milieu critique lorsque la revue *Bédéisme* lui consacra un dossier complet en 1967. Jusqu'en 1968, l'artiste sera absorbé dans une période d'effervescence artistique, de laquelle naîtront quatorze *mangas*. Malgré cette soudaine envolée créatrice, Tsuge replongera vite dans une période d'angoisse existentielle telles qu'il en connaîtra périodiquement tout au cours de sa vie. Celles-ci s'accompagneront, par ailleurs, presque systématiquement d'un retrait vis-à-vis du monde du *manga* tel que ce fût le cas en 1968. L'auteur décidera alors de s'installer provisoirement dans le Kyūshū, mais reviendra à Tōkyō deux mois après. C'est également après une période de grande production durant l'année 1976 (de laquelle émergeront *Dans les rets de la nuit*, *Un job*, *La Vie au cap de Komatsu*, *Le Dehors se dilate*, *Selon la technique dite de la seiche* et *Les Crimes de Yoshihō*) que l'auteur entrera à nouveau dans une phase dépressive. Les crises d'angoisse se feront de plus en plus fréquentes pour Tsuge, à un point tel que celles-ci finiront par avoir un impact direct sur sa profession, rendant l'acte de dessiner quasi impossible. Pendant ce temps, l'auteur se concentrera surtout sur des écrits autobiographiques. Malgré tout, en 1984, ce dernier publiera ponctuellement dans le magazine *Comic Baku*. Durant cette année, la vue de Tsuge se détériora ;

⁶⁹ Au milieu des années 50, Tezuka Osamu, entre autres connu pour *Astro, le petit robot*, exerça une influence considérable vis-à-vis du *story manga* en ce qui a trait au style emprunté pour véhiculer certains affects ou émotions (Béatrice Maréchal. « La Bande dessinée du moi, un genre singulier » dans *Ebisu*, n°32, [En ligne : https://www.persee.fr/doc/ebisu_1340-3656_2004_num_32_1_1384], 2004 (2), p. 160). À ce jour, il est encore largement considéré comme le fondateur du *manga* japonais moderne. (Kinko Ito. *Op. Cit.*, p.35)

⁷⁰ Asakawa Mitsuhiro. « yoshiharu tsuge : un homme et son œuvre » dans *neuviemeart2.0*, [En ligne : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article241#nb4>], 2004, paragraphe 5

d'où le changement drastique de style qui se fera voir à cette époque chez l'auteur. Nous ne verrons plus des paysages très détaillés tels qu'on les connus dans la production initiale du *mangaka* (voir annexe 5), mais bien plutôt une esthétique marquée par la technique du pinceau ainsi qu'on peut la reconnaître dans *L'homme inutile*, œuvre phare dans la carrière de Tsuge. En effet, cette dernière, après avoir été traduite, gagnera le prix du meilleur album au festival de la bande dessinée d'Angoulême en 2005. Cela fera connaître Tsuge au public français, bien après que celui-ci ai cessé toute activité liée aux *mangas*, en 1987.

Tsuge Yoshiharu, *watakushi* (私) *manga* et *gekiga*

Tsuge Yoshiharu (1937-) est un artiste dont le parcours fut particulièrement important en termes de possibilités de création au sein des *mangas*. Le *manga* est un art qui trouve son équivalent dans la bande dessinée, si ce n'est que l'histoire de ce médium se caractérise par une structure rigide en ce qui a trait aux genres. En effet, tous les récits ne furent pas admissibles en toutes circonstances. Que l'on parle du *shōjo manga* –*manga* de/pour filles–, du *Shōnen*, c'est-à-dire un type de *mangas* s'adressant aux jeunes garçons (qui tous deux se développèrent réellement dans les mêmes années que le *watakushi manga*) ou des *mangas* antérieurs qui visaient principalement les enfants⁷¹, on dénote que le milieu du *manga* était régi par des codes relativement précis. Ces genres connaissaient un cadre qui ne laissait que très peu, voire pas du tout, de place à la subjectivité de l'auteur. C'est au cours des années 60 et 70 que le *watakushi manga*, traduit comme bande dessinée du moi, vint changer cela. Le genre, dont le nom fut par ailleurs octroyé plutôt que proclamé,

⁷¹ Béatrice Maréchal. *Op. Cit.*, p. 159

donnait à voir des récits qui tiraient leur source au sein même de la vie des auteurs ; Tsuge Yoshiharu, tout comme son frère Tsuge Tadao (1941-) ainsi que Takita Yū (1932-1990) et Shin'ichi Abe (1950-) en furent les précurseurs.⁷² Tel que précisé par Béatrice Maréchal, le *watakushi manga* se différencie de l'autobiographie et de l'autofiction en ce qu'il met de l'avant un moi qui n'est pas figé, ni nécessairement fictionnalisé mais quelque peu flou et vu à travers la mire du quotidien. Il serait davantage question d'un genre qui tente d'adopter une perspective intimiste mais néanmoins réaliste, privilégiant ainsi une forme de modestie comparativement au récit de soi. Plus souvent qu'autrement, le *watakushi manga* raconte par l'entremise du « moi » narratif, des récits qui mettent de l'avant un malaise, soit vis-à-vis de soi-même ou de l'environnement. Maréchal voit dans l'imprécision que ce « moi » du *watakushi manga* admet une des raisons possibles à l'originalité du genre. C'est-à-dire que d'ores et déjà, nous avons affaire à un type de *mangas* peu conventionnel, puisque son sujet n'est pas cristallisé, il est sans cesse chambranlant et questionné, à réaffirmer. De plus est, le désintérêt généralisé pour les récits de type référentiel/autoréférentiel se voit également levé avec l'arrivée du *watakushi manga* ; l'on assiste à l'apparition d'un genre singulier, voire quelque peu marginal pour l'époque. Ce dernier se déploie en même temps que et par la naissance d'un mouvement artistique dans le milieu du *manga* (également initié par les frères Tsuge ainsi que d'autres *mangakas*) intitulé le *gekiga* (劇画) – terme que l'on peut traduire par « images dramatiques » –, phénomène ayant débuté dans la région d'Ōsaka. L'ambition artistique du *gekiga* était de créer des *mangas* destinés à des étudiants ou des jeunes adultes qui soient réalistes et comportent une intensité dramatique, voire une violence au sein de laquelle « [...] on retrouve le caractère humain ». ⁷³ Du point de vue esthétique, le *gekiga*

⁷² Béatrice Maréchal. *Op. Cit.*, p. 155

⁷³ Béatrice Maréchal. *Ibid.*, p. 161

n'admettait aucun style en particulier si ce n'est qu'il rejetait les lignes rondes tezucaennes. Il apparaît dès lors clair que l'apport de Tsuge, autant pour ce qui est du *watakushi manga* que du *gekiga*, est considérable car il eut l'effet, au sein de son milieu, d'une micro-révolution esthétique. Cette dernière toucha également à des enjeux d'ordre épistémologiques ; elle concernait un positionnement du soi en tant que sujet expérimentant le monde.

Garō, un pilier dans le milieu du *manga* des années 60

Garō est un magazine qui joua un rôle primordial dans l'avènement du *watakushi manga* et du *gekiga*. La revue fut lancée dans les années 60 par l'éditeur Nagai Katsuichi et l'écrivain Shirato Sanpei après que ceux-ci publièrent entre 1959 et 1962 un *manga* intitulé *Carnets des arts martiaux d'un ninja*. Ce récit collaboratif de longue haleine migrera vers la création du support que l'on connaît aujourd'hui car le marché des livres en prêts (*kashihonya*) tend vers l'obsolescence pour diverses raisons socioéconomiques⁷⁴. Le magazine avait comme objectif de donner la chance à quelconque *manga* d'être publié, sans qu'il y ait de contraintes réelles, que ces dernières soient d'ordre commercial ou artistique. C'est cette philosophie qui fit de *Garō* la référence en matière de *mangas* expérimentaux et d'avant-garde. Or, si l'on en croit Léopold Dahan, le magazine ainsi que le *gekiga* avaient des ambitions toutes autres à leur naissance. Les auteurs qui s'y associèrent dans ses débuts visaient toujours un public constitué d'enfants, et ce malgré le ton sérieux emprunté qui rompait avec le reste de la production de *mangas* dits pour jeunes de l'époque.⁷⁵ Par ailleurs, ceux qui participèrent à la genèse du magazine ne cachaient pas leur orientation anti-guerre ainsi que

⁷⁴ Comme l'amélioration du niveau de vie général, le passage à la prépublication à la semaine et l'extension des ventes de postes de télévision (Béatrice Maréchal. *Op. Cit.*, p 164)

⁷⁵ Léopold Dahan. *Op. Cit.*, paragraphe 8

leur positionnement critique vis-à-vis du gouvernement ; leurs *mangas* témoignant, pour le reste, d'une visée éducationnelle claire. C'est plus tard que *Garo* tel qu'on le connaît, c'est-à-dire comme : « [...] un magazine à “forte personnalité” [...] », prendra sa forme définitive.

Nejishiki (ねじ式, Système Vissé)

C'est en 1968 que *Nejishiki (Système Vissé)* est créé par Tsuge Yoshiharu. Ce *manga*, paru dans *Garo*, connu la réputation d'avoir été tiré d'un rêve fait par l'auteur lors d'une sieste dans un kiosque de nouilles, quoique cette affirmation s'est vue contredite par la suite. Le *mangaka* avouera que c'était surtout le manque de temps et d'inspiration qui motiva le récit⁷⁶ – attitude, par ailleurs, typique de la part de Tsuge vis-à-vis du milieu du *manga*, ne produisant des récits généralement que de manière à subsister à ses besoins.

Nejishiki raconte l'histoire d'un jeune homme qui, après s'être fait piquer par une méduse, se retrouve avec une plaie béante. Ce dernier se voit, dès lors, dans l'obligation d'errer dans un village de pêcheurs au sein d'une île sur laquelle il a échoué afin de trouver un médecin. Toutefois, la mission ne s'avère pas aussi facile que prévu. En effet, le protagoniste ne semble trouver aucun médecin généraliste ; seulement des opticiens. Il finit néanmoins par réussir à se faire « soigner » par une gynécologue qui « [...] accepte de jouer au médecin avec lui [...] »⁷⁷, ce qui, on peut comprendre plus tard, signifiera avoir des relations sexuelles avec lui. C'est après cet épisode que le jeune

⁷⁶ Léopold Dahan. « Interview de Maki Sasaki » dans *Charivari! (œuvres de Maki Sasaki 1967-1981)* (2017), Le Zébré Noir, Angleterre, 2015, p. 186

⁷⁷ Tsuge Yoshiharu. « La vis » dans *La vis (œuvres 1968-1972)*, Cornélius, 2019 [or. 1968], p. 28

homme repartira de l'île avec une sorte de système vissé autour du bras qui « [...] s'engourdit à chaque fois [qu'il] serre la vis. »⁷⁸

L'extérieur infranchissable

Le récit de Tsuge est intéressant à plusieurs égards, dont le premier est l'indifférence généralisée, voire une sorte d'imperméabilité du monde, vis-à-vis du protagoniste. En effet, cette posture est notable à plusieurs moments. En premier lieu, lorsque le protagoniste interroge un habitant du village tenant une clé plate quant à où est-ce qu'il serait possible de trouver un médecin (voir l'annexe 6). Le paysan répondra alors : « Je crois avoir deviné ce que tu cherches à dire. Ce que tu veux dire, c'est... où est le **MÉDECIN**? »⁷⁹ Dans une note de l'éditeur de l'œuvre traduite, de laquelle la citation précédente est tirée, ce dernier précisera que :

[d]ans *La Vis*, deux personnages « prononcent » le mot « médecin » différemment, en kanjis ou en katakanas. Ils se disputent autour de cette différence qui, par définition, n'est pas audible ; un paradoxe dont Tsuge tire un effet étrange et comique. Nous avons rendu cet effet en utilisant une typographie différente pour le mot.⁸⁰

Dans la version originale du *manga*, l'on peut voir que le local « dit » le mot « médecin » (*isha*) en katakana, soit イシャ, alors que le protagoniste le « dit » 医者 (voir annexe 7). C'est un détail fondamentalement important et qui se traduit difficilement dans l'écriture romaine car ce dernier révèle une information quant à l'origine du mot. En effet, dans l'écriture japonaise, 4 systèmes d'écriture coexistent ; celui des kanjis, celui des hiraganas, celui des katakanas et celui des romajis

⁷⁸ Tsuge Yoshiharu. *Op. Cit.*, p. 31

⁷⁹ Tsuge Yoshiharu. *Ibid.*, p. 81

⁸⁰ Tsuge Yoshiharu. *Ibid.*, p. 7

(réécriture en lettres romaines de l'écriture japonaise). L'utilisation de katakanas est réservée pour les mots étrangers, à l'inverse des kanjis qui eux s'ancrent dans la notion de tradition japonaise (malgré l'origine chinoise dudit système). À la lumière de ceci, l'on comprend mieux l'enjeu de la scène ; le local induit l'étrangeté de la parole du protagoniste, le renvoyant au fait qu'il n'appartient pas au village. Il est intéressant de noter, par ailleurs, qu'une telle tactique visuelle relative à la *manière* d'écrire est imminemment liée à l'objet littéraire, et plus précisément à la perception de celui-ci. Le paramètre visuel, ici, renseigne directement sur la dynamique établie entre les deux personnages ; elle serait similaire à celle d'un locuteur qui, parlant dans sa langue maternelle, corrige la prononciation d'un étranger tentant de parler cette même langue qui pour lui serait seconde. Cette importance décisive du visuel se retrouve difficilement de la même manière dans l'alphabet latin qui imite, plus souvent qu'autrement, la parole incarnée de manière sonore à travers un certain mimétisme. Chez Tsuge, cette parole est à prendre *au pied de la lettre*, dans une proximité serrée vis-à-vis du symbole.

Cette technique stylistique dans *Nejishiki* accentue le caractère étrange de la scène puisqu'il admet une réalité douteuse. Il s'avère difficile de se représenter cette rencontre comme on se l'imaginerait en lisant une pièce de théâtre, considérant que les deux manières d'écrire « médecin » se prononcent de la même façon. Le mandat du lecteur consiste, dès lors, à imaginer ces sons qui, induit Tsuge, diffèrent au-delà des apparences sonores. Par-là, le récit se situe lui-même dans la sphère fictive, adoptant une esthétique qui ne se veut pas directement référentielle. C'est, à cet égard, une réelle recherche stylistique *absurde* au sens étymologique du mot, venant de *ab* et *surdus*, soit qui « sonne faux »⁸¹, qui est à l'oeuvre. En effet, c'est ce « sonner faux » que l'on constate, cette dissonance rendue « audible » par des moyens visuels soulignant l'éloignement et allant contre l'*entendement*.

⁸¹ Philomagazine, *Op. Cit.*

Entendre raison, à proprement parler, s'avère impossible ; thème qui ressurgira en puissance dans l'œuvre de Sasaki Maki comme nous l'analyserons plus avant.

Après l'épisode précédemment décrit dans *Nejishiki*, suit une scène où une fanfare joue de la musique alors que le protagoniste, couché au sol, se bouche les oreilles et répète, on peut croire plus fort cette fois-ci pour couvrir le bruit des musiciens, qu'il a besoin d'un « médecin » (voir annexe 8). Néanmoins, cette fois-ci il dira イシヤ, abdiquant à la pression symbolique exercée par l'homme avec la clé plate, ce dernier ne faisant en réalité que perpétuer, l'on peut croire, une attitude générale du village vis-à-vis de l'étranger. En effet, la planche précédant la confrontation du protagoniste et de l'homme avec l'outil montre elle aussi un paysan reprenant le mot « médecin », l'écrivant en katakanas alors que l'étranger le « dit » en kanjis dans l'original. Encore une fois, l'assourdissement, cette fois vécue par le protagoniste et non le lecteur, tend à réitérer cette esthétique absurde ; les villageois n'entendant pas la demande de l'étranger alors que ce dernier se voit paralysé par le bruit ambiant.

Une sensibilité absurde

Cette même porosité du monde à laquelle le protagoniste se heurte se voit, d'autre part, dans l'incongruité des événements auxquels il fait face, dans l'absurdité voire le non-sens de ces derniers. Du début à la fin du récit, des choses déconcertantes adviennent ; que ce soit la méduse piquant le protagoniste si fort qu'une veine scindée s'extirpe du bras de ce dernier ou bien le village de pêcheurs au sein duquel on ne peut trouver que des ophtalmologues et des gynécologues. Sans oublier les deux planches (voir annexe 9) qui mettent en scène un train censé amener l'étranger au prochain village mais qui, en réalité, rebrousse chemin. Lorsque le protagoniste le fait remarquer

au conducteur, qui est un enfant avec un masque de lapin, celui-ci lui répond qu'il suffit de fermer les yeux et de s'imaginer que le train va dans l'autre sens. Le passager adhère à cette réponse et ferme les yeux, se rappelant sa mère et ses souvenirs d'été. Cette interaction est, à première vue, surprenante, car tous deux personnages semblent avoir trouvé consensus au sein d'une idée pour le moins peu orthodoxe ; soit celle que la réalité est modulable par la perception. Plus étrange encore, peut-être, est la surprise du protagoniste lorsque celui-ci constate qu'il est revenu au village de départ. À croire qu'une accalmie illusoire, quoique bienvenue, s'était produite durant le trajet en train, ayant bercé le jeune homme dans l'idée que le monde se plierait à sa volonté. Or, c'est un retour à la réalité plutôt amer que de constater l'inutilité d'une telle approche vis-à-vis de son environnement ; à l'image d'un Sisyphe condamné à remonter une roche le haut d'une falaise malgré l'inévitable rechute de celle-ci. Camus, dans son essai intitulé, justement, *Le mythe de Sisyphe* (1942) voit ce personnage mythique comme une personnification de l'attitude absurde, ou du moins y dénote les racines d'une telle sensibilité. Camus nous renseigne sur les divers récits pour lesquels le personnage est connu. Un de ceux-ci veut que Sisyphe, en échange d'eau pour la citadelle de Corinthe, aurait accepté d'informer Asope sur l'enlèvement de sa fille, et ce malgré les menaces célestes qu'un tel acte impliquait. Plusieurs épisodes relatifs à Sisyphe traitent d'un similaire enjeu et portraitissent ce dernier sous les traits d'un homme toujours et encore *trop là*. En effet, pour citer Camus, le personnage est celui qui : « [...] [aux] foudres célestes, préféra la bénédiction de l'eau. »⁸² Délibérément, en connaissance de cause, Sisyphe préfère la terre, obéissant à l'ordre du concret plutôt qu'à celui du divin. Son châtiment, dès lors, revêt une sorte de logique implacable en ce qu'il condamne Sisyphe à répéter à jamais une tâche qu'il conçoit comme

⁸² Albert Camus. *Op. Cit.*, p. 165

vouée à n'aboutir à rien mais qui l'ancre immanquablement dans un rapport *immédiat* aux choses. C'est en ce sens que Camus précisera que :

Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient. Où serait en effet sa peine, si à chaque pas, l'espoir de réussir le soutenait? L'ouvrier d'aujourd'hui travaille, tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches et ce destin n'est pas moins absurde. Mais il n'est tragique qu'aux rares moments où il devient conscient.⁸³

L'absurde, tel que nous invite à le penser Camus, est quelque chose qui menace inlassablement de verser dans une forme de sentiment tragique. En effet, si l'on repense à l'épisode du trajet en train chez Tsuge, on notera que la scène a quelque chose d'absurde car elle porte en elle une certaine fatalité, elle-même fortement liée au dit sentiment tragique, et ce malgré l'initiative du personnage de faire *comme si*. *Même si* l'on s'imagine un train qui avance lorsqu'il recule, celui-ci, suivant une même trajectoire, recule tout de même. Toutefois, le protagoniste n'est saisi de désespoir que lorsqu'il *prend conscience* du retour au village initial, tel qu'avancé par Camus. Auparavant, nul malaise apparent, mais bien plutôt un soulagement chez le protagoniste quant à l'inhospitalité de toutes parts subite depuis le début de son périple. S'opèrent dès lors deux moments ; l'un marqué d'espoir, voire même d'un sentiment de bienveillance, et un autre ayant trait à la désillusion. Le concept d'absurde peut également être compris à travers un sentiment d'abandon, voire d'incapacité à accéder à l'objet duquel le souvenir, ou l'idée qu'on se fait de celui-ci, est trop vif. C'est cet aspect que dénote Camus lorsqu'il parle de Don Juan, cet éternel amoureux : « [qui] fut triste dans le temps où il espéra [l'Amour]. Aujourd'hui, sur la bouche de cette femme, il retrouve le goût amer et réconfortant de la science unique. Amer? À peine : cette nécessaire imperfection qui rend sensible le bonheur! »⁸⁴ L'idéal de l'Amour *comme* s'il avait existé tel qu'imaginé par

⁸³ Albert Camus. *Op. Cit.*, p. 165

⁸⁴ Albert Camus. *Ibid.*, p. 100

Don Juan, dans une fiction qui peut ou non tirer ses sources au sein du réel, est ce qui meut le mouvement incessant du personnage, que l'on connaît aujourd'hui sous le prototype du séducteur, vers toujours et encore une *autre* femme. C'est ce souvenir qui n'en est peut-être pas réellement un qui pousse l'homme à retrouver l'Amour dans la multitude, sous divers visages, tout en *connaissant* les limites de telles rencontres qui n'égalent jamais l'image que s'en fait Don Juan ; il s'y résigne. Paradoxalement, c'est précisément dans cette distance vis-à-vis de son aspiration amoureuse, que l'homme trouve son « bonheur », chaque fois réitéré justement car il n'espère plus. D'un point de vue externe, les actions de Don Juan nous semblent absurdes car d'aimer toujours, avec la même férocité telle ou telle femme tend à dénaturer l'*idée* même de l'Amour. Camus nous dira que l'homme, lui, ne vivrait pas sa situation comme absurde, voire céderait au tragique de la situation, mais plutôt la prendrait pour ce qu'elle est ; un maintenant toujours et à nouveau perpétué, obligeant une forme d'oubli initial, quoique finalement temporaire. C'est-à-dire que l'action, malgré la conscience de sa futilité, suit sa trajectoire inexorable, *réactualisant* le souvenir originel dans sa distance par rapport à ce dernier.

Ce rapport à l'absurde chez Tsuge peut également être compris lorsque l'on prend en compte les commentaires de ses œuvres par divers critiques, notamment par Nathan Scott McNamara dans un article qui traite de *The Swamp*, un ouvrage traduisant les œuvres de Tsuge d'entre 1965-1966 :

With everything constantly going wrong, each moment subverts resolution and bleeds into the next, accumulating a sense of overwhelming absurdity that conjures something of the random gathering effect of life. It's quite different from Chekhov's gun and the idea that every element of a story contributes to and triggers other pieces of the story. Instead, fleeting suggestion and unclosed loops linger. Kafka didn't abandon narrative arc, but he undoubtedly prioritized narrative mood. Kafka's combination of momentum and paralysis

is unusual but not singular. It's also a large part of the effect of Japanese [manga] artist Yoshiharu Tsuge's stories in *The Swamp*.⁸⁵

L'on retrouve, chez le *mangaka*, une esthétique absurde dont l'ambiance, tel que suggéré ici, rappelle celle que l'on peut voir à l'œuvre dans les récits de Kafka. Effectivement, si l'on pense à des histoires telles *Le château*, publié à titre posthume en 1926, le parallèle avec *Nejishiki* de Tsuge se fait aisément. Tout comme K., le jeune homme dans le village de pêcheurs ne semble jamais à arriver à ce qu'il veut. L'objet du désir de K. est le château, alors que le jeune homme blessé souhaite lui un médecin, mais le principe est le même. Tous deux subissent des forces externes qui leur interdisent d'accéder à l'objet de leur désir, doublé du fait qu'ils ressentent cette coupure qui s'opère par l'externe comme injustifiée, voire déraisonnable et maintiennent *espoir* de rétablir la connexion. Cette idée tourne au littéral si l'on regarde une planche qui montre le jeune homme, dans *Nejishiki*, tentant de maintenir les deux bouts de la veine coupée (voir annexe 10). Tout l'enjeu du récit tient dans cette image ; il est question de rétablir le contact avec un *corps*, retrouver la (sens)ation, la sienne comme celle environnante ; savoir qu'on touche – au sens d'affecter – *tout comme* l'on peut être touché. Cette recherche se manifeste de différentes manières, mais est toujours bel et bien présente chez Tsuge dans *Nejishiki*.

Affect et œil haptique

Cette quête se comprend à travers la notion d'affect, dans cet entrelacement entre perception, émotion et corps. Ces interférences entre corps et esprits seront, d'autre part, au cœur de la pensée

⁸⁵ Nathan S McNamara. « Each Moment Bleeding into the Next: On Yoshiharu Tsuge's "The Swamp" » dans *Los Angeles Review of Books*, [En ligne : <https://lareviewofbooks.org/article/each-moment-bleeding-into-the-next-on-yoshiharu-tsuges-the-swamp/>], 2020, paragraphe 2

de Herder. C'est à ce philosophe allemand du 18^{ième} siècle que l'on doit une des premières théories sur l'esthétique haptique, c'est-à-dire du toucher comme le souligne l'origine grecque, *aptô*, toucher⁸⁶. C'est durant le siècle des lumières que cette théorie émergera, allant à l'encontre d'une idéologie raisonnée et positiviste telle que prévalant à l'époque. Dans *Plastik* (1770-1778), Herder présente une physio-esthétique du « désir de sentir », s'intéressant spécialement à la sculpture. Le philosophe, dans l'ouvrage susmentionné, tente d'offrir une alternative face à la prédominance, dans les arts visuels, de la vue comprise en termes *d'objectif*, induisant elle-même une forme de limpidité face au réel qui serait à questionner :

L'expérience n'a rien à voir avec la versatilité des perspectives visuelles projetées par l'*œil* mobile et curieux qui, pour Herder, symbolise de toute évidence le caractère élusif, illusoire, trompeur d'un monde désubstantialisé projeté par un sujet-sans-corps, un sujet qui, littéralement est « out of touch », n'a plus de contact avec son propre corps.⁸⁷

C'est-à-dire que le philosophe ne s'inscrit pas dans la tradition occidentale d'un rapport au réel admissible par l'*idée*, dans une optique platonicienne qui veut que la vérité se conçoit au-delà des « apparences » – hors de soi, en faisant fi de nos sens, voire de certains d'entre eux. L'on se souviendra, dans le *Philèbe* de Platon, de la hiérarchisation des sens qui y était faite, opposant : « [...] les sens basement liés au besoin (le toucher et le goût) aux sens à distance (l'odorat, l'ouïe et surtout la vue) qui sont considérés comme nobles parce que foncièrement désintéressés. »⁸⁸ Au contraire, Herder prône un retour au corporel et c'est en ce sens que Parret précisera que : « [la] tâche haptique de l'esthétique consiste non pas tellement à éliminer l'optique mais à restaurer l'implantation de la vision dans le *toucher*, et la connaissance dans la *substance corporelle*. »⁸⁹ Car,

⁸⁶ Herman Parret. « Spatialiser haptiquement » dans *Actes Sémiotiques*, No. 112, [En ligne : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2570>], 2009, paragraphe 6

⁸⁷ Herman Parret. *Ibid.*, paragraphe 16

⁸⁸ Aloïs Riegl. *L'industrie d'art romaine tardive*, Éditions Macula, Paris, 2014 [or. 1901], p. 404

⁸⁹ Herman Parret. *Op. Cit.*, paragraphe 17

pour Herder, la reconnaissance visuelle advient tout d’abord par le toucher ; elle est la réalisation d’une mémoire tactile avant tout. En cela, le philosophe fait partie de l’un des précurseurs d’une approche synesthésique lorsqu’il se questionne, à propos de la sculpture, à savoir si : « [...] cet amateur d’art qui tourne nerveusement autour du marbre : ne désire-t-il pas cela, justement, que de “transformer sa vision en toucher, pour *regarder* comme s’il *touchait* dans le noir” [?] »⁹⁰ C’est ce souci de décupler la fonction visuelle qui inspirera Alois Riegl (1858-1905), dans *L’Industrie d’art romaine tardive* (1901), et instaurera à proprement parler le terme d’« haptique » pour parler d’un toucher lié à l’œil. Au sein dudit ouvrage, Riegl entrevoit un changement de paradigme en ce qui a trait au rapport vis-à-vis de l’art, de la tradition égyptienne jusqu’à la culture romaine. L’auteur argumentera que l’art égyptien entretenait un lien plus fort au toucher, étant fait pour être vu de *près* dans un quasi-corps-à-corps avec le public, alors que l’art romain en était un de la distance, interdisant spécifiquement le toucher.

Cette idée d’une visualité réintroduite à travers la tactilité nous intéresse particulièrement pour penser les *Nejishiki* de Tsuge. Au sein de ce *manga*, une planche précise, soit celle représentant le protagoniste cherchant un médecin à travers un village mais ne trouvant que des ophtalmologues (voir annexe 11), ouvre la réflexion vis-à-vis d’une telle esthétique chez l’auteur. Sur cette planche, nous voyons plusieurs logos représentant un œil, contrastant avec la matière environnante du récit, suggérée par les petites lignes affinées un peu partout au sol et sur les murs. Déjà, un mode d’agir semble poindre par cet amalgame de surfaces lisses versus celles rayées impliquant un balayage de l’œil qui oblige la vision à buter sur certaines surfaces, au sens où l’entend Philippe Marion dans

⁹⁰ Alois Riegl. *Op. Cit.*, p. 405

son analyse d'*Arzach* (1979). Il décrira une planche (voir annexe 12) de la bande dessinée, créée par Jean Giraud (dit Moebius), ainsi :

Quête de la rondeur, de l'épaisseur naissant d'un dialogue entre la matière chromatique et les réseaux denses des points et des traits qui rayent les surfaces. La boursoufflure (et l'« ébouriffure ») des personnages, des motifs figuratifs et des reliefs leur confèrent une épaisseur toute haptique.⁹¹

Une observation similaire peut être faite du trait de Tsuge. C'est cette esthétique d'un crayon perçant à même la matière, dans le but de ressentir – la résistance, la porosité – peut-on croire, qui donne un relief à la quête du protagoniste de *Nejishiki*. Ainsi, la scène mentionnée auparavant montrant le personnage au sein d'une ville pleine de cabinets d'optométrie nous renseigne sur la dynamique d'un œil parfois lisse, mais bien souvent rendu tactile. En effet, certaines enseignes montrent un œil presque entièrement stylisé, dont les contours prévalent sur les textures, alors que d'autres figurent un œil veineux. D'ores et déjà, ce détail est marquant dans l'idée qu'une indication quant à la matière de l'œil qui parle d'un état physique, voire affectif – montrant un organe fatigué, nerveux ou surstimulé suggérant l'idée que ce dernier est *habité*. Ce choix esthétique est d'autant plus intéressant considérant la fragilité généralement associée à l'œil, surface délicate, lisse et inaltérable. Ce ne serait pas autant à travers la vision optique que par la possibilité d'atteindre l'œil, de le toucher quitte à le percer, que la quête du personnage que de ressentir/faire corps se conçoit.

La crise de la masculinité dans le Japon d'après-guerre

⁹¹ Philippe Marion. « Nomadisme et identité graphique. Moebius, une poétique de l'errance » dans *MEI*, No. 26, [En ligne : <http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue26/7MEI-26.pdf>], 2007, p. 98

Cette recherche haptique/corporelle peut aussi être comprise en rapport à une crise de la masculinité dans le Japon d'après-guerre tel qu'exprimée à répétition au sein d'œuvres *gekiga*. En effet, Valérie Loison dénotera à juste titre, dans son analyse de l'œuvre de Tatsumi Yoshiharu ⁹² la représentation d'un: « [...] [*h*]omo japonicus en quête d'un individualisme post-nucléaire. »⁹³ L'homme, au sein des œuvres de Tatsumi, n'est pas représenté sous la coupe de la virilité et de la maîtrise de soi. Au contraire, il est portraitisé comme anxieux, croulant sous les responsabilités et en quête d'identité ; c'est un nouveau sujet moderne, errant. L'analyse d'Igarashi des relations entre les États-Unis et le Japon sous occupation nous éclaire à cet égard. Au sein de de son ouvrage précédemment cité (2000), l'auteur nous informe sur le rapport de domination que les États-Unis entretenaient avec le Japon sous tutelle, prenant racine également dans une symbolique liée au genre. En effet, nous dit Igarashi :

[t]he relationship between the United States and Japan in the postwar melodrama [was] highly sexualized. The drama casts the United States as a male and Hirohito and Japan as a docile female, who unconditionally accepts the United States's desire for self-assurance.⁹⁴

L'analogie sera poussée jusqu'à utiliser le féminin pour parler du Japon dans les rapports américains. D'autre part, il ne s'agit pas seulement d'un féminin au sens large, mais bel et bien d'un féminin docile, vaincu quoique bienveillant et accueillant auquel est associé le Japon. Sans excuser/adhérer à la victimisation masculine présente au sein d'œuvres *gekiga*, il nous semble néanmoins important de souligner l'héritage d'un contexte socio-historique susceptible de motiver

⁹² Fondateur du *gekiga* tel que mentionné auparavant.

⁹³ Valérie Loison. « La représentation du corps chez Tatsumi Yoshihiro, maître du manga réaliste (*gekiga*) » dans *Itinéraires*, Vol. 3, [En ligne : <https://journals.openedition.org/itineraires/1571?lang=en#:~:text=Il%20symbolise%20en%20cela%20l.1%27%C5%93uvre%20de%20Tatsumi%20Yoshihiro.>], 2011, paragraphe 13

⁹⁴ Yoshikuni Igarashi. *Op. Cit.*, p. 29

des récits portraitisant un désarroi vis-à-vis de la condition masculine. D'autre part, le *gekiga* avait un public cible principalement masculin, ce qui explique également l'emphase sur la réalité et les problèmes de l'« *homo japonicus* ». Or, ce complexe trouvera exutoire dans la représentation d'un rapport au sexe féminin à tout le moins dérangeant, celui-ci le plus souvent asservi, voire violé. Tsuge n'échappera pas à ce lieu devenu malheureusement commun au sein du *gekiga*, créant de nombreuses scènes au sein desquelles des femmes se font violer (notamment dans *Gensenkan Shujin*, *Yanigaya Shujin*, *Yume no Sanpo*, etc.). Cette violence, bien que condamnable, peut également être comprise comme tentative de « faire corps » par la force, en accaparant le corps d'une autre. L'analyse d'Igarashi de divers récits de Tsuge, ayant été publiés également dans les environs de 1968, abonde dans le sens d'un tel rapport au sexe féminin chez le *mangaka*. Pour le critique, les divers voyages et errances des protagonistes de Tsuge sont en concordance avec les aléas de l'auteur lui-même. En effet, le *mangaka* visita à cette époque les coins les plus reclus du Japon, étant lui-même originaire du milieu rural. C'est une nostalgie, nous dira Igarashi, d'un Japon préindustriel qui motivera des récits prenant place au sein de milieux ruraux, Tsuge et ses personnages étant en recherche d'un Japon traditionnel en voie de disparition. Cette même nostalgie sera à la base du désir des protagonistes de Tsuge, tel que c'est le cas dans *Gensenkan Shujin* :

The master [the protagonist] indulges in a nostalgic dream through his sexual relations with the middle-aged mistress, who is dressed in a kimono and wears her hair in a traditional Japanese style. Through the sexual relations that the master initiates (he forcefully demands sex and the mistress consents), he literally inserts himself into the scene of nostalgia.⁹⁵

⁹⁵ Yoshikuni Igarashi. « Tsuge Yoshiharu and Postwar Japan: Travel, Memory, and Nostalgia » dans *Mechademia*, Vol. 6, University of Minnesota Press, pp. 271-285, [En ligne : <https://muse.jhu.edu/article/454427>], 2011

Dans *Nejishiki*, les relations sexuelles sont initiées par la docteure bien qu'elles agissent également à titre de prothèse – à défaut d'un médecin généraliste, à défaut d'un traitement durable. Les relations sexuelles avec les femmes, à cet égard, sont avant tout consolation et compensations temporaires puisqu'une totalité retrouvée n'est pas plus possible qu'un retour à un Japon traditionnel pré-défaite. Le corps des femmes, sur lequel les hommes ont une ascendance, agit à titre d'agent harmonisateur pour l'identité masculine dans plusieurs *mangas gekiga*, affirmant leur masculinité à travers « plus » dominé que soi. C'est-à-dire que chez Tsuge comme chez Tatsumi, les femmes sont avant tout des moyens de rendre la condition masculine plus viable, étant le « [...] symbole fétichiste d'une société nipponne aveugle face à son néo-conformisme pervers. »⁹⁶

Cette analyse de *Nejishiki* nous aura permis de définir les diverses formes que l'absurde (à travers le corps, la porosité du monde et la nostalgie) prend dans l'œuvre de Tsuge Yoshiharu. C'est à la lumière de ceci que nous nous attarderons, désormais, à la manière dont l'absurde est exprimé chez Sasaki Maki, *mangaka* culte des années 60.

Chapitre 3. L'absurde chez Sasaki Maki (佐々木マキ)

Bibliographie partielle de Sasaki Maki (1946–)

Sasaki Maki est un *mangaka* et illustrateur originaire de Kōbe né en 1946 ayant vu ses planches publiées chez *Garo* à partir de 1966. Sa première publication au sein du magazine, *Yoku aru hanashi* (*Une histoire banale*), n'étant constituée que de 4 cases, se distinguera par sa brièveté ainsi que son originalité. Le *mangaka* publiera également de temps en temps dans le *Asahi Shinbun*, un

⁹⁶ Valérie Loison. *Op. Cit.*, paragraphe 26

journal national de gauche de l'époque. Les *mangas* de Sasaki, profondément différents de ce qui se faisait alors, témoignaient d'une recherche langagière intrinsèquement liée à son ambition artistique. En effet, Sasaki fait partie de ces artistes, à l'image d'un Beckett, qui questionneront la limpidité du langage. Sasaki s'exprimera à ce sujet dans une interview datant de 2015 lorsqu'il dira que :

Certaines personnes sont conscientes des limites du langage, alors que d'autres sont persuadées que les mots peuvent tout exprimer. Je créais et dessinait mes *mangas* de façon à ce qu'on ne puisse pas les résumer avec des mots. [...] Certains croient encore que les mots sont tout-puissants. Mais ils ne sont qu'un tamis au maquillage plus au moins fin, duquel s'échappent forcément des éléments qu'on ne pourra jamais retranscrire...⁹⁷

Ce rapport au langage et à la parole n'est pas sans témoigner d'une proximité avec la jeunesse révoltée des années 60 au sein de laquelle Sasaki évolua. Lui-même admit un lien entre son travail et le contexte de l'époque, certains de ses *mangas* (comme *Débat sur le Vietnam*, ベトナム討論, 1969) étant ouvertement politiques, quoique Sasaki se soit toujours dit « apolitique ».

C'est une jeunesse en colère, désabusée des discours de dirigeants aux paroles creuses de laquelle Sasaki fait partie. D'autre part, le *mangaka* sera profondément marqué par les échanges culturels au niveau international qui eurent lieu à son époque. Il dira avoir ressenti, pour la première fois, faire partie d'une jeunesse mondiale voyant le jour au Japon après la tournée des Beatles de 1966, provoquant une *Beatlesmania* à la suite de laquelle une mobilisation étudiante forte naîtra également.⁹⁸ C'est-à-dire qu'à l'inverse de Tsuge, Sasaki fut exposé jeune à des cultures étrangères, Kōbe étant un port où de nombreux bateaux de divers pays amarraient. Sasaki est loin d'entretenir

⁹⁷ Léopold Dahan citant Sasaki Maki. *Op. Cit.*, p. 413

⁹⁸ Léopold Dahan citant Sasaki Maki. *Ibid.*, p. 413

un rapport nostalgique vis-à-vis d'un Japon traditionnel (qu'il ne connaît par ailleurs pas intimement) comme c'est le cas chez Tsuge, étant bien davantage un artiste embrassant le concept d'avant-garde et accueillant les influences étrangères. Or, l'impact que Tsuge eut sur Sasaki est considérable, le *mangaka* allant même jusqu'à affirmer qu'il émanait une aura différente dans les numéros *Garo* au sein desquels les œuvres de Tsuge apparaissaient. Sasaki respectait grandement Tsuge, quoique sa propre démarche concernait davantage une recherche formelle, voulant faire éclater les conventions esthétiques afin que le *manga* devienne un médium où tout est permis. C'est ce désir d'expérimentation ainsi qu'une grande exposition/curiosité pour les cultures étrangères qui forma le noyau créatif des œuvres de Sasaki. Or, si tel que le remarque Béatrice Maréchal, les œuvres du *mangaka* furent un réel choc pour les lecteurs de *Garo* qui apprécièrent l'audace de Sasaki, l'intérêt pour son œuvre s'estompa rapidement. Les *mangas* de Sasaki furent publiés jusqu'en 1977 chez *Garo*, quoique le désintérêt pour son travail peut se faire sentir à partir de 1971.⁹⁹ C'est pourquoi Sasaki se tourna vers l'illustration de livres pour enfants, connu pour avoir créé les images au sein de *Yappari Ōkami (The Lone Wolf, 1977)* (voir annexe 13). Il illustrera également les pochettes (les versions japonaise) de certains des livres de Murakami Haruki, auteur ayant suivi la carrière du *mangaka* de près, admirateur de son travail. L'œuvre de Sasaki, à ce jour, tend à se perdre de nos horizons d'attente, tel que le remarque Maréchal, puisque la production du *mangaka* entretenait un lien profond avec son époque, certaines références propres aux années 60 du Japon échappant nécessairement aux lecteurs d'aujourd'hui. Or, l'apport de Sasaki au monde du *manga* alternatif est considérable, lui-même allant jusqu'à affirmer qu'il : « [...] pense avec fierté que [lui et Hayashi Seiichi ont] préparé le terrain pour qu'une œuvre comme *Nejishiki* de

⁹⁹ Béatrice Maréchal. « Un auteur de bandes dessinées des années 60, Sasaki Maki » dans *Ebisu – Études japonaises*, Vol. 22, [En ligne : https://www.persee.fr/doc/ebisu_1340-3656_1999_num_22_1_1025], 1999, p. 31-32

Yoshiharu Tsuge puisse voir le jour... »¹⁰⁰ En effet, les expérimentations de Sasaki, artiste en soif de liberté toujours plus grande, auront énormément influencé les *mangakas* publiant au sein de *Garo*. Si le magazine révolutionna le milieu du *manga* par les thèmes qu'il abordait, Sasaki aura certainement changé la manière dont l'on pouvait représenter les récits au sein de *mangas*, proposant une esthétique et une narration souvent proches de l'abstrait.

Sasaki Maki, un *mangaka* du *nansensu*

L'œuvre de Sasaki peut être comprise à travers la notion de *nansensu*, soit une traduction japonaise du terme « *nonsense* » en anglais. En effet, tel qu'analysé par Ryan Holmberg, l'œuvre de Sasaki donne à voir des narratives sans-dessus dessous, comme l'indique également le titre de la traduction faite par Léopold Dahan des œuvres du *mangaka* datant d'entre 1967 et 1981, *Charivari! (œuvres de Maki Sasaki 1967-1981)* (2017). Cet aspect des créations de Sasaki se comprend comme positionnement, affirmant que ce qui est présenté est du non-sens et, en tant que tel, les interprétations qui en seront faites seront nécessairement elles-mêmes du non-sens.¹⁰¹ Sasaki donne à voir le côté dérisoire de la parole et de l'attitude des critiques également, tentant d'intellectualiser des *mangas* qui furent avant tout créés de manière à être vécus plutôt que compris. C'est dans cette mesure où Holmberg affirmera, au sein de son article « Hear no, speak no: Sasaki Maki *manga* and *nansensu*, circa 1970 » que Sasaki le voit venir et a décidé, avant même qu'il ne parle, que sa parole était du non-sens.¹⁰² Similairement, notre analyse se heurte à cet avertissement de la part de Sasaki,

¹⁰⁰ Léopold Dahan citant Sasaki Maki. *Op. Cit.*, p. 415

¹⁰¹ Ryan Holmberg. « Hear no, speak no: Sasaki Maki *manga* and *nansensu*, circa 1970 » dans *Japan forum*, Vol 29, No. 1, pp. 115-141, [En ligne : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09555800902857138>], 2009, chapitre 5

¹⁰² Ryan Holmberg. *Ibid.*, chapitre 5

condamnant dès le départ le geste interprétatif qu'il peut être fait à l'égard de ses œuvres. Or, cette partie du mémoire se veut avant tout une tentative de décortiquer certains thèmes et/ou techniques plastiques abordés/employés par Sasaki afin d'en comprendre le rapport à l'absurde, sans pour autant induire qu'une intention de la part du *mangaka* aurait guidée la lecture que nous faisons de son œuvre. C'est en connaissance de cause que nous nous attarderons à présent sur la notion de *nansensu*.

Qu'est-ce que le *nansensu*? Précisons que le terme est souvent employé en référence à l'*ero-guro-nansensu*, phénomène étant apparu en premier lieu durant l'ère Taishō (1912-1926) pour regagner en popularité durant l'ère Shōwa (1926-1989). Ce terme est composé de trois mots, tous traduits de l'anglais soit « *ero* » (pour « *erotic* »), « *guro* » (pour « *grotesque* ») et « *nansensu* » (pour « *nonsense* »). Or, les différentes parties du mot sont souvent employées indépendamment, référant à des concepts distincts. Quoiqu'étant une entreprise difficile tel que l'exprime Lisa Lackney, nous tenterons de retracer les origines du *nansensu*. Selon l'autrice précédemment mentionnée, le *nansensu*, dans le passé, tint le plus souvent en son sein une critique politique appelant à une réforme économique. Des auteurs comme Mark Driscoll et Miriam Silverbeg iront même jusqu'à voir dans l'*ero-guro-nansensu* une critique marxiste d'un Japon capitaliste. Dans cette définition, les termes d'*ero*, *guro* et *nansensu* se serviraient entre eux car, tel que nous l'explique Lackney, la plupart des manifestations de l'*ero-guro-nansensu* se positionnaient en confrontation directe avec la politique de censure. L'aspect érotique/étrange des produits issus de l'*ero-guro-nansensu* servaient à aguicher un public de manière à faire passer un message critique, renvoyant au *nansensu*. Cet amalgame entre sexualité et critique n'est en rien surprenant si on en croit Lackney comme : « [...] la censure au Japon établit des connexions fortes entre le fait de protéger la société de

matériel obscène et le besoin de prévenir la propagation d'idées politiques dangereuses. »¹⁰³ C'est également en ce sens que l'on peut comprendre que les produits culturels issus du *nansensu* étaient presque toujours, du moins à la base, générés par une politique de censure. William Tyler, lui, définira le *nansensu* de diverses manières. Il dira que le *nansensu*, dans la société actuelle du Japon, peut être compris comme simple non-sens pour le plaisir du non-sens, afin d'amuser, mais également comme rire devant le poids des injustices subies. Une autre manière d'approcher le *nansensu* est à travers l'aspect satirique qu'il peut revêtir ou son caractère futurologique renvoyant à une prémisse Zen qui rend absurde l'acte interprétatif.¹⁰⁴ On peut aussi penser au *nansensu* dans son acception humoristique, ayant une place prépondérante dans la culture japonaise tel que retracé par divers critiques (Howard Hibbett, Jessica Davis, Adam Kern, etc.). Or, Tyler privilégiera une interprétation littéraire au sein de son dossier portant sur le *nansensu*, citant le mouvement du *modanizumu* (modernisme) comme phénomène, ayant eu lieu dans les années 1920 et 1930, au sein duquel le *nansensu* connut une place de choix. Pour conclure, l'auteur affirmera ceci :

[...] *nansensu* literature and culture make sense not as hilarity for its own sake but rather as a style or mode of intellectual and artistic discourse that employed elements of the ironic, the irrational and the illogical as valid modes or tools for enriching communication and making it more creative or entertaining.¹⁰⁵

Bien que le terme puisse être utilisé, aujourd'hui, dans une acception ludique, Tyler comme Lackney voient dans le *nansensu* une manière de communiquer autrement qui, le plus souvent, tend vers la satire ou la critique. C'est cette définition que nous utiliserons afin de parler de l'œuvre de

¹⁰³ Lisa Lackney. « *Ero-Guro-Nansensu: Modernity and its Discontents in Taishō and Early Shōwa Japan* », thèse de doctorat (Philosophie en histoire), Université de Vanderbilt, Nashville, [En ligne : <http://hdl.handle.net/1803/15954>], 2020, p. 12 (ma traduction de l'anglais)

¹⁰⁴ William J. Tyler. « Introduction: making sense of *nansensu* » dans *Japan forum*, Vol. 21, No. 1, [En ligne : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09555800902856932>], 2009, paragraphe 1

¹⁰⁵ William J. Tyler. *Ibid.*, paragraphe 29

Sasaki qui, à travers sa recherche graphique, communique un rapport au monde, un désenchantement qui n'est pas sans induire un commentaire sur son époque.

Afin de mieux saisir la manière dont le *nansensu* s'articule chez Sasaki, penchons-nous sur une œuvre du *mangaka* intitulée *Le petit chaperon rouge* (voir annexe 14) publiée en 1969. Au sein de ce *manga*, sont représentés deux personnes, probablement mari et femme, dans une scène sans réelle histoire. Y figurent, plutôt, des superpositions d'images et de dialogues étranges. À la droite de plusieurs cases, des images défilent sur un écran, probablement une télévision. On y voit des hommes et des femmes dessinés dans un style réaliste possiblement décalqués d'images de nouvelles télévisées diffusées durant la guerre du Vietnam qui sévissait à cette époque. C'est une hypothèse qu'on peut soumettre étant donné que le style utilisé afin de représenter ces personnes, au sein du *manga*, est identique à celui utilisé dans le *manga* *Débat sur le Vietnam* précédemment mentionné, créant une résonance entre les deux œuvres (peu d'autres œuvres de Sasaki, à notre connaissance, n'empruntent cette technique). Sur fond psychédélique, ces images télévisées sont celles de tous les jours, utilisant la technique warholienne de reprise d'éléments issus de la culture de masse. D'autre part, plusieurs objets épars et sans réel lien les uns avec les autres sont présents au sein du *manga*, créant une surstimulation ainsi qu'une certaine désorientation chez le lecteur. Le carrelage, similaire à un jeu d'échecs, ainsi que le désaxement des images dont la plupart pivotent vers la gauche accentuent une impression de perte d'équilibre, d'hypnose. Si l'on s'attarde au dialogue, celui-ci nous semble quelque peu étrange. Les premières paroles sont celles d'un escargot enfermé dans une vaisselle en verre similaire à une trompette qui dit : « [si] on vous dit droite, regardez à droite : vous trouverez votre bonheur. » Cet ordre, pensons-nous, revêt un caractère sarcastique dans la mesure où il est arbitraire, voire du *nansensu*, spécialement lorsqu'on sait que cette œuvre fut publiée dans le *Asahi Shinbun* (journal à tendance gauchiste) et que la

plupart des images tendent littéralement vers la gauche. D'autre part, les paroles de l'homme : « [il] ne faut pas qu'elle éclore ni même qu'elle germe », auxquelles la femme répondra « [car] si elle germe, la fleur de l'adultère éclora ! », semblent hors contexte. Toutefois, cette décontextualisation est quelque chose que l'on retrouve presque systématiquement chez Sasaki, elle est intentionnelle et d'autant plus visible lorsque le *mangaka* représente des villes. Sasaki s'exprimera sur cet aspect de son œuvre, admettant que : « [si] [ses] *mangas* peuvent ne pas sembler japonais, c'est volontaire. [Il] ne [voulait] pas qu'on puisse les situer dans un pays en particulier. [Il voulait] dessiner des villes imaginaires, et qui pourtant pourraient exister partout. »¹⁰⁶ Dans le *manga* intitulé *Les vacances de monsieur J.J Picard : La météorite de Juin*¹⁰⁷ (1974) (voir annexe 15), nous retrouverons une ville aux allures méditerranéennes dont les enseignes écrites peuvent ressembler à de l'hébreu, bien que celles-ci proviennent d'un langage inventé. Les œuvres de Sasaki comprennent toujours énormément d'éléments hétéroclites issus de la culture française, américaine, espagnole, etc. (pour n'en nommer que quelques-unes) ; il n'est, ainsi, pas étonnant que *Le Petit Chaperon Rouge* réfère à un conte européen. L'apparition du personnage éponyme, au sein du *manga*, nous éclaire également quant au précédent avertissement de la part de l'homme et de la femme susmentionnés. En effet, cette « fleur de l'adultère », pensons-nous, concerne probablement une désolidarisation d'avec les discours officiels (des politiques, voire éventuellement des protestants) qu'on peut associer au petit chaperon rouge. Dans la première planche du *manga*, nous verrons passer par la fenêtre le petit chaperon rouge, symbole de l'innocence et de la bonne-volonté. À la fin du *manga* (voir annexe 16), alors que l'homme et la femme auront disparus dans (on peut croire) des coquilles d'escargot, nous reverrons le petit chaperon rouge mais cette fois-ci remplacé sous sa cape par une figure à mi-chemin entre un loup et un crocodile. La symbolique de cette

¹⁰⁶ Léopold Dahan citant Sasaki Maki. *Op. Cit.*, 414

¹⁰⁷ *Rokugatsu no inseki – J.J. Pikaru shi no kyūka*, 六月の隕石 —J.J. ピカール氏の休暇—

créature est claire, représentation du prédateur par excellence. Le message de Sasaki est également limpide: « sous ces airs innocents, se cache un loup ». Peut-être peut-on penser qu'une analyse du *manga* en termes de critique politique est douteuse, mais lorsque l'on sait que ce *manga* fut publié dans un journal et qu'on connaît les tendances de Sasaki, il nous semble juste de présumer cette critique. D'autant plus que, dans une case issue de la dernière planche du récit, nous voyons la femme précédemment mentionnée les yeux fermés et la bouche grande ouverte dire : « Il faut que tu m'expliques un peu mieux comment ouvrir les yeux. » C'est cet aveuglement général, perpétué par la société et les divers discours d'autre part, que Sasaki critique. Cette incapacité à prendre conscience de ce qui se passe, lorsque poussée à son paroxysme, engloutie littéralement les personnages du *manga*, absorbés par la coquille d'un mollusque. L'inhabileté à « ouvrir les yeux » enlève le jugement critique, faculté que la femme au sein du *manga* n'est nullement en mesure d'acquiescer. D'autre part, on peut également interpréter le *manga* comme critique des médias de masse. En effet, rappelons-nous de cette voix au début du récit qui prescrit de regarder à droite afin de trouver le bonheur. Tout au long du récit, nous retrouverons à droite de la page l'écran de télévision qui diffuse des images véhiculées, tel que nous le croyons, durant la guerre du Vietnam¹⁰⁸ (ayant trait à la guerre, à des rencontres organisées ou des publicités diffusées à cette époque). Or, même cela la femme, qui est également à droite, ne saurait être en mesure de le regarder en face, ses yeux donnant par ailleurs le sentiment d'être collés. Une autre hypothèse possible concernant les images représentées sur l'écran est celle qui veut qu'elles proviennent de révoltes étudiantes ou de manifestations diverses et variées de l'époque. Or, il nous semble que le plus probable est que ces images, vu leur réalisme contrastant d'avec le style de Sasaki, concernent d'une manière ou d'une autre des enjeux politiques. Comprises dans une telle acception, les images, jointes aux

¹⁰⁸ Notons que le *manga* fut publié la même année que *Débat sur le Vietnam*

paroles de l'escargot de la première case et à celles de la femme mentionnée auparavant, indiquent également peut-être une critique de la manipulation de la part des médias. En effet, qu'il s'agisse de révoltes étudiantes, d'images issues de la guerre du Vietnam ou de publicités, ces images diffusées à la télé d'un présent *pressant* ne sauraient être vues par la femme ; elle est aveugle mais également aveuglée. Ceci est d'autant plus vrai qu'à la gauche de la femme, se présentant comme angle mort, passe un petit chaperon rouge qui est en réalité « le grand méchant loup ». Si nous revenons également à cette interdiction proclamée par la femme et l'homme, nous ne savons toujours pas ce à quoi ce « elle » qui « menace d'éclorre » réfère à exactement (la conscience politique, le jugement critique?), mais pouvons penser que le « germe de l'adultère », prenant un sens amplifié par le fait que les deux personnages partagent un même lit, concerne la confiance portée aux divers discours (politiques, militants, éventuellement même consumériste) véhiculés par la société. Nous avons choisi ce *manga*, en premier lieu, afin de parler de la manière dont le *nansensu* sert, fréquemment, la satire chez Sasaki. En effet, tel qu'on peut le voir dans divers journaux comme le *Charlie Hebdo*, l'art séquentiel connaît cette particularité qu'il peut exprimer la distance entre les mots et les images, entre ce qui est dit et ce qui est vu. Sasaki, dans maintes œuvres, mobilisera cet aspect du médium afin de souligner la futilité de la parole ; spécialement celles des autorités mais également celle des manifestants. Ce qui caractérise l'approche de Sasaki, nous dit Holmberg, c'est ce : « [...] geste anti-politique, la déclaration que la politique contemporaine en général est *nansensu*. »¹⁰⁹ Le critique pousse le cynisme de Sasaki encore plus loin, affirmant que pour le *mangaka* même les mouvements activistes sont *nansensu*. C'est-à-dire qu'admettant que les images diffusées sur l'écran du *manga* précédemment analysé soient issues de protestations, être lucide vis-à-vis de celles-ci ou même s'y joindre ne serait pas moins adhérer

¹⁰⁹ Ryan Holmberg, *Op. Cit.*, paragraphe 33 (ma traduction de l'anglais)

à une forme de *nansensu*. Cette auto-dérision, Sasaki ayant été tout de même davantage proche du militantisme étudiant (quoique n'étant pas étudiant lui-même durant ces années), est un thème complexe au sein des mouvements protestataires de l'époque. En effet, nous dit Holmberg, le terme *nansensu* exprimait à la fois une dénonciation (à l'égard des discours ou de l'acte de discourir) mais également une interjection, étant avant tout un « anti-mot ». L'interjection était utilisée afin d'exprimer un refus de discourir/de parler tout comme elle pouvait véhiculer un sentiment de colère chez qui l'employait, colère teintée d'autre part d'une forme de joie émancipatrice. Dire que ce que l'on dit est du *nansensu* faisait partie du phénomène lui-même, solidifiant paradoxalement ce refus d'écouter ou de participer à quelconque discours. Or, cette révolte prend racine, au sein des groupes étudiants, dans les événements ayant eu lieu durant les années 60 au moment du renouvellement du traité ANPO. Tel que mentionné auparavant, de nombreuses protestations éclatèrent pré-renouvellement du traité. Durant l'été 1959, de nombreux manifestants allèrent même jusqu'à tenter de bloquer l'entrée de la Diet (la législature nationale du Japon) de manière à empêcher les envoyés américains d'entrer dans le bâtiment afin de renouveler le traité. Les confrontations entre les protestants et la police/les droitistes advinrent fréquemment, créant une ambiance propice à la violence. C'est dans cette atmosphère tendue que le traité fut renouvelé en 1960, ravivant la colère des protestants qui reconduisirent de plus belle les manifestations. Au sein même de la Diet, les représentants parlementaires opposés au renouvellement du traité avaient délibéré avec les partisans de l'ANPO pendant des semaines, sans que quoique ce soit ne fut changé au sein des termes du traité ou que la possibilité d'annuler sa reconduite soit réellement envisagée. Cet aspect du conflit, ainsi que le fait que la moitié des représentants du parlement étaient absents ou bloqués lors du vote sur la reconduite du traité, engendrèrent une désillusion chez les protestants. Ceux-ci constatèrent que le discours comme méthode démocratique, outil afin de trouver consensus, était inutile, la politique connaissant sa propre marche. C'est en ce sens que Holmberg dira que : « [...] »

[la] loi de la force s'était révélée au cœur de l'institution gouvernementale d'après-guerre, et plusieurs pensaient que la démocratie parlementaire était en crise, voire en ruine. »¹¹⁰ Peu importe la soi-disant démocratisation du pays, les protestants comprirent bien vite que leur parole n'avait pas de poids politique. C'est également dans cette mesure où, lorsque des révoltes étudiantes au sein des universités éclataient et que les administrateurs de celles-ci invitaient les protestants à la discussion, ces derniers interprétaient ce geste comme du *nansensu*. Ces rencontres afin de discuter étaient ressenties comme une façade, une manière de calmer la ferveur revendicatrice sans jamais être un réel échange au sein duquel les demandes des étudiants seraient entendues. Ce *nansensu* du discours se note également dans le *manga Débat sur le Vietnam* précédemment mentionné par la logorrhée de paroles sur un fond publicitaire encourageant l'attitude consumériste (annexe 17). Encore une fois, le paradoxe induit par le rapport entre les images et ce qui est dit réitère ce *nansensu*. Au sein du *manga*, nous voyons des personnes heureuses, images provenant de diverses publicités de l'époque, ainsi que des images de politique (voir annexe 18). Toutes les personnes et éléments au sein du *manga* semblent partager, d'une certaine manière, une même parole dans la mesure où ce qui est dit n'a pas de réel sens, n'étant que des mots, ayant trait de près ou de loin à la politique, collés les uns aux autres. À travers ce flux visuel et langagier, certaines images de choses ou de paysages surgiront. Une des cases de la planche à l'annexe 18 représentant une dinde au-dessus de laquelle flotte une bulle (démonstration d'une bulle à l'annexe 1) propose que l'animal parle. Or, rien n'est écrit au sein de la bulle. Ceci, si l'on en croit Holmberg, est un *leitmotiv* dans l'œuvre de Sasaki, démontrant que : « [to] speak and say nothing. This is *nansensu*. »¹¹¹ C'est une façon de dégonfler, à proprement parler, le langage. Le terme pour bulle en japonais est *fukidashi*

¹¹⁰ Ryan Holmberg. *Op. Cit.*, paragraphe 20 (ma traduction de l'anglais)

¹¹¹ Ryan Holmberg. *Ibid.*, chapitre 7

(吹き出し) venant du verbe souffler (*fuku*, 吹く) et sortir (*dasu*, 出す), la bulle étant ce qui est soufflé et expulsé. Cette bulle vide est, à proprement parler, un essoufflement dans la mesure où elle n'exprime, en bout de ligne, rien. On peut, par-là, également en conclure que de s'essouffler à expliquer/débattre sur quoique ce soit ne sert à rien, tel que nous le dit Sasaki.

C'est exactement ce que *Précis de conversation savante* (voir annexe 19) explicite. Au sein du *manga*, nous assistons à une discussion entre deux femmes se ressemblant en tout point. Ce qui commence par un discours semi-cohérent à propos de l'amour du voyage chez l'une des locutrices devient, peu à peu, une discussion sur comment élever des enfants et, enfin, se transforme en monologue politico-philosophique. Le dernier *strip* (démonstration d'un *strip* à l'annexe 1) montre une femme, possiblement réunissant les deux femmes qui n'en étaient finalement qu'une, expirant d'essoufflement une bulle. Cet essoufflement n'est en rien productif, la morale étant que : « [le] maquillage détermine le rang social des femmes. » Cette conclusion absurde confirme l'impossibilité de construire à travers le langage. Afin de penser le non-sens chez Sasaki, prenons en compte cet extrait tiré de *Logique du sens* (1969) par Gilles Deleuze où l'auteur commente un épisode de *Sylvie et Bruno* de Lewis Carroll :

Manger, être mangé, c'est le modèle de l'opération des corps, le type de leur mélange en profondeur, leur action et passion, leur mode de coexistence l'un dans l'autre. Mais parler, c'est le mouvement de la surface, des attributs idéaux ou des événements incorporels. On demande ce qui est plus grave, parler de nourriture ou manger les mots.¹¹²

La pensée deleuzienne se comprend avant tout par sa conceptualisation des surfaces qui, dans cet extrait, se voient retournées, sans-dessus dessous. Ce que l'on souligne, c'est une sorte

¹¹² Gilles Deleuze. *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 36

d'interférence entre les « opérations du corps », entre manger et parler, entre la surface et la profondeur des corps. Sasaki pose le même problème en différents termes. Il demande : « qu'est-ce qui est le plus grave, galvauder/remâcher les mots ou les essouffler/les désubstantialiser? » C'est la profondeur des discours, leur réelle capacité à rendre le monde cohérent/harmonieux dans leur acception pratique qui est perpétuellement en jeu.

Nansensu, musique et absurde, quelle résonance?

Nous venons d'explorer, au sein de la précédente section, un des thèmes propres à l'œuvre de Sasaki qu'est le *nansensu* comme critique. Dans cette section, nous tenterons de préciser, chez Sasaki, le rapport entre *nansensu* et absurde car, tel que le mentionne Deleuze :

[...] pour la philosophie de l'absurde, le non-sens est ce qui s'oppose au sens dans un rapport simple avec lui ; si bien que l'absurde se définit toujours par un défaut du sens, un manque (il n'y en a pas assez...). Du point de vue de la structure au contraire, du sens, il y en a toujours trop : excès produit et surproduit par le non-sens comme défaut de soi-même.¹¹³

Ce trop-plein de sens est, nous pensons, au cœur de la pensée de Sasaki, formant lui-même un certain positionnement vis-à-vis de l'absurde. En effet, c'est une prolifération du sens plutôt que son manque qui caractérise le projet du *mangaka*. Tel qu'on a pu le constater dans le chapitre précédent, les *mangas* de Sasaki sont souvent éclatés, renvoyant à plusieurs interprétations. Sasaki lui-même admit qu'il veut : « [...] produire un travail au sein duquel le lecteur participe également, mobilisant sa propre imagination, ses connaissances et

¹¹³ Gilles Deleuze. *Op. Cit.*, p. 88

opinions. »¹¹⁴ D'autre part, souvenons-nous des paroles de Sasaki lorsque celui-ci s'exprima quant à sa démarche, celle-ci ayant également trait à une tentative d'accéder à une forme d'insaisissable. C'est parce qu'il y a trop de sens que celui-ci s'épuise. Entre les discours politiques, les discours consuméristes et les discours militants (parmi tant d'autres), il est difficile, voire impossible, de s'y retrouver : « [mon] problème - déclare Sasaki Maki - c'est de savoir que choisir. Avec les événements actuels, je ne sais pas qui est l'ennemi ou l'ami, qui dit vrai ou qui ment ». ¹¹⁵ C'est d'autant plus vrai lorsque l'on prend en compte l'apparition de nouveaux médias comme la télévision, celle-ci s'adressant simultanément à plusieurs personnes dans une rapidité impensable auparavant. Ce « trop-plein », paradoxalement, engendrera, dans diverses autres œuvres de Sasaki, un phénomène de quasi-autodestruction, rendant la narration et la figuration au sein des *mangas* proches de l'abstrait. Lorsque la parole est désuète, comment dire autrement? C'est cette question qui traverse l'art de Sasaki. C'est, d'autre part, ce qu'exprime la dernière planche de *Débat sur le Vietnam* (voir annexe 20) au sein de laquelle on voit Sasaki tirant la langue au premier plan du drapeau du soleil levant, le *Kyokujitsuki* (旭日旗). Ce drapeau fut le drapeau de l'armée nationale (ainsi que celui de la marine japonaise encore à ce jour) durant la Deuxième Guerre mondiale. L'expansionnisme du Japon, durant ces années, créera un malaise vis-à-vis du drapeau du soleil levant chez certains pays de l'Asie du sud-est victimes de violences de la part des envahisseurs nippons (notamment la Corée), associant le drapeau à l'impérialisme et au militarisme japonais. ¹¹⁶ Ce

¹¹⁴ Ryan Holmberg citant Sasaki Maki. « A VOGUE FOR I DON'T GET IT: HAYASHI SEIICHI VS. SASAKI MAKI, 1967-69 », [En ligne : <https://www.tcj.com/a-vogue-for-i-dont-get-it-hayashi-seiichi-vs-sasaki-maki-1967-69/>], 2015 (2), paragraphe 28 (ma traduction de l'anglais)

¹¹⁵ Béatrice Maréchal citant Sasaki Maki. *Op. Cit.*, p. 12

¹¹⁶ Shoji Junichiro. « The Debate over Japan's Rising Sun Flag », *The National Institute for Defense studies*, [En ligne : <https://www.nids.mod.go.jp/english/publication/commentary/pdf/commentary089e.pdf>], 2019, « Introduction »

drapeau, utilisé en premier lieu durant la période Meiji (1868-1912), porte en lui une lourde charge symbolique. Dès lors, l'image d'un Sasaki tirant la langue sur fond du *Kyokujitsuki* peut éventuellement aussi résonner comme critique, tournant au ridicule non seulement la parole, mais également un Japon oublieux de son passé d'opresseur, et entièrement tourné vers la reconstruction économique. Car tirer la langue, c'est avant tout en subvertir son usage ; la langue non plus comprise comme organe de locution, mais comme pure exhibition réitérant son non-usage. Acte de défiance avant tout, ce geste est l'égal d'un point d'exclamation qui exprime sans expliquer. C'est-à-dire que malgré les nombreuses interprétations pouvant être faites de la planche, nul propos n'est étayé. La planche se conçoit de la même manière que l'interjection « *nansensu* », réduisant dans sa plus petite unité possible un sentiment/une expression.

Ce processus de réduction est également à l'œuvre dans certains *mangas* de Sasaki, allant jusqu'à prendre des tournures abstraites. Un *manga* en particulier, intitulé *La ville au bord de la mer* (*Umibe no Machi*, うみべのまち, 1968) est un exemple parfait de ce phénomène d'abstraction. Notons que le travail de Sasaki fut, par ailleurs, considéré par certains comme étant du *eizō* (映像) *manga*, le terme qualifiant des *mangas* qui se comprennent davantage par la dynamique entre les images (les cases) que par le texte. Ce sont des *mangas* qui peuvent être rapprochés de tableaux, étant plutôt des récits poétiques/oniriques que des histoires dans l'acception classique. Le terme « *eizō* » vit le jour en premier lieu au sein de la critique cinématographique de l'époque comme alternative aux interprétations historiques ou analyses mobilisant exclusivement des références au sein d'autres *mangas* afin de faire sens

d'œuvres.¹¹⁷ À cet égard, le *eizō manga* est une nouvelle catégorie théorique qui permet de rendre compte d'autres influences au sein de *mangas*, ce qui est incontestablement une meilleure approche afin de parler du travail de Sasaki.

Dans le *manga* cité précédemment, nous verrons comment l'image est mobilisée afin, non seulement d'illustrer un récit, mais également de créer un rythme. La première planche du récit (voir annexe 21) est constituée de trois cases. Celles-ci n'ont rien à voir les unes avec les autres. Néanmoins, un motif récurrent, tout au long du *manga*, est le thème de la musique tel que nous l'argumenterons. En effet, au sein de la première planche sera représentée la silhouette d'un chef d'orchestre, figure qui clôturera également le *manga*. La deuxième case de la même planche, quant à elle, montre une figure religieuse en train de chanter (alors que d'autres cases plus loin dans le *manga* illustreront également un joueur de trompette ainsi que des guitaristes). D'ores et déjà, les deux cases donnent, littéralement, le ton du récit, auxquelles s'ajoutera une troisième case figurant des bébés nus qui courent dans une même direction, indiquant, pour sa part, le rythme du récit. En effet, cette case, légèrement modifiée, reviendra à plusieurs reprises au sein du *manga* (voir annexes 22 et 23). Un aspect intéressant que revêt cette utilisation d'une même case est la manière dont celle-ci se voit modifiée pour, parfois, faire courir les bébés à droite et, d'autre fois, à gauche. Elle indique non-seulement un sens, redirigeant le regard, mais également un rythme. En effet, à l'image d'une partition de musique, cette case est lisible, agit comme point d'ancrage dans un flot d'images psychédéliques ou étranges, voire parfois même inquiétantes et toutes de tailles diverses. C'est dans cet afflux de cases au sein desquelles divers motifs répétés (de lignes, d'étoiles, de petits missiles, de carrés, etc.) sont représentés que la case-référence des bébés nus berce, à droite,

¹¹⁷ Ryan Holmberg. *Op. Cit.*, paragraphe 5

à gauche, notre lecture. À propos de celle-ci, Béatrice Maréchal notera que la manière dont les bébés sont disposés est analogue à une chaîne de production automatisée, réitérant son propos concernant la prolifération et la complexification des médias durant les années 60 engendrant un sentiment de « [...] réduction de l'homme à un icône. »¹¹⁸ C'est-à-dire qu'au sein même de la case, un rythme de production ultra-rapide peut être pensé. Un autre aspect analysé par l'auteurice est celui de fréquence au sein de l'œuvre de Sasaki. Maréchal expliquera que, dans l'univers du *mangaka*, plusieurs figures reviennent, mobilisant la mémoire des lecteurs (face aux actualités, vis-à-vis de personnages/motifs de précédents mangas) et permettent de garder une certaine consistance. La critique parlera même de « refrains » visuels. C'est-à-dire que les œuvres plus conceptuelles chez Sasaki sont, en un sens, des objets mutants, agissant de manière similaire aux médias de l'époque qui sollicitaient directement ou non les consciences (par la publicité, l'actualité, etc.). Plutôt qu'un discours cohérent, articulé et aux intentions claires, Sasaki donnent à voir le son ambiant de l'époque qui, pour le *mangaka*, est avant tout celui de la fragmentation. Si la réutilisation d'images peut, en effet, agir comme refrain chez Sasaki, nous pensons que l'image des bébés connaît une autre couche de complexité pour les raisons précédemment énoncées (sa lisibilité, la direction indiquée, son intra-rythme) mais également car c'est la seule image qu'un lecteur trouvera quasi-systématiquement dans son champ de vision lors de sa lecture. En effet, cette case réapparaîtra à chaque deux pages (à une exception près) à tout le plus, faisant en sorte que la lecture du récit, publié dans le magazine *Garo*, est toujours contaminée de manière quasi subliminale par cette image. Telle un métronome, cette case donne structure à l'amas d'illustrations qui, elles-mêmes, se présentent davantage comme des carrés d'une courte-pointe, revêtant un

¹¹⁸ Béatrice Maréchal. *Op. Cit.*, p. 18

caractère quasi décoratif. Celles-ci, similaires à des couleurs/des notes, connaissent une organisation grâce à la case-rythme qui constitue, tel que Claude Zilberberg le définit, : « [...] [la] prédominance de l'intervalle sur les “coups”, les “notes”, les “événements”. »¹¹⁹ Quant à la disposition des cases, autre agent organisateur, Sasaki lui-même affirme qu'elle ne concorde pas avec sa chronologie de production. En effet, les cases sont dessinées et redispesées sur les planches, ce qui tend à faire penser qu'un rapport intuitif plutôt qu'à proprement logique est à l'œuvre lorsque Sasaki compose ses œuvres. C'est en ce sens que, nous prévient Maréchal, ce serait une erreur de considérer ces *mangas* comme un jeu déconstruit au sein duquel il faudrait rétablir un ordre initial entre les cases.¹²⁰ C'est par la suggestion que les *mangas* les plus abstraits de Sasaki peuvent être abordés, eux-mêmes plutôt de l'ordre de la « *semiosis* introversive » telle que théorisée par Roman Jakobson. Cette catégorie – à laquelle Jakobson associe la musique, la poésie glossolalique et l'art abstrait – désigne tout message qui « [...] se signifie lui-même ».¹²¹ Le caractère représentatif, à ce stade, n'est pas ce qui prévaut, mais plutôt le fait de s'exprimer (soi *par* soi, le message *par* le message). Cette expressivité est le propre de la musique dans la mesure où celle-ci fait ressentir, méditer (notamment par sa grande proximité avec la mémoire) via un langage qui lui est propre. Bien que l'art de Sasaki soit le plus souvent figuratif, nous pouvons constater une recherche d'un langage chez le *mangaka* par la récurrence de certains motifs empruntés (un fantôme, un éléphant, certains personnages types, des lignes particulières, etc.). Ce n'est, par ailleurs, pas la représentation qui porte le projet de l'artiste, mais plutôt l'expérimentation qui dans sa forme la plus poussée

¹¹⁹ Véronica Estay Stange citant Claude Zilberberg (1985). « La musicalité dans les arts : une configuration transversale du sensible » dans *Littératures*, Vol. 3, No. 163, [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2011-3-page-32.htm#no37>], 2011, p. 35

¹²⁰ Béatrice Maréchal. *Op. Cit.*, p. 11

¹²¹ Véronica Estay Stange. *Op. Cit.*, p. 3

tend vers l'abstraction, elle-même plutôt de l'ordre de *semiosis* introversive et proche d'une structure musicale. Si Sasaki Maki et Hayashi Seiichi (que nous avons mentionné comme artiste-type de l'avant-garde au sein du premier chapitre) connaissaient une grande affinité artistique, c'est peut-être non seulement car tous deux créaient des œuvres diamétralement différentes de ce qui se faisait à l'époque, mais également car tous deux donnent à voir des œuvres au sein desquelles on peut penser un rapport à la musique. Chez Hayashi, celui-ci est plutôt thématique, reprenant fréquemment des narratives issues de chansons *enka* au sein de *mangas*. Chez Sasaki, pensons-nous, ce rapport est plutôt formel et véhicule un sentiment non pas nostalgique comme c'est le cas dans le *enka*, mais plutôt de révolte, similaire aux chansons rock de l'époque¹²² qui permettaient d'exprimer une colère – colère largement partagée par la jeunesse des années 60¹²³. Peut-être est-ce également cette colère, doublée d'une critique, que l'on peut voir poindre lorsque, à la fin d'*Umibe no Machi*, nous retrouvons le chef d'orchestre illustré au début du *manga* (voir annexe 23). Ce dernier, transparent, conclut le *manga* tout comme la pièce, ce qui invariablement pose les questions de : « qui dirige réellement l'orchestre ? Qui mène la danse ? » Sous fond assourdissant d'images psychédéliques et éclectiques, une mélodie progresse sans qu'on ne sache exactement *qui commande*, contraignant les spectateurs à digérer un flux d'image étourdissant.

Dès lors, on peut parler, tel que nous l'avons mentionné rapidement dans l'analyse de *Nejishiki* de Tsuge, d'une exploration à proprement parler absurde au sens étymologique du terme. En effet, si l'absurde désigne ce qui « ne saurait être entendu », on constate qu'il est au cœur des œuvres plus conceptuelles du *mangaka* comme *Umibe no Machi*. Que ce soit par sa recherche

¹²² Mentionnons, par ailleurs, que Sasaki était un fan avéré des *Beatles*.

¹²³ Léopold Dahan citant Sasaki Maki. *Op. Cit.*, p. 412

d'un langage autre dans une proximité avec la musique ou par l'illustration d'un « assourdissement visuel », le *manga* réitère l'absurde dont l'étymologie connaît un certain paradoxe, paradoxe qui : « [...] [n'est] pas contradictoire, mais nous fait assister à la genèse de la contradiction. »¹²⁴ En effet, comment avoir pu nommer l'inaudible si celui-ci est, précisément, inaudible? Le terme, dès qu'il énonce, donne forme à un phénomène par essence imperceptible. C'est un similaire phénomène que l'on constate chez Sasaki, lui-même admettant que c'est cet : « [...] *insaisissable* [des mots] qu'[il recherchait] dans [ses] *mangas* expérimentaux. »¹²⁵ La démarche de Sasaki en est une qui critique les discours comme acte raisonné, capable de porter des fruits. Or, c'est la matière brute de ces mêmes discours, leurs effets plutôt que leur message que réutilise Sasaki afin, d'une certaine manière, de sublimer ces derniers, les hissant au rang de musique. Cela reste du *nansensu*, quoiqu'un *nansensu* qui ne prétend plus être réponse à quelconque problème (politique ou autre) et, ainsi que le veut l'acception aristocratique de l'art chez Nietzsche, s'offre *comme tel*.

Synthèse et conclusion

Nous voilà arrivés à la fin de cette étude sur l'absurde dans les *mangas* de Tsuge Yoshiharu et Sasaki Maki. Tout d'abord, nous ferons une récapitulation de manière à saisir comment les diverses parties du mémoire dialoguent entre elles. À la suite de quoi, nous concluons sur une comparaison entre les expressions de l'absurde chez les deux *mangakas* de manière à

¹²⁴ Gilles Deleuze. *Op. Cit.*, p. 92

¹²⁵ Léopold Dahan citant Sasaki Maki. *Op. Cit.*, p. 413

réfléchir sur la place, voire la fonction, que l'absurde a pu avoir au sein du milieu du *manga* expérimental de l'époque.

Nous avons, en premier lieu, voulu parler du contexte historique au sein duquel les *mangakas* avaient vécu et créé afin de mieux s'initier à leur travail. Précisons qu'à ce jour, un malaise vis-à-vis du thème de la Seconde Guerre mondiale au Japon, quant à la responsabilité du pays au sein de celle-ci et à la manière d'en faire sens, existe. Tel que le dénote Igarashi, c'est une invisibilisation de la guerre dans l'histoire qui sévit après la défaite, naturalisant l'oubli. Cet oubli se voit contré par des objets culturels qui témoignent des événements passés ainsi que de l'ambiguïté générale de la société japonaise, à la fois désireuse de se remémorer la guerre tout comme de l'oublier. Vu la pellicule fragile de cette mémoire, Igarashi s'intéressera, au sein de *Bodies of memory*, aux productions culturelles de l'après-guerre afin de parler des événements traumatiques d'entre 1937 (début de l'invasion de la Manchourie) et 1945. Similairement, nous nous sommes intéressés à des cultures en marge ou à contre-courant durant les années 50 au Japon afin de saisir, par le biais, un état d'esprit de l'époque qui, quoique peut-être s'exprimant à bas bruit, était tout de même présent. Notons, néanmoins, qu'un doute peut être émis quant au réel caractère marginal des sentiments/expressions véhiculés au sein de ces cultures car, même si développées en parallèle d'une culture *mainstream*, celles-ci connurent un certain engouement, une postérité. Nous pouvons par ailleurs nous poser la question, concernant la narrative historique de l'après-guerre, d'à savoir si le sentiment général de la population tenait d'une réelle solidarité d'avec les forces américaines à leur arrivée ou d'un désespoir doublé d'un encouragement de la part de l'État japonais d'effacement du passé qui aura eu l'effet de portraitiser l'occupant comme salvateur (voire comme unique alternative). Encore aujourd'hui, le vide (ou plutôt un saut en avant) est

ce que l'on constate lorsqu'il s'agit de parler de la Deuxième Guerre mondiale et de ses conséquences au Japon, les discours officiels focalisant l'attention publique sur l'incroyable *boom* économique des années 70. Ce que nous cherchons à souligner est le fait que nous ne considérons pas que les cultures en marge sont, par essence, des cultures s'adressant à/portraitisant une minorité, mais plutôt des cultures qui peuvent exprimer (ou non) un ressenti ne sachant prendre tout à fait forme dans les consciences collectives ou être admis dans la sphère publique. Ceci est d'autant plus vrai que, tel que le souligne de nombreux critiques (Suzuki et Stuart, Lackney, Marchand, etc.), le Japon est un pays qui connaît depuis toujours un politique de censure régulant consciencieusement la culture. Cette censure, nous apprend Lackney, associa le plus souvent critique et érotisme/sexualité ; ce dont jouera *l'ero-guro-nansensu* mais également, tel que nous l'avons vu, les *kasutori* magazines. Ces expressions culturelles *underground* nous renseignent vis-à-vis d'un rapport au *kokutai* (soit le corps du pays) qui se verra désolidarisé, l'individu s'en détachant de manière à faire corps *par et pour* lui-même – quoique non pas sans une certaine forme de deuil.

C'est en écho à cette culture de l'immédiate après-guerre que nous avons voulu analyser *Nejishiki*, *manga* au sein duquel le corps prend une place prépondérante. C'est également pourquoi nous avons voulu aborder cette œuvre avant de parler du travail de Sasaki Maki, bien que selon les dires de ce dernier, *Nejishiki* doit beaucoup à l'innovation formelle du *mangaka* de l'avant-garde (ce que nous ne démentons pas). En termes de chronologie, nous pensons néanmoins que l'œuvre de Tsuge est bien plus proche d'une sensibilité telle qu'exprimée dans la culture *kasutori* car celle-ci, quoique rebelle, admettait une certaine nostalgie qui se traduisait le plus souvent par un penchant pour le nihilisme. En effet, malgré la désolidarisation du corps partagé qu'est le *kokutai*, les cultures de l'immédiate après-guerre

que nous avons mentionnées se comprennent avant tout comme lieux de refuge, offrant un apaisement temporaire ou agissant de manière compensatrice face à une perte initiale. Or, l'œuvre de Tsuge, tel que nous avons tenté de le démontrer, comprend une esthétique absurde qui tend similairement vers la nostalgie. En effet, c'est la nostalgie d'un corps (imaginé ou réel) qui forme la pierre angulaire du récit du *mangaka*. Si l'absurde est présent dans *Nejishiki*, c'est de manière à réaffirmer la scission première, sans cesse à réparer. Nous pouvons, par ailleurs, comprendre l'hostilité du monde environnant ainsi que son incongruité au sein du récit principalement comme conséquences de la fragmentation illimitée du monde, d'un tout systématiquement réduit à une expression plus simple – menaçant l'anéantissement. C'est ce phénomène qui opère également lorsque les villageois de *Nejishiki*, en corrigeant la manière de dire *isha* du protagoniste, expulsent l'étranger d'un corps partagé, celui de la communauté qui garantit également la compréhension (langagière, culturelle). Cet épisode d'exclusion se voit paré d'une spécificité textuelle qui joue de la différence d'écriture entre katakanas et kanjis qui, à l'oreille, est inaudible ; c'est dès lors l'absurde au sens étymologique du terme (« qui ne peut être entendu ») auquel le lecteur est confronté. L'absurde, qui est le propre de ce qui est « là sans être là », menace toujours de tomber dans le tragique, tel que théorisé par Camus. Dans *Nejishiki*, la frontière entre absurde et tragique est mince, d'où les diverses stratégies d'unification qui adviennent ponctuellement au sein du récit. Que ce soit par une esthétique haptique, telle que pensée par Herder et Riegl, d'un œil qui « tend la main » ou par la liaison à un autre corps, la nécessité de *faire sens* d'un corps (réel comme symbolique) porte le récit.

Par ailleurs, cette démarche vis-à-vis de la signification, au sein de sensibilités absurdes, trouve son pendant dans la philosophie occidentale, tel que nous avons voulu en donner un

aperçu. De Kierkegaard à Camus, l'expérience de l'absurde aura su faire naître diverses réflexions et réponses face au chuintement silencieux d'un monde incompréhensible. Quoique singulières, ces philosophies auront toutes tenté de repenser le monde autrement que par une primauté de l'*eidos*, réintroduisant également un rapport à l'immanent. En effet, lorsque Nietzsche affirme que « dieu est mort », c'est avant tout une manière de déconstruire une pensée conçue uniquement à travers la raison/les idées, seules présumées garantes du sens. Le philosophe théoriserait ce qu'il nomma les « forces dionysiaques » qui, elles, désignent ce qui échappe à la raison, ayant trait au caractère équivoque de la vie et à ce qui est paradoxal, voire absurde. Précisons que la pensée de Nietzsche n'est pas en soi absurde, elle octroie, néanmoins, une place à l'irraisonné. C'est dans une optique similaire que Herder et Riegl réinvestissent la vue d'un caractère haptique, ce « bas sens » de la philosophie classique. Plutôt que primauté du toucher sur la vue, de l'immanence sur la transcendance, c'est une exploration épistémologique qu'induit la vision tactile. C'est, à proprement parler, une autre manière de rendre compte du monde, de le comprendre et d'en faire sens. Ce monde, à l'aube de la Deuxième Guerre mondiale, est en ruines ainsi qu'en remise en question profonde – ce à quoi le Japon n'échappera pas. À l'heure de la reddition, c'est un tout nouveau système démocratique, capitaliste, que les forces américaines importeront sous tutelle. Or, c'est le passage d'un système au sein duquel une guerre divine au nom l'empereur, et symboliquement le *kokutai*, est menée à une société prônant les droits individuels qu'advient au Japon. Ce sont plusieurs années au sein desquelles les idées de spécificité ainsi que de grandeur du Japon¹²⁶ qui se voient défiées, non pas seulement par la défaite, mais également par

¹²⁶ Saburō Inaga dira, à ce sujet, qu' : « [avant] la guerre, les citoyens japonais ordinaires apprenaient dans des livres d'école rédigés par l'État, où on leur disait que le Japon était une nation supérieure dont la mission était de diriger le monde. Et particulièrement dans les livres d'histoire nationale et d'éthique, et les citoyens dans leur ensemble prenaient tout cela pour argent comptant. » (Haruko Taya Cook & Theodore F. Cook citant Saburō Inaga, *Op. Cit.*, p. 4)

l'occupation du territoire par un pays occidental. Le Japon, connu pour s'être ouvert au reste du monde par périodes uniquement, connaîtra un contact proche et prolongé avec l'occident durant les années 50 et 60. De cette proximité, de nouvelles normes s'implanteront tout comme de nombreux échanges culturels. Or, tout ceci advint avec une rapidité fulgurante, l'État japonais allant même jusqu'à déclarer, en 1959, que le Japon n'était désormais plus en période d'après-guerre.¹²⁷ Cette période d'après-guerre se conçoit avant tout comme remplacement d'un régime par un autre diamétralement opposé, sans aucune réelle période de transition entre les deux. Ainsi, l'expression de sensibilités absurdes, au sein d'une société qui du jour au lendemain fut réformée de fond en comble, n'apparaît pas incongru. Par ailleurs, notons que le fait que certaines d'entre elles, dans le milieu du *manga*, trouvèrent éditeur au sein de *Garo* est logique dans la mesure où le magazine expérimental se définissait également davantage par ce qu'il n'était pas (la revue ne s'adressait pas à des enfants, n'imposait pas de contraintes stylistiques précises, etc.) que par l'inverse. C'est, d'autre part, une similaire affinité qui liait le mouvement *gekiga* au magazine (tous deux quasi indissociables l'un de l'autre), nourrissant une même ambition de redéfinir le *manga*, de le décroiser des catégories strictes qu'il connaissait alors. C'est également dans cette optique qu'un des principaux objectifs du *gekiga* fut de s'éloigner du trait rond tel que popularisé à l'époque par Tezuka Osamu, ce « dieu du *manga* ». ¹²⁸ En effet, c'est cette esthétique stylisée/ronde qui primait à l'époque, les productions *manga* connaissant alors une relative homogénéité visuelle. Le *gekiga*, par les styles éclectiques qu'il donna à voir, proféra, d'une certaine manière, lui-même une « mort de dieu » dans le milieu du *manga*, se présentant comme alternative vis-à-vis des normes graphiques de l'époque et de la manière de faire « officielle ». C'est-à-dire que

¹²⁷ Ito Kinko. *Op. Cit.*, p. 37

¹²⁸ Suzuki Shige (CJ) & Ronald Stuart. *Op. Cit.*, p. 83

Tezuka Osamu était, dans son milieu, un pionnier qui influença considérablement le milieu du *manga* et légua un savoir-faire, s'imposant comme « maître des maîtres ». Le *gekiga*, quant à lui, renversa ces normes et permit au *manga* de s'affirmer comme médium « à auteur », abordant divers thèmes à travers des perspectives variées.

C'est quelques années après l'avènement de ce courant que l'on verra émerger des *mangakas* singuliers, avant-gardistes et ambitieux tels que Sasaki Maki. Ce dernier, au sein de ses œuvres, poussera encore plus loin l'élan du *gekiga*, jusqu'à brouiller les frontières départageant le *manga* d'autres formes d'art. En effet, tel que nous l'avons vu, les productions les plus abstraites du *mangaka* emprunteront une structure proche de la musique, reprenant des images du quotidien servant des discours en les réorganisant de manière à souligner leur inconsistance, tels des sons qui, quoique savamment orchestrés, *ne disent* en réalité rien, sont insignifiants. C'est la vocifération d'un cri sourd, au sein de la production de Sasaki, que l'on entend résonner... *nansensu!* L'absurde expérimenté par le lecteur de *Nejishiki*, lorsque le protagoniste voit sa parole corrigée, ressurgit ici – bruit assourdissant de silence. Chez Sasaki, ce son du *nansensu* (« *non-sense* ») réfère à un phénomène culturel, artistique et politique tenant son origine dans l'*ero-guro-nansensu* de l'époque Taishō. Le *nansensu* évoluera dans les années 60, revêtant un caractère double, à la fois parole accusatrice dénonçant la futilité du discours tout comme interjection qui, en s'exprimant, transcende d'une certaine manière la désillusion, la sublime pour en faire parole émancipatrice. À la manière de Kierkegaard qui, par l'absurde dépasse l'absurde, le *nansensu*, par son énonciation, se transcende également, faisant paradoxalement du *nansensu* une expérience significatrice dans la mesure où elle exprime avec sincérité/exactitude un rapport au sens. D'autre part les années post-occupation américaine durant lesquelles le phénomène *nansensu* s'intensifiera sont des années de

revendications profondes, d'avant-garde au front duquel la jeunesse se dressera. En effet, tel qu'expliqué au premier chapitre, les années 60 au Japon verront naître divers mouvements avant-gardistes, autant en termes politiques qu'artistiques, ceux-ci trouvant leur culmination en 1968 au moment de renouveler le traité nippo-américain. C'est une époque au sein de laquelle nombre de discours coexistent (activistes, consuméristes, politiques, etc.), ceux-ci étant véhiculés par diverses instances médiatiques (télévision, radio, journaux, etc.) à grande vitesse – réalité en rupture totale d'avec un passé non pas si lointain. Pour certains citoyens d'alors, cette prolifération de discours et d'idéologies aura su, à son tour, engendrer une confusion et une incrédulité extrêmes tel que ce fut le cas chez Sasaki. En effet, quoi et qui croire dans une société où le discours comme outil démocratique, garant d'une présumée harmonie, échoue? Lorsqu'au lieu d'un échange constructif à travers la parole, ce sont des dialogues de sourds auxquels la démocratie donne lieu? Bien que Sasaki soit indéniablement une *mangaka* de son époque, l'artiste est également profondément critique de ce nouvel état de fait qui oppose des « têtes parlantes » les unes aux autres sans que jamais communication réelle il n'y ait.

Or, on entend néanmoins retentir le même reproche qu'Antonin Artaud fit à Lewis Carroll¹²⁹ d'utiliser un langage de surface, qui ne met rien *en jeu* lorsque l'on aborde l'œuvre de Sasaki, ce dernier mobilisant le *nansensu* contre lui-même, de manière à le percer à jour. Dans *Logique du sens*, Deleuze traitera de l'animosité qu'entretenait Artaud, poète du « corps sans organe », vis-à-vis de Carroll en ces termes :

Nous mesurons du même coup la distance qui sépare le langage de Carroll, émis à la surface, et le langage d'Artaud, taillé dans la profondeur des corps – la différence de

¹²⁹ Écrivain et mathématicien anglais connu pour faire de la « *nonsense literature* ».

leurs problèmes. Nous donnons alors toute leur portée aux déclarations d'Artaud dans la lettre de Rodez : « Je n'ai pas fait de traduction de Jabberwocky¹³⁰. J'ai essayé d'en traduire un fragment mais cela m'a ennuyé. Je n'ai jamais aimé ce poème qui m'a toujours paru d'un infantilisme affecté... *Je n'aime pas les poèmes ou les langages de surface* et qui respirent d'heureux loisirs et des réussites de l'intellect, celui-ci s'appuyant sur l'anus mais sans y mettre de l'âme ou du cœur.¹³¹

Similairement, la production de Sasaki, au cœur de laquelle le *nansensu* s'érige comme fondement, pervertit la surface des discours mais ne la détruit en aucun cas, n'y mettant, pour reprendre les mots d'Artaud, ni l'âme ou le cœur. Car, chez Artaud, la surface n'existe plus, la frontière entre le corps et le langage est détruite. C'est, dans cette optique, nécessairement une entreprise coûteuse, voire dangereuse, que de s'attarder au sens, ce dernier traversant l'être *tout entier*. C'est la menace de l'anéantissement, du vide (l'anus) qui n'existe pas chez Sasaki puisque l'absurde, chez le *mangaka*, opère finalement comme châtiment. « *Nansensu* que la politique, *nansensu* que les protestations, *nansensu* que l'intellect », nous dit Sasaki, restituant malgré tout un ordre – celui qui admet que : « [le] non-sens est à la fois ce qui n'a pas de sens, mais qui, comme tel, s'oppose à l'absence de sens en opérant la donation de sens. »¹³² C'est, à cet égard, bel et bien un triomphe de l'intellect/de la raison, voire encore davantage du tort, dans la mesure où le *mangaka* dénombre, le plus extensivement possible, la multitude de propositions fausses auxquelles donnent lieu les discours.

On constate, dès lors, que malgré le caractère avant-gardiste des œuvres de Sasaki, celles-ci ne remettent jamais réellement (pour la plupart) en question les principes du sens, de la raison. Au contraire, elles en tirent les conséquences logiques. À l'image d'un mathématicien qui

¹³⁰ Poème de Lewis Carroll

¹³¹ Gilles Deleuze. *Op. Cit.*, p. 103

¹³² Gilles Deleuze. *Ibid.*, p. 89

additionne des chiffres à l'infini, Sasaki pousse le discours toujours plus loin ; jusqu'à le rendre insubstantiel. L'approche de Sasaki serait donc, à cet égard, plus proche de la satire qui, par la parodie/la caricature, véhicule une critique. C'est une connaissance accrue du sens, du vrai et du faux, dont fait preuve l'artiste, réitérée par le caractère humoristique de son travail. En effet, le *nansensu*, chez Sasaki, fait rire ; rire qui, tel que théorisé par Bergson, se conçoit comme punition sociale, soulignant ce qui est acceptable ou non et servant une fonction socio-normative.¹³³

Comparativement, l'œuvre de Tsuge n'est, pour sa part, pas humoristique. La sensibilité absurde telle qu'exprimée au sein de *Nejishiki* ne saurait, par ailleurs, faire rire (du moins pas comme chez Sasaki) dans la mesure où elle met quant à elle *quelque chose en jeu* ; le risque d'une chute. C'est un vertige qui hante l'œuvre de Tsuge, inaugurant la quête prothétique. Or, Tsuge, contrairement au langage schizophrénique artaudien, connaît la surface, ne la perce pas entièrement bien qu'il en effleure certaines profondeurs. Mais tel un funambule, Tsuge réussit, par diverses stratégies de l'ordre du réconfort, à se maintenir au bord du précipice, ne cédant jamais totalement au vide. En ce sens, peut-être est-il plus facile de parler d'une sensibilité absurde chez Tsuge, l'auteur de *watakushi mangas* étant également connu pour ses phases dépressives/anxieuses récurrentes. Notons, d'autre part, que Tsuge fut bien davantage affecté par les changements sous occupation américaine que Sasaki, venant d'un milieu rural et ayant quinze ans lorsque la tutelle commença. L'imaginaire du corps, tel que déployé dans *Nejishiki*, n'est par ailleurs pas sans résonner avec certaines idées soulevées par Igarashi dans

¹³³ Henri Bergson. *Le Rire*, Flammarion, Paris, 272 p., 2013 [or. 1900]

Bodies of memory, ouvrage au sein duquel l'auteur explore comment les fictions du corps occupèrent une place centrale dans des narratives sociales de l'après-guerre au Japon.

Nous observons, paraît-il, deux rapports à l'absurde diamétralement différents chez Tsuge et Sasaki. Or, cette distance séparant les deux *mangakas* se présente comme l'occasion de réfléchir aux notions d'absurde et de non-sens. Tel que nous l'avons constaté, le non-sens se distingue de l'absurde dans la mesure où la raison, bien que ridiculisée, s'y érige en maître. Dans une logique carnavalesque, le non-sens est avant tout l'affaire de la surface, alors que l'absurde œuvre dans les profondeurs. Toutefois, l'absurde chez Sasaki se voit esquissé au sein d'œuvres plus abstraites, dans une certaine proximité avec la musique. Ces dernières, hormis la critique qu'elles véhiculent, travaillent également la parole, posent la question de sa distinction d'avec le son, lui sans signification particulière. Peut-être non sans ironie, Sasaki dirige notre attention vers la plasticité des discours, le matériau malléable qui les forme ; ces derniers étant partout quoique, par phénomène d'accoutumance, *inaudibles*.

Toutefois, quel intérêt revête l'absurde pour nous? N'est-il pas, après cet examen approfondi, finalement ce qu'il semblait être, soit un rapport au monde improductif? En effet, s'il est à ce point source d'inconfort, ne vaut-il pas mieux l'annexer? Ce que nous avons cherché à démontrer dans le premier chapitre, en nous attardant à certaines pensées gravitant autour du concept d'absurde dans la philosophie occidentale, c'est justement la valeur pour la pensée que le concept peut revêtir. Cette réflexion par la négation, qui creuse toujours vers des horizons inconnus, n'est pas seulement chaos ou caprice de l'intellect ; il est, tel que nous le pensons, matière fertile, ayant par ailleurs donné lieu à des philosophies aussi riches que variées. Tel que nous l'avons vu, la philosophie de Nietzsche aura su par son élan singulier revaloriser le mythe qui porte, en son sein, une force évocatrice/significatrice brute, se donnant

à voir *comme tel* sans impératif de démythification par l'usage de la raison et servant de catalyseur pour la volonté de puissance. Elle-même, lorsqu'amplifiée, rendrait l'homme plus heureux, « plus vivant ». La place pour l'irraisonné, chez Schopenhauer, est ce qui hante la perception humaine, rendant le monde incompréhensible/absurde par le fait même quoique nous redirigeant vers un *ethos* où l'être humain atteindrait l'ataraxie. Chez Kierkegaard, l'absurde s'auto-détruit, transcende la raison pour devenir foi qui, par son caractère insondable, rend cohérent le monde. Finalement, pour Camus, l'homme absurde incarne l'homme révolté qui n'espère plus et prend possession de sa vie au lieu de se soustraire à plus grand que soi. C'est-à-dire que l'absurde, plutôt qu'un absolu ou un terme employé de manière à discréditer un discours/des paroles jugé(es) sans valeur, est une expérience qui réexamine notre rapport à des valeurs transcendantes (religion, idéaux, philosophie, etc.) ainsi qu'une réflexion sur l'immanence du monde. En effet, un des enjeux qui traverse la pensée de Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard et Camus est cette réévaluation de l'« ici-bas », non pas seulement comme expression imparfaite de l'*eidos* tel que ce fut le cas chez Platon, mais comme réalité qui se doit d'être appréhendée. Peut-être est-ce également dans ce même ordre d'idées qu'une recherche quant à la manière de signifier, de (re)médier (au sens de médias/médiation) s'illustre chez les deux *mangakas* que nous avons étudiés. C'est-à-dire que, tel que nous l'avons vu, l'œuvre de Tsuge comme celles de Sasaki portent en elles un rapport au visuel qui, lui-même, n'est jamais tout à fait « objectif » dans la mesure où l'image se voit, pour ainsi dire, contaminée par d'autres sens. En effet, *Nejishiki* est une œuvre au sein de laquelle la vision est traversée par l'haptique alors que Sasaki, par sa recherche langagière, donne à voir des œuvres quasi-abstraites, empruntant une structure proche de la musique. Ces esthétiques hybrides, voire « habitées » par d'autres sens, ne sont pas, tel que nous le percevons, simplement des singularités artistiques ou « styles ». Ce sont des façons de faire

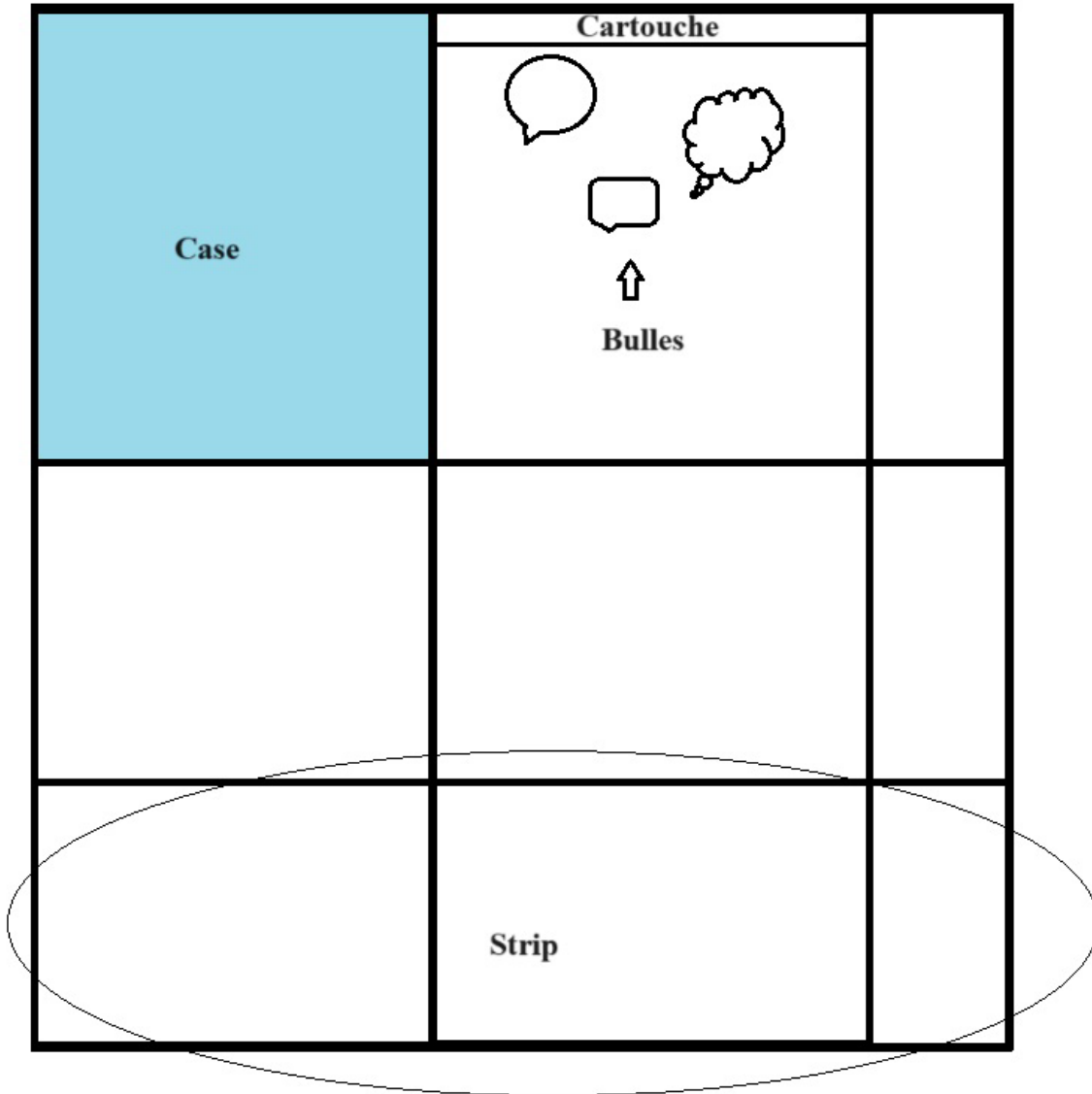
qui réactualisent, à leur manière, la célèbre phrase de McLuhan : « [the] medium is the message ». ¹³⁴ C'est, d'une certaine manière, un renversement que l'on voit opérer chez les deux *mangakas* qui, plutôt que de poser la question de comment accéder *au* sens, explorent *les* sens (les médiums) ainsi que leurs intersections pour voir où ils tendent – sans peut-être, finalement, jamais savoir réellement à quoi ces derniers se heurtent. Encore une fois, c'est cette division (d'un œil haptique, d'une visualité musicale) du réel qui réapparaît comme enjeu mais, en bout de ligne, également comme possible remède à l'absurde, ce mal de la raison.

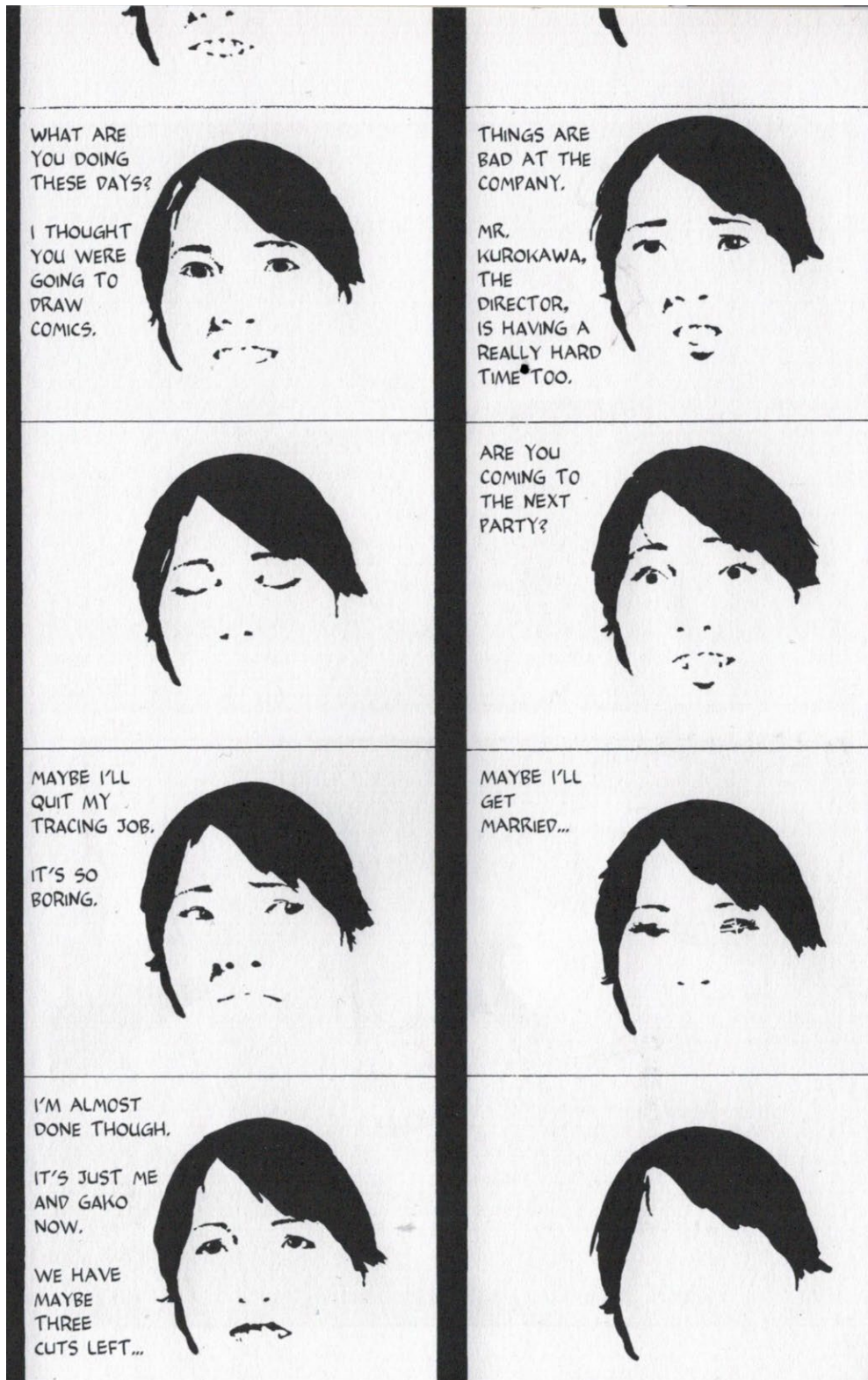
C'est dans cette optique que nous pensons que l'expression de sensibilités absurdes, chez les *mangakas* d'après la Deuxième Guerre mondiale au Japon, s'apparente, en fin de compte, à ce tir dans les airs en attente d'un écho, d'un retentissement. Ce geste, tout particulièrement au sein d'une société qui perpétua le lègue de la Deuxième Guerre mondiale par l'oubli, n'est pas, nous pensons, sans importance. Il est peut-être la trace du vide, de narratives oubliées voire effacées ou auto-censurées. Car l'expression de l'absurde peut également être conçu comme alternative à la marche ininterrompue d'une société qui ne laisse pas de place au vide ou au recueillement, comme page blanche que l'on arrache au livre d'une narrative commune.

¹³⁴ Marshall McLuhan. *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge, The MIT Press, 1994 [or. 1964], paragraphe 1

Annexe 1. Lexique de bande dessinée/art séquentiel

Planche





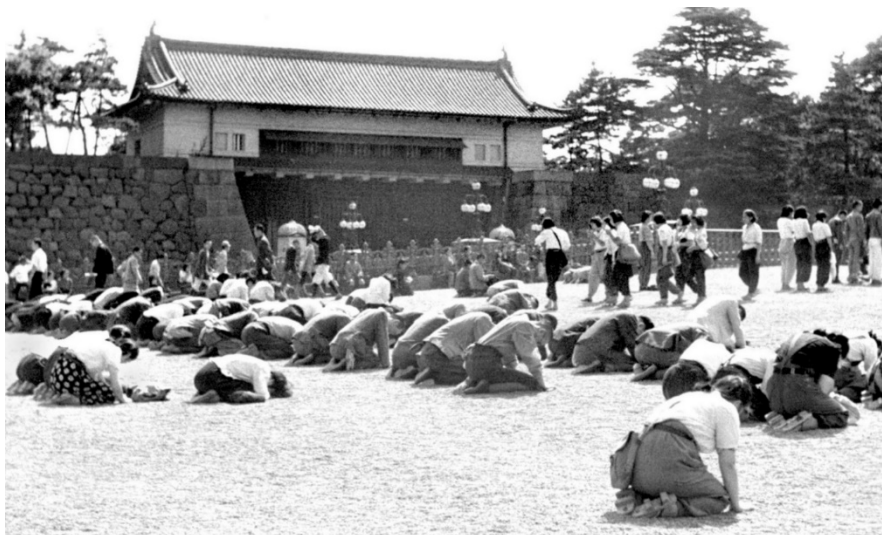
Annexe 3. Pochettes de chansons *enka* réalisées par Hayashi Seiichi. À gauche : Kazuko Morimoto, “Shinjuku Elogy” 7” single (Victor Records, 1972). À droite : Kiyoko Suizenji, “Asakusa Story” 7” single (RCA Records, August 1983). (Ryan Holmberg. « ENKA GEKIGA: HAYASHI SEIICHI’S POP MUSIC MANGA » dans *The Comis Journal*, [En ligne : <https://www.tcj.com/enka-gekiga-hayashi-seiichis-pop-music-manga/>], 2015, paragraphe

4)

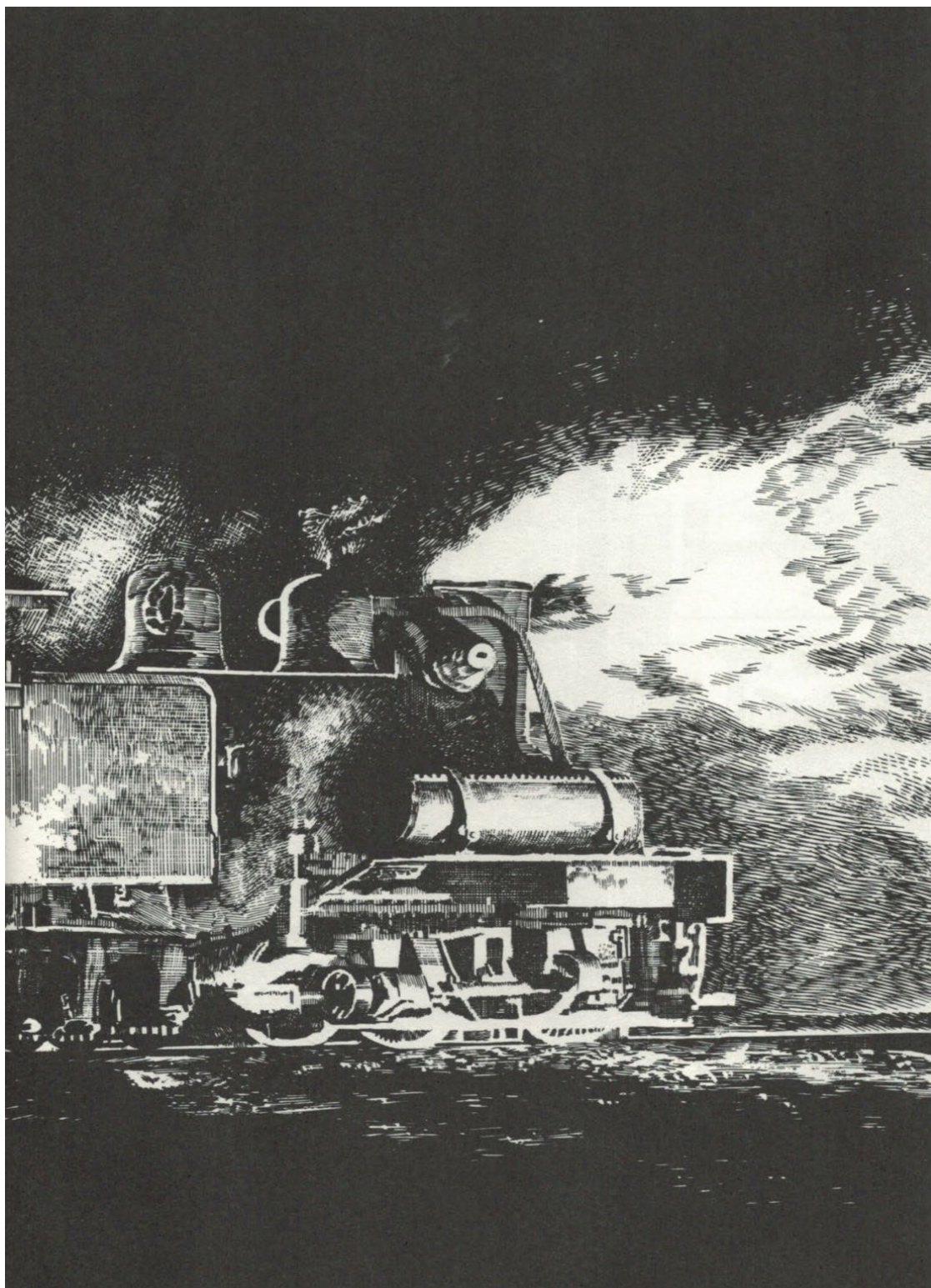


Annexe 4. Citoyens s’inclinant devant le palais impérial de Tokyo durant l’annonce radiophonique de la capitulation du Japon pendant la Deuxième Guerre mondiale, 15 août 1945, Kyodo. (Ayako Mie. « Surrender had lasting impact on many Japanese after war's end » dans *The Japan Times* [En ligne : <https://www.japantimes.co.jp/news/2014/08/14/national/history/surrender-lasting-impact-many-japanese-wars-end/>],

2014)



Annexe 5. (Tsuge Yoshiharu, « La vis » dans *La vis (œuvres 1968-1972)*, Cornélius, 2019 [or. 1968]., p. 19)

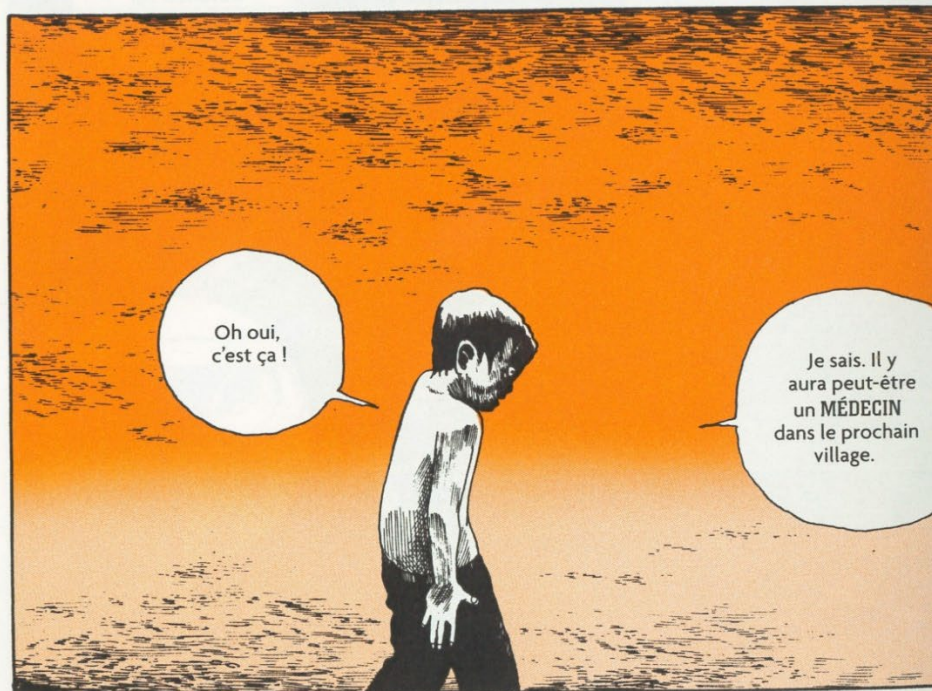


Annexe 6. (Tsuge Yoshiharu, *Ibid.*, p. 14)

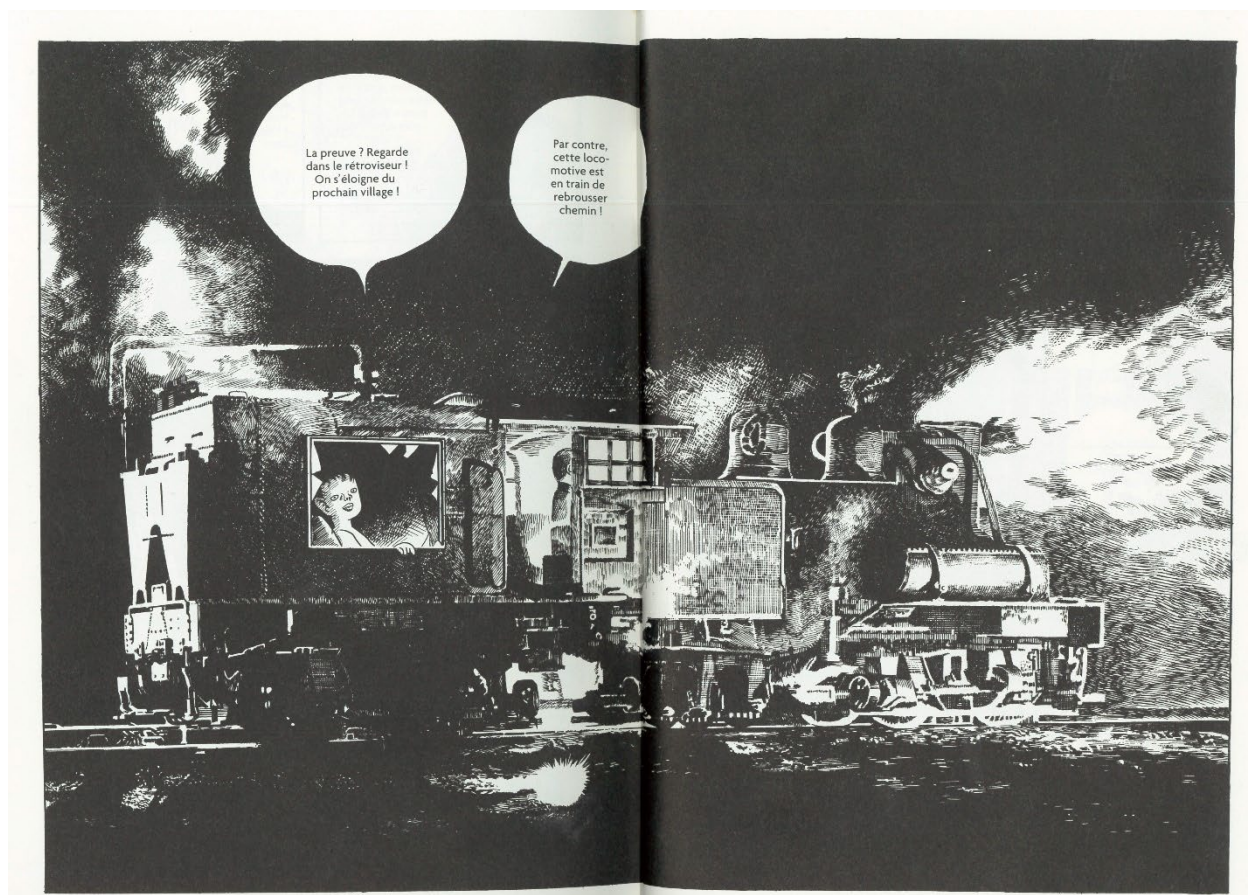




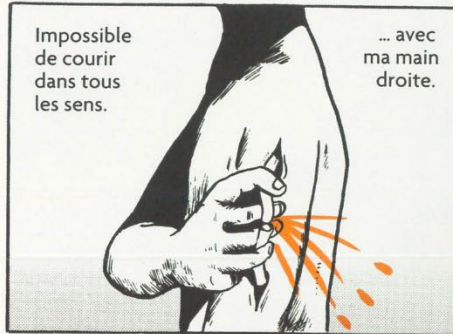
Annexe 8. (Tsuge Yoshiharu, *Ibid.*, p. 22)



Annexe 9. (Tsuge Yoshiharu, *Ibid.*, p. 18-19)



Annexe 10. (Tsuge Yoshiharu, *Ibid.*, p. 12)



Annexe 12. Planche issue de la page 19 du tome 2 de *Arzach, œuvres complètes* (1979), bande dessinée créée par Jean Giraud dit Moebius et les humanoïdes associées. (Philippe Marion. « Nomadisme et identité graphique. Moebius, une poétique de l'errance » dans *MEI*, No. 26, [En ligne : <http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue26/7MEI-26.pdf>], 2007, p. 98)

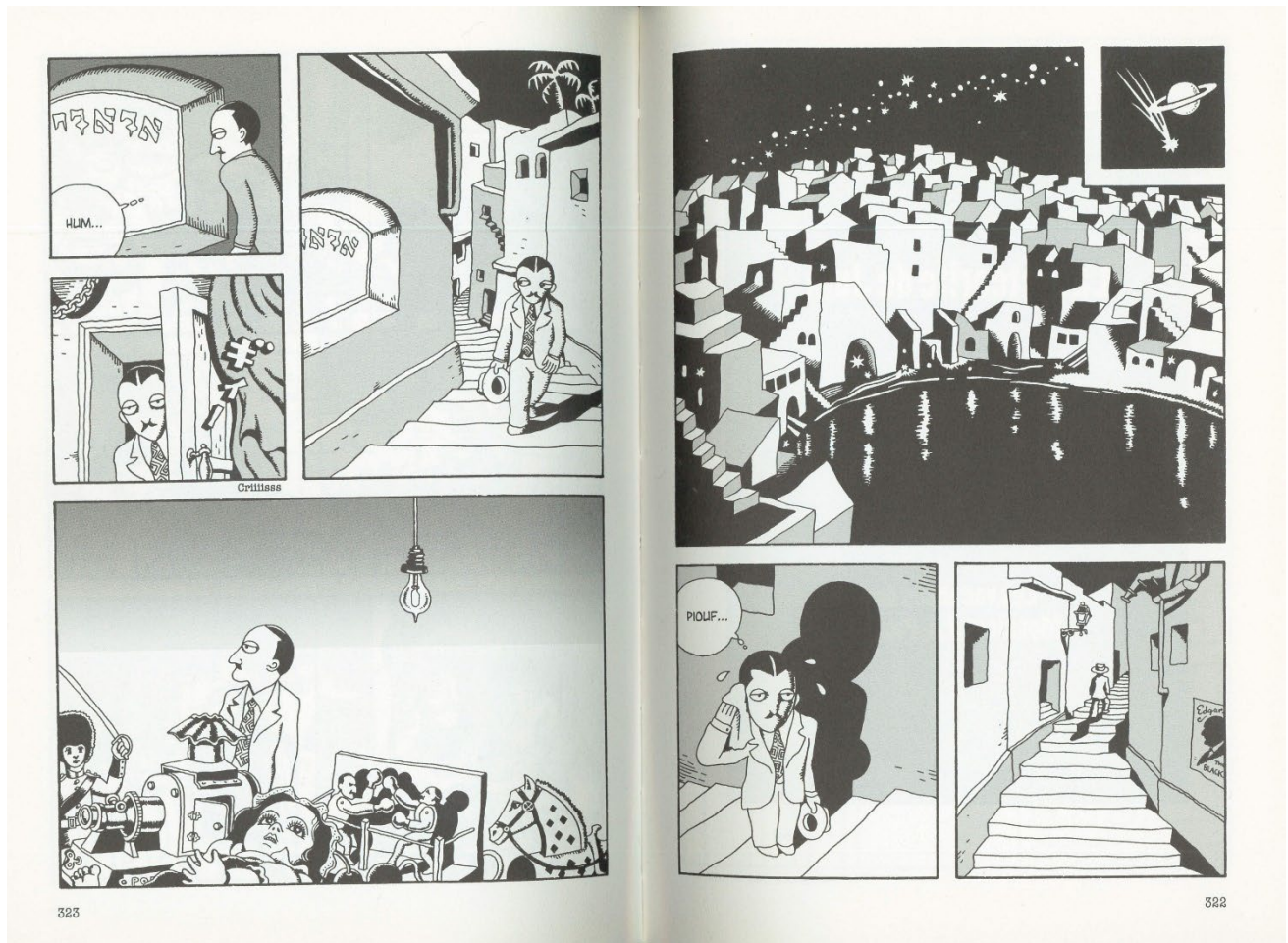


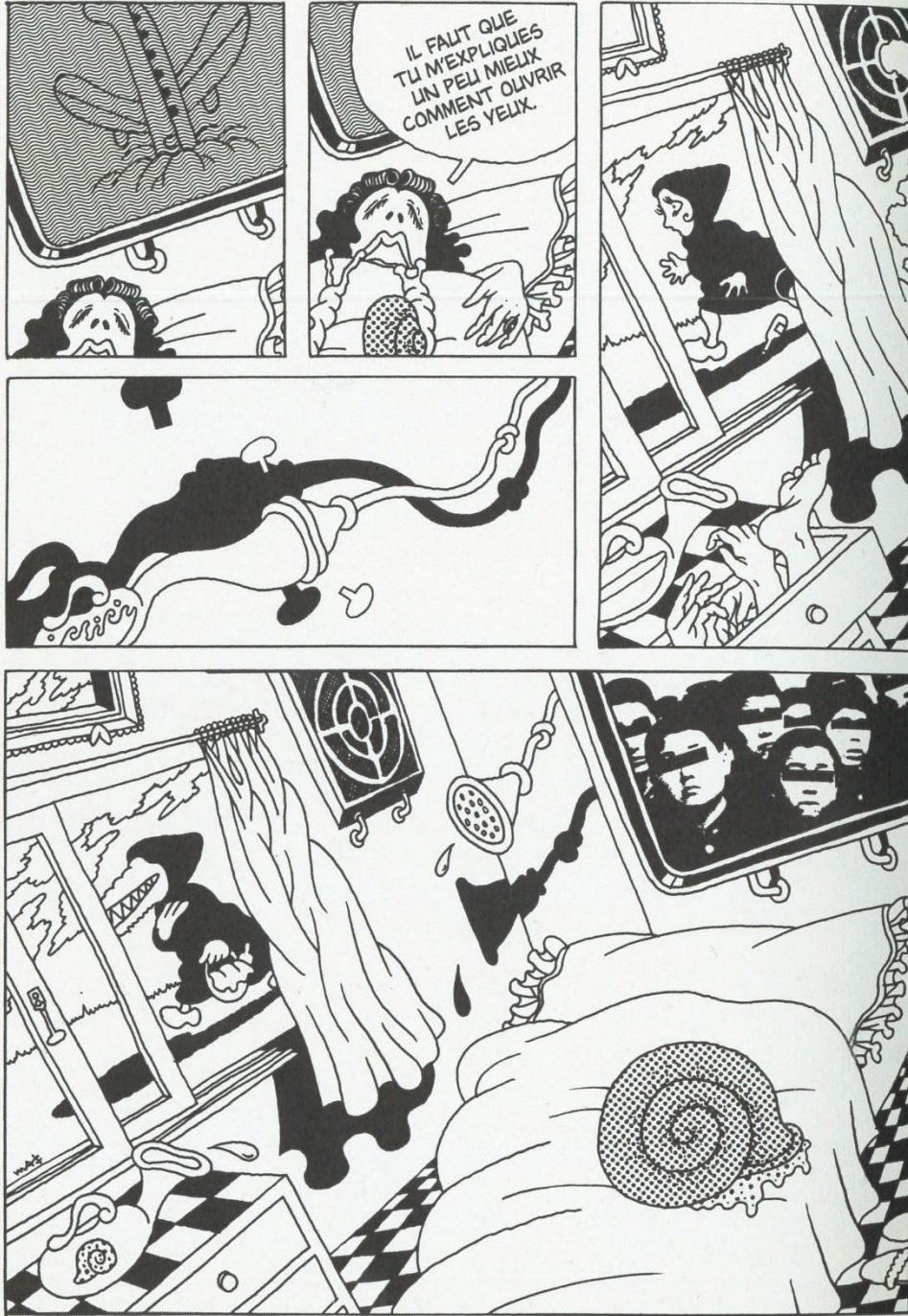
Annexe 13. (Sasaki Maki. *Charivari!* (œuvres de Maki Sasaki 1967-1981), Le Lezard Noir, Angleterre, 2017 [or. 1967-1981], p. 9)





Annexe 15. (Sasaki Maki, *Ibid.*, p. 322-323)







Le 5 de chaque mois,
un bonus d'un mois

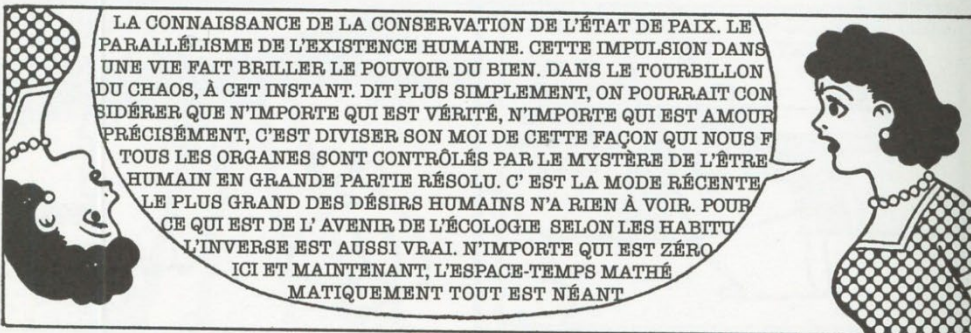
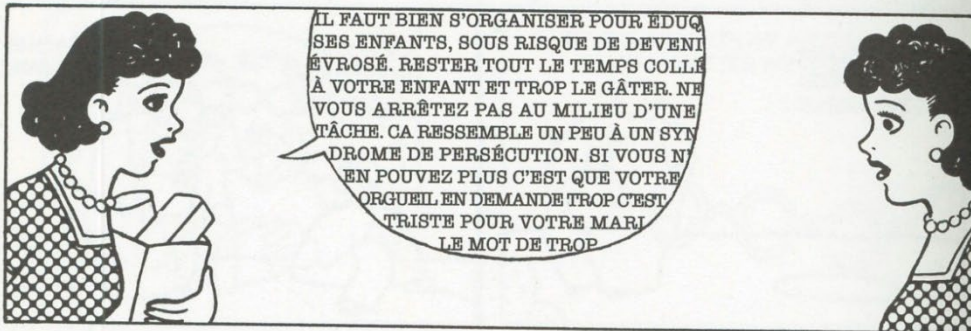
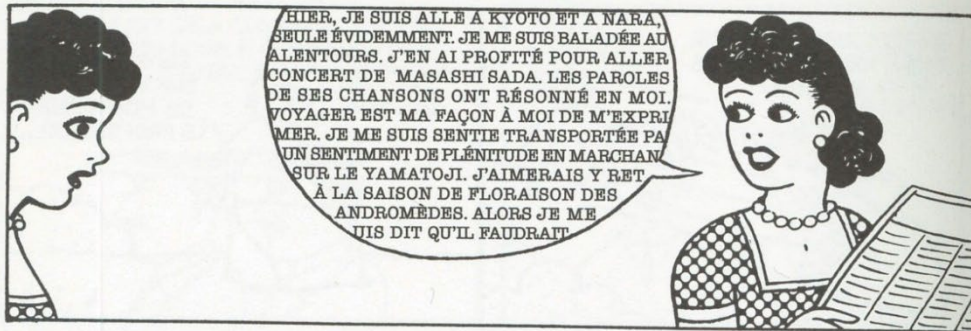


Constipation





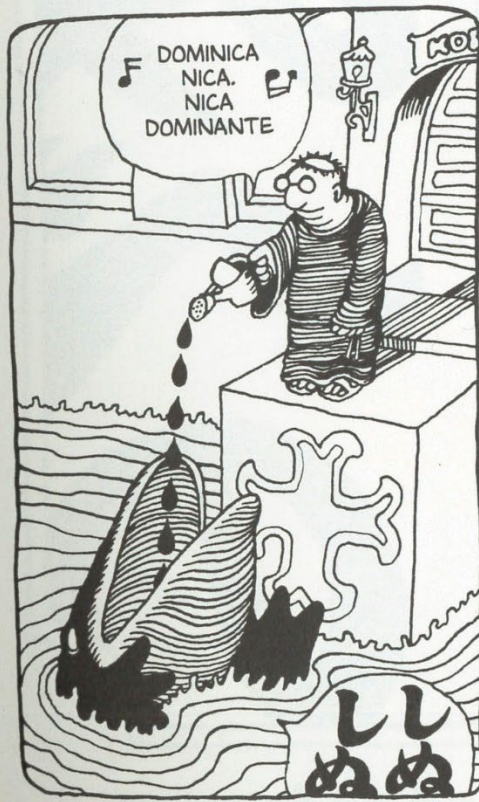
Précis de conversation savante



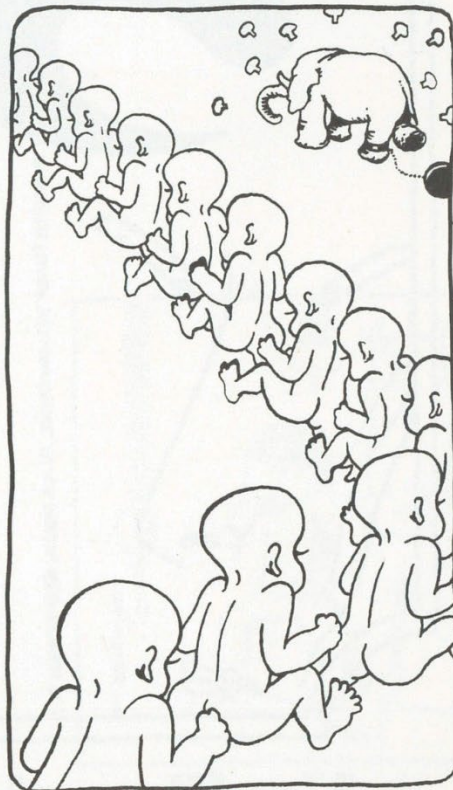
Moralité : Le maquillage détermine le rang social des femmes.

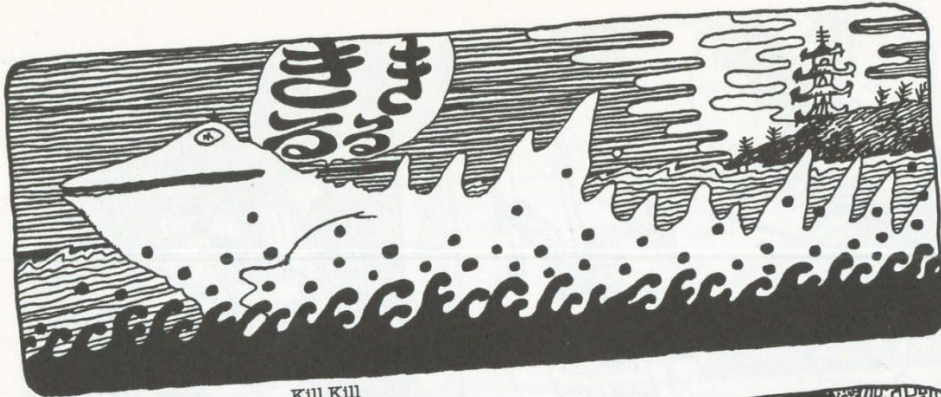
Annexe 20. (Sasaki Maki, *Ibid.*, p. 152)



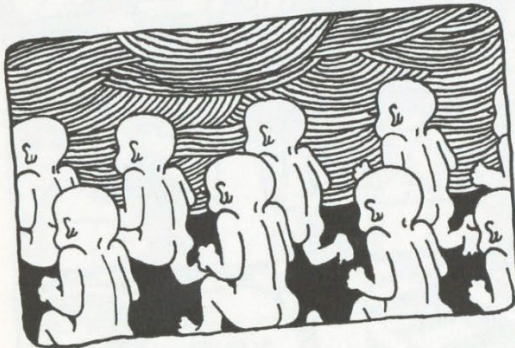
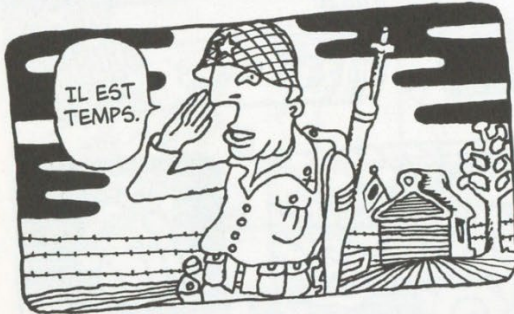


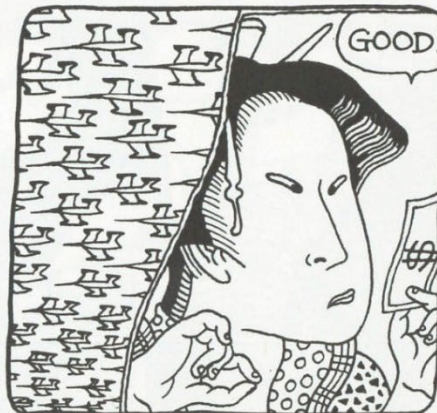
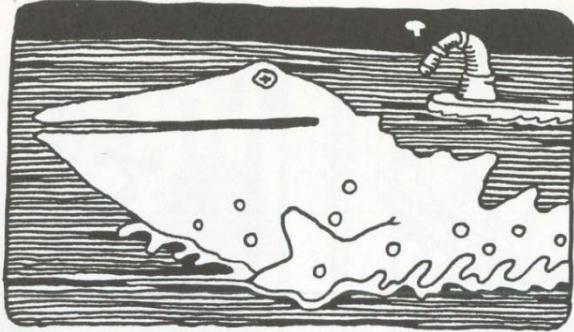
Mourir Mourir





Kill Kill





Dans la ville au bord de la mer, étions-nous amis ?

★ END ? 佐々木マキ ★

Bibliographie

AKAMATSU, Paul, ELISSEEFF, Vadime, NIQUET, Valérie, PAJON, Céline & Universalis. « JAPON (Le territoire et les hommes) - Histoire » dans *Encyclopædia Universalis*. [En ligne : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/japon-le-territoire-et-les-hommes-histoire/>]

ASAKAW, Mitsuhiro. « yoshiharu tsuge : un homme et son œuvre » dans *neuviemeart2.0*, [En ligne : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article241#nb4>], 2004.

BAREILLE, Laurent. « Les représentations du “mauvais garçon” dans le cinéma japonais de 1955 à 2000, ou le questionnement à propos de l’évolution de la société japonaise par ce paradigme », thèse de doctorat (Asie et ses diasporas) sous la direction de Jean-Pierre Giraud, Université de Lyon – Jean Moulin Lyon 3, France, 390 p., 2015

BECHLER, Antonin. « Chapitre I.1945 : La mort de dieu, la mort du père, l’imaginaire » dans *Ōe Kenzaburō : une économie de la violence*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, pp. 18-35, [En ligne : <https://books.openedition.org/pus/11568?lang=fr>], 2015

BERGSON, Henri. *Le Rire*, Flammarion, Paris, 272 p., 2013 [or. 1900].

BLAISE, Benoit. « La réalité selon Nietzsche » dans *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, tome 131, pp. 403-420, [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-philosophique-2006-4-page-403.htm>], 2006

BOUVARD, Julien. « L’héritage impossible du “Mai 68” japonais : comment le manga dessine-t-il les mouvements sociaux de la fin des années 1960 au Japon ? » dans *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, Vol. 139, pp. 17-39, [En ligne : <https://journals.openedition.org/chrhc/7927?lang=en>], 2018

BOUVARD, Julien. « Manga politique, politique du manga : Histoire des relations entre un médium populaire et le pouvoir dans le Japon contemporain des années 1960 à nos jours », thèse de doctorat (études de l'Asie et de ses diasporas) sous la direction de Jean-Pierre Giraud, Université de Lyon – Jean Moulin Lyon 3, France, 452 p., 2010

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, Éditions Gallimard, Espagne, 169 p., 2020 [or. 1942]

COOK, Haruko Taya & COOK, Theodore F. « 23. Réflexions » dans *Le Japon en guerre. 1931-1945*, Perrin, Paris, pp. 689-722, [En ligne : <https://www.cairn.info/le-japon-en-guerre--9782262102760-page-689.htm>], 2023

DAHAN, Léopold. « Interview de Maki Sasaki » dans *Charivari! (œuvres de Maki Sasaki 1967-1981)* (2017), Le Zébrard Noir, Angleterre, pp. 411-415, 2015

DAHAN, Léopold. « Manga Studies #9: Studying Garo, the magazine » dans *Comics Forum*, [En ligne : <https://comicsforum.org/2015/07/13/manga-studies-9-studying-garo-the-magazine-by-leopold-dahan/#more-4141>], 2015 (2)

DAHAN, Léopold. « POSTFACE » dans *La vis*, Cornélius, pp. 185-188, 2019

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, 391 p., 1969

DOWER, John W. *Embracing defeat : Japan in the Wake of World War II*, W. W. Norton & Company / The New Press, États-Unis, 676 p., 1999

ESTAY STANGE, Véronica. « La musicalité dans les arts : une configuration transversale du sensible » dans *Littératures*, Vol. 3, No. 163, pp. 32-50, [En ligne : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2011-3-page-32.htm#no37>], 2011

FERRY, Luc. *Sagesse d'hier et d'aujourd'hui*, Flammarion, 828 p., [En ligne : <https://www.cairn.info/sagesses-d-hier-et-d-aujourd-hui--9782081494091.htm>], 2019

FONSEGRIVE, G. « DU RAISONNEMENT PAR L'ABSURDE » dans *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, pp. 611-616, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/41074607>], 1885

FURUHATA, Yuriko. *Cinema of actuality : Japanese avant-garde filmmaking in the season of image politics*, Duke University Press, Durham and London, 266 p, 2013

GOODMAN, David. « The Japanese Absurd. » dans *Books Abroad*, Vol. 46, No. 3, University of Oklahoma, pp. 366-73, [En ligne : https://www.jstor.org/stable/40126283?seq=5#metadata_info_tab_contents], 1972

HARVEY, Valérie. « La place du manga se dessine au Québec » dans *Les Libraires*, [En ligne : <https://revue.leslibraires.ca/articles/bande-dessinee/la-place-du-manga-se-dessine-au-quebec/>], 2023

HAYASHI, Seiichi. *Red colored elegy*, Chine, Drawn & Quarterly, 2018, 296 p.

HOLMBERG, Ryan. « A VOGUE FOR I DON'T GET IT: HAYASHI SEIICHI VS. SASAKI MAKI, 1967-69 », [En ligne : <https://www.tcj.com/a-vogue-for-i-dont-get-it-hayashi-seiichi-vs-sasaki-maki-1967-69/>], 2015 (2)

HOLMBERG, Ryan. « ENKA GEKIGA: HAYASHI SEIICHI'S POP MUSIC MANGA » dans *The Comics Journal*, [En ligne : <https://www.tcj.com/enka-gekiga-hayashi-seiichis-pop-music-manga/>], 2015

HOLMBERG, Ryan. « When manga was pop » dans *Art in America*, pp. 57-63, [En ligne : https://www.academia.edu/36267620/_When_Manga_Was_Pop_Art_in_America_January_2016_], 2016

HOLMBERG, Ryan. « Hear no, speak no: Sasaki Maki manga and *nansensu*, circa 1970 » dans *Japan forum*, Vol 29, No. 1, pp. 115-141, [En ligne : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09555800902857138>], 2009

IGARASHI, Yoshikuni. *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*, Princeton University Press, 296 p., [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/j.ctt7s2kh>], 2000

IGARASHI, Yoshikuni. « Tsuge Yoshiharu and Postwar Japan: Travel, Memory, and Nostalgia » dans *Mechademia*, Vol. 6, University of Minnesota Press, pp. 271-285, [En ligne : <https://muse.jhu.edu/article/454427>], 2011

ITO, Kinko. « Manga in Japanese History » dans *Japanese visual culture*, M.E. Sharpe, États-Unis, pp. 26-47, 2008.

KAFKA, Franz. *Le château*, Gallimard, Italie, 531 p., 1938 [or. 1926]

KITAGAWA, Joseph M. « The Japanese “Kokutai” (National Community) History and Myth » dans *History of Religions*, Vol. 13, No. 3, pp. 209-226, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/1061814>], 1974

KOSUGI, Ryoko. « Situating Japanese Youth Protest in the Global Sixties: From an Asian Perspective », *Kyōto Université, Études asiatiques*, 87 p., [En ligne : http://www.kuas.cpi.kyoto-u.ac.jp/wp-content/uploads/2017/03/3-2.Ryoko_Kosugi.pdf], 2016

LACKNEY, Lisa. « *Ero-Guro-Nansensu: Modernity and its Discontents in Taishō and Early Shōwa Japan* », thèse de doctorat (Philosophie en histoire), Université de Vanderbilt, Nashville, [En ligne : <http://hdl.handle.net/1803/15954>], 2020

LEDURE, Yves. « Mort de Dieu et volonté de puissance » dans *Le Portique*, Vol. 8, No. 2001, [En ligne : <http://journals.openedition.org/leportique/126> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/leportique.126>], 2005

LÉVI-VALENSI, Jacqueline. « ASPECTS DE L'ABSURDE DANS QUELQUES ROMANS FRANÇAIS CONTEMPORAINS » dans *Francophonia*, No. 10, pp. 15-30, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/43016824?typeAccessWorkflow=login&seq=5>], 1986

LÉVI-VALENSI, Jacqueline. « CAMUS ALBERT » dans *Encyclopædia Universalis*, [En ligne : <https://www.universalis-edu.com/encyclopedie/albert-camus/>]

LOISON, Valérie. « La représentation du corps chez Tatsumi Yoshihiro, maître du manga réaliste (*gekiga*) » dans *Itinéraires*, Vol. 3, pp. 173-187, [En ligne : <https://journals.openedition.org/itineraires/1571?lang=en#:~:text=Il%20symbolise%20en%20cela%20l,1%27%C5%93uvre%20de%20Tatsumi%20Yoshihiro.>], 2011

MARCHAND, Louis. « Mystique du *panjaponisme*. Un “Mein Kampf” nippon » dans *Annales. Economies, sociétés*, No. 3, pp. 235-246, [En ligne : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1946_num_1_3_3218], 1946

MARÉCHAL, Béatrice. « garo, magazine rebelle » dans *neuviemeart2.0*, [En ligne : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article239>], 2004

MARÉCHAL, Béatrice. « La Bande dessinée du moi, un genre singulier » dans *Ebisu*, n°32, pp. 155-182, [En ligne : https://www.persee.fr/doc/ebisu_1340-3656_2004_num_32_1_1384], 2004
(2)

MARÉCHAL, Béatrice. « Un auteur de bandes dessinées des années 60, Sasaki Maki » dans *Ebisu – Études japonaises*, Vol. 22, pp. 5-36, [En ligne : https://www.persee.fr/doc/ebisu_1340-3656_1999_num_22_1_1025], 1999

MARION, Philippe. « Nomadisme et identité graphique. Moebius, une poétique de l'errance » dans *MEI*, No. 26, [En ligne : <http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue26/7MEI-26.pdf>], pp. 89-108, 2007

MAROTTI, William. « Political aesthetics: activism, everyday life, and art's object in 1960s' Japan » dans *Inter-Asia Cultural Studies*, Vol. 7, No. 4, pp. 606-618, [En ligne : <https://doi.org/10.1080/14649370600983048>], 2006

MASUDA, Miki. « The Dawn of Art Films in Japan, Art Theatre Guild (ATG): Ushering in Innovative Forms » dans *Columbia University Libraries*, [En ligne : <https://blogs.cul.columbia.edu/makino/2015/05/12/the-dawn-of-art-films-in-japan-art-theatre-guild-atg-ushering-in-innovative-forms/>], 2015

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge, The MIT Press, 389 p., 1994 [or. 1964]

MCNAMARA, Nathan S. « Each Moment Bleeding into the Next: On Yoshiharu Tsuge's "The Swamp" » dans *Los Angeles Review of Books*, [En ligne : <https://lareviewofbooks.org/article/each-moment-bleeding-into-the-next-on-yoshiharu-tsuges-the-swamp/>], 2020

MIE, Ayako. « Surrender had lasting impact on many Japanese after war's end » dans *The Japan Times* [En ligne : <https://www.japantimes.co.jp/news/2014/08/14/national/history/surrender-lasting-impact-many-japanese-wars-end/>], 2014

MUSIL, Robert. *Les désarrois de l'élève Törless*, Seuil, France, 256 p., 1995 [or. 1901]

PHILOMAGAZINE. « Absude », [En ligne : <https://www.philomag.com/lexique/absurde>]

PARRET, Herman. « Spatialiser haptiquement » dans *Actes Sémiotiques*, No. 112, [En ligne : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2570>], 2009.

PERROT, Maryvonne. « L'ABSURDE ET LE THÈME DES POSSIBLES CHEZ KIERKEGAARD » dans *Les Études philosophiques*, Presses Universitaires de France, No. 2, pp. 185-194, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/20847556>], 1979

POLITIS, Hélène. « *Le mythe de Sisyphe* d'Albert Camus, ou l'absurde comme outil de résistance » dans *Philosopher en France sous l'occupation*, Éditions de la Sorbonne, France, pp. 223-242, [En ligne : <https://books.openedition.org/psorbonne/18299?lang=fr#:~:text=Et%20ce%20que%20je%20veux,quoi%20elle%20donne%20pr%C3%A9texte7>], 2009

RIEGL, Aloïs. *L'industrie d'art romaine tardive*, Éditions Macula, Paris, 470 p., 2014 [or. 1901]

ROSENBAUM, Roman. « The Gekiga Tradition: Towards a Graphic Rendition of History » dans *Essays on Graphic Novels and/as History*, Cambridge Scholars Publishing, Angleterre, pp. 261-285, 2012

ROSSET, Clément. *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, Presses Universitaires de France, France, 98 p., 1967

SASAKI, Maki. *Charivari! (œuvres de Maki Sasaki 1967-1981)*, Le Zébré Noir, Angleterre, 416 p., 2017 [or. 1967-1981]

SUZUKI, (CJ) Shige & STEWART, Ronald. *Manga : a critical guide*, Bloomsbury Publishing Plc, Londres, 266 p., 2023

SHOGI, Junichiro. « The Debate over Japan's Rising Sun Flag », The National Institute for Defense studies, 6p., [En ligne : <https://www.nids.mod.go.jp/english/publication/commentary/pdf/commentary089e.pdf>], 2019

TOKYO METROPOLITAN LIBRARY. « 芝全交作 北尾政演画 覆天明5年(1785) 葛屋重三郎版 », [En ligne : https://www.library.metro.tokyo.lg.jp/collection/features/digital_showcase/007/04/index.html]

TSUCHDIN, Jean-Jacques. « Avant-propos » dans *Jeunesse : anthologie de nouvelles japonaises contemporaines, tome 1*, Éditions du Rocher, pp. 7-9, 2007

TSUGE, Yoshiharu. « La vis » dans *La vis (œuvres 1968-1972)*, Cornélius, pp.9-31, 2019 [or. 1968]

TYLER, William J. « Introduction: making sense of *nansensu* » dans *Japan forum*, Vol. 21, No. 1, pp. 1-10, [En ligne : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09555800902856932>], 2009

VIZZAR, William R. « Taiyōzoku: A Youth Problem in Japan » dans *Sociologus, Neue Folge / New Series*, Vol. 9, No. 2, pp. 162-178, [En ligne : <https://www.jstor.org/stable/43643979?seq=6>], 1959

つげ義春。つげ義春全集6中に「ねじ式」, 森本政彦発行所、pp. 5-28, 1994 [or. 1968]

Pour les traductions de mots japonais : *Jisho* [En ligne : <https://jisho.org/>]