

Ce que le livre fait au manga : pourquoi le volume relié a changé la bande dessinée japonaise

Julien Bouvard

Les recherches sur le manga portent généralement sur l'histoire de ses grands courants, de ses auteurs et autrices. Or, des travaux plus récents s'intéressent à des aspects plus formels, comme l'interaction entre texte et image ou les questions relatives aux formats de publication. À ce propos, malgré la progression récente du marché numérique, la bande dessinée japonaise reste en premier lieu associée au livre imprimé, un « enfant du papier¹ » pour reprendre l'expression de Benoît Peeters. Parmi les multiples formes adoptées par le manga au fil du temps, l'une attire plus particulièrement notre attention : le *tankôbon*, c'est-à-dire le volume relié. Devenue sa forme canonique, le « tome » de manga, généralement doté de moins de 200 pages, imprimé en noir et blanc au format poche, est une

¹ Benoît Peeters, *La Bande dessinée entre la presse et le livre – fragments d'une histoire*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2019, p. 6.

évidence éditoriale qui a rarement été questionnée². À l'inverse, les historiens du manga se sont traditionnellement concentrés sur les relations entre la presse et la bande dessinée japonaise, insistant pour certains sur la sérialité intrinsèque du médium, quand d'autres observaient l'intrication entre le contenu éditorial des revues et celui des récits dessinés qui y sont insérés³. Or, il nous semble que, concernant le manga, le passage opéré de l'univers du magazine vers celui du livre au début des années 1970 ne se résume pas à un simple assemblage de chapitres précédemment publiés dans la presse. Concernant l'album de bandes dessinées franco-belge, l'historien Sylvain Lesage évoque un « effet livre⁴ » qui a considérablement modifié le contenu, la conception, l'édition, mais aussi la perception du 9^e art en France. Nous faisons l'hypothèse que l'expansion du *tankôbon* au Japon a également provoqué des changements profonds auprès des lecteurs, des dessinateurs et des éditeurs, même si le cas japonais du tome relié propose une voie distincte de celle de l'album à la française.

Nous présenterons ici brièvement deux effets de cette mise en livre du manga, qui nous paraissent cruciaux : l'auctorialité des œuvres et les conséquences formelles induites par la miniaturisation de son format.

² En dehors de cet ouvrage : Yamamori Hiroshi 山森宙史, *Komikkusu no media-shi – mono toshite no sengo manga to sono yukue* 「コミックス」のメディア史 モノとしての戦後マンガとその行方 (Histoire médiatique du *komikkusu* – le manga d'après-guerre en tant qu'objet et son avenir), Tokyo, Seikyûsha, 2019.

³ Voir à ce propos les travaux du chercheur Miyamoto Hirohito 宮本大人 sur les mangas d'avant-guerre par exemple.

⁴ Sylvain Lesage, *L'Effet livre. Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2019.

Le nom sur la couverture – le changement du régime auctorial par la mise en livre du manga

Comme l'a montré le sociologue Yamamori Hiroshi⁵, le *tankôbon* moderne trouve sa source dans l'imitation d'un format de poche typique du monde de l'édition japonaise, le *shinsho*, une collection analogue au *Que Sais-je ?* français publiée par l'éditeur Iwanami Shoten à partir de 1938, dont le format 10,5 × 17,3 cm va devenir la référence pour les maisons d'édition publiant des essais, guides et autres livres de vulgarisation. C'est surtout au début des années 1970 que le tome relié de mangas tel qu'on le connaît aujourd'hui se diffuse massivement dans les librairies. Parmi les dizaines d'ouvrages de ce type publiés au début de la décennie 1970, on peut observer que la sélection est marquée par une orientation patrimoniale. Le passage de la revue au livre a ici agi comme un révélateur de classiques, c'est-à-dire d'œuvres incontournables qui méritent d'être ancrées dans l'histoire du manga, autant que dans les bibliothèques des collectionneurs. On trouve également, au sein de ces ouvrages, une forte représentation de mangas d'auteurs reconnus comme Shirato Sanpei (1932-2021), Tezuka Osamu (1928-1989) ou Mizuki Shigeru (1922-2015)⁶, qui ont précédemment été publiés en magazines, mais dont la disponibilité est naturellement devenue limitée, dix ou quinze ans plus tard.

Cependant, en dehors de ces rééditions de titres patrimoniaux, le tome relié laisse une large place aux figures des auteurs et autrices, au sens propre,

⁵ Yamamori H., *Komikkusu no media-shi*, op. cit., p. 75-78.

⁶ Mandarake Henshûbu まんだらけ編集部, *The art of Shinshoban komikkusu (The art of 新書判コミックス)*, Tokyo, Mandarake Shuppanbu, 2008, p. 101-103.

quand leur photographie est incluse dans le livre, comme au sens figuré, à travers leur mise en avant comme artistes à l'origine de ces récits dessinés. Certaines éditions contiennent parfois un appareil critique, rédigé par des journalistes, des universitaires ou des spécialistes du sujet. Quand les éditeurs de mangas se tourneront vers le format *bunko* dans les années 1980⁷, ils procéderont de la même manière en accordant à des œuvres classiques une auctorialité d'ordinaire propre aux auteurs de romans (textes critiques présents en postface, interviews des dessinateurs, etc.). Tous ces éléments confirment que la mise en livre des mangas a transformé le statut des dessinateurs en véritables auteurs. En tant que tels, ils sont d'ailleurs rémunérés non plus uniquement à la page comme pour une publication en magazines, mais avec un pourcentage sur les ventes de chaque volume (fig. 1).

⁷ Autre format « poche » de l'édition au Japon, c'est notamment le format économique du roman.



Fig. 1 : À gauche, un manga au format tankōbon : Nagai Gô 永井豪, [ハレンチ学園], L'École impudique, shinsho : 10,5 × 17,3 cm, t. 12, Tokyo, Shūeisha, 1972 © Shūeisha. À droite, un magazine de mangas, au format B5 : Shūkan Shōnen Magajin 週刊少年マガジン, 18 × 25 cm, Tokyo, Kōdansha, 1971 © Kōdansha.

Conséquences d'une miniaturisation

Sur le plan formel maintenant, l'effet livre est perceptible à travers la composition même de la page de manga. On peut faire l'hypothèse que la miniaturisation induite par la transformation en livre des mangas a contribué à convaincre les auteurs d'adapter leurs récits à la lisibilité d'un petit format. En passant du B5 (18 × 25 cm) au *shinsho* (10,5 × 17,3 cm), le manga a donc muté progressivement pour être lu sur un support plus restreint. Le modèle tezukéen des années 1950, qui présentait des mises en pages orthogonales et des personnages dessinés dans leur entièreté, tend à périlcliter, au profit de représentations de visages et d'autres parties du corps, elles-mêmes agencées au sein de pages à la composition moins géométrique. Autrement dit, il y a moins de cases et moins de textes dans les pages de mangas des années 1970 que dans celles des années 1950. Ce phénomène est en partie la conséquence du rétrécissement de la page qui intervient avec la mise en livre du manga sous le format du tome relié. Avec moins de place, il fallait aérer le contenu pour le rendre plus lisible.

Le chercheur Izumi Nobuyuki⁸ a bien montré que le processus de création des planches de mangas intègre en amont le résultat final, c'est-à-dire l'objet plié, lu un peu en biais, parfois tenu à une seule main. De fait, les auteurs adoptent des stratégies pour optimiser la lisibilité de leurs récits en choisissant le type d'informations qu'ils placent sur les différentes parties de

⁸ Izumi Nobuyuki 泉信行, *Manga o mekuru bôken* 漫画をめぐる冒険 (L'aventure au fil des pages de manga), Tokyo, PFP Library, 2008.

la double page, véritable unité qui correspond à la réalité de la lecture du manga en tant qu'objet.

Il est d'autre part intéressant d'observer qu'au même moment, un certain nombre de dessinatrices, à commencer par Hagio Moto (1949-), Takemiya Keiko (1950-) ou Ôshima Yumiko (1947-) que l'on regroupe souvent sous l'appellation du Groupe de l'An 24, ont commencé à développer une nouvelle grammaire du manga. On relève généralement deux éléments caractéristiques de leurs œuvres : une mise en page qui s'affranchit des compositions traditionnelles, et leur propension à explorer la psychologie des personnages à travers le monologue intérieur. La naissance de ce courant est souvent expliquée par la diversification des publics et/ou par un grand mouvement d'autonomisation des femmes dans les milieux culturels japonais de l'époque. Si ces éléments sont tout à fait pertinents, nous y ajoutons l'hypothèse que l'apparition du tome relié a également contribué à l'élaboration de ces innovations graphiques et narratives, tant ce type de récits semble convenir à la mise en livre du manga. Concernant la mise en page des œuvres des autrices de Groupe de l'An 24, on peut en effet observer qu'elles ont souvent recours à des « pleines pages », c'est-à-dire des compositions sans cases dans lesquelles les personnages se mélangent à des textes, parfois non balisées par des bulles, mais accompagnées d'éléments graphiques d'ordre décoratif. Cette organisation de la page qui donne le primat à l'émotion correspond sans doute davantage au livre qu'au magazine, en ce qu'elle sort du déroulement narratif classique de la bande dessinée pour inciter le lecteur ou la lectrice à embrasser les sentiments des personnages dans un moment suspendu.

Le deuxième élément caractéristique des œuvres du Groupe de l'An 24, l'exploration intime de la psychologie des personnages, est bien sûr lié à l'éclatement compositionnel évoqué plus haut. Le point le plus remarquable en est certainement la représentation du *naimen* 内面 (littéralement « l'intériorité », que l'on peut ici traduire par « monologue intérieur »). Il s'agit d'une nouveauté dans l'énonciation en manga : le personnage ne s'adresse plus à un autre, mais directement au lecteur ou à la lectrice à travers des bulles de dialogue qui servent d'outils à la compréhension, à l'empathie, voire à l'amour dirigé vers le personnage de fiction. C'est ce même procédé que l'on peut par exemple observer en 1974 dans le célèbre *Cœur de Thomas*⁹ d'Hagio Moto.

Il n'est pas anodin que des intellectuels comme Yoshimoto Takaaki¹⁰ (1924-2012) ou Ôtsuka Eiji¹¹ aient qualifié de « littéraires » les mangas de ce courant. Outre les procédés et autres figures de style empruntés à la littérature, c'est peut-être aussi, de manière plus prosaïque, la forme même

⁹ Hagio Moto 萩尾望都, *Tôma no shinzô* トーマの心臓, Tokyo, Shôgakukan, 1974. Traduction française par Sekiguchi Ryôko, Takanori Uno et Patrick Honnoré sous le titre *Le Cœur de Thomas*, Paris, Kazé éditions, 2012.

¹⁰ Philosophe et critique célèbre au Japon, Yoshimoto Takaaki a écrit en 1984 un essai dans lequel il s'intéressait aux autrices du Groupe de l'an 24 : Yoshimoto Takaaki 吉本隆明, *Masu imêji-ron* マス・イメージ論 (Théorie des images de masse), Tokyo, Fukutake Shoten, 1984.

¹¹ Ôtsuka Eiji est l'une des figures incontournables des recherches sur le manga au Japon. Chercheur au Centre international de recherche sur les études japonaises à Kyoto, il a écrit un essai dans lequel il revient sur l'importance des autrices du Groupe de l'an 24 et plus largement de la culture féminine dans le Japon des années 1970 : Ôtsuka Eiji 大塚英志, « *Kanojotachi* » *no rengô sekigun – Sabukaruchā to sengo minshu shugi* 「彼女たち」の連合赤軍 サブカルチャーと戦後民主主義 (L'Armée Rouge unifiée des filles – la subculture et la démocratie d'après-guerre), Tokyo, Kadokawa Shoten, 2001.

de ces mangas, analogues à un roman de poche, qui se mariait parfaitement à son contenu. De fait, le manga sous forme de livre, celui que l'on pose sur sa table de chevet, que l'on prête à des êtres chers, que l'on cache, sur lequel on pleure, représentait le réceptacle idéal pour ces récits centrés sur l'exploration de l'intériorité des personnages.

La miniaturisation des mangas via le format *tankôbon* a ainsi participé à la reconnaissance de leurs auteurs et autrices, mais également à l'apparition de nouvelles formes d'expression plus adaptées au livre de poche. À l'instar des autres livres, les mangas sont donc des objets qui dépendent de leur enveloppe matérielle, car comme le rappelle Roger Chartier : « il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire, pas de compréhension d'un écrit qui ne dépende des formes dans lesquelles il atteint son lecteur¹² ».

¹² Roger Chartier, « Textes, imprimés, lectures », dans *Pour une sociologie de la lecture, Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, Martine Poulain (dir.), Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1988, p. 16.