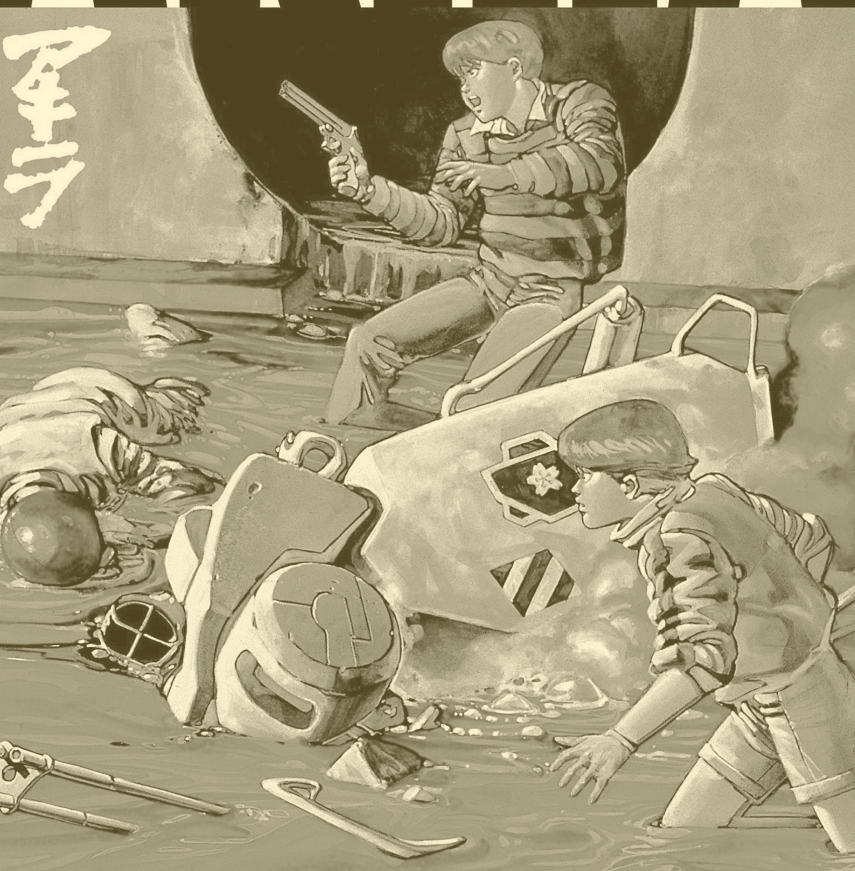
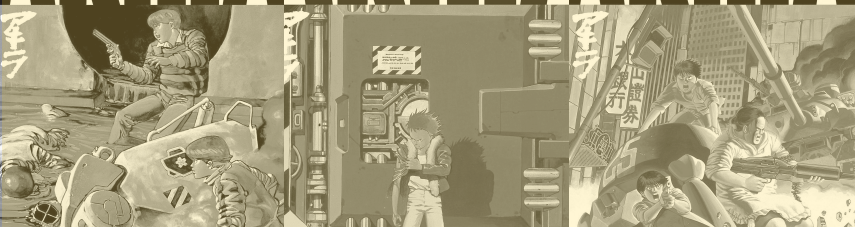


AKIRA 1

KATSUHIRO OTOMO





アキラ

Katsuhiro Otomo
1982-1990
Kodansha

En 1952, le gouvernement japonais annonce la fin de la période d'occupation américaine sur le territoire nippon. La fin de cette période signifie le début d'une nouvelle ère pour le Japon, dictée par la croissance économique et démographique.

En 1980, la bulle économique atteint son apogée. Elle permet à 85% de la population de s'identifier comme appartenant à la classe moyenne¹.

Par la prolifération de capital et de population, l'agrandissement des villes prédit par les Métabolistes en 1960 était inévitable. À la suite de ce mouvement radical, ses ambitions sont rejetées, par la population et la classe politique. Kisho Kurokawa, l'un des membres fondateurs du mouvement, décrit lui-même dans *The Japan Architect* n° 247 en octobre 1977 l'inutilité de ce courant dans un contexte de croissance économique stable². Par un manque de contrôle commun de l'urbanisation croissante, la ville commence à échapper à tout contrôle, personnifiant la croissance économique d'un pays semblant inarrêtable³.

À la même période, le médium du manga connaît une croissance exponentielle. Déjà populaire après-guerre, relancé par des auteurs comme Ozamu Tezuka, le manga s'industrialise. Les œuvres ne sont plus créées par des auteurs uniques, mais des équipes, permettant une division des tâches à effectuer, pour accroître une production en demande⁴.

Dans cette période intense, un manga se sépare du lot : *Akira* de Katsuhiro Otomo, en 1982. À lui seul, le manga cristallise les peurs du pays : de l'intimidation occidentale à la reconstruction

¹ Kinko Ito, « A History of Manga in the Context of Japanese Culture and Society », *Journal of Popular Culture* 38, n° 3, 2005 : 472. ² Isin Kazuhiro et Suzuki Hiroyuki, *JA: The Japan Architect: Post-Metabolism, the New Wave in Japanese Architecture*, JA the Japan Architect, International ed, 247, Tokyo, Shinkenchiku-sha, 1977, 21.
³ Zhongjie Lin, « Metabolist Utopias and Their Global Influence: Three Paradigms of Urbanism », *Journal of Urban History* 42, n° 3, mai 2016 : 609. ⁴ Ito, « A History of Manga in the Context of Japanese Culture and Society », 468.

impulsive de sa capitale⁵.

Avant la réalisation du manga *Akira* en 1982, son auteur et dessinateur Katsuhiro Ottomo dessina plusieurs séries novatrices comme *Fireball* en 1979 et *Domu* en 1980. Chacune de ces histoires prend place dans le tissu urbain de Tokyo. Il est impossible pour le lecteur de réellement déterminer la localisation de ces narrations. La ville de Tokyo est représentée comme une masse sans limites, théâtre d'événements fantastiques, mêlant technologie et psychisme d'habitants opprimés.

L'impact d'*Akira* sur le médium du manga n'est pas à négliger, au cours de sa publication dans *Young magazine KC* de 1982 à 1990, un film fut commandé en 1988. Celui-ci est encore considéré comme l'un des films les plus importants de films d'animation. Par sa qualité, mais aussi ses thématiques.

Pour cette étude, nous nous concentrerons seulement sur le manga *Akira* et non son film. Avec une production quasi simultanée, le manga continua bien après la sortie de son homonyme cinématographique. La fin du manga permet à son auteur d'approfondir les thématiques du récit et d'offrir une conclusion à l'ensemble de ses œuvres.

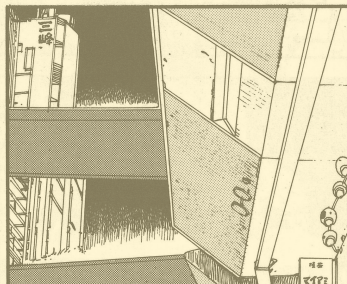
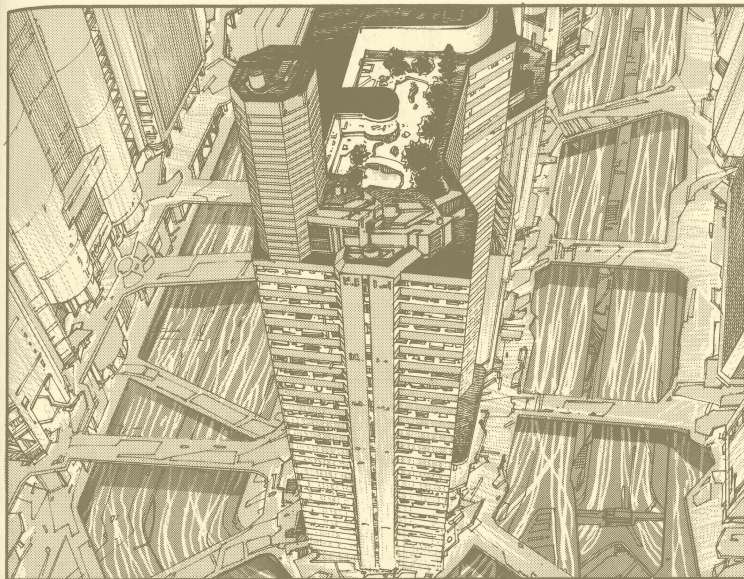
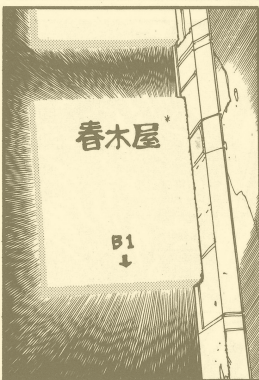
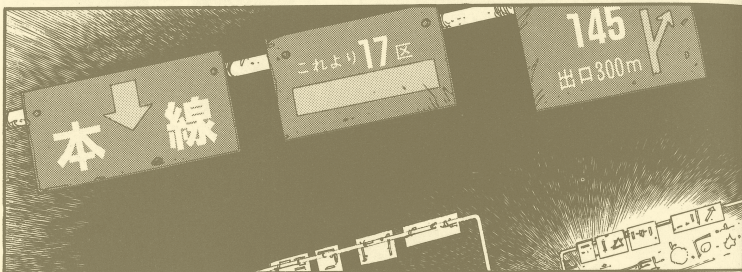
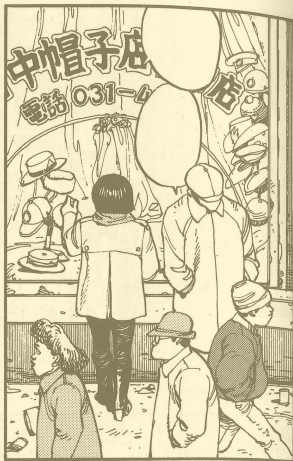
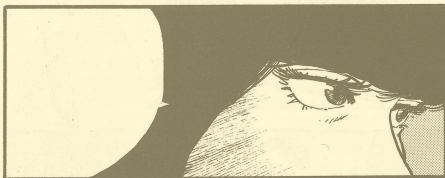
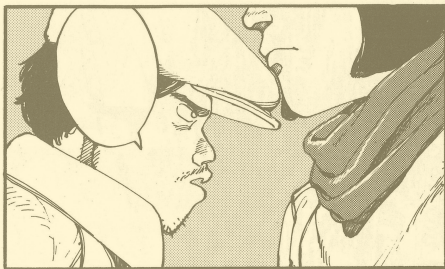
Le manga *Akira* se divise en deux parties, réunit en six volumes d'environ 400 pages, pour un total de 2400 pages. La première partie nous narre les aventures de Kaneda, jeune leader d'un groupe de *bôsozoku*, un gang de motards, communs au Japon des années 80, évoluant dans la ville de Neo-Tokyo. Celle-ci fut détruite en 2020, à la suite d'une mystérieuse explosion

provoquée par l'enfant prodige Akira.

Suite à un accident provoqué par un enfant possédant les mêmes pouvoirs psychiques d'Akira, Tetsuo, le second de Kaneda commence à réveiller ses pouvoirs mentaux. Il les utilise afin de pouvoir dépasser l'autorité, à la fois de son ami Kaneda, et du gouvernement totalitaire de la ville. La fin de la première partie prend place, lorsque Tetsuo réveille Akira. Par un accident, l'enfant crée une seconde explosion, entraînant de nouveau la chute de la ville, ainsi que de son gouvernement.

La seconde partie prend place dans la ville en ruine. Contrôlée par Tetsuo, elle devient la cible d'une coalition internationale pour le contrôle du pouvoir d'Akira. Au milieu de ce conflit, Kaneda, ainsi que plusieurs alliés tentent de mettre fin au règne tyrannique de Tetsuo. À la tête de sa communauté totalitaire baptisée grand empire de Tokyo.

L'histoire se conclut à la suite du pardon de Tetsuo par Kaneda grâce au sacrifice d'Akira. Par ses dernières paroles prononcées, Kaneda déclare la mise en place du nouveau grand empire de Tokyo, et proclame son indépendance en refusant l'aide des forces mondiales.



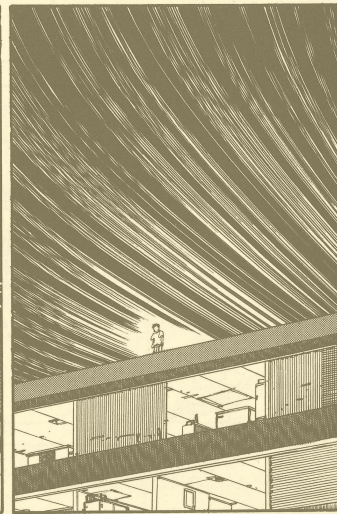
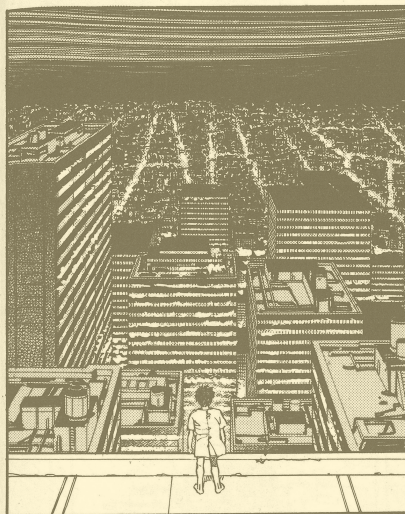
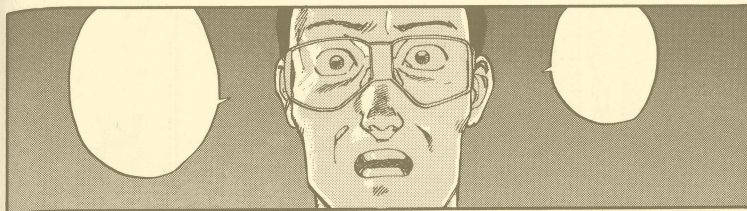
Cité éphémère

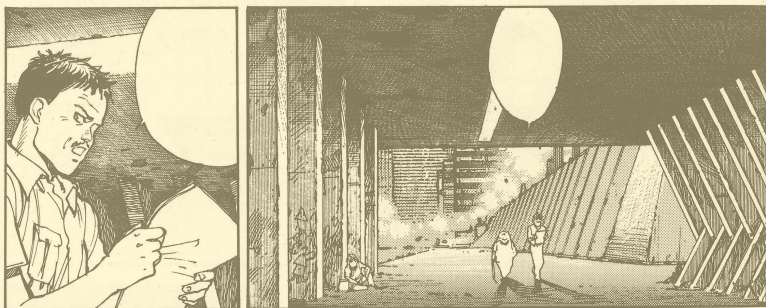
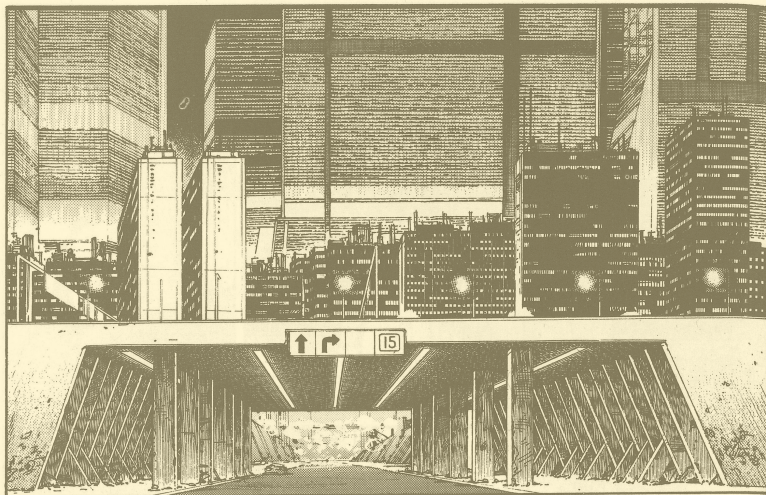
Le protagoniste silencieux du récit d'*Akira* est Neo-Tokyo. Celle-ci est le reflet direct de la capitale nipponne dans les années 80. Par sa présence quasi infinie de gratte-ciel monolithique, de ses hiérarchies verticales, ses viaducs routiers s'étendant à perte de vue, elle exprime l'excès engendré par la bulle économique de son alter ego réel. Représentante du système qui oppresse nos protagonistes, la ville est basée sur un cycle continu de destruction et de reconstruction. Celle-ci est illustrée dès les premières pages de l'œuvre, le voyage de Kaneda et sa bande vers le cratère de la première explosion de 2020.

Neo Tokyo prend racine dans les péchés de la Ville de Tokyo de la fin des années 80. Celle-ci est poussée à l'excès, symbole d'un capital ayant perdu son échelle humaine. La destruction de la ville permet sa reconstruction plus contrôlée. Sa gouvernance a changé, mais son système reste le même tout en étant décuplé⁶.

La ville de Neo Tokyo comme élément hyper technologique est similaire au *Tokyo Bay plan* de Tange, projetée en 1964. Prenant place sur la baie, Neo-Tokyo n'est plus limitée par des contraintes physiques. Sa croissance est synonyme à la production grandissante du Japon de l'époque, échangeant sa production industrielle pour une industrie de haute technologie et d'information⁷. La ville n'est que gratte-ciel de cristal et non un amas d'usines d'industrie lourde.

Bien que basé sur le traumatisme nucléaire



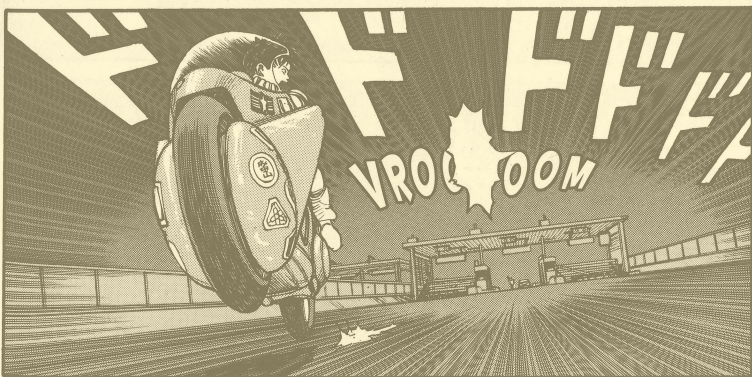
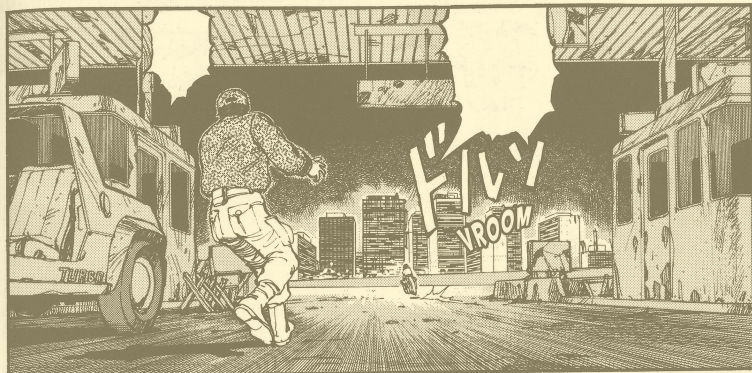
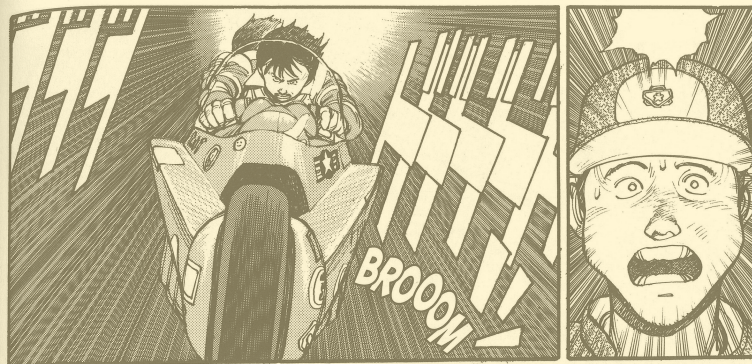
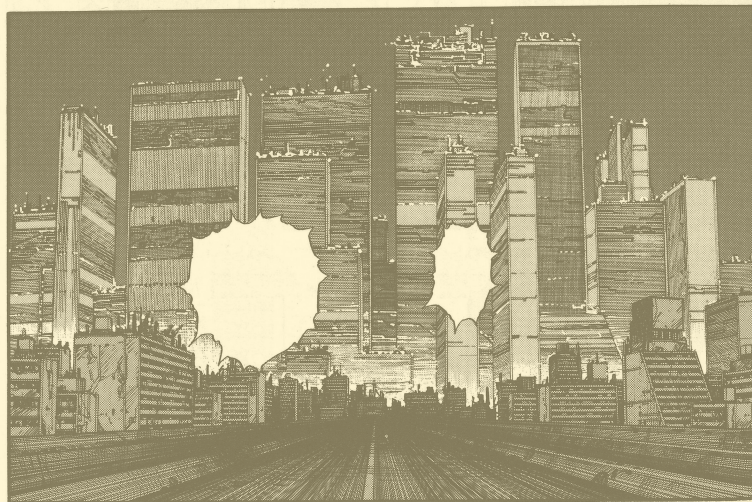
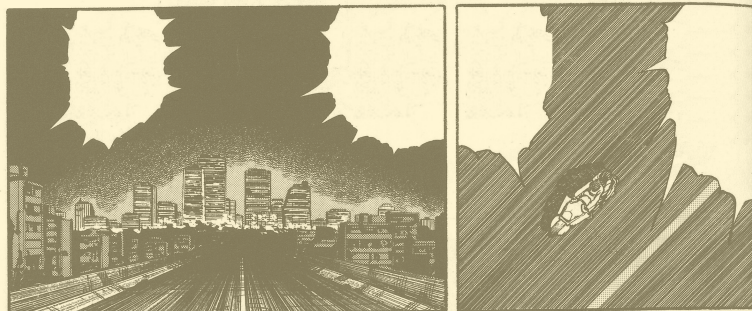
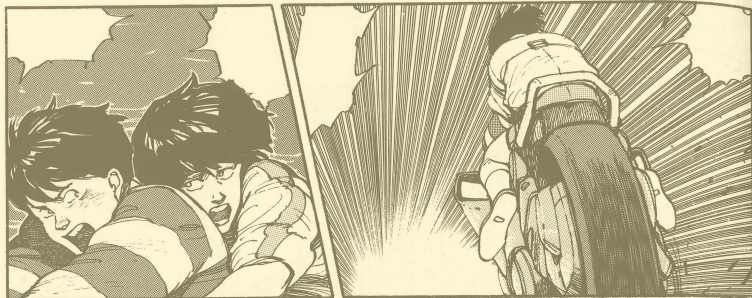


japonais suite aux bombardements d'Hiroshima et Nagasaki en 1945, son usage n'est ici pas utilisé afin de placer le Japon comme victime⁸. Au contraire, le pays est complice, non pas de sa destruction, mais de sa reconstruction immédiate. Plus le traumatisme est grand, plus sa reconstruction sera rapide et profitable, sans apprendre des erreurs passées⁹.

La reconstruction économique est ici représentée par la mégastructure qui contient Neo-Tokyo. Bien que jamais qualifié comme tel, son usage permet de séparer Neo-Tokyo de son tissu existant détruit par la distance. La mégastructure n'est qu'une réécriture sur le passé, sans le prendre en considération. Par celle-ci, la hiérarchie sociale peut de nouveau prendre place, sa composition n'est qu'au service d'une production constante¹⁰. Aucun lieu de rassemblement social n'est présenté dans l'œuvre. Toutes interactions prennent place, soit dans un foyer, un lieu de commerce ou une facilité gouvernementale. Toutes rencontres extérieures se situent à proximité d'infrastructures de la nouvelle ville, rappelant l'omniprésence du système qu'elle représente. Cette mégastructure est hostile au lecteur. Neo-Tokyo est l'ennemi du récit, par sa création d'antagonistes en son sein.

Ce n'est que par le contact du passé, ici l'accident de Tetsuo à proximité de l'ancien cratère de l'explosion de 2020 que la narration peut démarrer. Ce symbole du passé est ce qui permet de mettre en jeu les différents conflits pré existant entre les générations, Kaneda/gouvernement, mais aussi entre les individus eux-mêmes, Testuo/le colonel. La confrontation

9 T. Lamarre, « Born of Trauma: Akira and Capitalist Modes of Destruction », *Post-tions: East Asia Cultures Critique* 16, n° 1, 1 mars 2008 : 137. 10 Eleanor Botoman, « Muted Megastructures: The Architecture of Akira », octobre 2017, 3.





au passé est ce qui permet d'avancer, non la reconstruction immédiate d'un système absolue.

Ces thématiques stipulées dans *Akira* se retrouvent en architecture, traitée par Arata Isozaki, dans une période similaire. La carrière d'Isozaki débute avec son appartenance relative au mouvement Métaboliste. Très rapidement, il se détache de celui-ci pour en devenir critique. La confrontation entre destruction et construction est illustrée pas beaucoup de ses projets des années 60-70, mais nous nous contrerons ici sur un en particulier.

Le Electric Labyrinth, projeté en 1968 pour la 14e triennale de Milan. Cette installation prend forme en deux parties. La première est un ensemble de seize panneaux de Plexiglas. Chacun est placé sur un axe métallique, leur permettant de tourner sur eux même. Sur la surface de chaque panneau sont illustrées des représentations traditionnelles et photographies, personnifiant la mort, la maladie et la pauvreté. La disposition de ces panneaux créer un labyrinthe¹¹. Par leurs transparences, les panneaux permettent au spectateur de toujours avoir le deuxième élément de l'exposition en vue : l'écran.

Celui-ci est un photomontage de l'architecte baptisé *Re-ruined Hiroshima*, montrant une ville nouvelle, prenant place sur les ruines d'Hiroshima. Sur cette photo sont projetés différents documents architecturaux de projets de reconstruction, notamment métabolites, comme des maquettes de Fumihiko Maki ou le Tokyo Bay plan de Kenzo Tange.

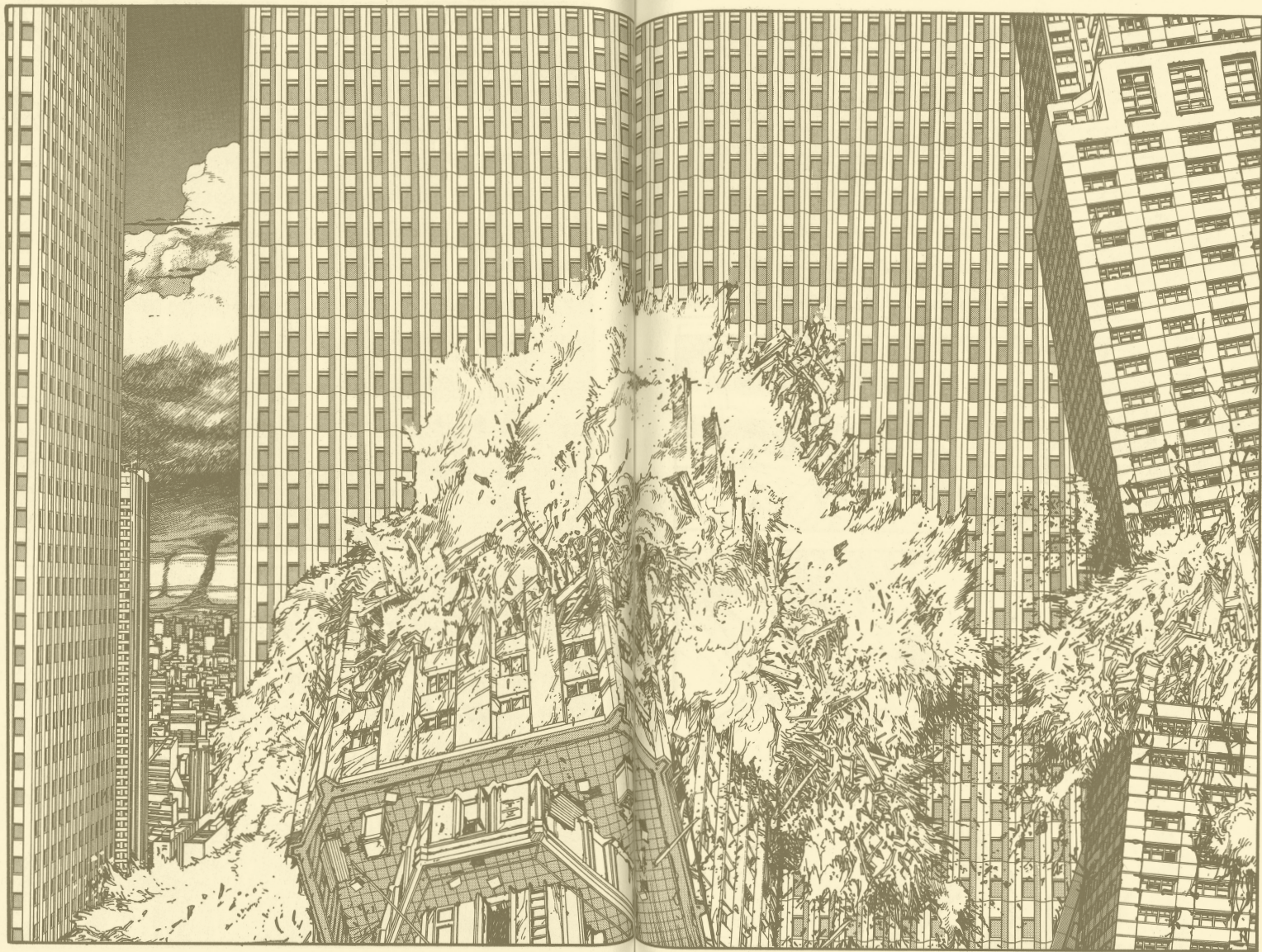
Par cette installation, Isozaki dénonce le cycle

¹¹ David B. Stewart, *Arata Isozaki: Architecture 1960-1990*, Los Angeles: Museum of Contemporary Art etc, 1997, 278.

continu de l'architecture de reconstruction¹². Il rappelle que si les projets métabolites ont pu autant provoquer d'émerveillement, ils sont possibles grâce à la destruction. La désolation de la ville n'est qu'un terreau fertile pour la ville de demain. Une ville basée sur des enjeux abstraits, de richesse et de discriminations.

Cette même ville continue de croître, tel un organisme indépendant, attendant sa destruction future, qui lui permettra d'accéder à des niveaux encore plus démesurés. Cette ville imaginée par Isozaki est la Neo-Tokyo d'*Akira*. À la fin de la première partie du récit, celle-ci atteint son but ultime : sa destruction. Ottomo nous pose alors la question de l'interruption de ce cycle, basé sur la destruction/reconstruction.





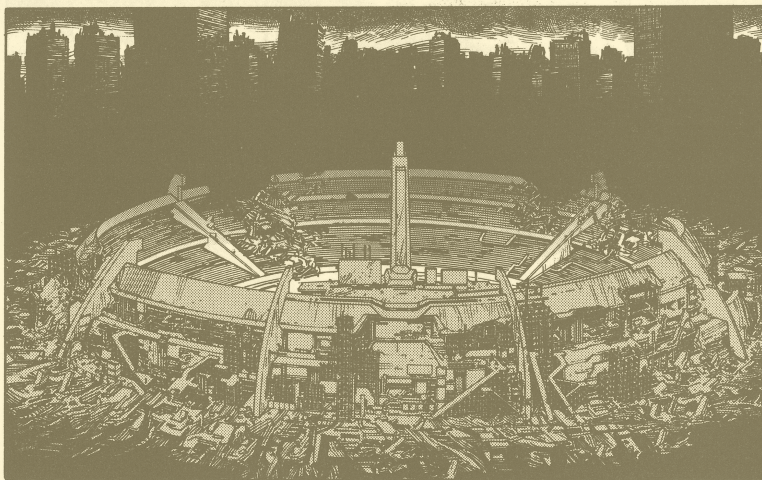
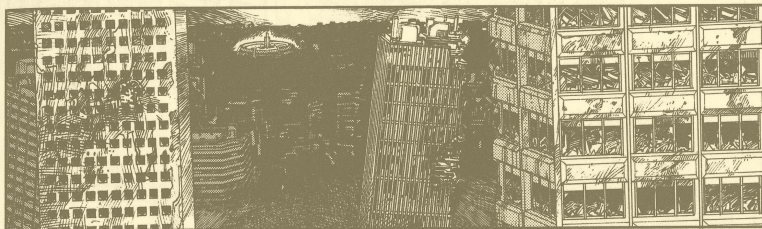
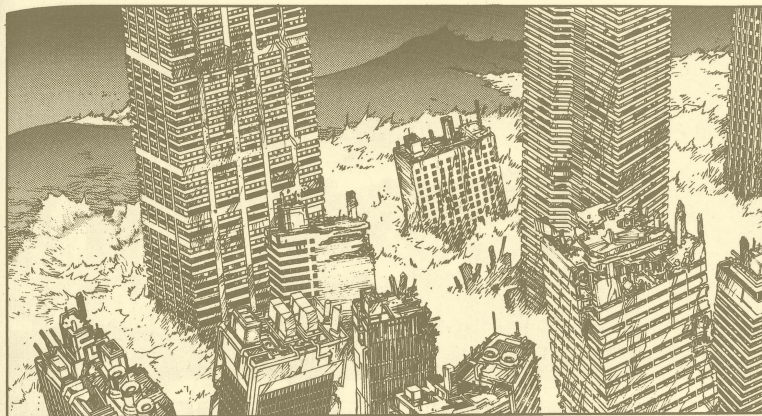
La ruine comme théâtre à la narration

Avec son montage *Incubation process*, Isozaki met en confrontation directe la nouvelle ville projetée par une mégastructure métaboliste, avec les ruines d'une civilisation éteinte. Il décrit ce montage comme un « procédé d'incubation », nécessaire à la nouvelle ville. De la même manière, la Neo-Tokyo détruite d'*Akira* est le théâtre d'une incubation, décidée par le conflit de ses protagonistes. Le parti émergeant de ce conflit sera le seul décideur de la nouvelle forme que la ville devra adopter.

D'après Svetlana Boym, dans *Ruinophilia, appreciation of ruins*, la ruine nous sert de rappel. Un rappel du passé, mais aussi du futur qui aurait pu se produire¹³. Ce rappel nous montre l'irréversibilité du temps, la remise en cause des conséquences de nos actions, à une échelle qui nous dépasse. Selon Walter Benjamin, l'admiration des ruines nous permet de remarquer les faiblesses du passé et les possibilités qui en découlent, à la manière des plantes poussant dans celle-ci¹⁴.

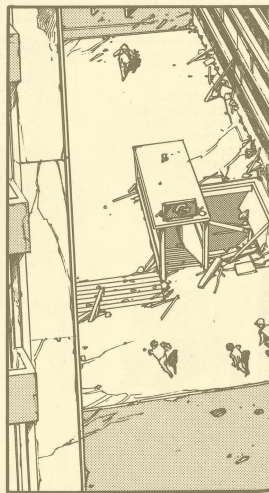
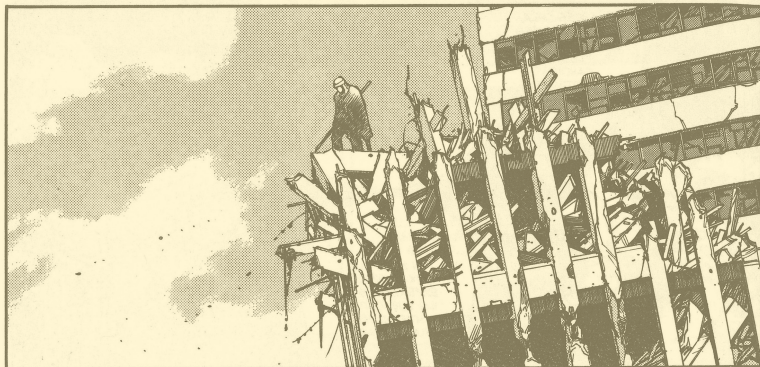
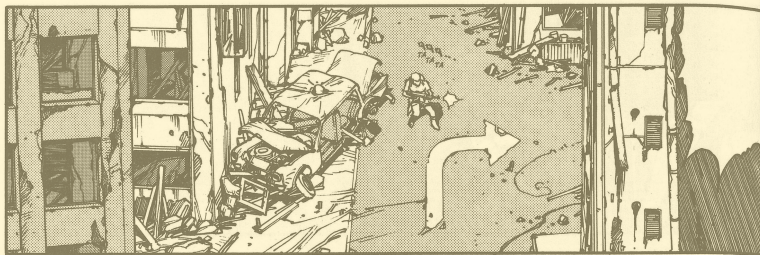
La ruine est ainsi un élément significatif dans la mise en crise du cycle de destruction/reconstruction évoqué plus tôt¹⁵.

La Neo-Tokyo ruinée d'*Akira* reprend son rôle premier : celui de décors matériels. Plus aucune métaphore ou hiérarchie sociale n'est imposée par son architecture. Elle ne prend la forme que de simples fragments, disposant toute des mêmes caractéristiques esthétiques, avec une



13 « Ruinophilia: Appreciation of Ruins | Svetlana Boym », consulté le 5 janvier 2022, <http://monumentaltransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia-ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html>.

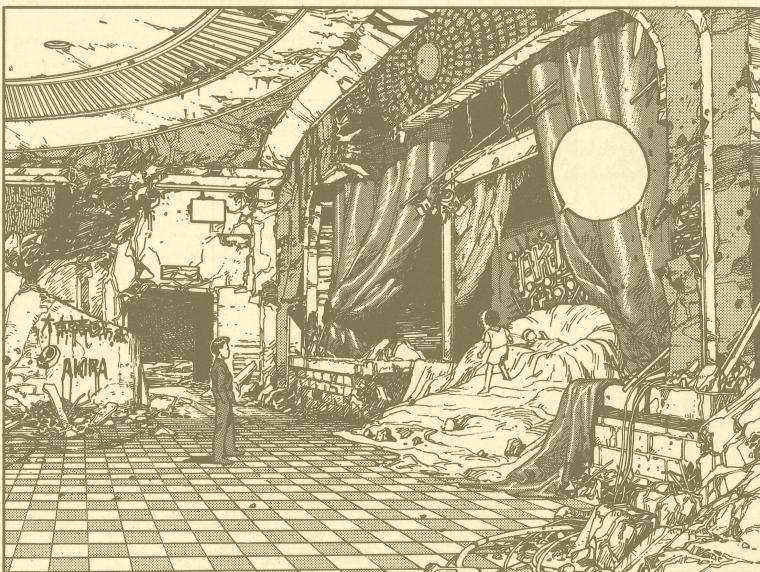
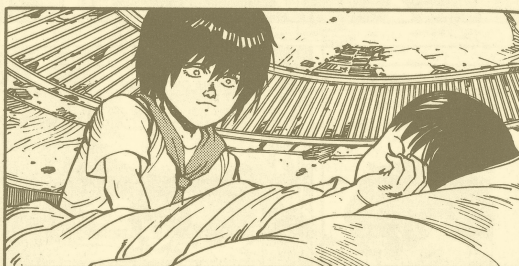
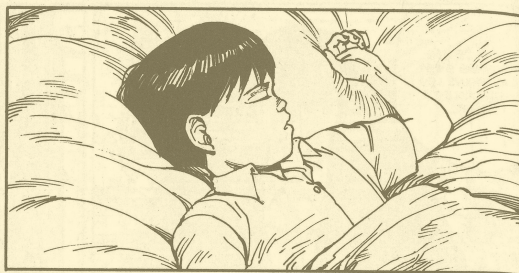
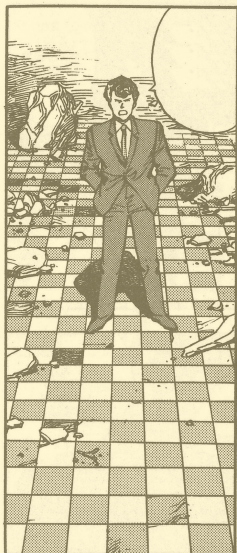
14 « Ruinophilia: Appreciation of Ruins | Svetlana Boym », consulté le 5 janvier 2022, <http://monumentaltransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia-ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html>.
15 Lin, « Metabolist Utopias and Their Global Influence », 617.



régularité de façade maçonnique. Ces fragments ne forment qu'une vaste jungle de béton dans laquelle les protagonistes évoluent. Si certains modèles de la ville passée subsistent, tels que des monuments urbains, il faut noter les différences entre les deux parties du récit. Le bâtiment gouvernemental, représenté comme omnipotent par sa verticalité dans la partie une devient un abri anonyme à nos héros. Le réseau souterrain est réemployé comme nouveau théâtre des déambulations de Kaneda, libéré de son ancienne fonction. La ville est le terrain de jeux de ses habitants. Le symbole de pouvoir des ruines de Neo-Tokyo n'est pas représenté par la verticalité, mais par l'horizontalité. Le repère de l'antagoniste Testuo prend place au milieu de la baie, séparé du reste de la ville par la nature elle-même. Cette étendue d'eau symbolise le calme, le dore au milieu du chaos de la ville. Il n'est pas rare en tant que lecteur de s'émerveiller face à la beauté du nouveau paysage créée par la destruction.

L'annonce de la mort présumée de la ville nouvelle est de nouveau traitée par Isozaki avec le projet de bâtiment central de Tsukuba de 1979 à 1983¹⁶. La ville de Tsukuba est projetée par le gouvernement japonais dans les années 70 au nord de Tokyo, afin de créer un nouveau pôle scientifique national, contenant une grande partie de la recherche du pays. La ville est la première et la seule ville-nouvelle à être projeté après la seconde guerre mondiale sur le territoire nippon, reprenant des principes de planification hérités du modernisme.

Isozaki est mandaté en 1978 pour projeter les bâtiments centraux de cette nouvelle ville, avec



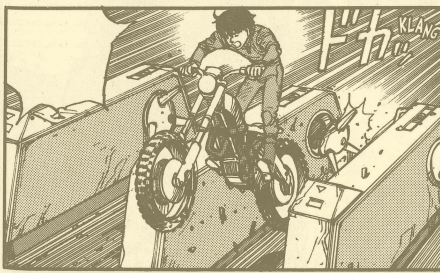
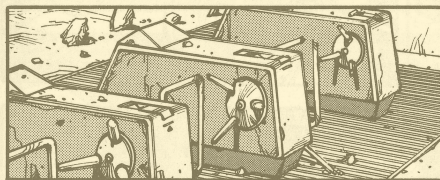
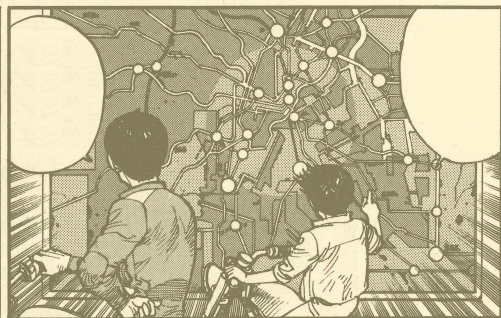
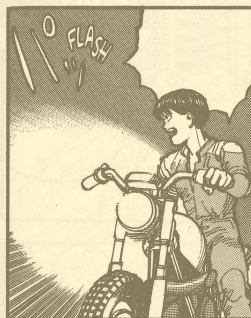
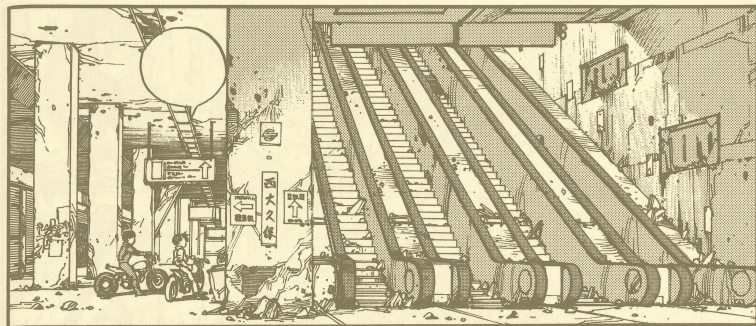
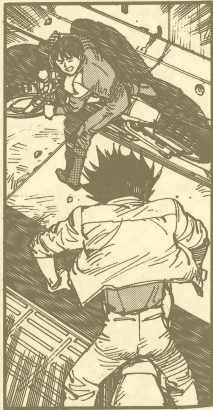
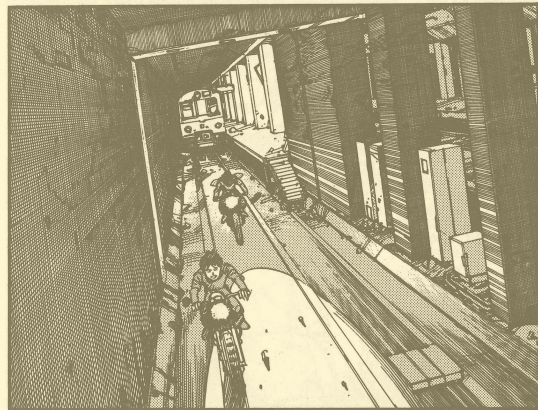
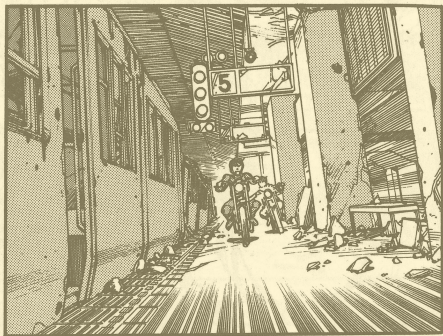
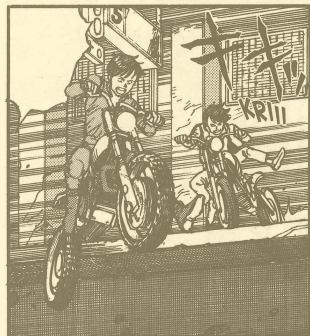
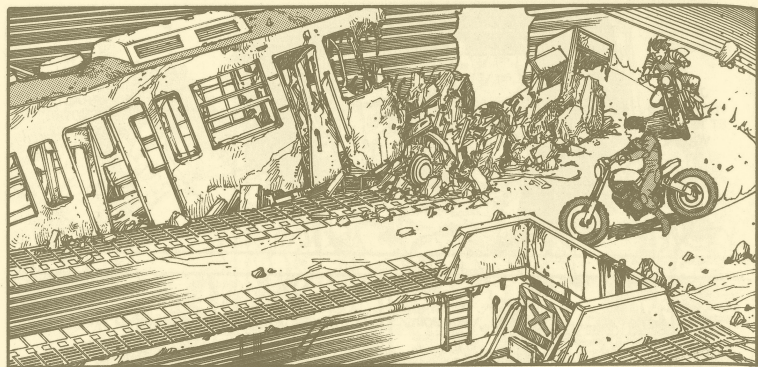
un corpus de bâtiments articulés autour d'une place publique.

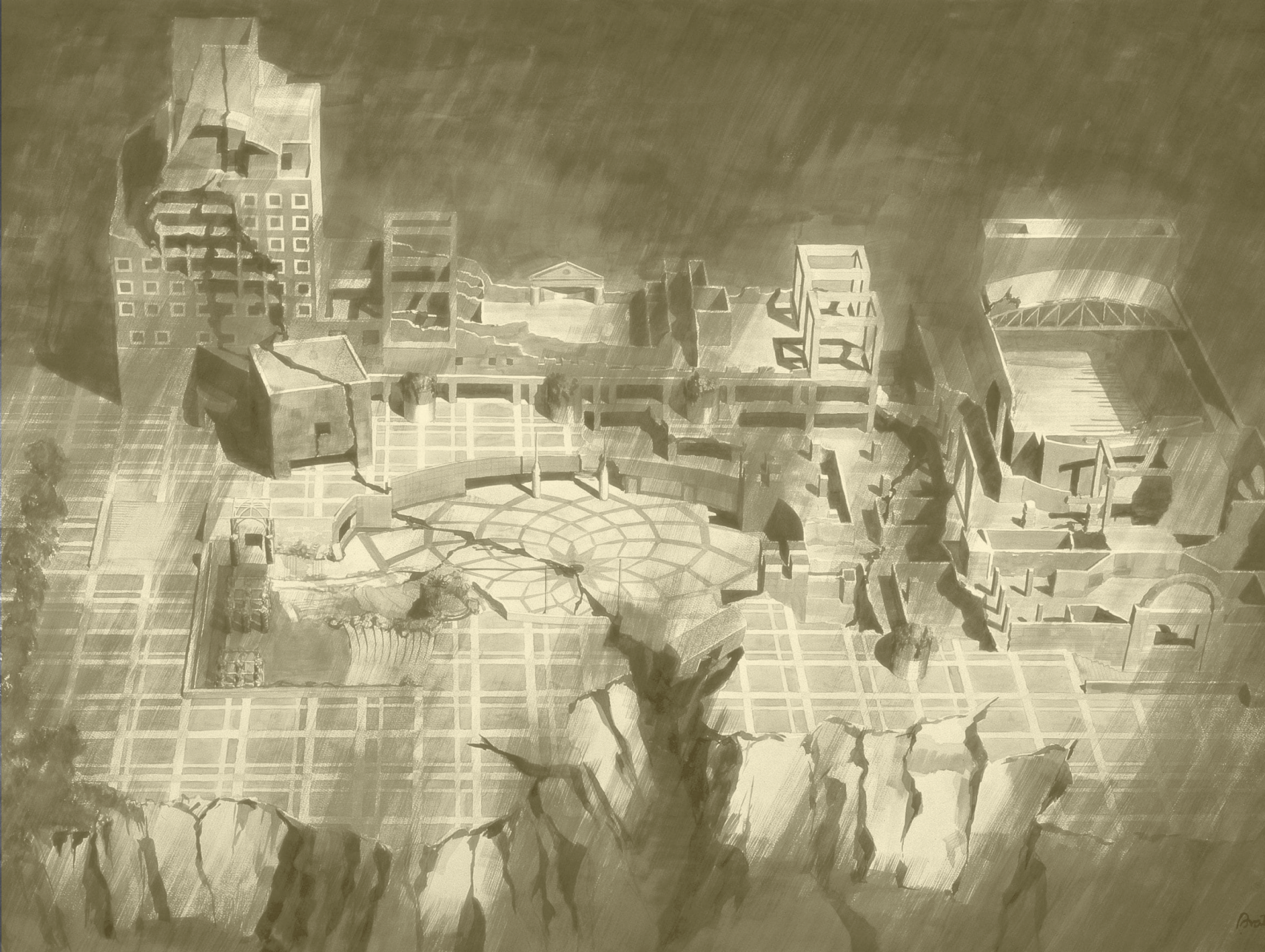
Tout le projet d'Isozaki est teinté d'ironie concernant le projet de ville nouvelle. Il est composé d'un ensemble de fragments d'architecture historique. On retrouve les colonnes des salines de Ledoux, des citations de Pieranèse, de Romano, ainsi que la place centrale du Campedoglio de Michelangelo à Rome au centre du complexe¹⁷.

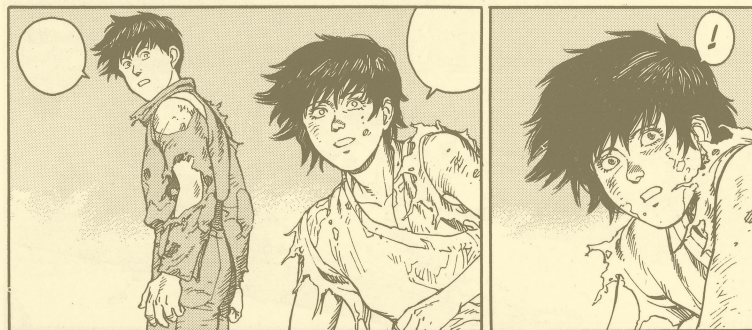
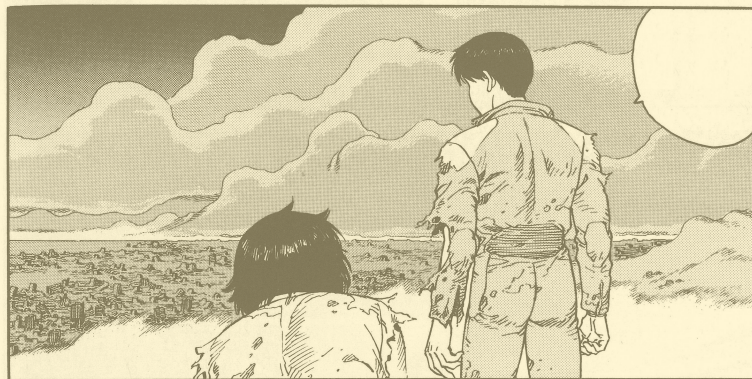
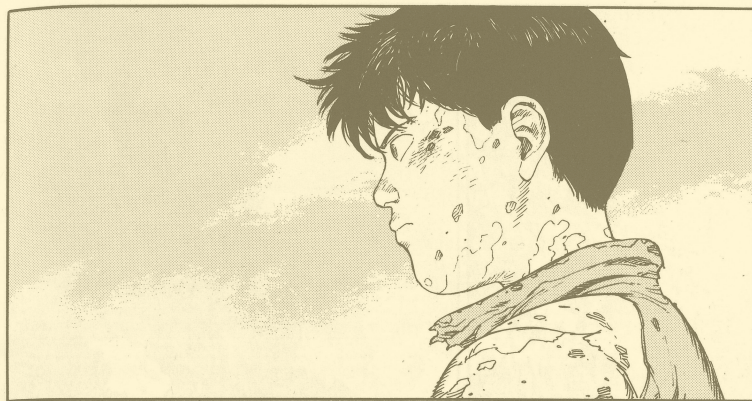
L'usage de références historiques permet à Isozaki de dénoncer la ville déjà considérée comme morte par l'architecte, car basé sur de mauvaises intentions, principalement économiques. Comme un ensemble de grandeur d'architecture passée, Isozaki représente son projet en ruine, similairement au Dessin de Joseph Gandy pour la banque d'Angleterre John Soane¹⁸. En confrontant son bâtiment à sa propre destruction, l'architecte nous interroge sur l'utilité de son œuvre. L'architecture a-t-elle une signification si elle n'est destinée qu'à entraîner sa propre destruction ?

Selon Alessandro Mendini, le projet d'Isozaki permet d'exprimer son individualité face à l'anonymisation de masse de notre société, en exprimant son identité propre¹⁹. C'est par la ruine que cette identité s'exprime, similairement à Kaneda, exprimant l'indépendance du grand empire de Tokyo, face aux nations occidentales.

Pour le final d'*Akira*, le message n'est pas la restauration d'un nationalisme radicale, mais plutôt une nouvelle forme de démocratie populaire. Ce nouveau système qui a besoin de s'exprimer et non d'être le théâtre d'un nouveau







relancement économique²⁰.

Par son rejet de la Mégastucture, le grand empire de Tokyo peut retrouver son individualité, mais aussi sa diversité. Il faut cependant remettre en question la séquence de page finale de l'œuvre, où Kaneda se re-imagine le Neo-Tokyo intact de ses débuts. Ce nouveau modèle de société sera-t-il durable ? Aucune suite n'étant prévue à l'œuvre, il n'appartient qu'au lecteur de l'interpréter.

De la même manière qu'Isozaki, Otomo ne définit aucune solution. Il encourage la reconquête de notions préconçues, de recherche de bases vierges pour une nouvelle génération.

Botoman, Eleonor. « Mutated Megastructures: The Architecture of Akira », octobre 2017 // « Clients ». In San Rocco. Venezia: San Rocco, 2016 // Futagawa, Yukio, Alessandro Mendini, et Arata Isozaki & Associates, éd. Arata Isozaki & Associates, Tsukuba Center Building, Ibaraki, Japan, 1979 - 83. Global architecture 69. Tokyo: A.D.A Edit, 1993 // Ito, Kinko. « A History of Manga in the Context of Japanese Culture and Society ». *Journal of Popular Culture* 38, n°3 (2005): 456-75 // Johnson, Keith Leslie. « Manga in the Anthropocene: Notes toward a Cyberpunk Ecology 2 ». *SE-RAS, Southeast Review of Asian Studies*, 2014 // Kazuhiro, Ishii, et Suzuki Hiroyuki. *JA: The Japan Architect, Post-Metabolism, the New Wave in Japanese Architecture. JA the Japan Architect. International ed.* 247. Tokyo: Shinkenchiku-sha, 1977 // Klein, Naomi. *The shock doctrine: the rise of disaster capitalism.* 1st ed. New York: Metropolitan Books/Henry Holt, 2007 // Lamarre, T. « Born of Trauma: Akira and Capitalist Modes of Destruction ». *Positions: East Asia Cultures Critique* 16, n°1 (1 mars 2008): 131-56 // Lin, Zhongjie. « Metabolist Utopias and Their Global Influence: Three Paradigms of Urbanism ». *Journal of Urban History* 42, n°3 (mai 2016): 604-22. // « Ruinophilia: Appreciation of Ruins | Svetlana Boym ». Consulté le 5 janvier 2022. <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/r/ruinophilia/ruinophilia-appreciation-of-ruins-svetlana-boym.html>. // Stewart, David B. *Arata Isozaki: Architecture 1960-1990.* Los Angeles: Museum of Contemporary Art etc, 1991.

