



HAL
open science

La déchéance d'un homme () de Dazai Osamu à Itô Junji : les enjeux de l'adaptation une œuvre littéraire en manga d'horreur

Xuandung Pham

► To cite this version:

Xuandung Pham. La déchéance d'un homme () de Dazai Osamu à Itô Junji : les enjeux de l'adaptation une œuvre littéraire en manga d'horreur. Sciences de l'Homme et Société. 2022. dumas-03992759

HAL Id: dumas-03992759

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03992759>

Submitted on 16 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

MÉMOIRE DE RECHERCHE MASTER 2

Langues Littératures, Civilisations Étrangères et Régionales
Études Japonaises
Parcours recherche

***La déchéance d'un homme (人間失格) de Dazai Osamu à Itô Junji
Les enjeux de l'adaptation une œuvre littéraire en manga d'horreur***

Présenté par **Xuandung PHAM**

N° Étudiant : 71306391

Sous la direction de : **Cécile SAKAI, Professeure à l'Université Paris Cité**

Soutenance le : **29 juin 2022**

Résumé en français du mémoire :

En examinant l'adaptation en 2017 en manga d'horreur par Itô Junji de la renommée nouvelle *La déchéance d'un homme* (人間失格 *Ningen shikkaku*) (1948) de Dazai Osamu à travers le prisme de la critique de la fidélité, de l'intertextualité et de la théorie du réseau, ce mémoire cherche à démontrer la particularité de l'approche d'Itô vis-à-vis de l'adaptation ainsi que l'importance d'adopter diverses perspectives dans la critique de l'adaptation. Une adaptation n'est ni secondaire ni indépendante, et ce n'est qu'en la situant dans un réseau englobant de multiples sources de référence que nous pouvons le mieux évaluer son succès et ses implications. Pour cette raison, ce mémoire juxtapose *Ningen shikkaku* d'Itô au roman de Dazai, à *Frankenstein* – une autre adaptation réalisée par Itô, et aux deux autres adaptations manga du roman de Dazai : l'une dans la série manga éducative *Manga de Dokuha* (まんがで読破) (2007) et l'autre réalisée par Furuya Usamaru (古屋兎丸) (2009), qui relèvent toutes de genres différents. Reposant sur les études d'adaptation, l'analyse multimodale, la critique littéraire et les théories cinématographiques, cette étude fournit une étude de cas pertinente dans le phénomène culturel courant de l'adaptation d'œuvres littéraires canoniques en manga. En parallèle, elle a pour but de susciter de l'intérêt académique pour le manga d'horreur d'Itô Junji, qui ont gagné en popularité en France ces dernières années mais n'ont pas encore reçu beaucoup de recherches scientifiques.

Résumé en anglais du mémoire :

In examining Itô Junji's 2017 horror manga adaptation of Dazai Osamu's well-known novella *La déchéance d'un homme* (人間失格 *Ningen shikkaku*) (1948) through the lens of fidelity criticism, intertextuality and network theory, this thesis strives to demonstrate the particularity of Itô's approach to adaptation as well as the importance of adopting various perspectives in adaptation criticism. An adaptation is neither secondary nor independent, and it is only by situating it within an encompassing network of multiple sources of reference that we can best evaluate its success and implications. For this reason, this thesis juxtaposes Itô's *Ningen shikkaku* against Dazai's novel, *Frankenstein* – another adaptation done by Itô, and two other manga adaptations of Dazai's novel: one in the educational manga series *Manga de Dokuha* (まんがで読破) (2007) and the other by Furuya Usamaru (古屋兎丸) (2009), all of which belong to different genres. Drawing on adaptation studies, multimodal analysis, literary criticism and film theories, this study hopes to provide a pertinent case study in the common cultural phenomena of adapting canonical literary works into manga. At the same time, it hopes to generate academic interest in the horror manga of Itô Junji, which have gained increasing popularity in France in recent years but have yet to receive much university research.

Mots clés (min 5) : *La déchéance d'un homme*, *Ningen shikkaku*, Itô Junji, Dazai Osamu, *Manga de Dokuha*, Furuya Usamaru, l'adaptation en manga, le manga d'horreur, la critique de l'adaptation, l'intertextualité.

Table des matières

INTRODUCTION	3
CHAPITRE 1. DAZAI OSAMU ET ITÔ JUNJI – LA QUESTION DE FIDÉLITÉ DANS L'ADAPTATION	9
I. Contextualisation du manga d'horreur	9
1. L'hybridité du manga d'horreur	9
2. Le manga d'horreur d'Itô Junji	16
II. <i>Ningen shikkaku</i> 人間失格 – Un récit d'horreur ?	22
1. Le motif de la peur dans le roman de Dazai Osamu	22
2. La « technique des spectres »	27
III. La réécriture de <i>Ningen shikkaku</i> par Itô Junji	33
1. L'insaisissable Ôba Yôzô	33
2. Le unheimlich du double	37
IV. Conclusion du chapitre	41
CHAPITRE 2. <i>FRANKENSTEIN</i> ET <i>NINGEN SHIKKAKU</i> – ADAPTATION COMME INTERTEXTUALITÉ	42
I. Penser à l'intertextualité de l'adaptation à travers le prisme de la contagion	42
II. L'expérience incarnée de la « lecture »	49
1. Peau infectieuse – La vision haptique du manga d'horreur d'Itô	49
2. L'horreur ambiante	54
III. L'aspiration utopique de l'esthétique contagieuse d'Itô Junji	61
IV. Conclusion du chapitre	67
CHAPITRE 3 - <i>MANGA DE DOKUHA</i> , FURUYA USAMARU, ITÔ JUNJI - LE RÉSEAU DES ADAPTATIONS EN MANGA DE <i>NINGEN SHIKKAKU</i>	69
I. L'adaptation en tant que connexion	69
1. La limitation du modèle biologique d'adaptation	69
2. Étudier les adaptations en manga de <i>Ningen shikkaku</i> du point de vue du réseau ...	71
II. L'adaptation comme réseau de connaissances et de significations	75
III. Les implications du <i>Ningen shikkaku</i> de Itô Junji	83
IV. Conclusion du chapitre	87
CONCLUSION	88
BIBLIOGRAPHIES	92
ANNEXE	100

INTRODUCTION

L'adaptation en manga d'œuvres littéraires canoniques est à présent considérée comme un phénomène culturel très courant. Cependant, en raison de l'asymétrie de statut perçue, de nombreuses adaptations continuent de lutter pour être reconnues comme des œuvres artistiques de valeur en tant que telles. Cette lutte fait notamment face à certaines adaptations qui ne semblent pas du tout intéressées par l'affirmation de leur singularité et acceptent leur rôle comme un produit secondaire, dérivé de l'œuvre originale. En fonction du public ciblé et de la notoriété de l'artiste manga, nous pouvons observer diverses orientations dans l'adaptation de la littérature en manga : le manga éducatif, les adaptations expérimentales, ou bien celles qui exploitent tout simplement l'œuvre canonique comme une marque garantissant un succès commercial. Dans certains cas, il est assez évident de savoir quel courant une adaptation choisit, mais en règle générale, plusieurs objectifs coexistent et, de ce fait, il n'est pas toujours possible de situer une adaptation dans une catégorie unique.

Ningen shikkaku (人間失格 *La déchéance d'un homme*, 1948) de Dazai Osamu (太宰治), en tant que l'un des romans les plus appréciés au Japon, a été largement adapté dans divers médias au fil des années. Parmi ses multiples adaptations en manga, celle d'Itô Junji (伊藤潤二), sérialisée dans le magazine bimensuel *Big Comic Original* de 2017 à 2018, apparaît comme un cas particulièrement intéressant car elle présente non seulement un changement de média mais aussi de genre, de la littérature pure (純文学 *junbungaku*) à l'horreur. C'est le genre de l'horreur qui permet à l'adaptation d'Itô d'effectuer une double opération : d'une part, ce qui est adapté est l'histoire de la lutte sans fin du protagoniste Ôba Yôzô (大庭葉蔵) qui résulte de son incapacité à établir des relations avec les autres humains, à négocier la différence entre sa véritable nature et les identités que la société attend de lui ; d'autre part, ce que *Ningen shikkaku* d'Itô parvient à réaliser est une reconfiguration ou une traduction de la qualité subversive de l'œuvre de Dazai Osamu sur un autre média grâce à certaines conventions du genre de l'horreur.

Dans *Suicidal Narrative in Modern Japan : The Case of Dazai Osamu*, Alan Wolfe soutient que la centralité du suicide dans la vie et l'œuvre de Dazai n'est pas la manifestation d'une faiblesse individuelle et avance l'argument selon lequel le récit suicidaire est utilisé chez Dazai comme un moyen de déconstruire les récits hégémoniques de la société japonaise d'après-guerre et du cercle littéraire japonais (le *bundan* 文壇). En analysant les suicides de

Kawabata Yasunari (川端康成) (1899-1972), Mishima Yukio (三島由紀夫) (1925-1970) et Dazai Osamu (1909-1948) ainsi que les représentations littéraires du suicide dans les œuvres de Natsume Sôseki (夏目漱石) et Mori Ôgai (森鷗外), Wolfe conclut que

Le paradigme du suicide moderne opère donc au Japon non seulement pour renforcer la perception dominante de la réalité, comme en Europe, mais aussi, par l'intermédiaire de l'écrivain aliéné, pour fournir au Japon un indicateur socioculturel supplémentaire de son propre processus de modernisation « réussie ».¹

Les écrivains de *Buraiha* (無頼派), Dazai en particulier, en raison de leur style de vie « décadent » et de leur attitude anticonformiste, ont été transformés en entités symboliques – en boucs émissaires par le *bundan* afin qu'il puisse se préserver en tant que cercle littéraire cohérent ; en héros romantiques par des critiques tels qu'Okuno Takeo. Wolfe suggère que Dazai utilise le suicide « comme un moyen de saboter les tentatives critiques pour le reconstruire en un soi cohérent et transcendant ».² Autrement dit, que ce soit dans le contexte culturel et social plus large ou dans le contexte littéraire du Japon d'après-guerre, Dazai Osamu, à travers le récit de suicide, s'efforce de négocier les forces opposées et de résister à la logique binaire à la base des idéologies dominantes qui encouragent la fermeture dans l'interprétation. C'est dans cette perspective que l'on peut dire que les œuvres de Dazai en général, et *Ningen shikkaku* en particulier, sont subversives et politiques. Ce qui caractérise *Ningen shikkaku* d'Itô Junji comme une adaptation « réussie » est précisément sa capacité à préserver l'ouverture de l'interprétation et de la perception dans l'expérience de « lecture ». Plutôt que de chercher à se substituer au roman de Dazai et d'assumer ainsi le rôle d'un produit dérivé ou secondaire, *Ningen shikkaku* d'Itô engendre un dialogue avec l'œuvre adaptée sur un pied d'égalité.

Lorsqu'il apparaît pour la première fois au cours du XIIIe siècle, le terme « adaptation », dérivé du mot latin *adaptatio*, qui était associé à un type particulier de traduction impliquant un certain degré de créativité, est déjà chargé de l'idée de transformation, d'ajustement et d'appropriation.³ Dans son livre fondamental intitulé *A Theory of Adaptation*, Linda Hutcheon définit l'adaptation comme un produit et un processus.

¹ WOLFE, Alan, *Suicidal Narrative in Modern Japan: The Case of Dazai Osamu*, Princeton University Press, New Jersey, 1990, p.39.

² WOLFE, Alan, *Suicidal Narrative in Modern Japan*, Op. Cit. p. 176.

³ LHERMITTE, Corinne, « Adaptation as Rewriting: Evolution of a Concept », *Revue LISA/LISA e-Journal. Littératures, Histoire Des Idées, Images, Sociétés Du Monde Anglophone – Literature, History of Ideas, Images and Societies of the English-Speaking World*, Vol. 2, No. 5, 2004, pp. 26-44 (p.26).

En tant que produit, l'adaptation est une traduction dans un sens spécifique : une traduction sous forme de transpositions intersémiotiques d'un système de signes (par exemple, des mots) à un autre (par exemple, des images), mais aussi une traduction « comme transmutation ou transcodage, c'est-à-dire nécessairement un enregistrement dans un nouvel ensemble de conventions ainsi que de signes ».⁴ En tant que processus, elle est « un acte créatif et interprétatif » de la part des adaptateurs et « un engagement intertextuel étendu » de la part des publics.⁵ Ce qui donne à l'adaptation sa valeur, c'est la nouveauté, ou la capacité de générer et de révéler de nouveaux sens dans un texte, mais c'est aussi le plaisir de la reconnaissance – en bref, une sorte de « répétition avec variation ».⁶ *Ningen shikkaku* d'Itô Junji ne se contente pas uniquement de transformer l'œuvre de Dazai en un conte d'horreur tout en faisant un usage abondant de citations exactes du roman, il adopte aussi la même approche que Dazai dans *Ningen shikkaku* comme la logique binaire à la base de divers concepts. Plutôt que de simplement franchir les frontières – ce qui est un acte subversif mais qui réaffirme simultanément la validité de ces frontières – l'opération que nous voyons dans l'adaptation d'Itô interroge le cadre binaire délimitant notre approche de la problématique de l'adaptation mais aussi notre façon de penser en général. L'adaptation d'Itô s'efforce de déstabiliser cette perception dichotomique en exposant la porosité de la démarcation entre la fidélité et l'infidélité dans l'adaptation, la vérité et la fiction, l'humain et le non-humain, la beauté et le grotesque, pour n'en citer que quelques-uns.

Sur le plan méthodologique, je m'appuierai sur une analyse sémiotique multimodale, puisque le manga est un exemple de multimodalité, c'est-à-dire qu'il produit du sens à partir de différents modes d'expression, notamment des paroles, des images fixes et séquentielles. En particulier, dans ce mémoire, j'examinerai la relation entre les modes verbaux (structures narratives, vocabulaire) et visuels (bulle de paroles, composition des cases, style), comment ces modes interagissent et contribuent à la création de sens et d'*affects*, ce qui distingue une adaptation de manga d'une autre. L'approche multimodale est utile, car elle me permet de considérer les informations graphiques au même niveau hiérarchique que le texte.

La partie principale de ce mémoire est divisée en trois chapitres correspondant à trois domaines des catégories binaires que *Ningen shikkaku* d'Itô interroge et à trois types

⁴ HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, London & New York, 2006, p. 16.

⁵ HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, *Op. Cit.*, p. 8.

⁶ HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, *Op. Cit.*, p. 4.

d'interaction qu'il a avec d'autres sources d'influence. Le premier chapitre est composé de deux parties : la première donne un aperçu du manga d'horreur dans lequel s'inscrivent les œuvres d'Itô, y compris *Ningen shikkaku*, et la seconde propose un autre angle pour aborder la question de la fidélité dans la critique de l'adaptation. Ce qui apparaît d'abord comme une représentation fidèle dans l'adaptation d'Itô finit par créer un effet d'horreur distinct qui souligne le côté unique du manga. Inversement, les intrigues supplémentaires censées renforcer le récit d'horreur attirent en fait l'attention du lecteur sur les thèmes qui imprègnent l'œuvre de Dazai, tels que l'impossibilité de connaître l'autre et la subjectivité fragmentée.

En s'éloignant davantage de la critique traditionnelle de la fidélité, le chapitre 2 situe *Ningen shikkaku* d'Itô dans un réseau plus large de références et le juxtapose à *Frankenstein* (フランケンシュタイン) – une adaptation qu'Itô a réalisée en 1994. Mon objectif ici est de démontrer l'efficacité du prisme de la contagion pour examiner les adaptations en termes d'intertextualité. En m'appuyant sur les concepts de la théorie du cinéma tels que la « visualité haptique » (théorisée par Laura Marks) et la « sonorité haptique » (Steven Brown), j'analyserai l'expérience corporelle et multisensorielle de la lecture des deux adaptations d'Itô et la manière dont une telle expérience contribue à une compréhension plus profonde des romans de Dazai Osamu et de Mary Shelley ainsi que du projet artistique global d'Itô.

Le dernier chapitre relie *Ningen shikkaku* d'Itô avec deux autres adaptations en manga du roman de Dazai : l'une appartient à une série de manga éducatif, *Manga de dokuha* (まんがで読破) (2007) et l'autre est une adaptation de Furuya Usamaru (古屋兎丸) (2009). Alors que le chapitre 1 explore le problème du jugement de valeur hiérarchique inhérent à la critique de la fidélité, le chapitre 3 aborde le même genre de problème, sauf qu'il se pose entre différentes adaptations d'une même œuvre. J'analyserai comment l'objectif visé, qu'il s'agisse de didactique, de facilité d'accès, de critique sociale ou d'expérimentation formelle, affecte la manière dont ces trois mangas adaptent le roman de Dazai en termes de forme et de contenu. Les catégories binaires abordées dans ce chapitre concernent la fonction de l'adaptation en manga de la littérature (divertissement/didactique, politique/apolitique, illustration/expérimentation artistique). Je suis convaincue que la théorisation de Regina Schober sur « l'adaptation comme connexion », qui considère les adaptations en tant qu'œuvres « intégrées dans et façonnant les réseaux complexes, non linéaires et décentralisés de la culture qui opèrent sur les lignes de connexions mouvantes et contingentes entre les

acteurs humains et non humains », ⁷ permettrait d'évaluer avec justesse les adaptations individuelles ainsi que la valeur qu'elles apportent ensemble grâce à leur diversité.

En soulignant l'importance d'aborder les adaptations en tant que telles, Linda Hutcheon arrive à une conclusion apparemment paradoxale : « [p]arce que chaque adaptation doit aussi être autonome, séparée des plaisirs palimpsestes de la double expérience, elle ne perd pas son aura benjaminienne » mais simultanément, pour qu'une adaptation soit considérée en tant que telle, il doit y avoir une oscillation constante entre elle et l'œuvre adaptée (« originale »). ⁸ *Ningen shikkaku* d'Itô Junji est un cas exemplaire où une adaptation se présente consciemment *comme une adaptation* en cultivant soigneusement son autonomie et sa relation avec l'œuvre adaptée et avec les autres éléments de ses réseaux. S'il est vrai que de nombreux éléments empêchent une application générale de ce modèle, je suis convaincue que les stratégies utilisées par Itô restent pertinentes pour les futures adaptations en manga de la littérature dont le but est de développer une nouvelle esthétique et de promouvoir une manière plus critique de (ré)aborder les canons littéraires.

Bien qu'il s'agisse d'une étude de cas, ce mémoire souhaite contribuer à la compréhension de diverses tendances dans les études d'adaptation, notamment la critique de la fidélité, l'intertextualité et la théorie du réseau. En parallèle, il vise à susciter l'intérêt pour la recherche scientifique sur l'artiste manga Itô Junji, qui est bien connu dans son pays et à l'étranger, mais dont les œuvres n'ont pas encore reçu beaucoup d'attention dans le monde académique. En France, les manga d'horreur d'Itô sont publiés depuis longtemps (2002-2014), lorsque Pascal Lafine, l'éditeur d'Itô chez Delcourt/Tonkam, a découvert ses œuvres à la fin des années 90. Cependant, à l'exception de quelques titres qui ont atteint des ventes moyennes, les autres titres sont restés méconnus. Ce n'est qu'en 2020, quand *Arte* a diffusé un épisode spécial de *Tracks* sur Itô Junji que son nom est devenu un phénomène et, par conséquent, on constate une demande croissante pour ses œuvres. ⁹ Depuis lors, de nombreuses rééditions et œuvres inédites ont été publiées ou sont planifiées. *Spirale*, *Gyo*, *Remina*, et *La Déchéance d'un homme* sont sous la direction de Delcourt, tandis que

⁷ SCHOBBER, Regina, « Adaptation as Connection: A Network Theoretical Approach to Convergence, Participation, and Co-Production », in FERHLE, Johannes (dir.), SCHÄFKE-ZELL, Werner (dir.), *Adaptation in the Age of Media Convergence*, Amsterdam University Press, 2019, p. 31.

⁸ HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Op. Cit. p. 173.

⁹ LACHASSE, Jérôme, « Suehiro Maruo et Junji Itô, deux maîtres du manga d'horreur à lire, pour frissonner de terreur », in *BFMTV*, 10 février 2021, https://www.bfmtv.com/people/suehiro-maruo-et-junji-ito-deux-maitres-du-manga-d-horreur-a-lire-pour-frissonner-de-terreur_AN-202102100301.html.

Mangetsu – le nouveau label lancé début 2021, mené par les éditions Bragelonne et dirigé par Sullivan Rouaud – se chargera du reste de l'œuvre du *mangaka*. Je suis convaincue que ce serait une excellente occasion d'accompagner cet intérêt croissant du public par des recherches académiques afin de mieux comprendre l'attrait des manga d'horreur d'Itô Junji.

CHAPITRE 1. DAZAI OSAMU ET ITÔ JUNJI – LA QUESTION DE FIDÉLITÉ DANS L’ADAPTATION

I. Contextualisation du manga d’horreur

1. *L’hybridité du manga d’horreur*

Dans cette partie, j’examinerai la place du manga d’horreur dans la catégorie plus large des fictions d’horreur japonaises et je discuterai brièvement de la diversité de l’expression de l’horreur dans le manga depuis les années 1950 en évoquant quelques *mangaka* éminents tels que Mizuki Shigeru, Umezumi Kazuo, Hino Hideshi et Maruo Suehiro. L’objectif de cet aperçu est de fournir un contexte dans lequel la branche du manga d’horreur d’Itô Junji sera examinée dans la partie suivante.

Bien que la fiction d’horreur japonaise soit composée de nombreux médias, les intérêts du grand public et de la recherche ont tendance à se concentrer sur les films d’horreur. Cette fascination disproportionnée est compréhensible, étant donné que le film est le médium le plus fréquemment utilisé pour promouvoir la particularité de l’esthétique de l’horreur japonaise. Toutefois, il est à noter que ce qui a été étiqueté comme une qualité spécifiquement japonaise d’un certain nombre de films J-horror des années 1990 fait partie d’une stratégie marketing hollywoodienne visant à mettre en relief « l’horreur japonaise » par rapport à ce qui est généralement appelé « l’horreur américaine » ou « occidentale ».

L’histoire des films d’horreur japonais révèle qu’il existe une variété d’expressions de l’horreur. Colette Balmain, dans son livre *Introduction to Japanese Horror Films*, identifie certains éléments qui distinguent le développement du film d’horreur japonais, notamment les formes théâtrales traditionnelles telles que le *nô* (能) et le *kabuki* (歌舞伎), la croyance dans le surnaturel ancrée dans le bouddhisme et le shintoïsme, ainsi qu’une riche tradition de mythologie culturelle, le traumatisme historique de la Seconde Guerre mondiale et l’occupation par les Alliés qui a suivi.¹⁰ A partir des années 1950 les films d’horreur japonais abordent généralement les thèmes de l’individualisme déchaîné, des appétits incontrôlés (principalement sexuels, mais pas uniquement), de l’anxiété technologique, de l’isolement et de l’aliénation, de la violence domestique et sexuelle. Les années 1980, quant à elles, voient

¹⁰ BALMAIN, Colette, *Introduction to Japanese Horror Films*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2008.

l'émergence d'un « body horror » beaucoup plus proche du genre *slasher*, qui n'a presque rien de caractéristique japonaise. À la fin des années 1990, on observe un passage « du spectacle sanglant à une tension atmosphérique intense basée sur une moindre visibilité »,¹¹ un mode d'horreur initié par Tsuruta Norio 鶴田法男 (1960 –), un réalisateur peu connu du *V-Cinema* (des films destinés à être immédiatement distribués en format vidéo). C'est ce dernier type d'esthétique et de méthodologie qui est ensuite désigné par le terme « J-horror ». Cependant, même Nakata Hideo, le réalisateur de *Ringu* (1998) – l'un des films J-horror les plus célèbres – admet qu'il est influencé à la fois par la sensibilité traditionnelle de l'horreur japonaise que l'on retrouve dans le théâtre *kabuki* ou celui du *nô* et par les œuvres d'auteurs et de réalisateurs occidentaux, telles que *The Haunting* de Robert Wise ou la nouvelle d'Henry James, *Turn of the Screw*, qui a été adaptée au cinéma par un réalisateur britannique, Jack Clayton.¹² Si l'on considère que cela représente la réponse de Nakata à une question délibérément formulée pour mettre en évidence la distinction entre l'horreur japonaise et l'horreur occidentale,¹³ il est clair qu'il ne souhaite pas promouvoir la perception de l'horreur japonaise comme Autrui, complètement indépendante de l'esthétique de l'horreur occidentale. Si « l'horreur japonaise » existe, elle se caractérise plutôt par son hybridité, sa négociation constante de l'identité et non par quelques éléments mystérieux appartenant uniquement à la culture et à l'histoire du Japon, telle que parfois présentés au public occidental.

Parallèlement, le manga d'horreur est un médium de cette esthétique de « l'horreur japonaise » où les traditions japonaises convergent avec l'imaginaire de l'horreur occidentale, et où le passé est reconstruit ou reconfiguré dans le présent. En effet, son nom japonais « ホラー漫画 » témoigne déjà de cette hybridité dans la combinaison d'un mot anglais transcrit en japonais (« horror » devient « ホラー ») et d'un mot japonais qui peut être vu parfois en Kanji (漫画), en Hiragana (まんが) ou en Katakana (マンガ). Commentant sur les mangas d'horreur d'après-guerre, Bryce et Davis notent :

¹¹ MCROY, Jay, *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*, Rodopi, Amsterdam et New York, 2007, p. 9.

¹² NAKATA Hideo, « The *Ring* Master: Interview with Hideo Nakata », entretien réalisé par Donato TOTARO, in *Off Screen*, Vol. 4, No.3, juillet 2000, https://offscreen.com/view/hideo_nakata.

¹³ « Ce qui me frappe également, c'est la qualité asiatique particulière de ce film qui, contrairement à beaucoup de films d'horreur occidentaux, ressemble à un film d'horreur spirituel, avec l'idée de transcendance et ce lien entre les vivants et les morts. Mais vous ne mentionnez jamais l'âme, c'est plutôt l'idée d'une énergie, d'une énergie corporelle, qui est liée à la médecine asiatique. Est-ce que c'est peut-être quelque chose qui, selon vous, le différencie des films d'horreur occidentaux ? ». TOTARO, Donato, « The *Ring* Master: Interview with Hideo Nakata », *Op. Cit.*

Manga exploring horror and supernatural themes are perhaps the postwar genres most readily evidencing intertextual traces of elements from different forms of Japanese storytelling, including folkloric and literary sources, religious traditions, the paranormal and urban myths as well as influences from other visual media such as magazines, film, and fashion.¹⁴

Ge Ge Ge no Kitarô (ゲゲゲの鬼太郎) de Mizuki Shigeru (水木しげる) (1922 – 2015), publié en 1959, est généralement considéré comme le premier manga d'horreur grand public.¹⁵ La connaissance encyclopédique de Mizuki des légendes et des histoires traditionnelles de *yôkai* (妖怪)¹⁶ apporte à la série un aspect particulièrement « japonais » qui non seulement attire de nombreux Japonais nostalgiques d'un monde plus pur et plus « authentique » dans les années 1960 et 1970 – deux décennies de développement économique et de modernisation sans précédent du Japon – mais répond également aux attentes des occidentaux japanophiles.¹⁷ En outre, il a été souligné que l'utilisation extensive chez Mizuki de la transition d'aspect à aspect entre les cases, qui met l'accent sur l'immobilité et l'ambiance plutôt que sur l'action, contribue également à la proclamation de l'authenticité (voir figure 1). Lorsqu'il aborde les six catégories de transition dans son ouvrage séminal, *Understanding Comics*, Scott McCloud utilise une page de *Ge Ge Ge no Kitarô* pour illustrer son argument selon lequel les transitions d'aspect à aspect « font partie intégrante de la bande dessinée japonaise conventionnelle depuis presque le tout début ».¹⁸ S'il est vrai que « le formalisme de Mizuki se consacre davantage à l'élaboration des milieux ou de l'arrière-plan des scènes, donnant une impression statique et immobile »¹⁹ – une tendance esthétique influencée par ses études de peinture à l'école d'art et par son expérience dans l'industrie du *kamishibai* (紙芝居) – il faut toutefois se rappeler qu'un pourcentage plus élevé de transitions d'aspect à aspect (dans les œuvres de Mizuki en particulier et dans le

¹⁴ BRYCE, Mio, DAVIS, Jason, « An Overview of Manga Genres », in JOHNSON-WOODS, Toni (dir.), *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives*, Continuum, New York, 2010, p. 38.

¹⁵ Il a ensuite fait l'objet d'une série télévisée animée en noir et blanc en 1968. La série en couleur qui a suivi s'est déroulée de 1971 à 1972, de 1985 à 1988 et de 1996 à 1998, et une nouvelle version a débuté en 2007.

¹⁶ *Yôkai* désigne « un être ou un phénomène surnaturel dépassant notre compréhension de la vie quotidienne et courante, y compris un fantôme, un goblin, un monstre, un fantôme, un démon, une apparition, un spectre, et ainsi de suite ». Voir MORISHITA Masaaki, « From Eerie to Endearing: Yokai in the Arts of Japan », in *Museum Worlds*, Vol. 4, No. 1, 2016, p. 234.

¹⁷ Shige CJ Suzuki considère que cette impression d'image « authentique » du Japon traditionnel ou du japonisme dans *Ge Ge Ge no Kitarô* est l'une des raisons de la popularité du manga de Mizuki en France. Voir SUZUKI, Shige CJ, « Learning from Monsters: Mizuki Shigeru's *Yôkai* and War Manga », in *Image & Narrative*, Vol. 12, No. 1, 2011, p. 235.

¹⁸ MCCLOUD, Scott, *Understanding Comics – The Invisible Art*, Harper Collins, New York, 1994, p. 79.

¹⁹ SUZUKI, Shige CJ, « Learning from Monsters », *Op. Cit.* p. 235.

manga japonais en général) par rapport à celui des bandes dessinées occidentales ne signifie pas qu'il s'agisse du seul type de transition, ou même, du type dominant dans le manga. Par exemple, les deux cases du bas de la figure 1 peuvent également être qualifiées de transition de moment à moment ou d'action à action. Le gros plan sur l'œil, plutôt que d'être une caractéristique japonaise traditionnelle, est clairement une technique cinématographique qui implique le mouvement du point vu. De la même manière, *Ge Ge Ge no Kitarô* ne révèle pas une ligne continue depuis la période Edo ou le rouleau d'images du 12^e siècle jusqu'au manga moderne, mais « un processus performatif de *construction* d'une continuité de la tradition culturelle en alignant les œuvres [de Mizuki] sur la culture visuelle prémoderne ». ²⁰

Un autre artiste éminent du manga d'horreur des années 1960 est Umezu Kazuo (椛図かずお) (1936 –), qui, selon le spécialiste du manga Takahashi Akihiko, est le premier à identifier officiellement son travail comme « manga d'horreur » (恐怖マンガ) en 1961.²¹ Il s'agit probablement de la manière dont Umezu tente de se distinguer du genre d'horreur des œuvres de Mizuki Shigeru, que l'on peut qualifier de *kaiki* (怪奇) – anormal, bizarre, grotesque, énigmatique. Le manga *yôkai* de Mizuki, malgré sa narration bizarre et son imagerie grotesque, est amical et humoristique. Il invite le lecteur à développer des relations affectives avec les monstres *yôkai* et, pour cette raison, il est largement apprécié par les Japonais contemporains.²² Au contraire, les récits d'Umezu, remplis de « personnages psychologiquement complexes subissant des destins viscéralement horribles »²³ et inspirés à la fois par les lectures des contes de fées des frères Grimm pendant son enfance et par les récits d'horreur traditionnels japonais, invoquent le *kyôfu* (恐怖) – la terreur et la crainte. Umezu précise la raison pour laquelle il utilise le terme *kyôfu* :

Le mot « bizarre » me gêne un peu, car il veut dire que l'apparence est bizarre. Enfin, l'intérieur est probablement bizarre aussi, mais ça signifie généralement quelque chose de grotesque à l'extérieur. Ce n'est pas ça, c'est que même si on ne peut pas le voir, il y a

²⁰ SUZUKI, Shige CJ, « Learning from Monsters », *Op. Cit.* p. 235, souligné dans l'original.

²¹ Texte original : « 「恐怖マンガ」の類語はこれ以前に存在したが、単に語彙の類推に依ってのみ「恐怖マンガ」が成立しうるものではないことは強調したい。 », TAKAHASHI, Akihiko 高橋明彦, « Umezu Kazuo no kyôfu gainen 椛図かずおの恐怖概念 », in *Nihon bungaku* 日本文学, Vol. 54, No. 11 (<特集> 怪異をひらく- 近代の時空へ), 2005, p. 69. Takahashi est conscient que le terme « manga d'horreur » existait auparavant et veut simplement souligner que le « manga d'horreur » ne peut être établi seulement sur la base d'une analogie lexicale.

²² SUZUKI, Shige CJ, « Learning from Monsters », *Op. Cit.* p. 233.

²³ NEVINS, Jess, *Horror Fiction in the 20th Century: Exploring Literature's Most Chilling Genre*, ABC-CLIO, 2020, p. 127.

quelque chose dans l'histoire qui nous donne la chair de poule, et je trouvais que le mot « bizarre » était très résistant, alors j'ai écrit que je vous présente cette histoire en tant que « manga d'horreur ».²⁴

Si *kaiki* (怪奇) met l'accent sur l'apparence et adopte donc la perspective objective d'un phénomène, *kyôfu* (恐怖) se focalise davantage sur l'état psychologique des personnages. Cependant, comme l'a noté Takahashi, le but d'Umezumi en utilisant le terme « manga d'horreur » (恐怖マンガ) n'est pas simplement de faire une distinction entre le bizarre et l'effrayant ou entre la peur physiologique et psychologique, mais de présenter une manière d'être plus profonde et fondamentale pour les êtres humains qui possèdent à la fois la physiologie et la psychologie.²⁵ En d'autres termes, le manga d'horreur d'Umezumi est le résultat de l'unification du grotesque extérieur de type *shônen* (少年) et du fantastique intérieur de type *shôjo* (少女) et cette unification représente parfaitement un nouveau mode de subjectivité au Japon au début de ce que l'on appelle le « miracle économique japonais » (高度経済成長 *kôdo keizai seichô*).

Malgré leurs différentes approches de l'horreur, Mizuki Shigeru et Umezumi Kazuo convergent dans leur effort de déstabiliser l'image infantile du manga qui persiste jusqu'à la fin des années 1950 et d'attirer un public plus mature. Les *yôkai*, les monstres et les créatures non-humaines défigurées chez Mizuki ne sont pas simplement des figures comiques mais « les manifestations visuelles des plus faibles ou des exclus de la société dominante ».²⁶ Par conséquent, l'esthétique de Mizuki remplit sa fonction sociale en abordant de manière critique la structure répressive sociale et politique du Japon d'après-guerre. De même, la

²⁴ Texte original : « 僕は「怪奇」というのちょっと抵抗があつて、怪奇というと見た目が怪奇というわけですよ。中身も怪奇でしょうけれど、外見的にグロテスクをだいたい意味する。そうじゃなくて、見えなくても、なんかゾツとするような話という感じがあるはずだから、怪奇というのはすごく抵抗あると思って、それで「恐怖マンガ」と銘打ってこの話をお送りしますと書いた。 » UMEZUMI, Kazuo 榎岡かずお, *Kyôfu e no shôtai* 恐怖への招待, Kawade bunko 河出文庫, Tokyo, 1996, p. 193.

²⁵ Texte original : « 榎岡が「恐怖マンガ」という言葉の獲得によってなしえたのは、決して単なる怪奇と恐怖の峻別、生理的恐怖と心理的恐怖の峻別ではなく、生理と心理を共に有する人間における、より深く根本的な在り方なのである。その在り方こそが「恐怖」である。 » TAKAHASHI, Akihiko 高橋明彦, « Umezumi Kazuo no kyôfu gainen 榎岡かずおの恐怖概念 », *Op. Cit.* p. 76.

²⁶ SUZUKI, Shige CJ, « Learning from Monsters », *Op. Cit.* p. 242.

juxtaposition de la beauté et du grotesque dans les œuvres d'Umezū (voir figure 2) reflète « le côté laid d'une société apparemment belle et parfaite ».²⁷

Si l'on examine la scène du manga à la fin des années 1950 et dans les années 1960, on peut dire que l'une des sources de l'établissement et de la croissance du manga d'horreur est le *gekiga* (劇画) – un mouvement éphémère mais extrêmement influent initié en 1958 par Tatsumi Yoshihiro (辰巳ヨシヒロ) (1935 – 2015). Le terme *gekiga* a été utilisé pour la première fois en 1958 sur la page de garde de *Taxi fantôme* (幽霊タクシー *Yûrei takushii*) de Tatsumi Yoshihiro dans *Machi* (街) n° 12 – un recueil de courts récits de manga publié par l'éditeur de livres de location (*kashihon* 貸本) *Central bunko* (セントラル文庫) basé à Nagoya.²⁸ Bientôt, d'autres *mangaka* de la région du Kansai, tels que Sakurai Shôichi, Yamamori Susumu, Ishikawa Fumiyasu, Satô Masaaki, Kei Motomitsu et Saitô Takao, rejoignent l'« atelier du *gekiga* » (劇画工房 *gekiga kôbô*). Cependant, ce mouvement collectif n'aura duré qu'un an, jusqu'à ce que ces *mangaka* déménagent à Tokyo et commencent à développer des idées divergentes. Les styles, les récits et les techniques du *gekiga* ont été largement adoptés par de nombreux artistes de manga, ce qui a eu pour effet de transformer le manga en une forme de divertissement plus sérieuse, orientée vers les adultes. Puisque l'objectif du *gekiga* est de se démarquer du manga caricatural pour enfants, il a tendance à se concentrer sur les thèmes du crime, de la violence, de l'horreur et des courants sociaux indésirables.²⁹ En termes de techniques, la signature du *gekiga* est composée de longues séquences avec peu ou pas de dialogues afin d'établir l'ambiance, le suspense et la folie,³⁰ ce qui est, une fois de plus, particulièrement adapté au genre de l'horreur. En outre, les artistes de *gekiga* s'appuient également sur les techniques de caméra du cinéma et de la photographie pour affiner leurs représentations réalistes.³¹ Le *gekiga* des années 1960, dans

²⁷ HOLT, Jon P., « What You See Is What You Get: Visualizing Hypocrisy in Umezū Kazuo's Manga *Cat-Eyed Boy* », in *ImageText : Interdisciplinary Comics Studies*, Vol. 10, No. 2, 2019.

²⁸ NATSUME, Fusanosuke 夏目房之介, TAKEUCHI Osamu 竹内オサム, *Manga Nyûmon* マンガ入門, Minerva Shobô ミネルヴァ書房, Kyoto, 2009, p. 28.

²⁹ PALMER, Ada, « Japan's Manga Contributions to Weird Horror Short Stories », in *Tor*, 18 février 2014, <https://www.tor.com/2014/02/18/japans-manga-contributions-to-weird-horror-short-stories/>. Palmer ajoute également que le mouvement *gekiga* « était tellement synonyme de rejet du manga en tant que genre enfantin que, pendant un certain temps, l'équivalent japonais de la PTA a fait pression pour interdire tout manga qui n'avait pas un certain quota de bulles de texte par case ».

³⁰ PALMER, Ada, « Japan's Manga Contributions to Weird Horror Short Stories », *Op. Cit.*

³¹ NATSUME, Fusanosuke 夏目房之介, TAKEUCHI Osamu 竹内オサム, *Manga Nyûmon* マンガ入門, *Op. Cit.* p. 32.

son traitement des tabous, des controverses et du radicalisme, s'inscrit dans l'esprit révolutionnaire de la décennie. Si le premier manga de Tezuka Osamu présente « un super-héros mécanique à énergie atomique qui incarne les idéaux de la démocratie et les valeurs humanistes modernes » – en d'autres termes, « les formes parfaites et idéalisées du sujet humain dans la société » – le *gekiga* de Tatsumi « expose de façon critique la nature illusoire de ces idéaux » aux classes sociales défavorisées et offrent une vision contrastée en explorant « la douleur et la misère des personnes vivant en marge de la société ». ³² En tant que genre qui adopte de nombreuses caractéristiques du *gekiga*, les manga d'horreur des années 60 et 70 assument des fonctions similaires, comme nous l'avons vu précédemment avec les œuvres de Mizuki Shigeru et Umezu Kazuo.

Au tournant des années 1980, il semble y avoir un autre type d'expression de l'horreur dans le manga, mis en avant par des artistes tels que Maruo Suehiro (丸尾末広) (1956 –) et Hino Hideshi (日野秀志) (1946 –). Bien qu'ils soient tous deux connus pour leur utilisation fréquente de représentations extrêmement graphiques de violence atroce et sadique, les images plutôt abstraites et stylisées de corps déformés ou mutilés chez Hino (voir figure 3) se distinguent de la représentation réaliste et grotesque de l'horreur sexuelle (エログロ *ero-guro*) qui caractérise les œuvres de Maruo. Ces types de manga d'horreur, en raison de leur nature controversée, occupent une position ambiguë et sont souvent ciblés par la critique. Si on met de côté le jugement moral pour le moment et qu'on se concentre sur l'aspect esthétique, il n'est pas difficile de remarquer les diverses sources visuelles auxquelles ils se réfèrent, que ce soit les rouleaux d'images médiévaux dépeignant l'horreur, la mort et la désintégration corporelle, l'atrocité *ukiyo-e* (浮世絵) ou *muzan-e* (無残絵), ou encore la culture visuelle japonaise et allemande des années 1920 et 1930. ³³ Comme indiqué précédemment, les éléments de l'imagerie traditionnelle de l'horreur japonaise dans les œuvres de Hino et Maruo ne devraient pas être interprétés comme une simple continuation mais plutôt comme une reconfiguration ou un retravail, puisque ces éléments sont intégrés à des images provenant de diverses cultures visuelles afin de refléter la complexité d'un Japon moderne mondialisé. Les mangas d'horreur des années 1990 comme *X* (1992) de CLAMP, *Devilman Lady* (1997) de Nagai Gô, *Hellsing* (1998) de Hirano Kôta et *La neige millénaire*

³² SUZUKI Shige CJ, « Tatsumi Yoshihiro's Gekiga and the Global Sixties: Aspiring for an Alternative », in BERNDT, Jaqueline (dir.), KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina (dir.), *Manga's Cultural Crossroads*, Routledge, New York, 2013.

³³ BRYCE, Mio Bryce et DAVIS, Jason, « An Overview of Manga Genres », *Op. Cit.* p. 40.

(2001) de Hatori Bisco continuent de reconfigurer les traditions visuelles japonaises et de tirer simultanément l'inspiration « d'iconographie chrétienne et d'une série d'influences gothiques provenant d'œuvres littéraires occidentales et d'images cinématographiques ».³⁴

Comme on le voit dans l'aperçu ci-dessus du manga d'horreur d'après-guerre, chaque période témoigne d'une forme de représentation de l'horreur spécifiquement alignée avec les conditions sociales de l'époque. Quelles que soient les diverses expressions de l'horreur, le genre du manga d'horreur reste constant dans son opération transgressive qui explore les aspects problématiques de la société et remet en question notre perception préconçue de la réalité. Le genre du manga d'horreur poursuivi par Itô Junji depuis 1986 ne fait pas exception : même si l'auteur n'a pas l'intention que ses œuvres soient explicitement politiques, il est inévitable que ses choix de récit et de représentation visuelle induisent certaines implications politiques et culturelles. Nous allons passer à la partie suivante pour examiner cet argument en détail.

2. *Le manga d'horreur d'Itô Junji*

Itô Junji (伊藤潤二), né le 31 juillet 1963 à Sakashita (aujourd'hui une partie de Nakatsugawa, Gifu), est considéré comme l'un des maîtres du manga d'horreur dont les œuvres sont bien appréciées par les lecteurs japonais et internationaux. En 1986, il soumet son œuvre intitulée *Tomie* au premier prix Umezu Kazuo, qui est retenu. Cette œuvre a ensuite été sérialisée de février 1987 à novembre 2000 par le magazine *Gekkan Halloween* (月刊ハロウィン).³⁵ Pendant les années suivantes (1987 - 1990), Itô travaille comme artiste de manga tout en continuant son travail de jour comme technicien dentaire. Avec le succès de *Tomie*, cependant, il peut quitter son emploi et commence à se consacrer au manga dès le début des années 1990. En plus des longs mangas comme *Tomie*, *Uzumaki*³⁶ ou *Gyo*³⁷, Itô produit également des recueils de courtes histoires.

³⁴ BRYCE, Mio Bryce et DAVIS, Jason, « An Overview of Manga Genres », *Op. Cit.* p. 39.

³⁵ *Gekkan Halloween*, publié en 1986 par Asahi Sonorama, est le premier magazine spécialisé dans le manga d'horreur et destiné à un public féminin.

³⁶ *Uzumaki* a d'abord été sérialisé dans l'hebdomadaire *Big Comic Spirit* de 1998 no. 7 à 1999, no. 30.

³⁷ *Gyo* a d'abord été sérialisé dans l'hebdomadaire *Big Comic Spirit* de 2001 no. 50 à 2002 no. 20.

De nombreux éléments distinguent Itô Junji des *mangaka* d'horreur contemporains, notamment son esthétique d'horreur particulière, sa technique de dessin et son style de narration. Le célèbre designer de jeux vidéo et réalisateur Kojima Hideo donne une description succincte et précise du type d'horreur dans les œuvres d'Itô Junji : « Il existe de nombreuses sources de peur : le grotesque (dégoût), le surnaturel (incompréhension), l'intention meurtrière intense et le ressentiment (peur de la mort). Itô les prend toutes en compte et crée une horreur 'magnifique bien qu'horrible' ». ³⁸ Fortement inspiré par Umezumi Kazuo, Itô est également connu pour sa fascination envers les deux extrêmes de la beauté et du grotesque. L'une des manifestations les plus marquantes de cette juxtaposition se trouve dans *Tomie*, sa première œuvre publiée. La série raconte l'histoire d'une lycéenne extrêmement belle qui possède un pouvoir mystérieux capable de rendre tout le monde amoureux d'elle. Elle est tuée à plusieurs reprises de toutes les manières macabres imaginables, mais ressuscite à chaque fois pour faire de nouvelles victimes. Ce qui est remarquable dans le mariage de la beauté et du grotesque dans les œuvres d'Itô, c'est que ces deux aspects ne se trouvent pas dans des entités séparées mais coexistent souvent dans un même personnage, image ou phénomène. C'est peut-être cette impossibilité de délimiter l'attrayant du repoussant qui entraîne une confusion donnant lieu à un type d'horreur unique dans son manga. Bien qu'influencé par Umezumi, Itô a une conception très différente du type d'horreur qu'il veut produire. Si Umezumi se concentre sur la peur et la terreur – *kyôfu* (恐怖), Itô cherche à créer une expérience caractérisée comme *kimyô* (奇妙) et *fushigi* (不思議) – étrange et bizarre. L'artiste s'explique :

Lorsque j'essaie de dessiner quelque chose qui n'a jamais été fait auparavant, les mises en scène ont tendance à être erratiques. Et je pense que j'ai consciemment essayé de dessiner des choses « étranges » et « bizarres » plutôt que « effrayantes ». Bien sûr, c'est le manga d'horreur, donc j'ai essayé de le rendre effrayant, mais plus que cela, je voulais donner le sentiment après lecture de « Quel étrange manga ! », donc je pense que j'ai gardé l'aspect effrayant secondaire. ³⁹

³⁸ KOJIMA, Hideo 小島秀夫, in *Itô Junji kenkyû – Gagyô 30 shûnen kinen kanzen dokuhon* 伊藤潤二研究一画業30 執念記念完全読本, Asahi shimbun shuppan 朝日新聞出版, Tokyo, 2017, p. 50.

³⁹ Texte original : « 他に例がないものを描こうと思うと、どうしても設定が突飛なものになってしまいますね。それに、自分でも意識的に「怖さ」よりは、「不思議」「奇妙」を描いてきたように思います。もちろんホラー漫画なので怖い作品にしようとは考えていましたが、それよりも「何か奇妙な漫画だったな」という読後感を与えたくて、「怖さ」は二の次にしていたんじゃないかな。 » ITÔ, Junji, in *Itô Junji kenkyû – Gagyô 30 shûnen kinen kanzen dokuhon* 伊藤潤二研究一画業30 執念記念完全読本, *Op. Cit.* p. 28.

Ce qui ressort de cette déclaration, c'est qu'Itô met l'accent sur *dokugokan* (読後感) – l'impression que l'on a *après* avoir lu quelque chose – plutôt que sur la réaction immédiate pendant la lecture. Par conséquent, son traitement des images visuelles ainsi que ses techniques de narration sont adaptés pour atteindre cet objectif.

Avec une carrière qui s'étend sur plus de trois décennies, il est naturel que les qualités de dessin d'Itô aient beaucoup évolué. L'artiste admet qu'au début, il ne savait pas comment dessiner les lignes de mouvement, ce qui donnait aux images de *Tomie* une atmosphère particulière d'immobilité et de morosité. En outre, ce manque de compétences techniques a également empêché Itô de réussir à capturer une large gamme d'émotions sur l'expression du visage des personnages (voir figure 4). Bien que ces problèmes aient été résolus au fil du temps, il y a un élément de son style de dessin qui reste invariable : son utilisation exhaustive des lignes (figures 4, 5, 6). Dans la figure 4, les lignes sont utilisées sur les vêtements des personnages et sur le pont ; dans la figure 5, elles ont la fonction supplémentaire d'exprimer le mouvement ; tandis que dans la figure 6, elles servent à créer la profondeur et la perception spatiale.

Le style de dessin d'Itô est celui d'une iconographie soignée et détaillée. Les bâtiments, clôtures, murs, meubles et autres objets artificiels sont dessinés à la règle, et la trame est parfois utilisée pour les vêtements et certaines zones d'ombre, mais la plupart des œuvres d'Itô sont réalisées à main libre. En plus des lignes principales, les lignes d'ombrage, les lignes de mouvement et les lignes de hachures pour l'arrière-plan sont toutes des lignes fines dessinées à la main. On pourrait y voir un dessin détaillé et nerveux, mais il n'est pas insidieux, ce sont des lignes libres et saines.⁴⁰

Selon le spécialiste du manga Takahashi Akihiko, malgré l'utilisation abondante de ces lignes extrêmement élaborées, les images d'Itô ne suscitent pas le sentiment de malaise qui pourrait naître de la surcharge de détails. Cela s'explique par le fait qu'« un point de vue approprié est guidé vers la partie de la figure qui est responsable du développement de l'histoire, et la

⁴⁰ Texte original : « 伊藤の描線は、丁寧で細かく図像を描くものである。建物や扉、壁、家具などの人工物こそ定規を使って描かれるし、洋服や一部の陰影部分などにスクリーントーンが使われることもあるが、しかし、多くはフリーハンドで、主線はもとより、陰影を表す線、動きを表す動線、背景のカケアミなどまで、手描きですらとした線を決める。細かいために神経質な描線と見ることもできるだろうが、決して陰湿ではなく、伸びやかで健康的な線だともいえる。 », TAKAHASHI, Akihiko 高橋明彦, « Kigen no nai *Tomie* to chûshin no nai *Uzumaki* – Itô Junji no byôsen, koma, tan'itsu sekai 起源のない富江と中心のないうずまき – 伊藤潤二の描線・コマ・単一世界 », in ICHIYANAGI, Hirotsuka (dir.) 一柳廣孝 (監修), YOSHIDA, Morio (dir.) 吉田司雄 (監修), *Horô japanesuku no genzai* ホラー・ジャパネスクの現在, Seikyûsha 青弓社, Tokyo, 2005, p. 134.

segmentation figure-sol est réalisée avec un coût minimal ». ⁴¹ En d'autres termes, il y a toujours une distinction claire entre la figure centrale et l'arrière-plan dans ses images. Prenez la figure 6, par exemple, la page entière est remplie de hachures, mais le contraste entre la figure humaine flottante et le point focal sombre attire immédiatement l'attention du lecteur sur ces éléments.

L'utilisation intensive de lignes par Itô pour créer de la textualité et de l'atmosphère rend l'inimaginable une qualité palpable. Pourtant, les récits souvent insensés et irrationnels qui accompagnent ces images résistent à toute identification avec le réalisme. Il est souvent noté que la technique de narration d'Itô est tout à fait unique en raison de sa totale imprévisibilité et de son absence de développement et de fin logiques.

Tout d'abord, l'horreur, telle que représentée par les œuvres de Kazuo Umezu, est quelque chose avec la structure quadripartite début-développement-tournant-conclusion, autrement dit, les bases des drames sont bien établies. Cependant, dans les œuvres d'Itô, il y a un « début » attrayant qui attire le lecteur, mais les éléments suivants sont imprévisibles. L'histoire progresse sans que le lecteur sache où elle va l'emmener. En d'autres termes, il s'agit d'une histoire d'horreur, mais elle est aussi surréaliste et pleine de gags. Mais à nouveau, c'est quelque chose d'intéressant qui ne peut être analysée ! ⁴²

En perturbant la structure bien conçue de la narration, Itô refuse au lecteur la catharsis de la compréhension et de la certitude, ce qui contribue à créer après la lecture une impression de *kimyô* (奇妙) – d'étrangeté et de bizarrerie. Ce qu'Itô réussit à construire dans son manga d'horreur, ce ne sont pas des mondes multiples qui coexistent mais un monde unique dans lequel la raison et la relation causale n'existent pas.

Un monde qui fournit une cause ou une raison de manière complète, dans la mesure où il est complet, exige la transcendance et, par conséquent, crée toujours des mondes multiples. Junji Itô rejette résolument cette idée. Ce qui existe dans le monde, ce ne sont que des situations et des processus, et il n'y a pas d'autre monde que celui-ci. Et il n'y a pas de personne

⁴¹ Texte original : « 伊藤作品は、書き込んであるにもかかわらず、ストーリー展開を担うその図たる部分への適切な視点誘導がおこなわれ、最少のコストで図地分節が達成される仕組みになっているわけである。 », TAKAHASHI, Akihiko 高橋明彦, « Kigen no nai Tomie to chûshin no nai Uzumaki 起源のない富江と中心のないうずまき », *Op. Cit.* p. 135.

⁴² Texte original : « そもそもホラーとは、楳図かずお氏の作品に代表されるように“起承転結”—つまりドラマの基本がしっかり出来上がっているものなのだ。ところが伊藤さんの作品は、読者を引き込む魅力的な“起”は設定されているが、その後の“承転結”はまるで予測がつかない。いったい読者をどこに連れて行くかわからないまま、物語は進行してゆく。言い換えればホラーでありながらシュール、そしてギャグの要素がテンコ盛りなのだ。ただしこれがまた、分析不可能なほど面白い！ », KOJIMA, Hideo 小島秀夫, in *Itô Junji kenkyû – Gagyô 30 shûnen kinen kanzen dokuhon 伊藤潤二研究一画業 30 執念記念完全読本*, Asahi shimbun shuppan 朝日新聞出版, Tokyo, 2017, *Op. Cit.* p. 44.

transcendante ou de vérité transcendante dans ce monde. Les personnages des œuvres d'Itô acceptent et affirment les diverses situations qui se produisent dans ce monde dans leur propre vie immanente.⁴³

Cette perspective de monde unique est cruciale pour identifier la qualité subversive ainsi que les implications politiques et éthiques potentielles du manga d'horreur d'Itô Junji. Son récit effectue une opération paradoxale : d'une part, il semble dépeindre un monde si étrange et surréaliste qu'il semble complètement détaché du monde du lecteur ; d'autre part, la façon dont les personnages réagissent à cette étrangeté remet en question la logique binaire de l'ordinaire et du surnaturel du monde réel, qui repose sur le paradigme du bon sens.

Sur le plan politique, les œuvres d'Itô ont souvent été caractérisées comme étant soit apolitiques, soit contenant des critiques sociales implicites et, par conséquent, beaucoup plus profondes que ce qu'elles semblent être. Le critique Joe McCulloch, par exemple, compare Itô Junji à Umezu Kazuo et affirme que

Umezu a tendance à se concentrer sur les désirs et la consommation du monde adulte en tant que force corruptrice – je pense qu'il est plus politique, beaucoup plus ouvertement conflictuel et excentrique, tandis qu'Itô est généralement assez concentré sur la délivrance de palpitations et le dessin de trucs bizarres.⁴⁴

À l'autre extrême, on trouve des critiques comme Robert Shail, qui soutient que « *Uzumaki* est un texte qui invite les lecteurs à interpréter le sens à un niveau symbolique, présentant une forme de conte de fées sombre commentant la relation du Japon avec la guerre et l'environnement ». ⁴⁵ Ce mémoire prétend que si les œuvres d'Itô ne sont pas exactement apolitiques, nous devrions nous abstenir de trop lire dans leurs récits, d'autant plus que l'artiste lui-même n'a jamais réclamé l'aspect politique de ses créations. Ce qui est politique dans les mangas d'horreur d'Itô Junji, c'est peut-être la manière dont leur esthétique et leur

⁴³ Texte original : « 原因や理由を完結的に与えた世界は、それが完結性を持つ以上、超越性を要請してしまい、その結果、常に複数世界を作り上げる。伊藤潤二はそれを断固として拒否するのである。世界に存在するのは事態と過程だけであり、この世界以外に他の世界はない。また、この世界には超越者も超越的真理もない。この世界で起こるさまざまな事態を、伊藤作品の登場人物たちは自らの内在的な生において引き受けて肯定するのである。 », TAKAHASHI, Akihiko 高橋明彦, « Kigen no nai Tomie to chūshin no nai *Uzumaki* 起源のない富江と中心のないうずまき », *Op. Cit.* p. 148.

⁴⁴ MCCULLOCH, Joe, cité dans RANDLE, Chris, « *Fragments of Horror by Junji Itô review – tales from a dungeon's deranged inmates* », *The Guardian*, 23 juillet 2015, <https://www.theguardian.com/books/2015/jul/23/fragments-of-horror-junji-itô-review-tales-from-a-dungeon-deranged-prisoners>.

⁴⁵ SHAIL, Robert, « Anxiety and Mutation in Charles Burns' *Black Hole* and Junji Itô's *Uzumaki* », in SHAIL, Robert (dir.), HOLLAND, Samantha (dir.), GERRARD, Steven (dir.), *Gender and Contemporary Horror in Comics, Games and Transmedia*, Emerald Publishing, 2019, p. 27.

narration imprévisible interrogent la logique binaire de la beauté et du grotesque, de l'ordinaire et du surnaturel – en bref, la manière dont la branche de l'horreur d'Itô défie nos idées préconçues et invite à différents types de perception.

Même si Itô n'a jamais admis que ses œuvres communiquent un message politique, il est conscient de sa responsabilité sociale en tant qu'artiste et de la nécessité de négocier sa vision artistique pour assumer cette responsabilité.

Avant, j'étais capable de dessiner des choses grotesques sans aucun problème, mais aujourd'hui, je pense parfois honnêtement que je dois faire attention à quelque chose. En ce qui concerne la situation sociale, le manga d'horreur a été discuté comme un facteur dans des incidents réels, et à partir de ce moment-là, j'ai senti qu'il était difficile de dessiner du manga d'horreur.⁴⁶

Dans ce contexte, la décision d'Itô d'aligner le manga d'horreur avec la littérature en choisissant d'adapter *Ningen shikkaku* 人間失格 de Dazai Osamu en 2017 peut être considérée comme une démarche visant à montrer une autre image du manga d'horreur.⁴⁷ Dans son adaptation, on peut voir comment il rend hommage à Dazai mais plutôt que de situer son œuvre dans une position inférieure à une œuvre littéraire canonique, Itô le fait sien et l'intègre habilement à ses œuvres existantes. Une fois encore, cela dénote une volonté de déstabiliser la logique binaire entre l'original et l'adaptation, la « haute culture » et la « basse culture ». Dans les pages suivantes, j'examinerai comment l'adaptation par Itô Junji de *Ningen shikkaku* de Dazai Osamu arrive à invoquer l'atmosphère et les thèmes du roman de Dazai sans perdre son identité de manga d'horreur.

⁴⁶ Texte original : « 以前はグロテスクなものも平気で描いていたのですが、最近は何かを考慮しないといけないのかなと正直思うこともあります。社会状況的にも、実際に起こった事件の要因としてホラー漫画が取り沙汰されたこともありましたが、その頃からホラー漫画の描きづらさというのは感じていました。 », ITÔ, Junji, in *Itô Junji kenkyû – Gagyô 30 shûnen kinen kanzen dokuhon* 伊藤潤二研究一画業30 執念記念完全読本, *Op. Cit.* p. 27.

⁴⁷ Dans une interview de 2018, Itô révèle également qu'il prévoit de faire une autre adaptation manga d'une œuvre littéraire pour le magazine *Big Comic Original* ビッグコミックオリジナル. ASAMIYA, Unga 朝宮運河, « Ôba Yôzô wa jibun ni nite iru horâ manga no kisai – Itô Junji san *Ningen shikkaku* kanketsu 大庭葉蔵は自分に似ているホラー漫画の鬼才・伊藤潤二さん『人間失格』完結 », *Good Life With Books* 好書好日, 21 juillet 2018, <https://book.asahi.com/article/11686609>.

II. *Ningen shikkaku* 人間失格 – Un récit d’horreur ?

1. Le motif de la peur dans le roman de Dazai Osamu

Avant d’analyser les stratégies utilisées par Itô Junji pour adapter *Ningen shikkaku* de Dazai Osamu, il est indispensable de prendre connaissance du roman ainsi que de son auteur pour bien identifier les éléments qui peuvent faciliter ou compliquer son adaptation en manga d’horreur. Dans une interview publiée par Viz Media, Itô explique qu’il a d’abord reçu une commande de Big Comic Original pour l’adaptation en manga d’une œuvre littéraire. Big Comic Original, en tant que magazine de manga *seinen* (成年) qui s’adresse à un public plus âgé et principalement masculin, a pensé qu’il devait choisir quelque chose de plus mature et sérieux en comparaison avec ses récits habituels, qui sont plus souvent qualifiés de *shôjo* et dont une bonne partie est réputée pour ses intrigues plutôt absurdes. Après avoir discuté avec son éditeur, Itô a décidé d’adapter *Ningen shikkaku* (1948) car il pouvait partiellement s’identifier à Dazai Osamu ainsi qu’au protagoniste Ôba Yôzô, mais aussi parce qu’il voyait dans l’écriture originale des éléments qui s’ouvraient au genre de l’horreur.⁴⁸ Ce dernier commentaire est particulièrement surprenant, car *Ningen shikkaku* a toujours été considéré comme de la littérature pure (純文学 *junbungaku*), ce qui exclut implicitement son association avec le genre de l’horreur.

Une simple recherche dans le texte du roman donne notamment des résultats intéressants. Le mot 恐怖 (*kyôfu* la terreur, la peur) apparaît 32 fois, généralement accompagné de 不安 (*fuan* inquiétude, malaise), qui lui-même apparaît 19 fois. Cependant, l’analyse de la fréquence des mots n’est pas un outil fiable pour justifier l’argument selon lequel le roman de Dazai possède une prédisposition pour l’horreur. Une autre recherche du kanji 笑 (le rire ou la rigolade) montre qu’il apparaît 103 fois. Cela ne signifie pas non plus que *Ningen shikkaku* est une comédie. Je prétends que ce qu’Itô désigne comme les éléments d’horreur dans le roman de Dazai sont liés à des ténèbres de la psyché humaine qui imprègnent les trois carnets d’Ôba Yôzô et ses trois photos dans l’avant-propos.

Le roman de Dazai comporte certains éléments que l’on retrouve fréquemment dans les mangas d’horreur, tels que les abus sexuels (subis par le jeune Yôzô et plus tard par sa

⁴⁸ ITÔ, Junji, « Junji Itô Interview: Adapting No Longer Human », *VIZ Media*, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=ZpPIJC45RG8>.

femme), l'addiction ou le trouble mental. Il faut noter que le type de peur dont souffre ici le protagoniste est *ningen kyôfu* 人間恐怖, qui est psychologique et existentielle plutôt que la terreur provenant de la rencontre avec quelque chose d'étrange, de bizarre ou de grotesque (qui est le genre qui caractérise souvent le manga d'horreur d'Itô). En suivant le développement psychologique et comportemental du personnage d'Ôba Yôzô tout au long du roman, nous pouvons voir de nombreux indicateurs d'une condition pathologique connue sous le nom de *taijin kyôfushô* 対人恐怖症 – un terme japonais qui est souvent traduit par « phobies sociales » ou « anthropobie ». Cependant, Jean-Claude Jugon estime que ces deux termes équivalents ne captent pas précisément le problème au cœur de cette affection qui signifie littéralement « une peur intense envers autrui ».

Le pluriel de « phobies sociales » indique avec clarté la polyvalence des symptômes mais oblitère la souffrance du sujet dans sa relation à l'autre. L'objet de la peur est dilué dans l'adjectif « social », trop imprécis et surdéterminé. Le patient n'a pas peur de la société en elle-même mais du contact au niveau d'une métacommunication avec autrui en tant qu'il est autre, différent. Toutes les situations de relation ne sont pas sources d'angoisse. Le terme « anthropophobie », quant à lui, induit une confusion avec celui de « misanthropie » à partir de l'étymon grec « anthropos ». L'objet de la peur n'est pas le genre humain en soi par opposition au règne animal ou végétal. En réalité, ces deux appellations révèlent la difficulté de cerner l'être humain dans ce qu'il a d'unique et de social.⁴⁹

Dans *Ningen shikkaku* de Dazai, on voit comment Yôzô souffre dès son plus jeune âge de son incapacité à comprendre un monde qui ne gravite qu'autour de nécessités pratiques : de la prise de trois repas par jour à la construction de ponts de gare et de métros. La reconnaissance de sa différence,⁵⁰ malheureusement, s'accompagne d'un désir d'inclusion et d'acceptation. Autrement dit, sa peur des hommes n'a rien à voir avec la misanthropie ; au contraire, Yôzô aime les autres au point d'être prêt à tout essayer pour s'intégrer, pour être « humain ». L'horreur qui paralyse Yôzô provient de sa conviction que les autres parlent la voix traditionnellement appelée « la vérité » et du fait qu'il est incapable de pratiquer cette vérité, ce qu'il interprète comme la preuve qu'il « n'étais[t] peut-être pas fait pour vivre avec les

⁴⁹ JUGON, Jean-Claude, *Phobies sociales au Japon : timidité et angoisse de l'autre*, ESF Editeur, Paris, 1998, p. 79.

⁵⁰ « Moi seul diffère des autres. Entre mon amie et moi la conversation était à peu près impossible. Qu'est-ce que j'aurais pu lui dire ? Je ne sais. » DAZAI Osamu, *La déchéance d'un homme*, RENONDEAU Georges (trad.), Gallimard, Paris, 1990, p. 17. Texte original : « 自分ひとり全く変っているような、不安と恐怖に襲われるばかりなのです。自分は隣人と、ほとんど会話が出来ません。何を、どう言ったらいいのか、わからないのです。 »

autres ».⁵¹ Pour combattre son anxiété, il adopte deux stratégies : la bouffonnerie 道化 (*dôke*) et la passivité. Ses bouffonneries sont visibles surtout lorsqu'il était jeune, ce qui contribue à dissimuler sa « vraie » personnalité sous une façade de personnalité espiègle, spontanée et insouciant. En comparaison, la passivité de Yôzô est un trait qui le caractérise toute sa vie : il accepte tout ce qu'on lui donne, de la nourriture, des réprimandes de sa famille, à l'amour de nombreuses femmes, sans jamais prendre en considération s'il veut les recevoir ou non. Cette passivité, tout en garantissant son inclusion sociale tant qu'il ne va pas à l'encontre du souhait des autres, révèle également son incapacité à se conformer à l'image traditionnelle de la masculinité.

Yôzô a toujours été connecté aux autres de manière « passive ». Surtout dans une société patriarcale où les hommes dominent les femmes, Yôzô n'est pas seulement « passif » face aux volontés des hommes, mais il est aussi « passif » face aux femmes, étant « aimé », « pris en charge » et « violé » par elles, et il n'a plus aucune trace de sa masculinité.⁵²

Finalement, les stratégies de Yôzô pour apaiser sa peur envers autrui n'aboutissent pas : il reste coincé entre les deux forces opposées de son individualité différente et de la pression sociale pour la conformité et l'identité de genre préconçue. C'est cette incapacité à combler le fossé entre le soi « réel », le soi idéal imposé par sa famille et le « bon sens » qui est au cœur de la souffrance de Yôzô.

Étant la dernière œuvre publiée par Dazai Osamu avant son suicide en 1948, *Ningen shikkaku* a souvent été lu sous un angle biographique. S'il est vrai qu'il existe certaines similitudes entre le personnage d'Ôba Yôzô et l'auteur, il faut tenir compte du fait que l'approche de Dazai du genre *shishôsetsu* 私小説 est beaucoup plus nuancée qu'une simple autobiographie. Connu comme l'un des plus grands auteurs de fiction du Japon du XXe siècle, Dazai Osamu 太宰治 (1909 - 1948), né Tsushima Shûji 津島修治, est peut-être aussi l'un des écrivains qui construit et entretient le plus consciemment et le plus systématiquement son image d'artiste rebelle et marginalisé. Tout au long de sa carrière, il s'est engagé dans une

⁵¹ Texte original : « 謂わば万世一系の人間の「真理」とかいうものに違いない、自分にはその真理を行う力が無いのだから、もはや人間と一緒に住めないのではないかしら、と思ひ込んでしまふのでした。 », DAZAI Osamu, *La déchéance d'un homme*, Op. Cit. p. 18.

⁵² Texte original : « 常に「...れる」「...られる」という「受け身」のかたちで他者とつながりを持っていた葉蔵。特に男性が女性を支配する家父長制社会において、男性からの働きかけだけに「受け身」になるのではなく、女性にも「惚れられ」「かまわれ」「犯される」という「受け身」のかたちでつながりを持つ葉蔵には、もはや男性性のかけらもない。 », ISHIHARA, Kumiko 石原久美子, « Sekushuariti no yamai *Ningen shikkaku* ron セクシュアリテイの病『人間失格』論 », in *Seijô kokubungaku* 成城国文学, Vol. 14, 1998, p. 84.

opération apparemment paradoxale de déconstruction des marqueurs identitaires, à la fois de lui-même et de ses personnages, afin de développer une meilleure conscience de soi. Chez Dazai, l'écriture est une forme d'auto-construction et de projection de l'image ambiguë et fragmentée de lui-même en tant que sujet. Selon Phyllis Lyons, une spécialiste de Dazai

Dazai Osamu's one great novel is not *The Setting Sun* or *No Longer Human*. Nor is it to be found between any two covers. It is a story that extends the entire length of his writing career, told in pieces, with doubling back, false trails, and fresh starts. Dazai never directly spoke of the pieces as all part of a single narrative, but from 1933 until his suicide in 1948 his artist's instinct kept him engaged in writing the story of Osamu – the story of his life. The hero of each story is not always named Osamu, but the Osamu character – the literary incarnation of the writer – is always recognizable.⁵³

Ce qui caractérise *Yôzô* comme une « incarnation littéraire » de Dazai, c'est leur lutte commune pour négocier entre les deux modes de perception : subjective et individuelle d'un part, objective et sociétale d'autre part. Je dirais que ce désir de problématiser la perception préconçue du lecteur, qu'il s'agisse de la perception de l'identité, de la beauté ou de la moralité, est précisément ce qui ouvre *Ningen shikkaku* au genre de l'horreur, qui met également l'accent sur la contestation des normes et l'interrogation de notre idée de la « normalité ». Par exemple, sur la particularité de la conception de la beauté chez Dazai, Hijiya Yukihitô écrit :

Unlike Kawabata and Tanizaki who attempt in their works to create the world of elegant beauty portrayed in traditional Japanese poetry, such as *tanka* and *haiku*, and *The Tale of Genji*, Dazai looks at human activities directly and tries to find beauty in a humanity which transcends one nation's aesthetic and moral traditions. While maintaining the simple beauty of the Japanese language (he relies on the Japanese hiragana more than on Chinese characters), Dazai's imagination reaches the depth of human existence.⁵⁴

Dans *Ningen shikkaku*, Dazai approuve un art qui « regarde directement les activités humaines et tente de trouver la beauté dans une humanité qui transcende les traditions esthétiques et morales d'une nation » à travers l'admiration de *Yôzô* pour les peintures de fantômes.

S'efforcer de rendre la beauté de quelque chose que l'on juge beau, sans plus, c'est fade, c'est sot. Les « Maîtres » créent, par leur autorité suprême, une belle chose avec un rien, ou bien,

⁵³ LYONS, Phyllis, *The Saga of Dazai Osamu – A Critical Study with Translations*, Stanford University Press, California, 1985, pp. 13-14.

⁵⁴ YUKIHITÔ, Hijiya, « A Religion of Humanity – A Study of Osamu Dazai's *No Longer Human* », in *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 15, No.3, 1974, p. 34.

tout en étant écœurés par une chose laide, ils ne cachent pas qu'ils la trouvent intéressante et se plaisent à la représenter.⁵⁵

Comme Yôzô et Dazai, Itô Junji est fasciné par les deux extrêmes de la beauté et du grotesque et s'efforce de représenter les aspects intéressants et attrayants de ce qui est conventionnellement jugé laid ou dégoûtant. Si l'on devait choisir un point sur lequel l'adaptation de *Ningen shikkaku* par Itô est la plus fidèle au roman de Dazai, plus que le scénario, les abondantes citations textuelles ou le thème de l'aliénation, ce serait le courage d'un art profondément humaniste qui interroge diverses frontières et encourage son lecteur à adopter des perspectives alternatives non contraintes par le paradigme dominant. Dans mon analyse subséquente des stratégies d'Itô pour adapter *Ningen shikkaku*, je me concentrerai sur la clarification de l'approche de l'artiste manga de la notion de fidélité – « la responsabilité des adaptations de communiquer ou d'évoquer certaines caractéristiques essentielles associées aux textes qu'elles adaptent ».⁵⁶ Je soutiens que, selon la caractéristique spécifique prise en considération, ce qui apparaît d'abord comme un signe de fidélité s'avère être divergent et vice versa. Cette analyse comparative, plutôt que d'affirmer la fidélité comme critère principal d'évaluation d'une adaptation, vise à déconstruire cette notion même.

Au quotidien, dès qu'il s'agit d'apprécier une adaptation, les connaisseurs de l'œuvre d'origine se mettent à jouer au jeu des sept erreurs. C'est à qui énumérera le plus d'éléments manquants et le plus d'éléments excédentaires – tous les passages du livre que le film a supprimés, et dans l'autre sens tous les personnages et les péripéties qu'il a ajoutés [...]. Il serait plus utile d'essayer de comprendre ce que les modifications transforment dans la *compréhension* qu'on peut avoir de l'œuvre initiale.⁵⁷

Effectivement, je ne cherche ni à effacer la frontière entre l'œuvre adaptée et son adaptation, ni à renforcer la hiérarchie qui existe entre les deux, mais à démontrer l'importance de la prise en compte du geste d'interprétation dans la critique de l'adaptation.

⁵⁵ DAZAI Osamu, *La déchéance d'un homme*, *Op. Cit.* p. 46. Texte original : « 美しいと感じたものを、そのまま美しく表現しようと努力する甘さ、おろかしさ。マイスターたちは、何でも無いものを、主観に依って美しく創造し、或いは醜いものに嘔吐をもよおしながらも、それに対する興味を隠さず、表現のよろこびにひたっている ».

⁵⁶ LEICHT, Thomas (dir.), « Introduction », in *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, Oxford University Press, 2017, p. 7.

⁵⁷ CLÉDER, Jean Cléder, JULLIER, Laurent, *Analyser une adaptation. Du texte à l'écran*, Flammarion, Paris, coll. « Champs », 2017, p. 7.

2. La « technique des spectres »

L'adaptation de *Ningen shikkaku* par Itô Junji a d'abord été sérialisée dans le magazine bimensuel Big Comic Original (2017 numéro 10 – 2018 numéro 9). Elle est ensuite publiée en 3 tomes en octobre 2017, mars et juillet 2018 par la maison *Shôgakukan* 小学館. Dans l'ensemble, l'adaptation d'Itô retient non seulement le setting mais aussi la plupart des personnages et des détails du roman. Elle s'efforce également de conserver la présence littéraire de Dazai en citant abondamment les textes adaptés. À première vue, cette conformité au roman semble être la preuve que le manga est une adaptation fidèle. Cependant, en raison du puissant impact du style d'Itô, très souvent, le lecteur est d'abord attiré par les images et, à ce titre, plutôt que de simplement illustrer les textes originaux, le manga transforme ces textes à travers le prisme de l'horreur. Plus qu'une simple inversion de la hiérarchie entre l'original et l'adaptation ou entre la représentation textuelle et visuelle, le manga d'horreur d'Itô permet une sorte de relation complémentaire entre les deux œuvres et les deux modes de représentation.

La tâche de traduire le texte de Dazai en représentation visuelle dans l'adaptation manga d'Itô peut être largement divisée en trois catégories. La première consiste à renvoyer en images les éléments visuels qui sont décrits en langage dans le roman. Il s'agit, par exemple, des trois photos d'Ôba Yôzô dans le *hashigaki*, de l'autoportrait qu'il montre à Takeichi, ou du suicide amoureux de Yôzô et Tsune-ko. La deuxième catégorie, qui est peut-être la plus compliquée, exige d'Itô qu'il rende visible l'abstrait, afin de transmettre les états émotionnels et psychologiques des personnages. Enfin, la troisième catégorie contient des éléments qui sont figuratifs ou métaphoriques dans le roman. Dans toutes ces catégories, nous pouvons observer comment Itô parvient à rester fidèle aux mots de Dazai tout en ajoutant une couche d'horreur qui ne ressort pas initialement lors de la lecture du roman. En conséquence, son adaptation crée une expérience enrichissante dans laquelle ceux qui sont familiers avec le roman de Dazai peuvent apprécier à la fois la familiarité et la nouveauté.

Même s'il s'agit d'éléments visuels du roman de Dazai, les trois photos et les peintures de Yôzô sont décrits avec des niveaux de détail différents, ce qui signifie également différents niveaux de liberté pour le traitement visuel d'Itô.

La troisième photographie était la plus singulière de toutes. Il était tout à fait impossible de fixer l'âge du personnage. La tête paraissait légèrement grisonnante. Dans le coin d'une chambre sordide (sur la photo les murs s'écroulaient en trois endroits) il était assis, les mains

tendues au-dessus d'un brasero. Cette fois il ne souriait pas. Il n'avait aucune expression. On aurait dit, à le voir assis les mains allongées au-dessus du petit brasero, qu'il allait mourir ; la photo était déplaisante et de mauvais augure.⁵⁸

La troisième photo de la préface, comme les deux autres, est décrite avec des détails très précis, aussi bien sur le personnage que sur l'environnement. Itô suit cette description à la lettre (voir figure 7) mais l'effet dérangent de la scène est d'autant plus renforcé qu'elle n'est pas présentée comme une photographie fixe mais vue à travers les yeux d'un autre personnage (le Dazai fictif). Le déplacement du point de vue de case en case, ainsi que celui de l'autre personnage, accentuent encore l'absence de vie de la figure immobile de Yôzô, paralysé dans ce qui semble être une position très peu naturelle et inconfortable. En d'autres termes, bien qu'Itô s'en tienne strictement à ce qu'il peut présenter, sa décision sur la mise en scène d'une image crée une atmosphère particulièrement angoissante qui dépasse la description du roman de Dazai. Si l'on considère le faible impact de la représentation de la première photo de Yôzô dans son enfance, qui suit également de près la description et prend la forme d'un *snapshot* (voir figure 8), on se rend compte de l'importance du changement de contexte de la troisième « photo » pour générer ce goût d'horreur supplémentaire.

Contrairement aux photos de la préface, les peintures de Yôzô dans le deuxième carnet ne sont jamais décrites clairement : tout ce que nous avons, c'est « Je peignais des tableaux d'une cruauté cachée qui m'étonnèrent moi-même ».⁵⁹ Cette ambiguïté donne à Itô une plus grande liberté de création et il l'a certainement bien exploitée (voir figure 9). Ici, il utilise des lignes irrégulières pour donner une impression de décomposition et d'infection, mais aussi grotesque qu'elle soit, l'image réussit également à transmettre la tristesse et la solitude d'une âme torturée. On pourrait dire que la visualisation par Itô de l'autoportrait de Yôzô est représentative de la « technique des spectres » mentionnée dans le roman, celle qui révèle la véritable nature du sujet.

⁵⁸ Texte original : « もう一葉の写真は、最も奇怪なものである。まるでもう、としの頃がわからない。頭はいくぶん白髪のようなのである。それが、ひどく汚い部屋(部屋の壁が三箇所ほど崩れ落ちているのが、その写真にハッキリ写っている)の片隅で、小さい火鉢に両手をかざし、こんどは笑っていない。どんな表情も無い。謂わば、坐って火鉢に両手をかざしながら、自然に死んでいるような、まことにいまわしい、不吉なおいのする写真であった。 », DAZAI, Osamu, *La déchéance d'un homme*, Op. Cit. p. 11.

⁵⁹ DAZAI, Osamu, *La déchéance d'un homme*, Op. Cit. p. 46. Texte original : « 自分でも、ぎよつとしたほど、陰惨な絵が出来上がりました。 »

C'est peut-être dans la scène du suicide de Yôzô et Tsune-ko que l'on perçoit le plus clairement l'effet déstabilisant de cette « technique des spectres » d'Itô. Dans le roman, le couple se suicide en se jetant dans la mer.

Cette nuit-là nous nous précipitâmes dans la mer à Kamakura. Tsune-ko dénoua sa ceinture, la plia et la posa sur un rocher. J'enlevai mon manteau, le plaçai à côté et nous nous jetâmes ensemble dans la mer.

Tsune-ko mourut. Moi seul fut sauvé.⁶⁰

Dans son adaptation, Itô remplace la méthode de suicide par du poison et renverse complètement l'image romantique transmise dans le roman en soumettant Tsune-ko à une mort brutale et agonisante (voir figure 10). Après avoir avalé le poison, Tsune-ko enlève sa ceinture, la plie, la pose sur un rocher et s'assied à côté de Yôzô, regardant paisiblement la mer. Très vite, cependant, le poison fait son effet. Sur plusieurs pages, le lecteur est bombardé par les expressions verbales et corporelles de la souffrance de Tsune-ko : sa langue se met à gonfler, elle vomit et se tord de douleur en criant sans cesse « 苦しい *kurushii* ». Les modifications apportées par Itô exposent non seulement la disparité entre l'idéal et la réalité de la mort, mais aussi l'hypocrisie et la lâcheté de Yôzô : au moment le plus crucial, au lieu d'aider Tsune-ko lorsqu'elle tend la main en détresse, il lui donne un coup de pied dans la mer.⁶¹ L'étrange combinaison de la gravité de la souffrance de Tsune-ko et de la façon presque comique dont sa vie s'achève crée une expérience déconcertante caractéristique des œuvres d'Itô.

Si pour la première catégorie, la principale préoccupation d'Itô est de générer une sensibilité à l'horreur par la contextualisation et la création d'images correspondant aux descriptions disponibles, la deuxième catégorie met à l'épreuve sa capacité à communiquer des émotions par la grammaire visuelle. L'un des clichés mentionnés par Linda Hutcheon dans *A Theory of Adaptation* porte sur la force et la limite perçues des modes « raconter » et « montrer » : « L'intériorité est le terrain du mode raconter ; l'extériorité est mieux gérée par

⁶⁰ DAZAI, Osamu, *La déchéance d'un homme*, *Op. Cit.* pp. 78-79. Texte original : « その夜、自分たちは、鎌倉の海に飛び込みました。女は、この帯はお店のお友達から借りている帯やから、と言って、帯をほどき、畳んで岩の上に置き、自分もマントを脱ぎ、同じ所に置いて、一緒に入水しました。女のひとは、死にました。そうして、自分だけ助かりました。 »

⁶¹ Certains commentateurs ont critiqué ce traitement des personnages féminins comme étant misogyne (voir par exemple BADMAN, Derik, « Review *No Longer Human* », *The Comics Journal*, 29 janvier 2020, <http://www.tcj.com/reviews/no-longer-human/>). Cependant, je prétends qu'une telle interprétation néglige le fait que la souffrance n'est pas réservée aux seuls personnages féminins et que l'intérêt de la montrer n'est pas de satisfaire le regard masculin mais de mener une réflexion critique sur le protagoniste Ōba Yôzô.

le mode montrer et surtout par le mode interactif ». ⁶² Le manga, bien qu'étant un médium multimodal, est encore parfois considéré principalement en termes de représentation visuelle et donc comme appartenant au mode « montrer ». Il faut garder à l'esprit que la majorité des *mangaka* étant à la fois scénaristes et illustrateurs de leurs histoires, il est impossible donc de séparer le récit du visuel. En d'autres termes, « Le manga est conçu pour un style graphique qui va de pair avec un style narratif ». ⁶³ Le cas de *Ningen shikkaku* d'Itô est particulier puisqu'il s'agit de l'adaptation d'un roman, ce qui signifie qu'il semble y avoir une séparation entre le récit et le visuel. Cependant, je soutiens qu'en utilisant la séquence, la transition entre les cases et la technique cinématographique du gros plan, Itô réussit à créer des corrélations visuelles et auditives pour les événements intérieurs et à renforcer le texte verbal plutôt que de l'illustrer simplement. En conséquence, il parvient à rétablir la synergie entre le texte et l'image même lorsqu'il ne s'agit pas de son propre texte.

Nous pouvons percevoir clairement cette synergie dans la scène où la bouffonnerie de Yôzô est dénoncée par Takeichi. Dans le roman de Dazai, elle est décrite comme suit.

Je tremblai. Je ne m'attendais pas à être découvert par Takeichi en faisant exprès de manquer mon exercice, à la vue de tous. Il me sembla que sous mes yeux le monde avait été enveloppé en un instant par les flammes de l'enfer et brûlait. Je réprimai avec l'énergie du désespoir un cri de fou. ⁶⁴

Dans l'adaptation d'Itô, l'incident se déroule sur quatre pages (voir figure 11). Aux pages 42 et 43, le visage de Yôzô en gros plan apparaît dans trois cases, sous le même angle, ce qui traduit des changements lents et subtils de l'humeur du personnage. Dans la dernière case de la page 42, Yôzô est encore content de sa bouffonnerie réussie alors que Takeichi s'approche. Cependant, en entendant les mots « ワザ... ワザ », une ombre subite descend sur son expression et ce choc initial se transforme alors en pure horreur. Itô utilise ici une séquence au ralenti pour intensifier l'expérience de l'horreur. Le lecteur sait à l'avance que quelque chose de terrible va se produire plutôt que d'être pris par surprise, mais cela ne diminue pas l'impact des images. Au contraire, en suivant la même temporalité de l'intériorité de Yôzô,

⁶² HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Op. Cit. p. 52.

⁶³ LECHENAUT, Emilie, « *Le manga : un dispositif communicationnel – perception et interactivité* », thèse soutenue à l'Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013, p. 80.

⁶⁴ DAZAI, Osamu, *La déchéance d'un homme*, Op. Cit. p. 34. Texte original : « 自分は震撼しました。ワザと失敗したという事を、人もあろうに、竹一に見破られるとは全く思いも掛けない事でした。自分は、世界が一瞬にして地獄の業火に包まれて燃え上るのを眼前に見るような心地がして、わあっ！ と叫んで発狂しそうな気配を必死の力で抑えました。 »

nous pouvons acquérir une plus grande intimité avec le bouleversement émotionnel du personnage. Un autre élément qui contribue à cette intimité est l'utilisation du gros plan, grâce auquel « les lecteurs font l'expérience d'une proximité émotionnelle, qui rend un sentiment d'intimité et d'identification avec les personnages fictifs ». ⁶⁵ La première case de la page 45 représente une scène d'enfer, accompagnée d'une citation exacte des textes de Dazai. Cependant, dans la case suivante, le lecteur a accès à l'intériorité de Yôzô : le cri n'est plus réprimé mais clairement audible. Le contour de la bulle en forme de piques traduit visuellement l'intensité du cri terrifiant de Yôzô face au danger d'être exposé. En bref, on peut dire que ces images génèrent un effet viscéral que les textes de Dazai ne peuvent évoquer à eux seuls.

Nous retrouvons la « technique des spectres » d'Itô dans la troisième catégorie – la transformation en images des éléments métaphoriques de l'œuvre de Dazai. Nous allons considérer la métaphore du crapaud, dans lequel l'approche de la représentation littérale d'Itô trahit complètement l'idée même de métaphore. Néanmoins, de la même manière que la grammaire visuelle d'Itô transcende la division binaire « raconter » / « montrer » pour permettre au lecteur d'accéder à l'état psychologique du personnage, son approche littérale parvient paradoxalement à transmettre les émotions qui sous-tendent cette métaphore. Dans le roman de Dazai, Yôzô en vient à se reconnaître comme un crapaud après avoir lu les vers suivants de Guy-Charles Cross.

*Le lendemain répète la veille,
Il faut qu'aujourd'hui je fasse comme hier.
Si j'évite une joie déchaînée,
Alors je n'éprouverai pas une grande tristesse.
D'une pierre qui encombre le chemin,
Le crapaud fait le tour et passe.*

Comme on le voit sur la figure 12, tout ce qui est décrit dans ces vers est représenté littéralement, du crapaud à la façon dont il contourne une pierre qui lui barre le chemin. Cependant, bien qu'il s'agisse d'images fixes, la composition des cases met en relief le mouvement lugubre de l'animal, tandis que l'utilisation intensive de lignes rend compte de l'atmosphère oppressante qui l'entoure. La position des textes est également remarquable : la troisième case est remplie par le crapaud mais son corps est enfermé dans deux colonnes de mots, ce qui peut être interprété comme une métaphore de l'hégémonie symbolique qui

⁶⁵ TSAI, Yi-Shan, « Close-ups: an emotive language in manga », in *Journal of Graphic Novels and Comics*, Vol. 9, No.5, 2018, p. 487.

circonscrit Yôzô toute sa vie. La transition aspect à aspect offre une vue multi-perspective mais au total, ces cases constituent un mouvement répétitif et circulaire qui est aussi l'impasse invoquée dans les vers cités. En d'autres termes, l'approche d'Itô, tout en transgressant la définition de la métaphore, réussit à saisir la poétique de la métaphore du crapaud par son expérimentation formelle. Il y a également ici une coexistence de la beauté et du grotesque – la beauté du langage et le grotesque du crapaud souligné par la textualité désagréable de sa peau (qui ne peuvent être perçue dans le roman).

Tous les exemples analysés dans cette section montrent la solide compréhension qu'a Itô du texte de Dazai ; en même temps, ils attestent de sa créativité artistique particulière et de sa grammaire visuelle qui confèrent au manga d'horreur un sentiment d'unicité, même lorsque les images sont censées être dérivées des textes originaux. Dans la section suivante, nous examinerons une opération opposée, dans laquelle la réécriture par Itô du roman de Dazai, en ajoutant des éléments caractéristiques d'un récit d'horreur, encourage des précieuses réflexions sur la manière dont nous devrions (re)lire le *Ningen shikkaku* de Dazai : grâce à ses éléments, on nous rappelle la complexité du personnage de Ôba Yôzô et on s'abstient d'avoir une approche psychanalytique, biographique du roman de Dazai. L'objectif n'est pas d'énumérer tous les nouveaux éléments de l'intrigue et des personnages de l'adaptation d'Itô, mais d'analyser comment certains ajouts entrent en dialogue avec le roman de Dazai et aident le lecteur de manga à mieux apprécier l'œuvre adaptée.

III. La réécriture de *Ningen shikkaku* par Itô Junji

1. *L'insaisissable Ôba Yôzô*

Interrogé sur le processus d'adaptation du roman de Dazai, Itô Junji explique :

Je suppose que je ne voulais pas que ce soit juste une *comicalisation*. Lorsque j'ai créé le manga, je voulais combiner *Ningen shikkaku* avec des récits de fantômes. De la même manière que Sanyûtei Enchô a adapté les classiques chinois au *rakugo* et utilisé les récits de fantômes comme base de ses histoires à dimension humaine, je voulais donc fusionner les récits de fantômes avec le texte littéraire. De plus, je pense que mes lecteurs s'attendent à des horreurs, donc je me suis dit qu'ils ne trouveraient pas ça très intéressant si je me contentais d'adapter *Ningen shikkaku* tel qu'il est. Je suis vraiment désolé envers les fans de l'œuvre originale, par contre.⁶⁶

En effet, l'adaptation d'Itô fait plusieurs additions en termes d'intrigue pour donner plus d'espace à l'effet de hantise des fantômes, notamment du personnage de Takeichi. Cependant, je dirais que ces changements, en plus de répondre à l'attente d'horreur du lecteur, compliquent davantage la personnalité du protagoniste Ôba Yôzô et empêchent le lecteur de développer une empathie inconditionnelle pour le personnage. La dynamique de la relation entre Yôzô et Takeichi dans l'adaptation d'Itô donne lieu à une incertitude qui renforce le message que Dazai cherche à transmettre à travers la structure du roman : l'impossibilité de connaître l'autre, de comprendre et d'être compris.

Même si le Ôba Yôzô du roman de Dazai a généralement été identifié comme un anti-héros, il reste le genre d'anti-héros sympathique. À propos du personnage, Ouchi Kimiko écrit :

Il vit sa vie selon sa propre sensibilité, ce qui signifie en d'autres termes qu'il ne s'est pas transformé. En ce sens, on peut dire que Yôzô avait une pureté que l'on pourrait peut-être décrire comme celle d'une jeunesse pérenne. [...] Nous ne pouvons pas critiquer ou nier le mode de vie de Yôzô et de Dazai. Leur mode de vie n'est rien d'autre que la vérité de l'humanité.⁶⁷

⁶⁶ Texte original : « 単なるコミカライズにしないことでしょうか。コミカライズにあたっては、『人間失格』を怪談と融合させたかったんですね。三遊亭圓朝が中国の古典を落語に翻案するにあたって、怪談をベースに人情話にしたように、怪談と文学の融合をやってみたくて。それに、私の読者はホラーを期待していると思うので、『人間失格』をただそのままコミカライズしても楽しんでもらえないんじゃないかという思いもあって。原作のファンにはたいへん恐縮なのですが。 », ITÔ Junji, in *Itô Junji kenkyû – Gagyô 30 shûnen kinen kanzen dokuhon* 伊藤潤二研究一画業 30 執念記念完全読本, *Op. Cit.* p. 33.

⁶⁷ Texte original : « あくまで自己の感受性のままに生きていく、それは、言葉を変えるなら、自己自身を変革していかない、ということになるのではないだろうか。そのような意味からすれば、葉蔵はおそらく、万

Au contraire, à travers sa relation avec Takeichi, le Yôzô du manga d'horreur apparaît à la fois comme une victime et un agresseur plutôt que comme une simple figure tragique qui incarne la lutte entre l'individu et la société. À première vue, une telle caractérisation semble s'écarter du Yôzô de Dazai. Cependant, si l'on se rappelle que notre perception du personnage dans le roman repose en grande partie sur les trois carnets, qui sont des récits non-fiables, ou sur les paroles de la Madame du bar de Kyôbashi, qui est clairement partielle,⁶⁸ on se rend compte que la structure particulière du roman (un prologue, suivi de trois carnets et d'une postface) est destinée à donner naissance à un personnage multidimensionnel qui échappe à une identification totale. Les histoires de fantômes supplémentaires d'Itô, en établissant des circonstances qui permettent au lecteur d'entrevoir les aspects contradictoires de Yôzô, ont le même effet de résistance à la tentative de simplification et de romantisation du personnage.

Comme dans le roman, Takeichi est la première personne capable de percer la bouffonnerie de Yôzô et la seule à qui Yôzô montre ses tableaux. Cependant, si Dazai l'écarte soudainement de l'histoire, Itô le transforme en une présence spectrale qui hante Yôzô tout au long de sa vie. Après avoir montré son autoportrait à Takeichi (figure 9), Yôzô est envahi par la peur, au point de raconter à Takeichi un mensonge qui le conduit indirectement au suicide.⁶⁹ Ce qui est le plus frappant ici, ce n'est pas l'image sanglante de la mort de Takeichi, qui est sans doute un élément visuel spectaculaire correspondant à l'attente d'horreur du lecteur, mais la confession de Yôzô en apprenant la nouvelle.

Aah, mon Dieu, pardonnez-moi. Ce n'est pas avec des reproches et des regrets que mon corps tremble maintenant. C'est avec un sentiment de libération que je ne peux réprimer... et une joie que je n'ai jamais ressentie auparavant.

年青年とも言うべき、純粋さを持っていたといえよう。[...] 我々は、葉蔵の、太宰の生き方を、真向から批判、否定することなどできるはずはない。彼らの生き方も又、人間の真実に他ならないのだから。», ÔUCHI, Kimiko 大内君子, « *Ningen shikkaku ron* 『人間失格』論 », *Ibaraki daigaku kokugo kokubun gaku* 茨城大学国語国文学, Vol. 23, 1974, p. 53.

⁶⁸ Selon les mots de la Madame du bar de Kyôbashi : « Le Yô-tchan que nous avons connu était profondément candide ; avec de l'attention, s'il n'avait pas bu de saké... mais non ! même quand il buvait, c'était un bon enfant pareil à Dieu. » DAZAI, Osamu, *La déchéance d'un homme*, *Op. Cit.* p. 159.

⁶⁹ Dans l'adaptation d'Itô, Takeichi a des sentiments pour Set-chan, la fille de la famille chez qui Yôzô est hébergé. Yôzô dit à Takeichi qu'elle l'aime bien et l'encourage à lui avouer ses sentiments, ce qu'il fait en rencontrant le mépris et le rejet. Après cet incident, Takeichi met fin à ses jours.

Maintenant, personne ne connaît ma véritable nature. La queue de ce cheval de l'enfer est maintenant complètement cachée.⁷⁰

Nous découvrons un côté beaucoup plus sinistre de la personnalité de Yôzô. Le Yôzô de Dazai et celui d'Itô souffrent tous deux de la peur des hommes et sont incapables d'établir une communication fructueuse avec d'autres personnes et, à cause de cette peur, ils causent constamment de la souffrance à eux-mêmes et à ceux qui les entourent. Cependant, le Yôzô de Dazai n'est jamais mal intentionné (d'après ce qu'il écrit dans ses carnets), tandis que l'exemple ci-dessus montre que le Yôzô d'Itô est un esprit troublé prêt à commettre le pire pour se préserver. La joie et le soulagement qu'il éprouve en apprenant la mort de Takeichi témoignent d'un manque d'humanité peu justifiable.

Un deuxième regard, cependant, dévoile l'aspect problématique de ces mots cruels. Nous nous souvenons que le jeune Yôzô, après l'expérience traumatisante d'avoir été violé par les domestiques, décida de garder le silence et de maintenir ses bouffonneries : « Je cachai la vérité, je supportai mon sort et puis il me semble que je n'avais rien d'autre à faire que de continuer à jouer les bouffons ». ⁷¹ On commence à se demander si les paroles égoïstes et indifférentes de Yôzô à propos de la mort de Takeichi ne sont pas un mensonge de plus pour dissimuler son véritable sentiment. Le fait qu'il commence à être hanté par le fantôme de Takeichi peu après est une preuve qu'il n'est pas aussi soulagé ou déculpabilisé qu'il le prétend. Takeichi, étant la seule personne à connaître la vraie nature de Yôzô, est à la fois une menace et une consolation. Sa présence spectrale persistante incarne l'oscillation sans fin de Yôzô entre la terreur et le désir d'être compris, entre la nécessité de se confesser et l'irrésistible impulsion à mentir.

Pourtant, il n'y a aucune garantie que cette interprétation reflète la vérité. Le fait que Yôzô soit hanté par Takeichi, plutôt que d'être un aveu de culpabilité, peut aussi simplement faire partie du mécanisme de défense de Yôzô. Le fantôme de Takeichi n'est pas un esprit de vengeance et n'interfère pas activement dans les événements pour faire du mal à Yôzô. Au contraire, il apparaît simplement dans les moments où Yôzô baisse sa garde : par exemple,

⁷⁰ Texte original : « ああ、神様、許してください。今、自分の体が震えているのは、自責の念とか後悔などではなく...どうにも抑えきれない解放感と...かつて感じた事のない喜びのせいなのです。これでもう自分の正体を知る者は誰もいないのだ。この地獄の馬の尻尾を完全に隠蔽し得たのだ。 », ITÔ, Junji 伊藤潤二, *Ningen shikkaku I* 『人間失格①』, Shôgakukan 小学館, Tokyo, 2017, p. 65.

⁷¹ DAZAI, Osamu, *La déchéance d'un homme*, Op. Cit. p. 27. Texte original : « 自分はやはり、本当の事は何も言わず、忍んで、そうしてお道化をつづけているより他、無い気持なのでした。 »

lorsqu'il s'amuse de ses bouffonneries réussies ou lorsqu'il boit dans le parc avec Horiki alors que Yoshi-ko se fait violer chez lui. Ainsi, le fantôme de Takeichi sert d'avertissement de malheur et de rappel de l'impossibilité du bonheur et de l'intégration sociale pour Yôzô. Ce n'est que lorsqu'il se trouve à l'asile, vers la fin du récit, que Yôzô admet enfin sa responsabilité dans la souffrance de ceux qui l'entourent (voir figure 13). Mais encore une fois, il est difficile de savoir si cet aveu est sincère ou s'il s'agit simplement d'un symptôme de sa désintoxication.

La dynamique de la relation entre Yôzô et Takeichi dans l'adaptation d'Itô révèle non pas un personnage qui refuse de se changer pour préserver sa sensibilité et, à ce titre, un symbole de la pureté d'une jeunesse pérenne comme l'évoque Ouchi Kimiko, mais une figure qui échappe à la compréhension et refuse au lecteur la certitude de la vérité. La façon dont Dazai révèle progressivement le nom du protagoniste – Ôba Yôzô – est particulièrement pertinente à cet argument. Dans le *hashigaki*, le protagoniste est désigné par le narrateur simplement comme « cet homme » ou « cet enfant » (その男, その子ども). Dans le premier carnet, le protagoniste est d'abord appelé Yô-chan 葉ちゃん par son frère et plus tard Yôzô 葉蔵 par son père. Dans le deuxième carnet, grâce à son professeur de collège, le lecteur entend d'abord le nom de famille du protagoniste, Ôba : 「このクラスは大庭さえいないと、とてもいいクラスなんだが」. Le nom complet Ôba Yôzô n'apparaît cependant jamais dans le roman. Selon Yamamoto Katsumasa, cette absence est une décision consciente prise par Dazai afin de révéler la vérité sur le personnage, son incapacité à négocier entre les exigences de la société et les institutions (symbolisée dans le nom de famille) et celles de son être individuel (symbolisée dans le prénom).⁷² Ôba Yôzô n'est jamais un sujet fini et complet mais une construction qui n'émerge qu'à travers de multiples récits, ceux de lui-même, du narrateur, et de la Madame au bar de Kyôbashi. De la même façon, le Yôzô d'Itô remet en question l'interprétation simpliste et idéaliste que le lecteur peut avoir du Yôzô de Dazai. L'apparition de fantômes dans l'adaptation d'Itô, bien que divergeant du roman, contribue en fait à une meilleure appréhension de l'œuvre de Dazai, en particulier, sur le thème de l'impossibilité de parvenir à une image ou une compréhension complète des autres.

⁷² Texte original : «たとえば、姓が、社会や制度を、名前が自己をあらわしているといえれば、結局、彼が社会と自己と一致、調和させることができなかつたことを意味している。», YAMAMOTO, Katsumasa 山本勝正, «Dazai Ningen shikkaku no hôhō ni tsuite no ichi kôsatsu 太宰「人間失格」の方法についての一考察», *Hiroshima jogakuin daigaku kokugo kokubungaku shi* 広島女学院大学国語国文学誌, Vol. 27, 1997, pp. 41-54 (p. 43).

2. *Le unheimlich du double*

Une autre modification importante apportée par Itô dans son adaptation de *Ningen shikkaku* est l'apparition d'un personnage appelé Tsushima Shûji, qui travaille comme écrivain sous le nom de plume de Dazai Osamu et qui ressemble exactement à Yôzô. Le double, en tant qu'élément récurrent de l'horreur gothique, donne lieu à un sentiment d'inquiétante étrangeté qui défie la connaissance et la certitude. Itô lui-même perçoit le double comme quelque chose qui joue sur nos peurs fondamentales et a employé cette stratégie à plusieurs reprises, notamment dans *Tomie* (富江) et *Les ballons suspendus* (*Kubi tsuri kikyû* 首吊り気球).⁷³

Plus maintenant, mais dans le passé, j'avais peur de me regarder dans le miroir. Cette peur est également représentée dans *Kagami* 鏡 (Le miroir) d'Umezû Kazuo, et le roman d'Oscar Wilde *Le portrait de Dorian Gray* a également pour thème « un autre moi » sous la forme d'un portrait qui vieillit à la place de la personne. Je pense donc que c'est un thème qui joue sur nos peurs fondamentales.⁷⁴

Dans le cas de *Ningen shikkaku*, le dispositif du double, cependant, n'est pas seulement bénéfique pour un effet d'horreur mais démontre également la résistance d'Itô à une lecture autobiographique du roman de Dazai et sa profonde compréhension de l'approche de Dazai au genre *shishôsetsu* (私小説) en général. En concevant Dazai Osamu et Ôba Yôzô comme deux individus dont les vies s'entremêlent plutôt que de se superposer, Itô capture fidèlement l'esprit du style de Dazai – une fusion de la fiction et de la réalité.

Il n'est pas difficile de percevoir que dans son adaptation, Itô Junji s'appuie sur beaucoup d'images d'archives de Dazai Osamu. Non seulement il rend le personnage d'Ôba Yôzô avec une ressemblance frappante avec l'auteur décédé, mais Itô incorpore également de nombreux éléments visuels biographiques, du canal de Tamagawa où Dazai et sa maîtresse se sont suicidés en 1948 (voir figures 14 et 15) à la maison d'enfance de Dazai et à sa photo d'enfance (voir figures 8, 16, 17). Ces références donnent l'impression qu'Itô a souscrit à la

⁷³ *Les ballons suspendus* 首吊り気球 est un court récit dans lequel des ballons géants en forme de visage humain apparaissent soudainement dans le ciel et explore la manière dont les personnages interagissent avec leur propre visage de ballon.

⁷⁴ Texte original : « 最近ではそうでもありませんが、昔は鏡を見るのも怖かったです。この怖さは楳図かずお先生の「鏡」でも描かれていますし、オスカー・ワイルドの小説『ドリアン・グレイの肖像』も本人の代わりに歳をとる肖像画という形で“もうひとりの自分”がテーマになっていますね。なので、これは人間の根源的な恐怖心を煽るテーマなんじゃないかと思っています。 », ITÔ, Junji, in *Itô Junji kenkyû – Gagyô 30 shûnen kinen kanzen dokuhon* 伊藤潤二研究一画業 30 執念記念完全読本, *Op. Cit.* p. 29.

pratique courante de lire *Ningen shikkaku* comme un récit autobiographique de Dazai. Comme le mentionne Mark Gibeau, la réception du roman a été énormément influencée par le suicide de l'auteur et « il aurait été pratiquement impossible pour les gens de l'époque de lire l'œuvre sans chercher des indices ou des idées sur l'esprit de Tsushima Shûji ». ⁷⁵ Même si les études subséquentes ont largement rejeté cette approche ainsi que l'impulsion de psychanalyser l'auteur Dazai Osamu à travers le personnage d'Ôba Yôzô, ⁷⁶ il reste vrai que le ton intime du récit, la forme et les conventions du *shishôsetsu* conspirent pour encourager une lecture autobiographique. ⁷⁷ Le recours d'Itô aux sources d'archives dans sa représentation du personnage de Yôzô est sans doute une réponse à cet encouragement. Cependant, il ne se limite pas à impliquer que Yôzô est l'incarnation littéraire de Dazai, mais problématise davantage cette association en créant un personnage à partir de Dazai. Sa création s'inscrit dans le cadre de l'affirmation de Lyons dans son livre *The Saga of Dazai Osamu*, selon laquelle Dazai lui-même est un personnage littéraire soigneusement construit à travers ses écrits.

La structure du *Ningen shikkaku* d'Itô peut être considérée comme une tentative de problématiser les oppositions binaires avant-après, original-copie dans la relation entre Dazai et Yôzô. Les premières pages du premier chapitre intitulé « Ôba Yôzô » montrent un couple se suicidant sur un canal avant de passer soudainement au récit du premier cahier. Un lecteur qui a déjà lu le roman pourrait prendre le personnage qui apparaît dans ces pages pour être Yôzô, en tant que l'incarnation littéraire de Dazai. Ce n'est que dans la dernière partie du manga que le lecteur se rend compte que la personne qu'il a vue au début n'est pas Yôzô mais Dazai-le-personnage. De la même manière que Yôzô est envahi par un sentiment d'inquiétante étrangeté (*unheimlich*) lorsqu'il rencontre Dazai pour la première fois à l'asile (voir figure 18), le lecteur traverse un moment troublant lorsqu'il est obligé de réviser sa présomption. À propos de la figure du double, Dimitris Vardoulakis écrit :

The subjective ontology that the Doppelganger introduces should not be seen as positing an originary substance or essence. On the contrary, its formal openness allows for its own interruption. At the same time, that openness is impossible without the interruption. The

⁷⁵ GIBEAU, Mark, « Translator's Afterword », in DAZAI Osamu, *A Shameful Life*, Stone Bridge, California, 2018, p. 137.

⁷⁶ Voir par exemple, LYONS, Phyllis, *The Saga of Dazai Osamu: A Critical Study with Translations*, Op. Cit. ou WOLFE, Alan, *Suicidal Narrative in Modern Japan: The Case of Dazai Osamu*, Op. Cit.

⁷⁷ GIBEAU, Mark, « Translator's Afterword », Op. Cit. p. 135.

Doppelgänger, then, is a form of relationality that is not only a condition of possibility, but also a reflection of and on that condition.⁷⁸

Le statut liminal du double remet en question la structure hiérarchique entre l'original perçu et la copie perçue (qui se révèle également être le problème qui hante toutes les adaptations, y compris le manga d'Itô présentement en considération). Ici, Yôzô n'est plus un personnage fictif dérivé de l'écrivain Dazai mais une entité distincte qui, par une coïncidence inexplicable, présente des similitudes étonnantes avec le personnage des écrits de Dazai. Dans le manga, après leur présentation, Dazai donne à Yôzô son recueil *Mes dernières années* (晩年 *Bannen*), dans lequel se trouve un récit court intitulé « La fine fleur des bouffons » 道化の華 (*Dôke no hana*). Yôzô s'étonne qu'il y ait même un personnage qui porte le même nom que le sien et qu'il se sente familier en lisant ces récits (voir figure 19). Répondant à la question de Yôzô de savoir si ces histoires sont basées sur son expérience personnelle, Dazai dit : « Hm, qui sait ? Cette façon de voir les choses minimise peut-être la créativité humaine. C'est surtout de la fiction. »⁷⁹ Évidemment, cette déclaration ne doit pas être prise comme l'affirmation du vrai Dazai sur son approche du genre *shishôsetsu*, mais démontre simplement la propre interprétation de Dazai par Itô.

Selon Sasaki Kyôko, le « 私 » de « 私小説 » peut être interprété d'au moins trois façons.

La première possibilité est que le narrateur ou le protagoniste soit la première personne « je », auquel cas le roman est un « roman à la première personne ». La deuxième possibilité est que l'histoire parle de « moi », c'est-à-dire que le sujet de l'histoire est « moi », ce qui en fait un « roman autobiographique ». Troisièmement, il est possible de considérer que le mot 私 signifie « privé ». En d'autres termes, il s'agit d'une œuvre de fiction traitant de sujets étroitement personnels, pour lesquels il n'existe pas de traduction directe, si ce n'est une explication quelque peu verbeuse, car l'une des critiques les plus violentes émises depuis le début contre le *shishôsetsu* au Japon est qu'il ne s'agit guère plus que de notes personnelles disparates. Cette explication n'est pas si éloignée de la réalité.⁸⁰

⁷⁸ VARDOULAKIS, Dimitris, « The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud's The 'Uncanny' », in *SubStance*, Vol. 35, No. 2, 2006, p. 100.

⁷⁹ Texte original : « えっ...それはどうかな? その見方はあまりにも人間の創造力というものを軽んじてはいないかね。ほとんど虚構さ。 », ITÔ, Junji 伊藤潤二, *Ningen shikkaku 3* 『人間失格③』, Shôgakukan 小学館, Tokyo, 2018, p. 159.

⁸⁰ Texte original : « 第一に考えられるのは、語りてないしは主人公が一人称の「私」だということだろう。この場合、私小説は「一人称小説」ということになる。第二に考えられるのは、「私」について語っているということ、つまり、作品の主題が「私」だということである。この場合は「自伝的小説」ということになるだろうか。第三に、「私的な」という意味だと考えることも可能である。言い換えるならば、視野の狭い個人的な事柄

Cependant, Sasaki note également qu'il n'existe aucun roman caractérisé comme *shishōsetsu* qui puisse entrer carrément dans une seule catégorie. Il n'y a pas non plus de garantie qu'un roman de ce genre soit réussi s'il parvient à inclure les trois significations de 私, car « L'essence du *shishōsetsu*, ou en d'autres termes, le « je » du *shishōsetsu*, est une chose très difficile à saisir. »⁸¹ Pour revenir au cas du *Ningen shikkaku* de Dazai, on peut dire que la popularité durable du roman tient à l'accent mis sur l'exploration de ce 私 insaisissable. L'adaptation d'Itô, en abordant une approche intertextuelle et en problématisant la relation entre Dazai et Yôzô, manifeste le même intérêt pour la mise en scène d'une forme de subjectivité qui défie la notion d'identité fixe et prédéterminée. Les histoires de fantômes et le personnage de Dazai, tout en renforçant sans aucun doute l'effet d'horreur et en répondant à l'attente du lecteur d'Itô, permettent également de lancer des réflexions sur l'approche littéraire du « vrai » Dazai Osamu. À propos de la conception erronée répandue sur Dazai et ses œuvres, Ralph McCarthy écrit :

The grimness and the relative humorlessness of the postwar works make them the perfect foil for those scholars in Japan and abroad who treat Japanese literature as if it were a body of archaeological texts from which are to be wrested clues about the great mysteries of Japanese society and the Japanese mind; the intense self-absorption and despair of the works, on the other hand, have helped to brand Dazai a relentlessly “confessional” writer, the ultimate I-novelist, an author who was basically unconcerned with structure and plot and more or less incapable of creating characters other than semifictional alter egos, and a personality whose all-pervading despair would be comical if it weren't so boring. While all this is quite useful for pigeonholing Dazai, as well as spinning “theories of the Japanese,” it is simply unsatisfactory in terms of producing a balanced appraisal of the artist and his art.⁸²

L'interprétation par Itô de l'approche de Dazai du genre du *shishōsetsu*, en démystifiant cette conception erronée, parvient à fournir une appréciation équilibrée de l'auteur et de son art.

をみつかった小説作品ということで、これについては端的な訳語がみあたらない、いささか語数を用いて説明する以外にないだろうが、日本で当初から私小説に対して言われてきた強い批判の一つに、身辺雑記にすぎないとするものがあるから、説明の仕方としては、そう的はずれたものとはいえないだろう。», SASAKI, Kyôko 佐々木涼子, « Shichōsetsu ni tsuite : Nihon to Furansu no shōsetsu rinen no hikaku kara 私小説について : 日本とフランスの小説理念の比較から », in *Tôkyô joshi daigaku kiyô ronshû* 東京女子大学紀要論集, Vol. 38, No.2, 1988, p. 3.

⁸¹ Texte original : « 私小説の本質、言い変えるなら私小説の「私」とは、なことにもってとらえがたい難物である。 », SASAKI, Kyôko 佐々木涼子, « Shichōsetsu ni tsuite 私小説について », *Op. Cit.* p. 4.

⁸² MCCARTHY, Ralph, « Dazai Osamu: After the Silence », in *Japan Quarterly*, Vol. 39, No. 2, 1992, pp. 225-37 (pp. 230-31).

IV. Conclusion du chapitre

Il y a deux objectifs principaux que je cherche à réaliser dans ce chapitre. Le premier est de fournir un aperçu du manga d'horreur, dans lequel se situent les œuvres d'Itô et en particulier, son adaptation *Ningen shikkaku*. Le second objectif, et peut-être le plus important, est d'aborder la question de la fidélité en effectuant une analyse comparative de l'adaptation d'Itô et du roman de Dazai. À ce point, j'espère qu'il est devenu assez clair comment l'approche de l'adaptation d'Itô interrompt la logique binaire du discours sur la fidélité dans les études sur l'adaptation. D'une part, ce qui semble être une représentation visuelle fidèle de détails trouvés dans le roman s'avère être un moyen pour Itô de mettre en valeur sa sensibilité artistique unique et de transformer le récit de Dazai en un ouvrage d'horreur. D'autre part, les intrigues supplémentaires des fantômes et du double, qui ont servi à renforcer l'effet d'horreur, mettent simultanément en avant les thèmes et les idées qui traversent la carrière d'écriture de Dazai et culminent dans sa dernière œuvre publiée. C'est dans ces moments où l'adaptation d'Itô semble ne pas être fidèle au roman qu'elle transmet le plus fidèlement l'approche de Dazai au genre du *shishôsetsu*.

Dans le chapitre suivant, j'examinerai comment *Ningen shikkaku* d'Itô Junji aborde un autre thème important du roman de Dazai – le désir et la terreur de la connexion humaine. Mon objectif est de démontrer comment l'esthétique de la contagion d'Itô donne naissance à un mode de perception qui transgresse les démarcations entre les sens et simultanément, à un mode de relation qui problématise la division soi/Autruï. Je situerai *Ningen shikkaku* par rapport à son adaptation du *Frankenstein* de Mary Shelley (publiée pour la première fois en série dans le magazine *Halloween Gekkan* de septembre à novembre 1994) pour mettre en évidence l'impact de l'esthétique de la contagion d'Itô dans l'interrogation de la définition de l'humanité, mais aussi pour montrer l'importance d'examiner son adaptation dans un réseau plus large de références afin de mieux comprendre sa contribution à la continuité et à l'enrichissement des thèmes et des aspirations partagés par Dazai Osamu, Mary Shelley et Itô lui-même, qui transcendent les époques, les espaces et les cultures.

CHAPITRE 2. *FRANKENSTEIN* ET *NINGEN SHIKKAKU* – ADAPTATION COMME INTERTEXTUALITÉ

I. Penser à l'intertextualité de l'adaptation à travers le prisme de la contagion

Commentant la popularité de « l'intertextualité » dans l'analyse textuelle et médiatique contemporaine, Allen Graham écrit :

Intertextuality seems such a useful term because it foregrounds notions of relationality, interconnectedness and interdependence in modern cultural life. [...] However it is used, the term intertextuality promotes a new vision of meaning, and thus of authorship and reading: a vision resistant to ingrained notions of originality, uniqueness, singularity and autonomy.⁸³

Il n'est pas surprenant que les études d'adaptation de ces dernières années aient également trouvé le concept comme un outil efficace pour surmonter la critique de fidélité plutôt démodée, qui maintient une hiérarchie claire entre l'adapté et son adaptation. En même temps, si nous considérons que tout texte est intertexte, d'après Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, ou Roland Barthes, nous rencontrerions le problème de fixer les critères et de tracer des limites pour ce qui se qualifie comme une adaptation. Une question aussi importante, sans aucun doute, dépasse la portée de ce mémoire. Pour le moment, je dirai simplement que si toutes les adaptations contiennent des éléments intertextuels, tous les intertextes ne peuvent pas être appelés adaptations, et c'est avec ce paramètre que l'adaptation et l'intertextualité seront considérées dans ce chapitre.

Les notions mises en avant par l'intertextualité – relationnalité, interconnectivité et interdépendance – invitent à s'associer à un autre concept, celui de la contagion, que je trouve très pertinente pour mon examen du manga d'horreur d'Itô Junji. Malgré le fait que la contagion est un trope d'horreur populaire et que le récit de l'épidémie figure dans de nombreuses œuvres d'Itô, y compris ses œuvres les plus connues comme *Uzumaki* ou *Gyo*, je n'ai pas l'intention de me pencher sur l'aspect épidémiologique du concept. Dans son étymologie latine, « contagion » incorpore *con* (avec, ensemble) et *tangere* (toucher), ce qui signifie que ce terme « attire toujours l'attention sur l'impact du toucher, qu'il soit superficiel ou profond ».⁸⁴ Plutôt que de me concentrer sur le registre épidémiologique du terme (qui est fortement caractérisé par une logique binaire avant-après, cause-symptôme, pur-impur, pour

⁸³ GRAHAM, Allen, *Intertextuality*, Routledge, London, 2000, pp. 5-6.

⁸⁴ WALSH, Fintan (dir.), « Introduction », in *Theatres of Contagion: Transmitting Early Modern to Contemporary Performance*, Bloomsbury, London, 2019, p. 5.

n'en citer que quelques-uns), j'aimerais attirer l'attention sur la réalité du contact mutuel qui interroge les frontières supposées nettes entre différentes catégories. En d'autres termes, au lieu du type de relation opposée et parfois antagoniste inhérente à la conception épidémiologique de la contagion, mon approche du terme soulignera la manière dont la transformation qu'implique la contagion construit un mode de pensée non binaire qui représente plus adéquatement notre expérience sensorielle et qui interroge de manière plus éthique notre conception d'identité. Sur le plan esthétique, le prisme de la contagion facilite la conceptualisation de l'expérience multisensorielle et inter-sensorielle caractéristique de l'art d'Itô. En interrogeant diverses oppositions binaires, la contagion joue un rôle déterminant dans la réimagination et la redéfinition de l'humain, qui est l'un des thèmes clés du *Ningen shikkaku* de Dazai Osamu et du *Frankenstein* de Mary Shelley, mais aussi du manga d'horreur d'Itô dans son ensemble. Ma raison de juxtaposer le *Ningen shikkaku* d'Itô à son *Frankenstein* adapté du roman de Mary Shelley est de souligner davantage la manière dont son esthétique contagieuse visée à générer une expérience multi et inter-sensorielle, son répertoire visuel d'hybridité monstrueuse, et son approche intertextuelle de l'adaptation partagent cette qualité subversive qui interroge les frontières établies et encourage un mode de perception exempt de hiérarchie prédéterminée. C'est ce sous-courant subversif dans les adaptations d'Itô, qui correspond parfaitement aux idéologies et aux thèmes évoqués dans les romans de Dazai et Shelley, qui rapproche le lecteur de manga des œuvres adaptées.

Bien que les deux soient des adaptations de textes littéraires canoniques, il y a plusieurs aspects qui distinguent *Ningen shikkaku* d'Itô de *Frankenstein*. Tout d'abord, le manga *Frankenstein*, publié pour la première fois en série dans le magazine *Halloween Gekkan* de septembre à novembre 1994 et récemment récompensé par le prix Eisner pour « Best Adaptation from another Medium » en 2019, est adapté du roman gothique du même titre de Mary Shelley de 1818. Contrairement à *Ningen shikkaku* de Dazai, qui n'a aucune association avec le genre de l'horreur, la richesse des éléments gothiques dans le roman de Shelley rend la transition vers le manga d'horreur fluide et plus facilement acceptée.

Depuis son apparition dans la seconde moitié du XVIIIe siècle avec *La Chateau d'Otranto* (1764) d'Horace Walpole, l'écriture gothique a toujours été associée au populaire. À la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle, on a assisté à un phénomène connu sous le nom de « Gothomania » – « un enthousiasme pour la décomposition et une appréciation

frénétique pour le surnaturel, le pseudo-médiéval et le morbide ». ⁸⁵ Initialement inventé par des artistes italiens pendant la Renaissance pour désigner une esthétique médiévale réputée barbare et canalisée dans l'architecture, le gothique a évolué au-delà d'un descripteur stylistique ou d'un genre littéraire pour devenir un mode de discursivité.⁸⁶ C'est une évolution tout à fait compréhensible car, bien que provoquant des jugements critiques négatifs à ses débuts et encore au XXI^e siècle, la fiction gothique n'a jamais été juste une distraction qui se nourrit de l'attrait populaire. Dans ses décennies de formation, qui coïncident également avec la naissance du roman anglais, le récit gothique était déjà un site contesté qui

engages issues of beauty, the character of the sublime and the grotesque, the political dynamics of British culture (especially with regard to the kind of social change that comes to be represented by the French Revolution), the quality of being English (including the holding of anti-Catholic religious attitudes), the structure of the economy (especially concerning property in a market economy and gift-exchange), and the place of women in hierarchies of power.⁸⁷

En plus de ses connotations politiques, la littérature gothique ancienne incarne également l'esthétique de l'excès et du désordre, qui est une réponse aux « conventions qui favorisent l'ordre et la clarté des représentations réalistes, conventions qui incarnent une insistance culturelle sur le confinement ». ⁸⁸ Cependant, il convient également de noter que, plutôt que d'être une simple force subversive, la fiction gothique occupe une position plutôt ambiguë : d'une part, elle contient de nombreux éléments qui sapent les idéologies dominantes ; d'autre part, elle participe également à la perpétuation de récits conformistes, en particulier en ce qui concerne les stéréotypes de genre (par exemple, la représentation de personnages féminins comme mentalement et physiquement faibles et dépendants). Cette position ambiguë de la fiction gothique ressemble à celle du manga d'horreur et plus particulièrement au genre de l'horreur corporelle auquel appartiennent de nombreuses œuvres d'Itô.

Dans son adaptation de *Frankenstein*, comme nous le verrons dans l'analyse suivante, Itô parvient à résoudre ce problème dans sa décision d'ajouter une créature féminine créée

⁸⁵ FRANK, Frederick, « Introduction to Percy Bysshe Shelley », in SHELLEY, Percy Bysshe, *Zastrozzi: A Romance and St. Irvyne: Or, The Rosicrucian: A Romance*, Arno Press, New York, 1977, p. xi.

⁸⁶ ANDERSON, Hephzibah, « Why We Are Living in 'Gothic Times' », *BBC*, 15 mars 2021, <https://www.bbc.com/culture/article/20210311-the-books-that-are-channelling-our-fears>.

⁸⁷ RIQUELME, John Paul, « Introduction: Toward a History of Gothic and Modernism – Dark Modernity from Bram Stoker to Samuel Beckett », in *MFS Modern Fiction Studies* 46, No. 3, 2000, p. 586.

⁸⁸ RIQUELME, Jean-Paul, « Introduction: Toward a History of Gothic and Modernism », *Op. Cit.*, p. 586.

par Victor Frankenstein pour satisfaire la demande de sa première créature. Le but de cet ajout n'est pas de mettre en scène le corps féminin, mais de commenter les thèmes de la « création sans amour » et du statut tragique des femmes qui soulignent le roman de Shelley. Contrairement à *Ningen shikkaku*, dans lequel Itô apporte de nombreuses modifications à la structure, à l'intrigue et aux personnages (qui transforme par conséquent une nouvelle courte en plus de 600 pages de manga), son adaptation de *Frankenstein* (183 pages) « rend hommage et montre un grand respect pour les choix narratifs soignants de Shelley »⁸⁹ en préservant l'histoire presque intacte, même l'histoire-cadre du capitaine Walton, qui n'est pas toujours prise en considération par d'autres adaptateurs de l'œuvre. La décision d'Itô de laisser la créature féminine apparaître dans le manga, en tant que telle, est d'autant plus significative. La créature féminine, dans son refus d'obéir à l'intention de son créateur, fournit une prémisse pour certaines des scènes les plus violentes et horribles dans le manga alors qu'elle entre dans un combat mortel avec la créature masculine ; en parallèle, elle devient un symbole de résistance dans une histoire conduite par le désir du mâle. On nous rappelle une fois de plus que le traitement des personnages féminins par Itô, loin d'être misogyne, s'efforce de refléter leur condition dans la société et, dans une certaine mesure, de leur fournir des situations dans lesquelles elles peuvent obtenir plus de pouvoir.

Indépendamment de son apparence, la créature féminine de *Frankenstein* d'Itô peut être considérée comme une autre manifestation de Tomie, une belle lycéenne considérée par d'autres personnages masculins comme un objet de désir, mais dès qu'elle refuse de devenir leur possession ou se montre différente de leurs attentes, elle est tuée par ces admirateurs. Néanmoins, Tomie ne cesse de revenir à la vie. Ce point illustre la pertinence de la contagion dans l'examen de l'approche intertextuelle d'Itô. Abe Yukihiro compare l'immortel Tomie aux myxomycètes (*henkeikin* 変形菌) – des organismes qui peuvent vivre librement comme des cellules uniques, mais peuvent également s'agréger ensemble pour former des structures de reproduction multicellulaires.

Cet organisme – un organisme semblable à une amibe appelé « Myxomycètes » dans lequel les cellules se déplacent ensemble en groupes – qui a un cycle de vie qui n'est ni animal ni végétal, est pourrait être le véritable état de Tomie. D'autre part, il présente également une phase au cours de laquelle les groupes cellulaires se séparent et se multiplient

⁸⁹DENIS, Ricardo Serrano, « Review: Junji Itô's FRANKENSTEIN Stands as One of the Best Adaptations of the Horror Classic », *The Beat*, 31 octobre 2018, <https://www.comicsbeat.com/review-junji-itô-frankenstein-stands-as-one-of-the-best-adaptations-of-the-horror-classic/>.

individuellement, et son mode de vie lui-même se superpose considérablement à celui de Tomie.⁹⁰

On peut affirmer que cet organisme, caractérisé par sa capacité à se régénérer et à muter, a été transmis au-delà de l'univers de Tomie pour occuper une place dans le *Frankenstein* d'Itô. Dans cette adaptation, Itô donne à la créature féminine la tête de Justine Moritz, la servante de la famille Frankenstein, qui a été injustement accusée et exécutée pour le meurtre du petit frère de Victor Frankenstein, William. Cette transformation épouvantable encourage le lecteur à faire un parallèle entre le destin de Justine et celui de Tomie : les deux sont de belles femmes innocentes qui sont transformées en monstres à cause du désir des hommes, mais c'est dans leur monstruosité qu'elles récupèrent en quelque sorte leur pouvoir et l'occasion de faire entendre leur voix.

Il a été souligné que parmi d'autres thèmes importants, le roman de Mary Shelley critique l'identité féminine au début du 19^e siècle, ce qui est d'autant plus logique que l'auteur est une femme dans une profession masculine et dans une société dominée par les hommes.

Both in the private space of the home and in the public space of the courtroom, women's identities are constructed in the same way: devout, but nearly silent listeners, their passivity, their nurturing, their soft and muted tones simultaneously undermine the concreteness of their identities rendering them materially, politically, and socially less potent even as their angelic qualities enhance their potential for domestic and spiritual power. The characterization of Justine Moritz is representative of the condition of the Frankensteinian women. Her position as an innocent, sensitive, beautiful, beloved and loving servant who is unjustly executed for the murder of little William Frankenstein capsulizes and punctuates the condition and fate of Caroline and Elizabeth who nurture and love unto death.⁹¹

Dans l'adaptation d'Itô, la mutation de la belle, docile Justine en une créature infâme qui préfère sacrifier sa vie plutôt que de devenir un simple outil de son créateur, compagnon d'un monstre contre sa volonté, est un acte de transgression qui interroge des identités et des attentes de genre prédéterminées. La créature féminine ajoutée par Itô, en tant que telle, rend explicite un thème que Mary Shelley aborde seulement indirectement dans le roman. Si Itô

⁹⁰Texte original : この生物は動物でも植物でもない生活環を持っているが、細胞が集団でまとまって移動する“変形体”と呼ばれるアメーバ状生物の状態が、富江の実相かと思う。逆に、細胞集団がバラバラになってそれぞれが増殖する局面も持っていたりして、生き方そのものがかなり富江と重なる。ABE, Yukihiro 阿部幸弘, « Itô Junji wârudo tsûkan – nioi tatsu kyôfu no kanôsei 伊藤潤二ワールド通覧一句い立つ恐怖の可能性 », *Itô Junji kenkyû – Gagyô 30 shûnen kinen kanzen dokuhon* 伊藤潤二研究一画業 30 執念記念完全読本, *Op. Cit.*, p. 55.

⁹¹DICKERSON, Vanessa D., « The Ghost of a Self: Female Identity in Mary Shelley's *Frankenstein* », *Journal of Popular Culture*, Vol. 27, No. 3, 1993, p. 85.

n'avait pas fait cet ajout, la simple présence imposante de la créature masculine aurait éclipsé ce thème important et le lecteur de manga aurait manqué l'occasion de réfléchir à un aspect vital qui contribue à la qualité intemporelle du roman.

Pour revenir à *Ningen shikkaku*, l'examen de *Frankenstein* d'Itô nous donne également l'occasion de réévaluer certains détails dans son adaptation de la nouvelle de Dazai. Comme mentionné précédemment au chapitre 1, le roman de Dazai est l'histoire d'une personne qui ne parvient pas à répondre aux attentes de genre.⁹² En parallèle, c'est aussi un conte de femmes coincées dans leurs rôles prescrits, qui « nourrissent et aiment jusqu'à la mort ». ⁹³ Dans l'adaptation d'Itô, il y a trois autres décès en plus de celui de Tsuneko, qui est le seul décrit dans le roman : ceux de la sœur aînée, de Yoshiko – la femme de Yôzô, et de la pharmacienne. Ces morts ne sont pas simplement ajoutées pour le drame ou comme excuse pour une représentation violente de la souffrance féminine ; au contraire, elles attirent notre attention sur le sort tragique imposé à ces personnages féminins simplement parce qu'elles aiment et nourrissent comme elles sont censées le faire dans une telle société. Contre ces morts, Itô prolonge le rôle d'un personnage mineur dans le roman de Dazai, Set-chan, en la laissant devenir la compagne de Yôzô et son tourmenteur après qu'il ait quitté l'asile. Plus tôt dans le manga, Set-chan est enceinte de l'enfant de Yôzô, et quand elle découvre sa liaison avec sa sœur, elle tue cette dernière. À cause de ce crime, elle est envoyée dans un asile. Elle ne réapparaît qu'à la fin, alors que Yôzô la rencontre par hasard, avec son fils, qui ressemble étrangement à son ami d'enfance Takeichi. En regardant la Set-chan de cette période, on ne peut que l'associer à Tomie, en ce sens qu'elle est la personnification à la fois de la beauté et de la terreur (voir figure 20), un rappel de la destruction que Yôzô a causée à d'autres femmes dans sa vie. Une telle caractérisation ne vise pas à la diaboliser, mais, comme je le disais, sert de geste transgressif qui remet en question la préconception de ce qu'une femme devrait être et comment elle se comporterait. Les personnages féminins monstrueux d'Itô, de Tomie à la créature féminine dans *Frankenstein* et Set-chan dans *Ningen shikkaku*, bien qu'appartenant à des récits différents se déroulant à des époques et dans des lieux différents, peuvent être considérés comme diverses manifestations de cet organisme métamorphose transmis à travers les œuvres d'Itô. Ils entrent en dialogue les uns avec les autres et mettent en évidence la qualité subversive de l'art d'Itô et simultanément celle des œuvres adaptées.

⁹²Voir ISHIHARA, Kumiko 石原久美子, « Sekushuariti no yamai Ningen shikkaku ron セクシュアリティの病『人間失格』論 », *Op. Cit.*

⁹³DICKERSON, Vanessa D., « The Ghost of a Self », *Op. Cit.*

Il est important de noter que cette lecture intertextuelle reflète ma position personnelle de lecteur privilégié, c'est-à-dire un lecteur familier avec les œuvres d'Itô, les deux adaptations d'Itô, les deux œuvres adaptées, ainsi que leur critique littéraire. En d'autres termes, un lecteur différent qui n'aurait pas connaissance d'une ou de plusieurs de ces sources de référence (ou à l'inverse, qui aurait des références plus nombreuses ou différentes) tirerait probablement des significations différentes des éléments analysés ci-dessus. L'importance ne réside pas dans le fait de savoir si d'autres lecteurs arriveraient à la même conclusion une fois qu'ils se seraient familiarisés avec toutes les références mentionnées ici, mais dans le fait que chaque référence connue a déjà semé une graine dans la mémoire du lecteur, et que les références qu'il rencontrera par la suite réveilleront cette graine et transformeront sa compréhension des œuvres individuelles ainsi que celle de l'ensemble – d'où l'analogie de la contagion. La lecture intertextuelle, après tout, implique une temporalité non linéaire dans l'expérience de lecture, dans laquelle la compréhension d'une œuvre est constamment révisée et évolue. Le modèle de contagion proposé ici prend tout son sens dans le cadre de la réception et de la critique des adaptations, puisque le premier germe de référence ne provient pas toujours de « l'œuvre originale ».

Le sens du roman gothique de Mary Shelley *Frankenstein* est toujours coloré dans mon esprit par le fait que ma première expérience mémorable avec Frankenstein et son monstre est venu non pas avec le roman, mais avec une adaptation télévisée 1973, *Frankenstein : The True Story*. L'absence d'un Frankenstein absolu signifie que, à toutes fins pratiques, le roman, que j'ai lu dix ans plus tard, a été influencé par l'émission de télévision, du moins pour moi.⁹⁴

L'expérience de Dennis Cutchins avec *Frankenstein* n'invalide pas le fait indiscutable que le roman de Mary Shelley est l'œuvre adaptée et l'émission de télévision qu'il a appris à connaître en premier est une adaptation. Ce qui est fait, cependant, c'est d'exposer l'absence de « Frankenstein absolu », qui conteste l'affirmation selon laquelle une adaptation est dérivée, secondaire et inférieure. Une approche intertextuelle de l'adaptation, en mettant l'accent sur la mise en relation, l'interconnectivité et l'interdépendance en situant à la fois l'œuvre adaptée et son adaptation dans un réseau de références, évite ce piège hiérarchique tout en offrant au lecteur l'occasion de mieux apprécier et comprendre les deux œuvres.

⁹⁴ CUTCCHINS, Dennis, « Bakhtin, Intertextuality, and Adaptation », in LEITCH, Thomas (dir.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, 2017.

II. L'expérience incarnée de la « lecture »

1. Peau infectieuse – La vision haptique du manga d'horreur d'Itô

Le prisme de la contagion utilisé pour évaluer les adaptations de *Frankenstein* et de *Ningen shikkaku* par Itô Junji n'est pas seulement pertinent pour l'analyse narrative textuelle, comme nous l'avons montré plus haut, mais il est aussi particulièrement utile pour apprécier comment l'esthétique de la narration visuelle d'Itô contribue simultanément à la compréhension du lecteur des œuvres adaptées et à celle du manga d'horreur d'Itô. Il a été noté que l'art d'Itô exerce son impact sur les cinq sens,⁹⁵ grâce à sa maîtrise de la reproduction de la texture de son sujet et, en particulier, à sa représentation viscérale de l'horreur corporelle et ambiante. Parmi les images haptiques dans le répertoire d'Itô, son traitement de la peau humaine est peut-être l'un des plus efficaces pour établir une connexion entre le lecteur et la matérialité des personnages par le biais de la visualité haptique - un sentiment physique de toucher et d'être touché. Dans *Frankenstein* et *Ningen shikkaku*, nous voyons la juxtaposition de la peau lisse et impeccable - symbole de pureté et de perfection - et de la peau en décomposition qui reflète la monstruosité des personnages - le type de peau qui met en évidence la vulnérabilité du corps humain et déclenche la peur la plus profonde de la mort et de la décomposition. Si l'on retrouve une telle juxtaposition dans de nombreuses œuvres d'Itô, c'est dans ces deux adaptations que le traitement de la peau par Itô entre directement en dialogue avec l'un des thèmes les plus marquants des romans de Mary Shelley et de Dazai Osamu, celui de la tension irrésoluble entre le désir de l'individu de se connecter et de s'intégrer à la société malgré sa différence, et le désir de préserver son individualité.

While contagion's dream is of unity and transformation, its nightmare is of indistinction and destruction. [...] Thinking contagiously reminds us that we are amalgams at atomic and experiential levels and that our physiology, psychology, emotional and social lives are forever influenced by our contact with each other and the world. [...] For this reason, contagious inquiry has the capacity to unravel both intellectual boundaries and ideas of liberal Western subjectivity that imagine the individual as autonomous, sealed and bounded.⁹⁶

Dans *Ningen shikkaku*, il y a trois moments marquants de la peau contagieuse qui représentent tous la perception de soi de Yôzô et, par conséquent, sa conscience de la disparité entre son vrai soi et le soi vu par le monde. Le premier est l'autoportrait qu'il montre à Takeichi (voir figure 9), le second étant le crapaud auquel Yôzô se compare (voir

⁹⁵ Voir ABE, Yukihiro 阿部幸弘, « Itô Junji wârudo tsûkan 伊藤潤二ワールド通覧 », *Op. Cit.*

⁹⁶ Fintan WALSH, « Introduction », *Op. Cit.*, p. 7.

figure 12). Son autoportrait représente un visage aux traits humains évidents, mais dont la peau se décompose ou se ratatine. Accompagnée d'un regard mélancolique et d'une bouche résignée, cette peau, faite de lignes mal définies et irrégulières, donne l'impression de quelque chose plutôt mort que vivant. En comparaison, la peau du crapaud, couverte de verrues, est dépeinte de manière réaliste grâce à de petits coups de pinceau denses. Les deux images attirent et repoussent à la fois, aussi fascinantes qu'inquiétantes. Il suffit d'y jeter un coup d'œil pour que notre peau picote et que notre nez s'agite, comme si notre corps avait été contaminé par la matérialité répugnante de la peau représentée. Une telle réaction viscérale est le résultat d'une perception haptique, dans laquelle la visualité est complétée par d'autres sens et sensations.

Through haptic perception, the haptic critic drives the smooth space by being engaged with glimpsed objects and ideas and by revealing the possible connections between them. In terms of hermeneutics, they give up the control over understanding. Instead of decoding and identifying they fuse with the material by moving on the surface of the object, almost touching and scanning it with their eyes. Accordingly, visuality is completed with hearing, touching, smelling, tasting and also the sensation of motion.⁹⁷

Les images haptiques qu'Itô produit grâce à l'utilisation abondante de lignes et de détails transforment le lecteur en un critique haptique qui "fusionne avec la matière", qui peut non seulement voir mais aussi entendre, toucher, sentir, goûter et ressentir le mouvement. Les deux représentations de l'image de soi de Yôzô ne sont pas destinées à illustrer simplement la désintégration et la laideur qu'il perçoit de lui-même, mais à transmettre un thème plus large, celui de l'aliénation. Yôzô aspire à la connexion et à l'inclusion ; pourtant, en tant qu'individu à la peau infecte (du moins dans son propre esprit), son désir d'être embrassé par la société ne peut jamais être réalisé. Ce qu'il montre au monde, sa peau lisse et sa belle apparence, n'est qu'un masque, tout comme ses bouffonneries ne servent qu'à dissimuler son incapacité à comprendre et à communiquer avec les autres êtres humains.

Ce qui est remarquable à propos de la peau dans les deux images ci-dessus, c'est le fait que, malgré son état de détérioration et sa frontière floue, elle marque encore une division évidente entre l'individu et le monde. Dans la troisième image, cependant, nous constatons la désintégration complète de la peau et la fusion de deux corps dans la scène décrivant la première nuit que Yôzô passe avec Tsune-ko, une serveuse et épouse d'un criminel. La séquence commence normalement, mais assez rapidement, elle dépasse la simple description

⁹⁷ MÂTÉ, Bori, « Haptic Transgression. The Horror of Materiality in Kurt Kren's Films », *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, Vol. 16, 2019, pp. 153-72 (p. 157).

d'un rapport sexuel. Dans la figure 21, les parties où les corps de Yôzô et de Tsune-ko entrent en contact se fondent l'une dans l'autre, rendant leurs visages indistincts. Dans la case suivante, il n'y a plus aucune trace des deux corps, et il ne reste qu'une masse de liquide. Selon les mots de Yôzô, cet événement est d'une importance unique, car c'est la seule nuit où il ressent le sentiment d'une « libération heureuse » et le seul moment où il peut laisser derrière lui toutes ses peurs et ses angoisses, car il souligne également que le mot « heureux » n'apparaît pas une seconde fois dans les trois carnets.⁹⁸ La dissolution de la peau et du corps de Yôzô, telle qu'elle est décrite par Itô, représente le type de connexion auquel le personnage aspirait ; en parallèle, elle marque un moment de crise, car bien qu'il perçoive sa peau comme poreuse et repoussante, elle sert toujours de couche de protection pour son identité. Le fait que la peau soit complètement détruite, tout en symbolisant la libération et l'unité absolues, alarme également Yôzô comme un signe de perte et d'assimilation. Il n'est pas étonnant que le lendemain matin, il remette précipitamment son déguisement pour dissimuler sa vulnérabilité : « J'avais hâte de me séparer d'elle avant d'être blessé, sans plus attendre, et de m'envelopper du rideau de fumée d'un vrai bouffon. »⁹⁹

La peau infectieuse dans *Ningen shikkaku*, aussi transgressive soit-elle, n'existe que dans l'imagination de Yôzô et n'est donc visible que par lui seul. Au contraire, l'aspect déplorable de la créature, sa peau en décomposition en particulier, est bien réel et vu par tous les membres de son monde.

His limbs were in proportion, and I had selected his features as beautiful. Beautiful! – Great God! His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion, and straight black lips.¹⁰⁰

⁹⁸ DAZAI, Osamu, *La déchéance d'un homme*, *Op. Cit.*, p. 72. Texte original : « そのひとは、言葉で「侘びしい」とは言いませんでしたが、無言のひどい侘びしさを、からだの外郭に、一寸くらいの幅の気流みたいに持っていて、そのひとに寄り添うと、こちらのからだもその気流に包まれ、自分の持っている多少トゲトゲした陰鬱の気流と程よく溶け合い、「水底の岩に落ち附く枯葉」のように、わが身は、恐怖からも不安からも、離れる事が出来るのでした。[中略] 自分にとって、幸福な(こんな大それた言葉を、なんの躊躇ちゅうちよも無く、肯定して使用する事は、自分のこの全手記に於いて、再び無いつもりです)解放せられた夜でした。 ».

⁹⁹ DAZAI, Osamu, *La déchéance d'un homme*, *Op. Cit.*, p. 72. Texte original : « 傷つけられないうちに、早く、このまま、わかれたいとあせり、れいのお道化の煙幕を張りめぐらすのでした。 ».

¹⁰⁰ SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, Dover Publications, New York, 2013, p. 35.

La représentation de la créature par Itô dans son adaptation manga, bien que ne suivant pas à la lettre la description de Shelley, parvient à évoquer la monstruosité de son apparence. Comme on peut le voir sur la figure 22, la créature dans l'adaptation d'Itô est gigantesque par rapport aux autres personnages, et malgré la bonne proportion et la forme du corps humain, elle ressemble plus à un cadavre ou à une momie qu'à un être vivant. Lorsque le bandage qui recouvre sa tête est défait, le lecteur découvre la véritable horreur de la création de Frankenstein : une peau en décomposition qui révèle toutes les veines, une paire d'yeux en cours de liquéfaction, des flots de salive qui s'écoulent d'une bouche entrouverte, presque sans lèvres, des points de suture visibles qui maintiennent à peine les différentes pièces de peau. Il n'est pas difficile d'imaginer l'odeur putride qui doit émaner d'un tel visage et d'un tel corps. Les traits de la créature sont d'autant plus frappants qu'ils sont juxtaposés à ceux des autres personnages humains du récit. Pour ces derniers, Itô adopte une approche minimaliste et ombrage à peine leurs visages, sauf à plusieurs reprises pour attirer l'attention sur la terreur que ces personnages humains éprouvent lorsqu'ils rencontrent la créature. Au contraire, la créature est dessinée avec des détails méticuleux et il y a de fréquents gros plans sur son visage ou sur des parties précises du visage comme ses yeux et ses dents, ce qui renforce encore sa monstruosité. La taille impressionnante de la créature contribue également à créer une atmosphère menaçante et claustrophobe : dès qu'il se trouve dans un espace intérieur, il le transforme en une sorte de maison de poupée sur le point d'éclater à tout moment. La vie contaminante de la créature, incarnée par sa peau contaminante, constitue une menace non seulement pour Victor Frankenstein mais aussi pour l'ensemble de l'ordre symbolique et social, ce qui explique pourquoi il est rejeté par tous ceux qui posent les yeux sur lui.

For as the “contaminating life” of the Creature spills out from his overstretched skin to pursue Victor physically and psychologically, it threatens to “consume” him and the entire symbolic order in which he is implicated. Thus while it is couched in admittedly boyish terms, William Frankenstein's fatal encounter with the Creature – “monster! ugly wretch! you wish to eat me, and tear me to pieces” – contains a fundamental insight into the nature of ugliness itself: the ugly is that which threatens to consume and disorder the subject.¹⁰¹

De la même manière que la peau contaminée de l'image de soi de Yôzô exclut toute possibilité d'inclusion sociale, la peau de la créature dans Frankenstein est un obstacle insurmontable dans sa quête pour devenir un membre de la race humaine.

¹⁰¹ GIGANTE, Denise, « Facing the Ugly: The Case of *Frankenstein* », in *ELH*, Vol. 67, No. 2, 2000, pp. 565-87 (p. 569).

While a smooth skin provides an imaginary screen for the subject to project his or her fantasy of the transcendent human being inside the object of perception, the “shrivelled complexion” of Frankenstein’s Creature radically disrupts any effort to elevate him above the “filthy mass” of his flesh.¹⁰²

Dans le roman de Shelley comme dans l’adaptation d’Itô, De Lacey, un vieux paysan qui vit dans une cabane avec son fils et sa fille, est la seule personne qui traite la créature avec gentillesse, uniquement parce qu’il est aveugle et ne peut pas percevoir sa déplorable apparence.¹⁰³ La vue, à ce titre, est instrumentale pour les stéréotypes et la discrimination. Victor Frankenstein admet lui-même : « Ses paroles ont eu un effet étrange sur moi. J’avais de la compassion pour lui, et parfois le désir de le consoler ; mais quand je le regardais, quand je voyais la masse répugnante qui bougeait et parlait, mon cœur se dégoûtait, et mes sentiments se transformaient en horreur et en haine ». ¹⁰⁴ Le rendu de la peau grotesque de la créature par Itô sert à confirmer cette tendance, car il est indéniable que le lecteur est repoussé par son apparence ; en même temps, le mangaka, fidèle au roman de Shelley, invite également le lecteur à être témoin de la douleur et des émotions humaines que même une créature aussi effrayante peut ressentir. Dans la figure 23, nous voyons une goutte de larme au coin de l’œil de la créature et son expression terrifiée alors qu’il est violemment chassé de la maison du vieil homme. Il s’agit de petits détails qui sont facilement éclipsés par sa laideur accablante ; cependant, comme le lecteur est constamment attiré par le visage de la créature, ces altérations apparemment insignifiantes sont difficiles à manquer. Elles nous rappellent qu’en plus de l’histoire d’un monstre qui tue et menace, il y a l’histoire d’un enfant abandonné et celle d’une victime de la cruauté humaine.

En somme, la peau infectieuse dépeinte dans *Frankenstein* et *Ningen shikkaku* d’Itô présente un site de lutte – entre le soi et autrui, la forme et l’informe, la vie et la mort – qui caractérise l’humanité. En outre, il propose un mode d’engagement éthique qui privilégie la proximité à l’unité. La cause du destin tragique de la créature de Frankenstein et d’Ôba Yôzô n’est pas leur incapacité à accepter la laideur de leur vraie peau. C’est l’obsession de la société pour l’apparence d’une « peau » lisse, qui leur impose de se conformer à ses normes

¹⁰² GIGANTE, Denise, « Facing the Ugly: The Case of *Frankenstein* », *Op. Cit.*, p. 573.

¹⁰³ Le vieil homme peut éventuellement sentir la créature, mais sans l’accompagnement visuel, son odeur désagréable ne traduit pas à elle seule toute l’étendue de sa difformité.

¹⁰⁴ Texte original : « His words had a strange effect upon me. I compassionated him, and sometimes felt a wish to console him; but when I looked upon him, when I saw the filthy mass that moved and talked, my heart sickened, and my feelings were altered to those of horror and hatred », SHELLEY, Mary, *Frankenstein, Op. Cit.*, p. 106.

ou d'être ostracisés, qui les prive du statut fondamental d'êtres humains. La représentation de la peau par Itô donne lieu à une « visualité haptique », théorisée par Laura Marks dans son analyse du cinéma interculturel comme un mode de visualisation distinct de la visualité optique dans le sens où l'observateur et l'observé sont mutuellement affectés.

Haptic visuality is distinguished from optical visuality, which sees things from enough distance to perceive them as distinct forms in deep space: in other words, how we usually conceive of vision. Optical visuality depends on a separation between the viewing subject and the object. Haptic looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture. It is more inclined to move than to focus, more inclined to graze than to gaze.¹⁰⁵

Situées dans un réseau de références intertextuelles, les images haptiques de *Frankenstein* et de *Ningen shikkaku* d'Itô, en réduisant la distance entre le sujet voyant et l'objet vu, créent une sorte d'expérience incarnée de la lecture qui incite à contempler les nombreuses injustices sociales causées par la contrainte de se conformer et par une sorte de jugement, de superficialité, d'engagement à fleur de peau – des injustices qui sont aussi courantes dans le monde d'aujourd'hui que dans l'Angleterre victorienne ou le Japon d'après-guerre.

2. *L'horreur ambiante*

S'il est vrai que le répertoire visuel d'images choquantes et inoubliables joue un grand rôle dans l'établissement de la réputation d'Itô Junji, nous ne pouvons pas négliger le fait que sa capacité à construire une atmosphère menaçante par la manipulation dynamique du son et du silence contribue aussi grandement à son succès en tant qu'artiste de manga d'horreur. Dans sa critique de *Ningen shikkaku* d'Itô, Yoshikawa Banbi écrit :

Ce qui fait l'attrait de son manga, c'est « l'atmosphère effrayante » qui plane toujours dans l'air. Il est doué pour donner une impression de réalisme, comme si vous étiez là, et une vision du monde qui vous attire, et je ne crois pas que quelqu'un d'autre puisse l'égaliser lorsqu'il s'agit de créer une atmosphère « effrayante ». [...] Même si je pensais déjà connaître l'histoire, l'expression unique de « la saleté humaine », de « l'horreur » et de « l'obscurité » qu'il dépeint est si vivante que c'est comme si j'avais découvert une œuvre entièrement nouvelle, et je l'ai lue jusqu'au bout !¹⁰⁶

¹⁰⁵ MARKS, Laura, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham and London, 2000, p. 162.

¹⁰⁶ Texte original : « 彼の描く漫画の魅力は、常に漂う「不気味な空気感」だと思う。まるで自分がその場にいるかのような臨場感や、グイグイ引き込まれるような世界観を描くことに長けていて、「不気味」な演出に関しては彼の右に出るものはいないと思っている。[...]すでにストーリーは知っているはずなのに、彼

On remarque que les moments les plus effrayants des œuvres d'Itô sont généralement associés au silence ; cependant, ce silence est d'autant plus percutant qu'il n'existe pas dans le vide mais se construit progressivement. Selon Steven Brown, le silence absolu n'est efficace que lorsqu'il est relationnel, lorsque le contraste entre le son et le silence est contextuel.¹⁰⁷ En ce sens, l'approche d'Itô sur le silence ressemble beaucoup à celle du cinéma J-horror, qui ne cherche pas à surprendre le public par des tactiques de jump scare mais à le faire plonger dans une atmosphère remplie d'anxiété et de pressentiment. S'inspirant du concept de « visualité haptique » de Laura Marks, Brown qualifie cette qualité de « sonorité haptique » – la manipulation des sons qui « ouvre un espace intensif où l'on n'entend pas tant les sons que l'on les ressent dans son corps d'une manière qui est tour à tour angoissante, déchirante et ébouriffante ».¹⁰⁸ Dans les pages qui suivent, j'examinerai l'utilisation par Itô des onomatopées, ainsi que sa technique de transition de cas dans *Ningen shikkaku* et *Frankenstein* pour mettre en relief des moments d'horreur multisensoriels et imprégnés de significations.

Ce serait une grave omission que d'étudier le manga dans son ensemble, et les adaptations manga de textes littéraires en particulier, sans se pencher sur l'effet des onomatopées dans la génération d'une expérience de lecture incarnée et multisensorielle. Selon Robert Peterson, la langue japonaise dispose d'un éventail d'expressions onomatopéiques beaucoup plus large que la plupart des langues, ce qui explique pourquoi les sons dans le manga sont si riches et variés. Non seulement ces expressions entrent dans le discours quotidien avec une fréquence bien supérieure à celle des autres langues, mais elles jouent également un rôle important dans les traditions de narration au Japon.¹⁰⁹ Le japonais distingue les *giongo* 擬音語 (ou *giseigo* 擬声語), qui imitent le son réel et sont généralement traduits par « onomatopées » en français, et les *gitaigo* 擬態語, qui imitent les états psychologiques et les sons non auditifs et sont généralement appelés « impressifs » en

の描き出す独特の「人間の汚さ」や「恐ろしさ」、「闇の部分」の表現が生々しくて、まったく新しい作品に出会ったかのように、最後まで一気に読んでしまった。», YOSHIKAWA, Banbi 吉川ばんび, « Horâ mangakai no kisai – Itô Junji ga egaku, Dazai Osamu no Ningen shikkaku no shôgeki ホラー漫画界の鬼才・伊藤潤二が描く、太宰治の『人間失格』の衝撃 », *Manga Ôkoku rabo* まんが王国ラボ, 8 novembre 2018, https://lab.comic.k-manga.jp/comic_review_no-longer-human/.

¹⁰⁷ BROWN, Steven T., *Japanese Horror and the Transnational Cinema of Sensations*, Springer, 2018, p. 64.

¹⁰⁸ BROWN, Steven T., *Japanese Horror and the Transnational Cinema of Sensations*, *Op. Cit.*, p. 75.

¹⁰⁹ PETERSON, Robert, « The Acoustics of Manga », in JEER, Jeet (dir.), WORCESTER, Kent (dir.), *A Comic Studies Reader*, University Press of Mississippi, 2009, p. 167.

français. Cependant, comme l'a remarqué Blanche Dalaborde, cette distinction est ambiguë dans de nombreux cas, et selon le contexte, le même mot peut appartenir à une catégorie ou à une autre.¹¹⁰ Pour ajouter à la complexité, les indices visuels, tels que l'échelle des mots indiquant le volume et la façon dont leurs diverses formes transmettent différentes émotions et nuances, rendent également difficile l'attribution d'une définition générale à chaque onomatopée ou impressif. En d'autres termes, les expressions onomatopéiques dans le manga ne servent pas seulement à représenter des sons, mais, en raison de leur capacité à accommoder des significations multiples du fait de leur nature contextuelle, elles laissent également place à l'imagination et à l'interprétation du lecteur. Izawa Saeko résume joliment cette particularité, qui mérite une citation complète.

Outre le sens du mot lui-même, l'onomatopée dans le manga peut être lue comme une allusion à des éléments qui ne sont pas directement décrits, tels que les circonstances (raisons basées sur des expériences passées) et les subtilités émotionnelles qui ont conduit au comportement d'un personnage. En d'autres termes, il n'a pas une signification générale telle que décrite dans le dictionnaire, mais peut créer une variété de nuances qui peuvent varier en fonction de la situation. Paradoxalement, le fait qu'il laisse place à l'imagination du lecteur, plutôt que d'expliquer la situation en détail, contribue également à l'intérêt de l'œuvre. Par rapport aux romans, les mangas ont tendance à manquer d'une quantité considérable d'informations, et l'effet des onomatopées, qui peuvent concentrer plusieurs significations, situations et contextes en un seul mot, est significatif. L'onomatopée dans le manga est un élément extrêmement important, non seulement parce qu'elle compense les inévitables faiblesses du manga, comme la nécessité de présenter les informations de manière concise et d'ajouter du mouvement aux images fixes, mais aussi parce qu'elle peut créer un monde proche de celui de l'œuvre originale grâce à des effets expressifs qui ne peuvent être obtenus dans le texte d'un roman. À cet égard, les onomatopées sont devenues un élément essentiel du manga.¹¹¹

¹¹⁰ DELABORDE, Blanche, *Poétique des impressifs graphiques dans les mangas 1986-1996*, thèse soutenue à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales-INALCO, Paris, 2019, p. 20.

¹¹¹ Texte original : « 漫画のオノマトペにはその語自体がもつ意味に加えて、人物がその行動に至った経緯(過去の経験にもとづく理由)や感情の機微など、直接的には書かれていないことをほのめかず役割が読み取れる。言い換えれば、辞書に記載されているような一般的な意味ではなく、場面によって変幻自在に様々なニュアンスを醸し出すことができる。また、詳細に事細かく状況を説明するのではなく、読者に想像の余地を残すことも逆説的に作品のおもしろさにつながっている。小説と比べ情報量が圧倒的に不足してしまいがちな漫画にとって、一語に複数の意味や状況、背景などを集約することができるオノマトペのもたらす効果は大きい。情報を簡潔に示す・静止画に動きを加えるなどのように漫画の避けられない弱点を少なからずカバーすることに留まらず、小説の文章では実現できない表現効果によって原作に近い世界を生み出すこともできるという点からも、漫画におけるオノマトペは非常に重要な要素になっているとすることができるだろう。 », IZAWA, Saeko 井澤小枝子, « Manga ni okeru onomatope no hyôgenryoku 漫画におけるオノマトペの表現力 », in *Tôkyô joshi daigaku gengo bunka kenkyû* 東京女子大学言語文化研究, Vol. 26, 2017, pp. 41-47 (pp. 46-47).

Dans l'adaptation de *Frankenstein* par Itô, on peut observer distinctement ce qu'Izawa entend par « les effets expressifs renforcés dans le manga qui ne peuvent être atteints dans le seul texte du roman » dans la séquence décrivant le moment où la créature de Frankenstein se réveille (voir figure 24). Dans le roman, ce moment est décrit comme suit.

It was on a dreary night of November that I beheld the accomplishment of my toils. With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet. It was already one in the morning; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light, I saw the dull yellow eye of the creature open; it breathed hard, and a convulsive motion agitated its limbs.

Itô suit de près cette description, du contexte d'un espace sombre dans une nuit pluvieuse de novembre aux nombreux instruments qui s'éparpillent. C'est dans la dernière partie, à partir du moment où l'œil jaune terne de la créature s'ouvre, qu'il démontre son talent en tant qu'artiste de manga d'horreur. À la page 243, le panneau en haut montrant les premiers mouvements de la créature est rempli d'onomatopées. Le caractère tremblant de ces onomatopées rend parfaitement le mouvement convulsif qui agite les membres de la créature décrite par Shelley. Simultanément, la coprésence de différents sons mécaniques (ギギ, ゴキッ, ガシッ) attire l'attention sur la réalité que la créature est un produit de diverses pièces mises ensemble. Les deux cases en bas de page accentuent encore cette impression de malaise en se concentrant sur deux parties spécifiques du corps, chacune faisant un bruit différent – ピクピクピク pour le bras et ゴキッ pour le cou. En tant que lecteur, nous sommes préparés au moment inévitable de la confrontation avec le visage de la créature, et en tournant la page, notre attente est comblée. Même si la suspension est prolongée, puisque la page immédiatement suivante, page 244, continue de montrer le processus par lequel la créature se soulève et révèle son visage de l'ombre, le fait qu'elle soit placée à côté de l'épouvantable gros plan du visage de la créature qui occupe une page entière fait en sorte que nos yeux sont immédiatement attirés par ce visage et ce n'est qu'au prix d'un certain effort que nous revenons ensuite à la page supposée précédente. Cela est en contradiction avec la pratique courante de création de surprise dans le manga qui consiste à placer les dessins les plus percutants sur des pages paires. En effet, plutôt que de chercher à donner au lecteur un élément manquant, le but visé ici est de l'inviter à faire une pause pour contempler le visage entièrement dévoilé de la créature. L'image haptique silencieuse et figée dans le temps est la culmination d'une série d'images remplies par de grossières onomatopées dessinées en *katakana* – des caractères angulaires utilisés pour suggérer le monde extérieur

plus dur des sons, contre les *hiragana* plus doux qui suggèrent les bruits intérieurs.¹¹² Ce type de transition nous fait comprendre que, de la même manière que le lecteur peut envisager la monstruosité à venir grâce aux sons grotesques des premiers mouvements de la créature, avant même de voir ses traits répugnants, Victor Frankenstein devait être pleinement conscient de la monstruosité de son projet dès le début. Pourtant, il le poursuit, juste pour prouver son génie, sans avoir le courage d'assumer la responsabilité de son acte. En développant ce que Shelly ne décrit qu'en quelques mots, Itô parvient à nous entraîner dans le récit et à nous rendre témoins, non seulement de la monstruosité de la créature, mais aussi de celle de Victor Frankenstein.

Dans *Ningen shikkaku*, nous voyons un autre exemple de l'utilisation efficace que fait Itô des onomatopées et du silence pour créer une atmosphère réaliste et obsédante qui suscite en même temps la réflexion. Dans le troisième cahier, il y a une scène dans laquelle Yôzô crache du sang pour la première fois en rentrant à Tokyo, sur une route couverte d'une épaisse couche de neige. Itô remplace le chant mélancolique d'une jeune fille décrit dans le roman par les pas d'un groupe de conscrits à la tombée de la nuit (voir figure 25). Yôzô remarque d'abord ces soldats de loin, et en se rapprochant, il voit leurs pieds, son regard restant baissé. Lorsqu'il les dépasse, Yôzô ne voit toujours pas leur visage mais perçoit seulement une sorte d'ombre dans sa vision périphérique. Cependant, lorsqu'il décide de leur jeter un coup d'œil, il est choqué de constater que ces soldats ont tous un crâne à la place d'un visage humain. Toute la scène se déroule avec le bruit de fond de la marche des conscrits. L'utilisation abondante de l'onomatopée ザ ヅ dépeint de manière réaliste le son rythmé et répétitif du pas sur une surface recouverte de neige. L'organisation de la séquence est assez similaire à celle de l'exemple précédent dans *Frankenstein*, dans le sens où le lecteur est conduit à travers des panneaux remplis de sons inquiétants pour finalement arriver à une image bouleversante encadrée par le silence. Cependant, contrairement à l'exemple précédent, dans lequel divers sons sont entassés dans un espace fermé, ce son monotone dans *Ningen shikkaku* donne une impression d'ordre et d'unité, qui est encore soulignée par la taille similaire des caractères *katakana* bien dessinés dans le même panneau.

L'utilisation d'onomatopées par Itô ici, par conséquent, soutient l'interprétation de Jamie Sutcliffe, qui affirme que son récit « suspend constamment les crises personnelles sous

¹¹² PETERSON, Robert, « The Acoustics of Manga », *Op. Cit.*, p. 169.

le poids insupportable d'une histoire définie par l'obligation sociale ».¹¹³ Certains pourraient y voir une critique du rôle du Japon dans la Seconde Guerre mondiale ou de la manière dont la guerre transforme les êtres humains en simples squelettes et les prive de leur humanité, étant donné que le manga d'Itô se déroule également dans le Japon d'avant la Seconde Guerre mondiale, le même cadre que celui du roman de Dazai. Cependant, je dirais que s'il est vrai que cette séquence souligne la pression de la confirmation et la terreur de Yôzô face à cette pression, nous devrions nous abstenir d'adopter une lecture politique définitive, surtout si elle est associée à l'histoire politique du Japon. En effet, malgré son engagement politique précoce en 1928-1929, Dazai n'est plus engagé politiquement au moment où il écrit *Nigen shikkaku*. Il n'a jamais beaucoup parlé de la guerre, sauf pour indiquer qu'il avait le sentiment d'avoir l'obligation morale d'être un citoyen aussi responsable que possible, et pendant la guerre, il a fait partie des rares auteurs qui « ont parcouru une ligne ténue entre la liberté d'expression créative et l'acquiescement tacite au statu quo ».¹¹⁴ Si l'on considère qu'à cette époque, il était totalement dépendant des revenus de ses publications pour entretenir sa famille, il est compréhensible qu'il ne pouvait pas se permettre de contrarier ou d'ignorer les autorités.¹¹⁵ Plutôt que d'exprimer sa position politique, Dazai a choisi de se concentrer sur la libération morale personnelle, qui n'est pas complètement séparée de la politique et de l'histoire, mais contient une nuance plus universelle. De même, il serait erroné de prétendre que Dazai Osamu est un écrivain apolitique, puisque ses œuvres et sa vie témoignent de sa résistance à la culture fasciste.

If the nature of fascist culture is to promote identification; to popularize and romanticize heroes; to collectivize the individual and individualize the collective; to eradicate or marginalize difference, imperfection, and deviation; to collapse time and space – in short, in Walter Benjamin's words, to “esthetize the political” – then the response to this can only be to highlight difference, create distance, and undermine harmony.¹¹⁶

Nigen shikkaku de Dazai est clairement sa tentative de faire ressortir la différence, de créer une distance et de briser l'harmonie, non seulement à travers le personnage d'Ôba Yôzô mais aussi à travers la structure fragmentée du roman lui-même. Itô Junji, qui a lu un certain nombre d'œuvres de Dazai ainsi que plusieurs de ses biographies pour se préparer à

¹¹³ SUTCLIFFE, Jamie, « The Strange World Of... Junji Itô », in *The Quietus*, 1 février 2022, <https://thequietus.com/articles/31066-junji-itô>.

¹¹⁴ LYONS, Phyllis, *The Saga of Dazai Osamu*, *Op. Cit.*, p. 44.

¹¹⁵ LYONS, Phyllis, *The Saga of Dazai Osamu*, *Op. Cit.*, p. 44.

¹¹⁶ WOLFE, Alan, *Suicidal Narrative in Modern Japan*, *Op. Cit.*, p. 95.

l'adaptation (voir figure 26), est certainement conscient de la position politique de Dazai et ne commettrait pas l'erreur de donner à son œuvre le genre de connotation politique non intentionnée par l'auteur. Par conséquent, le changement qu'il a effectué dans son adaptation devrait être lu comme une représentation de la conformité oppressive qui poursuit Yôzô tout au long de sa vie plutôt que comme une critique de la position du Japon dans la Seconde Guerre mondiale.

Les deux exemples de *Frankenstein* et de *Ningen shikkaku* examinés ici ont montré comment la contextualisation et la manipulation des onomatopées par Itô créent un paysage sonore troublant qui permet une expérience multisensorielle et, en même temps, enrichit la compréhension des œuvres adaptées sur certains points qui ne sont peut-être pas évidents à la seule lecture des textes originaux.

III. L'aspiration utopique de l'esthétique contagieuse d'Itô Junji

La capacité d'Itô Junji à invoquer la « visualité haptique » et la « sonorité haptique », comme démontré ci-dessus, a incité certains critiques à identifier l'attrait transnational de ses travaux. Shweta Khilnani, par exemple, affirme que l'utilisation par Itô de l'horreur corporelle afin de générer une expérience incarnée procure une sorte d'intimité globale qui remet en question les différences produites par la distance physique.

The sense of anxiety and unease with the body, which might be rooted in [Japan's] long and arduous history, is transported to other cultures through the somatic-affective complex. Since affect is not located in the cognitive function of the mind, it bypasses questions related to "meaning" or symbolic significance. On the other hand, what remains is the intensity of feeling and the sensation of dread which is experienced at a somatic level. [...] The distinctive corporeal nature of the reading experience challenges differences produced by physical distance, producing a kind of global intimacy on the shared experience of intense affect.¹¹⁷

En d'autres termes, la circulation de l'affect ancrée dans la corporalité du corps qui caractérise l'esthétique de l'horreur japonaise en général et le manga d'horreur d'Itô en particulier peut potentiellement créer une communauté de lecteurs non divisée par les frontières nationales, linguistiques ou culturelles. L'affect, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, est « transversal », ce qui signifie qu'il « traverse toutes les catégories habituelles », y compris celles du subjectif et de l'objectif, du soi et de l'Autrui.

Bindings and unbindings, becomings and un-becomings, jarring disorientations and rhythmic attunements. Affect marks a body's belonging to a world of encounters or; a world's belonging to a body of encounters but also, in non-belonging, through all those far sadder (de)compositions of mutual in-compossibilities. Always there are ambiguous or "mixed" encounters that impinge and extrude for worse and for better, but (most usually) *in-between*.¹¹⁸

En examinant le manga d'horreur d'Itô Junji, il est clair qu'il s'agit bien d'un art affectif dont le but est d'ouvrir un espace d'« intermédiaire » pour faciliter la rencontre entre différentes catégories. L'une des caractéristiques les plus marquantes des œuvres d'Itô Junji est la coexistence d'éléments contradictoires : la beauté et le grotesque, le comique et le tragique, le minimalisme et l'excès, le silence et les paysages sonores turbulents, l'ordinaire et l'extraordinaire, pour n'en citer que quelques-uns. Ce qui rend son approche particulièrement

¹¹⁷ KHILNANI, Shweta, « Embodying Horror: Corporeal and Affective Dread in Junji Itô's *Tomie* », in BHATTACHARJEE, Ritwick (dir.), GHOSHPP, Saikat (dir.), *Horror Fiction in the Global South: Cultures, Narratives and Representations*, Bloomsbury, New Delhi, 2021, pp. 29-38 (p.37).

¹¹⁸ SEIGWORTH, Gregory J. (dir.), GREGG, Melissa (dir.), « An Inventory of Shimmers », in *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham & London, 2010, p. 3.

valable, c'est le fait que ces contradictions ne sont pas perçues séparément mais émergent souvent simultanément dans la même scène ou situation. En d'autres termes, plutôt que de renforcer la dichotomie inhérente à ces catégories, l'art d'Itô interroge le bon sens et les idées préconçues qui nous ont conduits à les percevoir comme des oppositions en premier lieu.

On distingue les phénomènes ordinaires des phénomènes surnaturels, et on considère ces derniers comme bizarres. Cette distinction est basée sur la cause ou la raison établie par le phénomène. Si la raison s'inscrit dans notre paradigme connu sous le nom de bon sens, nous l'appelons un phénomène ordinaire, et si ce n'est pas le cas, nous l'appelons un phénomène surnaturel. Tant que nous croyons sincèrement que les principes et les raisons existent réellement.¹¹⁹

La volonté d'Itô de construire un monde dans lequel l'ordinaire et l'extraordinaire sont indissociables plonge le lecteur dans une zone d'incertitude, dans laquelle les principes et les raisons semblent être en danger. Sa représentation de la peau infectieuse qui constitue une menace pour l'identité n'est qu'une des nombreuses stratégies qu'il emploie pour créer cette zone d'incertitude. Dans *Ningen shikkaku*, par exemple, on retrouve une image récurrente dans ses œuvres précédentes, comme *Gyo*, celle de la masse de visages entassés dans un espace restreint (voir figures 27 et 28). Ces figures sans corps, dont les membres se tordent dans une lutte impossible pour gagner de la place, peuvent être considérées comme la manifestation extrême de l'unité et de l'effet assimilateur de la contagion. Par conséquent, ces images évoquent un sentiment de terreur associé au piège et à la perte totale d'individualité. Aussi fantastiques qu'elles puissent paraître, un lecteur qui réside dans n'importe quelle grande ville du monde peut les trouver sinistrement familières lorsqu'il se souvient de sa propre expérience d'étouffement dans les transports publics aux heures de pointe. Ce qui nous effraie le plus dans ces images grotesques, ce n'est donc pas le fait évident qu'elles dépeignent la mutation monstrueuse des corps humains, mais leur qualité affective, qui nous renvoie brusquement au monde réel. Pareillement, à propos d'*Uzumaki*, Pascal Lafine, l'éditeur d'Itô chez Delcourt/Tonkam, note : « La particularité de *Spirale*, c'est qu'on peut y retrouver des gens qu'on a rencontrés, qu'on a maltraités, comme ce garçon que tout le monde snobe à l'école et qui devient un escargot. Il se transforme ainsi, parce que tout

¹¹⁹ Texte original : « [...] われわれは、通常現象と超常現象とを区別し、後者を怪異と見ている。その区別は、現象が成立する原因や理由に依拠している。その理由がわれわれのもつ常識というパラダイムに収まるものを通常現象とし、収まらないものを超常現象と呼んで区別するのである。原理や理由が実在すると信じきっている限りにおいて。 », TAKAHASHI, Akihiko 高橋明彦, « 起源のない富江と中心のないうずまき。 », *Op. Cit.*, p. 148.

le monde le voit comme ça. »¹²⁰ Cette reconnaissance du familier dans une situation étrange, qui perturbe la démarcation claire entre l'ordinaire et l'extraordinaire, entre le fictif et le réel, est l'une des principales sources de peur en lisant les œuvres d'Itô.

Une autre stratégie employée par Itô pour accentuer le sentiment d'incertitude et de malaise du lecteur consiste à créer des hybrides monstrueux qui résistent à toute identification définitive. Dans *Ningen shikkaku*, les herbes qui poussent à l'intérieur de la maison de la pharmacienne nous mettent mal à l'aise car elles évoquent en quelque sorte l'image de cellules cancéreuses qui se répandent (voir figure 29). En gros plan, les pistils qui ressemblent à des globes oculaires humains donnent l'impression qu'une espèce sensible inconnue nous regarde à travers la page. Le type d'horreur qui émerge ici est causé à la fois par la prise de conscience soudaine d'être observé par quelque chose dont nous ne pensions pas être capable de le faire et par la reconnaissance de caractéristiques humaines dans quelque chose qui n'est pas du tout censé être humain. Ces herbes menaçantes ne violent pas seulement la frontière entre la végétation et l'animal, mais aussi celle entre l'humain et le non-humain. Elles nous rappellent une transgression similaire que fait Itô dans *Rémina : La planète de l'enfer*, lorsqu'il dépeint une planète qui est aussi un être vivant avec des traits humains (voir figure 29). Les herbes grotesques et la planète, en déjouant notre tentative de les placer dans une catégorie fixe, constituent une menace pour le savoir de l'homme et sa supériorité autoproclamée face à la nature. Elles constituent un monde aliéné qui transforme notre monde et nous oblige à nous confronter à l'instabilité de toutes les catégories construites sur lesquelles se fonde notre monde.

Le grotesque est un monde aliéné. Mais cela nécessite encore quelques explications. À première vue, le monde des contes de fées pourrait aussi être qualifié de monde étrange et bizarre. Mais ce n'est pas un monde aliéné. Pour être considéré comme aliéné, quelque chose qui nous semble familier et habituel doit soudain être exposé comme étrange et inquiétant. C'est notre monde qui est alors transfiguré. [...] La peur nous frappe car nous réalisons que l'authenticité de notre monde n'est en fait qu'une façade. En même temps, nous nous rendons compte que nous ne pouvons pas vivre dans ce monde transformé. Le grotesque suscite l'angoisse de la vie plutôt que la peur de la mort. La composition du grotesque est une

¹²⁰ LAFINE, Pascal, cité dans LACHASSE, Jérôme, « Suehiro Maruo et Junji Itô, deux maîtres du manga d'horreur à lire, pour frissonner de terreur », *BFMTV*, 10 février 2021, https://www.bfmtv.com/people/suehiro-maruo-et-junji-ito-deux-maitres-du-manga-d-horreur-a-lire-pour-frissonner-de-terreur_AN-202102100301.html.

condition nécessaire pour démontrer la futilité des catégories de positionnement de notre monde.¹²¹

Certainement, nous pouvons lire les hybrides grotesques d'Itô comme une expression de la perspective post-anthropocentrique de l'artiste. Cependant, au cœur de cette perspective se trouve toujours une préoccupation très humaine ou humaniste pour les personnes marginalisées qui occupent un espace liminal dans la société : pas à l'intérieur, certes, mais pas complètement à l'extérieur non plus, puisque leur statut d'étranger est indispensable à l'établissement et au maintien de divers groupes sociaux.

Chaque groupe social a internalisé un code privé unique (c'est-à-dire une norme). Seuls ceux qui comprennent et partagent ce code privé peuvent être qualifiés de membres de l'ordre et former un groupe intérieur (notre groupe) vis-à-vis du groupe extérieur. Ils ont besoin d'autres personnes à la périphérie de l'ordre qui incarnent leur identité négative afin de confirmer leur appartenance au groupe interne, c'est-à-dire de consolider davantage leur identité sociale. Les autres qui incarnent l'identité négative, les éléments (attributs) qui sont omis ou exclus du code privé du groupe interne, sont les « étrangers » pour l'ordre social.¹²²

Dans *Ningen shikkaku* et *Frankenstein*, Ôba Yôzô et la créature sont des incarnations de l'identité négative contre laquelle les membres de divers groupes sociaux construisent leur propre identité. On pourrait se demander si la créature de Frankenstein aurait pu éviter son destin tragique si son apparence n'avait pas été aussi affreuse et répugnante. Cependant, quelle que soit sa ressemblance à l'homme ou sa perfection, sa naissance anormale lui a déjà fermé la porte de l'intégration sociale. Dans le cas d'Ôba Yôzô, la cause de sa disqualification peut résider dans son incapacité à comprendre les activités humaines lorsqu'il

¹²¹ Texte original : « すなわち、グロテスクなものは疎外された世界である。しかし、これにはなお若干の説明がある。みかけたところ、お伽噺の世界も見知らぬ奇異な世界と呼べるかもしれない。だが、それは疎外された世界ではない。疎外されたといえるためには、われわれになじみ深く気がおけないものが突如、奇異で不気味なものとして暴露されなければならぬ。そのとき変貌してしまうのはわれわれの世界である。(中略)われわれの世界の信憑性というものが実はみせかけにすぎぬとわかるものだから、恐怖はわれわれにはげしく襲いかかる。と同時に、われわれはこの変貌した世界では生きることができなと感づく。グロテスクなものは死の恐怖よりもむしろ生の不安をそそりたてるのだ。グロテスクなものの構成は、われわれの世界定位のための諸範疇が役にたたないことを必要条件とする », KAYSER, Wolfgang W・カイザー, TAKEUCHI, Toyoji (trad.) 竹内豊治 (訳), *Gurotesuku na mono – Sono kaiga to bungaku ni okeru hyôgen* グロテスクなもの—その絵画と文学における表現, Hôsei daigaku shuppankyoku 法政大学出版局, 1968, p.258.

¹²² Texte original : « 社会集団にはそれぞれ、固有の私的なコード(=規範)が内在化されている。その私的なコードを理解し共有する者だけが、秩序の構成員としての資格を獲得し、外集団に対して内集団(われわれ集団)を形成することができる。彼らはみずからの内集団への帰属を確認するために、すなわち社会的アイデンティティをいっそう堅固なものとするために、秩序の周縁部に、否定的アイデンティティを体現する他者を必要とする。内集団の私的コードから洩れた、あるいは排斥された諸要素(属性)である否定的アイデンティティを具現している他者こそが、社会秩序にとっての〈異人〉である », AKASAKA, Norio 赤坂憲雄, *Ijinron josetsu* 異人論序説, Chikuma shobô 筑摩書房, 1992, p.22.

était jeune, mais à la fin du troisième cahier, c'est son incapacité à partager les codes privés de la société humaine plutôt que son incompréhension qui le condamne à être un étranger. Comme l'a noté Sakaue Kô, pour que Yôzô puisse dire qu'il est disqualifié comme un être humain, « il est nécessaire d'avoir un regard attentif sur 'l'humain'. En d'autres termes, le Yôzô dans la réminiscence ne comprend pas les 'êtres humains', mais le Yôzô narrateur, qui raconte les événements tels qu'il se les rappelle, a une compréhension approfondie des 'êtres humains' ». ¹²³ Dans une société aussi homogène que le Japon, le statut d'observateur et non de participant de Yôzô est quelque chose d'inacceptable.

Dans ses deux adaptations, Itô Junji ne se contente pas d'interroger les règles et les idéologies déterminées par la société qui font d'un individu différent un bouc émissaire (ce qui est effectivement le but des romans de Dazai et de Shelley), mais, grâce au médium du manga, il transmet également une manière plus éthique de se rapporter à ces individus différents par le biais de la perception haptique. Les images haptiques de la créature, l'image de soi de Yôzô ou les plantes hybrides monstrueuses servent de milieu où le lecteur rencontre ce que Julia Kristeva appelle « l'abject ».

There is, in abjection, one of those violent and obscure revolts of being against that which threatens it and which seems to it to come from an outside or an exorbitant inside; something that is thrown next to the possible, the tolerable, the thinkable. It is there, very close, but unassimilable. It solicits, disturbs, fascinates desire, which, nevertheless, does not let itself be seduced. ¹²⁴

La rencontre avec l'abject permet au lecteur de reconnaître pleinement la différence et l'étrangeté de ces figures. En même temps, le mode d'engagement haptique fondé sur la proximité, tout en réduisant la distance entre le lecteur et les personnages représentés, maintient que ces derniers restent inassimilés. Il donne lieu à l'expérience paradoxale de toucher et d'être touché, mais aussi de l'impossibilité de se toucher réciproquement jusqu'au bout.

¹²³ Texte original : « 「第一の手記」の冒頭で、語り手葉蔵は「人間の生活といふものが、見当つかない」と語っている。これは、手記末尾の「人間」から「失格」したと自認した地点から、「人間」とは異なる認識の観点を持つ存在として自身を再構成していることを示している。この「人間」とは異なる立場から自身と「人間」との相違を語るためには、「人間」に対する鋭い観察眼が必要になる。つまり、回想される葉蔵は「人間」が理解できていないが、その出来事を回想しながら語っている語り手葉蔵は「人間」について熟知しているのである。 », SAKAUE, Kô, 坂上幸, « 「人間, 失格」者が語る「人間」批判: 太宰治「人間失格」 », in *Ôtsuna kokubun* 大妻国文, Vol. 50, 2019, pp. 143-161 (p. 160).

¹²⁴ KRISTEVA, Julia, LECHTE, John, « Approaching Abjection », in *Oxford Literary Review*, Vol. 5, No. 1/2, 1982, pp. 125-49.

[The untouchable] is not what delimits the touchable from the external; but rather the touchable itself, in the difference that removes it from an absolute coincidence with itself. What is at stake here is not [...] the need, or opportunity, to protect the subjects of contact from an emotionally unsustainable relationship, but on the contrary, the impossibility of conceiving the subjects, and the objects, outside of the relationship that constitutes them as such. This is why they cannot touch each other the whole way through: because there is neither the “toucher” or the “touched,” but only the touch in which they reciprocally carve each other out.¹²⁵

La relation simultanément tactile et intouchable entre le lecteur et les personnages, rendue possible par les images haptiques, est éthique précisément parce qu'elle ne cherche pas à annexer l'étranger ou à rendre l'étrangeté moins étrange, mais à situer les deux parties dans un espace intermédiaire dans lequel ils peuvent réciproquement se façonner les uns les autres. En d'autres termes, il s'agit d'une expérience de lecture qui sert de répétition ou de préparation aux interactions éthiques dans le monde réel.

Commentant le volume de l'anthologie d'Itô, *Venus in the Blind Spot* (en anglais, publié en 2020), Aja Romano écrit :

There's a symbolic terror of connection that emerges throughout Itô's work, but also a kind of deep primal need to become one with whatever one fears. Again and again, his characters fall prey to their own darkest imaginations; again and again, they ultimately embrace their own madness and the evil awaiting them with a kind of raw, mad joy.¹²⁶

Contrairement à ces personnages, le lecteur du manga d'Itô peut éviter de succomber à la folie et au mal s'il apprend à mieux négocier entre la terreur symbolique de la connexion et le besoin primal de devenir un avec ce que l'on craint. Itô Junji a dit lors d'une interview que « Dessiner la peur est la meilleure façon d'explorer le genre humain ». ¹²⁷ J'oserais ajouter que ressentir la peur à travers son manga d'horreur est l'une des meilleures façons d'apprendre à se connecter au genre humain.

¹²⁵ ESPOSITO, Roberto, *Immunitas: The Protection and Negation of Life*, HANAFI, Zakiya (trad.), Polity Press, Cambridge, 2011, p. 102.

¹²⁶ ROMANO, Aja, « One Good Thing: The cosmic horror of everyday life, captured in one manga anthology », in *VOX*, 2 septembre 2020, <https://www.vox.com/culture/21405284/junji-ito-venus-in-the-blind-spot-review-horror-manga-anthology-one-good-thing-recommendations>.

¹²⁷ ITÔ, Junji, « 'Dessiner la peur est la meilleure façon d'explorer le genre humain', confie le mangaka Junji Itô pour la réédition de *Tomie* », entretien réalisé par JULÉ, Vincent, *20 Minutes*, 7 juillet 2021, <https://www.20minutes.fr/arts-stars/culture/3078259-20210707-dessiner-peur-meilleure-facon-explorer-genre-humain-confie-mangaka-junji-ito-reedition-tomie>.

IV. Conclusion du chapitre

Selon Linda Hutcheon, l'adaptation est une forme d'intertextualité : « nous expérimentons des adaptations (*comme des adaptations*) comme palimpsestes grâce à notre mémoire d'autres œuvres qui résonnent à travers la répétition avec variation. »¹²⁸ Dans le premier chapitre, j'ai montré comment le *Nigen shikkaku* d'Itô entre en dialogue avec le roman de Dazai par « répétition avec variation », dans la manière dont il donne une représentation visuelle au texte mais aussi dans certaines modifications du manga qui aident à renforcer la compréhension du lecteur de l'œuvre adaptée. Dans ce chapitre, j'ai élargi mon analyse intertextuelle pour examiner comment son adaptation de *Ningen shikkaku* peut se situer de manière significative non seulement contre l'œuvre adaptée mais aussi au sein des propres œuvres et de l'esthétique globale du *mangaka*. En outre, pour mettre en relief sa stratégie palimpsestique d'adaptation, j'ai également juxtaposé le *Ningen shikkaku* d'Itô à son adaptation du *Frankenstein* de Mary Shelley. Ce chapitre, en analysant un vaste réseau d'éléments imbriqués et parfois se chevauchant, vise à s'éloigner davantage de la critique de la fidélité et souligne la nécessité d'apprécier une adaptation non seulement par rapport aux œuvres adaptées mais aussi par rapport à d'autres sources de référence. En d'autres termes, il présente une approche dans laquelle une adaptation peut être considérée *comme une adaptation* – une œuvre de nature hybride et composite, dont les significations ne se limitent pas à « l'œuvre originale », mais aussi, dans le cas de *Ningen shikkaku* d'Itô, peut également être tirée du projet tout au long de la vie de l'adaptateur. Son esthétique contagieuse, comme on peut le constater dans le traitement de la peau infectieuse et la représentation de l'horreur ambiante, facilite une expérience de lecture incarnée capable de communiquer certaines idées non perceptibles instantanément dans les textes adaptés. Par ailleurs, le type de perception haptique activé par cette esthétique contribue à générer un mode plus éthique d'engagement avec les individus aliénés, qui ne se limite pas à la relation entre le lecteur et les personnages mais détient également la possibilité de transformer les interactions dans le monde réel.

Vu la direction prise dans les deux premiers chapitres, le passage à la théorie des réseaux dans le chapitre 3 n'est qu'attendu. Dans ce chapitre, j'examinerai le *Ningen shikkaku* d'Itô en relation avec deux autres adaptations en manga du roman de Dazai. L'une appartient à la série de mangas éducatifs *Manga de Dokuha* (まんがで読破) (2007) tandis que l'autre est réalisée par Furuya Usamaru (古屋兎丸) – un mangaka fortement apprécié

¹²⁸ HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Op. Cit., p. 8.

pour son expérimentation artistique. L'objectif de cette analyse est d'aborder le problème du jugement de valeur hiérarchique inhérent à la catégorisation des adaptations manga d'œuvres littéraires. Je soutiens que plutôt que d'évaluer ces adaptations selon les oppositions binaires divertissement/didactique, politique/apolitique, illustration/expérimentation artistique, il sera plus productif d'adopter l'approche fonctionnelle proposée par Regina Schober, qui « met en avant la valeur intrinsèque des adaptations en tant que telles, tout en attirant l'attention sur la qualité relationnelle des adaptations dans un système plus large de signification, de production de connaissances et d'interaction à travers l'histoire culturelle ». ¹²⁹ Par conséquent, les adaptations sont considérées non seulement comme des produits en concurrence les uns avec les autres pour la reconnaissance ou comme des entités indépendantes occupant leur propre niche, mais aussi comme des éléments coopératifs qui travaillent ensemble pour entretenir et enrichir certains récits.

¹²⁹ SCHOBER, Regina, « Adaptation as Connection », *Op. Cit*, p. 34.

CHAPITRE 3 - *MANGA DE DOKUHA*, FURUYA USAMARU, ITÔ JUNJI - LE RÉSEAU DES ADAPTATIONS EN MANGA DE *NINGEN SHIKKAKU*

I. L'adaptation en tant que connexion

1. *La limitation du modèle biologique d'adaptation*

Parmi un certain nombre de nouvelles approches théoriques de la critique de l'adaptation proposées au cours des vingt dernières années, le modèle biologique développé par Linda Hutcheon et Gary Bortolotti a attiré beaucoup d'attention, tant pour son potentiel que pour ses limites. La spécialiste de la théorie des médias et le biologiste prennent soin de souligner que « nous ne disons pas que l'adaptation culturelle est biologique ; notre thèse est plus modeste. Il s'agit simplement du fait que les organismes et les histoires 'évoluent', c'est-à-dire qu'ils se reproduisent et changent. »¹³⁰ S'il est de pratique courante de discuter de la manière dont une œuvre est adaptée ou de qui l'adapte, nous entendons nettement moins parler de la manière dont une œuvre s'adapte pour survivre à travers des copies et des versions d'elle-même, par sa persistance, son abondance et sa diversité. Tout en ayant pleinement conscience des critiques idéologiques/épistémologiques/méthodologiques de la biologie évolutionniste, Hutcheon et Bortolotti restent convaincus qu'il est très avantageux d'utiliser l'homologie entre les adaptations biologiques et culturelles, dans la mesure où elle a le potentiel d'ouvrir le discours des études d'adaptation à de nouvelles perspectives. Plus précisément, cette homologie offre une alternative au discours de la fidélité qui hante encore l'analyse et la réception des adaptations culturelles. Hutcheon et Bortolotti écrivent :

By revealing lineages of descent, not similarities of form alone, we can understand how a specific narrative changes over time. If we take this history into consideration, suddenly it is the success of the narrative itself, as well as that of its adaptations, that can be considered in a new light. Thinking in terms of this biological homology therefore offers another – in this case, we hope, productive or at least less reductive – way to think about what constitutes an adaptation's success than does the misleadingly evaluative discourse of fidelity. But it also gives us a way to think anew about the broader questions of why and how certain stories are told and retold in our culture.¹³¹

Le changement de focalisation du verbe transitif « adapter » au verbe intransitif « s'adapter » exige que l'on renonce à mettre l'accent sur l'agence et les motivations individuelles des créateurs d'adaptations et rend non pertinente la question du degré de similarité entre une

¹³⁰ BORTOLOTTI, Gary, HUTCHEON, Linda, « On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and "Success": Biologically », *New Literary History*, Vol. 38, No. 3, 2007, p. 446.

¹³¹ BORTOLOTTI, Gary, HUTCHEON, Linda, « On the Origin of Adaptations », *Op. Cit.*, p. 445.

adaptation et l'œuvre adaptée. Cette perspective non hiérarchique remet en question l'hypothèse selon laquelle « les textes institutionnellement canonisés ont une identité stable et substantielle que les adaptations ne peuvent que confirmer »¹³² et, par conséquent, prive les institutions culturelles telles que le milieu académique, les écoles ou les bibliothèques d'archives de leur privilège sur les institutions culturelles concurrentes telles que le box-office, la blogosphère ou les archives photographiques pour conférer le titre de « définitif » à une œuvre. Avec le décentrement du privilège des sources présumées par rapport aux adaptations, cela suggère la nécessité d'une autre conception du « succès » lors de l'évaluation d'une adaptation. Par exemple, au lieu de se demander quelle adaptation de *Ningen shikkaku* rend le mieux le caractère ou l'esprit du roman de Dazai Osamu, nous devrions plutôt nous demander laquelle a le mieux réussi à trouver son propre public et pourquoi. Ce n'est pas le degré de fidélité à « l'original » mais plutôt l'efficacité d'une adaptation à propager le récit ou l'idée narrative centrale du récit qui détermine son succès ou son échec. En outre, en considérant les adaptations à travers le prisme de la mutation biologique, le modèle biologique présente également une attitude orientée vers l'avenir au lieu de toujours revenir à la source, pour la raison que « les mutations survivent non pas parce qu'elles sont aussi bonnes que leurs géniteurs, mais parce qu'elles sont meilleures dans les types de compétences que leur environnement changeant exige ».¹³³

Malgré son potentiel et son inspiration, Hutcheon et Bortolotti admettent que le discours biologique est incapable de résoudre la dichotomie intentionnel/aléatoire qui différencie les adaptations culturelles et biologiques. Contrairement aux mutations biologiques, qui sont aléatoires, les adaptations culturelles sont situées dans un contexte caractérisé par un niveau de complexité en matière d'identification de la causalité qui n'a pas d'équivalent en biologie : « dans un contexte culturel, les adaptations exercent leur influence sur la culture et la culture exerce son influence sur la nature des adaptations ».¹³⁴ En d'autres termes, s'il est vrai que « les histoires s'adaptent aussi bien qu'elles sont adaptées »,¹³⁵ il est presque impossible de séparer le verbe transitif « adapter » du verbe intransitif « s'adapter », ou de discuter de la manière dont une histoire s'adapte sans examiner comment elle est adaptée.

¹³² LEITCH, Thomas, « To adapt or to adapt to? Consequences of approaching film adaptation intransitively », in *Studia Filmoznawcze*, No. 30, 2009, pp. 91-103 (p. 102).

¹³³ LEITCH, Thomas, « To adapt or to adapt to? », *Op. Cit.*, p. 99.

¹³⁴ BORTOLOTTI, Gary, HUTCHEON, Linda, « On the Origin of Adaptations », *Op. Cit.*, p. 453.

¹³⁵ HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, *Op. Cit.*, p. 31.

2. Étudier les adaptations en manga de *Ningen shikkaku* du point de vue du réseau

Contrairement au modèle biologique conçu par Hutcheon et Bortolotti, Regina Schober propose une approche en termes de réseaux pour les études d'adaptation qui est plus pratique tout en tenant pleinement compte des questions d'agence et de contrôle. Basée sur la théorie de l'intertextualité et, en particulier, sur la notion de rhizome théorisée par Deleuze et Guattari, la perspective de réseau de Schober, qui met l'accent sur le processus, la complexité et la fonction des adaptations dans le contexte des interactions réciproques, fournit une image plus complète de la « réalité » culturelle. Perçue comme un réseau, l'adaptation ne vise pas seulement à d'assurer la pérennité mais aussi d'établir des connexions entre différents modes de représentation, auteurs, publics, média et/ou entreprises.¹³⁶ Enchevêtrée dans un réseau dense d'influences, d'allusions et d'affects socioculturels, une œuvre d'art ne peut être réduite à un seul support de référence ou à une seule fonction. Selon son contexte, une adaptation « peut être considérée comme une œuvre indépendante et comme un germe potentiel pour de futures adaptations », et elle peut exposer « une myriade de connexions à tout un système d'adaptations ».¹³⁷

Dans les pages qui suivent, je vais examiner trois adaptations en manga du roman *Ningen shikkaku* de Dazai Osamu à partir d'une perspective de réseau, afin de démontrer comment chaque adaptation peut tantôt être une œuvre indépendante qui cherche à atteindre ses propres objectifs, tantôt faire partie intégrante d'un réseau plus vaste de production de significations et de connaissances. En plus de l'adaptation d'Itô Junji qui a été présentée dès le début, j'ajouterai deux adaptations pour considération, l'une appartient à une série de manga éducatif, *Manga de dokuha* (まんがで読破) (2007) et l'autre est une adaptation de Furuya Usamaru (古屋兎丸) (2009).

Adachi Ai remarque que l'adaptation de textes littéraires en manga peut être généralement divisée en trois catégories, correspondant à trois objectifs : éducation, hommage et actualité. L'adaptation de manga dans un but éducatif vise à offrir aux jeunes lecteurs l'accès à des œuvres classiques et souvent difficiles. Le type hommage engendre le plus haut degré de liberté, puisqu'il est le résultat de la motivation personnelle de l'artiste

¹³⁶ SCHOBBER, Regina, « Adaptation as Connection – Transmediality reconsidered », in BRUHN, Jorgen (dir.) et al., *Adaptation Studies – New Challenges, New Directions*, Bloomsbury, 2013, p. 108.

¹³⁷ SCHOBBER, Regina, « Adaptation as Connection », *Op. Cit.*, p. 48.

manga, par rapport au type d'actualité qui est principalement motivé par la demande du marché. Dans ce dernier type, les œuvres littéraires déjà populaires et ayant un certain nombre de lecteurs sont planifiées par les éditeurs et certains artistes de manga ne prennent connaissance de l'œuvre qu'au moment de la commande.¹³⁸ Parmi les trois adaptations mentionnées, celle de la série *Manga de dokuha* appartient clairement à la première catégorie, celle de Furuya à la deuxième, et celle d'Itô à la troisième. Le fait que ce soit en l'honneur du 100e anniversaire de Dazai Osamu que Furuya Usamaru ait créé son adaptation de *Ningen shikkaku* n'est pas le seul élément qui l'identifie comme un hommage à l'auteur. Dans le post-scriptum de son adaptation, Furuya révèle qu'il a lu la nouvelle pour la première fois lorsqu'il était au lycée et qu'il en a été profondément inspiré.

J'ai lu cet ouvrage à cette époque où je me sentais vaguement angoissé à propos de l'avenir, et il a touché une corde sensible. Je pourrais vivre ma vie comme Yôzô le fait. Chaque fois que je trouvais un point de correspondance avec Yôzô, je pensais que j'étais moi aussi un être humain disqualifié, et j'étais même dégoûté de moi-même. Yôzô, qui était populaire chez les femmes, était mon héros, et je pense avoir trouvé de la beauté dans le mode de vie destructeur de Yôzô. Dazai Osamu est un génie qui réussit à titiller l'esprit des adolescents de cette manière.¹³⁹

Non seulement Furuya s'identifie à Yôzô, mais il croit également qu'il existe un lien mystérieux entre lui et Dazai Osamu, étant donné que sa résidence, au moment où il travaillait sur l'adaptation, se trouve près du canal Tamagawa où Dazai s'est suicidé. En outre, son rapport personnel très étroit avec *Ningen shikkaku* est clairement démontré par le fait qu'il s'est inséré dans le manga en tant que personnage pour remplacer le narrateur anonyme dans l'histoire-cadre. Dans le cas d'Itô Junji, bien qu'il connaisse *Ningen shikkaku* et Dazai Osamu depuis longtemps, ce n'est que lorsqu'il a été sollicité par Big Comic Original pour l'adaptation d'une œuvre littéraire et que son éditeur lui a suggéré le titre qu'il a lu le texte pour la première fois.

¹³⁸ ADACHI, Ai, 安達愛, « Gendai jidô bungaku no mangaka kara saguru monogatari juyô no henka 現代児童文学のマンガ化から探る物語受容の変化 », *Shirayuri joshi daigaku jidô bunka kenkyû sentâ ronbunshû* 白百合女子大学児童文化研究センター研究論文集, Vol. 16, 2013, pp. 111-37 (p.116).

¹³⁹ Texte original : « 将来に対する漠然とした不安がつのるこの時期に読んだこの作品は、ズシンと心に響いた。自分は葉蔵のような生き方をするのかもしれない。葉蔵と符合する点を見つけては、ああ自分も人間失格なんだと思ひ込み、そんな自分に酔ってもいた。女にもてる葉蔵は僕のヒーローであり、葉蔵の破滅的な生き方の中に美を見いだしていたように思う。太宰治はそういった思春期の心を上手くくすぐる天才なのだ。 », FURUYA, Usamaru 古屋兎丸, *Ningen shikkaku 3 人間失格*③, Shinchôsha 新潮社, Tokyo 東京, 2012, version électronique 電子版.

Un examen plus attentif de ces adaptations révèle que la question de la catégorisation n'est pas aussi nette qu'il n'y paraît. L'adaptation de *Manga de dokuha*¹⁴⁰ appartient à une série lancée par East Press en 2007 dans le but de faire découvrir aux jeunes Japonais des œuvres classiques de la littérature sous forme de manga. S'il est vrai que l'objectif premier est éducatif, on peut également dire que cette adaptation est d'actualité, dans le sens où il s'agit de l'un des premiers titres publiés dans la série, prévu par l'éditeur et adaptant une œuvre déjà populaire. Le fait que les dessins de l'ensemble de la série soient réalisés par un collectif d'artistes connu sous le nom de Team Banmikas (rebaptisé plus tard Variety Artworks) ne permet pas de déterminer s'il existe un lien personnel entre l'œuvre de Dazai et le ou les artistes. De même, il serait erroné de penser que les adaptations d'Itô et de Furuya n'ont aucune intention d'aider un nouveau public à accéder facilement au roman de Dazai. En bref, les motivations de ces adaptations peuvent être multiples, mais elles ont tendance à être classées dans une seule catégorie en raison de leur stratégie de marketing ou du statut de l'artiste de manga.

Une catégorisation fixe des adaptations en manga est problématique, car elle est souvent associée à certaines présomptions et stéréotypes qui nous empêchent de les évaluer équitablement. Être qualifié d'adaptation manga d'une œuvre canonique est souvent synonyme de simple illustration sans grande valeur artistique. La version MDD de *Ningen shikkaku* fait 192 pages et a été publiée sous forme de *bunko-bon* – des livres de poche conçus pour être abordables et peu encombrants. En comparaison aux adaptations d'Itô et de Furuya, qui comptent chacune environ 600 pages au total et sont publiées en plus grand format, la version de MDD donne l'impression d'être une œuvre plutôt simplifiée. Cependant, il faut garder à l'esprit que l'œuvre de Dazai est une nouvelle, et à l'exception de l'omission de l'histoire-cadre dans la préface et le post-scriptum, la version MDD reste presque totalement fidèle au récit des trois carnets. En retour, cette fidélité peut lui attirer quelques critiques pour son manque de créativité et être considérée comme une preuve de son statut d'illustration. Benoît Berthou propose trois approches possibles de l'adaptation d'œuvres littéraires en bande dessinée : la transmission, la figuration et la traduction. Dans la première approche, la BD est conçue comme un outil de transmission qui offre un nouveau public à un roman classique. La deuxième approche révèle une ambition autre que la médiation : elle explore le potentiel d'une œuvre afin de démontrer que l'écrit n'est pas le seul environnement dans lequel une fiction donnée peut se développer. La troisième approche présente un art de

¹⁴⁰ Dorénavant appelée MDD.

la traduction, une négociation permanente entre la narration écrite et la narration imagée, une réécriture qui vise à mettre un texte en espace.¹⁴¹ Malgré cette distinction, on peut affirmer que chaque adaptation en bande dessinée ou en manga, tout en privilégiant une certaine approche, ne peut jamais être réalisée sans incorporer toutes les trois. Autrement dit, il n'est pas possible d'utiliser l'étiquette « illustration » afin de minimiser la valeur artistique du processus d'adaptation en manga. Il est facile de tomber dans le piège du jugement de valeur hiérarchique lorsqu'on adopte une perspective comparative pour examiner ces trois adaptations, d'autant plus qu'Itô Junji et Furuya Usamaru sont deux *mangaka* de grande envergure connus pour leur style distinct. Au contraire, une perspective de réseau révélera que chaque adaptation a la même valeur selon le contexte dans lequel elle se situe, que chacune d'entre elles contribue à sa manière à un réseau d'esthétiques, de connaissances et de significations, dont le roman de Dazai est également une partie intégrante. Cet argument sera examiné plus en détail dans la section suivante.

¹⁴¹ BERTHOU, Benoît, « Médiation, figuration, traduction : trois conceptions de l'adaptation d'œuvres littéraires en bande dessinée », in MITAINE, Benoît (dir.), et. al, *Bande dessinée et adaptation (Littérature, cinéma, TV)*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2015.

II. L'adaptation comme réseau de connaissances et de significations

L'idée du manga en tant que médium de transmission du savoir est loin d'être nouvelle. Le manga éducatif (*gakushū manga* 学習漫画) est un genre qui émerge pour la première fois en 1939, avec la publication de *Yocchan no benkyō manga* d'Aki Reiji よっちゃん の勉強漫画 sur *Tōnichī shōgakusei Shimbun* 東日小学生新聞. Dans les années 1970, le grand public a jugé que les mangas avaient des effets négatifs sur l'apprentissage des enfants, ce qui a donné lieu à un mouvement visant à interdire la représentation de scènes violentes et grotesques. Dans ce contexte, d'éminents artistes de manga, dont Akatsuka Fujio (赤塚不二夫) et Tezuka Osamu (手塚治虫), ont voulu prouver que les mangas pouvaient servir des objectifs pédagogiques. Ils ont ainsi créé des mangas éducatifs tels que *ニャロメのおもしろ数学教室* et *漫画生物学入門* pour aider les enfants à apprendre des sujets difficiles ou inintéressants : les mathématiques, la biologie, mais aussi l'histoire et la littérature. Progressivement, le manga éducatif a élargi son horizon et ses lecteurs cibles afin d'inclure à la fois les adultes et les enfants. Le premier manga éducatif destiné aux adultes a été dessiné par Ishinomori Shōtarō en 1986. *Manga Nihon Keizai Nyūmon* (introduction à l'économie japonaise en manga), qui « propose, sur un mode didactique, de comprendre les rouages de l'économie japonaise et ses problématiques contemporaines à travers des chapitres thématiques : la hausse du yen, les structures industrielles, le déficit, la révolution monétaire, etc. ».¹⁴² Ce qui rend ce manga particulier est le fait qu'il a été édité par la maison d'édition du journal économique *Keizai Shimbun* plutôt que par une maison d'édition de manga, un acte censé augmenter sa crédibilité en tant que matériel d'apprentissage. En tant que livre économique le plus vendu en 1987, *Manga Nihon Keizai Nyūmon* devient un déclencheur de la croissance des mangas éducatifs pour les lecteurs adultes, qui se poursuit encore aujourd'hui.¹⁴³

Le genre du manga éducatif peut être divisé en deux catégories : l'une exprime explicitement son intention d'utiliser le manga comme un média pour permettre aux lecteurs de comprendre facilement des sujets difficiles, et l'autre comprend les mangas « publiés essentiellement comme un divertissement ; cependant, ils jouent un rôle éducatif en

¹⁴² BOUVARD, Julien, « Réflexions sur le manga éducatif », in *Image & Narrative*, Vol. 12, No. 1, 2011, p. 193.

¹⁴³ MURAKAMI, Satsuki, BRYCE, Mio, « Manga as an educational medium », in *International Journal of the Humanities*, Vol. 7, No. 10, pp. 47-55 (p. 49).

fournissant efficacement des informations précises sur les domaines spécifiques qu'ils traitent ». ¹⁴⁴ Ces dernières années, des initiatives institutionnelles ont été prises pour combler le fossé entre l'éducation et le divertissement dans la perception du manga par le public, comme en témoigne le projet Manga Edutainment (*Kore mo gakusû manga da !*) de la Nippon Foundation, lancé en 2015. En juin 2022, on compte 250 titres répartis en 11 catégories, dont la littérature, l'histoire, les sciences et l'apprentissage, les professions, la guerre, la diversité et les sports. C'est la première fois que des mangas publiés en tant qu'ouvrages généraux sont sélectionnés pour leur valeur éducative, par un panel de neuf spécialistes, et dirigé par Machiko Satonaka, lauréate 2006 du prix du ministre de l'Éducation, de la Culture, des Sports, des Sciences et de la Technologie de l'Association japonaise des caricaturistes, avec Ichiya Nakamura, professeur de politique des médias et de culture pop à l'Université Keio. ¹⁴⁵

Il est désormais évident que l'intérêt croissant pour l'utilisation du manga comme moyen d'apprentissage continu provient des deux côtés : le monde du manga qui voit dans la reconnaissance des fonctions éducatives et informatives du manga un chemin vers la légitimité culturelle, et le monde de l'éducation qui voit l'efficacité et le potentiel du manga en tant qu'outil de transfert des connaissances. Selon Murakami et Bryce, leur analyse de tous les titres publiés en juin 2009 par *Evening* (manga *seinen*), *Weekly Shônen Magazine*, *Kiss* (manga à destination féminine) et *Nakayoshi* (manga *shôjo*) révèle qu'environ la moitié des mangas divertissants pour les hommes et environ un quart des mangas pour les femmes sont basés sur des recherches approfondies et des informations correctes et, par conséquent, écrits comme des manuels en quelque sorte. ¹⁴⁶ Dans ce contexte, il est difficile de croire que les trois adaptations en manga du *Ningen shikkaku* de Dazai Osamu ne contribuent pas au processus de circulation des connaissances, que cette intention soit explicite ou non, puisque le choix de s'aligner sur une œuvre d'une telle importance littéraire et culturelle est déjà suffisamment évident. Comme je le démontrerai ensuite, ces adaptations, dont chacune vise à communiquer différents types d'informations, disposent chacun de leur propre stratégie pour transmettre la même information, mais ensemble, elles « constituent également des modèles

¹⁴⁴ MURAKAMI, Satsuki, BRYCE, Mio, « Manga as an educational medium », *Op. Cit.*, p. 50.

¹⁴⁵ « Manga Edutainment! », The Nippon Foundation, 07 octobre 2015, <https://www.nippon-foundation.or.jp/en/news/articles/2015/20151007-20969.html>.

¹⁴⁶ MURAKAMI, Satsuki, BRYCE, Mio, « Manga as an educational medium », *Op. Cit.*, p. 49.

heuristiques de compréhension, de visualisation et, finalement, de réduction de la complexité ». ¹⁴⁷

La série *Manga de Dokuha* est devenue un sujet d'intérêt international lorsqu'elle a commencé à adapter des œuvres controversées ou presque inadaptables telles que *Mein Kampf* de Hitler, *Das Kapital* de Karl Marx, *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, *L'interprétation des rêves* de Sigmund Freud ou *Critique de la raison pure* d'Emmanuel Kant. ¹⁴⁸ Comparé à ces œuvres, *Ningen shikkaku* de Dazai Osamu semble être un choix moins risqué, non seulement en raison de sa longueur et de la simplicité de son intrigue, mais aussi parce que sa popularité durable lui garantit un certain succès financier. En termes de représentation visuelle, bien que n'ayant pas de style distinct du fait qu'il s'agisse d'une œuvre collective, les dessins dans l'adaptation MDD ne sont en aucun cas mal exécutés. La sobriété des dessins et la simplicité des transitions entre les cases sont destinées à raconter l'histoire de Dazai de la manière la plus facile à comprendre. Il s'ensuit également que si le cadre d'avant-guerre est préservé, le langage utilisé dans l'adaptation a été modifié pour s'adapter aux jeunes lecteurs contemporains. Contrairement aux adaptations d'Itô Junji, qui utilisent de nombreuses citations du roman, l'adaptation MDD, en raison de son format d'impression plus petit, choisit de ne pas encombrer la page de références textuelles. La contrainte du format est peut-être aussi la raison pour laquelle le récit cadre du roman de Dazai est complètement supprimé dans cette adaptation. Toutefois, cette omission ne diminue pas la complexité de la perspective qu'engendre la structure fragmentée du roman de Dazai, puisque le lecteur peut toujours avoir accès aux pensées de Yôzô tout en ayant une vision objective des événements. Les stratégies employées par l'adaptation MDD sont toutes motivées par le désir d'éliminer autant de distractions que possible afin que le lecteur puisse accéder facilement au récit de la lutte d'Ôba Yôzô. Le fait que le lecteur ne puisse pas associer le manga à un visage précis de l'adaptateur lui permet en quelque sorte de porter toute son attention sur le manga lui-même et l'histoire qu'il raconte, sans avoir à se préoccuper de l'intention de l'artiste ou d'un message caché, ce qui tend à se produire avec les adaptations d'Itô et de Furuya. Souvent vendue dans des magasins de proximité

¹⁴⁷ SCHOBBER, Regina, « Adaptation as Connection », *Op. Cit.*, p. 48.

¹⁴⁸ Il existe plusieurs articles académiques sur des titres spécifiques de la série. Voir par exemple, LA MARCA, Paolo, « 'Tetsugaku Manga'. Filosofia occidentale a fumetti in Giappone », *Laboratorio dell'ISPF – VII*, 2010, pp. 191-202 ; Ma, Yujing, « Shakespearean Texts in Japanese Manga: Versions of *King Lear*, *The Merchant of Venice*, *Macbeth*, and *Hamlet* in *Manga de Dokuha Series* », *演劇映像学* 2012, pp. 13-32 ; FERGUSON, Andrew, « ULYSSES », *Manga Classic Readers*, 2013, pp. 221-24.

facilement accessibles à un prix abordable, la série *Manga de Dokuha* dans son ensemble et en particulier son adaptation *Ningen shikkaku* ont rempli leur rôle de support de transmission du savoir dans tous les aspects de la forme, du contenu et de la distribution.

Le *Ningen shikkaku* de Furuya Usamaru, à travers les diverses altérations qu'il apporte en restituant le récit de Dazai, vise, quant à lui, à transmettre un autre type d'informations. Alors que le roman se déroule sur la première moitié du XXe siècle, Furuya a décidé d'adopter une approche plus moderne : le Furuya fictif tombe un jour sur les blogs de Yôzô et part ensuite à la recherche de ce dernier ; au lieu du bordel et de *izakaya*, le lecteur découvre le *soapland* et le club d'hôtesse. Ce cadre moderne a le double objectif de fournir des commentaires sur les problèmes sociaux actuels auxquels sont confrontés de nombreux jeunes Japonais et de démontrer l'intemporalité du récit de Dazai concernant les troubles de la psyché humaine.

Avant de devenir un artiste de manga, Furuya Usamaru (1968 -) a étudié la sculpture et la peinture à l'huile à l'université d'art de Tama où il s'est intéressé au théâtre, à la danse butô, et à l'expression corporelle. Cependant, ne voyant pas qu'il pourrait se faire une renommée dans le monde des beaux-arts, Furuya se tourne vers le manga, qui est « un genre d'expression qui nécessite peu de personnes pour se concrétiser, ce qui [lui] permet de mettre à profit toutes [ses] expériences et de déployer à fond [ses] propres compétences ». ¹⁴⁹ En 1994, il fait ses débuts dans le légendaire magazine *Garô* ¹⁵⁰ avec le non conventionnel 4-koma (bande de 4 cases) *Palepoli*. L'expérimentation créative de *Palepoli*, qui mêle le banal, le fantastique et le purement effrayant dans une même page, chaque page explorant un style de dessin différent, a valu à Furuya une reconnaissance immédiate de la critique. Outre la polyvalence de son style, Furuya Usamaru est connu comme un artiste qui dépeint et affronte sans relâche des sujets controversés, tels que la misogynie, la perversité, le suicide et le nazisme. Nombre de ses œuvres ont un effet ouvertement comique et érotique, mais leurs implications sont parfois profondément politiques. Par exemple, « Le jardin du plaisir » (快樂の庭 *Kairaku no niwa*), une pièce de la collection *Garden* de Furuya, raconte l'histoire de l'Annonciation avec le rôle de Marie incarné par une lycéenne japonaise. En recevant la nouvelle qu'elle va avoir un enfant, en particulier un enfant spécial, Marie considère cela

¹⁴⁹ FURUYA, Usamaru, « Interview de l'auteur », in *Manga-News*, 26 avril 2017, <https://www.manga-news.com/index.php/auteur/interview/FURUYA-Usamaru>.

¹⁵⁰ Créé en 1964 par Katsuichi Nagai, *Garô* était un magazine de manga spécialisé dans le manga alternatif/underground/avant-garde. *Garô* a publié son dernier numéro en 2002 et a été succédé par *Ax*.

comme un fardeau plutôt qu'une bénédiction. Résolue à perdre sa virginité pour se disqualifier de la possibilité de porter le fils de Dieu, elle s'en prend à Judas, puis aux onze apôtres, mais à chaque fois le sexe est abandonné lorsque les anges interviennent. Finalement, un rayon de lumière est envoyé du ciel dans le ventre de Marie, scellant son destin inéluctable. Commentant cette pièce, Sean Patrick Webb écrit :

Avec un récit biblique réadapté, Furuya offre une caricature de jeunes femmes qui manquent de maternité et de jeunes hommes qui manquent de virilité, présentés comme des chrétiens coincés dans une lutte futile pour s'épanouir dans une société japonaise qui n'a pas de place pour eux.¹⁵¹

De la même manière, le cadre moderne de *Ningen shikkaku* de Furuya sert de terrain de réflexion sur divers problèmes sociaux tels que la pauvreté urbaine, les NEETs, les célibataires parasites, les *hikikomori* et les hommes herbivores ; problèmes qui ne font qu'exacerber les difficultés liées à l'aliénation et au fossé générationnel qui sont au cœur du roman de Dazai.

In the post-bubble era, an ostensibly social-scientific lexicon emerged to label this corrosive new generation: *hikikomori* (shut in), NEET (Not in Education, Employment, or Training), *freeter* (part-time and temporary contract workers), parasite singles (unmarried adults living with their parents), and herbivore men (men with no interest in dating or marriage). In the throes of recession, each of the new social categories represented a departure from the core features of Japanese identity that had been so essential to the success of an economically vibrant and globally enviable Japan during the mid- to late twentieth century.¹⁵²

Ôba Yôzô, dans ce contexte moderne, est l'incarnation de la jeunesse désenchantée et mécontente. Le cadre de l'adaptation de Furuya, de ce fait, donne au lecteur un aperçu des conditions du Japon contemporain, un coin sombre qui n'est pas souvent montré dans les produits culturels populaires, sans parler des mangas.

Le *Ningen shikkaku* d'Itô Junji révèle à son tour une autre catégorie d'informations souvent négligées lorsque l'on se concentre trop sur son caractère d'horreur. La décision d'Itô de conserver le cadre d'avant-guerre n'est pas seulement une marque de son approche fidèle du roman de Dazai, mais aussi une opportunité pour lui d'enrichir son adaptation avec l'abondance d'informations visuelles liées à cette période historique. Artiste rigoureux qui prend un temps inhabituellement long pour dessiner, Itô est méticuleux non seulement dans la

¹⁵¹ WEBB, Sean Patrick, « NEETs versus nuns: Visualising the moral panic of Japanese conservatives », in ROSENBAUM, Roman (dir.), *The Representation of Japanese Politics in Manga – The Visual Literacy of Statecraft*, Routledge, London & New York, 2021, p. 99.

¹⁵² WEBB, Sean Patrick, « NEETs versus nuns », *Op. Cit.*, p. 89.

construction de ses personnages et l'expression de leurs émotions, mais aussi dans la construction d'un décor historiquement exact. En plus de recourir à des sources d'archives en relation avec la vie de Dazai Osamu, Itô a également consulté un large éventail d'images historiques pour l'aider à dessiner les rues de Tokyo et de Kamakura, le paysage de Tsugaru, l'architecture de l'époque (de la gare de Tokyo aux habitations communes), la coiffure et les vêtements des personnages (voir la figure 26 pour une liste des références utilisées par Itô). Tous ces éléments constituent des informations visuelles précieuses pour les lecteurs qui s'intéressent à l'histoire, pas au genre de macro-histoire que l'on trouve souvent dans les manuels scolaires, mais à la micro-histoire telle que vécue par les individus à époque. Les dessins minutieux et réalistes d'Itô sont particulièrement efficaces pour transmettre ce type d'informations qui exigent précision et capacité d'observation.

Outre le fait que chaque adaptation manga de *Ningen shikkaku* contribue à un aspect différent des connaissances relatives au récit central du roman de Dazai, comme démontré ci-dessus, chacune d'entre elles exploite habilement les conventions génériques à son avantage. Présentée comme un manga éducatif dont le public cible est constitué d'écoliers, l'adaptation MDD est très modérée dans sa représentation du sexe et de la violence. Cette réserve dans la représentation visuelle s'avère toutefois une stratégie efficace lorsqu'il s'agit de traiter de sujets tels que le viol et les abus sexuels. Alors que l'adaptation d'Itô n'hésite pas à dépeindre de la manière la plus graphique qui soit le traumatisme de l'enfance de Yôzô, qui a été violé par ses serviteurs, l'adaptation de Furuya laisse plus ou moins tomber tout le premier tiers de l'histoire, transformant les événements du premier cahier en flashbacks occasionnels et supprimant la violation sexuelle subie par Yôzô. Dans sa critique de l'adaptation de Furuya, Yegulalp Serdar soutient que cette omission est une erreur, car même si Furuya ne veut probablement pas provoquer un sentiment désagréable, il ne s'agit certainement pas non plus d'un élément superflu : « Une lecture attentive de l'original indique que le comportement de Yôzô est beaucoup plus logique à la lumière d'une violation de confiance aussi précoce. »¹⁵³ Il note également que l'adaptation MDD n'a pas flanché devant cette partie du récit et a réussi à ne pas être inappropriée. Comme le montre la figure 31, il n'y a rien de manifestement sexuel dans la représentation de l'événement, et pourtant, l'image du jeune Yôzô debout, nu, entouré de trois serviteurs sans visage, les déclarations « Ne bouge pas » et

¹⁵³ YEGULALP, Serdar, « Usamaru Furuya's No Longer Human: The Downward Spiral », *Gankiri*, 02 février 2015, <https://www.ganriki.org/article/usamaru-furuyas-no-longer-human>.

« Garde le secret ! » sont des indices suffisamment clairs pour que le lecteur imagine le crime atroce infligé à l'enfant.

Lorsqu'il s'agit de représenter les troubles psychologiques des personnages, même si Itô Junji et Furuya Usamaru recourent tous deux à des techniques cinématographiques, leur approche reste distincte. Itô s'appuie sur des gros plans et des séquences ordonnées et rapprochées, qui sont des moyens efficaces de créer un moment d'intimité intense pour le lecteur. Furuya, en revanche, utilise le changement rapide et constant de perspective et la technique du montage, qui capturent parfaitement la confusion et le choc du moment, par exemple dans la scène où Yôzô est témoin du viol de sa femme (voir figure 32). Ici, l'espace qui sépare les différentes perspectives est rendu par des formes irrégulières, ce qui évoque l'association avec les fissures d'un miroir.

Un autre exemple caractéristique de cette différence est la scène du suicide amoureux. Si Furuya s'attache à évoquer une atmosphère romantique et mélancolique, Itô met l'accent sur la disparité entre l'idée romantique que le couple se fait de la mort et sa réalité brutale et angoissante. Même si Furuya n'est pas étranger à l'imagerie horrifique, dans son adaptation de *Ningen shikkaku*, il choisit d'adopter un angle qui met davantage l'accent sur la douleur psychologique que sur l'horreur corporelle. Itô, quant à lui, s'efforce d'incarner la lutte et la turbulence mentales et utilise le grotesque comme moyen d'exprimer la souffrance intérieure.

Les différentes informations et expériences que les trois adaptations en manga de *Ningen shikkaku* apportent du fait de leur identité et de leurs conventions génériques différentes ne sont pas destinées à se concurrencer mais à coopérer au sein d'un réseau de connaissances et de significations. Il serait inutile d'essayer de décider quelle adaptation est la meilleure, puisque chaque adaptation nécessite un contexte d'évaluation différent. Après tout, les réseaux englobent potentiellement une multitude de perspectives qui nous permettent de penser simultanément le singulier et le multiple. Selon l'échelle choisie, nous pouvons zoomer au niveau de l'individu (l'adaptation manga d'horreur de *Ningen shikkaku* de Itô Junji) ou dézoomer et examiner les interrelations (*Ningen shikkaku* et *Frankenstein* de Itô) ou le réseau en tant que structure totalisante (différentes adaptations manga de *Ningen shikkaku* de Dazai) ou même différents réseaux (des adaptations de *Ningen shikkaku* à travers différents médias tels que manga, film, anime, théâtre). S'il est vrai qu'il est impossible de rendre compte de tous les éléments de ce réseau connu sous le nom de *Ningen shikkaku*, reconnaître et développer une compréhension des complexités et des contingences des

adaptations nous permettrait sans aucun doute de « profiter de la créativité impliquée dans les systèmes décentralisés tout en étant capable de valoriser les idées et les origines individuelles ». ¹⁵⁴

¹⁵⁴ SCHOBBER, Regina, « Adaptation as Connection », *Op. Cit.*, p. 52.

III. Les implications du *Ningen shikkaku* de Itô Junji

Dans la section précédente, j'ai adopté une approche basée sur les réseaux pour examiner comment les différentes adaptations manga d'une même œuvre, considérées comme des parties constitutives d'un ensemble en constante évolution, interagissent les unes avec les autres pour générer des connaissances et des significations multiples. Dans cette dernière section, tout en continuant à utiliser la perspective du réseau, je voudrais revenir au *Ningen shikkaku* d'Itô Junji pour explorer un certain nombre d'implications que cette œuvre peut avoir sur d'autres éléments de son propre réseau, notamment le *Ningen shikkaku* de Dazai Osamu, Itô Junji, et les mangas d'horreur. Mes principaux arguments sont les suivants : (1) l'adaptation d'Itô témoigne de l'immense adaptabilité du roman de Dazai, ce qui laisse envisager des adaptations de manga plus audacieuses et expérimentales à l'avenir ; (2) elle marque un changement dans la perspective artistique d'Itô et un intérêt croissant pour les questions sérieuses ; et (3) elle confronte les stéréotypes multi-niveaux entourant le manga d'horreur et, bien qu'elle ne considère pas nécessairement l'association avec un texte littéraire comme un moyen de légitimité, elle confirme que le manga d'horreur est capable de produire d'autres effets que le divertissement.

À propos de *Ningen shikkaku* de Dazai, William Bradbury écrit : « Le roman a une qualité intemporelle : La lutte de l'individu pour s'intégrer dans une société normalisante reste tout aussi pertinente aujourd'hui qu'elle l'était au moment de l'écriture. »¹⁵⁵ Ce sentiment est partagé par tous les critiques des trois adaptations de mangas examinées précédemment, quelles que soient leurs opinions sur l'adaptation. *Ningen shikkaku* est peut-être l'un des meilleurs exemples du modèle biologique proposé par Hutcheon et Bortolotti, dans lequel les histoires évoluent, se reproduisent et changent avec succès grâce à leur propre capacité d'adaptation plutôt que d'être simplement façonnées par des facteurs externes.

Comme l'explique Ryô In A, il y a eu quatre vagues de popularité de Dazai. La première a commencé avec son suicide en 1948, lorsque son nom a soudainement été connu de tout le pays après cette nuit. Cependant, l'intérêt était surtout dirigé vers le scandale plutôt que vers ses œuvres littéraires. Le deuxième essor a commencé avec la première publication de *Les œuvres complètes de Dazai Osamu* par Chikuma shobô 筑摩書房 en 1955, qui a effectivement déplacé l'attention vers ses œuvres plutôt que sur sa vie personnelle. La

¹⁵⁵ BRADBURY, William, « No Longer Human », in *The Japan Times*, 25 octobre 2014, <https://www.japantimes.co.jp/culture/2014/10/25/books/book-reviews/longer-human/>.

troisième période a lieu dans les années 1960-70, dans un contexte de croissance économique sans précédent, de premier baby-boom et d'urbanisation accélérée. Au cours de cette époque, « la littérature de Dazai est apparue dans les manuels scolaires et les thèses, et la perspective de la critique sur les études de Dazai s'est déplacée des idées de l'auteur au style de ses œuvres ».¹⁵⁶ La dernière phase a commencé au tournant du siècle, parallèlement au postmodernisme. Non seulement les œuvres de Dazai sont adaptées en divers médias, mais l'auteur lui-même est souvent transformé en personnage et le nom « Dazai Osamu » a parfois été utilisé comme produit ou label. D'un écrivain décadent plus connu pour ses scandales que pour ses œuvres, à une figure littéraire de plus en plus imposante dans le milieu académique, ou bien une figure d'intérêt dans la culture populaire, l'image de Dazai a été constamment forgée et remodelée par diverses forces, au contraire de ses personnages.

[C]e qui est resté invariable malgré l'ombre de l'histoire, c'est le fait que son lectorat est principalement composé de jeunes. Qu'il s'agisse des premières victimes de la guerre ou des malheurs modernes qui sont « vides », les images des personnages de la littérature de Dazai sont toujours marquées par un sentiment intemporel d'impuissance, de faiblesse et de vacuité.¹⁵⁷

Ce sentiment intemporel d'impuissance, de faiblesse et de vacuité qui émane d'Ôba Yôzô et qui imprègne *Ningen shikkaku* est un sentiment humain universel en période de grands changements et de crises, ce qui rend le roman d'autant plus pertinent dans le monde contemporain plein de turbulences et d'anxiété. C'est une histoire qui se prête à des adaptations dans n'importe quel genre et n'importe quel média, et avec la transgression de l'adaptation d'Itô Junji en termes de genre et de statut littéraire perçu, nous avons des raisons de croire qu'il y aura d'autres adaptations stimulantes et transgressant les normes à l'avenir.

La décision d'Itô Junji de se lancer dans une œuvre de pure littérature révèle l'attitude évolutive du *mangaka* quant au type de récit qu'il souhaite poursuivre. S'il est vrai que ce choix est influencé par le contexte de publication dans un manga seinen, Itô aurait pu facilement choisir de travailler sur une autre œuvre qui porte des traits d'horreur plus évidents, comme il l'a fait avec *Frankenstein* de Mary Shelley. Juxtaposé à l'œuvre originale la plus

¹⁵⁶ RYÔ, In A 廖韋娜, « Takiguchi Akihiro cho Dazai Osamu bûmu keifu 滝口明祥著 『太宰治ブームの系譜』 », in *Kyûdai nichibun* 九大日文, No. 29, 2017, pp. 113-16.

¹⁵⁷ Texte original : « 歴史の影を帯びながらも変わることがないのは、やはりその読者層が若者たちを中心としているという点であろう。一番の戦争犠牲者であれ、「からっぽ」の<現代的不幸者>であれ、太宰文学における登場人物のイメージには、共通して汎時代的な無力感や弱さ、空虚感がつきまとっている。 », Ryô In A 廖韋娜, « Takiguchi Akihiro cho Dazai Osamu bûmu keifu 滝口明祥著 『太宰治ブームの系譜』 », *Op. Cit.*, p. 115.

récente d'Itô, *Sensor* (2019), il devient clair qu'Itô est devenu plus intéressé à explorer des questions sérieuses et des thèmes universels. Ce n'est pas tout, il exprime aussi ouvertement son intérêt.

Concernant *Sensor*, j'y repense maintenant et je me rends compte que j'ai peut-être essayé de mordre plus que je ne peux mâcher. J'essayais d'aborder la question du pourquoi l'univers existe-t-il ? Maintenant, en rétrospective, je pense que c'est une question très, très large et très importante à aborder. L'idée était que les êtres vivants dans l'univers trouvent un moyen de ressentir l'univers et de comprendre la beauté du monde et de l'univers. C'était donc un thème ou une question un peu difficile à aborder dans le manga... et j'ai l'impression que dans *Sensor*, je n'ai pas pu exprimer complètement les réponses à cette grande question. J'espère donc qu'à l'avenir, j'aurai l'occasion d'y revenir.¹⁵⁸

Tout en admettant qu'il n'a pas tout à fait atteint son objectif dans *Sensor*, Itô a aussi précisé qu'il aimerait poursuivre cette exploration dans ses futurs projets.

Nous pouvons dire que si un tel mouvement est motivé par des raisons personnelles, il peut aussi être une tentative de revitaliser le genre du manga d'horreur, qui est, au mieux, perçu comme un simple divertissement, et au pire, fortement critiqué pour la propagation de messages violents et misogynes. Comme l'a noté Linda Hutcheon, en raison de la catégorisation des arts et des médias, l'un des moyens de gagner en respectabilité ou d'accroître le capital culturel pour une adaptation est de grimper dans la hiérarchie.¹⁵⁹ *Ningen shikkaku* d'Itô, en ce sens, signale le désir du mangaka de gagner plus de capital culturel tout en conservant son statut de maître du manga d'horreur. Nous assistons ici à une convergence entre le particulier et le collectif : La négociation d'Itô pour modifier l'image négative de ses mangas d'horreur (les stratégies qu'il emploie pour que l'horreur corporelle puisse être perçue de manière significative, comme je l'ai démontré au chapitre 2) pourrait initier un changement dans la perception du genre manga d'horreur dans son ensemble. On ne peut pas présumer que, à travers son adaptation, Itô encourage d'autres manga et mangaka d'horreur à s'aligner sur des œuvres littéraires plus respectées. Je dirais plutôt que son intention est d'élargir l'horizon et d'explorer différents types de récit qui ne sont souvent exprimés dans les mangas d'horreur existants. *Ningen shikkaku* d'Itô, situé dans un réseau de préoccupations différentes, soulève tout une série de questions sur l'avenir d'Itô Junji en tant qu'artiste de

¹⁵⁸ ITÔ, Junji, « Horror Manga Legend Junji Ito On His New Book *Sensor*, Getting Older and Cockroaches », entretien réalisé par DEAN, Tres, in *GQ*, 18 août 2021, <https://www.gq.com/story/junji-ito-sensor-interview>.

¹⁵⁹ HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Op. Cit., p. 91.

manga d'horreur, sur le genre du manga d'horreur, ainsi que sur la tendance de l'adaptation en manga d'horreur de textes littéraires.

IV. Conclusion du chapitre

Dans ce chapitre, j'ai adopté l'approche des réseaux proposée par Regina Schober pour examiner l'efficacité d'une perspective décentrée et évolutive dans la critique de l'adaptation. Dans le premier réseau, nous trouvons trois adaptations manga de *Ningen shikkaku* de Dazai Osamu, l'une dans la série *Manga de dokuha* et les deux autres par Itô Junji et Furuya Usamaru. Chaque adaptation, en raison de ses conventions génériques et de ses styles particuliers ainsi que du contexte de production, remplit différentes fonctions, transmet différents types d'informations et génère différentes expériences pour son public cible. Tantôt, ces différences indiquent une niche dans laquelle chaque adaptation peut se situer ; tantôt, elles se rejoignent et coopèrent les unes avec les autres pour donner au lecteur une vision plus complète du réseau de signification dont le roman de Dazai est également une composante. Le second réseau aborde un ensemble différent de préoccupations, puisqu'il examine la manière dont la création du *Ningen shikkaku* d'Itô Junji atteste de l'intemporalité et de l'adaptabilité du roman de Dazai, comment elle stimule notre intérêt pour les orientations futures du *mangaka* mais aussi du genre du manga d'horreur. À travers ces deux réseaux, j'espère avoir démontré la pertinence d'adopter une approche plus complexe des études d'adaptation, non seulement pour trouver des réponses mais aussi pour poser des questions existentielles.

CONCLUSION

Ce travail se propose d'examiner les enjeux théoriques et idéologiques liés à l'évaluation de l'adaptation en manga d'horreur de *Ningen shikkaku* (人間失格 *La déchéance d'un homme*, 1948) par Itô Junji, une nouvelle écrite par Dazai Osamu, qui a connu un succès critique durable et une grande popularité auprès des jeunes jusqu'à aujourd'hui. Passant de la critique de la fidélité à l'intertextualité et à la théorie des réseaux, il suit l'évolution des études d'adaptation dans un mouvement constant de décentrement du privilège des sources présumées par rapport aux adaptations. Autant qu'une analyse de l'approche de l'adaptation par Ito, c'est aussi une démonstration de la voie que j'emprunte, en tant que lecteur et critique, afin d'aborder l'adaptation.

En quelques mots, le sujet de ce mémoire est issu de ma curiosité personnelle. Suivant le travail d'Ito Junji depuis quelques années, j'ai été surprise de découvrir qu'il avait relevé le défi d'adapter la novella de Dazai. Même si je ne l'avais pas lue, je connaissais déjà la trame et les thèmes généraux, ainsi que le statut de Dazai Osamu et de *Ningen shikkaku* dans la littérature japonaise moderne. Connaissant le style de l'œuvre d'Itô, je ne peux que me demander pourquoi il a choisi de se lancer dans un projet qui semble plus voué à l'échec qu'au succès comme celui-ci, étant donné que sa première tentative de narration sérieuse ne s'est pas avérée fructueuse. En 2010, Itô Junji a prêté sa main pour illustrer *Yûkoku no Rasupûchin* (憂国のラスプーチン), une autobiographie écrite par Satô Masaru 佐藤優, un diplomate qui a été pris dans une purge politique au début des années 2000. La nature lourdement politique du récit ne laisse aucun espace à l'art habituellement impressionnant d'Itô pour se mettre en valeur. L'œuvre reste inconnue de la plupart des fans d'Itô, qui sont attirés par lui non seulement pour ses images horribles iconiques, mais aussi pour l'originalité de ses récits. Comparé à *Yûkoku no Rasupûchin*, *Ningen shikkaku* ne semble pas plus prometteur en tant que récit dans lequel Itô Junji pourrait laisser sa marque.

J'ai été agréablement surprise de découvrir que ma présomption initiale ne s'est pas avérée être vraie. Le *Ningen shikkaku* d'Itô prouve qu'il s'agit d'une adaptation qui peut satisfaire la majorité des fans de manga d'horreur ainsi que ceux du roman de Dazai. Je me suis intéressée à ce qui a rendu cette adaptation différente et j'ai décidé d'en faire le sujet de mon étude. J'ai identifié une série de questions qui, je l'espère, ont maintenant été répondues dans une certaine mesure.

(1) Pourquoi le *Ningen shikkaku* d'Itô peut être considéré comme une bonne adaptation ?

Le fait que le manga ait été généralement bien reçu à la fois par les fans d'Itô et par ceux qui aiment le roman de Dazai montre que l'adaptation a réussi à négocier entre le récit de la lutte de l'homme contre l'aliénation et la conformité, de la beauté et du désespoir dans la recherche de connexions humaines, et la nécessité de maintenir son identité en tant que manga d'horreur. En bref, c'est la compétence de l'adaptation à apporter de la reconnaissance et de la nouveauté qui contribue en grande partie à son succès. Cela nous amène aux questions suivantes, à propos de la manière dont Ito effectue cette négociation.

(2) Qu'est-ce qui est adapté dans le *Ningen shikkaku* d'Itô ?

Pour cette question, j'ai effectué une analyse comparative entre le manga d'Itô et le roman de Dazai dans le premier chapitre. Tout en restant globalement fidèle au texte de Dazai et en recourant à d'abondantes citations, Ito y apporte également de nombreux changements à l'intrigue et aux personnages. Cependant, la question de la fidélité n'est pas aussi simple que d'identifier quels détails sont conservés et lesquels sont ajoutés, car il existe de nombreux cas où ce qui semble être une représentation visuelle fidèle du texte original ne sert qu'à renforcer l'effet d'horreur du manga, et où, au contraire, les détails et les personnages ajoutés par Itô dans le but de susciter un effet de hantise entrent en dialogue avec le roman et enrichissent notre compréhension de certains thèmes clés soulevés par Dazai. Ainsi, ce qui est le mieux adapté dans le manga d'Itô, c'est la qualité subversive remettant en question la logique binaire qui permet le jugement de valeur hiérarchique et la discrimination.

(3) Comment peut-on situer *Ningen shikkaku* dans le projet artistique global d'Itô Junji ?

C'est une question importante si l'on veut comprendre comment Ito parvient à préserver l'identité de manga d'horreur de son adaptation. Dans le chapitre 2, je juxtapose le *Ningen shikkaku* d'Ito à son adaptation du *Frankenstein* de Mary Shelley (1994) pour montrer comment son esthétique contagieuse, réalisée grâce à des images haptiques et à l'horreur ambiante, permet une expérience de lecture incarnée qui est caractéristique de son manga d'horreur. Parallèlement, cette esthétique encourage le lecteur à réfléchir aux thèmes du désir et de l'impossibilité de connexion, à travers lesquels un mode plus éthique d'engagement avec l'Autrui peut émerger.

(4) Quelles sont la signification et la pertinence du *Ningen shikkaku* d'Itô ?

Afin de répondre à cette question, nous devons examiner le type d'interaction et de relation que l'adaptation d'Itô entretient avec d'autres acteurs, d'où la nécessité de la contextualiser dans un réseau pertinent. Dans le cadre de l'approche de l'intertextualité utilisée au chapitre 2, le chapitre 3 s'appuie sur une perspective de réseau proposée par Regina Schober pour analyser comment l'adaptation d'Ito contribue à la création et à la transmission des connaissances, en relation avec d'autres adaptations en manga du *Ningen shikkaku* de Dazai. Un autre réseau pris en considération montrerait que l'adaptation d'Itô soulève des questions importantes concernant l'orientation future d'Itô Junji et du genre du manga d'horreur.

Pour revenir à la première et centrale question à laquelle ce mémoire cherche à répondre, ce qui fait une bonne adaptation, c'est sa capacité à cultiver son autonomie et à entrer constamment en dialogue avec l'œuvre adaptée ainsi qu'avec les autres éléments du réseau dont elle est une composante. Cependant, nous devons garder à l'esprit que la question de l'évaluation d'une adaptation dépend autant du lecteur que du processus dans lequel une adaptation est réalisée. En d'autres termes, en tant que public, nous devrions également adopter une approche similaire, celle qui consiste à considérer une adaptation tantôt comme une œuvre indépendante, tantôt comme une partie d'un réseau interconnecté de référence et d'influence.

Malgré mes efforts, il est inévitable qu'il reste plusieurs limites à cette étude. Ces limites sont parfois le résultat de ma capacité analytique insuffisante, d'autres fois dues à un accès limité aux matériaux, en particulier les matériaux en japonais. Les sources primaires ne sont pas problématiques car elles sont disponibles en version électronique. Cependant, il est beaucoup plus difficile de trouver des références japonaises disponibles en ligne, notamment sur les mangas d'horreur. Malgré sa popularité auprès du grand public, Itô Junji n'a pas encore suscité beaucoup de recherches académiques et les quelques articles qui lui sont consacrés sont tous en anglais. C'est la raison pour laquelle j'ai utilisé un grand nombre de ses interviews et critiques en japonais publiées en ligne. Dans le futur, si j'ai l'opportunité de poursuivre cette recherche, j'espère pouvoir intégrer d'autres ressources japonaises en format imprimé qui ne sont pas facilement accessibles ou indisponibles en France, comme des magazines de manga ou des articles de journaux sur les théories de l'adaptation.

En tant qu'étude de cas, ce mémoire ne couvre pas un grand nombre d'œuvres et il est difficile d'appliquer directement les découvertes faites ici à la question plus large de l'adaptation de la littérature en manga d'horreur. Cependant, j'espère qu'il joue quand même un petit rôle en susciter l'intérêt académique pour l'artiste manga Itô Junji, dont les œuvres et l'approche de l'adaptation sont très prometteuses dans l'effort visant à combler le fossé entre la haute et la basse culture dans les études littéraires et culturelles.

BIBLIOGRAPHIES

LES SOURCES PRIMAIRES

DAZAI, Osamu 太宰治. *Ningen shikkaku* 人間失格. Aozora bunko 青空文庫, 2012, version électronique 電子版.

FURUYA, Usamaru 古屋兎丸. *Ningen shikkaku 1* 人間失格①. Shinchôsha 新潮社, Tokyo 東京, 2012, version électronique 電子版.

FURUYA, Usamaru 古屋兎丸. *Ningen shikkaku 2* 人間失格②. Shinchôsha 新潮社, Tokyo 東京, 2012, version électronique 電子版.

FURUYA, Usamaru 古屋兎丸. *Ningen shikkaku 3* 人間失格③. Shinchôsha 新潮社, Tokyo 東京, 2012, version électronique 電子版.

ITÔ, Junji 伊藤潤二. *Itô Junji kessakushû 10 : Frankenstein* 伊藤潤二傑作集 10 : フランケンシュタイン. Asahi shimbun shuppan 朝日新聞出版, Tokyo 東京, 2013, version électronique 電子版.

ITÔ, Junji 伊藤潤二. *Ningen shikkaku 1* 人間失格①. Shôgakukan 小学館, Tokyo, 2017, version électronique 電子版.

ITÔ, Junji 伊藤潤二. *Ningen shikkaku 2* 人間失格②. Shôgakukan 小学館, Tokyo, 2018, version électronique 電子版.

ITÔ, Junji 伊藤潤二. *Ningen shikkaku 3* 人間失格③. Shôgakukan 小学館, Tokyo, 2018, version électronique 電子版.

Team Banmikas Team バミンカス. *Ningen shikkaku* 人間失格. East Press イースト・プレス, 2021, version électronique 電子版.

DAZAI, Osamu. *La déchéance d'un homme*. Trad. RENONDEAU Georges. Gallimard, Paris, 1990.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Dover Publications, New York, 2013.

DAZAI OSAMU

ISHIHARA, Kumiko 石原久美子. « Sekushuariti no yamai *Ningen shikkaku* ron セクシュアリテイの病『人間失格』論 ». In *Seijô kokubungaku* 成城国文学, Vol. 14, 1998, pp. 81-89.

ÔUCHI, Kimiko 大内君子. « *Ningen shikkaku ron* 『人間失格』論 ». In *Ibaraki daigaku kokugo kokubun gaku* 茨城大学国語国文学, Vol. 23, 1974, pp. 49-53.

RYÔ, In A 廖韋娜. « Takiguchi Akihiro cho Dazai Osamu bûmu keifu 滝口明祥著『太宰治ブームの系譜』 ». In *Kyûdai nichibun* 九大日文, No. 29, 2017, pp. 113-16.

SAKAUE, Kô, 坂上幸. « 「人間, 失格」者が語る「人間」批判: 太宰治「人間失格」 ». In *Ôtsuna kokubun* 大妻国文, Vol. 50, 2019, pp. 143-61.

YAMAMOTO, Katsumasa 山本勝正. « Dazai *Ningen shikkaku* no hôhō ni tsuite no ichi kôsetsu 太宰「人間失格」の方法についての一考察 ». In *Hiroshima jogakuin daigaku kokugo kokubungaku shi* 広島女学院大学国語国文学誌, Vol. 27, 1997, pp. 41-54.

GIBEAU, Mark (trad.). « Translator's Afterword ». In DAZAI Osamu, *A Shameful Life*. Stone Bridge, California, 2018.

LYONS, Phyllis. *The Saga of Dazai Osamu – A Critical Study with Translations*. Stanford University Press, California, 1985.

MCCARTHY, Ralph. « Dazai Osamu: After the Silence ». In *Japan Quarterly*, Vol. 39, No. 2, 1992, pp. 225-37.

WOLFE, Alan. *Suicidal Narrative in Modern Japan: The Case of Dazai Osamu*. Princeton University Press, New Jersey, 1990.

YUKIHITÔ, Hujija. « A Religion of Humanity – A Study of Osamu Dazai's *No Longer Human* ». In *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 15, No.3, 1974, pp. 34-42.

ITÔ JUNJI

ABE, Yukihiro 阿部幸弘. « Itô Junji wârudo tsûkan – nioi tatsu kyôfu no kanôsei 伊藤潤二ワールド通覧—匂い立つ恐怖の可能性 ». In *Itô Junji kenkyû – Gagyô 30 shûnen kinen kanzen dokuhon* 伊藤潤二研究—画業30執念記念完全読本, Asahi shimbun shuppan 朝日新聞出版, Tokyo, 2017.

ASAMIYA, Unga 朝宮運河. « Ôba Yôzô wa jibun ni nite iru horâ manga no kisai – Itô Junji san *Ningen shikkaku* kanketsu 大庭葉蔵は自分に似ているホラー漫画の鬼才・伊藤潤二さん『人間失格』完結 ». In *Good Life With Books* 好書好日, 21 juillet 2018, <https://book.asahi.com/article/11686609>.

KOJIMA, Hideo 小島秀夫. In *Itô Junji kenkyû – Gagyô 30 shûnen kinen kanzen dokuhon* 伊藤潤二研究一画業 30 執念記念完全読本, Asahi shimbun shuppan 朝日新聞出版, Tokyo, 2017.

TAKAHASHI, Akihiko 高橋明彦. « Kigen no nai Tomie to chûshin no nai Uzumaki – Itô Junji no byôsen, koma, tan'itsu sekai 起源のない富江と中心のないうずまきー伊藤潤二の描線・コマ・単一世界 ». In ICHIYANAGI, Hiroataka (dir.) 一柳廣孝 (監修), YOSHIDA, Morio (dir.) 吉田司雄 (監修). *Horâ japanesuku no genzai* ホラー・ジャパネスクの現在. Seikyûsha 青弓社, Tokyo, 2005.

YOSHIKAWA, Banbi 吉川ばんび. « Horâ mangakai no kisai – Itô Junji ga egaku, Dazai Osamu no Ningen shikkaku no shôgeki ホラー漫画界の鬼才・伊藤潤二が描く、太宰治の『人間失格』の衝撃 ». In *Manga Ôkoku rabo* まんが王国ラボ, 8 novembre 2018, https://lab.comic.k-manga.jp/comic_review_no-longer-human/.

ITÔ, Junji. « 'Dessiner la peur est la meilleure façon d'explorer le genre humain', confie le mangaka Junji Ito pour la réédition de *Tomie* ». Entretien réalisé par JULÉ, Vincent. *20 Minutes*, 7 juillet 2021, <https://www.20minutes.fr/arts-stars/culture/3078259-20210707-dessiner-peur-meilleure-facon-explorer-genre-humain-confie-mangaka-junji-ito-reedition-tomie>.

ITÔ, Junji. « Horror Manga Legend Junji Ito On His New Book *Sensor*, Getting Older and *Cockroaches* ». Entretien réalisé par DEAN, Tres. In *GQ*, 18 août 2021, <https://www.gq.com/story/junji-ito-sensor-interview>.

BADMAN, Derik. « Review *No Longer Human* ». In *The Comics Journal*, 29 janvier 2020, <http://www.tcj.com/reviews/no-longer-human/>.

DENIS, Ricardo Serrano. « Review: Junji Itô's FRANKENSTEIN Stands as One of the Best Adaptations of the Horror Classic ». In *The Beat*, 31 octobre 2018, <https://www.comicsbeat.com/review-junji-itôs-frankenstein-stands-as-one-of-the-best-adaptations-of-the-horror-classic/>.

ITÔ, Junji. « Junji Itô Interview: Adapting *No Longer Human* ». In *VIZ Media*, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=ZpPIJC45RG8>.

KHILNANI, Shweta. « Embodying Horror: Corporeal and Affective Dread in Junji Ito's *Tomie* ». In BHATTACHARJEE, Ritwick (dir.), GHOSHPP, Saikat (dir.). *Horror Fiction in the Global South: Cultures, Narratives and Representations*. Bloomsbury, New Delhi, 2021.

LACHASSE, Jérôme. « Suehiro Maruo et Junji Itô, deux maîtres du manga d'horreur à lire, pour frissonner de terreur ». In *BFMTV*, 10 février 2021,

https://www.bfmtv.com/people/suehiro-maruo-et-junji-ito-deux-maitres-du-manga-d-horreur-a-lire-pour-frissonner-de-terreur_AN-202102100301.html.

MCCULLOCH, Joe. Cité dans RANDLE, Chris. « *Fragments of Horror* by Junji Itô review – tales from a dungeon’s deranged inmates ». In *The Guardian*, 23 juillet 2015, <https://www.theguardian.com/books/2015/jul/23/fragments-of-horror-junji-Itô-review-tales-from-a-dungeon-deranged-prisoners>.

ROMANO, Aja. « One Good Thing: The cosmic horror of everyday life, captured in one manga anthology ». In *VOX*, 2 septembre 2020, <https://www.vox.com/culture/21405284/junji-ito-venus-in-the-blind-spot-review-horror-manga-anthology-one-good-thing-recommendations>.

SHAIL, Robert. « Anxiety and Mutation in Charles Burns’ *Black Hole* and Junji Itô’s *Uzumaki* ». In SHAIL, Robert (dir.), HOLLAND, Samantha (dir.), GERRARD, Steven (dir.). *Gender and Contemporary Horror in Comics, Games and Transmedia*. Emerald Publishing, 2019.

SUTCLIFFE, Jamie. « The Strange World Of... Junji Itô ». In *The Quietus*, 1 février 2022, <https://thequietus.com/articles/31066-junji-Itô>.

LES ÉTUDES D’ADAPTATION

ADACHI, Ai 安達愛. « Gendai jidô bungaku no mangaka kara saguru monogatari juyô no henka 現代児童文学のマンガ化から探る物語受容の変化 ». In *Shirayuri joshi daigaku jidô bunka kenkyû sentâ ronbunshû* 白百合女子大学児童文化研究センター研究論文集, Vol. 16, 2013, pp. 111-37.

BERTHOU, Benoît. « Médiation, figuration, traduction : trois conceptions de l’adaptation d’œuvres littéraires en bande dessinée ». In MITAINE, Benoît (dir.), et al. *Bande dessinée et adaptation (Littérature, cinéma, TV)*. Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2015.

CLÉDER, Jean, JULLIER, Laurent. *Analyser une adaptation. Du texte à l’écran*. Flammarion, Paris, coll. « Champs », 2017.

BORTOLOTTI, Gary, HUTCHEON, Linda. « On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and “Success”: Biologically ». In *New Literary History*, Vol. 38, No. 3, 2007.

CUTCHINS, Dennis. « Bakhtin, Intertextuality, and Adaptation ». In LEITCH, Thomas (dir.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, Oxford University Press, 2017.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, London & New York, 2006.

GRAHAM, Allen. *Intertextuality*. Routledge, London, 2000.

LEITCH, Thomas. « To adapt or to adapt to? Consequences of approaching film adaptation intransitively ». In *Studia Filmoznawcze*, No. 30, 2009, pp. 91-103.

LEICHT, Thomas (dir.). « Introduction ». In *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford University Press, 2017.

LHERMITTE, Corinne. « Adaptation as Rewriting: Evolution of a Concept ». In *Revue LISA/LISA e-Journal. Littératures, Histoire Des Idées, Images, Sociétés Du Monde Anglophone – Literature, History of Ideas, Images and Societies of the English-Speaking World*, Vol. 2, No. 5, 2004, pp. 26-44.

SCHOBER, Regina. « Adaptation as Connection – Transmediality reconsidered ». In BRUHN, Jorgen (dir.) et al. *Adaptation Studies – New Challenges, New Directions*. Bloomsbury, 2013.

SCHOBER, Regina. « Adaptation as Connection: A Network Theoretical Approach to Convergence, Participation, and Co-Production ». In FERHLE, Johannes (dir.), SCHÄPFKE-ZELL, Werner (dir.). *Adaptation in the Age of Media Convergence*. Amsterdam University Press, 2019.

LE GENRE DE L'HORREUR

KAYSER, Wolfgang W・カイザー. Trad. TAKEUCHI, Toyoji 竹内豊治 (訳). *Gurotesuku na mono – Sono kaiga to bungaku ni okeru hyôgen* グロテスクなもの—その絵画と文学における表現. Hôsei daigaku shuppankyoku 法政大学出版局, 1968.

TAKAHASHI, Akihiko 高橋明彦. « Umezu Kazuo no kyôfu gainen 榎図かずおの恐怖概念 ». In *Nihon bungaku* 日本文学, Vol. 54, No. 11 (<特集> 怪異をひらく- 近代の時空へ), 2005, pp. 69-80.

UMEZU, Kazuo 榎図かずお. *Kyôfu e no shôtai* 恐怖への招待. Kawade bunko 河出文庫, Tokyo, 1996.

ANDERSON, Hephzibah. « Why We Are Living in ‘Gothic Times’ ». In *BBC*, 15 mars 2021, <https://www.bbc.com/culture/article/20210311-the-books-that-are-channelling-our-fears>.

BALMAIN, Colette. *Introduction to Japanese Horror Films*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 2008.

BROWN, Steven T. *Japanese Horror and the Transnational Cinema of Sensations*. Springer, 2018.

GIGANTE, Denise. « Facing the Ugly: The Case of *Frankenstein* ». In *ELH*, Vol. 67, No. 2, 2000, pp. 565-87.

KRISTEVA, Julia, LECHTE, John. « Approaching Abjection ». In *Oxford Literary Review*, Vol. 5, No. 1/2, 1982, pp. 125-49.

MÁTÉ, Bori. « Haptic Transgression. The Horror of Materiality in Kurt Kren's Films ». In *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, Vol. 16, 2019, pp. 153-72.

MCROY, Jay. *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*. Rodopi, Amsterdam et New York, 2007.

MORISHITA, Masaaki. « From Eerie to Endearing: Yokai in the Arts of Japan ». In *Museum Worlds*, Vol. 4, No. 1, 2016, pp. 234-35.

NAKATA, Hideo. « The *Ring* Master: Interview with Hideo Nakata ». Entretien réalisé par Donato TOTARO. In *Off Screen*, Vol. 4, No.3, juillet 2000, https://offscreen.com/view/hideo_nakata.

NEVINS, Jess. *Horror Fiction in the 20th Century: Exploring Literature's Most Chilling Genre*. ABC-CLIO, 2020.

RIQUELME, John Paul. « Introduction: Toward a History of Gothic and Modernism – Dark Modernity from Bram Stoker to Samuel Beckett ». In *MFS Modern Fiction Studies* 46, No. 3, 2000, pp. 585-605.

LES ÉTUDES DE MANGA

IZAWA, Saeko 井澤小枝子. « Manga ni okeru onomatope no hyôgenryoku 漫画におけるオノマトペの表現力 ». In *Tôkyô joshi daigaku gengo bunka kenkyû* 東京女子大学言語文化研究, Vol. 26, 2017, pp. 41-47.

NATSUME, Fusanosuke 夏目房之介, TAKEUCHI Osamu 竹内オサム. *Manga Nyûmon* マンガ入門. Minerva Shobô ミネルヴァ書房, Kyoto, 2009.

BOUVARD, Julien. « Réflexions sur le manga éducatif ». In *Image & Narrative*, Vol. 12, No. 1, 2011, pp. 189-205.

DELABORDE, Blanche. *Poétique des impressifs graphiques dans les mangas 1986-1996*. Thèse soutenue à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales-INALCO, Paris, 2019.

FURUYA, Usamaru. «Interview de l'auteur ». *Manga-News*, 26 avril 2017, <https://www.manga-news.com/index.php/auteur/interview/FURUYA-Usamaru>.

LECHENAUT, Emilie. « *Le manga : un dispositif communicationnel – perception et interactivité* ». Thèse soutenue à l'Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013.

BRYCE, Mio, DAVIS, Jason. « An Overview of Manga Genres ». In JOHNSON-WOODS, Toni (dir.). *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives*. Continuum, New York, 2010.

HOLT, Jon. « What You See Is What You Get: Visualizing Hypocrisy in Umezu Kazuo's Manga *Cat-Eyed Boy* ». In *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*, Vol. 10, No. 2, 2019.

« Manga Edutainment! ». The Nippon Foundation, 07 octobre 2015, <https://www.nippon-foundation.or.jp/en/news/articles/2015/20151007-20969.html>.

MCCLLOUD, Scott. *Understanding Comics – The Invisible Art*. Harper Collins, New York, 1994.

MURAKAMI, Satsuki, BRYCE, Mio. « Manga as an educational medium ». In *International Journal of the Humanities*, Vol. 7, No. 10, pp. 47-55.

PALMER, Ada. « Japan's Manga Contributions to Weird Horror Short Stories ». In *Tor*, 18 février 2014, <https://www.tor.com/2014/02/18/japans-manga-contributions-to-weird-horror-short-stories/>.

PETERSON, Robert. « The Acoustics of Manga ». In JEER, Jeet (dir.), WORCESTER, Kent (dir.). *A Comic Studies Reader*. University Press of Mississippi, 2009.

SUZUKI, Shige CJ. « Learning from Monsters: Mizuki Shigeru's Yōkai and War Manga ». In *Image & Narrative*, Vol. 12, No. 1, 2011; pp. 229-44.

SUZUKI Shige CJ. « Tatsumi Yoshihiro's Gekiga and the Global Sixties: Aspiring for an Alternative ». In BERNDT, Jaqueline (dir.), KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina (dir.). *Manga's Cultural Crossroads*. Routledge, New York, 2013.

TSAI, Yi-Shan. « Close-ups: an emotive language in manga ». In *Journal of Graphic Novels and Comics*, Vol. 9, No.5, 2018, pp. 473-89.

WEBB, Sean Patrick. « NEETs versus nuns: Visualising the moral panic of Japanese conservative ». In ROSENBAUM, Roman (dir.). *The Representation of Japanese Politics in Manga – The Visual Literacy of Statecraft*. Routledge, London & New York, 2021.

YEGULALP, Serdar. « Usamaru Furuya's *No Longer Human*: The Downward Spiral ». In *Gankiri*, 02 février 2015, <https://www.ganriki.org/article/usamaru-furuyas-no-longer-human>.

THÈMES DIVERS

AKASAKA, Norio 赤坂憲雄. *Ijinron josetsu* 異人論序説. Chikuma shobô 筑摩書房, 1992.

SASAKI, Kyôko 佐々木涼子. « Shichôsetsu ni tsuite: Nihon to Furansu no shôsetsu rinen no hikaku kara 私小説について：日本とフランスの小説理念の比較から ». In *Tôkyô joshi daigaku kiyô ronshû* 東京女子大学紀要論集, Vol. 38, No.2, 1988, pp. 1-26.

JUGON, Jean-Claude. *Phobies sociales au Japon : timidité et angoisse de l'autre*. ESF Editeur, Paris, 1998.

BRADBURY, William. « No Longer Human ». In *The Japan Times*, 25 octobre 2014, <https://www.japantimes.co.jp/culture/2014/10/25/books/book-reviews/longer-human/>.

DICKERSON, Vanessa D. « The Ghost of a Self: Female Identity in Mary Shelley's *Frankenstein* ». In *Journal of Popular Culture*, Vol. 27, No. 3, 1993, pp. 79-91.

ESPOSITO, Roberto. *Immunitas: The Protection and Negation of Life*. Trad. HANAFLI, Zakiya. Polity Press, Cambridge, 2011.

FRANK, Frederick. « Introduction to Percy Bysshe Shelley ». In SHELLEY, Percy Bysshe. *Zastrozzi: A Romance and St. Irvyne: Or, The Rosicrucian: A Romance*. Arno Press, New York, 1977.

MARKS, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, Durham and London, 2000.

SEIGWORTH, Gregory J. (dir.), GREGG, Melissa (dir.). « An Inventory of Shimmers ». In *The Affect Theory Reader*. Duke University Press, Durham & London, 2010.

VARDOULAKIS, Dimitris. « The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud's The 'Uncanny' ». In *SubStance*, Vol. 35, No. 2, 2006, pp. 100-16.

WALSH, Fintan (dir.), « Introduction ». In *Theatres of Contagion: Transmitting Early Modern to Contemporary Performance*. Bloomsbury, London, 2019.

ANNEXE



Figure 1. Mizuki Shigeru 水木しげる, *Ge Ge Ge no Kitarô ゲゲゲの鬼太郎* (1) (コミッククリエイトコミック) Kôdansha 講談社, Tokyo, [1959-1969] 2018, p. 9.



Figure 2. Umezu Kazuo 楳図かずお, *Nekome Kozô 猫目小僧* (1) (ビッグコミックススペシャル), Shôgakukan 小学館, Tokyo, [1967-1976] 2006, pp. 15-16.



Figure 3. Hino Hideshi 日野日出志, *Jigokuhen* 地獄変 (オリジナルカバー版), ゴマブックス, [1984] 2020, pp. 9-10.



Figure 4. 伊藤潤二傑作集 (1) 富江 (上) (朝日コミックス), 朝日新聞出版, 2011

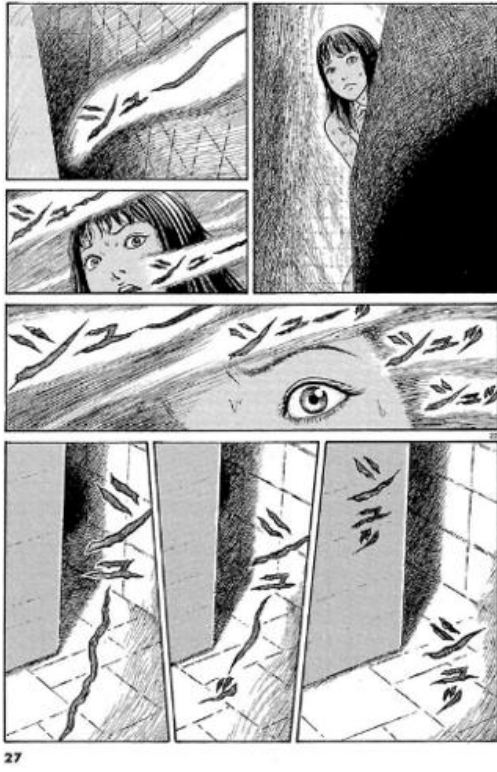


Figure 5. Gyo (1)

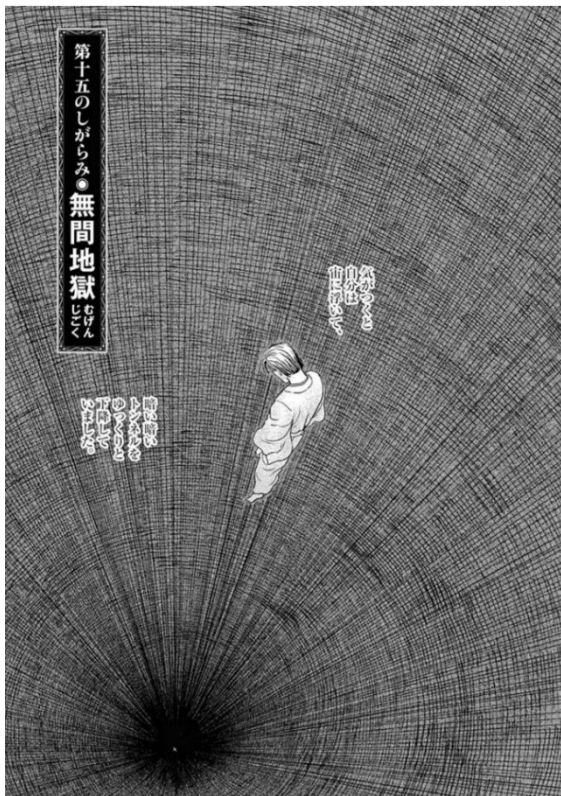


Figure 6. Ningen shikkaku (2)

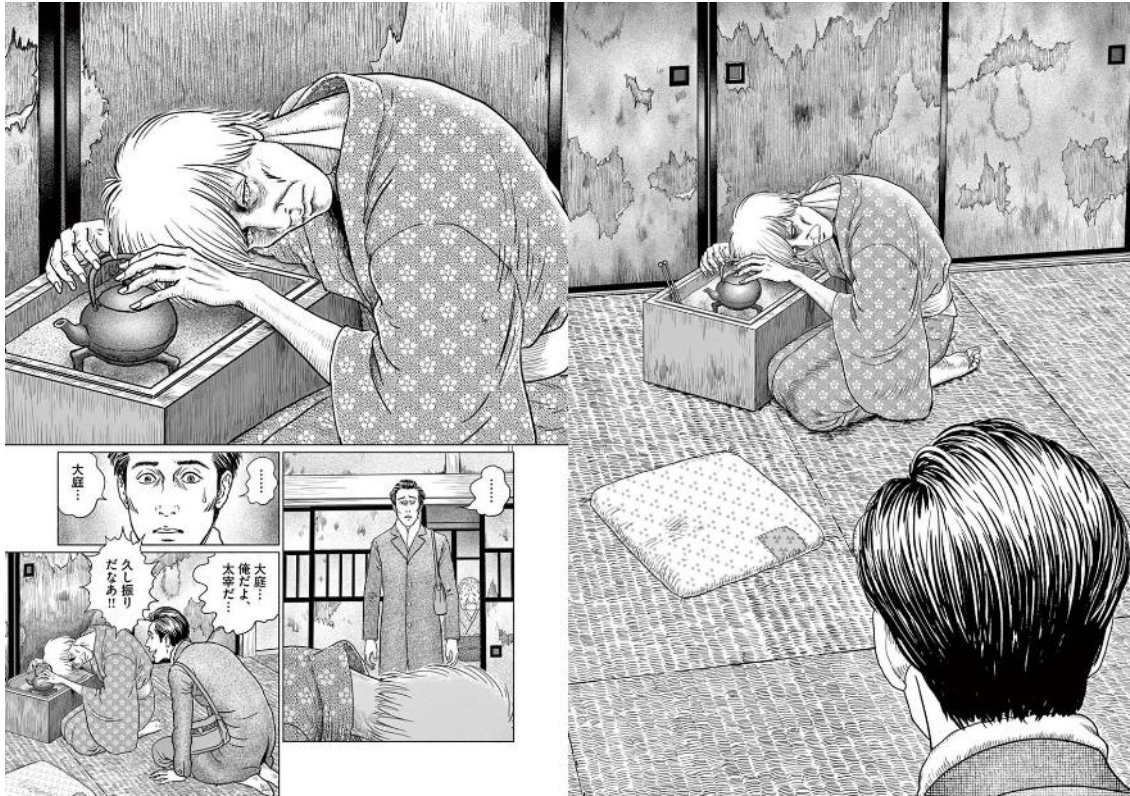
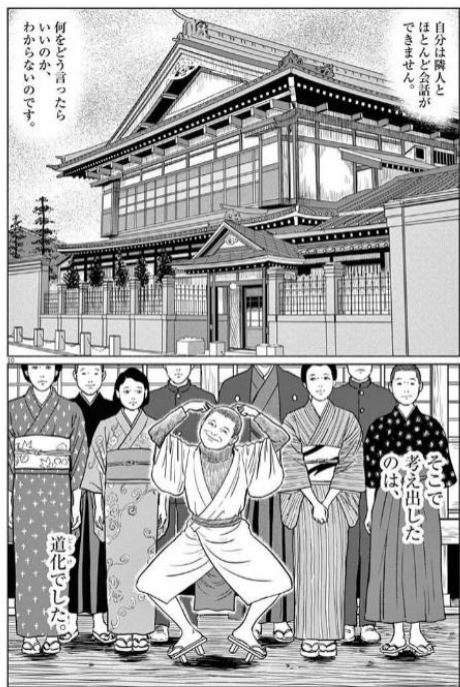


Figure 7. La troisième photo de la préface



12

Figure 8. La première photo de la préface



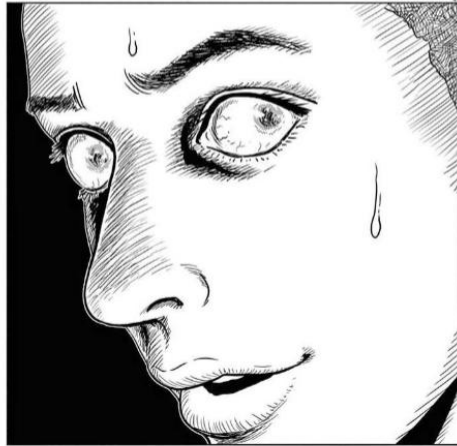
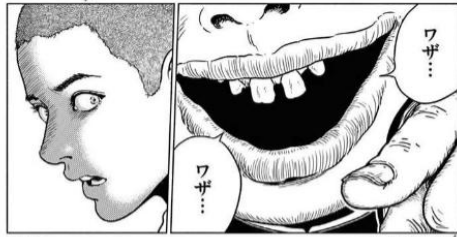
Figure 9. L'autoportrait de Yôzô

人間失格 1

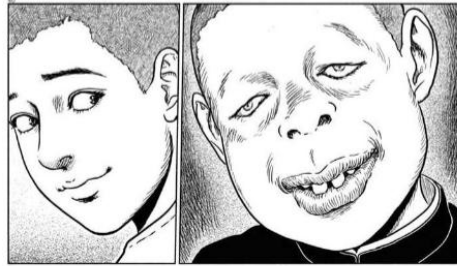


Figure 10. La mort douloureuse de Tsune-ko

人間失格 1



43



42



Figure 11. La terreur de Yôzô lorsque sa bouffonnerie est exposée par Takeichi



Figure 12. La "métaphore" du crapaud



Figure 13. L'aveu de culpabilité de Yôzô



Figure 14. Le canal Tamagawa, où Dazai s'est suicidé avec sa maîtresse en 1948



Figure 15



Figure 16. Le manoir des Tsushima, qui est aujourd'hui le musée Shayōkan d'Aomori



Figure 17. Tsushima Shūji dans le jardin de sa maison familiale à Kanagi, vers 1920. Source : *Self Portraits: Tales from the Life of Japan's Great Decadent Romantic Dazai Osamu* (Kodansha International, 1991)



Figure 18. Yôzô rencontre Dazai à l'asile

人間失格 3



159



158

Figure 19. Yôzô discute la collection Mes Dernières Années de Dazai



Figure 20. Set-chan



Figure 21

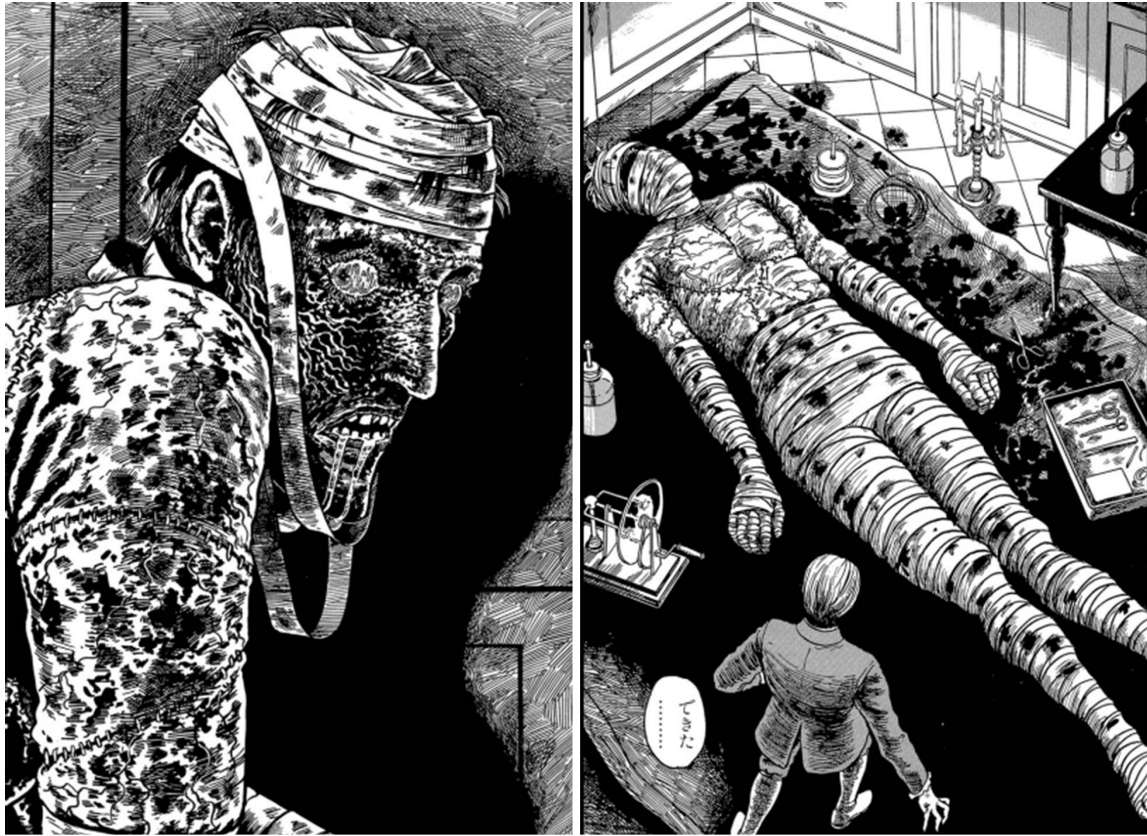


Figure 22. Le créature de Frankenstein

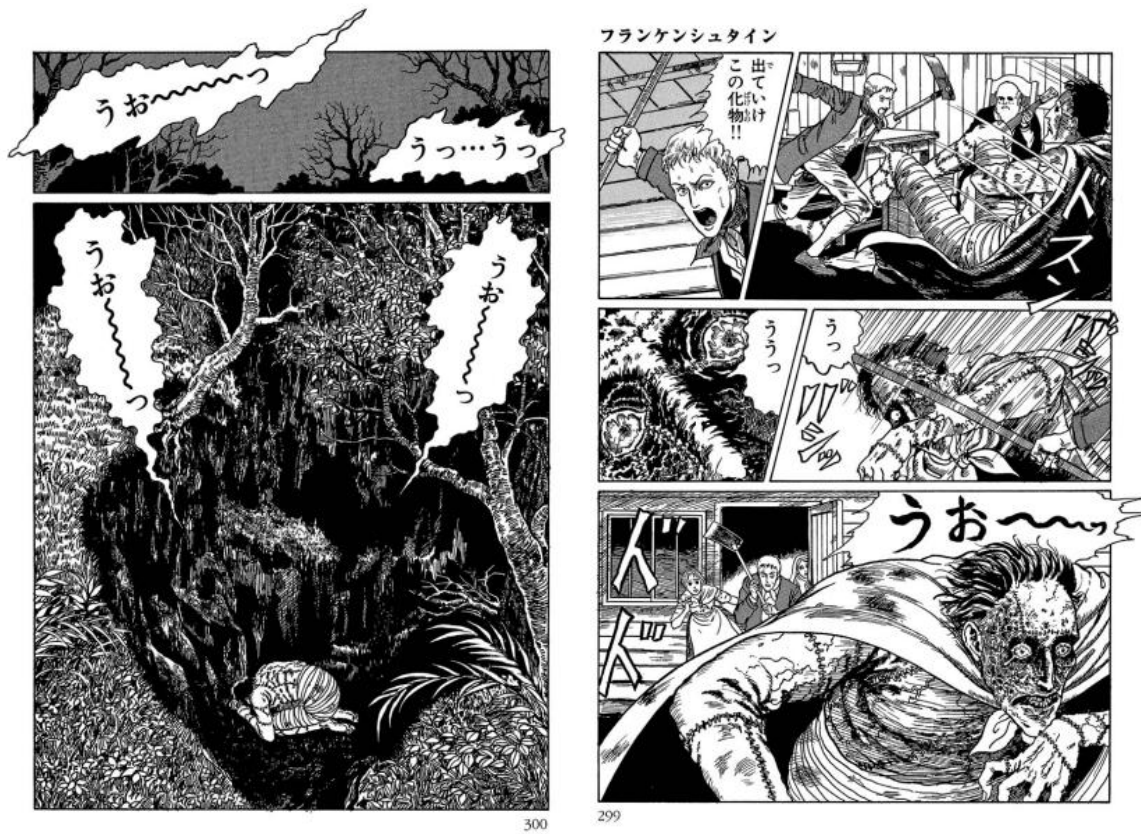
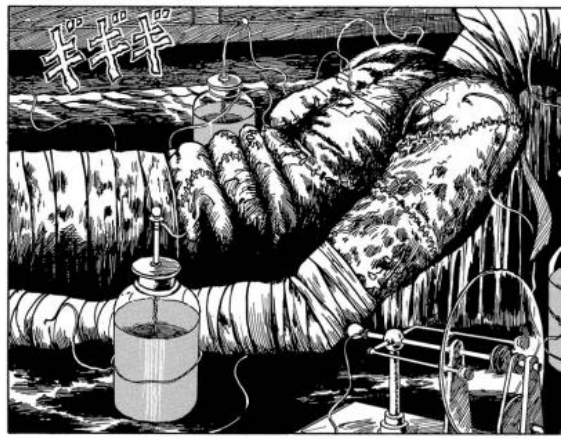


Figure 23



243



242



244

Figure 24. La séquence montrant la créature de Frankenstein venant à la vie.

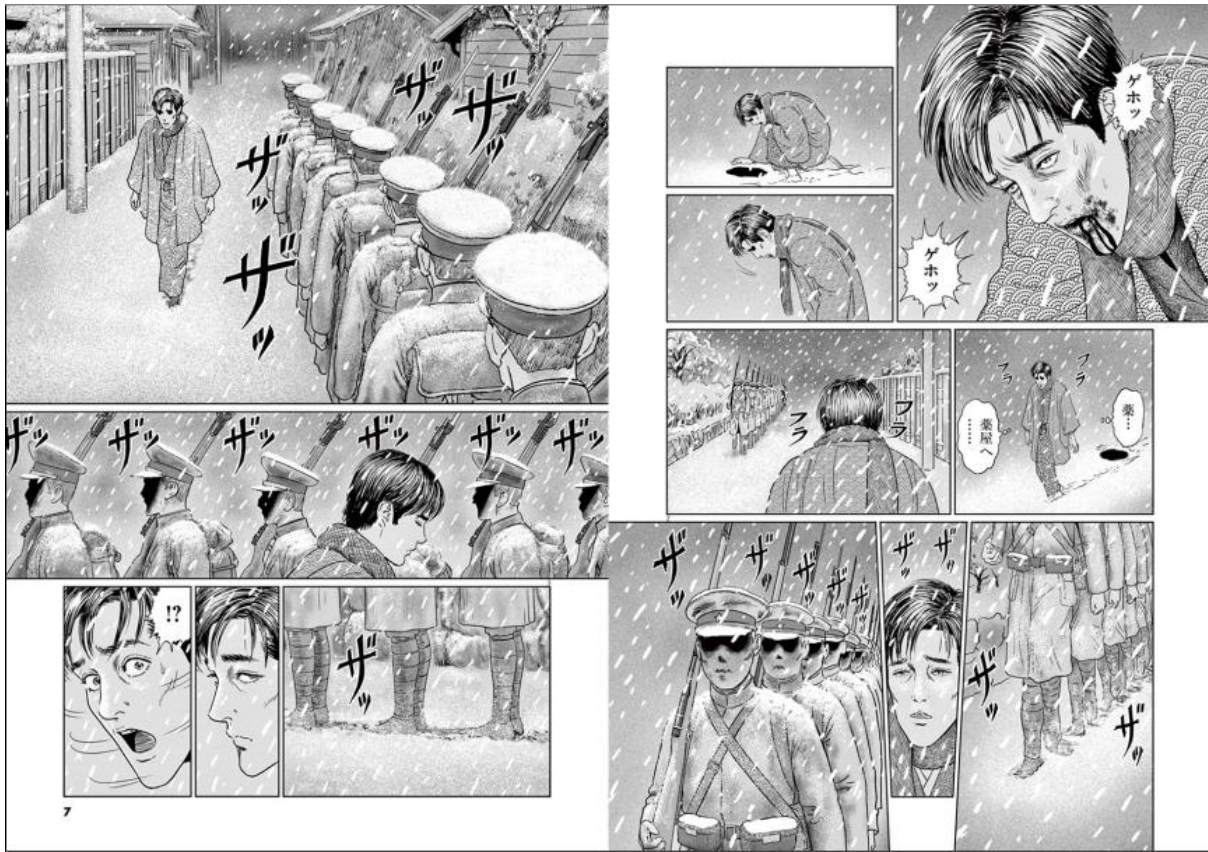


Figure 25

参考文献

- 「人間失格」太宰治 新潮文庫・岩波文庫
- 「虚構の春」太宰治 新潮社
- 「HUMANLOST」太宰治 新潮社
- 「進化の華」太宰治 筑摩書房
- 「ピカレスク 太宰治伝」猪瀬直樹 文春文庫
- 「太宰治—主治医の記録」中野高一 宝文館叢書
- 「恋の堂 山崎富栄と太宰治」松本侑子 光文社文庫
- 「図説 太宰治」日本近代文学館・編 ちくま学芸文庫
- 「別冊太宰治」太宰治 平凡社
- 「太宰治の生涯 写真集」毎日新聞社
- 「新潮日本文学アルバム 太宰治」新潮社
- 「太宰治と旅する津軽」小松健一 新潮社
- 「幕末維新 明治・大正 美人帖」ポーラ文化研究所・編 新人物往来社
- 「幻泉の東京 大正・昭和の町と住い」藤森照信 初田亨 藤岡洋保 柏書房
- 「東京今昔散歩」原島広至 中経の文庫
- 「東京今昔歩く地図帖」井口悦男 生田誠 学研ビジュアル新書004
- 「鎌倉・横浜・湘南今昔歩く地図帖」井口悦男 生田誠 学研ビジュアル新書009
- 「ひと目でわかる 戦前日本の真実(1936-1945)」水間政憲 PHP研究所
- 「ひと目でわかる 大正・昭和初期の真実(1923-1935)」水間政憲 PHP研究所
- 「脳病院をめぐる人びと」近藤祐 彩流社
- 「駅の歴史 東京のターミナル」交通博物館・編 河出書房新社
- 「東京駅ものがたり」資料写真／山口雅人 イカロス出版
- 「ふるさとのおゆみ 北津軽」山上聖介・編 津軽書房
- 「いっしょに学び直す日本史 近代・現代 実用編」
- 安藤達朗・著 佐藤優・企画 山岸良二・監修 東洋経済新報社
- 「よみがえる東北本線・常磐線」小川肇生・荒川好夫 学研パブリッシング
- 「全国蒸気機関車配置表」徳永益男・所蔵 松本謙一解説 イカロス出版
- 「作家太宰治の誕生」斎藤利彦 岩波書店
- 「太宰治の女たち」山川健一 幻冬舎新書
- 「讀賣新聞縮刷版 昭和23年6月16日付
- 昭和23年6月17日付
- 「朝日新聞縮刷版 昭和23年6月16日付

Figure 26



Figure 27. Les spectres qui hantent Yôzô



Figure 28. Les villageois dans Gyo



Figure 29. Des végétaux menaçants

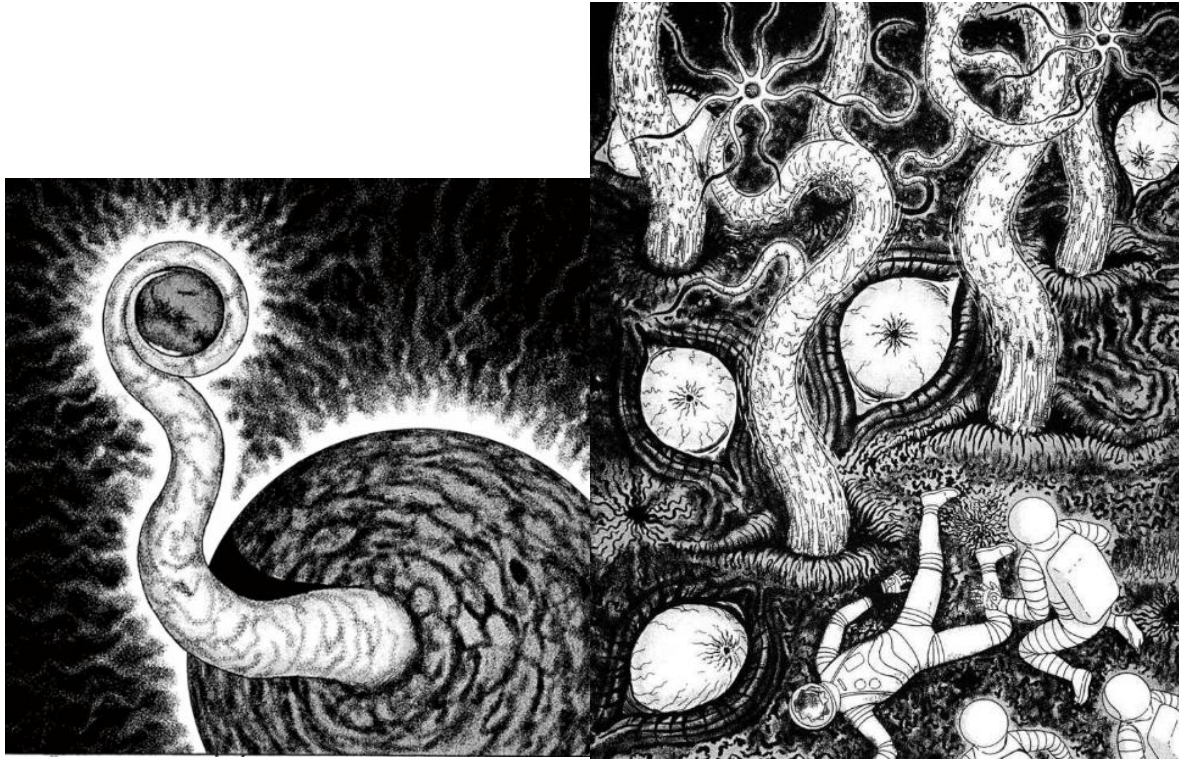


Figure 30. Rémina : La planète de l'enfer



Figure 31.



Figure 32