

SILLAGE DU TEMPS
FORMES ET POSSIBILITÉS DU ROMAN DANS LE JAPON
CONTEMPORAIN – 1967-1994

Jean-Jacques Origas

1

Nombreuses sont les expressions qui permettent de nommer le temps présent. Dans la langue japonaise standard, deux termes apparaissent comme des choix prioritaires, très simples: 現代 *gendai*, “l’époque contemporaine” et 今 *ima*, “maintenant”. Chacun se situe dans un registre distinct, mais ils ont tous deux une fréquence d’emploi fort élevée et entrent, l’un comme l’autre, dans le lexique fondamental. Nous en usons en toute circonstance, sans même y prendre garde, tant leur signification semble évidente. Nous croyons connaître, nous pensons comprendre le temps que nous vivons. D’ailleurs, les moyens d’information, qui créent l’horizon de notre vie quotidienne, ne nous invitent-ils pas à suivre d’heure en heure cette histoire en devenir?

Le mot *gendai* appartient d’abord aux historiens. Il ne peut être compris vraiment s’il n’est pas mis en relation avec 近代 *kindai*, “l’époque moderne”. A leur tour ces deux termes, *kindai* et *gendai*, s’ordonnent par rapport au couple 近世 / 中世, *kinsei / chûsei*, les temps modernes” ou le “Moyen-Âge”, et celui-ci renvoie à des références plus éloignées, par exemple 古代 *kodai* ou 上代 *jôdai*, “l’antiquité” ou “la Haute époque”. De fil en aiguille se déploie un système complexe de catégories, la porte s’ouvre sur le labyrinthe des siècles. Il ne faut donc pas hésiter à revenir à une question rudimentaire: au juste, quand débute *gendai*? La réponse n’est pas évidente, lors de là. La “Collection complète de la littérature du Japon contemporain” 現代日本文學全集 *Gendai Nihon bungaku zenshû* que publièrent les éditions Chikuma shobô à partir de 1953, réunissait en quelque cent volumes des oeuvres remarquables de plusieurs générations, dont les plus anciennes remontent aux années 1880. Beaucoup tiennent une telle interprétation

de la notion de *gendai* pour trop extensive. Il serait plus correct, objectent certains, de commencer au XX^e siècle, à partir des années vingt. Le début de l'ère Shôwa, en 1926, pourrait être un repère commode. D'autres tracent cette ligne en 1945. D'autres la fixent dix ans plus tard, aux alentours de 1955. D'autres encore vers 1973, au moment du premier choc pétrolier. Il va sans dire que ces repères ne sont pas identiques à ceux qui peuvent être retenus par d'autres nations, en Asie ou en Europe, en Amérique du Nord ou du Sud. Ils donnent d'utiles indications, en tout cas, pour comprendre comment se constitue au Japon la conscience de l'histoire. Mais quelle diversité de perspectives! Quel embarras! Dès lors qu'une recherche doit être menée avec précision, force est de prendre parti.

Si la notion de *gendai* s'avère fallacieuse et plus difficile à manier qu'il ne semblait à première vue, il suffirait de se tourner vers *ima*, ce mot qui se rencontre déjà à mainte reprise dans le Man.yô-shû et qui est demeuré intact depuis le VIII^e siècle, sans la moindre altération; un mot lisse comme un galet au creux de la main, et que comprend sans peine un tout jeune enfant. Arrêtons-nous un instant. Prêtons l'oreille à ce que dit Furui Yoshikichi. Ce romancier qui s'était affirmé dès 1970 comme l'un des écrivains les plus originaux, mais aussi les plus rigoureux de sa génération, fait paraître en ce moment, pendant l'année 1995, dans la revue mensuelle *Sekai* une oeuvre intitulée 日暮れて道草 *Hi kurete michikusa*, "Quand tombe le soir, aux détours des chemins". Le titre est plein de charme, mais étrange, et ce "roman" ne l'est pas moins. Dans les pages que vient de publier la revue dans le numéro de juillet 1995, Furui Yoshikichi tente d'interpréter des textes de quelques maîtres spirituels occidentaux du Moyen-Âge, tels Meister Eckhart ou son disciple Johannes Tauler. Sa démarche est minutieuse, à mi-chemin entre la philologie et la philosophie. Il va même jusqu'à citer en langue étrangère quelques termes et, fait rare dans l'histoire du roman japonais moderne, des mots en *rômaji* se glissent çà et là entre les *kana* et les *kanji*. Ici, Furui Yoshikichi examine le mot *ima*, en allemand nun. Il met en question cette catégorie. Il est impossible de lui attribuer une valeur temporelle exacte, qui pourrait être évaluée avec objectivité. Elle ne prend son sens que dans une relation personnelle, entre la conscience et la durée temporelle. Pour rendre sensible cette aporie, l'auteur invente des formulations paradoxales, telles 今ある今 *ima aru ima*, ou encore 今の今 *ima no ima*, le "maintenant du maintenant". Pour répondre à des questions intimes, au plus profond de lui, l'écrivain veut se mettre à l'école des mystiques rhénans. Il dit aussi ses perplexités. Il doute et s'interroge. Ce livre plein de noblesse est un témoignage sur les recherches les plus récentes d'un écrivain remarquable. Il nous incite à nous interroger nous-mêmes.

Aux questions d'ordre méthodologique que soulève la recherche historique, s'ajoutent des interrogations plus radicales. Nous vivons le présent. Nous ne pouvons le comprendre totalement. Comment donc aborder l'histoire de la littérature du Japon contemporain? Comment la saisir dans son devenir, et ce particulièrement à partir de 1970? Les chemins sont mal balisés. Il est vrai qu'au début de cette période, la formule 内向の世代 *naikô no sedai*, "la génération de l'intériorité" connut un vif succès. Elle avait été lancée en mai 1971 par Odagiri Hideo et parut bien convenir pour caractériser les orientations de jeunes auteurs qui venaient à peine de se révéler – Furui Yoshikichi et Abe Akira, Kuroi Senji et Gotô Meisei (voire même Ogawa Kunro, dont les premiers

écrits sont pourtant bien antérieurs), ou encore des intellectuels, des critiques tels Akiyama Shun et Karatani Kôjin. La formule avait de quoi séduire. Elle n'en était pas moins approximative. Ces auteurs qui se virent regrouper sous cette étiquette, ne songèrent jamais à former un groupe, à rédiger un quelconque manifeste. Bientôt, leurs chemins se séparèrent. Et après? Dès que fut franchi le seuil des années quatre-vingt, quelles étiquettes, quelles formules imaginer pour considérer d'un regard juste les auteurs qui firent alors leur apparition – Murakami Haruki et Shimada Masahiko; Tawara Machi et Yoshimoto Banana; Takahashi Gen.ichirô; Shiina Makoto ou Ijûin Shizuka, pour n'en citer que quelques-uns? Les rapprochements qui furent esquissés à l'occasion, relevaient plutôt des caprices de la mode. En serions-nous réduits à dresser des catalogues, qu'il faudrait remettre au goût du jour, saison après saison?

Il sera proposé ici de travailler sur une partie limitée de l'histoire contemporaine, comprise d'une part entre les années 1967-1970 et d'autre part 1991-1994. Il est trop tôt sans doute pour prétendre porter un jugement définitif, mais en observant le développement de la littérature, et l'évolution générale de la société, on remarque que ce sont deux périodes-charnières, qui annoncent de profondes mutations. Telle est du moins l'hypothèse de travail que je sou mets aujourd'hui.

Dans l'état précaire où se trouvent encore les recherches sur la littérature contemporaine, il ne paraît pas souhaitable de donner la priorité au nombre des auteurs. Ni de privilégier de façon exclusive les "jeunes auteurs" (les "jeunes romanciers" de 1970 ne sont plus jeunes, et rien n'oblige à accorder une attention exclusive à leurs cadets, aux cadets des cadets, ou aux derniers benjamins). Il est proposé au contraire de s'en tenir à quelques écrivains seulement, différents par leur orientation comme par l'âge. Et ce sans se laisser arrêter par l'opposition, si souvent proclamée, érigée comme une barrière absolue, entre 純文学 *junbungaku* "littérature pure" et 大衆文学 *taishû bungaku* "littérature à grand public". Certains rapprochements pourront surprendre. Qu'on ne m'en tienne pas rigueur. Je souhaiterais mener l'analyse cas par cas. Suivre le cheminement propre à chacun, et mettre l'accent sur les dernières oeuvres, afin de voir en quoi elles se distinguent des productions antérieures. A partir de ces investigations se discerneront peut-être des observations de portée plus générale, se révéleront quelques orientations de la littérature de ce pays durant une période de près de trente ans. Ici seront évoqués: Tsushima Yûko, une romancière, née en 1947; Ariyoshi Sawako, qui est de beaucoup son aînée, puisqu'elle naquit en 1931 et disparut prématurément en août 1984; Ôe Kenzaburô, né en 1935; et Shiba Ryûtarô, qui vit le jour en 1923. Il sera le doyen de ce petit groupe. Son regard malicieux éclaire des cheveux blancs qui le sont déjà depuis fort longtemps.

Ainsi souhaiterais-je suivre le sillage du temps.

2

Tsushima Yûko est encore une toute jeune fille lorsqu'elle fait ses premiers pas dans le domaine de la littérature. Ces tentatives sont menées d'un coeur léger. Avec un rien d'impertinence, et de soudains moments de gravité. Tsushima collabore à

よせあつめ *Yoseatsume*, “Pêle-mêle” une petite revue qu’avaient fondée quelques camarades. Elle compose des textes de protest-songs et l’on devine l’atmosphère qui régnait alors, peu avant 1968, dans les campus universitaires de la capitale. Quand paraît, en 1971, son premier livre 謝肉祭 *Shanikusai* “Carneval”. des critiques reconnaissent son originalité et signalent un “ton nouveau” Dans plusieurs oeuvres de sa première période, les titres évoquent la présence d’un enfant: ある誕生 *Aru tanjô* “Une naissance” (1968); 童子の影 *Dôji no kage* “L’ombre du petit” (1973); ou encore, en 1978 – bien que dans une perspective un peu différente – 寵児 *Chôji* “L’enfant de fortune”. Plusieurs fois, elle fait surgir le silhouette d’un enfant handicapé. Même si elle ne cache pas, à certains instants, une réaction d’effroi, elle en parle sans aversion ni fausse compassion. Mais au contraire comme d’un être rayonnant, auprès duquel on redécouvre le bonheur de vivre. Une telle attitude s’oppose aux jugements et aux comportements qui sont les plus courants dans la société contemporaine. Tsushima pense à son propre frère, décédé en 1960 et qui avait été frappé d’une grave maladie congénitale. Le choix qu’elle fait, implique un véritable renversement de valeurs. Il commande d’une certaine façon le développement ultérieur de son oeuvre. Tsushima, d’ailleurs, n’est pas seule à faire un pareil choix. Songeons à Ôe Kenzaburô: la naissance d’un enfant gravement handicapé fut un événement qui bouleversa son existence et le pacte secret qu’il conclut alors avec son fils, décidant de rester à ses côtés “à la vie et à la mort”, fut une donnée première à partir de laquelle il conçut son travail d’écrivain.

Durant cette période, Tsushima Yûko écrit ses récits comme on construit une maison. Elle désire instituer un espace où tous pourraient se retrouver et seraient protégés. 生き物の集まる家 *Ikimono no atsumaru ie*, “Dans la maison se retrouvent tous le vivants” (1973), *Kusa no fushido*, “La couche d’herbes” (1977), ces titres traduisent bien son aspiration. La maison ne peut-elle devenir un lieu qui accueillerait tous les êtres, des humains qui sont liés les uns aux autres, mais aussi tous les autres êtres vivants? La romancière veut capter cette vie multiple, mais elle n’a pas l’intention de dérouler des scènes idylliques, faussement rassurantes. Elle sait trop bien que dans les relations qui animent des êtres proches se mêlent souvent l’affection et l’hostilité. Ainsi qu’il a été indiqué mainte fois, Tsushima Yûko se situe dans la lignée de 私小説, *watakushi shôsetsu*, dans une tradition du “récit personnel” qui fut si importante au Japon pour toute la littérature moderne et qui vise à transmettre sans détour les expériences les plus personnelles de la vie privée, sans rien dissimuler, sans rien enjoliver. C’est vrai, un tel dessein se retrouve chez elle. Mais il ne suffit pas à rendre compte pleinement de son oeuvre.

Elle n’entend pas devenir la prisonnière des contraintes étouffantes que peut susciter une vie de couple, une étroite communauté familiale. Elle crie son besoin d’indépendance. Elle est “une femme qui court la montagne” 山を走る女 *Yama wo hashiru onna*, comme le dit le titre d’un roman paru en 1980. Elle “court la montagne” et le moment venu, elle ne craint pas de rompre. S’il le faut, elle élèvera seule son enfant. Dans l’ordre de l’écriture, pareillement, elle ne veut pas se laisser paralyser par les contraintes d’un réalisme monotone. Elle introduit dans ses récits des images et des légendes venues des temps immémoriaux, des traditions orales pour lesquelles elle a une prédilection particulière.

Telle est la direction qui s’affirme de plus en plus vers 1980 et tout au long des années suivantes. Ses romans se dégagent de l’étroitesse du quotidien. Ils se tournent

souvent vers l'imaginaire, ou le fantastique. Obstinément reviennent les grands motifs de l'eau et du feu, de la lumière et de la nuit. 光の領分 *Hikari no ryobun*, "Territoire de la lumière" (1979), 水府 *Suifu*, "L'Empire des eaux" (1982); 火の河のほとりで *Hi no kawa no hotori de*, "Au bord du fleuve de feu" (1983); 夜の光に追われて *Yoru no hikari ni owarete* "Traquée par le lumière de la nuit" (1986). Une fois pour toutes, le réalisme, dans son acception la plus banale, paraît abandonné. La romancière alterne les points de vue, mêle les époques et les niveaux d'expression. Des êtres chers se retrouvent, mais dans un autre monde. Les forces élémentaires de l'univers s'affrontent et s'unissent dans un cycle incessant de métamorphoses.

Ecrire est une manière de lutter contre la fatalité. Tsushima Yûko fut frappée plusieurs fois, avec une cruelle soudaineté, par le malheur. Elle avait perdu son frère, ainsi qu'il a déjà été dit. Sans tomber dans les pièges d'une indiscrete biographie, il faut rappeler que son père, Dazai Osamu, fut l'un des écrivains les plus célèbres de l'immédiat après-guerre et qui'il choisit la mort en 1948, se noyant près de Tôkyô en compagnie d'une jeune femme. Elle même avait à peine plus d'un an et elle vécut toute son enfance aux côtés de sa mère, dans l'ombre de la solitude. En 1985, son propre fils âgé de huit ans disparaissait soudain. De ce creuset de la douleur naissent quelques unes de ses oeuvres les plus poignantes: ainsi 真昼へ *Mahiru he*, "En plein midi" (1988), ou 大いなる夢よ *Ôi naru yume yo*, "Oh toi, rêve immense" (1991). Récits singuliers où se découvre une forme de littérature onirique. Il devient strictement impossible de tracer la frontière entre les expériences de la vie réelle et des événements qui n'eurent lieu qu'en rêve.

En mai 1994, Tsushima Yûko publie – sous le titre かがやく水の時代 *Kagayaku mizu no jidai*, "Le temps de l'eau en sa splendeur" – un volume qui n'est pas très épais et qui réunit, selon le modèle fréquent dans la littérature contemporaine du *ren-saku* / 連作 des "oeuvres liées", quatre textes: chacun peut être abordé indépendamment, mais ils s'enchaînent, se répondent et se complètent. Dès le début, le personnage principal parle à la première personne, わたし *watashi* et avec le lecteur s'instaure une relation presque intime, confiante et simple. Mais la narratrice, ici, se trouve en terre étrangère. Bien que la ville ne soit jamais nommée que de façon indirecte – この都会 *Kono tokai*, ou parfoi その都会 *sono tokai*, "cette ville", – il apparaît bientôt, avec certitude, que c'est Paris. La jeune femme qui parle ici, a laissé derrière elle son pays, et sa vie antérieure.

Le roman prend sa source au coeur d'une réalité étrangère. L'amie à qui s'adresse la narratrice, porte un nom japonais, Asako. En fait, c'est à peine si elle comprend quelques bribes de japonais. Il faut parler anglais ou français. La narratrice devra se résigner à parler anglais. Mais dès qu'elle fait état de ses rêves, son amie Asako reprend la balle au bond avec un sourire mutin. Elle reprend le mot rêve, *yume* avec le *kanji* correspondant et en marge le terme anglais *dreams* et l'instant d'après elle reprend le mot *yume*, ce même *kanji* et en marge, en *katakana*, le terme français *rêves*! Plusieurs langues se croisent et, maintenant, Tsushima Yûko tente d'écrire un roman pour le nouveau moment de l'histoire que nous sommes en train de vivre, cette étape de l'histoire que nous appelons, faute de mieux, l'internationalisation. L'intrigue se réduit à peu de chose: un séjour à Paris, au cours duquel la narratrice retrouve par hasard Asako, une cousine qui a grandi aux Etats-Unis, un voyage en Amérique, afin de revoir les parents d'Asako, et le retour à

Tôkyô. De retour dans sa ville, elle veut mettre par écrit ses souvenirs, comme si c'étaient des biens très précieux. Elle les rédige en japonais, et les destine à Asako, sans savoir si celle-ci pourra jamais les lire. La narratrice n'a pas oublié son passé. Mais elle veut garder ses distances. Elle se tient en retrait. Elle apprend à regarder cette réalité étrangère. Elle se tourne vers le monde extérieur. Elle écoute. De jour en jour, elle apprend la patience.

Le terme internationalisation ou son équivalent japonais 国際化 *kokusaika* comportent de multiples significations, bien des ambiguïtés. Tsushima ne le cite pas, mais c'est bien de cela qu'il s'agit. Elle ne veut pas montrer un décor étranger, ni le choc que peut ressentir une personne japonaise au contact d'une civilisation étrangère. Elle tient plutôt à rendre perceptible, à partir d'expériences personnelles et d'événements infimes, ce processus global d'internationalisation qui, peu ou prou, touche toutes les nations et aura des répercussions sur le destin d'innombrables individus. Il faudrait évoquer une à une les silhouettes qui traversent ce roman, des personnages modestes et d'une étonnante dignité, des êtres confrontés à la solitude, aux formes banales et terribles du désespoir et qui pourtant refusent de désespérer. Il conviendrait de mettre en évidence les petites observations permettant de pressentir les transformations profondes qui affectent le temps et l'espace. Tsushima n'a pas son pareil pour décrire en très peu de lignes un vol intercontinental, l'arrivée dans un aéroport, un trajet sur une autoroute urbaine. Vis-à-vis d'elle-même, elle manifeste une lucidité neuve, impitoyable. Et quand elle introduit un épisode onirique, elle le fait avec tact et prudence. Consciemment ou non – mais peu importe – elle répond à Milan Kundera pour qui il ne peut y avoir de roman contemporain sans dépouillement, sans une extrême économie de moyens.

3

Ariyoshi Sawako est à peine plus âgée que Tsushima Yûko quand elle commence à écrire. Mais l'époque est fort différente. Nous sommes au début des années cinquante. Dans maint quartier de Tôkyô, des ruines ou des terrains vagues témoignent encore des destructions de la guerre. Il y a là mille tâches urgentes, à la mesure des ambitions et de l'ardeur d'une nouvelle génération. Ariyoshi Sawako est de cette génération. Bien que de constitution fragile, elle se consacre à son travail d'écrivain avec une énergie farouche. Elle fut considérée souvent comme 大衆作家, *taishû sakka*, comme un auteur qui, d'emblée, s'adresse à un très large public. Elle même avait en horreur, semble-t-il, cette étiquette. Elle ne ménagea pas ses efforts pour s'en débarrasser. Rien n'y fit.

Elle avait à peine atteint la trentaine qu'elle comptait parmi les personnalités les plus célèbres du monde littéraire. Les succès qui déjà jalonnaient sa carrière, lui avaient valu beaucoup d'admiration, mais aussi des inimitiés et des jalousies. Elle sut toucher d'immenses cercles de lecteurs. Ses oeuvres les plus connues, il est vrai, se conforment souvent à des modèles déjà éprouvés. Telles furent des sagas familiales – *Kinokawa / 紀ノ川* 1959; *Aritagawa / 有田川* (1963), *Hidakagawa / 日高川* (1965) qui retracent l'histoire de grandes familles et de femmes qui en furent les figures centrales. Elle reprend volontiers la structure de 三代記, de la "chronique de trois générations", qui se rencontre souvent dans la littérature populaire de l'époque moderne, comme dans les domaines

voisins du théâtre, du cinéma, de la télévision. Dans ses nouvelles, genre qu'elle affectionne particulièrement à ses débuts, elle sait ménager des scènes d'une forte intensité dramatique et s'y reconnaît l'amour qu'elle avait depuis l'adolescence pour le théâtre, surtout le *kabuki*.

Alors qu'elle est connue en général comme une romancière de la condition féminine, de l'histoire de la famille ou de la société à l'intérieur du Japon, il est frappant de constater que, dès la première période, bon nombre de ses nouvelles se situent dans une perspective internationale. Dans 江口の里 *Eguchi no sato*, "Un bourg nommé Eguchi" (1958), un prêtre catholique venu d'Europe comme missionnaire, est aux prises avec les fidèles, rigoristes et terriblement conservateurs, d'une petite paroisse dans un quartier pauvre de Tôkyô. La nouvelle *Kiyû no shi / 亀遊の死*, "La mort de Kiyû" (1961) se situe dans les dernières années du Bakufu, dans une maison de prostitution à Yokohama. La toute jeune Kiyû est terrifiée par les rumeurs qui courent sur les étrangers (ou plus précisément, que l'on fait courir sur eux) et elle sera acculée à se donner la mort. Dans cette perspective internationale, la romancière porte un regard d'autant plus critique sur sa propre société. De ce point de vue, il convient de signaler, parmi les romans plus longs, deux oeuvres bien qu'elles soient de qualité inégale 非色 *Hishoku* "Au delà des couleurs" (ou encore: "Qu'importe la couleur"), publiée en 1963-1964 et *Puerto-Rico nikki / ぶえるとりこ日記* (1964). Elle tire parti des observations faites lors d'un séjour à New York, en 1959 et 1960, mais elle reste une romancière possédée par le besoin de mettre en scène des destins difficiles ou de violents conflits. Dans *Hishoku*, sous la forme d'un récit à la première personne (et qui serait donc une sorte d'"anti-私小説" (*anti-watakushi shôsetsu*)), elle aborde le sujet tabou des femmes japonaises qui, au lendemain de la guerre, épousèrent des G.I. noirs et qui, parties vivre aux Etats-Unis, y furent exposées à toutes les humiliations.

Vers la fin des années soixante, elle veut donner un cours nouveau à son activité. Elle ne renonce pas au roman, mais elle sent attirée de plus en plus fortement par une forme de littérature documentaire (ノン フィクション / non-fiction) qui a des affinités évidentes avec le reportage. Elle a la passion du réel. Elle a la passion de l'observation, de l'investigation – son goût inné des voyages le prouve. Elle séjournera à New York et à Hawaii, se rend cinq fois en Chine, une fois en Asie du Sud-Est et, peu avant sa mort, elle prépare encore un départ pour l'Afrique. De ses périples, elle tire des récits de voyage (女二人のニューギニア *Onna futari no Niû-Guinia*), "Deux femmes en Nouvelle-Guinée" (1968), *Chûgoku repôto / 中国レポート*. "Compte-rendu de Chine" (1978). Mais elle ne parle pas de l'étranger dans ses deux livres qui furent sans nul doute les plus remarquables parmi ceux qu'elle produisit dans le genre documentaire. Elle se tourne de nouveau vers la société du Japon, et observe la réalité la plus ordinaire, la plus menaçante. Avec *Kôkotsu no hito / 恍惚の人* "L'homme béat" traduit en français sous le titre *Les Années du Crépuscule*, elle fit prendre conscience de la gravité avec laquelle se pose, aujourd'hui, le problème du vieillissement. Son livre eut un énorme retentissement. Le second n'est pas moins important. Dans *Fukugô osen / 複合汚染*, "Pollution multiple", qui parut en feuilleton dans le quotidien *Asahi*, elle choisit un sujet encore plus austère, impossible à traiter dans une oeuvre littéraire. Elle observe et dénonce les multiples dangers de la pollution, due notamment aux agents chimiques.

Jusque dans ces ouvrages de “littérature documentaire” elle reste une romancière. Par son sens de la mise en scène; par les dialogues qui font mouche; par l’intensité dramatique de certains épisodes. En même temps, elle donne à cette littérature documentaire ses lettres de noblesse. A-t-elle trouvé des successeurs, dignes d’elle et qui aient obtenu une audience comparable? On hésite à citer des noms.

4

Quand il publia ses premiers récits en 1957, Ôe Kenzaburô fut aussitôt salué comme un auteur aux dons peu communs. Sa création se poursuivit donc sur près de quarante années et se révèle d’une exceptionnelle fécondité. Ce serait folle témérité que de prétendre parler de l’ensemble de sa production, en un temps si bref. Je voudrais m’attacher ici à son dernier roman, et soumettre quelques observations très partielles.

Trois forts volumes sont là côte à côte. Les dates de parution s’échelonnent sur un laps de temps réduit: 25 novembre 1993, 30 août 1994, 30 mars 1995.

1. Ces trois volumes n’ont pas été conçus séparément, afin de devenir par la suite une trilogie. Ils forment un tout. Ils constituent une somme romanesque.

Le titre 燃えあがる緑の木 / *Moeagaru midori no ki*, “L’arbre vert en flammes” – claque comme une bannière dans le vent.

2. Le romancier fait intervenir des personnages très divers, et tout aussi diverses sont les questions qu’il aborde. Mais dès les premières pages apparaît le nom de キイ兄さん Frère Gii – nom qui se trouve déjà dans d’autres récits, depuis bientôt trente ans!

Puis il explique que ce n’est pas le même homme. Après le “Frère Gii d’avant”, qui n’est plus de ce monde, surgit un “nouveau Frère Gii”!: le Frère Gii de maintenant.

L’auteur reprend des noms, des images, des questions des oeuvres antérieures. Il les convoque, les interroge. Il les entraîne dans le torrent d’une vie nouvelle.

3. Ce roman est l’histoire d’une “communauté religieuse”. L’auteur dit 協会 *kyôkai*, mais il semble difficile de traduire par “église”

Curieuse “église”: elle n’a “ni Dieu ni maître”. Mais elle doit avoir pour principes l’attention à autrui et la concentration intérieure – qui est appelée 祈り *inori*, “la prière”

Ce roman est l’histoire de l’épreuve, de la traversée de l’épreuve et d’une renaissance. Il raconte une utopie. Il rend visible une quête spirituelle. Cette quête prend ses racines dans la réalité multiple.

4. Cette somme romanesque ne saurait être une accumulation illimitée de détails. Au contraire. Pour chaque épisode, l’auteur se concentre sur quelques personnages, sur un nombre très restreint de motifs.

Son esthétique est celle de la gravure sur bois. Il creuse de puissants sillons. A travers ces lignes fortes, il veut exprimer les linéaments infinis du réel.

5. Le chapitre qui ouvre le tome 2 est intitulé イエーツに導かれて / *Yeats ni michibikarete* / “Sous la conduite de Yeats”. Dès les premières pages, le romancier cite longuement un texte du poète irlandais Yeats. D’abord en version originale, puis dans

une “tentative de traduction” Par la suite, il y reviendra plusieurs fois. Comme si le lecteur, à son tour, devait apprendre à déchiffrer le poème et, pourquoi pas, l’apprendre par cœur.

De tels passages déconcertent. Ils ne sont pas des accessoires. Ils font partie intégrante du récit.

6. Fait aussi surprenant: les scènes comiques ne sont pas rares. Et soudain surgissent des personnages saugrenus, invraisemblables, irrésistibles. Ainsi, dans le même chapitre, les trois Frères Inô, aussi drôles que sympathiques.

Ôe prône un “réalisme du grotesque” Il invente un art du cocasse.

7. Les discussions sur des thèmes religieux, sont longues, lentes, nombreuses. Ôe, toujours dans ce même chapitre, introduit le terme アン.テキリスト, non au sens usuel d’Antéchrist, de ce qui s’oppose au pouvoir du Christ. Mais pour parler des hommes avant, “ante” le Christ. Ce roman est un récit de l’attente.

Dans une étude récente, il a été signalé que les expressions à sens religieux ne renvoient pas aux courants religieux traditionnels au Japon, mais souvent à la spiritualité chrétienne.

Ce livre serait l’attente d’une Epiphanie. N’est-ce pas ce que l’on nomme aussi, dans l’histoire de la spiritualité chrétienne, l’attente de la Parousie.

De toute la production romanesque d’Ôe, cette oeuvre se détache par son ampleur. Telle une paroi rocheuse, qui se découvre soudain au milieu de la forêt.

Elle pourrait se rattacher à certaines sommes romanesques qui virent le jour en Occident, au XIX^e ou au XX^e siècle. De telles tentatives ne sont pas inexistantes dans la littérature japonaise contemporaine. Mais elles sont fort rares.

5

Au moment de clore cet exposé, je souhaiterais revenir du côté de 大衆文学. Evoquer un très bref moment l’oeuvre de Shiba Ryûtarô, qui en est l’un des maîtres dans le Japon contemporain. Dès maintenant, il apparaît qu’il est simplement un grand écrivain. Point n’est besoin d’ajouter une quelconque étiquette.

1. Shiba donne un éclat tout particulier au roman historique.

Il a choisi depuis ses débuts la voix de “*taishû bungaku*” Depuis, il n’a jamais manifesté ni hésitation, ni remords.

En 1957, il participe à un cercle de jeunes écrivains de la région d’Osaka, qu’unissent des goûts communs et qu’ils décidèrent d’appeler 近代説話 *Kindai setsuwa*. Dès cette date, Shiba déclare que l’essentiel est d’“intéresser”, de “captiver” le lecteur.

2. Ses premiers récits, souvent, donnent la priorité à l’action, à l’aventure, aux exploits extraordinaires. C’est une ligne qui avait été largement développée dans la littérature des générations précédentes.

Ainsi *Fukurô no shiro*, “Le château de la chouette” (1959), il mit en scène les héros de l’ombre que sont les *ninja* et il contribua pour une bonne part à en lancer la vogue.

Dans un tel récit historique, la description du cadre doit être précise. Mais les personnages sortent tout droit de l'imagination de l'auteur.

3. Dans les années suivantes, au contraire, il met au centre des figures historiques très connues dont on a déjà souvent raconté, commenté les faits et gestes. Ainsi dans 関ヶ原 *Sekigahara* (1964-1966).

L'essentiel n'est plus l'acte individuel de bravoure. Ce qui compte c'est une stratégie d'ensemble dans la lutte pour le pouvoir. Les faits sont connus, trop connus. Le romancier privilégie le cheminement psychologique, intellectuel de ses héros.

4. Dans les mêmes années, il ouvre une voie nouvelle. *Ryôma ga yuku* (*Ryôma va*) sera publié, en 4 volumes!, entre 1963 et 1966. Cette oeuvre se distingue donc par son ampleur, c'est-à-dire par le souffle qui traverse, anime ce récit aussi long.

La nouveauté est aussi évidente par le sujet. Son choix se porte sur un guerrier des dernières années avant Meiji. Sakamoto Ryôma ne s'impose pas par la valeur du sabre, mais par son courage intellectuel et la pénétration de ses analyses. Le roman devient, au sens littéral, une "découverte du passé"

Suit une série extraordinaire de romans, par leur longueur, par leur qualité, par la description comme par le rythme. La plupart traitent des années avant et après *Meiji ishin*, ou de l'époque d'Edo (Mais il est des exceptions, ainsi le très beau roman 空海の風景 *Kûkai no fûkei Paysage de Kûkai*, 1975). Ces chefs-d'oeuvre s'échelonnent entre la fin des années 1960 et les années 1980.

5. Mais il faut signaler ici deux autres oeuvres si ce mot reste adéquat. D'une part, des récits de voyage, qu'il continue de publier, sous le titre 街道へ行く. "Par les anciennes routes", qu'il fit paraître à partir du 1^{er} janvier 1971 dans l'hebdomadaire. *Shûkan Asahi*. La publication se poursuit toujours, et la revue du 27 janvier 1995 présentait l'épisode qui porte le numéro 1107.

Parallèlement, il publie chaque mois, depuis 1986 dans le mensuel *Bungei shunjû*, un texte court, incisif, aussi clair que profond, qui est présenté sous l'appellation très ancienne de *zuihitsu* "un essai au fil du pinceau" Ces derniers textes sont réunis en de petits volumes sous le titre この国のかたち *Kono kuni no katachi*, "Formes de ce pays". Le quatrième volume est paru au juillet 1994.

Dans chaque page se révèlent trois aspects de Shiba: le voyageur érudit, le maître du roman, le maître du *zuihitsu*.

Il est sans doute impossible de lire d'une traite, des oeuvres aussi immenses, et qui ne sont pas terminées.

Mais il suffit d'en lire quelques pages pour retrouver l'appétit de vivre. Ou pour le dire encore plus simplement, le bonheur de vivre.