



HAL
open science

Shimao Toshio et la méthode du rêve

Yannick Maufroid

► **To cite this version:**

Yannick Maufroid. Shimao Toshio et la méthode du rêve. Littératures. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O', 2019. Français. NNT : 2019INAL0010 . tel-02952892

HAL Id: tel-02952892

<https://theses.hal.science/tel-02952892>

Submitted on 29 Sep 2020

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.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale n°265

Langues, littératures et sociétés du monde

Institut Français de Recherche sur l'Asie de l'Est

THÈSE

présentée par

Yannick MAUFROID

soutenue le 4 décembre 2019

pour obtenir le grade de **Docteur de l'Inalco**
en Littérature et Civilisations

Shimao Toshio et la méthode du rêve

Thèse dirigée par :

Madame Anne BAYARD-SAKAI

Professeur des universités, Inalco

RAPPORTEURS :

Madame Cécile SAKAI

Professeur des universités, Université Paris Diderot

Monsieur Kôji TOBA

Professeur des universités, Université Waseda

MEMBRES DU JURY :

Madame Anne BAYARD-SAKAI

Professeur des universités, Inalco

Monsieur Emmanuel LOZERAND

Professeur des universités, Inalco

Madame Cécile SAKAI

Professeur des universités, Université Paris Diderot

Monsieur Kôji TOBA

Professeur des universités, Université Waseda

Monsieur Philippe FOREST

Professeur des universités, Université de Nantes

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier ma famille pour son soutien moral et financier pendant ces six années de thèse.

Mes remerciements vont ensuite (sans ordre particulier) :

- à l'Inalco et au CEJ devenu depuis Ifrae.
- à la Fondation du Japon qui m'a offert une bourse de dix mois en tant que Japanese Studies Fellow en 2015-2016.
- à l'université Waseda qui m'a accueilli pendant seize mois, à son département de littérature japonaise, et particulièrement au professeur Toba Kôji.
- à l'École Française d'Extrême-Orient (EFEO) qui m'a offert une allocation de recherche me permettant de me rendre à Kagoshima pendant trois mois en 2018.
- au musée de littérature moderne de Kagoshima qui m'a permis de consulter les manuscrits de Shimao Toshio, et particulièrement à mesdames Yoshimura Miiko (conservatrice) et Moriyama Ayumi.
- à monsieur Shimao Shinzô, fils de Shimao Toshio, pour avoir permis le libre accès des manuscrits de son père aux chercheurs.
- à mes élèves de français, particulièrement mesdames Yamawaki-Fujino Masami et Kaneta Kazue.
- enfin, à ma directrice de recherche madame Anne Bayard-Sakai, pour son soutien précieux et indéfectible depuis 2010.

Avvertissement au lecteur :

1. La transcription des mots japonais est fondée sur le système Hepburn modifié :

- *e* se prononce «e»
- *u* est proche du «ou» français
- *g* est toujours dur
- *r* est proche du «l» français, correspond à un battement de langue du «r» italien
- *s* est toujours sourd
- *h* est une consonne aspirée
- *ch* est une consonne affriquée, et se prononce «tch».

Le point en milieu de mot, toujours après un *n*, est utilisé pour marquer la limite entre deux syllabes.

L'accent circonflexe sur les voyelles signale une voyelle longue.

2. Pour les noms propres, l'usage japonais de placer le nom patronymique avant le prénom personnel est respecté. À leur première occurrence, ils sont donnés en transcription puis dans leur graphie originale.

3. Les titres des textes sont donnés lors de la première occurrence selon l'ordre suivant : titre japonais transcrit, titre en écriture japonaise, titre en français entre parenthèses.

4. Toutes les traductions sont de l'auteur, à l'exception de *Yume no naka de no nichijō* 夢の中での日常 (Le quotidien dans les rêves) et *Shi no toge* 死の棘 (L'aiguillon de la mort), dont les traductions respectives d'Anne Sakai (*Ces journées telles qu'en rêve*, dans *Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines*, vol.2, Gallimard, 1989, pp.501-519) et d'Elisabeth Suetsugu (*L'Aiguillon de la mort*, Arles, Picquier, 2012, 641p.) sont partiellement reprises tout en étant adaptées et rectifiées pour les besoins de l'analyse.

5. Tous les liens hypertexte cités en référence sont disponibles à la date du 31 août 2019.

Introduction

1) Présentation

Né en 1917 à Yokohama et décédé à Kagoshima en 1986, Shimao Toshio 島尾敏雄 est encore considéré au Japon comme une énigme littéraire. Son œuvre a traversé le XXe siècle dans un étrange état d'isolement, hautement estimée, mais restant méconnue et mal comprise. Yoshimoto Takaaki 吉本隆明, pour ne citer que le cas d'un des critiques contemporains les plus éminents du Japon, a dit de Shimao qu'il était, à égalité avec son confrère de la même génération Kojima Nobuo, le plus grand écrivain japonais d'après-guerre¹. Pourtant l'image de Shimao reste largement celle d'un écrivain obscur, marginal, nimbé de mystère et à la prose volontiers hermétique – un « writer's writer » comme disent les Anglo-saxons².

A la base de l'identité littéraire de Shimao, il y a une expérience de vie qui paraît s'écrire d'elle-même comme un roman et dont il est difficile de se dégager quand on commence à aborder l'écrivain. Le premier élément de ce « roman » est la particularité de son expérience de guerre. Après une préparation à l'école navale, Shimao a servi dans l'armée japonaise à la fin de la guerre du Pacifique en tant que commandant d'un escadron de *kamikaze tokkôtai*. Mobilisé sur une île dans l'archipel d'Amami Ôshima, il n'est jamais parti en mission : il reçoit son ordre de mission le 13 août 1945 et la guerre s'achève deux jours plus tard par la capitulation du Japon, sans que l'ordre de départ n'eut été donné. Cette expérience de guerre ratée sera, à bien des égards, le socle de sa littérature et de sa vie. Elle fournira pendant une dizaine d'années (puis de manière plus sporadique)

1 D'après une conversation avec Kakehashi Kumiko, l'auteur en 2016 d'une biographie de la femme de Shimao. (KAKEHASHI Kumiko 梯久美子, *Kuruu hito* 狂う人 (La folle), Tôkyô, Shinchôsha, 2016, p.16).

2 « Shimao Toshio est considéré au Japon comme un « écrivain pour écrivain », ce qui suppose que son œuvre est considérée trop subtile ou difficile pour être appréciée par le lecteur moyen. » (« Shimao Toshio is regarded in Japan as a « writer's writer », which presumably means that this work is considered too subtle or difficult to be appreciated by the average reader. ») (MOLASKY Michael, « Review of *Mad Wives and Island Dreams: Shimao Toshio and the Margins of Japanese Literature* by Philip Gabriel », *The Journal of Japanese Studies*, Vol.27, n°1, hiver 2001, p.241).

la matière principale de ses romans, et constituera longtemps un modèle narratif qu'il aura bien du mal à dépasser. Elle lui a de plus permis de rencontrer sa femme Miho, originaire des lieux, puis plus tard de nouer avec la culture des îles Ryûkyû un rapport étroit et passionnel.

Après la fin de la guerre, Shimaïo s'installe à Kôbe où il épouse Miho, avant de monter à la capitale au début des années 1950. Il connaît grâce à ses récits d'après-guerre une notoriété naissante mais celle-ci s'étiôle vite. En 1954, une crise familiale née des infidélités conjugales de l'auteur éclate et à sa suite sa femme va souffrir de troubles psychiatriques puis être hospitalisée l'année suivante. C'est la période dite de la « femme malade » dont les événements vont peu à peu être adaptés en roman, et permettre à Shimaïo d'écrire pendant dix-sept ans ce qui reste son œuvre la plus célèbre, *Shi no toge* 死の棘 (L'aiguillon de la mort, 1960-1976).

Après l'hospitalisation de sa femme, Shimaïo décide de partir s'installer avec sa famille à Amami, le pays natal de Miho et le lieu de son expérience de guerre. Il se convertit au catholicisme en 1956, et va rester près de vingt ans dans l'archipel des Ryûkyû. Ces îles vont devenir l'un de ses centres d'intérêts principaux. Le nom de Shimaïo Toshio reste en effet associé à son entreprise de promotion et de défense de la culture de l'archipel des « îles du Sud » à partir de la fin des années 1950, un travail qui donnera naissance au concept de *Yaponeshia* (Japonésie), imaginant une nouvelle synthèse culturelle des rapports entre la métropole et la périphérie du Japon.

Dans l'ensemble – relativement peu fourni – des travaux critiques autour de l'écrivain, il est rare d'échapper aux approches biographiques et psychologiques, d'ailleurs traditionnellement dominantes dans la critique japonaise. Pendant longtemps en effet, la critique n'a su caractériser Shimaïo qu'en le présentant comme un cas à part dans le paysage littéraire japonais, voire même en clamant son incompréhension face à ses œuvres. Au début des années 60, un critique qualifie sa position dans le milieu littéraire japonais de *shuryû no bôryû* 主流の傍流, soit littéralement « *branche divergente de la branche principale* »³. Il

3 HARIU Ichirô 針生一郎, « Shimaïo Toshio oboegaki » 島尾敏雄覚え書き (« Notes sur Shimaïo Toshio »), dans Aeba Takao 饗庭孝男, *Shimaïo Toshio kenkyû* 島尾敏雄研究 (Étude de Shimaïo Toshio), Tôkyô, Tôjusha, 1976, p.52.

faut surtout attendre les années 70 pour trouver un corpus consistant d'analyses, dans la foulée du succès éditorial de *Shi no toge*, ainsi que de l'intérêt des milieux intellectuels pour la question des Ryûkyû. Les travaux de Yoshimoto Takaaki, Okuno Takeo 奥野健夫, Morikawa Tatsuya 森川達也, Matsuoka Shunkichi 松岡俊吉 (un ancien tokkôtai de la même « promotion » que l'auteur), Okada Kei 岡田啓, entre autres, ont alors assuré la promotion de Shimao dans l'isolement relatif qui était alors le sien, tout en se rattachant à une orientation psycho-littéraire visant avant tout à mettre à jour les fondements de la personnalité de l'auteur. Il faut dire d'autre part que les grandes lignes de sa biographie dégagent par son mouvement en trois temps quelque chose de dialectique, donnant volontiers l'impression d'arriver à une synthèse. Il semble s'y dessiner un processus qui irait de l'expérience de guerre, puis du contre-coup de cette même expérience avec sa femme, rencontrée à Amami, tombant malade par sa faute, avant d'aboutir à la résolution du conflit sous-jacent par le départ et le repos du « guerrier » sur le lieu pacifié des îles du Sud. Cette « dialectique » se reflète souvent dans les approches critiques de l'auteur.

La place de Shimao dans la littérature japonaise est également toujours restée problématique. Son émergence dans le milieu littéraire japonais au lendemain de la guerre, et les récits qu'il a tirés de son expérience de guerre, ont d'abord assimilé Shimao à la « deuxième génération d'écrivains d'après-guerre » (*dainiji sengo ha* 第二次戦後派⁴). Plus tard, on l'a affilié à la « troisième génération » (dite des *daisan no shinjin*, 第三の新人), en raison de sa pratique quasi-exclusive du *shishôsetsu* 私小説 (roman personnel), de ses romans familiaux, mais aussi de sa sensibilité aigüe, presque malade au réel⁵. Pour l'un des spécialistes contemporains de l'auteur, Nishio Nobuaki 西尾宜明, c'est à cette

4 La critique littéraire japonaise classe traditionnellement les écrivains ayant acquis une notoriété depuis la fin de la guerre en les regroupant chronologiquement par « générations ». La « première génération d'après-guerre » (*daiichiji sengo ha* 第一次戦後派), comprend des auteurs apparus en 1946-47, la « deuxième génération » des auteurs apparus en 1948-49, et la « troisième » des écrivains du début des années cinquante. Cette classification se veut aussi thématique, même si à ce niveau la distinction se manifeste surtout avec la troisième génération, marquée par un rejet de la littérature politique et un retour au roman personnel.

5 HANIYA Yutaka 埴谷雄高 (1910-1997), écrivain de la même génération et d'ailleurs du même pays natal que Shimao, définit celui-ci comme un « homo sentiens », doué d'un degré de sensibilité hors normes. (HANIYA Yutaka, « Homo sentiensu Shimao Toshio » 感覚人(ホモ・センチエンス) 島尾敏雄, dans Aeba, op.cit., p.361-362).

dernière lignée, et à celle (généralement confondue avec elle) de la « *génération de l'introversion* » (*naikô no sedai* 内向の世代) des années 50 et 60, qu'il se rattache le plus. A la suite du théoricien de la littérature d'après-guerre Aeba Takao, Nishio rapproche la littérature de Shimao d'un « *art de la quotidienneté* » (日常性の文芸) d'après-guerre qui chercherait à « *percevoir la vie elle-même comme une chose ambiguë et instable, et rendre manifeste l'angoisse que possède le quotidien fondamental* » (生そのものを不明瞭で不安定なものと認識し、結果として本質的日常が有する不安を顕在化する⁶). Cependant, et comme Nishio le note lui-même dans ce texte, ce jugement d'ensemble reste tributaire de la tendance « *générationnaliste* » de la critique littéraire japonaise d'après-guerre, sans parler de l'aspect strictement national de ce type de classification. Parmi les écrivains de la 3e génération, le rapport de Shimao à l'expérience de guerre, à l'histoire ou au territoire du Japon apparaît largement comme idiosyncrasique. Il a ainsi pu par exemple être perçu comme un auteur d'avant-garde, catégorisé comme surréaliste et écrivain fantastique, au point d'obtenir un tome à son nom dans la collection *Nihon gensô bungaku* 日本幻想文学⁷, et voir la revue du même nom considérer l'un de ces récits (*Yume no naka de no nichijô*, de 1948) comme rien de moins le sommet de la littérature onirique d'après-guerre⁸. Aussi concernant Shimao Toshio, nous sommes définitivement confrontés à une difficulté de catégorisation, elle-même renforcée par la propre réticence de l'auteur envers la théorie littéraire ou l'affectation à un « *mouvement* », et on peut estimer que cette difficulté a renforcé la tentation de l'explication biographique.

Après l'intérêt des années 70, l'œuvre de Shimao a subi une certaine désaffection par la critique. Cependant, avec la distance prise depuis la mort de l'auteur en 1986, l'élargissement thématique des travaux, la réception internationale naissante de son œuvre, ainsi que l'influence d'outils et de discours nouveaux (analyse structurale des récits, critique post-coloniale, féminisme etc), la recherche sur Shimao des années 90 et 2000 montre aussi une évolution notable

6 NISHIO Nobuaki 西尾宜明, « Shimao Toshio bungei no bungeishiteki ichi ni kan suru ichi kôatsu » 島尾敏雄文芸の文芸史的位置に関する一考察 (Une réflexion sur la place de la littérature de Shimao Toshio dans l'histoire littéraire) dans *Jinbunronkyû*, vol.35, n°4, 20 janvier 1986, p.15-16.

7 *Nihon gensô bungaku shûsei* 24 日本幻想文学集成 24 (Collection de littérature fantastique japonaise), « Shimao Toshio », Tôkyô, Kokushokankôkai, 1993.

8 Voir « *Yume bungaku taizen* » (「夢文学大全」Tout sur la littérature de rêve), dans *Gensô bungaku*, n°46, février 1996.

vers d'une part une meilleure compréhension des textes, d'autre part une ouverture à d'autres champs disciplinaires. Remarquant cette ouverture, Suzuki Naoko constate ainsi en 2004 le fait que l'on « *lisait désormais l'aspect moderniste et méta-romanesque des récits de guerre ou des essais sur les îles du Sud, tout comme l'aspect politique de *Shi no toge* ou des récits de rêve* », et que « *la recherche que le réalisme de la matière des romans avait tendance à emprisonner ne cesse de changer de direction* »⁹.

Cette critique en question a elle-même écrit l'une des rares thèses de doctorat rédigées jusque là sur l'écrivain. Dans cette thèse de 2002 intitulée « *Shimao Toshio ron, « imi » no tōsō* » (島尾敏雄論「意味」の闘争 Le conflit du sens)¹⁰, Suzuki a elle-même voulu mettre en évidence qu'à l'intérieur de la littérature de Shimao se cachait de manière constante et irrésolue un conflit entre le fait d'écrire et le fait d'être lu – en somme entre l'ambition de l'écrivain et le souci pour l'autre. Cette idée de Shimao comme un « homme de conflits constants et irrésolus », déjà énoncée par la critique auparavant mais jamais explorée avec autant d'acuité jusque là, me paraît à moi-même un point essentiel, qui traverse l'ensemble des paradigmes que l'on retrouve à travers son œuvre. Entre réalisme et surréalisme, peur de la mort et vœu de *tokkōtai*, roman et anti-roman, la tendance de l'auteur au paradoxe saute en effet rapidement aux yeux lorsqu'on penche sur sa littérature. Cette particularité donne souvent à ses récits un aspect imprévisible, chose d'ailleurs parfois sensible à travers même la stylistique. Comme le remarque Kathryn Sparling, l'une des rares personnes à avoir traduit son œuvre dans une langue étrangère¹¹, la phrase de Shimao apparaît souvent d'une sinuosité telle qu'elle laisse le lecteur dans l'expectative jusqu'à son point final¹².

9 「南島論や戦争ものにモダニズム性を、『死の棘』や夢ものに政治性を読み込む」「小説の素材の現実性にとらわれがちであった研究は大きく転換しつつある。」(SUZUKI Naoko 鈴木直子, « Kenkyū dôkō Shimao Toshio » 研究動向島尾敏雄 (Orientations de la recherche : Shimao Toshio), *Shōwa bungaku kenkyū*, n°48, mars 2004, p.101-104.)

10 SUZUKI Naoko, *Shimao Toshio ron : « Imi » no tōsō* 島尾敏雄論 : 「意味」の闘争 (Sur Shimao Toshio : le conflit du sens), Thèse de doctorat présentée à l'Université de Tôkyô 東京大学, 2002.

11 *Shi no toge* a été partiellement traduit en anglais (1986) et en allemand (1989), puis intégralement en français (2012). En dehors, seules quelques nouvelles éparses ont connu les honneurs d'une traduction.

12 « *Une caractéristique de la prose de Shimao est la longueur et l'imprévisibilité de ses phrases ; on doit se contenter de les lire sans savoir où elles finissent par mener, comme une autre sorte de transition perpétuelle vers l'inconnu.* » (« One characteristic of Shimao's prose is the length and unpredictability of his sentences ; one must be content to read them without knowing where they are ultimately headed, as another sort of perpetual transition to the unknown. ») (SPARLING Kathryn, *The Sting of Death and Other Stories*, Ann Arbor,

2) Approches du rêve

Cependant, par-delà les vicissitudes de la vie de Shimaō, son hermétisme, son isolement, sa tendance au conflit intérieur et à la contradiction, l'un des éléments les plus clairs et les plus constants de son œuvre reste son intérêt pour le rêve. Celui-ci se manifeste dès le lendemain de la guerre, simultanément à l'essor de la carrière de l'auteur, et persiste jusqu'à la mort de Shimaō, résistant à toutes les phases de son évolution romanesque. Quarante années séparent *Kotōmu* 孤島夢 (Rêve d'une île solitaire), son tout premier récit de rêve, écrit en 1946, de *Yume kuzu* 夢屑 (Débris de rêve), un recueil de textes du même genre publié en 1986. Pendant ces quarante années, le rêve se retrouve dans son œuvre sous des formes diverses, des récits inspirés de ses expériences oniriques, des comptes rendus journaliers, des épisodes enchâssés dans ses romans ou bien des essais explicitant cet intérêt constant. Ceux-ci sont une source importante pour comprendre les bases de l'onirisme de Shimaō, bien qu'ils ne soient guère nombreux et tendent à montrer son peu d'intérêt pour la théorie littéraire.

Le premier de ces essais, écrit au milieu des années 1950 et simplement intitulé « Yume ni tsuite » 夢について (À propos des rêves) est un bon exemple. A cette époque, l'image de Shimaō dans la critique est encore celle d'un auteur d'avant-garde, plus ou moins affilié au surréalisme. Bien que les circonstances dans lesquelles ce « Yume ni tsuite » a été écrit ou prononcé soient assez obscures¹³, on peut penser qu'il s'agissait là pour Shimaō, à l'époque de sa notoriété comme « écrivain surréaliste », de préciser brièvement pour la critique et son lectorat son rapport au rêve. Si le texte apparaît peu élaboré, les points majeurs qu'il met en lumière ne différeront pas beaucoup des essais ultérieurs de l'auteur. Shimaō avoue d'abord qu'il ne « connaît pas bien les analyses académiques du rêve » (私は夢の学問的な分析のことについてはよく分らない。¹⁴), un manque qu'il ne songera guère par la suite à combler. Il n'accorde ainsi qu'une

Center for Japanese Studies of the University of Michigan, 1985, p.152).

13 Dans la notice bibliographique des œuvres complètes de l'auteur, le texte, classé entre deux autres essais de l'année 1954, n'a pas de date précise, et ses modalités d'énonciation laissent penser qu'il s'agit d'un discours prononcé devant un auditoire.

14 SHIMAO Toshio, « Yume ni tsuite » 夢について (À propos des rêves), dans *Yume no keiretsu* 夢の系列 (Lignage de rêves), Tōkyō, Chūō daigaku shuppanbu, 1971, p.227-228 .

vague référence au freudisme en expliquant un peu plus loin qu'il « *ne sait pas grand chose à vrai dire sur l'idée que les désirs que nous ne pouvons accomplir même si nous le voulons quand nous sommes éveillés apparaissent les uns après les autres lorsque l'on s'endort et que la volonté se repose* » (眼覚めている時に、したくても出来ないあらゆる望みが、眠りについて、意志が休んだ時に、ぞろぞろ出て来るのだと、実のところ、よく分らない。)。Ce qui intéresse Shimao avant toute chose dans ses rêves, de toute évidence, n'est pas l'interprétation qu'on peut leur donner. C'est plutôt l'expérience pure en elle-même et la trace qui en subsiste, ce « *sentiment, lorsqu'on se réveille, d'avoir vécu quelque chose, d'être enveloppé par un grand destin, cette impression familière dont il nous semble qu'elle collait au cœur et au corps encore quelques instants plus tôt* » (眼覚めるとき、つい今し方まで、自分のからだや心に、まとわりついていたと思えるあの親しげな気分、自分が大きな運命に包まれて、何かを経験していたような気分), qui fait lui-même contraste avec la « *tristesse de son impuissance* » (自分の力のなさの悲しみ) que lui laisse l'état de veille. Dans un essai écrit quelques années plus tard, « *Shôsetsu no sozai* » 小説の素材 (La matière du roman), Shimao exprime avec plus de précision l'impression dominante que lui laissent ses expériences en rêve :

夢の中での行動は、無制限に放縦であるわけには行かず、むしろ、透明だが突きやぶれない規矩の壁があるために、たびたびそれにつき当たっては内がわにまくれこんで展開しなければならぬが、事件の進行や人間のかかわりあい、いつわりがなくて、すがすがしい。そこではじめて私は一個の個性であり得たのだ。¹⁵

Bien qu'il soit impossible que les actions que l'on fait en rêve s'affranchissent de toute contrainte, et que parce qu'il existe un mur de règles incassable bien que transparent, il nous faille nous déployer en heurtant sans cesse ce mur pour qu'il nous replie vers l'intérieur; dans le déroulement des choses comme dans les rapports humains, il n'y a plus de mensonge, tout est limpide. C'est comme cela que j'ai pu avoir, pour la première fois, une individualité.

C'est en rêve que Shimao éprouve « *pour la première fois* » le sentiment de la liberté individuelle, et même la conscience d'être lui-même. A la lecture de ce passage, et des deux essais « *Yume ni tsuite* » et « *Shôsetsu no sozai* », on comprend ainsi que l'intérêt de Shimao pour le rêve est originellement lié à une profonde insatisfaction avec ce que lui apporte l'état de veille, en particulier avec

15 « *Shôsetsu no sozai* », dans *Yume no keiretsu*, op.cit., p.231. (Note : toutes les références non précédées par un nom d'auteur renvoient à Shimao Toshio).

sa propre personnalité sociale. Cependant les deux textes évoquent aussi l'exploitation pratique de l'expérience onirique. « Yume ni tsuite » parle du désir de « *pouvoir transplanter depuis le rêve, avec un effet certain, cette force d'engendrer de nouvelles choses dans le monde de la réalité éveillée* » (夢の中から目覚めている現実の世界に物を新しく生むところの自分の力を確かな手答えで移し植えることが出来るのです。), « Shôsetsu no sozai », en accord avec son titre, parle plus concrètement d'objectif romanesque : « *J'ai longtemps pensé* », affirme l'auteur en introduction de son texte, « *qu'il était possible de recueillir sans gêne la matière de mes écrits en me contentant des expériences des rêves.* » (夢の経験だけが、そこから書くものたねを気兼ねなく、ひろってくることができる、と長いあいだ思っていた。)。Le reste de l'essai évoque ensuite aussi bien les raisons que les limites de cette croyance, ainsi que la nécessité d'une méthode. Celle-ci peut être formulée, à un premier niveau d'analyse, comme le fait de transvaser les propriétés du rêve dans la réalité, puis de transformer le matériau brut et incertain du rêve en roman. Les essais ultérieurs de l'auteur seront plus clairs encore sur cette opération, puisqu'ils ne parlent plus seulement de transplanter les rêves dans l'écriture mais de postuler l'usage indifférencié de l'expérience onirique et de l'expérience éveillée¹⁶.

Nous en arrivons ainsi à la question de la méthode du rêve. L'étude de celle-ci chez Shimao ne constitue pas, dans le cadre certes assez restreint de la critique de l'auteur, une question originale en elle-même. Quelle que soit leur perspective personnelle, tous les critiques japonais s'étant intéressés à Shimao Toshio consacrent, de manière inévitable, un chapitre au rêve, et ce chapitre est d'ailleurs souvent dénommé tel quel « la méthode du rêve »¹⁷. L'onirisme de Shimao a souvent été ainsi considéré comme une porte d'entrée pour comprendre

16 Par exemple affirme-t-il dans un essai de 1976 « Sôzôryoku o habamu mono » (想像力を阻むもの Les choses qui entravent l'imagination) qu' « *on ne peut pas mettre en parallèle les expériences du rêve et du réel mais en les entremêlant les unes aux autres, mon expérience s'élargit, et j'approche de quelque chose de synthétique et de satisfaisant.* » (現と夢の経験をお互いに平行させることはできないが、あざなわせることによって私の経験はふくらみを持ち、充足的な総体のものに近づく。) (SHIMAO Toshio, « Sôzôryoku o habamu mono », dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.15, op.cit., p.291).

17 Voir Iwaya Seishô 岩谷征捷 (« Yume no hôhō » 夢の方法 « La méthode du rêve », dans *Shimao Toshio ron*, Tôkyô, Kindai bungeisha, 1982, p.48-77), Negishi Masayoshi 根岸正純 (« Yume no hôhō o chûshin ni » 夢の方法を中心に « À propos de la méthode du rêve », dans *Gendai shôsetsu no hyôgen*, Tôkyô, Tôji shobô, 1992 p.39-92), ou encore le premier chapitre de la thèse de doctorat de Suzuki Naoko sur Shimao (« Yume no hôhō o megutte » 夢の方法をめぐって À propos de la méthode du rêve)...

sa littérature, ou plus exactement pour en expliciter les aspects les plus ardu, puisque traditionnellement la critique ne comprend l'intérêt de l'auteur pour le rêve que comme un aspect thématique parmi d'autres de son monde littéraire. Une partie d'entre elle a d'ailleurs tendance à caractériser l'écriture onirique comme la première phase de l'œuvre de Shimao, en sous-entendant qu'il aurait plus ou moins négligé cette voie par la suite pour se tourner vers le *shishōsetsu* « familial » ou l'essai culturel (tel est le cas d'Okuno Takeo par exemple).

Il s'est également trouvé des critiques pour remettre en question l'existence d'une méthode du rêve chez Shimao. C'est le cas par exemple de Mukikubo Tadashi dans un texte¹⁸, certes assez daté puisque écrit au milieu des années 60. En réaction à un autre essai récemment publié à l'époque (le *Shimao Toshio ron* de Morikawa Tatsuya), ce texte rejette l'idée d'une utilisation spécifique du rêve qui serait à l'œuvre chez l'écrivain. Le critique ne voit dans le goût apparent de Shimao pour l'onirisme que le signe de la dépendance de l'écrivain de *shishōsetsu* à son matériau et la volonté de parvenir à une forme de *shishōsetsu* « absolu » (*zettaiteki shishōsetsusei*), un « réalisme unique » (*yuniiku na riarizumu*) en décrivant le rêve en plus de la « réalité » :

島尾は私小説の素材の範囲内においてのみ、みごとに「夢」の不安定感をリアリズムとして定着して来た<作家>であると見ざるを得ない。「手法」は「夢」を含めた私小説素材の中のその範囲における一つの必然的な表現傾向にすぎない。¹⁹

On est obligé de voir en Shimao un écrivain parvenu à caractériser avec talent l'instabilité des rêves comme un élément de réalisme, à l'intérieur seulement du cadre des matériaux du roman du moi. La « méthode » n'est rien de plus qu'une tendance inévitable de représentation qui prend place à l'intérieur du cadre que constitue la matière du shishōsetsu, dont le rêve fait lui-même partie.

De ce fait, si les textes de Shimao sont oniriques, cela ne serait qu'une conséquence de la nature de son propre matériau, soit parce que celui-ci est directement emprunté au rêve, soit parce qu'il est, de par l'environnement qu'il

18 MUKIKUBO Tadashi 向窪督, « Junsetsu sakkaron no kyokōsei : Morikawa Tatsuya “Shimao Toshio ron” o rei ni » 順接作家論の虚構性 : 森川達也「島尾敏雄論」を一例に (« La fictionnalité des thèses résultatives sur les écrivains : l'exemple du *Shimao Toshio ron* de Morikawa Tatsuya »), dans *Kindai bungaku shiron* 近代文学試論 (Essais sur la littérature moderne), Hiroshima daigaku kindai bungaku kenkyūkai, n°2, 25 déc. 1966, p.22-34.

19 Ibid., p.33.

décrit, empreint d'une atmosphère qui le rapproche du rêve. La « méthode » ne serait donc rien de plus que celle du *shishôsetsu*, élargi à l'inconscient.

Cependant, même avec les intentions mimétiques les plus sincères du monde, représenter le rêve de manière fidèle n'a rien d'une opération aisée. Mettre la représentation du rêve et celle de l'état de veille sur le même plan paraît exprimer une confiance démesurée dans les vertus du réalisme. La particularité de l'expérience du rêve, telle qu'elle se vit chaque nuit par le rêveur, n'est pas en effet de mettre en évidence le sujet, mais, à l'inverse, d'en dissoudre plus ou moins la substance. Certains, comme Roger Caillois dans son célèbre essai de 1956, *L'incertitude qui vient des rêves*, ont même refusé de penser que ce soit notre « moi » qui apparaisse en rêve. « *Quand nous rêvons de nous-mêmes* », dit Caillois, « *nous attribuons à notre image dans le rêve notre propre continuité.* » Nous « *nous laissons aller à l'illusion que, tout comme nous, elle perçoit, réfléchit, et se souvient, ou encore que nous percevons, réfléchissons et nous souvenons par son entremise* », et de ce fait « *ne gardons pas assez présent à l'esprit le fait qu'elle n'était pas nous, mais seulement une image de nous, reflet démuné de tout pouvoir et d'autonomie.*²⁰ ». Aussi Shimaô a beau considérer que c'est « *en rêve qu'il a acquis une individualité* », on ne saurait nécessairement caractériser la représentation de cette supposée « individualité » comme « réaliste », et l'enfermer dans le cadre étroit du « roman personnel ». Il serait plus pertinent, a priori, de dire qu'il y a là un « roman de l'expérience personnelle » plutôt qu'un « roman personnel » (私小説 *watakushi-* ou *shi-shôsetsu*).

La difficulté de représenter les rêves est une chose que souligne aussi Karatani Kôjin dans son approche critique de Shimaô, développée dans *Imi to iu yamai* en 1972. Pour Karatani il y a deux types de perceptions communément appelées oniriques : celle du souvenir du rêve et celle du rêve elle-même. Or, d'après le philosophe, l'intérêt que nous portons au rêve se rattache trop souvent à la première, qui ne révèle en réalité que la « *la manifestation du fait que nous ne possédons qu'une « réalité » floue et vague* »²¹, et ne constitue qu'une « *vision du*

20 CAILLOIS Roger, *L'incertitude qui vient des rêves*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2008, p.663.

21 « L'intérêt que nous portons au rêve, à la folie, à la pensée primitive est, pourrait-on dire, la manifestation du fait que nous ne possédons qu'une « réalité » floue et vague. » われわれの夢、狂気、未開の思考に対する関心は、われわれがあいまいでほんやりとした「現実」しかもちえていないことのあらわれであるといえなくもない。(KARATANI Kôjin 柄谷行人, *Imi to iu yamai* 意味という病 (La maladie appelée « sens »), Tôkyô, Kôdansha, 1989, p.69)

*rêve de l'extérieur*²² ». La perception authentique du rêve n'est pas flottante, mais est au contraire celle d'un « *trop plein de réalité* » (現実性の過剰), une incapacité de poser une distance entre la chose que l'on voit et soi-même. Cette confusion fréquente, dit Karatani, a fait naître une littérature fantastique qu'il juge sans lien avec le rêve. L'auteur, à la suite de Roger Caillois (dont il reprend largement les thèses), oppose ainsi les surréalistes français essayant vainement d'imiter les rêves à un écrivain comme Franz Kafka qui est lui parvenu à l'onirisme en refusant de donner du sens à la réalité.

Il aborde ensuite le cas de Shimao, et affirme que si Shimao a écrit de nombreux récits de rêves, on ne distingue pas dans ceux-ci d'atmosphère de rêve²³. Ce ne sont guère, juge-t-il, que des « *observations a posteriori* » (事後の観察) qui ont moins de rapport avec le rêve qu'avec les capacités de mémoire de l'auteur au réveil. A l'inverse, Karatani prend ensuite plusieurs exemples de récits de Shimao qui eux auraient bien une « atmosphère de rêve » en se voulant pourtant « réalistes » : le récit autobiographique décrivant partiellement les derniers jours de son expérience de guerre *Shutsukotô-ki* 出孤島記 (Récit de la sortie de l'île, 1949), les « récits de l'hôpital » du milieu des années 50 dans lesquels Shimao raconte son internement dans un établissement psychiatrique lors de la maladie de sa femme, ou encore *Nise gakusei* 贗学生 (Le faux étudiant, 1950), un roman qui s'inspire du souvenir d'un camarade de jeunesse qui se faisait passer pour un étudiant.

22 « Nous disons « voir un rêve ». Cette expression n'est pas correcte, dans les rêves nous ne voyons rien. Voir, c'est mettre de la distance, et l'absence de distance est la particularité des rêves. Cependant, dès que nous sommes réveillés, nous regardons le monde des rêves en y mettant de la distance, c'est-à-dire que nous le regardons de l'extérieur. » われわれは夢を見るという。こういう表現は正しくないので、われわれは夢のなかでは何も見えていない。見るとは「距離」をおくことだが、距離がないということが「夢の世界」の特徴なのである。しかし、われわれは目ざめたとたん距離をおいて「夢の世界」を見る、つまり外側からそれを見る。(Ibid., p.73). On notera ici que la démonstration de Karatani est facilitée par le sens littéral du verbe « rêver » en japonais, 夢を見る *yume o miru* soit « voir un rêve », une expression qui n'existe pas en français.

23 « Shimao Toshio a écrit une suite d'œuvres dans lesquelles il semble raconter des rêves, comme « *Yume no naka de no nichijô* ». Cependant, il est clair qu'on ne sent pas dans ces œuvres d'atmosphère onirique. L'impression qui s'en dégage est très proche de l'ennui que l'on éprouve quand quelqu'un vous raconte ses rêves. » 島尾敏雄は『夢の中での日常』をはじめ、夢を記述したかのような一連の作品を書いている。しかし、いうまでもないが、実際にはこれらの作品に夢の雰囲気は感じられない。ひとがみた夢について語るのを聞いていると白々しい気がするが、これらの作品の印象はそれに近い。(Ibid., p.84)

Dans ces récits, à l'inverse des « descriptions de rêve », l'onirisme surgirait de l'incapacité du narrateur à prendre de la distance face à un objet oppressant (le soldat *tokkôtai* face à sa mission), de la suppression du doute (le narrateur de *Nise gakusei* face au comportement de son étrange camarade), de la présence obsédante d'un mystère vide de sens (celui, non explicité par l'auteur, de la cause de la maladie de Miho dans les « récits de l'hôpital »). En somme, selon Karatani, quand Shimao veut raconter le rêve, il échoue, et lorsqu'il se fixe une intention de réalisme, il y parvient. Son opinion sur la « méthode du rêve » de Shimao n'est donc pas que celle-ci est inexistante, mais qu'elle est sans intérêt, et même contre-productive.

Cette analyse est importante même si les exemples que donne ici Karatani et l'analyse qu'il en fait, comme on le verra par la suite, ne sont pas toujours probants. Dans les textes qu'il cite en appui de sa thèse sur l'auteur, les caractéristiques qu'il attribue à l'« atmosphère de rêve » y apparaissent en réalité de manière plus ambiguë qu'il ne le décrit, et le « compte rendu de rêve » (*yume no kijutsu*), en l'occurrence cette « méthode du rêve » qui ne serait qu'« observation ultérieure » et que le critique déprécie, joue elle-même un rôle non négligeable dans leur composition. On ne saurait non plus trop croire à la naïveté de Shimao quant à la valeur littéraire « intrinsèque » qu'il accorderait à ses rêves. Le romancier est parfaitement conscient tant du manque d'intérêt que peut présenter pour le lecteur de simples descriptions de rêves que de la difficulté de rendre la sensation réelle du rêve.

La position de Karatani se rattache en fait à une approche critique contemporaine du rêve qui insiste sur la différence radicale entre le rêve et le récit que l'on en fait à l'état de veille. Historiquement, raconte Frédéric Canovas dans *L'écriture rêvée* (2000), la littérature a longtemps respecté une confusion tacite entre rêve et récit de rêve, en se fondant sur l'aspect narratif que présentent généralement les rêves à la conscience du rêveur. C'est également, par la suite, sur cette confusion que s'est basée la psychanalyse, ce qui a logiquement amené celle-ci à exercer, dans le cours du XXe siècle, un rôle dominant et même monopolistique dans la critique des rêves littéraires. Cependant, en parallèle, une perspective radicalement contraire a été de faire valoir le caractère indescriptible du point de vue littéraire des rêves, et leur irréductibilité à un récit prétendant en

restituer l'essence. On trouve cette conception du rêve littéraire chez Paul Valéry, puis par la suite chez Roger Caillois. Le récit de rêve, affirme Valéry, est « *une falsification essentielle de ce qui s'est produit*²⁴ » pendant le sommeil, car selon lui le rêve ne présente strictement aucun rapport avec le langage, et encore moins avec l'activité de « liaison » qu'est la mise en récit. Pour Valéry, le rêve n'a ni la logique, ni la temporalité adéquate pour être pensé en récit et de ce fait, « *tous les récits de rêve sont grossièrement faux – ne représentent plus des rêves (...). Car nous les considérons ou traitons significativement – comme si on pouvait les simplifier, en détacher une suite – les décrire. Or il n'y a point de solidarité entre les moments successifs – Et nous ne pouvons les penser ensuite que dans une liaison.*²⁵ » L'influence de cette approche purement « formaliste » du rêve, via le structuralisme, a fini par engendrer au sein de la critique francophone et anglo-saxonne un intérêt pour le récit de rêve compris en tant que texte purement littéraire plutôt que production psychique – et donc plus ou moins dégagé de l'ornière psychanalytique. Les années 1990 puis 2000 ont ainsi vu l'apparition de nombreux travaux portant sur la narrativité du récit de rêve, sur les modalités de son ancrage dans la narration du roman, sur la poétique qui lui est propre ou encore sur sa structure actancielle²⁶.

En toile de fond de l'opposition de ces deux perspectives, il y a bien sûr la question de savoir si nos rêves ont un sens. On connaît les deux modèles majeurs d'explication qui ont dominé le champ théorique de l'interprétation du rêve au XXe siècle : la théorie du rêve comme réalisation inconsciente du désir érigée par Sigmund Freud et la théorie du rêve comme compensation d'émotions négatives mise en avant par Carl G. Jung. Ces modèles ont été remis en question par la découverte des cycles du sommeil dans les années 50, qui ont assimilé le rêve à une phase intermédiaire entre rêve et sommeil, présentant des signes d'activité caractéristique de l'un comme de l'autre et appelée « sommeil paradoxal ». Cependant l'approche purement physiologique s'est vue elle-même contestée par la découverte que les rêves peuvent apparaître en dehors des phases

24 VALÉRY Paul, *Cahiers*, tome 19, Paris, CNRS, p.608., cité dans Canovas, op.cit., p.286.

25 Valéry, *Cahiers*, tome 2, Paris, La Pléiade, p.851.

26 Parmi ces travaux, qui portent essentiellement sur la littérature française, on citera *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité* de Jean-Daniel GOLLUT (Corti, 1993), *L'écriture rêvée* de Frédéric CANOVAS (L'Harmattan, 2000), ou encore dans les années 2000 les recherches de Guy LAFLÈCHE sur la « grammaire narrative » du rêve.

de sommeil paradoxal, ainsi que par les recherches en sciences cognitives montrant la ressemblance entre les constructions psychologiques du rêve et celles de l'état de veille.

Témoin et acteur de cette évolution épistémologique, le psychiatre américain Ernest Hartmann a écrit au début de la décennie 2010 un ouvrage synthétisant les connaissances contemporaines sur le phénomène onirique²⁷. Il y décrit le rêve non comme un « monde » hermétiquement séparé du nôtre, mais comme l'extrémité d'un continuum au sein du fonctionnement mental de l'individu, qui se distingue de l'état de veille ou de la rêverie diurne par de simples différences de degrés d'attention et de structuration du langage. Le rêve, affirme-t-il, est une activité « hyper-connective » et hautement créatrice, dont les productions ne sont pas l'œuvre du hasard mais sont étroitement guidées par les émotions du rêveur. Il a un langage métaphorique et pictural qui n'est pas fondamentalement différent de celui de la veille, tout en s'exprimant de manière nettement moins formelle et plus lâche. Il a aussi, même si cette hypothèse reste encore spéculative, une fonction « thérapeutique » servant à « examiner, réorganiser, reconnecter » d' « importants matériaux émotionnels²⁸ ». Pour Hartmann, qui a travaillé sur le rêve pendant plus de cinquante ans, il est donc assez évident que, contrairement à ce qu'affirment un Valéry ou un Karatani, nos rêves ont bel et bien un sens. Comme, dit-il, la biologie nous enseigne que le rêve est l'extrémité d'un continuum du fonctionnement du cerveau, si on considère qu'il n'a pas du tout de sens, cela voudrait dire que les autres phases de ce continuum comme la rêverie diurne, l'imagination et même la pensée « consciente » n'en ont pas non plus²⁹. Il n'y a par conséquent aucune objection à ce qu'il soit traduit en récit, et Hartmann met d'ailleurs en évidence l'analogie entre le travail émotionnel du poète et celui du rêve, tout en précisant les différences essentielles de construction entre les deux.

27 HARTMANN Ernest (1934-2013), *The Nature and Functions of Dreaming*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

28 Ibid., p.118.

29 « En acceptant le continuum, cela signifierait que les rêveries n'ont pas de sens non plus, puisqu'elles se chevauchent avec les rêves, et dans ce cas, alors les songes, et même les pensées devraient être appelées vides de sens. C'est une conclusion absurde, donc je ne pense pas que nous devrions considérer les rêves comme vides de sens. » (« Accepting the continuum, this would mean that daydreams are meaningless too, since there is so much overlap with dreams, and if daydreams, then fantasies and even thoughts would have to be called meaningless. This is an absurd conclusion, so I believe we cannot consider dreams to be meaningless. ») (Ibid., p.41)

Que le rêve soit le bout d'un même continuum d'activité mentale, qu'il soit hyper-connectif, qu'il véhicule des émotions profondes par un langage métaphorique et pictural sont du reste autant d'assertions qui trouvent facilement des exemples dans l'histoire de la littérature. S'il y a bien en effet une chose pour laquelle le sens commun rechignerait à abandonner l'idée que les rêves ont un sens, c'est l'intérêt constant que les artistes lui ont, depuis toujours, accordé. La raison fondamentale de l'attrait du phénomène onirique se trouve peut-être dans le fait que celui-ci soit, comme le dit la célèbre citation d'Héraclite³⁰, ancré dans la singularité et qu'il figure ainsi le monde que l'artiste peut se sentir le plus libre de recréer. Cependant, il paraît aussi en même temps celui où il est le moins sûr d'être compris. Cette incertitude qu'il engendre chez le rêveur comme chez le lecteur est sans doute la raison qui explique que les études contemporaines sur le rêve littéraire ont surtout réussi à mettre en évidence la grande pluralité à l'œuvre dans les emplois de l'écriture onirique. Entre l'idée du rêve qui voudrait tout dire, et celle du rêve qui ne voudrait rien dire existe logiquement un très large spectre d'interprétations littéraires qui reflète la diversité des intérêts qu'il a suscités tant chez les écrivains que chez les critiques.

Dans *Conter les rêves*, Jean-Daniel Gollut retrace l'évolution du rêve littéraire en Occident³¹, depuis le rêve antique où le contenu du rêve est considéré comme une entité extérieure à l'homme endormi (à l'instar des « rêves vrais » et « rêves faux » de la tradition biblique). Puis le rêve se désacralise à partir du Moyen-Âge pour manifester le désir du sujet rêvant, et tend à servir de procédé d'exposition, notamment dans l'esthétique baroque. Il est sublimé à l'époque romantique pour sa valeur poétique, et devient ainsi progressivement à l'ère moderne une image personnelle du rêveur, lui appartenant en propre et reflétant son moi profond. Cependant l'ère moderne n'a pas nécessairement aboli les emplois antérieurs du rêve en littérature, ne serait-ce que parce qu'ils ont surtout pris forme à travers cette forme fondamentalement synthétique qu'est le roman. Cette diversification des emplois du rêve a accompli un élargissement de la notion en littérature, si bien qu'il semble au bout du compte que l'écriture onirique à l'ère moderne ne cherche plus tant à être le révélateur du rêve que celui de l'écriture

30 « *Éveillés les hommes n'ont ensemble qu'un monde, mais dans le sommeil chacun se détourne vers la singularité.* » (Héraclite)

31 Gollut, op.cit., p.13-61.

elle-même (l'utilisation systématique du rêve par les surréalistes français, à partir des années 20, à des fins de « libre écriture » en fournissant le meilleur exemple historique).

Le rêve en littérature apparaît en effet comme une notion considérablement plus large qu'en psychologie, parce que la littérature ne se contente pas de vouloir le décrire ou le comprendre mais désire bien souvent rivaliser avec ses effets. Quand Karatani Kôjin parle d' « absence de distance », de « négation du doute », de « mystère incompréhensible » pour définir l' « atmosphère de rêve » on peut ainsi lui répondre que toutes ces caractéristiques ne sont pas propres à la seule réception du rêve : elles se rapprochent de l'acte de lecture lui-même, de l'effet ou de l' « atmosphère » qu'il est capable de produire sur le lecteur (une chose d'ailleurs affirmée par Valéry en son temps³²). D'autre part, si on admet que le rêve est le bout d'un continuum de conscience, il n'y a rien d'arbitraire non plus pour un écrivain à parler d'effet de rêve pour désigner des formes atténuées de l'expérience onirique réelle, où le lecteur perçoit le rêve avec plus de distance, comme si son effet s'atténuait au point qu'on ne puisse plus discerner si on se trouve devant un rêve ou dans l'état de veille. Il me semble même qu'on pourrait étendre la définition de l' « effet de rêve » sur le lecteur jusqu'à y inclure des procédés purement rhétoriques, comme le fait de désigner métaphoriquement comme un rêve quelque chose qui n'est pas du rêve à des fins de démonstration – ainsi l'exemple canonique dans la littérature occidentale du drame baroque de Pedro Calderon de la Barca, *La vie est un songe* (1635).

Il y a en tout cas, de manière générale, ce qu'on pourrait appeler un rêve comme écriture, et un rêve comme lecture : dans le premier cas, l'écrivain vise, comme dans n'importe quel type d'écriture « réaliste », à l' « effet de réel », alors que dans le second, il vise à l' « effet de rêve ». Cependant les auteurs profondément attachés au rêve se préoccupent généralement de recréer les deux types d'effets. De ce fait, dans bien des cas, ce qu'ils désignent comme « rêve » se situe concrètement entre rêve et réalité, dans un espace narratif où les propriétés du rêve servent, comme les « vrais rêves » à instituer un certain type de relation entre plusieurs éléments. Cette relation repose sur la base paradoxale d'un illogisme (le rêve se veut absurde) conjugué au réalisme (le rêve se veut vécu). Ce

32 « Le rêve ressemble à l'effet produit sur un lecteur par un récit. » (Valéry, *Cahiers*, tome 11, op.cit., p.50, cité dans Canovas, op.cit., p.293).

que la psychologie appelle l'hyper-connectivité du rêve trouve ainsi en littérature une résonance dans ce que certains ont appelé le caractère « réconciliateur » du récit de rêve³³, la volonté qu'y trouve l'écrivain d'associer des contraires apparents. C'est sans doute à partir de cette caractéristique qu'il faut l'appréhender comme « méthode » d'écriture et de compréhension d'un écrivain.

Aborder dans le champ littéraire japonais, et particulièrement chez Shimao, la compréhension du récit de rêve paraît cependant nécessiter un ajustement contextuel particulier. Si la critique occidentale a pu développer une analyse du récit de rêve littéraire mettant en valeur une narrativité qui lui serait propre, c'est, me semble-t-il, en grande partie grâce au fait que dans la tradition occidentale « rêve » et « veille » apparaissent généralement comme deux états distincts, bien délimités et souvent en forte opposition l'un envers l'autre. Or, dans la littérature japonaise, empreinte de l'influence bouddhique, le fait de présenter le monde qui s'offre au lecteur comme n'étant ni du rêve, ni de la réalité, est à l'inverse une pratique esthétique répandue depuis très longtemps. Dans un récent dossier de la revue *Bungaku* sur le rêve littéraire, la critique Nemoto Misako appelle ce caractère « demi-onirique » des œuvres japonaises *yume utsutsu sei* (夢うつつ性), le terme « *utsutsu* » ne désignant pas ici la réalité comme manifestation des choses présentes mais un « *concept s'orientant vers une phénoménologie subtile dépassant l'opposition entre rêve et réalité, présence et absence* » (夢と現実、不在・現在の対立を超えた微妙な現象学を指向する概念³⁴). Elle explique ainsi que « *du théâtre nô et du Roman du Genji, jusqu'à la modernité, la particularité généalogique des rêves qui ont traversé sans cesse la littérature japonaise réside sans doute dans le fait d'additionner cette « réalité » ambivalente (*utsutsu*) au rêve, et d'introduire des dispositifs visant à ce que le lecteur ne sache plus jusqu'où va le rêve et jusqu'où va la réalité dans le monde narratif³⁵* ».

33 Ainsi dit Philippe Lejeune à propos des récits de rêve de Michel Leiris : « *Le récit de rêve réconcilie de manière très élégante la sincérité la plus scrupuleuse et la descente la plus profonde qu'on puisse imaginer dans l'imaginaire.* » (LEJEUNE Philippe, *Lire Leiris*, Klincksieck, 1992, p.92, cité dans Canovas, op.cit., p.307).

34 NEMOTO Misako 根本美作子, « Yume no « utsuwa » » 夢の「うつわ」(Le « récipient » des rêves), *Bungaku*, vol.13, n°6, novembre 2012, p.89.

35 能や『源氏物語』から、現代にいたるまで一貫して日本文学のなかに流れる夢の系譜の特徴は、このように両義的なうつつを、夢という現象と重ね、読む者に、物語世界のどこまでが夢でどこまでがげんじつかわからなくさせるような仕組みを盛りこむ点にあるだろう。(Ibid., p.89)

La démarche de Shimao de transvaser les propriétés du rêve dans la réalité, ou de ne pas vouloir séparer dans l'écriture l'expérience du rêve et celle de la veille, ne paraît donc pas, dans le contexte japonais, comme particulièrement innovante. Il est souvent difficile en effet d'identifier chez lui ce qui constitue un énoncé onirique, puisque celui-ci n'est que rarement annoncé comme tel et ne peut souvent être supposé qu'en se basant sur le postulat que Shimao exploite ses propres rêves dans ses romans, sans recourir à la fiction.

Toutefois, le caractère *yume utsutsu* de la littérature japonaise, tel qu'en parle Nemoto Misako dans son article, se rattache essentiellement à une fonction esthétique (la critique cite ainsi en exemple la poésie classique du *Man.yôshû*³⁶, et des auteurs de fiction comme Izumi Kyôka, Mishima Yukio ou Murakami Haruki). Or mettre en valeur la beauté de ses rêves, ou fabriquer grâce à eux un univers esthétique, n'apparaît pas comme l'objectif principal d'un auteur de *shishôsetsu* comme Shimao. Shimao ne saisit pas a priori la réalité comme un rêve (puisque'il déprécie l'état de veille et insiste sur la valeur libératrice du rêve à son égard) et la justification de l'indifférenciation de l'une et de l'autre est pour lui avant tout une affaire temporelle : c'est parce que les expériences du rêve et de la réalité finissent par devenir indistinctes dans la mémoire qu'il se sent autorisé à les mélanger. A l'inverse, il identifie parfois clairement ses rêves comme tels, que ce soit en faisant de simples comptes rendus (par exemple, dans ses *yume nikki*, « journaux de rêve »), ou lorsqu'il les insère, précédés d'une mention explicite, dans le cours de la narration de ses romans. Son attachement à l'expérience brute du rêve, refoulant à la fois esthétisme et symbolisme, différencie également ses œuvres des textes les plus illustres du genre de la littérature japonaise d'avant-guerre, tels *Yume jûya* 夢十夜 (*Dix rêves*, 1908) de Natsume Sôseki ou *Meido* 冥途 (*Au-delà*, 1922) de Uchida Hyakken.

On trouve chez lui, particulièrement au début de son œuvre, l'idée de traiter le rêve sous l'angle non seulement de la description mais celui de l'« étude » ou de la « recherche » (il utilise notamment le terme de *ningen no yume no bubun ni tsuite no kenkyû*, « recherche sur la partie onirique de l'être humain »). La double valeur que Shimao attribue au rêve – existentielle d'une part,

36 *Man.yôshû* 万葉集 (Recueil des dix mille feuilles) : première anthologie de poèmes japonais, datée de 760 environ, contenant plus de 4500 poèmes composés du IV^e au VIII^e siècle.

gnoséologique de l'autre – a par exemple conduit Aeba Takao à le rapprocher davantage du Gérard de Nerval d'*Aurélia*³⁷ que des surréalistes³⁸. Sans doute faut-il voir dans ce jugement la perception d'une similitude d'expression plutôt que de méthode – l'aspect souvent cauchemardesque de l'univers onirique de Shimao faisant écho à la folie décrite par Nerval. Il reste exact que chez Shimao la volonté existentielle de jouir de l'expérience du rêve ne cesse jamais de se mêler au désir de représentation et de connaissance du romancier, non sans provoquer tensions et déceptions intérieures.

3) Approche de la « méthode »

A travers ces éléments de comparaison, et les deux essais de Mukikubo et de Karatani cités plus haut, on comprend que l'imbrication du rêve et de la réalité chez Shimao doit d'abord être mise en relation avec les autres composantes de son existence, et ensuite nécessairement assujettie à la question du roman, c'est-à-dire, dans le cadre de la modernité japonaise, à celle du *shishōsetsu*. Ce genre littéraire apparu au Japon au début du XXe siècle vient à l'origine d'une interprétation nationale du naturalisme occidental et vise à travers le portrait psychologique que l'écrivain fait de lui-même à la confession ou à la recherche de soi. Le *shishōsetsu* occupe encore, à l'époque où Shimao écrit, une place dominante dans la littérature japonaise, et c'est, de manière presque exclusive, de cette forme narrative dont Shimao s'inspire dans l'ensemble de son œuvre. Cependant, ce n'est pas, là aussi, pour autant que l'auteur entretient avec elle des rapports stables et que ses intentions en la matière soient claires.

37 *Aurélia ou le Rêve et la Vie* (1855) de Gérard de NERVAL (1804-1855). Le récit, écrit par Nerval vers la fin de sa vie afin d'élucider sa propre folie, raconte l'« épanchement des songes dans la vie » d'un narrateur qui, partant du prétexte de la perte d'une femme aimée nommée Aurélia, se met à explorer son propre inconscient jusqu'aux confins du délire. Dans son article « *Yume no « utsuwa »* » cité ci-dessus, Nemoto Misako donne l'œuvre de Nerval comme un exemple d'esthétique *yume utsutsu* dans la littérature française, tout en notant en contraste l'aspect exploratoire de la démarche de Nerval, qu'elle juge peu fréquent dans la tradition japonaise (Nemoto, op.cit., p.92-99).

38 « *La façon de penser de Shimao à l'égard des rêves possède clairement plus de similitudes avec les tentatives de Nerval qu'avec celles, expérimentales, de ce qu'on a appelé le surréalisme.* » 鳥尾敏雄の夢に対する考え方は、いわゆるシュールレアリスムの実験的な試みよりも、はるかにいまのべたネルヴァルの試みと血縁性をもっている。(AEBTA Takao, « *Misui no shisha no sho* » 未遂の死者の書 (Les écrits d'un demi-mort), dans Aeba, op.cit., p.106).

Il suffit en effet de se pencher sur les essais qu'il a consacré à sa méthode romanesque pour se retrouver de nouveau rapidement confronté aux paradoxes et aux complexités de l'écrivain. Dans un essai de 1962, « Waga shōsetsu » わが小説 (Mes romans), par exemple, Shimao clame sa volonté d' « *accumuler un type d'œuvres qui, bien que je les écrive en les déguisant sous l'aspect de faits sans importance, paraissent, quand on les lit en se détachant du lieu et du temps, simplement exactes et abstraites.*³⁹ » Même s'il, ajoute-t-il, n'a pas en guise de matériau littéraire « *d'autre choix que de recourir à ce dont [il] a fait l'expérience [lui]-même par ses facultés psychiques ou corporelles*⁴⁰ », ce qu'il l'intéresse en définitive n'est pas son « moi », mais « *les règles qui fonctionnent en dehors de l'individualité* » (関心があるのは個人の外にはたらく基準の方이다。). Derrière cette volonté de simplicité méthodologique appliquée à un objectif ambitieux se cache ainsi une littérature qu'il compare dans « Shōsetsu no sozai » à « *une voiture à deux chevaux, dont chacun part dans une direction différente* » (私はまるで二頭馬車に乗り、その二匹の馬は別の方向に走って行ったよう)。 Cependant, ces deux directions ne peuvent simplement se comprendre comme celle du « rêve » et celle de la « réalité ». Il s'agit aussi de l'organisation du sens – selon que l'auteur l'affirme ou le subvertit. « *Quel que soit l'endroit où je ramasse le matériau de mes romans, cela ne fabrique pas le sens pour moi* » (小説の素材を、どこから拾ってくるかということは、私のために意味を形作らない。), avertit-il en effet.

Il arrive fréquemment à Shimao de répudier ses textes passés, voire parfois même, à plusieurs reprises dans son œuvre, à remettre en question l'activité romanesque elle-même. Mais par contre il ne répudie jamais les rêves, et ceci pour une raison simple : il ne peut pas, en tant que romancier de l'expérience, se passer d'eux. Shimao a développé pour l'univers onirique bien plus qu'un intérêt ou qu'une fascination mais une véritable dépendance. Ainsi sa pratique de l'écriture onirique est constante mais le but qui lui est assigné est variable. C'est en relation avec cette variation que la « méthode du rêve » de Shimao doit être problématisée.

39 ふだんにありそうな何でもない出来事の様子を装って表現されていても、場所と時間をはなれて読めば、単に正確で抽象的であるような、そういう作品を積み重ねたいと思ってきた。SHIMAO Toshio, « Wa ga shōsetsu » わが小説 (« Mes romans »), dans *Shimao Toshio zenshū* 島尾敏雄全集 (Œuvres complètes de Shimao Toshio), Tōkyō, Shōbunsha, 1980-1982, vol.14, p.73-74.

40 自分の精神的および肉体的機能を通して経験したものに頼るほかはない。(Ibid., p.74)

Pour résumer, on peut dire que la littérature de Shimao dépend étroitement de l'expérience vécue par l'auteur, qu'elle accorde une valeur existentielle au rêve, tout en gardant un objectif mimétique complexe (« *étudier* » les rêves, découvrir les « *règles qui fonctionnent en dehors de l'individu* ») s'appliquant lui-même indifféremment au rêve et à l'état de veille. Cette imbrication essentielle de sa littérature et de sa vie invite à nouer la problématique de son rapport au rêve en recourant à la notion d'*identité narrative*.

Paul Ricœur a proposé cette notion comme réponse au problème de l'identité, pour désigner la capacité d'une personne à mettre en récit de manière concordante les événements de son existence et à les inscrire dans le temps⁴¹. C'est bien ce que Shimao, dans sa dimension d'auteur de *shishōsetsu*, s'efforce fondamentalement de faire. Shimao est un auteur qui ne cesse de se raconter lui-même, de « mettre en intrigue » sa vie dans ses romans. Cette opération a ses constantes comme ses failles, mais le fait que le rêve joue un rôle majeur dans l'opération complique en tout cas les choses de manière fondamentale. Le rêve a, comme on l'a vu, des propriétés à la fois configurantes et défigurantes (pour employer des termes ricœurains) : il configure en ce qu'il « hyper-connecte » les éléments et véhicule les émotions profondes du sujet ; il défigure en ce qu'il le fait de manière anarchique et lacunaire. Dans le contexte du *shishōsetsu*, il peut donc soit servir la « mise en intrigue » du sujet écrivain, ouvrant la voie au *zettaiteki shishōsetsu* (« shishōsetsu absolu ») dont a parlé Mukikubo ; soit être, à l'inverse, un dissolvant du sens et un disloquant du récit personnel.

Je n'ignore pas en effet que la notion d'identité narrative a été contestée en raison de sa supposée inaptitude à rendre compte de la tendance de la littérature moderne à la remise en question du principe de la mise en intrigue.⁴² La remise en question de la construction narrative est d'ailleurs une pratique partiellement assumée par l'auteur dans son œuvre. Cependant, là se situe l'intérêt paradoxal du

41 RICŒUR Paul, *Temps et récit* (vol.I, II, et III), Paris, Seuil, 1983-1985. Ricœur n'aborde pas directement le genre autobiographique dans *Temps et récit*, mais le donne pourtant en conclusion comme exemple typique de « refiguration narrative » : « *Comme l'analyse de l'autobiographie littéraire le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet se raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées.* » (Ricœur, *Temps et récit*, vol.III, op.cit., p.356)

42 Voir BOUCHINDHOMME Christian, *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*, Paris, Cerf, 1990.

rêve pour comprendre celle-ci : selon le *but* que Shimao assigne à l'écriture onirique, sa double potentialité contraire lui permet de devenir soit l'agent de la configuration, soit l'agent de la défiguration de l'identité narrative de l'auteur. Dit autrement, le problème que pose l'utilisation extensive du rêve chez un auteur qui cherche à se raconter lui-même entre en relation étroite avec les contradictions profondes de Shimao, celles que la critique a déjà pointé du doigt. C'est en cela que la « méthode » du rêve, une fois explicitée et saisie dans ses objectifs contextuels, devient capable d'expliquer la littérature de l'écrivain.

Étudier le rêve comme méthode oblige en effet à le mettre étroitement en rapport avec les autres composantes de la littérature de l'auteur, chose qui est une évidence dès lors que l'auteur affirme ne pas vouloir séparer dans l'écriture l'expérience du rêve et celle de la veille. De ce fait, on n'étudie pas simplement l'écriture du rêve, mais les propriétés oniriques que Shimao « verse » intentionnellement dans sa représentation globale du réel, et au-delà, la façon dont celle-ci est influencée par sa dépendance au rêve. Il est entendu à travers cette démarche que si le rêve est un phénomène inconscient, la méthode du rêve est une pratique consciente. Chercher à comprendre la méthode du rêve de Shimao, ce n'est donc pas chercher à comprendre l'inconscient de Shimao, mais supposer que ce qui apparaît comme onirique dans son œuvre répond à un objectif narratif intentionnel.

De ce fait, en s'interrogeant sur cette intentionnalité, on aboutit logiquement à la question centrale de l'hermétisme de la littérature de Shimao, du « mystère » Shimao, et en y apportant une réponse, à mieux situer la place de son œuvre dans la littérature contemporaine nationale et internationale. Ainsi, au-delà du cas individuel de l'auteur, de la même manière que Shimao espère comprendre les « règles qui fonctionnent en dehors de l'individu » à l'aide du rêve, notre propre méthode espère elle-même saisir ce que l'écriture du rêve apporte à la littérature moderne.

Ce travail se veut donc moins thématique et monographique qu'il n'y paraîtra peut-être à première vue. Il entend somme toute montrer que le rêve peut être une « voie royale » pour comprendre la littérature d'un écrivain.

Dans la première partie, « Le rêve comme expérience », nous étudierons les débuts de l'écriture onirique chez Shimao dans les années 1945 à 1952, avec en toile de fond les rapports qu'elle entretient avec son expérience de guerre. Pour une grande partie de la critique, c'est en effet la particularité de cette expérience qui a déterminé l'intérêt de l'écrivain pour le rêve. A travers l'analyse d'une multitude de récits décrivant tant la guerre que l'après-guerre, nous nous poserons la question de savoir si cette affirmation est fondée et, si rupture il y a eu, quelle forme elle a pu prendre. Il s'agira aussi de comprendre pourquoi et comment, dans cette période qui fut pour Shimao volontiers expérimentale, le point de vue de l'écrivain évolue non seulement vers le rêve, mais vers une problématisation du roman.

La deuxième partie, « Le rêve comme entrecroisement », sera consacrée à l'étude des récits dits de la « femme malade », lesquels trouvent leur inspiration dans les troubles psychiatriques qu'a subi la femme de l'auteur Miho au milieu des années 1950. Elle retracera tout d'abord, de la série dite « de l'hôpital » à celle des « événements du foyer », l'évolution narrative de la représentation de cette expérience. Puis nous étudierons le rôle du rêve dans la riche, longue et complexe élaboration de l'œuvre romanesque *Shi no toge*. Avec l'aide de matériaux inédits, le roman sera abordé sous deux angles précis, celui de sa méta-littérarité puis celui de sa structure, deux points qui entrent en rapport étroit avec la méthode du rêve.

Enfin la troisième partie, « Le rêve comme réminiscence », nous conduira à nous pencher sur la place du rêve dans la vaste entreprise mémorielle à laquelle Shimao s'est attaché depuis les années 60 jusque dans les années 80. Celle-ci s'est traduite de diverses manières, par la pratique intensive du *nikki* (journal intime) et également par la mise en valeur des îles Ryûkyû à travers l'imagination du concept de Japonésie. Dans cette double entreprise, le rêve se soumet au rôle d'agent de la réminiscence, ce qui amènera à affiner notre réflexion sur la signification globale qu'il prend dans toute l'œuvre de l'auteur.

Première partie :
Le rêve comme expérience (1945-1952) :
guerre et après-guerre

« L'accomplissement de mon objectif remis à plus tard, une distance infinie semblait séparer l'attente et le départ, et ces deux moments ne se ressemblaient pas le moins du monde.⁴³ »

(Shimao Toshio, *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu*, 1962)

43 「目的の完結が先にのぼされ、発進と即時待機のあいだには無限の距離が横たわり、二つの顔付は少しも似ていない。」(SHIMAO Toshio, *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu* 出発は遂に訪れず (Le départ n'est jamais venu), Tôkyô, Shinchôsha Online Books, 2002, p.201.)

I Le rêve comme expérience (1945-1952) : guerre et après guerre

A) Autour de l'expérience de guerre

1) La question de la perception de l'expérience de guerre comme base de l'écriture onirique : sur *Tokunoshima kôkai-ki* et *Shutsukotô-ki*

L'une des particularités les plus marquantes de l'œuvre de Shimao Toshio est d'avoir laissé à la littérature japonaise et mondiale un témoignage littéraire unique de l'expérience de guerre des *tokkôtai* (特攻隊 « forces d'attaque spéciales », plus communément connues en Occident sous le nom de *kamikaze*). Shimao fut lieutenant d'un escadron naval au sein des forces d'attaques spéciales, et sa mission fut de conduire des barques en bois chargées d'explosifs, appelées *shin.yô* 震洋 (littéralement, « séisme de mer »), à l'assaut des vaisseaux américains. Il intégra l'école militaire en 1943, fut accepté en tant que « candidat à l'attaque spéciale » (ce qui était en réalité son troisième vœu d'affectation) puis affecté en octobre 1944 sur une petite île au sud de l'archipel d'Amami, Kakeromajima (加計呂麻島), après un an d'entraînement. Au bout de dix mois d'attente, il reçut son ordre de mission le 13 août 1945. Il se tint prêt à partir pendant deux jours, avant d'apprendre l'annulation de l'ordre et, simultanément, la capitulation sans condition du Japon au matin du 15 août. Dans cette expérience de soldat, qui fut aussi à l'origine de sa vie conjugale puisqu'il rencontra sa future femme Miho pendant sa période de stationnement sur l'île, Shimao Toshio trouva un thème fécond d'inspiration littéraire, et ceci surtout, à l'instar d'autres auteurs entrés en littérature à la même époque, dans les premières années de l'après-guerre.

Sa narration des événements présente toutefois un aspect éclaté, disparate et parcellaire qui la rend atypique au sein de la littérature japonaise de la guerre du Pacifique. A titre d'exemple, Shimao commence le récit réaliste et autobiographique de son déploiement sur Kakeromajima par *Shutsukotô-ki* 出孤島記 (Récit de la sortie de l'île) en 1949, qui parcourt la journée du 13 août 1945

jusqu'à l'aube du 14 août. Il l'interrompt ensuite jusqu'en 1962 et l'écriture de *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu* 出発は遂に訪れず (Le départ n'est jamais venu) qui relate les 14 et 15 août, suivi en 1966 par *Sono natsu no ima wa* その夏の今は (Le présent de cet été-là) consacré aux jours qui suivent la capitulation du Japon. Shimao tentera ensuite dans les années 80 de compléter l'examen de son passé de soldat par le récit de sa période d'entraînement *Gyoraitei gakusei* 魚雷艇学生 (A l'école des hommes torpilles, 1985) et par l'inachevé *Fukuin* 復員 (Les démobilisés) qui traite de son retour sur le continent.

Les recherches en psychologie⁴⁴ ont montré depuis longtemps l'importance du travail onirique comme véhicule du traumatisme chez des personnes confrontées à des expériences de violence collective extrême, y compris chez celles, comme Shimao Toshio, qui ont été épargnées par l'« œil du cyclone⁴⁵ » de l'événement lui-même. Dans le cas de Shimao, l'idée que l'expérience de guerre de l'auteur donnerait la clé de l'engouement de l'auteur pour l'écriture onirique fait également l'objet d'un consensus soutenu de la part de la critique. Selon cette analyse, l'expérience du *kamikaze tokkôtai* qui s'entraîne à la mort, attend interminablement sa mission, puis est miraculeusement sauvé *in extremis* par la fin de la guerre, ressemblerait, par l'absurdité de son déroulement, à une expérience onirique, ce qui aurait initié Shimao au surréalisme. Cette perspective apparaît de manière régulière au fil des décennies, par exemple chez Isoda Kôichi dans un article de 1966 :

特攻隊として「死の当日を待つことが日常」であった島尾氏にとっては、その体験は、およそ通常概念における日常性の意味を、ことごとく生活から剥離する過程であったと思われる。(中略)このような形で起こって

44 Citons par exemple les travaux de Marie-Odile Godard (*Rêves et traumatismes La longue nuit des rescapés*, Paris, Eres, 2012, 238p.). Fanny Dechanet-Platz, dans son étude sur les rêves dans la littérature française des XIXe et XXe siècle (*L'écrivain, le sommeil et les rêves : 1850-1945*, Paris, Gallimard, 2008), consacre également un chapitre aux rêves des écrivains envoyés dans les camps de concentration nazis, comme Jorge Semprun ou Charlotte Delbo.

45 L'expression est de Shimao lui-même, dans l'essai « Tobikoenakereba ! » (跳び越えなければ ! Il faut franchir l'obstacle !) de 1953 : « *L'œil du cyclone de la guerre est passé en m'évitant.* » (戦争の台風の眼が私をよけて通りすぎた。) (SHIMAO Toshio , « Tobikoenakereba ! » , dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.13, op.cit., p.121)

くる「意識」と「肉体」との分裂は、その状況が持続するにつれて、いつしか「日常生」と「非日常性」との逆転をもたらしてくる。⁴⁶

Pour Shimaō dont le quotidien en tant que tokkōtai a consisté à attendre le jour de la mort, on peut penser que cette expérience a été un processus qui a détaché de toute son existence la signification du quotidien tel qu'on le comprend communément. (...) La scission entre la conscience et le corps qui est survenue sous cette forme, et s'est perpétuée par la suite, a éventuellement abouti à l'inversion du « quotidien » et de l' « anti-quotidien ».

Dans un numéro spécial de la revue *KAIE* (Cahier) publié douze ans plus tard, Matsumoto Ken.ichi exprime une analyse similaire :

島尾敏雄のシュールレアリスムの手法というのは、明らかに戦争中の、生が死に到達すると同時に、死が生に転換するという異様な体験から生み出されたものであった。⁴⁷

La méthode surréaliste de Shimaō Toshio est clairement quelque chose qui est né de cette étrange expérience de guerre où, au moment même où sa vie atteignait la mort, la mort a elle-même pu basculer vers la vie.

A une époque beaucoup plus récente (2005), on retrouve une idée semblable dans l'essai de Satō Izumi, « *Yume no riarizumu* » (Le réalisme des rêves) :

即時待機の精神状態を維持させよという指令によって変質した時間感覚、空間感覚は回復しがたいものだったらしい。島尾は戦後も繰り返し悪夢に襲われ、それがシュールレアリスム風の異様な作品へと結晶した。⁴⁸

La perception du temps et de l'espace perturbée par cet ordre de rester en état d'alerte pendant une longue période est sans doute quelque chose dont Shimaō a eu du mal à se remettre. Les cauchemars qui ont assailli de façon répétée l'auteur après la guerre se sont cristallisés à travers des œuvres étranges empreintes de surréalisme.

46 ISODA Kōichi 磯田光一, « Shimaō Toshio ron » 島尾敏雄論 (Sur Shimaō Toshio), dans Aeba, op.cit., p.92-97.

47 MATSUMOTO Ken.ichi 松本健一, « Seikatsu no yume to genjitsu no kōsa suru basho » 生活の夢と現実の交叉する場処 (Là où se croisent rêve et réalité de l'existence), *KAIE - Cahiers de la Nouvelle Littérature Sôtokushū : Shimaō Toshio* 「カイエ」総特集：島尾敏雄 (Numéro spécial, Autour de Shimaō Toshio), vol.1, n°7, décembre 1978, p.140-153.

48 SATŌ Izumi 佐藤泉, « Yume no riarizumu Shimaō Toshio to datsushoku minchika no buntai » 夢のリアリズム —島尾敏雄と脱植民地化の文体(Le réalisme des rêves : Shimaō Toshio et la stylistique de décolonisation) », *Bungaku*, vol.6, n°6, nov. 2005, p.188.

Pour beaucoup de commentateurs, l'idée d'un « renversement du quotidien vers l'anti-quotidien », d'un passage « de la vie vers la mort, puis de la mort vers la vie », ou encore d'une « perception du temps et de l'espace perturbée par l'ordre de rester en état d'alerte », qualifierait ainsi l'expérience de guerre de l'auteur et expliquerait l'attachement de Shimao à l'écriture onirique.

Il existe, au premier abord, deux éléments simples qui viennent à l'appui de cette thèse : d'abord le nombre important de récits de rêve écrits dans ces années d'après-guerre, et, ensuite, le fait qu'ils aient pour la grande majorité d'entre eux la guerre comme arrière-plan. Les premiers textes de ces années d'après-guerre où l'auteur entre véritablement en littérature (même s'il commence déjà à publier dans de petites revues dès la fin des années 30) sont aussi particuliers en ce qu'ils révèlent souvent un caractère fictionnel, voire merveilleux, que Shimao aura tendance à délaisser par la suite (on peut penser par exemple au tout premier de cette série de récits, *Shima no hate*, écrit en janvier 1946). Le rêve, ou de manière plus générale la faible confiance dans la permanence de la réalité, se déploie ensuite progressivement dans de multiples directions, et les œuvres associées à cette période ne portent pas nécessairement toutes la marque cauchemardesque de l'angoisse et de l'aliénation généralement associées à une expérience de guerre.

La critique semble donc surtout insister sur la nature persistante, fondatrice, inapaisable, de cet « onirisme » de l'expérience de guerre, qui se serait épanoui dans l'après-guerre avant de continuer à essaimer tout au long de son œuvre. Il faut toutefois signaler que cette perspective n'est pas partagée par tous les commentateurs. Yoshimoto Takaaki est par exemple une exception que la place importante de ce penseur dans la critique littéraire japonaise d'après-guerre rend notable. Pour Yoshimoto, l'œuvre de Shimao s'explique avant tout par la psychologie de l'écrivain. Elle dériverait de sa nature angoissée et asociale, de son inadaptation aux rapports humains (que Yoshimoto désigne sous le néologisme d'*iwa* 異和, « dysharmonie » ou « inadaptation »), plutôt que de la nature de ses expériences. A propos des récits racontant l'expérience de guerre de Shimao de manière onirique, et donc de la période d'après-guerre, Yoshimoto affirme ainsi :

もともと島尾敏雄の作品は、どんな超現実的な作品でも、かならず心的な体験か、現実的な体験に裏うちされている。かれをこの時期に方法上

の試みに駆りたてたのは、おそらく、この時期に現実上の即物的なく異和>や<不安>を忘れさせる生活をもったというネガティブな理由によっている。現在じぶんがこの世界に<異和>や<不安>をもっていたら、戦争を主題にした小説に、現実上の<異和>や<不安>を導入することができなかつたろう。そしてこの補償は、すべて心的な体験の<異和>や<不安>に転移させるほかはなかつた。この時期、戦争にも小春日和も小休止もなければならぬ、という事実にはじめて着目したとき、かれをとらえたのは、もし心が<不安>であれば、その<不安>は戦争の緊迫した雰囲気のためではなく、自分の資質から直かにくるのではないかという内省であった。⁴⁹

Dès l'origine, les œuvres de Shimao, aussi surréalistes qu'elles aient pu être, se sont nécessairement appuyées sur une expérience, mentale ou réelle. Ce qui l'a poussé à cette époque vers des expérimentations de méthode, a dû dépendre d'une raison négative, comme le fait de connaître alors une existence qui lui fasse oublier son « inadaptation » et son « angoisse » objectives et réelles. A cette époque, s'il avait eu dans ce monde une « inadaptation » et une « angoisse », il n'aurait sans doute pas pu introduire cette inadaptation et cette angoisse réelle dans des romans ayant pour thème la guerre. Ainsi cette compensation s'est inévitablement opérée vers l'« inadaptation » et l'« angoisse » d'une expérience purement mentale. Pendant cette période, quand il a porté pour la première fois attention au fait qu'il fallait nécessairement qu'il y ait dans la guerre un été indien, ou une accalmie, ce qu'il a saisi alors en lui-même, c'est que s'il ressentait de l'angoisse, cette angoisse ne venait pas de l'atmosphère oppressante de la guerre, mais directement de sa propre nature.

Yoshimoto Takaaki explique dans ce passage que si Shimao a écrit tant de récits oniriques après-guerre, à une époque où la guerre était finie, et où il n'avait donc censément aucune raison d'éprouver de l'« inadaptation » et de l'« angoisse » vis-à-vis du monde, cela démontre que l'« inadaptation » et l'« angoisse » qui transparaît dans ses récits vient de la personnalité profonde de l'écrivain, et, que celui-ci s'en étant rendu compte, en a alors tiré une « méthode ». Cette assertion suppose cependant que l'après-guerre de Shimao ait réellement été une « accalmie » dans son existence, et plus encore, qu'on puisse séparer clairement dans son écriture ce qu'est l'« expérience de guerre » de l'« expérience d'après-guerre ». Les romans de guerre de Shimao, pour la plupart d'entre eux, ne sont pas en effet seulement des romans de guerre. Ils sont aussi des romans du « présent » d'après-guerre.

49 YOSHIMOTO Takaaki, « Sensô » (「戦争」« Guerre »), dans *Yoshimoto Takaaki zenchosakushû 9 sakkaron 3*, 吉本隆明全著作集9 作家論3 (Œuvres complètes de Yoshimoto Takaaki n°9, Essais sur les écrivains n°3), Tôkyô, Keisô shobô, 1975, p.55.

Il faut d'autre part observer qu'au milieu des années 50, Shimaō a renié, quoique avec quelques nuances, la série de textes qu'il a constituée après-guerre. En 1956, il déclare ainsi ceci dans la postface à la réédition de son emblématique récit de 1948, *Yume no naka de no nichijō*, lui-même intégré dans un recueil de textes de cette époque :

私は今これらの短篇群を人ごとのようにしかみることができない。こんなことを書いたのかしらと思うようなことが多いのです。多くのことをどんどん忘れた。こんなふうなものをもう書こうと思わない。しかし私がもし過去の作品群の中からいくつかを自分のものとしてさし出すことを要求されたら、或いはこの短篇集のなかのいくつか、例えば「孤島夢」、例えば「アスファルトと蜘蛛の子ら」を挙げることになるでしょう。それは苦痛である。私は自分の表現を見つけようとして累々たる死骸を築いた。その死骸を尚こうして白日の下に置こうとするのは、たじろがずに進みたいから、からか？さて読者はこの未完成作品群をいったいどのようによんでくれるのか。⁵⁰

Aujourd'hui je ne vois ces récits que comme des choses qui ne me concernent plus. « Ai-je vraiment écrit cela ? », m'arrive-t-il de me demander au sujet de beaucoup d'entre eux. J'ai vite oublié la plupart de ces textes. Je ne pense pas que j'écrirai encore des récits comme ceux-ci. Cependant, si parmi ces œuvres du passé on me demandait d'en présenter plusieurs que je puisse présenter comme propres à moi-même, sans doute donnerais-je en exemple « Kotōmu » ou bien « Asufaruto to kumo no kora », qui figurent dans ce recueil. C'est quelque chose de douloureux. Dans ma tentative de découvrir ma propre écriture, j'ai édifié des piles de cadavres. Si j'ai décidé de poser ainsi ces cadavres en pleine lumière encore aujourd'hui, est-ce parce que je veux désormais avancer sans hésiter – ou non ? Quoi qu'il en soit, je me demande comment le lecteur lira ces œuvres inachevées.

Si le « reniement » de Shimaō paraît s'exprimer dans des termes très sévères (« choses qui ne me concernent plus », « piles de cadavres », « œuvres inachevées »), comme souvent chez l'auteur une ambiguïté hésitante resurgit bientôt, telle cette tournure finalement interrogative de l'avant-dernière phrase. Quand Shimaō affirme qu'il « n'écrira plus de la sorte », il ne s'agit d'ailleurs pas d'abandonner l'écriture onirique. La même année que la postface à *Yume no naka de no nichijō* paraît en effet l'essai *Hichōgenjitsushugiteki na chōgenjitsushugi no oboegaki* (非超現実主義的な超現実主義の覚え書き Notes sur un surréalisme anti-surréaliste), publié dans une revue de cinéma, un texte relativement abscons⁵¹ dans

50 SHIMAO Toshio, « *Yume no naka de no nichijō atogaki* » 「夢の中での日常」あとがき (Postface à *Yume no naka de no nichijō*), dans *Shimaō Toshio zenshū*, vol.13, op.cit., p.188-189.

51 Dans une postface à cet essai, Shimaō dira de celui-ci qu'il ne se « rappelle pas du tout des

lequel Shimaō explique que si, au bout d'un intense effort, on peut parvenir à ce que le « *quotidien s'infiltré dans les rêves* » (日常は夢の中にも侵入する), cela ne signifie pas pour autant que la « *peur des choses invisibles* » ait été « *digérée à l'intérieur de nous-mêmes* » (眼の見えないもののおそれをじぶんのうちがわに消化しまったのではない) car « *la quotidienneté élargie est plus encore cernée par le danger* » (広がった日常はいつそう危機に追いこまれる。) et en définitive on ne « *peut pas extirper le surréalisme* » (シュールレアリスムをつかみ出せない⁵²). Même si le texte exprime un certain scepticisme à l'idée de l'idée de maîtriser les rêves par la littérature, il ne conclut pas à l'abandon de sa méthode, seulement à ses limites. Et il ne s'agit pas non plus, dans le reniement de la postface de *Yume no naka de no nichijō*, d'abandonner l'écriture de l'expérience de guerre, qui se poursuit dans les années 60 et 70, y compris par le biais onirique, puisqu'on en retrouvera encore des traces dans ses *Yume nikki* (Carnets de rêve) écrits dans les années 1960-70.

Qu'est-ce qui donc, si la guerre est l'expérience fondatrice de l'onirisme de l'écrivain, persiste au fil des décennies, peut expliquer ce reniement de la période d'après-guerre alors que dans le même temps, l'auteur ne « trahit » pas le surréalisme ? L'évocation d'un couple rêve et réalité qui serait confondu par l'expérience de guerre, ou bien l'idée somme toute assez vague que l'on « passe de la mort à la vie, de la vie à la mort », est sans doute incapable de rendre entièrement justice à la complexité de l'écriture par l'auteur de cette expérience hors du commun.

Plutôt qu'un changement psychologique, il y a surtout chez Shimaō entre 1945 et 1954 un buissonnement narratif qui s'opère dans plusieurs directions. Dans cette période expérimentale, certaines branches dépérissent rapidement, d'autres se développent plus lentement avant de connaître par la suite une

sentiments qu'il éprouvait alors en écrivant cela » et qu'il ne « *peut effacer un certain embarras* » d'avoir écrit cela. (今ではそれを書いたときの気持ちをすっかり思い出せず、或るはじらいが消えません。) (SHIMAO Toshio, « Hichōgenjitsushugiteki na chōgenjitsushugi no oboegaki atogaki » 非超現実主義的な超現実主義の覚え書き後書き Postface aux « Notes sur le surréalisme anti-surréaliste », dans *Shimaō Toshio zenshū*, vol.14, op.cit., p.82).

Ces mouvements de reniement, ou de rapides replis (la postface a été écrite en 1962 soit six ans après l'essai), sont une pratique que l'on retrouvera souvent chez l'auteur.

52 SHIMAO Toshio, « Hichōgenjitsushugiteki na chōgenjitsushugi no oboegaki » 非超現実主義的な超現実主義の覚え書き (Notes sur le surréalisme anti-surréaliste), dans *Shimaō Toshio zenshū*, vol.13, op.cit., p.210-214.

croissance vivace. La lignée qui nous intéresse le plus parmi elles est, en phase avec les objectifs de notre thèse, celle qui vise à « étudier » les rêves et permet ainsi d'entrer au cœur de la méthode de l'auteur et de son identité narrative. Cependant il paraît nécessaire, dans un premier temps, de s'appesantir quelque peu sur les autres, et ce pour deux raisons. D'abord parce que tous les récits de cette période ont l'expérience de guerre pour toile de fond narrative, thématique ou sémantique, que cette expérience constitue l'un des « paysages originels » (*genfûkei* 原風景⁵³) littéraires de l'auteur et qu'il est donc important d'essayer de la comprendre dans sa forme la plus épurée, au-delà des différences d'intention et d'expression. Ensuite parce que ces mêmes récits, écrits dans des circonstances proches, interagissent largement entre eux et que même quand ils paraissent répondre à une démarche par la suite avortée, ou une démarche qui n'entre pas directement dans le champ de recherche de notre sujet, ils permettent d'éclairer par contraste les œuvres auxquelles la méthode du rêve s'applique le plus. Il faut donc, avant de parler du récit de rêve, parler du récit de guerre.

1.1) Un demi-mort dans une île en guerre

Qu'est-ce qui, chez Shimao Toshio, constitue un récit de guerre ? Sans doute la question se pose-t-elle davantage chez lui que chez d'autres écrivains ayant fait de leur expérience de la guerre une source d'inspiration littéraire. La diversité des types de récits, le lent étalement de la narration dans le temps, l'absence au final d'action de guerre, oblige à une définition plus ambiguë. On pourrait simplement partir du principe que les récits de guerre sont ceux qui décrivent, s'inspirent de ou font allusion à l'expérience de l'auteur sur l'île de Kakeromajima entre la fin 1944 et le 15 août 1945. Mais cela obligerait à une stricte séparation entre l'expérience vécue et l'expérience écrite, ce qui, chez Shimao Toshio, s'avérera toujours particulièrement malaisée. A la base des récits d'après-guerre qui évoquent la guerre, il y a surtout, comme suggéré par la critique, une perception commune, une « unité psychologique », qui persiste

53 Selon l'expression du critique Okuno Takeo. Voir OKUNO Takeo, « Shimao Toshio no genfûkei (Shimao Toshio taidan) » 島尾敏雄の原風景 島尾敏雄対談 (Le paysage originel de Shimao Toshio, conversation avec Shimao Toshio), dans *Uchi ni mukau tabi Shimao Toshio taidanshû* 内に向かう旅—島尾敏雄対談集 (Le voyage vers l'intérieur, Collection d'entretiens avec Shimao Toshio), Tôkyô, Tairyûsha, 1976, p.9-90.

jusque dans les années 50 et qui est reconnue sans fard par l'auteur lui-même. Dans l'essai de 1953 *Tobikoenakereba !* (跳び越えなければ Il faut franchir le pas !) Shimao évoque ainsi un état d'esprit propre à la période d'après-guerre où il tendait avoir écrit comme un mort, ou, plus précisément, « *comme un demi-mort*. ».

ある日私は自分の屍臭をかいた。(中略)これは屍臭だと認めた時、私の過去の小説、すなわち「単独旅行者」「夢の中での日常」「徳之島航海記」以降一つの長篇と三十二の短篇の道程が死者の書への傾斜であることが分かった。いや、「未遂の死者の書」であることが。⁵⁴

Un jour j'ai reniflé l'odeur de mon cadavre. (...) Lorsque j'ai pris conscience que c'était bien une odeur de cadavre, j'ai compris que mes romans d'alors, toute cette série composée de trente-deux courtes histoires puis d'une longue (à partir de « Tandoku ryokōsha », « Yume no naka de no nichijō », « Tokunoshima kōkai-ki »...), tendait à ressembler à un Livre des Morts. Ou plutôt à un Livre d'un Demi-mort.

Shimao écrit là du point de vue d'un survivant qui aurait réussi à surmonter la mort, ou s'apprêterait à le faire (c'est le sens de cet essai). Il avalise en tout cas ici l'idée que la « mort », prise dans sa signification métaphorique, n'est pas pour lui un simple état de cessation de la vie mais une façon de percevoir le monde, une expérience intérieure et quotidienne dont même la survie physique ne permet pas de sortir spontanément. Il y aurait eu ainsi une période de création, assez intense et compacte pour pouvoir être délimitée temporellement, qui renverrait au fait d'« écrire comme un demi-mort », avant de s'estomper.

Cependant, dans cet essai, Shimao évoque aussi la « *trahison envers son passé* » qu'aurait représenté le fait de se « rendre compte de cette odeur de cadavre » : « *Je ne voulais pas penser que c'était une odeur de cadavre. Penser que c'était une odeur de cadavre, c'était céder à l'idée troublante qu'il y avait là une trahison. Cette trahison envers mon passé tenace pouvait me menacer moi-même.* » (それは屍臭だと思いたくなかった。屍臭と思うことは、裏切りだというようななやましい考えにとりつかれた。自分のいこじな過去に対する裏切りは私自身をおびやかした。⁵⁵) Quel passé s'agit-il ici de « trahir » ? S'agit-il de celui-ci de l'expérience de

54 SHIMAO Toshio, « *Tobikoenakereba !* » 跳び越えなければ! (Il faut franchir le pas !), *Shimao Toshio shū Sengo bungaku essei sen 10* 島尾敏雄集戦後文学エッセイ選 10 (Recueil d'essais de Shimao Toshio Sélection d'essais littéraires d'après-guerre n°10) Tôkyô, Kage Shobô, 2007, p.27-28.

55 Ibid., p.28.

guerre, ou de celui qui lui fait suite, celui de l'écriture de la guerre dans l'après-guerre ? On a presque envie de répondre que dans le cas de Shimaō les deux se mélangent et que c'est là toute l'ambiguïté de son « traumatisme de guerre », qui se partage entre écriture et expérience comme entre rêve et réalité. En retenant cette interprétation, le « cadavre » ou, « demi-cadavre » ne serait pas simplement lui l'ex-soldat *tokkōtai* qui aurait échappé in extremis à la mort, mais l'ensemble de son œuvre littéraire de l'immédiat après-guerre.

Pour remonter à la source de l'expérience de guerre de Shimaō et de la perception « onirique » qui lui serait propre, peut-être vaut-il mieux commencer par s'intéresser aux récits les plus imprégnés de réalisme psychologique et qui sont, en toute logique, ceux qui essaient de décrire avec le plus de détails l'état d'esprit du *tokkōtai* qu'a été l'auteur pendant les événements. On se référera ici à deux textes, écrits respectivement en 1948 et 1949 : *Tokunoshima kōkai-ki* 徳之島航海記 (Journal d'une traversée vers Tokunoshima) et *Shutsukotō-ki* 出孤島記 (Récit de la sortie de l'île). Il y en a évidemment beaucoup d'autres, mais ceux-ci ont la particularité d'être les premiers du genre qu'écrit l'auteur, et les plus proches temporellement de son expérience de guerre elle-même.

Tokunoshima kōkai-ki et *Shutsukōto-ki* diffèrent quelque peu sur le plan narratif en ce que le premier raconte une traversée maritime effectuée par un commandant d'escadron de *tokkōtai* (qui s'exprime à la première personne comme dans la plupart des textes de l'auteur), là où dans le second récit ce même commandant est simplement en station sur une île, lors de ce qui apparaît comme la phase terminale de son expérience de guerre. Pour autant, en dépit de ce contraste apparent entre mouvement et immobilité, les deux textes semblent enfermés dans le même monde, lequel est bien moins délimité par des frontières physiques que par les règlements aussi étroits qu'impénétrables de la guerre. L'incipit de *Tokunoshima kōkai-ki* présente ainsi la « traversée » (*kōkai*) au centre du récit comme un leurre :

そしてその日、私は夜の白み始める頃をねらって徳之島に向かって出港する予定になっていたことに直面していた。私の気分が何かの約束にしばられていたというのはこのことであった。それは自分勝手にこっそり楽しみを

求めて名知らぬ場所に出向くという旅行とは違っていた。色々の制約の上に而も強行しなければならない性質の旅行であった。⁵⁶

Puis ce jour-là, j'étais confronté au fait qu'il était prévu de lever l'ancre en direction de Tokunoshima au moment propice quand la nuit commencerait à s'éclaircir. C'était ce que j'entendais quand je parlais d'une promesse par laquelle je me sentais lié. Ce n'était pas un voyage que j'accomplissais de mon propre chef, partant en quête de plaisirs secrets vers un endroit inconnu. Ce voyage-là m'était imposé par toutes sortes de règlements.

De manière générale, le monde du *tokkôtai*, qui est décrit en détails par le narrateur de *Shutsukotô-ki*, peut être saisi comme un monde étroit et clos. Il est clos spatialement, puisque toute l'action se déroule sur l'île de Kakeromajima, et, en grande partie, dans la crique où le narrateur et ses hommes se sont installés et où tout déplacement vers l'extérieur est sévèrement réglementé. Les communications avec le « monde extérieur » sont elles-mêmes extrêmement limitées, de sorte que les soldats ne peuvent compter que sur eux-mêmes et le soutien des habitants de l'île pour assurer leur subsistance.

Ce monde est également clos temporellement puisque son issue est en principe déjà connue : le *tokkôtai* ne reste sur l'île que le temps d'attendre son ordre de mission, qui implique nécessairement sa mort. De ce fait, il n'est amené à y rester que pendant une période limitée, ici une période de six mois, encore restreinte par le récit qui, dès la première phrase, s'inscrit dans un temps très étroit (三日ばかり一機も敵の飛行機の爆音をきかない。⁵⁷ *Depuis trois jours environ je n'entendais plus le vrombissement des avions ennemis.*). Ce temps se retrouve clôturé par l'ultime frontière de l'inéluctable mission à venir, qui règne souverainement sur le texte :

今でこそ不思議に思うのだが、私はそのような目標直前での舟艇離脱という冷静な行動がとれそうにないから、いっそのこと自殺艇と一緒に敵の船にぶつかってやろうと、もうその他にどんな道も自分に許されていないように思い込んでいたことだ。

この一年間というものは、そんな事情で、明けても暮れても、身体ごとぶつかることばかり考えていた。⁵⁸

56 SHIMAO Toshio, *Tokunoshima kôkai-ki* (Journal d'une traversée vers Tokunoshima) dans *Shimao Toshio sakuhinshû* 島尾敏雄作品集 (Œuvres de Shimao Toshio), vol.1, Tôkyô, Shôbunsha, 1962, p. 110. Un résumé succinct de la plupart des œuvres citées est disponible en annexe (infra, p.523).

57 SHIMAO Toshio, *Shutsukotô-ki* 出孤島記 (Récit du départ de l'île) dans *Shimao Toshio sakuhinshû*, vol.2, op.cit., p.1.

58 Ibid., p.2.

Aussi étrange que cela puisse me paraître aujourd'hui, étant donné que je me sentais incapable de quitter froidement mon bateau juste en face de la « cible », j'étais persuadé que la seule voie qui me restait consistait à rejoindre les bateaux-suicides pour me jeter contre les navires ennemis . J'avais passé cette année, dans ces mêmes circonstances, à penser jour et nuit à la collision de mon corps.

Cependant, l'issue fatale, même présentée comme certaine, diffère fondamentalement de celle à laquelle est voué un condamné à mort qui attend son exécution, un malade atteint d'un mal incurable ou, pour rester dans le cadre de la guerre, un soldat ou un civil menacé par l'imminence d'un bombardement. Dans le cas du *tokkôtai*, celui-ci joue un rôle actif dans sa propre mort, qui intervient au bout d'une mission qu'il a lui-même délibérément enclenchée. Il y a donc une adéquation totale entre l'individu et sa propre mort, et de ce fait celui-ci est forcé de « vivre » en se voyant comme *déjà* mort. Le récit se situe ainsi dans un temps inversé : la vie du *tokkôtai* commence avec la mort et finit avec la mort, comme une boucle. Entre les deux extrémités de la boucle se trouvent la répétition quotidienne de la mort, les efforts pour « rester mort », soit combattre la tendance naturelle de son corps à suivre la marche naturelle du temps et celle de son esprit à penser et à espérer, tout en les entraînant à l'accomplissement de la mission fatale. Le narrateur donne à cette tâche la signification paradoxale de « devenir plus jeune » :

私は日に日に若くなって行った。つまり歳をとって行かないのだ。私の世の中は南の海の果ての方に末すぼまりになっていた。その南の果ての海は突然に懸崖になっていて海は黒く凍りつき、漏れた海水が、底の無い下方に向かって落ち続けていた。

私はそこから落下する為に、毎日若くなって行った。而もそこに行く前に、一つだけ思いきった行動を起さなければならない。眠っている間に、そっとそこに突き落として貫うというわけにはいかない。一メートル歩く為にも、こちらから身体を起こして、重い足を動かさなければならない。⁵⁹

Jour après jour je devenais plus jeune. Autrement dit, je ne vieillissais plus. Mon monde s'était rétréci à l'extrémité des mers du sud. Soudain à cette extrémité la mer devenait une falaise, et l'eau qui s'en échappait, noire et glaciale, plongeait et plongeait encore vers les abysses.

Pour tomber, je devenais plus jeune chaque jour. De plus avant de parvenir jusque là, je devais prendre résolument l'initiative. Personne ne pouvait me pousser tranquillement de la falaise pendant mon sommeil. Même pour faire un mètre, il me fallait soulever mon corps et mettre en mouvement mes lourdes jambes.

59 Ibid., p. 4.

La perception du futur est ainsi intimement liée à l'image des « profondeurs » de l'océan, où règne une obscurité absolue. Quant à celle du passé, elle s'éloigne de la mémoire, jusqu'à ce que son existence même paraisse douteuse : « *Le membre d'un équipage de bateau-suicide que j'étais avait perdu la moindre simple notion de ce qu'était un souvenir.* » (自殺艇乗組員の私にとって、思い出ということの素直な感じはなくなっていた⁶⁰)

Cette perception du temps comme clos et figé entre naturellement en rapport avec la désincarnation du corps exigée par la mystique du *tokkôtai*, encore qu'il faille comprendre le « corps » dans un sens large qui regrouperait le passé, l'individualité, l'humanité même du narrateur, tout ce qui s'oppose à la pleine assimilation du corps à la machine qui doit le conduire à la mort⁶¹. Le refus du rythme naturel du corps, de son odeur, de ses sécrétions et de ses besoins doit se saisir dans ce cadre : « *Mon odeur corporelle était difficile à faire disparaître, mais je priais chaque nuit pour que quelque divinité sans nom m'en débarrasse.* » (自分の体臭は消し難く、しかも私は毎夜名前のない神に祈って体臭の消えることを願った。⁶²). Les corps des *tokkôtai* sont en fait leurs armes de guerre, ces vaisseaux avec lesquels ils doivent partir heurter les navires américains et qui à l'instar de leurs voyageurs sont hantés par la menace de la dégradation physique. Pourrissant lentement dans l'ombre de la grotte où ils sont entreposés, ils restent néanmoins prêts à l'emploi, tels des « vaisseaux fantômes » surgissant au-delà de leur temps pour apporter la mort.

Le narrateur de *Tokunoshima kôkai-ki* connaît une obsession semblable envers la dégradation de son propre corps, qu'il angoisse comme « rongé par les puces » et qu'il rêve « placé en quarantaine », « organisme entièrement protégé des éruptions, de la rougeole et de tous ces autres microbes » (ふきでものや麻疹や其の他の一切の病菌から全く遮断された肉体⁶³). Il tente de conjurer ce grand écart entre l'idéal de pureté corporelle du *tokkôtai* et le corps réel dont l'attente prolongée entraîne l'inévitable pourrissement par l'invocation réconfortante du

60 Ibid., p. 5.

61 Sur la désincarnation du corps dans l'idéologie du *tokkôtai*, particulièrement sensible dans les récits de Shimao, voir OHNUKI-TIERNEY Emiko, *Kamikaze, Cherry Blossoms and Nationalism : the Militarization of Aesthetics in Japanese History*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

62 *Shutsukotô-ki*, op.cit., p.4.

63 *Tokunoshima kôkai-ki*, op.cit., p.109.

monde matériel de l'équipement de combat : son uniforme, son sabre, ses chaussures etc... L'environnement créé par les objets de guerre préfigure en effet déjà la mission et son bon déroulement, soit ce qui est irrésistiblement hors d'atteinte de l'imagination du narrateur. Celui-ci s'efforce d'ailleurs de maintenir un ordre parfait autour de lui, comme si la réussite de la mission à effectuer dépendait de la préservation de cet ordre. *Shutsukotô-ki* rappelle ainsi que dans ce temps délimité à chacun de ses pôles par le néant, le soldat est en effet livré à lui-même pour trouver la force de vivre assez longtemps pour accomplir sa mission :

我々は犠牲者だと自分に悲劇を仕掛けている気分もあったろうし、又仮構のピラミッドの頂点で、お先真っ暗のまま、本能の無数の触角を時間と空間の中に遊ばせて、何とか平衡を保とうとしていたのだろう。⁶⁴

Nous nous sentions les acteurs de quelque tragédie dans laquelle nous jouions le rôle du martyr, ou comme debout au sommet d'une pyramide fictionnelle, les ténèbres devant nous, sondant l'espace et le temps avec d'innombrables antennes dont l'instinct nous aurait dotés, et tentant tant bien que mal de garder notre équilibre.

Son « équilibre » (*heikô* 平衡), le narrateur le trouvera essentiellement dans le refuge vers la vie instantanée, le « quotidien » (*nichijô* 日常) stable, répétitif, ennuyeux, mais rassurant de l'existence de soldat. Ce quotidien, dans les récits de guerre de Shimaô, se manifeste avant tout à travers les traces qu'en laisse le monde sensible. Dans *Tokunoshima kôkai-ki*, le monde sensible apparaît comme objet de perceptions incertaines (tels les bruits parasites qui poursuivent le narrateur pendant le récit, et que celui-ci assimile aux vrombissements des avions ennemis), et en raison justement de cette incertitude, il est facilement associé aux sentiments profonds du narrateur, comme un paysage mental trouvant sa traduction sensorielle. La culpabilité, l'impuissance, le rappel à sa « promesse » de partir en mission et d'y trouver la mort, résonnent ainsi en écho à travers les sons lancinants qui l'entourent. A l'inverse, dans *Shutsukotô-ki*, la disparition subite des bruits d'avion dès le début du récit détruit les repères temporels du narrateur et le laisse totalement désorienté. Son hyperesthésie (il se décrit lui-même comme « localisateur acoustique perfectionné » (精巧な聴音機)⁶⁵) tente alors vainement de

64 Ibid., p. 4.

65 Ibid., p.16.

s'appliquer au monde de l'île – monde auquel son statut de *tokkôtai* l'empêche en définitive de s'intégrer.

Par-delà le quotidien, dans un espace-temps indéterminé, figure en effet la perspective de la mission, et l'attente concomitante de celle-ci. La mission n'apparaît pas comme le prolongement d'un quelconque engagement antérieur, et la question de sa valeur militaire n'est pas plus posée. Le temps de l'Histoire en effet, bien qu'il détermine entièrement le présent du narrateur, n'est perceptible que de manière extrêmement lointaine, voire même irréelle. Ainsi dans *Shutsukotô-ki*, le narrateur reçoit par le ciel des tracts largués par l'armée américaine, qui décrivent de manière hautement symbolique la progression de l'ennemi à travers l'image des aiguilles d'une horloge avançant vers minuit, et saisit par là la possibilité d'une attaque imminente. Mais les événements qui se déroulent au-delà lui restent inaccessibles et incompréhensibles, comme propres à un continuum entièrement distinct :

そして時は不気味に進行を止め、毎日の出来事は既に歴史書に書かれていることばかりのように思えた。どんなことが起こっても新鮮な驚きを感じなかった。ムッソリーニが虐殺されたこともヒトラーの消失も私にはその意味が分らず、歴史年表の古い記事を読むのと変わりがなかった。⁶⁶

Étrangement, la marche du temps s'était arrêtée, comme si les événements présents avaient déjà été écrits dans les livres d'histoire. Quoi qu'il puisse survenir, cela ne me causait aucune surprise. Mussolini pouvait être exécuté, ou Hitler disparaître sans que la signification de ces faits ne m'atteigne, comme si je les avais lus dans les notices des chronologies historiques.

Et lorsque l'Histoire devient trop pressante et envahit la conscience du narrateur, celui-ci, tout en consentant à ce que le temps continue tout de même à s'écouler autre part, développe à nouveau l'impression obsédante que les faits se sont *déjà* déroulés, dans un passé lointain sur lequel il n'a plus de prise - un passé qui précède sa « mort » :

或時は我々はポツダム宣言の要約のビラを天から受取った。(中略)そして、ポツダム会談というような歴史事件は、中学生の頃に教科書で既に習ってしまった気がするのであった。そんな古臭いことを、何故今頃持出して来て、その要約を空から我々にばらまいたりするのだろうかと思った。⁶⁷

66 Ibid., p.4.

67 Ibid., p.6.

Un jour, nous reçûmes du ciel des tracts qui résumaient la déclaration de Potsdam.(...) Un événement historique comme la rencontre de Potsdam, j'avais l'impression de l'avoir déjà appris dans un livre scolaire à l'époque où j'étais collégien. Je pensais : pourquoi vient-on nous embêter avec de vieilles histoires, en éparpillant ainsi sur nos têtes ces résumés ?

La guerre est donc, dans ses causes comme dans ses conséquences, un inconnu, qui se laisse facilement transformer en abstraction. Ce n'est, pour le narrateur de l'expérience de Shimaō, qu'un ensemble de codes, de normes, de valeurs qui n'opèrent que dans le cadre clos de l' « île », enfermées dans un quotidien atemporel et désincarné, et qu'ainsi l'on peut répéter inlassablement, aussi absurdes et inutiles soient-elles.

1.2) L'attente dans l'inconnu

L'inconnu en l'occurrence est multiple. Tout d'abord, il y a l'inconnu du destinataire de la mission, une mission que le narrateur de *Shutsukotô-ki* caractérise comme « *une promesse faite à on ne savait qui* » (« *Sans penser que nos actions pouvaient encore changer le cours de la guerre, nous continuions tout de même à nous accrocher fermement à cette promesse que nous avons faite à nous ne savions qui.* » 我々のその行為によって戦局が好転するとも考えられなかったが、それでも誰に対してしたか分らぬ約束を義理堅く大事にしていたのだ⁶⁸). Privée de destinataire, la mission paraît ainsi également privée de cause, celle-ci étant renvoyée dans un passé obscur et inaccessible, dont subsistent seulement les conséquences concrètes. *Tokunoshima kôkai-ki* brode également sur ce thème, au moment du récit où le narrateur, réveillé par un bruit perçant d'origine inconnue et resté dans un état de semi-conscience depuis, reprend contact avec son impénétrable « promesse » :

約束した何かをしなければならぬといううっとうしい気分、それは時と所を問わないで襲って来る。そして私がそのいやな音響と戦っていても自分自身に後ろめたさを感じ出していたのは、きっと眼を覚せば、何か為なければならない事があったのに違いなかった。誰かに、何かを約束したのに相違ないのだ。その何かは、くだらない古い観念のようなものであるにしても。⁶⁹

68 Ibid., p.4.

69 *Tokunoshima kôkai-ki*, op.cit., p. 104.

L'impression désagréable d'avoir une promesse à tenir m'assailait en n'importe quel lieu et à n'importe quelle heure de la journée. Si j'avais ressenti en moi un remords pendant que je me battais avec ce pénible bruit, c'était sans nul doute parce que je savais qu'une fois réveillé, il y aurait quelque chose que je devrais faire. J'avais promis à quelqu'un quelque chose, aucun doute là-dessus. Et ce, même si ce « quelque chose » ressemblait à un vieil idéal désuet.

La guerre qui l'attend fait du narrateur, comme il le dit lui-même, un « pistolet à un coup » (拳銃一挺⁷⁰). Le *tokkôtai* en effet n'a pas d'ennemis à affronter, pas de stratégie à définir, et pas de mission à accomplir, si ce n'est celle, unique et finale, qui le mènera vers la mort : *Nous avons une seule tâche à accomplir, et en dehors de cela, nous étions des soldats inutiles.* (我々は或る一つの仕事を除いては役に立たない戦闘員であった。⁷¹).

Par conséquent, la « tâche » principale de ces soldats se limite à attendre, une attente d'autant plus interminable qu'elle prend place, comme dans nous l'avons vu, dans le temps incertain et séparé du monde propre au *tokkôtai*. Il s'agit essentiellement d'attendre dans le vide, car non seulement on ne sait pas quand la mission aura lieu, mais il importe de ne pas trop penser à l'objet même de l'attente, car la pensée affaiblit le corps du soldat. Si l'attente allonge ainsi le temps dans l'esprit du narrateur, celui-ci pour la rendre supportable découpe le temps en fragments de plus en plus brefs, qui rendent caduques toute succession temporelle :

私の頭の中には猛烈に無気力な空白の渦があった。昨日は今日に続かず、そして又今日は明日に続いて行きそうもない。ただ南方洋上の T 島のあたりが絶え間なくどろどろとおどろに鳴り響き、運命の日をのみ待ちくたびれて、一瞬一瞬だけが存在しているようなその日その日があっただけだ。⁷²

Dans ma tête un vide léthargique tourbillonnait sans relâche. Aujourd'hui ne succédait pas à hier, et demain ne succéderait pas à aujourd'hui. Au sud vers l'île de T. je n'entendais que des grondements, et, épuisé d'attendre le jour fatal je vivais de jour en jour comme si j'avais vécu d'instant en instant.

70 *Shutsukotô-ki*, op.cit., p. 3.

71 *Ibid.*, p.3.

72 *Ibid.*, p.4.

L'attente devient alors non un « état » temporaire du soldat voué au suicide, mais une *fonction*, qu'il remplit indépendamment des circonstances :

私は無聊であり、ただ待っているだけだ。特攻戦が下令されるその瞬間を、だ。どこか日陰者の生活に似て居り、即時待機で、その時を待っていた。⁷³

En proie à un profond ennui, je ne faisais qu'attendre. Le moment où on donnerait l'ordre de l'attaque suicide. J'attendais, en état d'alerte, comme ces hommes qui passent leur vie tapis dans les ténèbres.

Tout en attendant la mission, le narrateur passe un temps considérable à l'imaginer, ce qui est pour lui source permanente d'angoisse. La conséquence naturelle de l'inaction, de l'inexpérience ainsi que de la léthargie inhérente à la répétition d'un quotidien absurde et inutile, est en effet un détachement sensible du narrateur par rapport à la perspective de l'action. Car le quotidien dans lequel il est immergé ne se substitue pas à l'action, il se contente de paralyser toute autre action ou pensée qui s'y opposerait. Il ne contribue donc pas à préparer le narrateur à sa mission, mais seulement à le préparer à la *représentation* de sa mission, à cette « tragédie » dans laquelle il doit jouer son « rôle ». Abondent ainsi les métaphores qui décrivent la mission à venir comme un spectacle, une « cérémonie » : *On pouvait penser que l'heure de la cérémonie où aurait lieu notre suicide collectif allait bientôt sonner.* (いよいよ我々集団自殺者の祭典の時刻が近付いたように思われた。⁷⁴). Le caractère théâtral de la mission est d'ailleurs renforcé par le fait que celle-ci doit nécessairement prendre place la nuit, de fait que même si sa date est inconnue, les circonstances de son exécution sont quant à elles déjà fixées.

En quelque sorte la mission suicide paraît ainsi un scénario déjà écrit (la préparation, puis la mission, puis les ténèbres), qui demande moins des soldats que des comédiens (le texte insiste d'ailleurs sur l'absence d'entraînement militaire sérieux des participants), et dont la transposition dans le temps du réel s'avère délicate. Plus la perspective de l'action se rapproche, plus l'inadéquation entre la représentation et la pratique se fait plus sensible. La comparaison omniprésente à cet égard est celle de la guerre comme *kodomodamashi* こどもだまし (« jeu d'enfants »). Ainsi dans *Shuppatsu wa tsui no otozurezu*, dans la phase cruciale de

73 Ibid., p.8.

74 Ibid., p.4.

la mission, le narrateur se compare encore à un enfant se préparant à partir en excursion⁷⁵, une comparaison qui concentre à la fois son inexpérience et la difficulté d'insérer la mission dans le temps présent.

Le quotidien monotone, répétitif, dans lequel est enfoncé le narrateur, tout en le détachant de la perspective de l'action, finit par engendrer une sourde impatience de vivre si ce n'est le combat, tout du moins un moment décisif. C'est ainsi par exemple que dans *Tokunoshimakôkai-ki*, la distance qui sépare encore le narrateur de l'action lui permet de fantasmer les dernières heures qui précèdent la mission :

勿論それは他の日の時間と比較すれば、数字も挙げられない程のごく短い、せいぜい四、五時間といった所であろうけれども、想像してさえまだ生命があるということを、重たく素晴らしく感じられる刻々ではないか。それだけの時間をどんなに十分に持っても誰からも脅かされることは無いように思えた。それは非常に緊張した繁忙な時間に違いないが、それと同時にもうすっかり弛緩して伸び切ってしまった、未来への営みを考える気持になれない怠惰な拡大された淀みでもあった。その頗る怠惰な気分の蜜を、舌なめずりして口の中にふくむようなものであると思われた。⁷⁶

Bien sûr si ce moment pouvait être comparé à celui d'un autre jour, ce serait un espace de quatre, cinq heures à peine, si court au point qu'on ne saurait le calculer, mais où, rien qu'en y pensant, à chaque instant on ressentirait le fait d'être encore vivant dans toute sa gravité et sa magnificence. Et pendant ce court laps de temps, quel qu'en soit la durée, il n'y aurait plus de raison de se sentir menacé par qui que ce soit. Ce serait un moment incroyablement oppressant, certes, mais en même temps une stase indolente qui s'élargirait et pendant laquelle il deviendrait impossible de se préoccuper du futur. Je me voyais me pourlécher du nectar de cette si douce indolence et le garder en bouche.

On remarque ainsi que ce que fantasme le narrateur à travers l'évocation idéalisée des « derniers moments », ce n'est pas le passage à l'action tant attendue mais au contraire une espèce de nirvāna où une fois l'interminable attente arrivée à son terme survient l'extinction de tout désir de « futur » et l'éveil passif à la « gravité » et la « magnificence » de la vie. Le narrateur de *Tokunoshima kôkai-ki* conçoit ainsi simplement la période décisive comme le négatif de son quotidien.

Il faudra cependant attendre *Shutsukotô-ki* pour connaître précisément la réalité de ces « derniers moments ». Dans la journée du 13 août 1945, le narrateur du récit, alors revenu d'une visite à sa compagne (qui porte dans le roman le nom

75 *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu*, op.cit., p.200.

76 *Tokunoshima kôkai-ki*, p.107.

de « N »), avec la tranquille assurance qu'il ne s'était rien passé en son absence, finit en effet par recevoir son ordre de mission. Si l'annonce de la mission ne se fait que de manière progressive (le narrateur apprenant d'abord que des navires ennemis se dirigent vers son île, puis qu'il doit envoyer un seul bateau-suicide en mission, avant que l'ordre ne soit rectifié en faveur d'une attaque collective), une fois le processus menant au « moment décisif » enclenché, le narrateur bascule dans un temps condensé à l'extrême : de l'attente quotidienne et incertaine du *jour fatal* (運命の日), on passe à l'attente immédiate au sein d'un *état d'alerte* (即時待機) désormais matérialisé. Le récit devient subitement un compte rendu haletant des événements présents.

Cependant ces préparatifs s'achèvent rapidement. Une fois prêt à partir, le narrateur, au cœur de la dynamique quotidien/état d'alerte à laquelle il est voué, se retrouve psychologiquement confronté au deuxième terme de cette dynamique : tout ce qui n'est plus le quotidien devient aussitôt l'état d'alerte. L'action doit nécessairement suivre l'attente et entre les deux, il n'y a que le « vide », où il se heurte à l'impossibilité d'imaginer l'action elle-même :

私は空虚の中に陥ち込んだ。それは、私の時間の中の或る瞬間の真空の放心であったかも知れない。さて、戦闘はどんなにして展開されるものだろう。その血なまぐささの程度はどんなものなのか。もう直ぐやって来る筈の阿鼻の世界を私は想像することが出来ない。⁷⁷
J'avais basculé dans le vide. Un instant de vacuité au milieu de mon existence temporelle, et j'avais été absorbé dedans. A quoi ressemblerait le combat ? A quel point serait-il sanglant ? Un monde d'agonie et de souffrance se dressait à l'horizon et j'étais incapable de l'imaginer.

L'impossibilité d'imaginer la mission devient ainsi une obsession plus pressante encore à l'approche du départ. Le narrateur perçoit par ailleurs pleinement la contradiction insoluble qui l'attend : devoir partir en mission l'esprit « immobile » ou « paralysé » (麻痺 *mahi*) tout en affrontant l'ennemi avec toute sa « lucidité » (素面 *sumen*), empêchant la suspension de la conscience :

私たちは麻痺を要求した。然し最後のその時が、徐々にやって来るという自殺艇の置かれた条件の為に、私たちは素面で、そこに近づいて行かねばならぬことが要求されていた。⁷⁸

77 *Shutsukotô-ki*, p.27-28.

78 *Ibid.*, p.28.

Nous réclamions la paralysie. Toutefois en raison de la situation dans laquelle se trouvaient nos bateaux-suicide, en cet ultime moment qui s'approchait de plus en plus, on demandait de nous que nous partions là-bas en gardant toute notre lucidité.

L'évolution de la situation au soir du 13 août, qui fait que la mission peut être lancée dans un temps très bref, et d'autre part l'idée que toute forme d'attente « passive » est dangereuse, transforment l'attente en un moment paroxystique. Le narrateur se met à attendre un moment qui peut survenir « maintenant ». Autrement dit, il se met à vivre dans ce « maintenant », à partir de ce fragment d'action inachevée, simulant l'instantanéité de l'alerte comme suspendu et figé au bord du gouffre qui l'attend :

不思議に此の世への執着を喪失してしまった。ただ一刻きざみに先へ延ばされていることが焦燥の種を植えた。即時待機の精神状態を持続することは苦痛であった。今がチャンスだ。今が丁度いい。今なら平気で出て行かれる。⁷⁹

Étrangement, j'avais perdu tout lien d'attachement avec ce monde. Que la mission soit encore remise à plus tard, ne serait-ce qu'un instant plus tard, me faisait déborder d'impatience. L'état d'alerte était psychologiquement pénible à soutenir. Maintenant était le bon moment. Le moment parfait. Le moment où je pouvais partir serein.

Seulement le départ n'arrive pas. Au matin du 14 août, la circularité du quotidien refait donc son apparition dans le texte, sans pour autant que le narrateur ne cesse de rester en suspens vers la mort. De la simulation d'action que constitue cette position de suspens le narrateur repasse vers le quotidien, une progression anti-temporelle qui lui inspire un sentiment d'irréalité :

八月十四日の暁方、入江が白み渡る頃おいまで、私は当直室の洞窟の中で、頭の中は真空のように冷たく凍りつき、考えることは何もなく、フィルムが断ち切れて逆に回転するような錯覚の中で、千鳥の泣く音や雀の払暁の囀りを迎え聞いた。⁸⁰

À l'aube du 14 août, alors que la lumière commençait à pointer sur la crique, du fond de la salle de garde aménagée dans la grotte je sentais mon esprit gelé, comme au milieu du vide, et je ne pensais à rien, entendant le cri d'un pluvier ou le pépiement d'un moineau aux premières heures du jour, avec l'impression que l'on avait coupé la bobine d'un film et que celui-ci s'était mis à marcher à l'envers.

79 Ibid., p.31.

80 Ibid., p. 35.

Ce passage met ainsi en valeur l'impression la plus forte que laisse le texte : celle d'un narrateur se sentant vivre « après » un événement qui a déjà eu lieu et dans lequel il aurait dû mourir, et qui voit un quotidien tranquille lui succéder. Cette impression de souveraineté de l' « extraordinaire ordinaire⁸¹ » se déploie avec une insistance non feinte à la fin de *Shutsukotô-ki*, lequel ne s'achève sur rien d'autre que la description d'une banale matinée au camp, où la perspective pressante de la mission paraît s'être évaporée :

恐らくは陽の目のある間は私たちの行動は先に延ばされるであろう
そして、朝は入江に何事もなくやって来て、その新鮮な感じは、や
がて太陽が昇ると共に、だるい日中のいつもの繰返しの中にはいつ
て行った。

何も起らなかったのだ。⁸²

*Notre départ allait être repoussé, au moins tant que le soleil serait levé.
Puis le matin arriva comme si de rien n'était sur la crique, et mon
impression de goûter à quelque chose de neuf se fondit avec l'ascension du
soleil dans la pesante monotonie d'une journée ordinaire qui se répétait.
Rien ne s'était passé.*

Pris dans sa singularité, *Shutsukotô-ki* est un texte dont le dénouement narratif reste en suspens, puisqu'il faudra à Shimao pas moins de treize ans pour consentir à évoquer la suite directe des événements. L'instant critique qui voit le narrateur basculer du temps de la guerre au temps de l'après-guerre n'y est pas abordé – ce qui est là d'ailleurs une caractéristique commune, et particulièrement frappante, de ces récits « écrits par un demi-mort » pendant dix ans⁸³. La fin de la guerre n'est pas, dans *Shutsukotô-ki*, chose réellement imaginable. L'imagination du narrateur ne se déploie à cet égard que pour la concevoir comme « absence de la guerre » – un état temporaire où la guerre a disparu et que le narrateur est comme on l'a vu capable de percevoir mais qui ne correspond pas à une période ultérieure :

81 La formule est de Tsushima Katsuyoshi 対馬勝淑, auteur de *Shimao Toshio ron Hinichijôteki nichijô no bungaku* 島尾敏雄論非日常的日常の文学 (Sur Shimao Toshio - Une littérature de l'extraordinaire ordinaire), Ôsaka, Kaifûsha, 1990.

82 *Shutsukotô-ki*, op.cit., p. 35-36.

83 Les autres récits de guerre de la même veine réaliste psychologique, écrits au début des années 50, comme *Asakage* 朝影 (L'ombre du matin, 1951) ou *Ridatsu no atari* 離脱のあたり (Aux alentours du départ, 1953) conservent ce même choix narratif.

戦争の終了。世界の情勢に盲目になってしまっていた我々にとってそのことが、どんなに遠い殆ど望み得ない素晴らしい時間と空間、という風に考えられたことだろう。丘の斜面の草原に寝転がるのが出来、禁止事項はなくなり、もう今では想像することも出来ない海峡をへだてた向いの島との郵便船の定期が復活するだろうそれらの日目を、何故我々が頷ち享けることが出来ないことなのだろう。⁸⁴
La fin de la guerre. Pour nous devenus aveugles à la marche du monde, nous y pensions comme à un espace-temps merveilleux, si lointain, presque impossible à espérer. Pourquoi n'aurions-nous pas droit nous aussi à ces jours où nous pourrions nous endormir dans les herbes sur la pente de la colline, où les règlements disparaîtraient, et où, venu de l'île de l'autre côté de l'isthme reprendraient les navettes du bateau-poste avec l'île de l'autre côté, navettes dont nous aurions perdu le souvenir ?

Tokunoshima kôkai-ki se refuse tout autant à envisager sa « traversée » autrement que comme un mouvement circulaire : le narrateur isolé en pleine mer, parvient un temps à oublier la guerre en cédant à l'illusion des sens que lui offre l'environnement de l'île, mais le récit ne bascule ni vers l'approche de la mission ni vers celle de l'intégration au monde des « vivants ». L'histoire bifurque en effet au final vers l'évocation d'un soldat autochtone dénommé « Sato Satotei », que le narrateur est obligé de punir sévèrement après que celui-ci est arrivé en retard pour le départ. Sorti de l'atmosphère de rêverie tour à tour angoissée et bucolique que lui inspire le voyage, le narrateur se retrouve ainsi définitivement « banni » lui-même du monde de l'île et renvoyé à ses responsabilités de soldat et de chef.

Les récits de guerre « à visée réaliste » de Shimao font partie des œuvres de l'auteur qui, selon Karatani Kôjin dans *Imi to iu yamai*., exprimeraient le mieux la contradiction de l'écriture du rêve en littérature, autrement dit l'idée que c'est en visant au « réalisme » qu'on tendrait en réalité souvent le mieux à l'onirisme. Karatani met ainsi en avant l'« absence de distance » qui qualifierait l'univers de *Shutsukotô-ki* :

「私」はこの命令の愚かさ、無意味さを客観的にみることができるといえるような立場にはいない。そういう「距離」をとることができないのだ。むしろ命令が必ずやってくるのだということが、「私」の生を根拠つけているので、命令が中止になったときそれは自由一何の根拠もなく存在している不安—の刑に処せられるにひとしいのである。⁸⁵

84 Ibid., p.12.

85 Karatani, op.cit., p.90.

Le narrateur n'est pas en position de pouvoir considérer objectivement la stupidité, l'absurdité de cet ordre. La raison en est qu'il ne peut pas prendre une telle « distance ». Au contraire, le fait que cet ordre arrive nécessairement donnant un fondement à sa vie, cela revient, quand l'ordre est annulé, à condamner ce narrateur à la liberté, c'est-à-dire à l'angoisse de vivre une existence sans fondement.

Sans doute peut-on dire que dans les récits de guerre « à visée réaliste » de Shimao, le narrateur, même s'il lui arrive de décrire son ordre de mission comme un « *vieil idéal désuet* », est incapable de saisir toute son absurdité, ou en tout cas de réfléchir à cet ordre de manière « objective ». Cependant, est-ce vraiment parce que ce narrateur « *ne peut pas prendre de distance* » par rapport à sa mission ? Ce que montrent les récits de guerre de Shimao, et notamment les deux premiers de la trilogie « réaliste » *Shutsukotô-ki* puis *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu*, est au contraire l'existence d'une « distance » infinie entre le quotidien du narrateur et sa mission. Le narrateur attend la mission qui doit l'emmenner vers la mort, sur une île isolée, à des centaines de kilomètres de la « vraie » guerre. Certes, le monde du *tokkôtai* est « *rétréci à l'extrémité d'une île du Sud* », mais il n'en a pas moins un effort *conscient* à faire pour accomplir sa tâche, « *personne ne pouvant (le) pousser tranquillement de la falaise pendant (son) sommeil* ».

Son quotidien ne ressemblant pas à celui d'un soldat et de surcroît l'ordre d'attaquer n'arrivant jamais, le narrateur s'avère incapable de faire corps avec cette mystérieuse « *promesse envers nous ne savions qui* » qu'il a faite, et est torturé sans cesse par le doute devant l'inconnu qu'elle représente. Le « fondement de sa vie », en définitive, n'est pas l'ordre de mission, mais l'attente de la mission, le simulacre de mission, car la mission elle-même n'existe que dans un futur lointain et inaccessible. C'est donc bien plus sûrement à cause d'un *trop plein* de distance que l'objectivité par rapport à elle et à ce qu'elle implique est impossible, et que le narrateur est voué à l'angoisse de l'inconnu.

De ce fait, l'« angoisse » n'est pas précisément, dans les récits de guerre et d'après-guerre de Shimao, une conséquence de la « perte du fondement de la vie » après la guerre. Cette angoisse préexiste largement, comme on l'a vu, à l'annulation de la mission et à la fin de la guerre. Le narrateur ne cesse de s'angoisser, et de s'angoisser non pas tant de la perspective de la mort, mais de celle de mal l'accomplir, d'être ridicule au « combat ». C'est une angoisse fondamentalement sociale, que la perspective de survivre ne saurait naturellement

qu'attiser. Or si dans la littérature de Shimao, vivre signifie bien souvent éprouver quotidiennement un présage de mort, la mission de *tokkôtai* avait au moins pour fonction de donner un sens à cette mort, et on peut ainsi dire que son échec représente une « perte du fondement de la mort ». Une fois la fiction de la mission fatale et décisive dissipée par la fin de la guerre, il en devient de même pour tous les types de fictions, sociales ou littéraires. N'ayant plus de fiction à laquelle se rattacher pour accepter la réalité, étant désormais incapables d'en formuler une autre, les narrateurs des récits de Shimao sombrent alors dans un nouveau type, plus large et plus diffus, d'« angoisse ».

Ce qu'il faut fondamentalement comprendre, c'est que contrairement à ce que sous-entend Karatani Kôjin dans son analyse de l'auteur, dans les récits de guerre « réalistes » de Shimao, la place du narrateur face à sa mission n'apparaît pas comme celle du rêveur face au rêve⁸⁶. Leur narrateur n'est pas celui qui ne doute pas, qui « *ne peut plus objectiver le monde en mettant de la distance* »⁸⁷, comme dans les romans de Kafka. Sa position ressemble plutôt à celle, plus lâche et plus « distante », d'un acteur de théâtre confronté à la représentation de la pièce particulièrement tragique dans lequel il est censé jouer, mais dont la scène finale est sans cesse repoussée pour des motifs inexpliqués. « *On me donnait l'impression d'attendre mon tour nerveusement de l'autre côté de la scène, alors que le rideau avait déjà été ouvert (...) On me faisait attendre alors qu'un coup de claquoir avait été donné, et l'absence de nouvelles que je subissais depuis nourrissait ma rancœur d'avoir vu ma promesse brisée par l'autre partie pour une raison inconnue de moi.* »⁸⁸ » s'indigne ainsi le narrateur de *Shuppatsu wa tsui ni*

86 Pour être précis, Karatani dit qu'il ne « *sent pas le monde du rêve* » (夢の世界を感じない) dans les récits à visée onirique de Shimao, mais que « *lorsque (Shimao) essaie d'écrire de manière réaliste, il parvient à cela* » (氏はリアリティックに書こうとするとときそれを実現する) (Ibid., p.91).

87 « *L'effet de présence des choses dans les romans de Kafka est de cet ordre. C'est quelque chose qui n'imité pas du tout le rêve, mais naît de l'impossibilité d'objectiver le monde en mettant une distance.* » (カフカの小説における事物の現前性はそういうものである。これははけっして夢を模したものではなく、距離をおいて世界の対象化をなしえなくなったとき生じるものである。) (Ibid., p.75).

88 すでに引幕が開けられた舞台の裏で落ち着きなく出番を待つ気持ちにさせている。一度拍子木がはいったまま待たされ、そのあと音沙汰のないことが、なぜかしらぬが約束を破ったのは向うの方だという不満をわだかまらせた。(*Shuppatsu wa tsui ni otozurezu*, op.cit., p.205). Le « coup de claquoir » (*hyôshiki* 拍子木) désigne le son qui avertit (entre autres) les spectateurs du début de la pièce de *kabuki*.

otozurezu. Bien que s'en tenant loyalement à son *rôle*, cet « acteur » en vient à douter lui-même du caractère fictionnel et programmé de la « pièce », jusqu'à ce que la supercherie lui soit dévoilée dans un basculement lui-même aussi dramatique qu'inattendu. Les métaphores qu'utilise le narrateur pour désigner les événements, *higeki* (悲劇 tragédie), *saiten* (祭典 cérémonie), *kakô no piramido* (仮構のピラミド pyramide fictionnelle), *kodomodamashi* (こどもだまし ruse infantile), et même *fushigi na densetsu* (不思議な伝説 légende mystérieuse), ne trompent d'ailleurs pas. La « distance » entre l'attente de la mission et le départ en mission symbolise ainsi la distance qui sépare la réalité de la fiction.

Il y a certes bien des aspects qui paraissent se rapprocher du rêve, ou, pourrait-on dire, qui tendent vers le « *bout du continuum* » onirique dans ces textes. C'est notamment le cas de la perception qu'a leur narrateur du temps. Vivre « *de jour en jour comme si on vivait d'instant en instant* » est par exemple une expérience qui ressemble effectivement à la temporalité onirique⁸⁹. Cependant, il faut se demander si, plutôt qu'à la position du narrateur face à sa mission, cet aspect ne doit pas quelque chose au transvasement du souvenir du rêve dans l'écriture de la réalité, qui s'effectue par « observation a posteriori », après que Shimao a été séparé de l'expérience par le temps.

En effet, dans la grande variété de textes que l'auteur a consacré à son expérience dans l'immédiat après-guerre, la fiction d'imagination précède le récit de rêve, qui lui-même précède le récit psychologique à visée « réaliste ». Cet enchaînement s'explique sans doute par le fait que pour parvenir au « réalisme » de *Shutsukotô-ki* puis plus tard de *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu*, il a fallu d'abord pour Shimao abandonner la fiction, puis substituer aux « lacunes » ainsi formées dans la confrontation avec son expérience de guerre la trace onirique que l'après-guerre lui en a laissé. À l'inverse, dans un premier temps, Shimao a tenté d'exploiter le potentiel romanesque de son aventure, se focalisant sur l'un ou l'autre de l'aspect dual de son expérience, « éternel présent » et « mission fatidique ». Cette fictionnalisation de l'expérience a donné naissance à des textes tendant vers le conte ou le roman pastoral, comme *Hamabe no uta* (1945), *Shima no hate* (1946), ou même encore en 1952 *Yoru no nioi*.

89 Valéry : « *Le rêve est le règne de l'instant.* » (Valéry, *Cahiers*, tome 2, La Pléiade, op.cit., p.65).

2) La guerre comme fiction : sur *Shima no hate* (1946) et *Yoru no nioi* (1952)

2.1) *Shima no hate* : la fiction du moment critique

Shima no hate (島の果て L'extrémité de l'île), rédigé en janvier 1946, est le premier récit écrit par Shimao après-guerre, bien qu'il ne fut publié que deux ans plus tard⁹⁰. Il raconte l'histoire d'un lieutenant de *tokkôtai* (du nom de Saku) installé avec son escadron sur l'île de « Kagerô » (カゲロウ島), dans l'attente d'un départ en mission pressenti comme de plus en plus proche. Assisté d'un second, un sous-lieutenant nommé Hayahito, plus expérimenté que lui, Saku s'efforce de mener à bien son rôle de chef, en balayant tant son angoisse du départ que ses doutes sur ses propres capacités. Dans le même temps, il entretient une relation avec une jeune femme de l'île, Toe, qui perçoit et redoute elle aussi le jour fatal qui s'annonce. Le jour où Saku finit par recevoir l'ordre de mission, la jeune femme part le retrouver. Saku tente alors de rassurer Toe, puis les deux amants se séparent et passent ainsi la nuit chacun de leur côté à attendre un départ qui, finalement, n'arrive pas.

Si à la vue de ce résumé le texte paraît ressembler à une adaptation réaliste des événements vécus par Shimao, l'île est représentée comme fictive⁹¹, les personnages sont imaginaires, et le récit se révèle incrusté d'éléments propres au conte ou au mythe. L'incipit du récit donne ainsi le ton dès le début :

むかし、世界中が戦争をしていた頃のお話なのですが——
Il était une fois, à l'époque où le monde entier était en guerre...⁹²

Cet incipit, bien qu'annonçant un récit traitant d'événements récents, relègue pourtant le texte dans un temps très lointain, et le rend plus distant encore par l'atomisation dans l'espace qu'implique la mention du « monde entier ». Il

90 Dans la revue VIKING, fondée par Shimao et quelques autres écrivains dans l'après-guerre.

91 Le nom de l'île, « Kagerô-jima » (jeu de mots sur Kakeromajima) renvoie au phénomène du *kagerô* 陽炎, cet effet d'optique dû à la chaleur provoquant une impression visuelle de mirage embrumé. Le terme est utilisé en poésie japonaise depuis l'époque classique pour désigner des choses vaines et éphémères.

92 SHIMAO Toshio, *Shima no hate* (L'extrémité de l'île), dans *Shimao Toshio sakuhinshû* vol.1, op.cit. p.1.

préfigure une volonté de garder une certaine distance vis-à-vis de la guerre, tout en transformant le récit en un conte où elle servirait seulement de décor. Le récit, de manière inhabituelle, utilise la forme de conjugaison des verbes en *desu/masu*, forme qui est généralement utilisée dans les contes de fées. Il manifeste par ce biais la présence de l'acte de narration, détache le narrateur du contenu du récit, et permet également à ce narrateur de s'adresser précisément à un lecteur. Cependant, si le temps du texte est presque intégralement écrit au passé, le « présent »⁹³, toujours à la forme *desu/masu*, apparaît également à des moments clés du récit, comme s'il s'agissait de matérialiser plus encore le moment présent de la narration, au détriment de la réalité des événements qu'il décrit.

Les archives de l'auteur montrent, dans les derniers mois de l'année 1945, l'intérêt de Shimaō pour les contes populaires (japonais comme étrangers). Peut-être doit-on aussi deviner l'influence du *Daibosatsu tōge* 大菩薩峠 (Le col du Grand Bodhisattva), un roman populaire à large succès de l'avant-guerre qui, à contre-courant de l'évolution de la littérature japonaise moderne, utilisait couramment les techniques d'énonciation retrouvées dans *Shima no hate*. Cette œuvre de Nakazato Kaizan (1885-1941) est un interminable roman d'aventure autour d'un personnage de samurai meurtrier errant dans le Japon d'Edo. Il fut publié sur une très longue période (de 1913 à 1941) et, resté inachevé par la mort de son auteur, compte quarante-sept volumes. Shimaō en était dans sa jeunesse un lecteur passionné. Dans un texte de la fin des années 60, il parle du *Daibosatsu tōge* comme d'un roman qu'il lisait « *sans jamais se lasser, passionnément* » (あきることなくむちゅうになって読みました) et dont il « *aurait tellement aimé lire la suite à son retour après avoir survécu à la guerre* » (戦いすんで生きのこって帰ったとき、そのつづきをどんなに待ちこがれたでしょう。⁹⁴)

93 Les catégories temporelles du japonais différant de celle du français, ce qu'on y appelle ici « passé » et « présent » désigne en fait l'opposition entre un passé (*kakokei* 過去形, avec une terminaison des verbes en -ta) et un temps identifiable comme un « non-passé » (forme en -ru ou -masu), expression qui regroupe le sens du présent français et celui d'un présent de narration pouvant s'appliquer à des événements passés pour les exprimer comme s'ils étaient en train d'avoir lieu.

94 SHIMAO Toshio, « Nakazato Kaizan *Daibosatsu tōge* », dans *Shimaō Toshio zenshū*, vol.15, op.cit., p.84.

Une étude récente⁹⁵ sur le style du *Daibosatsu tôge* estime que « l'utilisation de la forme « polie » du passé (敬体 *keitai*), par rapport à la forme usuelle (常体 *jôtai*), actualise la distance entre le narrateur et le monde représenté, plutôt que celle entre le discours narratif et le contenu du récit » (常体過去形と違って敬体過去形を使う場合、顕在化されるのは、物語言説や物語内容の間の距離というよりも、語り手と対象世界との距離だと言える。⁹⁶). Elle affirme également que dans le roman, par l'utilisation du présent en plus du passé, le narrateur est « montré comme un être capable de s'insérer tant dans le « présent » du récit, qui est clairement l'espace-temps du passé, que dans le « présent » où l'œuvre est lue » (そこに現在形が混用される場合、語り手は明らかに過去の時空間である物語世界の〈現在〉にも、そして作品が読まれている〈現在〉にも参入できる存在であることが示される。) et qu'ainsi Kaizan « réajuste le rôle du narrateur, et tente de fabriquer un lieu fictionnel où la narration elle-même (et non le monde du récit) paraît être racontée ici et maintenant » (語り手の役割を再調整し、(物語世界ではなく) 語りそのものが今、ここで語られている如き虚構の場を作ろうとしたのだと言えるのではないだろうか。). Cette analyse peut être reprise pour *Shima no hate*, tant pour l'utilisation de la forme *desu/masu* que pour l'emploi conjoint du temps présent et du temps passé par Shimaô. On observe en effet dans le texte une remarquable distension temporelle : d'un côté le récit s'inspire d'événements réels et (très) récents mais les renvoie dans un insondable passé lointain, en amplifiant parallèlement encore cet effet par l'utilisation de la forme *desu/masu* ; de l'autre le récit veille à donner fréquemment à la narration un effet d'immédiateté induit par l'emploi du présent.

Peut-être Shimaô aura-t-il, dans cette première tentative de récit littéraire autour de son expérience de guerre⁹⁷, cherché à imiter le style de son œuvre fétiche de jeunesse, voire même, puisque le *Daibosatsu tôge* est resté inachevé en 1941, à retrouver le même plaisir de lecture en substituant aux aventures des héros de Kaizan, dont il déplorait tant la disparition, sa propre aventure. Mais l'acte de

95 CUI Huixiao, « Nakazato Kaizan *Daibosatsu tôge* no buntai » (中里介山「大菩薩峠」の文体 Le style du *Daibosatsu tôge* de Nakazato Kaizan), *Kokusai Nihon bungaku kenkyû shûkai kaigiroku* n°39 (国際日本文学研究集会会議録 Actes du 39e colloque international de recherche en littérature japonaise), Tôkyô, Kokubungaku kenkyû shiryôkan, mars 2016, p.27-43.

96 Ibid., p.41.

97 Il faut cependant mentionner *Hamabe no uta* はまべのうた (La chanson du rivage) récit écrit pendant la guerre, mais publié en 1946, et qui tient plus encore du conte de fée que *Shima no hate*.

narration induit par le choix de la forme *desu/masu* indique aussi la volonté précise de s'adresser à un lecteur, et s'il faut choisir ici un destinataire, c'est sa future femme, Miho, qui vient nécessairement à l'esprit⁹⁸. Sa représentation très romantique occupe en effet une place majeure dans le récit, renforçant l'idée que pour l'auteur il s'agissait avant tout avec ce texte de « jouir » de la lecture de sa propre fiction⁹⁹.

Le début de *Shima no hate* s'ouvre en effet sur une description du personnage féminin de Toe. Dans le texte, à la différence de beaucoup de récits de guerre de Shimao, le personnage féminin jouit d'une certaine autonomie et n'est pas présentée uniquement à travers le filtre de sa relation avec le narrateur. Dans les premières lignes du récit, elle apparaît nimbée de merveilleux : elle « *habite au milieu des roses* » (薔薇の中に住んでいたと言ってもよかったです。), dans une île dont il est dit que « *les roses (y) fleurissaient toute l'année* » (カゲロウ島では薔薇の花が年がら年中咲きました。¹⁰⁰). Son occupation principale consiste à s'amuser avec les enfants et à leur apprendre des chansons – certaines d'entre elles apparaissant d'ailleurs telles quelles dans le cours du texte. Toe est par ailleurs à la fois décrite comme représentative des autres jeunes filles du village et comme un personnage étrange, en marge des autres villageois. Le récit lui suppose des pouvoirs magiques de prescience, à la manière des médiums des îles Ryûkyû, qui lui donnent une intuition mystérieuse du destin qui entoure l'île. De nombreux indices dans le texte renvoient aussi au mythe local du *Nirai Kanai* (にらいかない), un paradis situé au-delà des mers d'où une divinité marine est supposée venir pour protéger l'île. L'association de Saku avec cette divinité protectrice, et de Toe avec

98 Tanaka Masasumi affirme, un peu excessivement, que le style du récit et le fait que le roman ait été publié deux ans après son écriture tendent à montrer qu'il n'a à l'origine été écrit que pour une seule lectrice (TANAKA Masasumi 田中眞澄, « Shimao Toshio no buntai o kikô suru » 島尾敏雄の文体を紀行する (Voyage à travers le style de Shimao Toshio), *Yuriika*, vol.30, n°10, août 1998, p.150-155).

99 Notons en outre, pour préciser les circonstances d'écriture du récit, qu'à l'époque les futurs époux Toshio et Miho vivaient séparément (Shimao étant rentré à Kôbe chez son père, et attendant que celui-ci approuve le mariage pour ramener sa bien-aimée en métropole). Dans l'entrée du 5 janvier 1946 de son journal, qui correspond à la période d'écriture de *Shima no hate*, l'écrivain parle par exemple de « *désirer Miho jusqu'à en avoir mal* » (三保をせっないほど求める) et de « *devenir un parfait romantique ces temps-ci* » (このとき僕は完全にロマンチストになる). Voir SHIMAO Toshio, *Shimao Toshio nikki Shi no toge made no hibi* 島尾敏雄日記『死の棘』までの日々 (Journal de Shimao Toshio, les jours jusqu'à Shi no toge), Tôkyô, Shinchôsha, 2010, p.71).

100 *Shima no hate*, op.cit., p.2.

une sorte de figure religieuse chargé d'interagir entre le dieu et le village, apparaît en filigrane.

A la suite de la description de Toe prennent place les premières mentions de la guerre. L'intrusion du « monde en guerre » dont l'incipit parlait est alors perçue à travers le regard des villageois :

その頃、隣り部落のショハーテに軍隊が駐屯してきました。そのためにトエのいる部落にも何となくあわただしい空気が流れ、世界の戦争がこのカゲロウ島近くまで覆いかぶさってくる不吉な予感に人々はおびえました。一体何人ぐらいの軍人がやってきてどんなことをするのだろうか。部落にとってめいわくなことが起こりはしないだろうか。¹⁰¹

A cette époque, une troupe de soldats était venue en garnison près du village voisin de Shohâte. Le village où résidait Toe était ainsi en pleine effervescence, et les habitants étaient effrayés à cause d'un mauvais pressentiment, celui que la guerre mondiale allait finir par s'étendre à leur île de Kagerô. Combien de soldats viendraient-ils, et quels genres de choses feraient-ils ? Pour les habitants cela ne signifiait probablement rien de bon.

Puis ce sont les soldats eux-mêmes, notamment les deux protagonistes masculins du récit (Saku et son second Hayahito) qui sont présentés, toujours à travers le jugement des villageois. Cette focalisation sur le regard des villageois permet d'introduire le motif des bateaux de *tokkôtai* de manière mystérieuse :

この洞窟の中には実はたいへんなものがかくされてありました。それはいよいよ敵がカゲロウ島に上がってくるときにだけ使われるもので、その色々のことについては頭目と百七十九人の中から選ばれた五十一人の者だけしか知らないことでした。¹⁰²

Au fond de la grotte c'était en réalité quelque chose de terrible qui avait été dissimulé. Cela ne devait être utilisé qu'au moment où l'ennemi débarquerait sur l'île de Kagerô, et seules cinquante et une personnes choisies parmi le chef et ses 179 soldats en connaissaient l'existence.

Comme à d'autres endroits du récit, les bateaux-suicide ne sont nommés qu'à travers une paraphrase (plus loin on parlera de « *quelque chose à l'intérieur de la grotte* » あの洞窟の中のもの). On remarquera d'autre part qu'ici, la mention des chiffres, loin de fournir une précision gratuite de réalisme, donne plutôt au contraire l'impression de relever de la numérologie propre aux récits mythiques.

101 Ibid., p.2.

102 Ibid., p.3.

Saku lui-même développe, à côté de l'angoisse du « jour fatal », des sentiments héroïques, à travers l'idée d'une mission représentée comme une « aventure » :

運命の日があまりにあっけなく眼の前にやってきたことに甚だ不満のようでありました。しかし、一方これから起るかもしれない未知の冒険にふるい立つ心も湧いてきました。¹⁰³

Que le jour fatal arrivât aussi vite sous ses yeux lui était extrêmement déplaisant. Cependant, dans le même temps, son esprit s'exaltait à l'idée de l'aventure inconnue qui l'attendait peut-être.

La proximité du regard des villageois et de celui des deux lieutenants aboutit à une description de la mission de *tokkôtai* comme n'engageant pas seulement les soldats mais l'île dans sa globalité – soldats comme habitants. Autre effet de distanciation, par rapport au récit réaliste qui restreint l'espace de guerre dans la zone confinée de la crique où sont installées les garnisons, l'île est présente dans *Shima no hate* comme une entité singulière, presque un personnage à part entière :

ひょっとしたら予感にたがわず明日あたりからカゲロウ島は激烈な戦闘の様相を帯びてくるかも知れない。カゲロウ島そのものがこの地球の上から無くなってしまふようなそんなことはおそらくないだろうし、又此処の島びとたちはいのちのふかしぎから島の草木と共に生きのびるかも知れない。ああ、島に駐屯している軍人たちでさえもその幾人かは颱風一過のあとでこおろぎの音色に泣くものもあるだろう。しかし、朔中尉と五十一人にはそのことは或る命令のために考えてみることもさえせつない、望まれないことでした。¹⁰⁴

Peut-être l'île de Kagerô s'apprêtait-elle, comme son pressentiment le lui laissait penser, à connaître dans un temps proche les fureurs de la guerre. Sans doute ne disparaîtrait-elle pas de la surface du globe, et ses habitants parviendraient-ils, par quelque bizarrerie de l'existence, à survivre en compagnie des plantes et des arbres.¹⁰⁵ Ainsi peut-être même parmi les soldats qui stationnaient sur l'île s'en trouveraient-ils certains qui s'en sortiraient et pleureraient comme les grillons après le passage du typhon. Mais pour Saku et ses cinquante et un hommes, en raison de cet ordre qui leur était donné, rien que le fait d'y penser était devenue chose terriblement triste, et à présent même plus souhaitable.

Le récit passe ensuite en focalisation interne à travers les yeux de Saku. Ce changement dans la narration ouvre la voie à une approche sensible du monde de l'île. Le lieutenant, pensant le danger éloigné pour l'instant, se met à basculer

103 Ibid., p.3.

104 Ibid., p.4.

105 Cette même « prière » est présente dans *Shutsukotô-ki*, où elle est cette fois adressée au personnage féminin de N/ Toe.

de son monde de soldat vers l'univers insulaire perçu sous son versant le plus sombre et le plus mystérieux, celui qu'habite Toe (l'endroit est d'ailleurs dénommé « le village de Toe »). A l'instar de la maîtresse des lieux, tout y est imprégné d'un merveilleux nocturne et un peu inquiétant : l'endroit n'est connu par Saku que de nuit, comme si c'était le seul moment où il apparaissait, les arbres semblent « *maléfiques* » et un parfum « *indicible* » l'enveloppe. Au fond de cet univers apparaît Toe, à la lumière des bougies, caractérisée par son parfum et son chant.

Les deux amants goûtent un bref moment d'harmonie, rapidement brisé par un « *bruit sourd* » qui se rapproche peu à peu de l'île de Kagerô et suggère le retour de la guerre dans leur environnement. Le monde sensible auquel le soldat s'est abandonné semble dès lors faire fusionner poétiquement la guerre et l'île, associant à la fois la menace de la destruction de l'île et le chant mystérieux de Toe :

中尉さんがトエをなだめての帰り道、峠の例のカジマルの樹の下に来るとき
まって峠の下の部落からあやしい音色が耳にまつわりついてきて歩みをさ
またげるのです。そしてこんな気持ちに誘いこんでしまうのです。それは—
— 部落全体が青い沼の底に沈んで、部落の人びとの悲しみが凝り固まり
呪いの叫びを挙げているのです。やがて嫋々とした一人の狂女の声にな
って沼の底からメタンガスのようにぶつぶつふき出し、峠を越えて部落を
のがれ行く青年をとらえて放さないのです。その歌声は長く長く緒をひいて
今までのどんな音楽にもきいたことのないようなメロディなのであります。
106

Après avoir calmé Toe, le lieutenant prenait le chemin du retour, et alors qu'il devait passer sous les banians¹⁰⁷ du col, un son incertain venu du village vint bourdonner dans ses oreilles et gêner sa marche. Il se vit peu à peu envoûté. C'était le village tout entier qui semblait au fond d'un marais verdâtre, la tristesse de ses habitants se figeait en un cri qui portait une malédiction implacable. Puis ce cri devenait la voix entêtante d'une femme folle, jaillissant du fond du marais à la manière de bulles de méthane, pour s'emparer du jeune homme qui quittait le village en franchissant le col. Les échos de ce chant résonnaient à l'infini en une mélodie comme Saku n'en avait jamais entendu.

Comme le fait remarquer Kathryn Sparling¹⁰⁸, traductrice de l'œuvre en anglais, dans les récits de guerre de Shimao Toshio, les frontières spatiales (cols de montagne, barrières, murs etc...) délimitant les deux espaces, « guerre » et « île », sont souvent en même temps des frontières temporelles, où le temps

106 *Shima no hate*, op.cit., p. 11.

107 Les banians (appelés *kajimaru* カジマル en japonais) sont des sortes de figuiers poussant en abondance dans les îles Ryûkyû.

108 Sparling, op.cit., p.146-149.

s'accélère ou au contraire ralentit, voire revient en arrière, qu'il s'agisse d'ouvrir la voie vers le futur, de renvoyer au passé ou de retenir le présent. Ici Saku, qui tente de rentrer au camp, éprouve au point frontière que sont les *kajimaru* du col, le sentiment d'être rattrapé et « *capturé* » (とらえて放さない littéralement « prendre et ne pas relâcher») par les cris de la jeune femme qu'il laisse derrière lui. Cette « suspension » du mouvement, rappelle que le récit prend place dans un temps mort, où les êtres restent perpétuellement ramenés à l'inertie. Ce n'est pas un hasard s'il s'agit précisément d'un des passages du texte où le narrateur emploie le temps du présent, comme pour imprimer l'aspect permanent et éternel de la « *malédiction* » « *figée en un cri* » qui est évoquée ici.

Par la suite, la présence de plus en plus oppressante des avions ennemis, qui signifie à la fois la difficulté pour les amants de se voir, le danger des bombardements, et au-delà, la perspective de la mission et donc de la mort, conduit le récit à un crescendo qui mobilise à la fois le regard de Toe et de Saku. Le récit se déplace ainsi d'abord du côté de Toe, en s'attachant à lui donner davantage de substance, donnant au personnage une dimension supérieure à celle de la figure de fée surgie des ténèbres qui apparaissait à travers le regard de Saku. On apprend par exemple son histoire personnelle, et le lien secret qu'elle entretient avec la religion chrétienne¹⁰⁹. Puis prend place un échange de lettres entre les deux amants, Saku faisant d'abord appeler Toe par son estafette et lui remettant un message, puis la jeune femme lui répondant par la suite de la même manière. Ce motif, ajouté à l'insertion dans le récit de poèmes à la tonalité pathétique, n'est pas sans rappeler les classiques de la littérature japonaise comme le *Roman du Genji*. Entre-temps s'intercale l'annonce de l'ordre de mission par Saku, qui permet à son tour au jeune soldat d'épancher ses sentiments :

するとトエの姿が浮びました。それは考えるだに悲劇的な場面でありました。しかしどれもこれも総ては深い断絶にさえぎられ、潮がひくようにどんどん遠のいて行ってしまうのです。真空になった気持の中で朔中尉は、これから自分と一緒に出発する五十一人の部下にもっともっと手を差しのべたいわりの言葉で包んでやらなかったことを唇を噛むほど悔みました。トエにつ

109 Amami et sa région sont des terres où le christianisme est resté implanté, bien que longtemps réprimé par les autorités japonaises en particulier à l'époque de la guerre du Pacifique. Shimao Toshio s'est lui-même converti au christianisme après son retour dans l'archipel en 1956.

いて言えば彼女はもう朔中尉のからだのすみずみにまで住んでいたのでした。¹¹⁰

Puis lui vint l'image de Toe. Rien qu'en y pensant, il ressentait le tragique de la situation. Mais bientôt un gouffre immense le séparerait de toute chose, qui s'éloignerait toujours plus vite au loin, comme la marée qui se retire. Au milieu du vide qui régnait dans son esprit, Saku regrettait amèrement de n'avoir pas davantage tendu la main et offert de paroles de sympathie à ses cinquante et un subordonnés qui partiraient avec lui. Et pour ce qui était de Toe, la jeune femme habitait à présent en lui, dans tous les coins de son corps.

Ainsi la succession et l'égalisation de deux perspectives narratives entre deux personnages qui occupent des positions symétriques dans l'espace de l'île et qui finissent par se rejoindre permet la dramatisation du récit. Celui-ci s'attache à mettre parallèlement en relief les péripéties des deux protagonistes – leurs difficultés communes, les dangers qui les guettent – à travers l'image symbolique du « serpent » qui poursuit Toe lors de sa marche au bord des falaises de l'île. Le récit converge au final vers le « bout de l'île », endroit qui est un point extrême dans l'espace mais aussi dans le temps, puisque Toe y reste jusqu'au bout de la nuit et que le texte s'y achève.

Dans *Shutsukotô-ki*, le narrateur aperçoit Toe (ou plutôt, ici, N) prostrée sur la plage au soir du 13 août, et après s'être demandé si elle a l'intention de rester ainsi toute la nuit « jusqu'à se transformer en rocher » (« N'allait-elle pas se transformer ici en rocher ? » Nはそこで石になってしまうのではないか。¹¹¹), retourne se coucher dans sa grotte. La scène impliquant Toe qui apparaît à la fin de *Shima no hate* constitue donc une scène purement fictive, qui imagine le point de vue de l'autre personnage. Le texte ajoute comme autre élément dramatique l'idée que Toe se donne la mort dans le cas où les soldats *tokkôtai* partiraient en mission, et cette issue tragique est présentée, aussi bien dans le cas de la jeune femme que des soldats, de manière très romancée : « Si quelque chose apparaissait à la surface de la mer et que ce soit seulement un nombre de quarante-huit qui quitteraient l'embouchure pour le large sous les yeux de Toe, celle-ci avait pour intention de mettre des pierres dans sa manche, et d'entrer dans la mer en serrant fermement contre son cœur sa petite épée. » (もし、何かが海に浮んでそれが四十八の数だけトエの目の前の入江を外海の方に出て行ってしまったときには、そのときもトエもたくさん

110 *Shima no hate*, p.17.

111 *Shutsukotô-ki*, op.cit., p.35.

の石ころをたもとに入れて短剣をしっかりと胸に抱いたまま海の中にはいって行こうと思いましたが。¹¹²⁾。

Au final le texte, de même que la nuit du 13 août, s'achève à l'aube sur la perspective du salut, quoique peut-être éphémère (« *Elle (Toe) avait compris que le danger était passé pour le moment* »ひとまずは危機が通り過ぎたことを知っていました。¹¹³⁾). Chose intéressante ici, et parfaitement en phase avec la tonalité merveilleuse du récit, celui-ci tend à impliquer un rôle conjoint de Toe et des éléments naturels dans ce dénouement heureux. La jeune femme aperçoit une grande étoile, et à partir de cet instant, comme par l'effet d'un vœu ou d'un sortilège, la menace contenue par la nuit se dissipe peu à peu avec l'arrivée de l'aube. La vision que donne *Shima no hate* de Toe tend ainsi à l'idéalisation extrême du personnage :

しばらくしてトエは、あらあの星はまあなんて大きなお星様でしょうと思いました。すると、あたりは一枚一枚パールがはがされるように明るくなって、岬の緑、海の青がさわやかな空気の中ではっきりとその姿を現わしてきました。¹¹⁴⁾

Peu après, Toe pensa : « Quelle grande étoile ! ». A ce moment, les alentours devinrent plus clairs, comme un voile se soulevant peu à peu, et la verdure du cap comme le bleu des mers apparurent distinctement dans l'air rafraîchi.

Si dans les récits de guerre ultérieurs le personnage féminin autochtone, objet des attentions amoureuses du héros, restera incontournable, son image subira par contre une dégradation progressive. A en croire Kakehashi Kumiko¹¹⁵⁾, cette évolution narrative doit être comprise comme la conséquence de la détérioration des rapports entre Shimao et le modèle réel de ce personnage, sa future femme Miho, à la fin des années 40. En d'autres termes, ce personnage féminin subira lui aussi un « retour à la réalité ».

112 *Shima no hate.*, p.18-19.

113 *Ibid.*, p.19.

114 *Ibid.*, p.19.

115 Kakehashi, op.cit., p.164-174. On peut citer en appui à ce propos l'évolution du prénom de ce personnage féminin. Dans *Shutsukotô-ki* (1949) par exemple il est appelé « N », ce qui est une abréviation de « Nasu », un terme du dialecte d'Amami désignant l'épouse avec une connotation dépréciative. Par contre, dans *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu* (1962), qui fut écrit après le retour de Shimao à Amami suite aux événements de la « femme malade », l'auteur réutilise le prénom « Toe » déjà présent dans *Shima no hate*.

Sur le plan narratif, *Shima no hate* apparaît comme la mise en scène progressive d'un « moment critique », à partir d'un espace infiniment large (le monde entier en guerre), qui à la manière d'un entonnoir se resserre petit à petit sur l'île, puis sur la perspective des deux protagonistes principaux confrontés à la tension d'un danger de plus en plus pressant, avant d'aboutir à un point focal (l'« extrémité de l'île ») où le récit trouve son dénouement. Ce resserrement du récit, et la perspective multi-focale qui en accompagne le cheminement, diffère radicalement du récit réaliste où l'expérience psychologique du narrateur omniscient favorise l'expression d'un « quotidien » statique et répétitif. Ici, l'auteur semble opérer une scénarisation à partir des éléments les plus dramatiques de son expérience de la guerre, faisant appel au passage à un ensemble de références littéraires, religieuses et mythologiques pour les renforcer, tout en maintenant le moment fictif du départ ou non en mission comme nœud de la narration. Certes, le récit n'est pas exempt non plus de moments d'inertie évoquant l'expression d'un quotidien atemporel, comme ce passage rappelant le début de *Shutsukotô-ki* :

あんなにも昼となく夜となくやって来た敵の飛行機がぱったり来なくなり
ました。それはぶきみな沈黙でありました。そんな日が三日ばかり続きま
した。その頃は毎日毎日がふつんと絶ち切れていて、昔の日とも将来の
日ともつながりがないように感じられてきました。¹¹⁶

*Les avions ennemis qui venaient si souvent, la nuit comme le jour,
disparurent totalement. Ce fut alors un silence inquiétant. Cela continua
ainsi pendant trois jours. Il commença à avoir l'impression que le lien
entre chaque jour était brisé, que rien ne rattachait ni aux jours passés
les jours futurs.*

Cependant, si dans *Shutsukotô-ki* cette impression de dislocation du temps survient au début du récit et enclot ainsi le texte, elle intervient dans *Shima no hate* à un moment avancé de la narration et est introduite comme un accident soudain. De ce fait la mention inopinée du « temps mort », qui prend place au milieu d'un monde fictif sans lien sensible avec l'Histoire humaine, a surtout ici pour effet de renforcer l'aspect fatal des événements, comme s'il s'agissait d'insérer le temps du quotidien dans le temps du mythe. Il faut dire en effet que dans le même temps, le départ en mission du héros paraît obéir à une prédestination cosmique, non seulement parce qu'il est présenté à de nombreuses

116 *Shima no hate*, op.cit., p.16

reprises comme l'accomplissement de son destin¹¹⁷, mais parce que ce même destin est directement lisible dans les astres. Ainsi Saku voit-il dans l'apparence de la lune la « révélation » (啓示 *keiji*) de l'arrivée prochaine de l'ennemi¹¹⁸, et, en parallèle Toe paraît-elle saisir la fin provisoire de la menace dans le déplacement des étoiles.

La caractéristique principale de *Shima no hate*, qui le distingue du reste de la production des romans de guerre de Shimao, reste la distanciation voulue vis-à-vis des événements vécus, qui se manifeste dès l'incipit et se perpétue à travers le style particulier du récit. Cependant, cette distanciation qui inaugure le cycle des récits de guerre n'est pas du tout le signe pour l'auteur d'une volonté d'inscrire l'expérience de guerre dans un passé révolu mais plutôt le reflet de sa perception présente (c'est-à-dire, sans doute¹¹⁹, fin 1945, début 1946) des événements. Elle fait logiquement écho à ce que l'on a pu constater par ailleurs dans le récit de guerre « réaliste », la perception d'une « distance infinie » entre l'attente de la mission et le départ en mission, dont on a affirmé qu'elle représentait elle-même la « distance » entre réalité et fiction. Il n'est ainsi pas très étonnant que lorsque quelques mois après son expérience, Shimao a décidé d'adapter celle-ci en fiction, il ait rendu compte de manière aussi manifeste (« *Jadis, à l'époque où le monde entier était en guerre* ») de cette perception personnelle des événements. A un second niveau d'interprétation, *Shima no hate* peut donc aussi être considéré comme la réfraction de la réalité – c'est-à-dire la

117 Par exemple « *Il semblait être en proie à une immense tristesse à l'idée que le jour fatal arrivait aussi vite sous ses yeux.* » (運命の日があまりにあっけなく目の前にやってきたことに甚だ不満のようでありました。) (Ibid., p.3) Ou encore « *Le chef des soldats, le lieutenant Saku, s'enfermait dans sa chambre, en vue de ce fameux moment du jour fatal.* » (運命の日のそのときのために、頭目の朔中尉は部屋にこもりました。) (Ibid., p.11)

118 « *La lune au milieu des nuages, vers laquelle il levait les yeux en se frottant le dos avait un air terriblement sévère. Il ne put s'empêcher de penser à son propre sort. Cette nuit encore il vivait. Mais ce serait sans nul doute par une nuit au clair de lune que bientôt l'ennemi se précipiterait sur l'île d'Ujima et celle de Kagerô, pensa-t-il, et cette révélation le frappa soudain au cœur.* » (腰をさすって見上げた雲の中のお月様はとても陰し気でありました。彼は自分の運命のようなものを感じないわけにはいかなかったのです。その夜も生きていたのでした。そうして敵がいよいよウ島やカゲロウ島めがけてやってくるのはきつとお月夜の晩にちがいない、と彼は突然の啓示のようなものに打たれました。) (Ibid., p.7-8). Ajoutons de surcroît que le caractère chinois du nom du héros Saku 朔 fait lui-même référence à la lune (月), signifiant littéralement le moment où la lune se trouve à la même longitude que le soleil.

119 Le récit n'ayant été publié qu'en 1948, il n'est pas exclu que Shimao l'ait retravaillé pendant les deux années qui ont suivi.

réalité perçue de l'autre côté du miroir, du point de vue de la fiction, avec une perspective inversée à celle des récits de guerre « réalistes ».

A titre d'élément de comparaison, on peut citer un autre texte de la même période, et qui, sans reprendre les éléments merveilleux de *Shima no hate*, s'inscrit dans une veine sentimentale assez comparable : *Rongu rongu agô* ロング・ロング・アゴウ (*Long, long ago*), écrit en 1949. Ce récit raconte une histoire d'amour pendant la guerre entre une institutrice nommée Yôko 陽子 et un jeune soldat, le sous-lieutenant Kôdo 香戸, élève à l'école navale et destiné à la conduite d'un torpilleur. Il retrace leurs relations rendues difficiles par les événements puis s'achève sur la description d'un rendez-vous interrompu par une alerte de bombardement. La possibilité de la disparition tragique des deux protagonistes pendant la guerre est évoquée tour à tour et le récit (dont le dénouement, comme souvent chez Shimao, reste en suspens) finit dans ses dernières lignes par présenter la mort de Yôko comme inévitable :

戦争が終わって香戸少尉が帰ってくる。汝れ帰りぬ、ああ嬉し、それはどんなに嬉しいことだろう。然し陽子が生きて、その平和の日に会えるとは思えないのだ。何故か知らぬが、それは陽子などが悲惨な死に方をした後でのことのようにしか思われなかった。然しいつまでも戦争は続いてはいないだろう。そしてその平和の日を陽子でない別の人が見て、ひよっとしたら、汝れ帰りぬ、ああ嬉し、と歌うかも知れないと思うと、何とも言い知れぬむなしさに引きずり込まれた。¹²⁰

Une fois la guerre finie, le sous-lieutenant Kôdo rentrera. « Tu es revenu, comme je suis heureuse... », ce sera un tel bonheur. Mais il n'arrivait pas à penser que Yôko survivrait et qu'il la rencontrerait en temps de paix. Il ne savait pas pourquoi, mais il était persuadé que cela se passerait après que Yôko et les autres seraient morts de manière tragique. Cependant la guerre ne durerait sans doute pas pour toujours. Alors Kôdo songea que peut-être ce serait une autre personne qui ne serait pas Yôko qui verrait ces jours de paix, et lui chanterait « Tu es revenu, comme je suis heureuse ... », et il fut entraîné vers un indicible sentiment de vide.

Le refrain de la chanson sentimentale, *Long long ago*¹²¹, qui donne son titre au récit apparaît à plusieurs endroits du texte, fredonné par le personnage féminin de Yôko. Il évoque le retour heureux de l'être aimé, et au-delà, la

120 SHIMAO Toshio, *Rongu rongu agô*, dans *Shimao Toshio sakuhinshû*, vol.1, op.cit., p.308-309.

121 Œuvre du chansonnier et poète anglais Thomas BAYLY (1797-1839).

permanence des sentiments amoureux, restés « *ceux d'il y a bien longtemps autrefois* » (久しき昔の)¹²².

Cependant cette permanence des sentiments est, dans *Rongu rongu agô* ressentie au final par le personnage de Kôdo comme un déséquilibre inacceptable entre la période de guerre et celle d'après-guerre : Kôdo s'imagine survivre à la guerre, et voit Yôko remplacée par une autre personne lui chantant la même chanson de retour – comme si les événements de la guerre ne devaient avoir de conséquences que pour les autres, et qu'il devait lui, rester enfermé dans le même présent (celui, précisément, de l'attente du dénouement des événements). L'équivalence entre passé et présent, qui est le thème de la chanson, se transforme en équivalence entre présent *réel* de guerre et futur *imaginaire* d'après-guerre, et l'incapacité tant d'accepter cette équivalence que de rejoindre la réalité provoque ainsi le « *sentiment indicible de vide* » qui étroit le personnage. Ce « *sentiment indicible de vide* » n'est au final qu'un autre avatar de la fameuse distance irréconciliable entre réalité et fiction.

On trouve donc ici un autre exemple de l'impossibilité pour Shimao de penser l'après-guerre comme un au-delà réel de la guerre. *Rongu rongu agô*, qui dès son titre exprime la volonté de renvoyer à un passé « lointain », exactement comme l'incipit de *Shima no hate* et son « *jadis à l'époque où le monde était en guerre* », illustre que pour l'auteur la distanciation vis-à-vis des événements n'est pas nécessairement le signe de leur dépassement temporel, mais au contraire, celui de leur enfermement dans un récit fictif impossible à intégrer dans le réel – l'intertextualité de la chanson d'amour nostalgique jouant ici le même rôle de fictionnalisation que celle de la légende mythologique dans *Shima no hate*.

2.2) *Yoru no nioi* : la fiction du quotidien de guerre

122 La chanson a connu plusieurs versions en japonais, la plus connue (et sans doute celle à laquelle Shimao fait allusion) étant celle de KONDÔ Sakufû 近藤朔風 (1880-1915) : « *Parle-moi avec les sentiments que j'aimais Il y a bien longtemps Chante-moi les belles mélodies D'il y a bien longtemps Tu es revenu Comme je suis heureuse Notre longue séparation Ah ce n'était qu'un rêve Mon amour est le même Aujourd'hui comme autrefois* » (語れ愛でし真心 久しき昔の 歌え床し調べを 過ぎし昔の 汝れ帰りぬ ああうれし 永き別れ ああ夢か 愛ずる思い変わらず 久しき今も.)

Yoru no nioi (夜の匂い Les odeurs de la nuit), écrit en 1952, est un autre texte de fiction, qui se rapproche de *Shima no hate* par la présence de nombreux éléments narratifs similaires (l'île et ses villageois, le mystère des bateaux-suicide sur lesquels toutes les rumeurs courent, le personnage autochtone de femme sauvage et un peu folle que le soldat commandant cherche à retrouver en dépit des règlements, l'atmosphère nocturne envoûtante). A l'instar du texte de 1946, il est écrit à la troisième personne, et les personnages comme les lieux y ont tous une dénomination précise (contrairement à ce que l'on observe dans *Shutsukotô-ki* par exemple).

A d'autres égards, il semble aussi être une réécriture d'un texte du printemps 1945 – le seul achevé par Shimao pendant sa période de mobilisation à Kakeromajima, *Hamabe no uta* はまべのうた (La chanson du rivage). *Hamabe no uta* se rapproche encore plus explicitement du conte que *Shima no hate*. Comme ce dernier, il est écrit à la forme *desu/masu*, et destiné à un lecteur particulier : une note à la fin du texte nous explique que celui-ci fut originellement adressé à « *Iwai Keiko-chan et son institutrice*¹²³ » (祝桂子ちゃんとその先生のために). Le personnage principal de ce récit est d'ailleurs, plutôt qu'un soldat ou la bien-aimée de celui-ci, une fillette, nommée dans le texte Keko (ケコ). Keko habite une île du sud imaginaire, située elle-même dans l'archipel imaginaire de « Minnami ». Depuis que des soldats se sont installés dans le village, leur capitaine a restreint le chemin entre l'école et la maison de la fillette, obligeant celle-ci à un pénible détour. *Hamabe no uta* raconte ainsi les relations d'abord inamicales, puis affectueuses entre Keko et le capitaine des soldats, dans un monde insulaire décrit à partir de la perspective de l'enfant. Ce monde est enveloppé d'une atmosphère semi-merveilleuse et exotique, celle d'une île enchantée où « *quand le vent soufflait, le tumulte des vagues s'agitait et le bruissement du vent entre les pins de la montagne, comme une berceuse, donnaient à ceux qui se trouvaient au col l'impression d'être en rêve* » (かぜのあるときには立ちさわぐ潮騒や峰の松籟が子守唄のやうに峠に立った人々を夢の気持ちにさせるのでした。¹²⁴), et où les villageois ponctuent leur quotidien par des danses et des chansons. En outre, la mention de la mission des soldats est totalement absente du texte, la seule phrase y faisant une

123 L' « institutrice » étant, de toute évidence, la compagne et future femme de l'auteur, Miho.

124 SHIMAO Toshio, *Hamabe no uta* はまべのうた (La chanson du rivage), dans *Yônenki* 幼年記 (Chroniques de jeunesse), Tôkyô, Yudachisha, 1973, p.228.

vague allusion étant une formule elliptique se trouvant à la fin du récit, qui nous explique que les soldats, avec leur capitaine, avaient disparu du village et que « *nul n'avait réussi à savoir où ils étaient partis* » (どこに行ったか誰も知るできませんでした。¹²⁵)

La réécriture d'une même expérience, voire d'un même texte, est chez Shimao une pratique fréquente, et sans doute jamais autant que dans les récits de guerre. De 1946 au milieu des années cinquante, on compte bien une dizaine de nouvelles se focalisant sur la courte période des huit mois que Shimao a passé sur Kakeromajima, avec de nombreuses redites. Cette fixation thématique semble révélatrice de la difficulté pour l'auteur de dépasser le cadre narratif de son expérience, et sur ce point *Yoru no nioi*, écrit sept ans après la capitulation du Japon, apparaît comme un texte très symbolique.

L'une des différences majeures de *Yoru no nioi* avec les deux textes antérieurs (*Hamabe no uta* et *Shima no hate*) est que le récit est fermement centré sur la personne du commandant de *tokkôtai*, qui s'appelle ici Kiji 木慈. Les villageois, dont le protagoniste féminin (ici appelé Rie), n'apparaissent qu'à travers son regard. Ainsi les commentaires que le village fait au sujet des bateaux de *tokkôtai*, de même que l'aspect « mythologique » des événements, qui donnait son sens à la narration dans *Shima no hate*, ne sont plus rapportés que de manière indirecte :

然し千ノ浦の部落は、民家の数も少なく、そして入江近く木慈隊が基地を持って籠っていることで何となく安全な気持ちになって、疎開小屋づくりは他の部落に比べて熱心ではないように見えた。木慈隊の存在はこの島では今は半ば伝説的でさえあった。木慈隊だけがこの島を敵の攻略から守ってくれるものだと言っていた。入江の閉鎖的な形が一層木慈隊を秘密臭いものにした。千ノ浦にはいつの間にか洞窟や地下室が掘られて、その中に小さな船が一杯格納されているという噂が島人たちの間に広まったのだ。薄っぺらな板切れのような船だと言う者がいた。いや黒々とした鋼鉄の小さな潜航艇のようだったと言う者がいた。(中略)月の出ない闇夜になると編隊飛行機の爆音のようなおそろしい音をたてた黒い小さなものがぞろぞろつながって、千の浦から広い海峡に出て行くのを見たと言った。¹²⁶

125 Ibid., p.244.

126 SHIMAO Toshio, *Yoru no nioi* 夜の匂い (Les odeurs de la nuit), dans *Shimao Toshio sakuhinshû* vol.2, op.cit., p. 151.

Comme le village de Chi no Ura ne comptait que peu d'habitations, et que l'escadron de Kiji, s'étant replié dans sa base non loin de là avait apporté un certain sentiment de sécurité, l'effort de construction de cabanes d'évacuation avait été, en comparaison avec les autres villages, relativement modeste. La présence de l'escadron de Kiji y prenait même à présent un sens à moitié mythologique. Les villageois le voyaient comme leur seul recours contre l'invasion de l'île. La forme enclose de la crique renforçait encore davantage le mystère qui s'attachait à Kiji et son escadron. A Chi no Ura, la rumeur s'était répandue que des grottes et des caves avaient été creusées pour y entreposer une multitude de petites embarcations. Certains disaient qu'elles ressemblaient à de minces planches de bois. D'autres disaient que c'était plutôt de petits sous-marins en acier de couleur sombre. (...) Il y avait aussi des gens qui avaient vu par une nuit sans lune les petits engins noirs s'attroupant en file indienne avec un bruit effrayant qui ressemblait à celui des avions de combat, et partir de Chi no Ura vers le large détroit.

Étant donné que la mission que doit accomplir Kiji est présentée comme plus lointaine, la réalité à laquelle est confrontée le soldat est moins celle de la guerre que celle de l'île – l'île plongée dans la nuit, qui n'apparaît pas moins intrigante que la présente situation militaire. Comme dans *Tokunoshima kôkai-ki* le commandant livré à lui-même est pris entre deux inconnus, celui de la guerre et celui de l'île, et, incapable d'agir sur le réel, il se retrouve totalement immergé dans un univers sensible qui le guide d'autant plus aveuglement qu'il peine à évaluer la réalité de son environnement :

榕樹の下を通る時は妙に寒気立って来るのがへんであった。自分の足音だけが時にしめっぽく時に甲高く自分の耳に返ってきた。しんしんと静寂の中に引っ張り込まれるような無人の気配の中で、早く塩焼小屋のある鼻の所に出る為に足を急がせた。潮の香だけでなしに夜に匂いがあったが、何の匂いであるかは分からない。気持の中に、何かを期待するときめきがあった。そしてどこか遠いはるかな所で鈴が鳴っているように思えた。実際にそういう音が暗闇の中にひそんでいるのか、ただ空耳なのかは、はっきりしなかった。¹²⁷

Pour quelque étrange raison, quand il passa sous les banians un frisson lui parcourut le corps. Seul le bruit de ses propres pas, parfois sourd, parfois aigu, revenait dans ses oreilles. Au milieu d'un monde désolé qui paraissait avoir été plongé dans le silence, il pressa le pas pour arriver sur un cap où se trouvaient de petites fabriques de sel. Il y avait une odeur dans la nuit, qui n'était pas seulement celle de la marée, et dont il n'aurait su dire d'où elle venait. Kiji ressentait une sorte d'attente fébrile. Il lui semblait entendre des clochettes sonner quelque part dans le lointain, ne sachant dire si ce bruit se cachait dans les ténèbres, ou bien si ses oreilles l'avaient simplement fabriqué.

127 Ibid., p.150-151.

Le récit n'ignore pas la réalité de la guerre pour autant, loin de là. Il la cantonne seulement à l'espace de l'île en évoquant non tant la mission à accomplir que des problèmes techniques comme la faiblesse des bateaux, le danger qu'ils explosent avant de partir en mer ou l'impossibilité de trouver des pièces de rechange. Les villageois, soumis au règlement strict des autorités militaires, ne se demandent plus quand la guerre arrivera chez eux, mais « combien de temps continuera-t-elle encore ? ». La guerre est déjà quelque chose d'advenu et de quotidien ; n'étant plus située dans un futur mythologique, elle a été en quelque sorte absorbée et étouffée dans l'île. Il est d'ailleurs dit que le village qui en est le centre « n'avait plus d'autre utilité que d'être une cible pour les avions ennemis »(敵の飛行機の攻撃目標にだけしか役立たないものであった)¹²⁸.

Là où l'île avait pour lointain décor la guerre « mondiale » dans *Shima no hate*, l'île de *Yoru no nioi* semble donc avoir renfermé la guerre en son sein. En témoigne l'épisode où, chose rare dans les récits de guerre de Shimao, est retrouvé un cadavre, en l'occurrence celui d'un soldat ennemi tombé de son avion, dont l'« odeur » se répand elle aussi dans la nuit. La mort est là traitée non comme un horizon angoissant, mais comme un fait banal (bien qu'impalpable) d'un présent en guerre.

Les préoccupations du lieutenant Kiji s'étendent à l'existence quotidienne des villageois et à leur histoire personnelle. Il se comporte autant en soldat qu'en autorité morale du village (par exemple lorsqu'il fait enterrer le soldat ennemi, contre l'avis de certains villageois). Mais c'est la relation qu'il entretient avec le personnage féminin (Rie) du récit qui continue de guider ses pas, puisque celle-ci apparaît encore comme le but de la longue marche nocturne du héros. Comme le faisaient déjà *Hamabe no uta* et *Shima no hate*, le récit de *Yoru no nioi* adjoint au couple Kiji/Rie un troisième personnage, une fillette du village ici nommée Keiko. Kiji entretient avec elle une certaine familiarité mais aussi une distance créée par la différence d'âge, les relations hiérarchiques et l'appartenance de la fillette au monde de l'île. Keiko, associée à Rie, renforce la présence de l'île, qui garde pour le narrateur un mystère incommunicable.

Dans *Yoru no nioi*, l'île est représentée comme un tout organique, où les comparaisons entre objets et choses vivantes, humains et animaux, abondent, avec souvent une connotation inquiétante. Les fleurs y ont « *des visages humains* », les

128 Ibid., p.160.

toits des maisons ressemblent à des « *champignons absorbant leur nourriture* » (養分を吸収し合っているきのこ) ; de leur côté, Rie et Keiko ont « *des yeux de hiboux* », ou de « *taureaux* », qui « *semblaient murmurer quelque chose* ». Cette unicité entre homme, animaux et végétation, d'inspiration animiste, participe à faire de l'île un univers magique dont on ne peut pas sortir, où des forces surnaturelles concourent pour ramener le soldat à son destin :

部落には樹木が多く植わっていた。家々は丈高の竹の生垣に囲まれていた。部落の中にふみ込むと、蛙の鳴声はふっとかき消され、その竹の生垣に両側を区切られた細い道が、ひっそり迷路のように巡っていた。訪問者はその中をぐるぐる廻って歩き、つと竹垣の中にすい込まれる。離れて見た時の家々の屋根を、部落にはいると見失ってしまう。木犀科の植物の匂いが部落うちに立ちこめていた。その匂いはすっぱいとも言えた。そして何故かこの部落にはふくろうが沢山棲んでいて、夜中じゅう聞く者の心を滅入らせるように鳴いた。

木慈はふくろうの鳴声と甘酸っぱい植物の匂いにとりつかれた。木慈がこの部落に引きつけられるのはその鳴声の物音と匂いであった。木慈の耳の底には、いつも何かの物音があった。それは木慈にとって運命的なともいえることのようなのだ。いつのことか分らぬながら、どこかでその音と匂いに滅入らされていたことがあるように思える。¹²⁹

Dans le village beaucoup d'arbres avaient été plantés. Les maisons étaient entourées de hautes haies de bambous. Lorsqu'on pénètre dans le village, le croassement des grenouilles se perdait d'un seul coup, et d'étroits chemins délimités des deux côtés par les haies se déployaient en tous sens comme un labyrinthe. Le visiteur qui s'aventurait par là finissait par y être englouti. Les toits des maisons, que l'on apercevait à une distance éloignée, disparaissaient à la vue dès que l'on entrait dans le village. Celui-ci était enveloppé par l'odeur des oliviers. C'était une odeur qu'on pouvait dire aigre. De nombreux hiboux s'étaient installés ici, et quand venait la nuit ils hululaient comme pour plonger ceux qui entendaient leur cri aigu dans la mélancolie.

Le cri des hiboux et l'odeur aigre-douce des arbres hantaient Kiji. Ils l'avaient poussé à venir jusqu'ici. Kiji entendait toujours un bruit qui résonnait au fond de ses oreilles. C'était comme quelque chose qui lui paraissait faire partie de son destin. Il sentait que cette odeur, ces cris l'avaient déjà poussé à la mélancolie lui aussi un jour, bien qu'il ne se rappelât pas quand.

Les « odeurs de la nuit » qui donnent leur titre au roman sont la matérialisation sensible de cette homogénéité propre à l'île ; qu'elles viennent d'un cadavre, des maisons, des arbres, des fleurs ou des personnages vivants, elles se mêlent les unes aux autres au point que le narrateur ne parvienne plus à différencier les êtres ou les choses qu'elles enveloppent (comme à la fin du texte

129 Ibid., p. 161.

où le parfum d'une fleur de crinum donnée en cadeau par Rie à Kiji inspire à celui-ci des sentiments troublants pour la fillette, Keiko). *Yoru no nioi* introduit une confusion générale des sens, qui se répète et se combine avec l'élément sonore (ainsi ce passage : « *Il y avait comme une odeur de tatamis. Et aussi une odeur de coton. En plus de cela, le chant des hiboux s'entremêlait au parfum des oliviers.* » 畳の匂いのようにもあった。綿香の匂いのようにもあった。それにふくろうの鳴声と木犀科の植物の匂いがからみ合ってきた。¹³⁰). Il y a certainement ici le souci de mêler les mondes de la guerre et de l'île, le « chant des hiboux » faisant par exemple écho au mystérieux « bruit sourd » (にぶい音) que le narrateur entend sans cesse et qu'il assimile lui-même à ce « *quelque chose faisant partie de son destin* ».

Le « *bruit sourd* » est un motif récurrent des récits de guerre qui désigne, par des paraphrases variées, le vrombissement des avions ennemis. Dans *Shima no hate*, ce bruit est transformé en signe mythologique : percevant l' « *étrange bruit sourd* » se rapprochant de l'île, le héros aperçoit le spectacle fugace d'un « *pilier de feu écarlate s'élevant comme un dragon dans la mer* » (海に真赤な火柱が竜のように立ち昇りました。) avant que le « *bruit étrange ne s'éloigne rapidement vers le nord* » (けったいな物音はだんだん北の方に遠ざかって行きました。) et que Saku n'« *entrevoie alors dans le futur une nouvelle situation* » (新しい事態を予知しました。¹³¹). Dans *Yoru no nioi*, la nature concrète du bruit est identifiée (« *vrombissement sourd* » にぶい爆音) mais celui-ci est dénué de progression spatiale, se répétant sporadiquement à travers le texte sans que Kiji ne parvienne à en situer l'origine et en comprendre le mouvement. Aussi la confusion sensorielle que le récit met en scène est pour le personnage principal le signe des limites de sa perception des choses : si *Yoru no nioi* décrit l'île comme un territoire prédestiné pour le narrateur, il ne montre pas celui-ci capable de faire face à ce destin, ni même de parvenir à le comprendre.

Le récit qui commence par une marche du héros au clair de lune, et se termine par un retour, toujours nocturne, au campement, semble en effet tourner en rond, au point où certaines phrases se répètent en écho au début et à la fin de la nouvelle. A l'instar de *Shutsukotô-ki* il se termine sur la constatation « *qu'il ne*

130 Ibid., p.161-162.

131 *Shima no hate*, op.cit., p.15.

s'était rien passé » pendant l'absence de Kiji. De fait, il n'y a pas dans *Yoru no nioi* d'attente fébrile d'un futur départ qui semble presque absent du texte. Le texte se situe donc dans le « quotidien » du soldat, où une guerre qui semble interminable, voire éternelle, limite ses mouvements, le repousse vers l'intérieur, dans l'espace étroit, presque étouffant, d'une île ténébreuse et mystérieuse.

Le temps mort de l'île trouve ici son expression la plus sensible, puisque le soldat y coexiste avec la mort, et avec les forces surnaturelles des « esprits » de l'île, qui ne sont plus seulement imaginées mais pleinement ressenties par ses sens. *Yoru no nioi* montre de cette manière comment l'éternel présent de l'île en guerre où le soldat attend indéfiniment son ordre de mission peut en même temps servir à représenter un éternel passé où le soldat errerait, hanté tant par l'aspect à la fois douloureux et envoûtant de ses souvenirs que par la difficulté de les dépasser. Le « cadavre », auquel Shimao fait référence dans son essai « Tobikoenakereba ! » et qui est ici concrètement présent dans *Yoru no nioi*¹³², peut ainsi aussi être interprété comme la prise de conscience d'une impasse dans la représentation du récit de guerre.

Si Shimao connut un succès d'estime avec *Shutsukotô-ki*, qui lui valut en 1949 le premier « prix de la littérature d'après-guerre » (戦後文学賞 *Sengo bungaku shô*), ses premiers romans de guerre ont eu tendance à laisser perplexes ses contemporains, peut-être en comparaison d'œuvres plus ambitieuses et plus poignantes publiées au Japon dans ces années-là. Dans un article d'époque, paru en 1951 dans *Bungakukai* 文学界, Kubota Masafumi par exemple déplore de n'y trouver ni recherche de transcendance comme chez Ôoka Shôhei¹³³ ni idéologie antimilitariste comme chez les écrivains communistes, et considère que Shimao

132 Ce cadavre, qui est éparpillé en morceaux et mal enterré puisque les villageois s'opposent à sa sépulture et finissent par arracher l'inscription funéraire, continue de frapper l'imagination du narrateur, comme la représentation de quelque chose à la fois d'impossible à supporter et d'impossible à enterrer : « Cet endroit qui sentait le brûlé abritait en son sein quelque chose de sinistre, comme un poignet, semblable au gros gant enlevé du mort, se promenant dans les ténèbres, ou caressant les joues des passants. » (そのきな臭い場所は、彼の脱げた厚ぼったい手袋のような手首が宙の闇をとび歩き、或は通行者の頬をなでるような気味悪さをひそませていた。). Ibid., p.157.

133 ÔOKA Shôhei 大岡昇平 (1909-1988) : romancier entré en littérature au lendemain de la guerre du Pacifique, il est essentiellement connu pour ses romans de guerre, *Furyoki* 俘虜記 (Journal d'un prisonnier de guerre, 1949) et *Nobi* 野火 (Les feux) (1952).

s'est efforcé de saisir la guerre « *en la décomposant jusqu'à des sortes d'émotions ordinaires, l'amour, l'errance, l'ennui, le scepticisme intellectuel* » (戦争を恋愛や放浪やアンニュイやインテレクトチュアルな懷疑というふうな、いわば日常的な感情にまで分解させてとらえようとした島尾敏雄¹³⁴), au point qu'on ne puisse pas réellement appeler ses romans des romans de guerre.

Bien plus tard, dans son essai de 1999, Philip Gabriel, qui reste l'un des rares critiques à s'être intéressé de près à cette série de textes considérés comme mineurs, voit par contre dans l'écriture des « récits pastoraux », de *Hamabe no uta*, puis *Shima no hate*, jusqu'à *Yoru no nioi* une évolution progressive de Shimao vers une compréhension plus réaliste de l'environnement de l'île et une meilleure prise de conscience de la place des habitants d'Amami dans son expérience de guerre (et notamment de sa responsabilité de soldat à leur égard). Comparant par exemple *Yoru no nioi* et *Hamabe no uta*, il explique que « (*l'un*) est tout ce que (*l'autre*) n'est pas : tout lyrisme potentiel est englouti par les réalités de la guerre.¹³⁵ ». Si cette différence de registre est effectivement sensible, il me semble pourtant que d'un point de vue narratif l'intention à la base des récits « pastoraux » de la période 1945-1952 reste remarquablement cohérente.

Dans *Shima no hate*, le texte est orienté vers le « bout de l'île », où la menace progressive de la guerre qui descend sur l'île finit par rejoindre les deux amants Saku et Toe au bout d'une scène dramatique. Dans *Yoru no nioi*, la narration reste au contraire statique et circulaire, immergeant le personnage principal dans un inextricable monde nocturne où il se perd. Entre l'écriture des deux textes s'écoule une période de six ans pendant laquelle Shimao a, dans sa représentation de son expérience de guerre, progressivement évolué de la fiction vers le « réalisme », ou plus exactement vers un réalisme enrichi par la méthode

134 KUBOTA Masafumi 久保田正文, « Shimao Toshio ni tsuite » 島尾敏雄について (À propos de Shimao Toshio), dans Aeba, op.cit., p. 17. La trivialité supposée des romans d'après-guerre de Shimao, à laquelle Kubota fait allusion dans son article, valut d'ailleurs à l'auteur de voir l'un de ses récits, *Chippoke na avanchuru* ちっぽけなアヴァンチュール (Une toute petite aventure) servir de prétexte à une polémique politico-littéraire. Publiée en 1950 dans la revue *Shin Nihon Bungaku*, cette nouvelle assez anecdotique inspirée du quotidien de Shimao à Kôbe fut dénoncée par une partie des écrivains communistes comme un exemple de « littérature petite-bourgeoise », néfaste à l'avènement de la démocratie, et provoqua une scission au sein de la revue. Voir à ce sujet OKUNO Takeo, « Kaidoku » 解説 (Analyses), dans *Shimao Toshio sakuhinshû*, vol.2, op.cit., p.315-316.

135 « *Yoru no nioi* is everything *Hamabe no uta* is not : any potential lyricism is quickly engulfed by the realities of war. » GABRIEL Philip, *Mad Wives and Island Dreams, Shimao Toshio and the margins of Japanese literature*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1999, p.43.

du rêve. De fait, même si *Yoru no nioi* n'est pas un texte onirique, on retrouve bien davantage que dans le récit précédent cette impression de manque de distance que Karatani Kôjin associe au « monde des rêves ». Cependant il ne s'agit pas là non plus d'absence de distance par rapport à la mission de *tokkôtai* puisque celle-ci n'existe dans le texte que de manière furtive, étouffée, symboliquement limitée aux échos sonores ou aux odeurs qui surgissent dans la nuit. Ce dont *Yoru no nioi* témoigne de l'impossibilité d'échapper apparaît plutôt comme le souvenir incertain du passé¹³⁶. Dans le texte, c'est en effet l'affadissement de la perception de la mission, qui en s'ajoutant à l'incapacité narrative de l'auteur de surmonter la « fiction » qu'elle représente, produit à la lecture une impression d'enfermement.

Ainsi *Shima no hate* comme *Yoru no nioi* sont deux récits qui paraissent chacun à leur manière hors du temps : l'un en s'entremêlant à un intertexte mythologique et littéraire qui ajoute à la réalité tragique des événements un aspect merveilleux, l'autre en figurant un quotidien de guerre que la présence conjuguée et paradoxale de la mort et de l'absence d'action de guerre rendent irréel et intemporel. L'un est fiction du destin, l'autre récit du quotidien ; en cela ils paraissent les deux versants d'une même pièce.

A travers cette symétrie narrative, l'un et l'autre conservent une caractéristique commune: celle d'éviter la représentation de la période critique de sa mission (le basculement entre l'annonce du départ et la fin de la guerre), préférant se concentrer sur la période, plus ou moins longue, précédant l'annonce du départ. Sur ce plan, ils ne diffèrent d'ailleurs pas tant que cela des récits respectant davantage un certain réalisme psychologique comme *Shutsukotô-ki* ou *Tokunoshima kôkai-ki*. L'absence de basculement, qu'elle soit refus ou incapacité de montrer la fin de la guerre, empêche finalement Shimao d'articuler l'un à l'autre les deux pôles de sa perception temporelle des événements, ce qui n'est sans doute pas sans rapport avec le jugement que portera l'auteur sur ces textes dans les années 50. Si le « quotidien » ne s'ouvre pas sur la perspective de l'expérience du « destin », ou si à l'inverse le destin est enfermé dans un récit distancié du monde réel comme dans *Shima no hate*, c'est la perception générale du temps – l'idée d'un passé, d'un présent et d'un futur – qui se retrouve pour Shimao remise en question.

136 On sait bien par ailleurs que l'élément olfactif est le véhicule par excellence de la réminiscence.

Dans les quatre textes que nous avons étudiés, la question de la perception du temps est ainsi centrale. Cette perception est certes celle d'un « temps mort » mais elle est aussi, en parallèle, celle d'une « écriture morte », comme rendue stérile par la distension, et finalement la séparation, des deux dimensions. « *Je dois dire que j'éprouve une sorte d'effroi face au fait que de telles œuvres soient miennes. Et même si cela ne signifie pas que je n'ai pu m'envoler du monde décrit dans ces œuvres, je ressens l'irritation de voir de sombres silhouettes de papillons accomplir une danse macabre* » (自分にこのような作品があったということはひとつの恐怖といえる。これらの作品の世界から飛翔できないことはなかったのに死の踊りを踊っていた暗い蛾のすがたを見るときのいらだちが感ぜられる。¹³⁷), dit ainsi Shimaō dans sa postface à la réédition de *Shima no hate* en 1955.

Percevoir le temps d'une certaine manière entre en effet en correspondance étroite avec la construction d'un récit. Cependant cette perception n'est pas non plus sans lien avec l'intérêt que l'auteur a développé pour le récit de rêve à partir de 1946. Car l'écriture de ces récits oniriques, dont beaucoup, et surtout dans les premières années d'après-guerre, ont pour thème la guerre, apparaît à beaucoup d'égards comme le symptôme de la perception du temps par l'auteur à l'époque, mais parfois aussi comme le contrepoint à cette impression d'« écriture morte » qu'il évoque plus haut.

3) L'écriture onirique de l'expérience de guerre : *Kotômu* (1946) et *Asufaruto to kumo no kora* (1949)

3.1) *Kotômu* (1946) : l'enregistrement du rêve entre mythe et démythification

Kotômu 孤島夢 (Rêve d'une île solitaire), écrit et publié en 1946, est le premier récit de rêve écrit par Shimaō après la guerre. Il constitue donc la

137 SHIMAO Toshio, « *Shima no hate atogaki* » 「島の果て」あとがき (Postface à *Shima no hate*), dans *Shimaō Toshio zenshū*, vol.13, op.cit., p.204.

première ébauche livrée par sa « méthode », même si, dans le même temps, il se distingue aussi de la production ultérieure des récits de rêve. Ainsi le caractère onirique du texte est fortement explicité : en plus du titre, le tout début du récit affirme clairement qu'il s'agit là d'un rêve qui est raconté, par la mention « *yume no naka* » (« *en rêve* »), qu'on ne retrouvera plus par la suite dans aucun autre texte du genre de Shimao. En outre, « *l'incertitude qui vient des rêves* », pour reprendre la formule de Roger Caillois, y est mise en valeur dès les premières lignes du récit. Le narrateur de *Kotômu* est un soldat voguant sur les océans sur un bateau dont il est le capitaine, mais il ne sait ni où il se trouve, ni où il va, ni ce qu'il doit faire. Du reste, on trouve le classique aveu de mémoire contrariée du rêveur racontant son rêve avec imprécision, comme par exemple : « *Je ne me rappelais pas si je cherchais l'ennemi ou quelle fonction particulière j'occupais. Je ne savais même pas où se trouvait cet océan.* » (私は敵を索めていたのか又は何か特別な任務を持っていたものか、思い出すことが出来ない。その上その海洋が何処であるかさえ分かっていない。¹³⁸).

Pour autant, cette imprécision onirique n'est pas fondamentalement différente de celle qui est décrite dans les récits « réalistes », qui, comme on l'a vu, caractérisent eux aussi leur narrateur comme un être attendant une mission imprécise dans l'inconnu. D'autre part, les éléments d'énonciation qui explicitent le rêve sont eux-mêmes rapidement contrebalancés par la temporalité particulière du récit. Lorsque ce narrateur-soldat décrit son univers militaire, n'affirmant n'avoir aucune compétence pour la navigation, ou se sentant méprisé par ses hommes, il exprime en effet une permanence dans le temps qui s'oppose à la brièveté et l'évanescence du rêve. En d'autres termes, il exprime un *quotidien*, d'ailleurs consacré par l'emploi des adverbes *itsumo*¹³⁹ et *aikawarazu*¹⁴⁰ (« toujours » ou « habituellement »). Cette quotidienneté interroge le statut de la mention « *yume no naka* » qui inaugure le texte : si le récit de rêve exprime le quotidien d'un narrateur, s'agit-il en réalité du récit de plusieurs rêves regroupés en

138 SHIMAO Toshio, *Kotômu* 孤島夢 (Rêve d'une île abandonnée), dans *Shimao Toshio sakuhinshû*, op.cit., vol.1 p.20.

139 « *Au cours de cette existence parfois amusante, parfois rude, je ne pouvais, étrangement, m'empêcher d'avoir toujours l'impression de pousser vers les récifs.* » (結構楽しくも遅しくもあるそんな生活の中で私は奇妙にいつも暗礁にのしあげるような気がして仕方がないのであった。) (Ibid., p.20).

140 « *Toujours à cette époque je fonçais insouciamment sur les mers sans sortir ma carte marine.* » (その時も相変わらずのんきに海図も出さず突走っていたのであった。) (Ibid., p.20).

un seul, ou bien d'un cadre général et esthétique de « rêve » qui imprégnerait le récit, plutôt que du récit d'un rêve particulier ? Ou bien encore, s'agit-il de s'éloigner du statut initial du texte, en l'orientant progressivement en direction de la temporalité du réel ?

On a déjà utilisé plusieurs fois l'expression de « perception onirique du temps » pour désigner certains aspects persistants de l'expérience mentale du narrateur des récits de guerre de Shimao. Nous sommes pourtant bien conscients que la perception du temps et celle du rêve sont théoriquement deux choses très dissemblables. Percevoir le temps suppose de le construire de manière narrative, et ce travail ne peut avoir lieu qu'à l'état de veille, lorsque l'écrivain est conscient et reconstitue par l'expression le contenu de son rêve. Ce n'est donc pas dans le rêve lui-même, mais dans son écriture que cette perception s'est formée. Elle procède donc plutôt de l'association consciente du souvenir de l'expérience de guerre avec le souvenir des rêves faits par l'écrivain après-guerre, en vertu de cette « absence de distinction dans le souvenir » que Shimao revendique comme fondement de sa méthode d'écriture dans les essais (il est vrai plus tardifs) « Shôsetsu no sozai » ou « Wa ga shôsetsu ». Plutôt que dans le rêve, la localisation de cette perception « onirique » du temps se situe donc plus précisément « entre rêve et réalité ». Elle est donc par excellence le fruit d'une méthode du rêve pensée comme tentative de transvasement de l'un à l'autre.

Tout porte à croire que dans l'après-guerre Shimao a beaucoup rêvé de la guerre. Son journal de la fin des années 40 et début des années 50 en porte des traces manifestes. La plupart de ces comptes rendus de rêve évoquent la répétition en boucle de la même expérience, le fait d'être à nouveau mobilisé pour une mission sans espoir. Citons par exemple l'entrée du 20 mai 1949 :

夢は又出征しななければならぬ。負け戦は予定されているような戦争。而も私は潜水艦長として、ああ敵の飛行機の音がする青空を見て、逃げ出すことはできぬものかと絶望。¹⁴¹

En rêve je dois de nouveau partir au front. Cette guerre est une bataille perdue d'avance. Capitaine de sous-marin, je regarde le ciel bleu dans lequel résonne si fort le bruit des avions ennemis, et je suis désespéré, me demandant si je pourrais jamais m'échapper.

141 Shimao Toshio *nikki* « Shi no toge » *made no hibi*, op.cit., p.275.

Si la tonalité de ces rêves apparaît, pour ce qu'en montre le journal, assez cauchemardesque, il y a dû y avoir quelque chose en eux qui a assez séduit l'écrivain pour que, très précocement, il décide de les intégrer à la narration de l'expérience de guerre. Le récit du rêve, comme le dit Sarane Alexandrian à propos des surréalistes, a souvent pour fondement le simple fait de vouloir rêver un rêve une deuxième fois¹⁴². D'autre part, on peut supposer que l'un des attrait de ces rêves de guerre de Shimao se trouvait déjà simplement dans leur occurrence répétée, qui recréait chaque nuit pour l'auteur un « quotidien de guerre », tout en présentant la vivacité et la limpidité propres à l'expérience onirique. Shimao nous met d'ailleurs sur la voie lorsqu'il affirme dans un entretien avec l'écrivain Ogawa Kunio que «*même si ces rêves n'obéissaient pas à l'ordre du moment de la veille, ils avaient énormément de réalité*¹⁴³», le mot « réalité »リアリティー méritant d'ailleurs ici d'être mis en emphase.

Généralement, à l'instar de l'expérience de rêve elle-même, le récit de rêve tend à ignorer le temps. Comme l'explique Jean-Daniel Gollut, « *l'orientation des récits de rêves n'inclut généralement pas de détermination temporelle : l'histoire est localisée (selon des modalités à discuter), mais non insérée dans le temps chronique.* ». Le même auteur constate par ailleurs que ce qui est daté est « *l'activité onirique et non l'aventure rêvée* », et que l'ancrage temporel du rêve par la circonstanciatio n'a « *pas tant pour fonction d'insérer l'aventure dans le temps que de dépeindre une conjoncture* »¹⁴⁴. On se trouve ici loin de l'intention apparente de Shimao dans *Kotômu* : il s'agit bien pour lui d'« *insérer l'aventure dans le temps* », en l'occurrence le temps du quotidien de guerre. *Kotômu*, distant de quelques mois à peine de l'écriture de *Shima no hate*, a tout autant pour but que

142 « *Un rêve raconté est un rêve deux fois rêvé.* » (ALEXANDRIAN Sarane, *Le Surréalisme et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, p.10).

143 « *Je ne sais pas si c'était du point de vue du nombre, mais sur le plan du contenu, le changement décisif est venu du fait que des choses liées au moment de la mission de tokkôtai apparaissaient constamment dans mes rêves. Ensuite pour moi à l'époque, même si ces rêves n'obéissaient pas à l'ordre du moment de la veille, ils avaient énormément de réalité. Ces rêves apparaissaient comme une nouveauté.* » (量の点ではわかりませんが、内容の点で非常に顕著な変わり方をしたのは、特攻隊出撃のあとさきに関することが頻繁に夢の中に出てくる。そしてそれはうつつの時の秩序とは違うけれども非常にリアリティーをもっている、その時のぼくにとってね。そういう夢が新しく出て来ましたね。) (SHIMAO Toshio, OGAWA Kunio 小川国夫, *Yume to genjitsu rokkakan no taiwa 夢と現実 六日間の対話* (Le rêve et la réalité, une conversation de six jours), Tôkyô, Chikuma Shobô, 1976.81-82).

144 Gollut, op.cit., p.406-408.

celui-ci de décrire l'expérience de guerre, quoiqu'avec une méthode sensiblement différente. D'ailleurs l' « île rêvée », qui est au centre du récit, est précisément enclose dans le quotidien de guerre : le narrateur est décrit sur son bateau de guerre comme un soldat attaché à des habitudes et ayant déjà quelque expérience de son métier, ce soldat navigue au hasard des mers, puis aperçoit une île, y débarque, et enfin finit par reprendre sa route sur les flots, comme si rien n'avait changé.

Après l'introduction du récit et son aveu onirique d'incertitude est ainsi brièvement évoquée l'angoisse du capitaine du bateau d'être méprisé par ses hommes, autre motif récurrent des récits de guerre de Shimaō, mais qui ne joue dans *Kotômu* aucun rôle au-delà de ce passage. La structure générale du texte diffère donc au final assez peu de ce qu'on a pu voir jusqu'ici dans les autres textes de guerre de l'auteur : le narrateur y part de la guerre, vers l'île, avant de revenir à la guerre.

Cette île sur laquelle débarque le narrateur-soldat est présentée comme un territoire prédestiné. Le bateau dévie irrésistiblement vers elle, sans que l'équipage ne puisse y faire quoi que ce soit, et il ne s'agit pas de n'importe quelle île, mais de « *cette île* » (*ano shima* あの島), c'est-à-dire une île que le narrateur semble déjà connaître.

そこで私は咄嗟の間に島の全貌を見てとった。全島が砂浜で出来ている。そして茅だか何だか分からない草が一面に生えていて砂丘がうねっている。艇は砂の谷間のような所には入り込んだのであったが、奇妙なことに艇の針路は沼になっていて逃げ水のように進む程に先へ先へ水をたたえているのだ。私は総毛立つ気がした。そうだ。この島こそ、人の噂にきいていたあの島ではないか。¹⁴⁵

Puis soudain ce fut l'île tout entière que j'eus sous les yeux.. Elle était entièrement faite de sable. Des dunes de sable ondulaient à sa surface et des herbes que j'avais du mal à identifier – des miscanthus ou quelque chose comme ça – y poussaient partout. Mon navire s'engouffra dans ce qui semblait être une gorge entre deux montagnes de sable, mais, chose étrange, sa course le menait vers un marais qui se remplissait d'eau comme un mirage au fur et à mesure que l'appareil avançait. Mon sang se figea. Oui...C'était bien cette île-là, celle dont j'avais entendu parler.

Le narrateur connaît donc déjà cette île. Une rumeur lui revient en mémoire au moment où elle apparaît sous ses yeux, et elle concerne l'étrangeté de

145 *Kotômu*, op.cit., p.21.

l'île par rapport au reste de l'archipel japonais, notamment dans son rapport au langage : les noms de famille n'y prennent qu'un seul caractère, et les prénoms peuvent en prendre trois ou quatre. Le narrateur y voit une « malédiction » : « *Je pensais depuis très longtemps que cette île devait avoir reçu une malédiction* » (私は前々からその島は呪詛を受けている島のように考えていた。) ¹⁴⁶. Notons là d'une part la marque circonstancielle de temps (« *depuis très longtemps* ») qui localise le rêve sur un axe chronologique soudain considérablement élargi, et annonce plus loin le caractère « éternel » des événements qui affectent l'île. Si ce qui touche au quotidien de guerre est « habituel », ce qui touche au destin de l'île est, de manière parallèle, « éternel ». Ainsi lorsqu'un peu plus loin dans le texte le narrateur apprend la grande précarité de l'existence de cette île, il n'en demeure pas moins intimement convaincu de son « éternité » :

にも拘らず、私はこの島にとってそんなにも重大なことを知った男であるそんなことは全く知らずに、永久にこの島は此処(どこだか分らないのに、此処だと思った)にあるのだということを真面目に少しも疑わない者のような顔付で、砂丘部落を渡り歩いて居たのであった。 ¹⁴⁷

En dépit de cela, comme si j'ignorais totalement que j'étais l'homme qui avait appris une chose aussi importante pour l'île je traversais le village sur la dune, avec le visage sérieux de celui qui ne doutait pas le moins du monde que cette île resterait éternellement ici (où était-elle, je n'en savais rien, mais elle était ici).

L'annonce de la « malédiction » touchant l'île permet elle-même d'introduire l'existence du destin. Le narrateur a conscience d'un destin qui le guette et semble prêt à le happer (« *J'étais anxieux à l'idée qu'en naviguant près de cette île je sois entraîné vers elle et que mon sort soit ainsi scellé. Et c'est bien en effet ce qui me parut se passer ensuite.* » その島の近くを航海するならば、私は必ずその島にひきよせられて、私の宿命は固定されてしまうであろうという不安があった。そしてそれがその通りになったようです。 ¹⁴⁸), et le fait que les symptômes visibles de la malédiction de l'île apparaissent à travers des signes linguistiques (ici les noms des habitants de l'île) tend à indiquer que ce destin est précisément déjà écrit. Le « destin » impose ainsi au narrateur de *Kotômu* son arrivée sur l'île, où il débarque seul, ses compagnons ayant mystérieusement disparu.

146 Ibid., p. 21.

147 Ibid., p.23.

148 Ibid., p.21.

est donc douée de tous les attributs du mythe : elle est unique en son genre, a un caractère prédestiné, est menacée de destruction par une malédiction ancestrale, a un nom mystérieux et une langue propre qui la valorise par rapport aux autres. De surcroît, elle dispose d'un héros : le narrateur lui-même.

Cependant, dans le même temps, en dépit de sa familiarité innée avec l'île et de son intuition, le narrateur insiste sur la difficulté de comprendre ce lieu du destin : non seulement sa langue est inaccessible aux autres Japonais, mais la singularité linguistique des noms de ses habitants est la marque d'un « déséquilibre » (不均衡) qu'il peine à comprendre¹⁵³. D'autre part, le narrateur reste un soldat, c'est-à-dire un être « *ayant totalement coupé les liens avec ce que dans le langage militaire de l'époque on appelait le « bas monde »* » (その頃の兵隊言葉で謂うところの「娑婆」とは完全に絶縁された身分). Cette dissension entre les deux dimensions du texte – le monde de la guerre et le monde de l'île – ne fait que s'aggraver à fur et à mesure que se précise la submersion prédestinée de l'endroit :

それにしても私は時を怖れていた。その時がやって来れば、潮が満ちこの島は陥没してしまうであろう。その前に私は例の戦闘艇を発動させて何処へか避難しなければならぬ。私はこの島に限りない愛惜の情を抱き続けるであろう。然し私の力ではどうすることも出来ないのであった。(中略)私は、門限を気にしながら最後の半端な時間をもてあまして兵隊のようにおどおどして広場に立っていた。¹⁵⁴

Mais j'avais peur du temps. Quand le moment arriverait, la marée monterait et l'île serait engloutie. Avant que cela n'arrive il fallait que je fasse démarrer un bateau de guerre et que j'aie me réfugier quelque part. J'avais et je continuerais à avoir pour cette île une affection sans bornes. Malheureusement j'étais totalement impuissant. (...) Je me tenais sur la place, tremblant comme un soldat préoccupé par le couvre-feu ne sachant que faire des derniers moments qui lui restaient.

Cependant, à travers le thème récurrent dans tout le texte du nom « déséquilibré » des habitants de l'île, se noue implicitement à la dualité guerre/île une autre opposition. Le narrateur désire « *décrire cette île aux gens de notre*

153 Les habitants d'Amami ont, traditionnellement, la particularité d'avoir un nom de famille s'écrivant avec un seul caractère, contrairement à la plupart des Japonais. Cette coutume leur vient à l'origine d'un ordre datant de 1785 émis par le seigneur de Satsuma (clan situé à Kyūshū et maître de l'archipel d'Amami du début du XVIIe à la fin du XIXe) qui désirait différencier ainsi les habitants des îles et ceux de la métropole.

Source : <https://ja.wikipedia.org/wiki/奄美群島の名字>.

154 *Kotōmu*, p.23-24.

archipel avec un stylo et un appareil photo »(島を何とかしてペンとカメラで我々の列島に紹介しなければならない欲望), mais il s'en sent incapable, ce qui le pousse vers un « *désespoir sans fond* » (底なしの絶望). Puis quand il arrive à se rappeler avec succès du nom apposé sur l'une des cabanes de l'île, qui porte la caractéristique linguistique propre à cet endroit, il ne parvient pas pour autant à réécrire ce nom correctement :

私は今でもその部落の中の一軒の小屋にかかっていた名前をその字の恰好から墨の色に至るまであざかやに思い出すことが出来る。それはこう書かれてあった。即ち□×××と。¹⁵⁵

Je réussissais maintenant à me rappeler vivement, de la forme des caractères jusqu'à la couleur de l'encre, du nom qui était écrit sur une des cabanes à l'intérieur. Il était écrit comme ça. C'est-à-dire « □XXX ».

Le narrateur se souvient (on observe ici que, contrairement au reste du texte, le verbe est au présent), de l'*apparence* du nom sans pour autant réussir au final à écrire ce nom lui-même. Si l'île est présentée à travers le prisme du langage, dans le récit ce ne sont jamais les traces concrètes de ce langage qui se manifestent, mais plutôt les efforts perturbés du narrateur pour le saisir et pour le transmettre. Le narrateur, à l'approche de la destruction, finit d'ailleurs par penser « *donner son propre nom* » à l'île (この島に私の名を以って名づけるだろう。), avant de considérer que de la part de quelqu'un « coupé du monde » comme lui, la chose ne présenterait pas tellement de « *valeur pour les journaux* » (ニュース・ヴァリューはこれ程もなかったのであった。¹⁵⁶). On peut s'interroger sur ce qui se cache derrière cette difficulté à décrire, et à réécrire l'île : ne se figure-t-il pas ainsi, se superposant à l'opposition entre guerre et île, une opposition entre le rêve et la réalité de l'écriture de celui-ci ?

Si l'enjeu du texte est la description du rêve de l'île, autrement dit l'enregistrement du rêve, le récit porterait alors en même temps la marque réflexive de la difficulté à saisir le rêve, et de l'invasion inéluctable de la réalité dans le texte – autrement dit du « réveil ». C'est à la lumière de ce double basculement rêve/réalité, île/guerre, que peut sans doute se comprendre le dénouement du récit. Le narrateur finit par découvrir un « *bâtiment à un étage de style occidental, dont on aurait jugé la présence improbable sur cette île* » (この島

155 Ibid., p.23.

156 Ibid., p.24.

にまさかと思われるような洋風の二階室が建っていた。)。 Cet endroit appartient au fils du chef du village, revenu de Tôkyô pour ouvrir un cabinet de dentiste sur l'île et inscrivant au passage son nom « à la japonaise » sur la plaque d'entrée (*Il y était écrit « Funaki Sanpô, diplômé de la faculté dentaire de Tôkyô »* 東京歯科医学士 船木三宝、と書いてあった。)。 Le cabinet et cette écriture du nom à la japonaise déclenchent la fureur du narrateur, qui voit le dentiste comme un profanateur « *affichant un mépris sans bornes pour son île* » (彼の島に限りない侮蔑の眼を向けて)。 Puis, quittant l'endroit avec « *désespoir* », le narrateur aperçoit ensuite la porte d'une tour immense perdue dans les nuages, construite dans un style autochtone, dont il finit par acheter une médiocre reproduction dans un magasin de souvenirs, désirant garder par dessus tout « *quelque chose qu'on ne trouve que sur cette île* » (この島にしかないもの)。

Dans ces deux épisodes successifs de dénouement, aussi décousus qu'ils paraissent dans leur enchaînement onirique, on observe assez clairement un processus de démythification de l'île, où le réalisme reprend peu à peu le dessus sur le rêve, renvoyant d'une part le narrateur à son statut de soldat errant délesté de toute fonction protectrice, et d'autre part l'écrivain à la condition de personne éveillée. L'île est rendue à sa réalité la plus vulgaire, réduit à la technique et au commerce. Son langage est remplacé par la langue de Tôkyô, sa monumentale tour, préfiguration de la « Tour de Babel » que l'on retrouvera dans le récit de rêve ultérieur *Matenrô*, est réduite à un objet touristique.

La manifestation métaphorique la plus claire de cette démythification est la mention successive de l'intensité du vent. Le vent, symbole du mouvement, du destin, mais aussi, dans l'imaginaire de Shimao, de l'invitation au rêve¹⁵⁷, se met, comme on l'a vu, à souffler dès que le narrateur pose les pieds sur l'île. A cet endroit du récit, son souffle évoque parfois des « *flots en fureur* », parfois une « *cascade* » (そのひびきは怒濤のようでも、また滝のようでもある。), n'étant « *ni un frou-frou, ni un grondement* » (颯々というのでもなく、轟々といったふうでもない。¹⁵⁸)。 Puis lorsque le narrateur est confronté au « moment décisif » de la protection de l'île face à sa submersion, le vent se fait alors plus violent, jusqu'à en devenir

157 En tout cas dans l'imaginaire de Shimao, voir la phrase de *Hamabe no uta* citée plus haut (supra p.71).

158 Ibid., p.22.

« assourdissant » : « *Le bruit du vent qui balayait cette île, venu des quatre coins de l'océan, me parvenait en un rugissement assourdissant.* » (周囲の大洋からこの島に吹きつける風の音が、ごうごうと耳を聳する。¹⁵⁹). A partir de ce moment du texte, en relation avec l'abandon par le héros de l'idée de sauver l'île (ainsi que, parallèlement, de l'idée de la décrire), l'intensité du vent se met à baisser. Alors que le narrateur erre sans but sur la plage, « *sans savoir quoi faire de ses derniers instants* », le bruit du vent rétrograde au niveau sonore de celui d'une « *flûte* » (簫籟), puis à celui du son d'une cloche (« *Le grand arbre tintait au gré du vent* » 巨木が風にこうこうと鳴っていた。), avant de se réduire, juste avant l'instant final du départ, au « *doux bruissement des feuilles* », qui « *apaise le cœur* » du héros (巨木の木の葉のさやぎが私の心をなごやかにしたようでもあった。¹⁶⁰)

La variation dans l'intensité du vent est doublée d'une variation, sur le même mode ascendant puis descendant, dans l'appréciation de la fréquence temporelle : le vent de l'île est d'abord « *incessant* » (やみなく) « *sans relâche* » (絶間なく), avant de devenir « *éternel* » « *sans jamais s'arrêter* » (« *ce vent qui, pour l'éternité, ne s'arrêterait jamais* » 永劫にやむことのない風), puis de redevenir « *incessant* » (おやみなく簫籟), et enfin d'être remplacé par le bruit du « *vent marin* » qui « *sonne au fond des oreilles du narrateur* » (潮風を耳のうらにならせ), au même moment où la temporalité du récit change brutalement de la « *permanence* » à l'instantanéité (« *le désespoir et le sentiment que seul cet instant comptait se mêlant étrangement* » 絶望と、「この瞬間だけ」という気持ちとを奇妙に交錯させて). Ce type de crescendo métaphorique, suivi d'un decrescendo, est une technique que l'on retrouvera souvent dans les récits de rêve de Shimaō de cette période. Par une adaptation symbolique de l'expérience de guerre, il représente l'élan « *ascendant* » vers le destin, puis, une fois le moment décisif avorté, le retour « *déclinant* », souvent brutal, vers la quotidienneté.

A un deuxième niveau d'interprétation, il apparaît aussi, et notamment dans ce *Kotômu* qui fait figure aux dires de l'auteur lui-même de galop d'essai, comme reflet de l'expérience particulière d'écriture du récit onirique. On a vu au début de l'analyse de ce récit que les marques d'énonciation du rêve y étaient, à l'inverse des récits ultérieurs, particulièrement sensibles : la mention « *en rêve* »

159 Ibid., p.23.

160 Ibid., p.25.

du départ, les aveux d'imprécision du narrateur en font foi. Un autre élément poussant en ce sens est l'opinion exprimée par le narrateur que les événements décrits auraient dû paraître bizarres mais qu'il n'en était rien, que « *c'était comme si quelle que soit la façon dont les choses se déroulaient cela ne me causait plus ni surprise ni étonnement* » (もうどんな展開に対しても何らの驚きも不思議を感じない風であった。¹⁶¹). Cette mention de l'absence de surprise face à des événements objectivement surprenants, laquelle est évidemment le signe de la suspension de la conscience, ne vise pas seulement dans le texte à rappeler qu'il s'agit d'un rêve, mais sert aussi à valoriser l'effet positif que le rêve semble produire sur le narrateur. Dans ce contexte, et a contrario, le « *désespoir* » qui assaille sans cesse le narrateur tout le long du récit, et qui le pousse à reprendre finalement sa route sur son navire, ne peut-il pas alors être interprété comme le signe de l'impossibilité de saisir correctement le rêve, autant que celui de ne pouvoir concilier le « *quotidien de la guerre* » et le « *destin de l'île* » ? Comme on le verra de manière plus remarquable par la suite, chez Shimao l'enregistrement du rêve comme du réel n'est en effet jamais neutre, et la transparence dans la description de l'objet sans cesse perturbée par l'effet que cette même opération provoque chez l'auteur. Comme *Kotômu* le montre déjà de manière embryonnaire, dans la plupart des cas, il ne s'agit pas simplement d'enregistrer un rêve mais de lui donner aussi une profondeur et une multi-dimensionnalité.

3.2) *Asufaruto to kumo no kora* (1949) : écriture ou réécriture de la fin de la guerre

Si *Kotômu* reprend dans ses grandes lignes la structure de l'expérience de guerre de Shimao, partant de la même configuration mythique que *Shima no hate* pour arriver, par le biais du rêve, à une réalité démythifiée, il n'aborde pas pour autant le contenu de l'expérience elle-même. Tel n'est pas le cas de *Asufaruto to kumo no kora* アスファルトと蜘蛛の子ら (L'asphalte et les bébés araignées), un texte un peu plus tardif (1949), qui à l'instar du « *rapprochement* » vers le réalisme qui

161 Ibid., p.22.

se produit à la même période avec *Shutsukotô-ki*, se concentre sur une partie précise de l'expérience de guerre de l'auteur, en l'occurrence le moment, encore non abordé ici, de la fin de la guerre. Le récit commence en effet par la prémonition de celle-ci. Le narrateur, un soldat, a appris par une proclamation dont il peine à retrouver le souvenir précis dans sa mémoire que la guerre allait s'arrêter « *bientôt* », puis, précise-t-il rapidement dans le récit « *demain, à une heure* ».

Cette configuration initiale oblige à une interrogation sur le statut du texte et sur la méthode à employer pour l'analyser. Après *Kotômu* en effet, l'indication que l'on se trouve « dans un rêve » (*yume no naka*) disparaît de la plupart de la plupart des récits de rêve de Shimao. Aucune mention semblable n'est présente dans *Asufaruto to kumo no kora*, et la seule preuve formelle qu'il s'agit bel et bien d'un récit onirique se trouve à l'extérieur du texte, dans le fait qu'il figure dans le recueil *Yume no keiretsu* (« Lignage de rêves »).

Pour la critique qui s'est intéressée au récit de rêve littéraire, la question de l'identification de l'énoncé onirique est évidemment centrale. A ce sujet par exemple, Frédéric Canovas a développé le principe du « pacte onirique » :

Qu'il représente le rêve ou l'état de veille, un narrateur doit avant tout, dans un cas comme dans l'autre, s'efforcer de rendre son récit vraisemblable au lecteur. (...) Ainsi s'il a recours au rêve à un moment précis, c'est le plus souvent par le biais d'un pacte onirique que ce même narrateur introduira le récit de rêve dans le cours du texte. (...) Sans un contrat de ce genre passé entre les deux parties – déclaration d'intention d'un côté et accusé de réception de l'autre – rien ne peut a priori nous autoriser à lire un texte ou le segment d'un texte relevant de la mimésis comme s'il s'agissait d'un récit de rêve à proprement parler sous prétexte qu'il comporte, dans le fond ou dans la forme, des accents oniriques.¹⁶²

Si Canovas note lui-même plus loin dans son essai la difficulté croissante d'attribuer un tel « *passeport du récit de rêve* » aux œuvres de la modernité¹⁶³, dans le cas des récits de rêve de Shimao le principe du pacte onirique apparaît particulièrement inopérant. Il se heurte à la volonté de l'auteur de ne pas séparer

162 Canovas, op.cit., p.33.

163 Ibid., p.65 : « Si la littérature et la peinture moderne ne s'efforcent plus de tracer les limites du rêve et de détacher ses « contours » (...) c'est sans doute parce que, dans ces œuvres, le rêve n'est plus facilement détachable de la réalité représentée mais au contraire étroitement mêlé à cette dernière. »

les expériences du rêve et de la veille dans la trace qu'en laisse le souvenir, modérant ainsi considérablement la distinction que Shimao fait un temps entre récits faits « *les yeux ouverts* » (目をあけて書いたもの) et ceux faits « *les yeux fermés* » (眼をつぶって書いたもの)¹⁶⁴. Devant la difficulté de catégoriser les récits de l'auteur, certains critiques s'essayaient parfois à une typologie : Negishi Masayoshi par exemple, oppose les « *œuvres composées en se servant du matériau du rêve pour en faire un roman* » (夢を素材に小説化することで成った作品群), visant à imiter des rêves avec peu d'intentions symbolistes, et les « *extensions de descriptions de rêves* » (夢の記述の延長拡大) qui prolongent le rêve en le faisant entrer dans la réalité¹⁶⁵. Mais dans le cas de beaucoup d'œuvres, ce type de distinction basée sur une supposée intention préalable de l'auteur reste problématique.

Face à l'aporie, une méthode d'identification du récit de rêve chez Shimao pourrait commencer par considérer comme tels les récits dont la narration repose sur une incohérence non explicitée. Si, sur un plan strictement narratif, le rêve se distingue de la fiction d'imagination, c'est bien en effet par son automatisme, son caractère absolument imprévisible, son refus non seulement de la logique mais de l'interdépendance des images qu'il met en scène, ainsi que des explications données aux événements qu'il décrit¹⁶⁶.

A cet aspect narratif, on peut aussi ajouter une caractéristique plus phénoménologique : celle de manifester une image dominante, plus forte que les autres, qui dégage une impression écrasante et reste vivement à la conscience du rêveur après le réveil. C'est ce que la psychologie du rêve appelle l'*image centrale*¹⁶⁷. Les récits de rêve de Shimao laissent très souvent apparaître cette

164 « *Shima no hate atogaki* », dans *Shimao Toshio zenshū*, vol.13, op.cit., p.204.

165 NEGISHI Masayoshi 根岸正純, *Shimao Toshio «Yume no hōhō no kiten»* (島尾敏雄 夢の方法の起点) Shimao Toshio – Le point de départ de la méthode du rêve), dans *Gendai shōsetsu no hyōgen* 現代小説の表現 (Écriture du roman contemporain), Tōkyō, Tōji shobō, 1992, p.39-47.

166 On reprend ici les critères de Roger Caillois : « *Je ne crois nullement que le fantastique, l'incohérence ou l'absurdité soient de loin les signes qui caractérisent éminemment le rêve. Selon moi, son originalité essentielle réside bien plutôt dans l'indépendance, l'automatisme des images, qui supposent à leur tour la démission de la conscience.* » (*L'incertitude qui vient des rêves*, op.cit., p.666).

167 « *Une Image Centrale (image contextualisante) est une image frappante, saisissante or irrésistible – pas simplement une histoire – mais une image, qui ressort en raison de son aspect particulièrement puissant, expressif, étrange, ou détaillé.* » (« A Central Image (contextualizing image) is a striking, arresting, or compelling image — not simply a story

caractéristique. Dans *Kotômu*, par exemple, l' « image centrale » est très clairement l'île qui apparaît d'un seul coup aux yeux du narrateur et vers laquelle il est irrésistiblement attiré. On remarquera par ailleurs que cet élément que le récit de rêve reprend à l'expérience onirique peut avoir pour pouvoir d'*ordonner* l'ensemble de la narration autour d'elle, et de contrebalancer ainsi la discontinuité interne du rêve.

Par conséquent, même en restant conscient du fait qu'il ne s'agit par rapport aux autres types de récits que d'une différence de degré, et en gardant à l'esprit la nature délibérément ambiguë de l'ensemble de la littérature de l'auteur, on peut souvent identifier comme « récits de rêve » des récits dans lesquels un automatisme narratif et une « image centrale » configurent le récit, représentant une sorte de cadre dans lequel la réalité peut ensuite tenter de s'infiltrer.

L'ambiguïté du statut de la plupart des récits de Shimao nous conduit également à un point de méthode. Nous avons dit en introduction privilégier une analyse textuelle choisissant de traiter ces textes oniriques en récits et non en manifestations de l'inconscient, en nous attachant à l'intentionnalité de l'utilisation du rêve (c'est-à-dire, de la méthode du rêve) par un écrivain qui, par ailleurs, revendique à plusieurs reprises le fait de mélanger les expériences du rêve et celle de la veille dans sa littérature. Or il y a d'autres caractéristiques de la méthode du rêve de l'auteur, lesquelles seront explicitées progressivement dans l'étude des récits ultérieurs : le fait que les récits connectent généralement plusieurs rêves entre eux ; le fait qu'il modifie dans l'écriture le contenu de ses rêves (la chose n'est certainement pas systématique, mais les journaux intimes le montrent tout de même de manière claire) ; enfin le fait, plus important encore, que Shimao attribue du sens à ses rêves, bien qu'il le fasse de manière délibérément dissimulée. Toutes ces conditions nous incitent à une méthode d'analyse se voulant, à l'instar de l'activité onirique elle-même, associative et « hyper-connective ». Il faut entendre par là que nous ne voyons pas de problème à mettre en relation les images et les motifs des récits oniriques avec ceux des récits qui le seraient moins, le but étant de mettre à jour le réseau intertextuel et intratextuel de

— but an image, which stands out by virtue of being especially powerful, vivid, bizarre, or detailed. ») (Hartmann, op.cit., p.12)

sens qu'on peut déceler entre eux, tout en gardant à l'esprit la nécessité qu'il y a eu pour l'auteur d'exprimer ce « sens » par le rêve.

Si *Kotômu*, en raison de sa précocité dans la littérature d'après-guerre de Shimaô, ne permettait pas beaucoup de mises en relation, il en est tout autre pour les textes ultérieurs qui non seulement les permettent, mais même souvent les exigent. Par exemple, dans *Asufaruto to kumo no kora*, derrière l' « image centrale » exprimée par le titre des « bébés araignées » (*kumo no kora*) que le narrateur rencontre et qui sont assimilés par le récit aux habitants, se trouve un ensemble de références parfois limpide à l'expérience de guerre de l'auteur qui nécessite, pour bien comprendre le texte, à une comparaison avec son écriture antérieure et ultérieure.

Du côté de l'intrigue, le récit est en effet configuré tout entier par le présage de la fin de la guerre, lequel inaugure brutalement la narration sans guère faire l'objet d'explications ultérieures. A l'instar de celui de *Kôtomu*, ce présage n'appartient qu'au narrateur et ne peut être transmis à personne ; d'autre part, le lecteur reste sans lumières sur son origine, sans que pour autant la certitude de ce qu'il annonce ne soit remis en question à un quelconque moment du texte. Au début du récit, le narrateur se trouve enfermé dans une cellule, interrogé et torturé par la police secrète, au point qu'il envisage sa propre mort. Seulement celle-ci n'est, à la différence des autres récits de guerre de Shimaô, conçue que comme un événement d'importance secondaire, et c'est la fin de la guerre qui devient le point central, la « faille » de son expérience :

実はその日は降伏停戦の前の日であった。その日の翌日の午後一時。その日付けと時刻が、一切が転換してしまう運命の時であることが、こんなにもはっきり私には分かっているのだけれども、その運命の時の向う側に渡ってしまう為には、昏冥した次元の違った断層があつて、向う側の時が、すぐそこまで来ているのが分かっている、昏いものために犠牲を免れることは出来ないように考えられた。たとえ私はこの憲兵将校に殺されなくても、その断層を向う側に越えて明るいそれからの日々につながって生きて行くことは出来ないのではないかと考えられた。気易くその断層を越えるにしては、過去が重苦しく何となく気がとがめる思いを消すことが出来なかった。¹⁶⁸

En réalité nous nous trouvions un jour avant la capitulation et l'arrêt des combats. Ce serait pour le lendemain, à une heure de l'après-midi. A cette date et à cette heure viendrait le moment fatidique où tout basculerait, et bien que j'en eusse clairement conscience, pour parvenir de l'autre côté de

168 SHIMAO Toshio, *Asufaruto to kumo no kora* (L'asphalte et les bébés araignées) dans *Shimaô Toshio sakuhinshû*, op.cit., vol.1, p.237. Abrégé en *Asufaruto...*

ce moment, il y avait une faille ténébreuse d'une autre dimension et même si je sentais fondre sur moi ce temps de l'autre côté, je pensais qu'en raison de ces ténèbres je ne pourrais pas échapper à un sacrifice. Car même si l'officier de la police militaire ne me tuait pas, comment atteindre l'autre bord de la faille, me rattacher à ce brillant avenir à l'horizon et continuer à vivre ? En traversant cette faille d'un cœur léger, il m'était impossible pour autant d'effacer mon douloureux passé et les quelques remords qui me restaient.

De ce fait, il y a là une dissociation entre la fin de la guerre (le moment où elle se termine sur l'axe du temps) et l'aboutissement de la guerre (l'action de guerre qui arrive à son terme pour son narrateur, dans le récit réaliste l'annulation de la mission de *tokkôtai*), mais aussi une hiérarchisation : le narrateur pense qu'un sacrifice est nécessaire mais ne considère pas pour autant que celui-ci suffira pour passer réellement « de l'autre côté ». Ce narrateur, de ce fait, décide d'abord simplement d'attendre le « jugement du temps » (*toki no sabaki* 時の審き), restant passif et silencieux face au policier venu le tuer. Celui-ci assomme le narrateur, puis lui ordonne de boire un poison, supposé plonger le narrateur « dans un état de démente » et le faire « culbuter en arrière »¹⁶⁹. Le héros est ensuite abandonné par la police et recueilli par une troupe de jeunes filles qui le soignent. Ainsi, bien qu'en apparence symboliquement ramené à la vie et à la liberté, il effectue une expérience de pseudo-mort¹⁷⁰, qui évoque celle que le *tokkôtai* du roman réaliste, de *Shutsukotô-ki* à *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu*, accomplit. Or cette expérience est elle-même rapidement ramenée à l'arrière-plan de la narration par la problématique qui continue de se poser au narrateur – celle de ce présage de la fin prochaine de la guerre, qu'il ne sait comment affronter. Le narrateur peut éventuellement mourir, puis revivre, sans que les termes de cette question ne soient changés. La perspective du texte est donc rigoureusement inverse à celle des autres romans de guerre. Dans ceux-ci, ignorant la capitulation prochaine du Japon et ne songeant qu'à l'attente de sa mission, le *tokkôtai* se demandait « comment mourir ? ». Dans *Asufaruto...*, persuadé de l'imminence de l'arrêt des hostilités, il cherche à savoir comment vivre.

169 Ibid., p.238 « Si tu bois cela, tu culbuteras en arrière et tu deviendras idiot, me dit-il. » (それを飲めばうしろに引繰返って痴保状態になるのだと言った。)

170 Ibid., p.238 « La fille remarqua que j'étais tombé à la renverse, presque mourant. » (娘は私が瀕死の状態で見繰返っているのを認めた。)

Si *Kôtomu* était centré sur un espace (l' « île solitaire » rêvée), *Asufaruto* ... est par contre centré sur un moment. La question de la mort du narrateur reléguée à un second plan, celui-ci n'a plus comme repère que l'unique et exclusive connaissance d'un fait s'annonçant dans le futur. C'est par rapport à ce futur que se définit son passé (son passé « douloureux » et ses « remords ») qu'il peine à réintégrer au sein d'un temps dont la fin de la guerre deviendrait l'axe. Par ailleurs, le fait d'être le seul détenteur du « présage » et de ne pas pouvoir le transmettre aux autres conduit le narrateur à une difficulté de se situer lui-même par rapport à son accomplissement. Le narrateur est ainsi poursuivi par l'angoisse d'ignorer s'il se trouve avant ou après la fin de la guerre, de « rater » la fin de la guerre, exactement comme si le moment de la fin de la guerre était un moment « spatial », qui demanderait un déplacement à un endroit donné :

午後一時にもう間に合わないのではないか。その辺の小山の地勢が滄海となり変わってしまっているのではないか。私は急ぎ気味に運命の時刻までに見廻るべき所を見廻って置かなければならないと思った。とにかく、どっちみちその順序をふまなければならぬと思った。¹⁷¹

Ne serais-je pas en retard pour une heure de l'après-midi ? La topographie de ces collines que je voyais aux alentours était-elle en train de se changer en celle d'un océan ? Il fallait que je me hâte de partir patrouiller les endroits à surveiller avant que le moment fatal ne survienne. J'avais pensé que, quoiqu'il puisse se passer, c'était une formalité que je devais respecter.

Cette angoisse interrogative du narrateur exprime l'aspect double de son comportement : passif devant le « jugement du temps », « entraîné par le flot de la rivière »¹⁷², il est en même temps désireux de maîtriser les événements, aussi illogiques soient-ils, et aussi perturbé que soit son propre état mental. « *Alors que bientôt l'heure de la fin de la guerre arriverait jusqu'ici, j'essayais de retrouver le fil des événements à l'aide de mes capacités de réflexion embrouillées, et de parcourir les alentours à la marche.* » (もうすぐ戦争の終る時刻がそこ迄来ているのに、私は不明瞭な思考力でつじつまを合わせ、その辺を歩き廻ろうとしていたのだ。¹⁷³).

171 Ibid., p.239.

172 Ibid., p.239 : « *M'étais-je laissé à ce point entraîner par le flot de la rivière ? Mais, quoi qu'il en était, j'avais été totalement emporté et avait atterri ici.* » (川の流れのなかにそんなにもまき込まれてしまっていたのだろうか。然しとにかく一切は押し流されて此処まで来ていたのだ。)

173 Ibid., p.240.

Cette dualité rejoint finalement la dualité du rêve comme espace de contraintes mais aussi de liberté.

Dans *Asufaruto...*, le rêve ne se veut donc pas un simple « flot ». La fin de la guerre, axe du récit, signifie que le narrateur doit se rendre quelque part et prendre une part active dans l'accomplissement de la prémonition – à l'inverse de l'expérience originelle où la fin survient par un simple coup de théâtre du destin. Elle est d'ailleurs représentée par une heure (午後一時, une heure de l'après-midi), et non par une date, ce qui indique qu'il s'agit à la fois d'un moment appartenant au temps linéaire (dans le sens où dès que l'on dépasserait cette heure fatidique on se retrouverait dans une époque ultérieure), mais aussi d'un signe hors du temps qui aurait sa propre symbolique. Au départ moment chronologique et objet d'une attente, elle devient une sorte de moment pragmatique, ce qu'Aristote désigne comme le *kairos*, c'est-à-dire un moment nécessitant l'accomplissement opportun d'une action, semblable en apparence à celle du sacrifice du *tokkôtai*, mais en étant consciente et réfléchie là où celui-ci était absurde et imposé. Le narrateur perçoit la fin de la guerre comme devant être « accomplie », et de surcroît, être collective et totale :

たった一人でその瞬間を迎えることは、たまらなく寂しいことのように思われた。その瞬間は、きっと素晴らしく壮大な音響と光線で合図されるだろうと、感覚の上でそういう期待をしていた。どこか自分の気付かぬ場所で簡単に手続きがすまされて、それでその運命の時刻の一切が完了してしまうようなことであれば、それは大へんな期待はずれになるのであった。そういうことであれば、その時刻のことが、全戦闘地域に徹底する為にはその後のどれだけの不公平な余分の時間が幾種類も出来上がることだろう。その差異の為に、他の場所でなら死ななくてすんだ人々が、別の場所では果敢なく殺されて行くようなことが起るだろう。それは私には何としても納得が出来ない。全世界が一閃によって理解出来るような方法が必ず採られるはずだ。私はそういう期待を生真面目に抱いた。そういう瞬間を、私一人でなく、みんなと一緒に迎えて、そして同じように死ぬものなら死んで行きたいと思った。¹⁷⁴

La pensée d'accueillir seul ce moment me plongeait dans une intolérable tristesse. Ce moment, j'espérais le ressentir avec tous mes sens, l'imaginant certainement annoncé par des échos grandioses et de sublimes rayons de lumière. S'il n'eût fallu que de simples formalités accomplies dans un endroit inconnu de moi pour que le destin s'accomplisse entièrement, mes immenses espérances auraient été déçues. Car dans ce cas, il faudrait encore ensuite que s'écoule un temps superflu et terriblement injuste pour que la fin de la guerre s'étende à tout le champ de bataille. Ainsi à cause de cette différence, certaines personnes qui avaient échappé à la mort à certains endroits pourraient être impitoyablement assassinées en d'autres lieux. Il était hors de question que j'accepte cela. Il fallait nécessairement trouver un moyen

174 Ibid., p.244.

pour que le monde entier, en un éclair, comprenne que la guerre était finie. Je nourrissais ce vœu le plus sérieusement du monde. Un tel instant ne devait pas être mien, il devait être accueilli par tous, et si certains devaient encore mourir, alors je voulais mourir avec eux.

Le narrateur d'*Asufaruto* se trouve de ce fait dans une situation bien différente de celui du récit réaliste. Ici la fin de la guerre est non seulement dissociée de la fin « individuelle » de la guerre (donc de l'annulation de la mission) mais le narrateur a tout le temps d'en prévoir et d'en penser les effets. Dans *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu*, ce récit réaliste de 1962 qui décrit le moment où le *tokkôtai* apprend la fin de la guerre au matin du 15 août, figurera ainsi une scène où le narrateur remonte la colline avec l'intuition que la guerre est finie, et qu'il s'éloigne de la guerre vers une autre réalité. Ici, dans ce texte pourtant bien antérieur, cette scène est représentée dans le sens inverse : le narrateur *descend* la pente – comme pour rejoindre le monde des humains – avec un même présage en tête, mais une préoccupation plus complexe : non pas « est-ce que la guerre est finie ? » mais « en quoi consiste le fait que la guerre soit finie ? ».

À l'instar du narrateur de *Shutsukotô-ki*, celui de *Asufaruto*... ne peut saisir la réalité de la guerre en raison de son manque de permanence (on retrouve ici la perception de la guerre comme *kodomodamashi*, jeu d'enfants¹⁷⁵). Cependant, étant persuadé de la fin des hostilités, il parvient cette fois bien mieux à ressentir, par contraste avec ce futur jugé inévitable, la présence de l'élément militaire, aussi bien dans son environnement (l'imagination des bateaux ennemis, prêts à déferler sur le territoire) qu'en lui-même (le narrateur porte d'ailleurs toujours l'uniforme). On constate ainsi que l'écriture du présage, qui prépare à la fin de la guerre, permet, à la différence d'un récit centré sur la mission décisive, un retour réflexif sur le passé (avec un évident arrière-plan anti-militariste).

Dans *Asufaruto*... les modalités oniriques du récit permettent de remplacer la mission de *tokkôtai* par la fin de la guerre, et de ce fait, donnent automatiquement à l'expérience décrite par le récit une valeur collective. Les thèmes de la culpabilité de guerre, du remords vis-à-vis des civils et des villageois (qui apparaissent dans le texte sous la forme symbolique de bébés araignées

175 L'expression qu'utilise le texte est « jouer à la guerre de manière infantile » こどもだましな戦争ごっこ (Ibid., p.241).

surgissant dans le dos du narrateur¹⁷⁶), du rapport aux autres, qui ne sont présents que superficiellement dans les récits réalistes comme *Shutsukotô-ki* ou pastoraux comme *Shima no hate*, émergent pleinement ici à la lumière de la conscience altérée du récit de rêve. C'est d'ailleurs au moment où il parle enfin aux autres et leur révèle sa prémonition de la fin de la guerre que le fameux moment survient, comme si la parole avait précisément pour fonction de faire avancer le temps. (私が草山の斜面の柚小屋で思わぬ人との交渉に時間を費していた時に、その運命の瞬間は既に経過してしまっていた。¹⁷⁷ *Pendant que j'avais employé mon temps à m'entretenir avec ces personnes inattendues qui habitaient les cabanes de chêne sur le flanc de la montagne, le moment fatidique avait eu lieu.*). Le lieu « magique » de la colline montée puis redescendue au moment critique devient ainsi également celui où l'expérience individuelle acquiert son sens collectif.

Le caractère « spatial » et pragmatique de la fin de la guerre dans *Asufaruto...* signifie en effet que l'événement peut être dépassé dans le temps sans que le problème de son sens ne change. Le problème de la fin de la guerre se pose toujours de la même manière au narrateur après qu'il a senti être passé « de l'autre côté » – d'autant qu'après l'heure symbolique de « une heure de l'après-midi », les hostilités ne s'arrêtent pas d'un seul coup : les masses de gens continuent de lancer des « cris de guerre » (*kansei* 喊声), alors que se dirigent des navires dotés d'une arme de haute technologie, lançant des rayons de lumière (que l'on reconnaît assez nettement être une bombe atomique). Il faut que le narrateur appelle à l'arrêt des « cris de guerre » pour que le combat s'achève réellement, et il reste grièvement blessé dans l'opération.

Il n'y a pas, cette fois non plus, de basculement décisif à ce récit : la fin de la guerre n'est pas la « paix », en tout cas pas la paix de l'âme. Fatalité de la mort et de la guerre d'un côté (le narrateur, par exemple, restant mystérieusement en uniforme jusqu'au bout), possibilité fragile de la survie de l'autre, restent en balance tout le long du texte. Son dénouement est marqué par la « *confusion des*

176 La comparaison des villageois avec des bébés araignées apparaît succinctement dans *Shutsukotô-ki* : « À l'époque où leurs enfants nés dans cette maison du cap étaient encore jeunes, ceux-ci avaient dû partir à l'école en se battant entre eux, se dispersant chaque matin de la maison comme des bébés araignées. » (彼等がこの岬の一軒家で生んだ子供たちが未だ幼いときは、毎朝この家から蜘蛛の子を散らすように、(中略)きょうだい喧嘩をしながら学校通いをしたことだろう。) (*Shutsukotô-ki*, op.cit., p.13) .

177 *Asufaruto to kumo no kora*, op.cit., p.246.

sentiments », oscillant entre le bonheur pour le narrateur d'avoir survécu, et la persistance des impressions d'irréalité et d'indignité :

私は混沌とした気持の中で私の身体中の生命の子らが光の方に指や顔をさし延べて行くむずがゆさをどう処理していいのかわからないでいた。¹⁷⁸

Dans la confusion des sentiments qui était la mienne, je sentais une démangeaison, celle des larves de la vie dans mon corps, poussant leurs doigts et leur visage vers la lumière, et je ne savais ce que je devais en faire.

L'agitation grouillante de ces « *larves de vie* », fait, en donnant conclusion à ce singulier récit, un remarquable contraste avec l' « *odeur de cadavre* » dont parle Shimao au sujet des textes de cette période dans son essai de 1953 « *Tobikoenakereba !* ». Incidemment, dans la postface à la réédition de *Yume no naka de no nichijô*, qui date de la même époque, l'auteur dira de *Asufaruto to kumo no kora* et de *Kotômu* que « *si on me demandait parmi ces œuvres du passé lesquelles je pourrais présenter comme les miennes, (...) sans doute donnerais-je en exemple celles-là* » (私がもし過去の作品群の中からいくつかを自分のものとしてさし出すことを要求されたら、(中略) 例え「孤島無」、例え「アスファルトと蜘蛛の子ら」を挙げることになるだろう。¹⁷⁹).

Ces deux textes possèdent, en effet, une multi-dimensionnalité qu'on ne retrouve pas dans la plupart des récits de l'immédiat après-guerre. *Kotômu* propose un parallèle entre le rêve et l'expérience de guerre qui noue une relation dense entre l'écriture de l'un et celle de l'autre ; *Asufaruto to kumo no kora* problématise la fin de la guerre, plutôt que la mission de *tokkôtai*, transcendant ainsi une expérience individuelle en phénomène collectif. L'analyse générale de Yoshimoto Takaaki qui traite de la littérature de Shimao en termes de « recherche de liens »¹⁸⁰, si elle a ses limites par ailleurs, trouve ici sa pertinence : on peut considérer en effet que la recherche de liens avec les autres est un moyen logique de restaurer cette perception temporelle de l'auteur éprouvée par l'expérience de guerre. Dans le roman réaliste, la relation du narrateur avec le personnage féminin de N./Toe joue un rôle assez similaire : dans *Shutsukotô-ki*, à l'approche de la mission fatale, il dit d'elle que tout en « *souhaitant qu'elle meure* » (私はNが死ん

178 Ibid., p.248.

179 SHIMAO Toshio, « *Yume no naka de no nichijô atogaki* », dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.13, op.cit., p.188.

180 Yoshimoto, « *Kankei* » *toshite mieru bungaku* (〈関係〉としてみえる文学 (Une littérature qu'on peut voir comme un lien), *Yoshimoto Takaaki zenshû*, op.cit., p.209-212.

でしうことを願った。), il « *souhaitait aussi qu'elle continue de vivre obstinément, comme une plante vivace* » (然し又雑草のようにしぶとく生きていて呉れることも願った。). « *Je la voyais comme le seul et unique pont qui me rattachait au monde d'après.* » (私の後の世の中との唯一の架橋のように思えたのだから。¹⁸¹), ajoute-t-il. Ainsi l'obligation morale envers les autres et la nécessité personnelle qui pousse le narrateur de *Shutsukotô-ki* ou de *Asufaruto to kumo no kora* à se rapprocher de ses semblables semblent-elles s'accorder entièrement.

Surtout, il y a dans ces deux récits, qui sont tous deux centrés sur une prémonition, une tentative d'articuler le quotidien de guerre au destin (individuel ou collectif), là où les autres textes (on pense notamment à *Shima no hate* ou *Yoru no nioi*, et même à *Shutsukotô-ki*) n'en montrent qu'un seul aspect à la fois. Il s'agit en effet dans ces deux récits d'imaginer ce que l'expérience de guerre ne montre pas : l'île « en dehors de la guerre » dans *Kôtomu*, la fin de la guerre comme expérience collective dans *Asufaruto*. L'imagination onirique des lacunes de l'expérience peut elle-même se comprendre comme un remède possible à cette « perception altérée du temps » dont ont parlé certains critiques, et à ce titre le rêve joue ici un double rôle puisqu'il apparaît à la fois comme le reflet d'une perception déréalisante et la tentative de réparation de cette même perception. Il prépare, en somme, au réalisme dont l'écriture de l'expérience de guerre sera par la suite imprégnée jusque dans les années 1980.

Il ne faut pas négliger en effet, au-delà de l'aspect post-traumatique de ces récits, leur caractère sciemment expérimental. Dans la postface à *Yume no naka de no nichijô*, déjà citée, Shimaïo parle de « *ningen no yume no bubun ni tsuite no kenkyû* » 人間の夢の部分についての研究 (« recherche sur la partie onirique de l'être humain ») pour évoquer les récits de rêve des années d'après-guerre. Si cette « recherche » ne repose pas forcément sur des bases théoriques scientifiques très précises, elle n'est pas pour autant réductible au cadre de l'expérience de guerre vécue. Celle-ci sert volontiers de catalyseur à l'expérience de l'écriture du rêve – mais elle en marque aussi, par sa part de *réalité*, les limites. Une autre expression de Shimaïo, celle de « *yume no keiretsu* » 夢の系列 (littéralement « lignage de rêves »)¹⁸², montre bien qu'il s'agit dans ces textes d'une

181 *Shutsukotô-ki*, op.cit., p.26.

182 C'est là le titre donné à un recueil de textes de l'auteur, publié en 1971, dans lequel figurent des récits de rêve comme des essais de l'auteur pendant ses deux décennies d'écriture depuis

démarche d'engendrement génétique, admettant à l'avance l'aspect évolutif de ces tentatives d'écriture, et donc l'échec de certaines d'entre elles : rien d'étonnant, donc, à ce qu'elles aient laissé tant de « cadavres » sur leur route.

la fin de la guerre. SHIMAO Toshio, *Yume no keiretsu* (夢の系列 Lignage de rêves), Tôkyô, Chûo Daigaku Shuppanbu, 1971, 306p.

B) L' « étude des rêves » : reconstruire, décrire, puis déconstruire

Dans le processus d'écriture de la période 1946-1954 que nous avons étudié jusqu'ici, de *Tokunoshima kôkai-ki* à *Shutsukotô-ki*, *Shima no hate* à *Yoru no nioi*, *Kôtomu* à *Asufaruto to kumo no kora*, si l'écriture de ces textes manifeste une grande variété narrative, on observe de manière générale au fil du temps un recentrage à l'intérieur de la thématique même de l'expérience de guerre. Bien que, comme on l'a noté, la plupart des tout premiers textes omettent le moment du basculement critique entre la guerre et l'après-guerre, désarticulant quotidien et destin, ils manifestent aussi une écriture éparpillée, mélangeant le monde et l'île, la guerre et la paix, le rêve et la réalité, qui ressemble à la globalité exprimée par l'incipit de *Shima no hate*. A contrario, les textes plus tardifs comme *Asufaruto to kumo no kora* ou, dans un autre style, *Shutsukotô-ki* sont centrés sur des moments singuliers, des bribes, des particularités de l'expérience. L'impression de départ de "largeur" s'étiole ainsi au profit d'une focalisation plus aiguë.

A la base de l'approche littéraire de Shimaïo dans cet immédiat après-guerre, il y a en effet d'abord une puissante volonté d'écriture sans limites, d'épuisement de ses propres capacités créatrices. Dans une conversation avec Okuno Takeo, Shimaïo, interrogé au sujet de la création de *Shima no hate*, explique qu'à la fin de la guerre, « *Soudain toutes les choses qui me troublaient avaient disparu, j'avais l'impression de me trouver dans un état où je pouvais faire n'importe quoi.* ». (もやもやしたものがあつたのが一応すつとなくなって、なんでもやれるような状態が来た、と思ったのだ。¹⁸³).

L'après-guerre n'est de ce fait pas seulement une période post-traumatique d'angoisse et de remords, l'épreuve d'un « *traumatisme du langage* » comme l'exprime avec justesse Philip Gabriel¹⁸⁴. Elle est aussi, surtout dans un premier temps, un moment de libération, qui se traduit par une démarche profondément optimiste de création expérimentale. On peut même dire que d'une

183 OKUNO Takeo, « Shimaïo Toshio no genfûkei (Shimaïo Toshio taidan) » 島尾敏雄の原風景 島尾敏雄対談 (Le paysage originel de Shimaïo Toshio, conversation avec Shimaïo Toshio), dans *Uchi ni mukau tabi Shimaïo Toshio taidanshû* 内に向かう旅—島尾敏雄対談集 (Le voyage vers l'intérieur, Collection d'entretiens avec Shimaïo Toshio), Tôkyô, Tairyûsha, 1976, p.78.

184 Gabriel parle d' « alphabet du traumatisme » pour qualifier la période de création onirique d'après-guerre. Voir Gabriel, « Dreams and the Alphabet of Trauma », op.cit., p.51-98.

certaine manière chez Shimaō, le « traumatisme » fut paradoxalement lui-même l'une des sources de cette confiance dans ses propres forces, à travers cette perception particulière du réel héritée de son expérience, celle d'avoir dépassé les frontières de la vie et de la mort, qui fut mise si souvent à profit dans les années suivant directement la fin de la guerre. La « *recherche sur la partie onirique de l'être humain* » en est le fruit direct et représente, de toutes les trajectoires prises par l'auteur après-guerre, la plus féconde sur le plan romanesque. C'est en la connectant à ce que nous avons appris de l'expérience de guerre que l'on peut prétendre répondre à la question que nous nous sommes posés au départ de cette première partie : pourquoi Shimaō a-t-il adopté après-guerre une « méthode du rêve » ?

1) De l'avant-guerre à l'après-guerre, la naissance contrariée d'un rêveur

1.1) Imagination frustrée et condensation rêvée : les influences de jeunesse de Shimaō

Il faut aussi, à ce stade de la discussion sur les récits d'après-guerre de Shimaō, se demander si l'expérience de guerre n'a pas simplement permis de transfigurer une volonté de création par le rêve qui existait déjà avant-guerre. Shimaō a vingt-neuf ans lorsque ses premiers récits commencent à être publiés à large échelle mais sa vocation d'écrivain est nettement plus ancienne. Lors de ses années de lycéen à Kôbe, puis d'étudiant à Nagasaki, de 1933 à 1944, il écrit des œuvres de jeunesse dans plusieurs éphémères revues d'amateurs fondées, en dépit des restrictions de l'époque, par lui-même et ses amis, telles *Tôge* (峠, 1933) ou *Kôro* (こをろ, 1939)¹⁸⁵. Ces œuvres sont pour la plupart réunies dans le recueil *Yônenki* (幼年記), « Chroniques de jeunesse », que Shimaō publiera avant même son départ à l'armée (en 1943¹⁸⁶), et montrent un aspect très divers, de la tentative

185 L'une de ces revues, intitulée *Jûyon seiki* 十四世紀 (« Quatorzième siècle »), publiée en 1938 avec l'aide de son ami poète YAYAMA Tetsuji 矢山哲治 (1918-1943), vaudra d'ailleurs à Shimaō des ennuis policiers. Ses écrits furent dénoncés comme outrageant les bonnes mœurs et propageant l'antimilitarisme, provoquant l'interdiction de la revue par le ministère de l'Intérieur et la mise sous surveillance de leur auteur.

186 Le recueil sera réédité et augmenté dans les années 70.

de roman au journal de voyage, en passant par la poésie et même le théâtre. La composition poétique, notamment, occupe une place importante, qui disparaîtra presque totalement après-guerre. Quant aux textes de prose, il s'agit essentiellement de nouvelles inspirées de l'environnement familial ou de la vie d'étudiant du jeune Shimao Toshio, dans lesquelles ne transparaît pas encore l'écriture ambitieuse d'après-guerre.

Les débuts de l'attrance de Shimao pour la littérature sont évoqués par lui-même dans un essai de 1962, « Shi o osorete » 死をおそれて (En craignant la mort). Dans cet essai à l'allure d'auto-analyse, deux thèmes majeurs émergent tour à tour. D'abord, Shimao se décrit enfant comme un lecteur passionné de contes, de mangas, de romans d'aventures, d' « œuvres d'imagination » au sens large. Le cinéma le passionnait plus encore, ce plaisir à l'époque interdit aux enfants, qu'il goûtait par effraction, avec la « conscience fautive d'enfreindre les règles » (規則を破る罪過感の中で). Dans un deuxième temps, Shimao raconte que c'est à peu près à la même époque qu'il a pris conscience de l'inéluctabilité de la mort chez l'homme. Pris de terreur face à cette idée, il a d'abord vainement cherché un appui dans ce qu'il comprenait des religions et a découvert à cette occasion le *Voyage du pèlerin* (en japonais *Tenrôrekitei* 天路歷程), ce roman anglais allégorique du XVIIe siècle, écrit par John Bunyan et qui invente à des fins d'édification l'histoire d'un pèlerin accomplissant le voyage jusqu'au Paradis¹⁸⁷. Cette lecture n'a nullement apaisé les tourments du jeune Shimao, qui, déplorant la pauvreté de l'imagination dans le roman, a seulement senti ainsi son désespoir s'attiser. Cependant, dit-il, le *Voyage du pèlerin* l'a indirectement poussé à vouloir écrire lui aussi. S'il n'indique pas ici de lien de causalité directe, Shimao laisse donc penser que le désir d'écrire lui aussi des « fictions » à la manière de Bunyan venait originellement de sa peur d'enfant de la mort:

どんな因果からやがて文学の方に近寄って行ったかがはっきりはわからないとしても、遂に理解することができなかった「天路歷程」の貧しいと見えた想像力の失望の中から(中略)或る感情が動いてきて、片仮名のゴム活字や小さな謄写版を買ってもらい、たったひとりで定期的なパンフ

187 Écrit en 1678 et considéré comme le premier roman anglais, ce roman a pour titre original *The Pilgrim's Progress from This World to That Which Is to Come* et pour titre complet en français « *Le voyage du pèlerin vers l'éternité bienheureuse livré sous la forme d'un songe* ».

レットを印刷しはじめたパラドキシカルな経緯のあたりにその端緒を考えてみてもいいのではないかと思う。¹⁸⁸

Même si je ne saurais dire clairement à la suite de quel lien de cause à effet je me suis alors rapproché de la littérature, dans mon désespoir face à la pauvreté de l'imagination qui me semblait à l'œuvre dans ce « Voyage du pèlerin » que j'étais finalement incapable de comprendre (...) un certain sentiment s'est amorcé, et tout a commencé me semble-t-il de cette façon paradoxale, quand je me suis fait offrir un petit miméographe, avec des caractères d'imprimerie katakanas en caoutchouc puis en commençant à imprimer une seule et unique brochure à intervalles réguliers.

A l'époque du démarrage de cette activité d'écrivain et d'imprimeur amateur, Shimaō a pour références principales le roman populaire, puis la mythologie :

次第に詩や短編小説が侵入してくるが、そのとき私の読書は江戸川乱歩や「大菩薩峠」、直木三十五などの世界をさまよっていた。そのあとさきによく岩波文庫に気がついたけれど、その中に見つけた「古事記」や「日本書紀」などをたどりながら神統譜をこしらえる作業の方に夢中になる時期がまだしばらくは続いた。¹⁸⁹

Bien que les poèmes et les nouvelles se soient immiscés petit à petit, à cette époque, mes lectures vagabondaient dans le monde d'Edogawa Ranpo, du Daibosatsu tôge, de Naoki Sanjûgo etc. J'avais alors à peu près à la même période fini par apprendre l'existence de la collection de livres de poche d'Iwanami, et ai connu une période où, parcourant le Kojiki et le Nihon Shoki que j'avais découvert là-dedans, je me passionnais pour l'établissement de la généalogie des Dieux.

Alors que l'auteur évoque ces souvenirs des décennies plus tard, il semble s'en montrer très distant, et se trouve du reste à une époque où sa propre littérature a pris un tournant très différent de ses goûts d'adolescent. Pourtant, Shimaō avoue aussi dans cet essai son incapacité à séparer sa psychologie présente de cette ancienne passion effrénée pour le *monogatari*. Ainsi dit-il à propos des mangas, que « lorsque je cherche en moi l'origine des thèmes de la métamorphose, du désir de petites filles, du combat, de la ruine, du retrait du monde, du voyage, de l'errance, je sens que la racine psycho-symbolique à laquelle je parviens se trouve dans les mangas qui m'enthousiasmaient à cette époque. » (変身、幼女願望、闘争、没落、隠遁、旅行、漂泊、などについての、もとをさぐって行けばそこにつきあたる心的

188 SHIMAO Toshio, « Shi o osorete », dans *Shimaō Toshio zenshû*, vol.14, op.cit., p.97.

189 Ibid., p.97. EDOGAWA Ranpo 江戸川乱歩(1894-1965) est considéré comme le précurseur du roman policier moderne japonais. NAOKI Sanjûgo 直木三十五 (1891-1934) est un romancier de la période Taishô (1911-1925), connu comme l'un des maîtres du roman populaire. Le *Kojiki* 古事記 et le *Nihon Shoki* 日本書紀 sont les deux plus vieux écrits historiques japonais, compilés tous deux au 8e siècle.

形象の根がそのとき夢中になっていたマンガの中にあるような気がする。¹⁹⁰), puis renchérissant plus loin à l'évocation des films qu'il regardait en cachette, qu'« *en tournant vers la lumière la face obscure de ce passé dont je n'arrive pas à penser que je l'ai vraiment vécu, il m'est impossible de ne pas reconnaître ces figures démoniaques qui se dressaient en riant comme étant les coupables qui m'ont attiré vers la fiction, l'histoire inventée.* » (とても自分が経験してきたとは思えない過去の暗い方をすかし見ると、自分自身を物がたりや作りばなしの方に誘ってきた犯人として微笑しながら起き上ってくるそれらのもののけのすがたを認めないわけには行かない。¹⁹¹)

Nous avons pu voir par exemple que l'influence du *Daibosatsu tōge* de Nakazato Kaizan, que Shimaō cite plus haut, s'est étendue bien au-delà des années de lycée. Si l'œuvre romanesque de Shimaō paraît, au niveau formel, assez éloignée de celle de Kaizan, on y observe parfois certaines caractéristiques communes : la longueur sans fin de certains récits comme *Shi no toge* ou *Nise gakusei*, la structure désorganisée, l'errance du personnage principal, l'attrait pour la pastoralité.

L'autre influence bien discernable qu'ont laissées ces années-là se trouve sans doute dans le modernisme. Dans son « Histoire onirique de la littérature japonaise » (*Nihon yume bungaku shi* 日本夢文学志¹⁹²), Horikiri Naoto a bien mis en lumière les multiples échos thématiques de ce vaste et diffus mouvement de création artistique¹⁹³ dans les œuvres d'après-guerre de l'auteur. Pour Horikiri, s'il y a chez Shimaō l'expression d'un monde souterrain intérieur, fait de ruines, de rochers, de montagnes, de déserts, il y a aussi, à l'opposé, un « *monde composé seulement d'une surface* » (表面だけからなる世界), un « *monde en jouet* » (玩具の世界), que l'auteur a, pendant un temps, traité en « *lieu originel auquel lui-même devait revenir* » (いわば「玩具の世界」を自分の帰属すべき本来の場所とみなしていた

190 Ibid., p.92.

191 Ibid., p.94.

192 HORIKIRI Naoto 堀切直人, *Nihon yume bungaku shi* 日本夢文学志 : 始源の森へ (Histoire onirique de la littérature japonaise : Vers la forêt primordiale), Tôkyô, Chôsekisha, 1979. Cet ouvrage rejoint un peu notre perspective, à une échelle bien plus large puisqu'il aborde, à travers l'étude d'une série d'auteurs, la littérature japonaise du XXe siècle sous l'angle du rêve.

193 Horikiri se réfère surtout au sens originel que prend ce mot chez Baudelaire.

時期もあるのである。¹⁹⁴ . Ce « monde en jouet » représente en effet un attrait pour l'artificialité, la haute technique, la miniaturisation du monde par l'art.

Shimao, qui habita dans sa jeunesse à Yokohama, Kôbe puis Nagasaki, trouva en effet dans ces trois villes au paysage urbain fortement marqué par l'Occident de quoi éveiller une imagination moderniste. Évoquons ainsi *Kôen e no sasoi* 公園への誘い (L'invitation au parc), une nouvelle dont la date d'écriture est assez floue, mais qui fut sans doute écrite avant-guerre, avant d'être publiée après-guerre (en 1949, dans la revue VIKING). Ce récit a pour personnage principal un jeune adolescent, Masao, qui déambule dans une ville japonaise des années 30 en proie à de profonds changements. La ville, sous l'effet d'un nouveau plan urbain, est littéralement refaite à neuf : « *Les petits entrepôts avaient été démolis, les rues grandement élargies, et leur surface pavée couverte d'asphalte lumineuse. Face à cette route refaite à neuf, des commerces, des bureaux, des marchands de tabac, des cafés, des librairies avaient ouvert leurs portes.* » (小倉庫は取払はれ、道は大幅に広げられて、アスファルトで明るく舗装された。その新しい舗装道路に面して商店や事務所や煙草屋、喫茶店、本屋などが店を開いてみたのであった。¹⁹⁵). Masao est fasciné par l'atmosphère de modernité qui s'y installe et remplace le vieux Japon urbain hérité de l'époque Edo, pour lequel il n'a par ailleurs aucune sympathie : « *Pour Masao, s'échapper vers les rues asphaltées était un réconfort au dégoût qu'il ressentait pour son quartier et ses imitations de routes anciennes.* » (その旧街道まがひの界隈の嫌悪からアスファルト道へ脱け出して来ることは、正雄にとって憩ひであった。) Le mot « *asufaruto* » (asphalte), qu'on retrouvera souvent dans les textes de l'après-guerre, et dans un tout autre contexte, revient ainsi phrase après phrase. Masao « *sent avec allégresse le murmure des pneus des vélos fonçant sur le boulevard passer à travers son corps* » (大通りを疾走する自転車のタイヤのつぶやきが、快く身体を通り抜けるように思はれた。), pendant qu'il se dirige vers ce qui est pour lui le symbole de cette exaltante modernité : le parc d'attractions de la ville, avec sa « *colline artificielle* » (築山), son « *bois artificiel* » (人工の林) et son « *belvédère* » (展望台), d'où l'on aperçoit toute la ville et où « *les gens qui venaient oubliaient un instant qu'ils étaient humains,*

194 Horikiri, op.cit., p.338.

195 SHIMAO Toshio, *Kôen e no sasoi* 公園への誘い (L'invitation au parc), dans *Yônenki* 幼年記 (Chroniques de jeunesse), Tôkyô, Yûdachisha, 1973, p.270-286.

devenant des yeux d'oiseaux et de machines » (その場合の展望台に来た者は自分が人間であることを一瞬忘れていて、鳥か或は機械の眼になって).

Le récit décrit aussi « *les drapeaux étrangers flottant au vent sur le toit des maisons de commerce occidentales bien délimitées de l'ancienne concession* » (元居留地の整然と区画された洋風商館の屋上に外国旗がひるがへってある), et des étrangers eux-mêmes dans le parc qui « *continuaient à jouer sur un court de tennis avant la tombée de la nuit* » (テニスコートでは外人たちがまだ日の暮れ切らぬ前の遊戯を続けていたりした), pendant que des « *enfants japonais pauvres et crasseux ramassent les balles derrière le court* » (コートのうしろで球ひろひをしてゐるあかよごれた貧しい日本の子供たち). A travers cette description, la fascination de l'étranger et de l'Occident, thème classique de la littérature japonaise de la première partie du XXe siècle, apparaît ici accompagnée de son classique corollaire d'auto-dépréciation. Si Masao est en effet attiré par ce monde-là, il est aussi en proie à un sentiment d'exclusion, comme face à un rêve qui se « reflète » (*utsuru*) continuellement devant ses yeux sans qu'il le comprenne : « *Ces choses se reflétaient dans ses yeux, en un tableau qui était toujours le même. Et l'essence de chacune d'entre elles, qu'il lui était impossible de comprendre, qu'il n'avait aucun moyen d'examiner, et sur lesquelles personne ne l'avait éclairé, lui apparaissait seulement comme un mur.* » (それらのものは、いつも同じ風景として、正雄の眼に映じてゐた。そしてそれらの一つ一つについての本質は正雄に分かりやうもなく、そしてしらべる手だてもなく、まだ開眼されず、壁のやうにしかうつらないのであった。)

Un peu plus loin, l'adolescent fait d'ailleurs la connaissance d'une jeune fille étrangère, dont il « *saisit le romantisme* » (ロマンチズムを読み取る) dans ses « *traits de petite fille qu'il ne pouvait voir dans son propre peuple* » (自分たちの民族に見ることの出来ない一つの少女の形), mais qui continue de lui inspirer, parallèlement, un profond sentiment d'infériorité. Masao joue un moment avec cette jeune fille, puis rentre chez lui en espérant la retrouver le dimanche suivant, rêvant de l'emmener face à la mer sur le « *quai américain* » (メリケン波止場¹⁹⁶). Le récit s'achève de la sorte : ni sur une relation concrète entre les deux personnages,

196 C'est-à-dire le quai où arrivent les bateaux des étrangers.

ni sur le rejet de Masao, mais sur la pure rêverie « romantique » de celui-ci, aux allures de scène de cinéma.

L'ensemble de ces références « modernistes », si elles constituent davantage un corpus diffus d'influences de jeunesse que l'ébauche d'une position d'avant-garde, tendent à montrer l'attrait originel de Shimao pour l'artificialité, la toute-puissance de l'imagination, la domination de l'espace par la machine et l'homme. Si on les met en comparaison avec la passion de l'auteur pour le *Daibosatsu tôge*, on distingue ainsi à première vue une certaine contradiction thématique, tant l'univers autochtone, rural et passéiste de Kaizan paraît a priori éloigné de la modernité triomphante ou de l'exotisme occidental qui fascine le héros de *Kôen e no sasoi*. Ce type de contradiction – si coutumière chez Shimao – paraît d'ailleurs avoir frappé les gens qui l'ont fréquenté à l'époque, de même que ses efforts pour les surmonter. Un de ses camarades de jeunesse révèle par exemple : « *Nous avons l'impression que son intérêt pour les choses autochtones et son goût pour l'exotisme – il arrivait qu'il manifeste par exemple un attrait, par exemple, pour des fillettes métisses, mi-blanches, mi-japonaises, pauvrement vêtues, qui jouaient à la dînette dans la rue Minami Yamate – ce double intérêt apparemment contradictoire, parfois provoquait de la répulsion en lui, parfois coexistait dans son esprit en se conjuguant.* » (土着のものに対する興味とエキゾチシズム、——それが南山手通りでまずしい服装の白人と日本人との混血少女がままごとをしている姿によせる関心として現れることもあったが——島尾の中では相矛盾しそうな二つの興味が時には反発し、時には相乗効果をしめしながら同居しているように思えた。¹⁹⁷⁾

L'intérêt noté ici de Shimao pour les « *fillettes métisses, mi-blanches, mi-japonaises* » qu'il rencontrait dans la rue à Nagasaki n'a rien d'anecdotique. On retrouvera souvent, de manière fugace, le motif de l' « enfant métis » dans l'ensemble de sa littérature¹⁹⁸. Dans « *Shi o osorete* », l'essai que Shimao consacre

197 FUJIMOTO Keiji 富士本啓示, « *Watashi no naka no Yônenki – Shimao Toshio shoki sakuhinshû ni yosete* » 私の中の『幼年記』—島尾敏雄初期作品集によせて (Les « Chroniques de jeunesse » vues de mon côté – Au sujet du recueil d'œuvres de jeunesse de Shimao Toshio), dans Aeba, op.cit., p.444.

198 Dans *Yume no naka de no nichijô* (1948), la mère du narrateur a enfanté plusieurs enfants métis, à la suite d'une relation adultère avec un soldat américain. Dans le troisième chapitre de *Shi no toge*, le narrateur évoque l'apparition d'une « *femme d'une quarantaine d'années, accompagnée d'une fillette métisse* », qu'il avoue avoir poursuivi dans la rue. Plus

aux origines de son intérêt pour la littérature, l'auteur aborde d'ailleurs spontanément ce thème lorsqu'il évoque sa jeunesse à Nagasaki :

私の視野の中に幾人かの亜欧混血児たちがはいついて、彼らの存在は私のむすぼれた状況を解放した。(中略) 貧しさと離れることができずにいる彼らに私は可能性の具体化の過程を感じとっていたのだろうか。何の可能性かときかかれても、うまく返答がしにくい、ぼんやりとながら自分の不適應性を彼らのそれとくらべてみて、そのそばに近づき得るきっかけのあることを感じとっていたようだ。(中略) 私にはよくわからないとしても自分の生活の場所と同じ層のところで世界のどこか反対の場所の人たちが生活していることが私を励ましてくれたように思える。たぶん不適應を適應させる一つの方法が教えられたようだし、それは私の中のものごたりの分野にもつながっているようであった。¹⁹⁹

Un certain nombre d'enfants métis eurasiens s'offraient à ma vue et leur existence me libérait de la situation qui pesait sur mon cœur. (...) Peut-être avais-je saisi à travers ces enfants qui peinaient à sortir de la pauvreté un processus de concrétisation de certaines possibilités. J'aurais du mal à répondre si on me demandait de quelles possibilités il s'agissait là, mais il me semble que j'y voyais vaguement une occasion, en comparant mon inadaptation à la leur, de pouvoir me rapprocher de cela. (...) Même si je ne le comprenais pas bien, je me sentais encouragé par le fait que des gens venant de quelque part à l'autre bout du monde vivaient sur la même strate et au même endroit où se trouvait ma propre vie. Peut-être avais-je eu l'impression que cela m'apprenait une méthode pour adapter l'inadapté, et aussi, que cela s'associait au monde des récits que je portais en moi.

On connaît la distinction célèbre qu'a fait Marthe Robert pour expliquer l'origine des vocations de romancier, entre le « bâtard » qui seconde le monde par le réalisme et l'« enfant trouvé » qui le fuit ou le réinvente par le romantisme.²⁰⁰ Selon cette grille de lecture, en considérant ce qu'il dit de lui-même dans « Shi o osorete », Shimao apparaît bien, à l'origine, dans la seconde catégorie : sa peur essentielle de la mort, ainsi que le refuge qu'il trouve dans l'allégorie de Bunyan, l'épopée du *Daibosatsu tôge* ou la généalogie du *Kojiki*, en sont autant d'indices. Aux sources de la sensibilité de Shimao, il y a en effet une « inadaptation » au monde (*futekiôsei* 不適應性), qui correspond à ce que Yoshimoto Takaaki appelle à sa manière « *iwa* » 異和.

intéressant encore, dans le récit de guerre *Tatakai e no osore* (La peur du combat), de 1954, une fillette russe nommée Varia ou Valia apparaît en rêve au narrateur qui attend de partir en mission, et celui-ci transfère en pensée ses traits sur le personnage lui aussi récurrent de la fillette d'Amami. On retrouvera encore « Varia » dans le tardif récit de rêve(s) *Katei* (1980), à l'intérieur d'un court épisode qui la présente comme étant devenue « Hanako » et portant un kimono. De manière générale, le motif associe le fantasme d'une fusion réussie entre réalité et imaginaire et les dangers que celle-ci est susceptible de contenir, car il intervient souvent dans des contextes de destruction et/ou d'angoisse de destruction.

199 « Shi o osorete », dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.14, op.cit., p.92-93.

200 ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1977.

Cependant, il y a aussi le désir de réparer ce rapport perturbé au réel, et d'être, à sa manière, un « réaliste ». Quand la situation des enfants métis de Nagasaki²⁰¹, pauvres et méprisés par la société japonaise, émeut le jeune Shimao en faisant écho à son propre sentiment d'inadaptation, l'auteur y voit donc, bien qu'encore « vaguement » (ぼんやりながら), la promesse d'une « méthode » pour se « réadapter » lui-même au monde. Même s'il n'y avait pas là de finalité littéraire directe, c'est bien à travers une perspective de création narrative (« *cela s'associait au monde des récits que je portais en moi* ») que l'auteur a perçu l'existence de ces enfants. Le « processus de concrétisation des possibilités » dont Shimao parle ici sans parvenir à l'explicitier, devait consister, à travers la *condensation*²⁰² du métissage, en un idéal de réduction des distances entre l'ici et l'ailleurs, la réalité et la fiction, et, de manière plus générale, en la résolution d'un conflit entre deux choses contraires, laquelle apparaissait ici de manière « concrète ».

C'est bien ce type de démarche mentale qu'il systématisera après-guerre à travers l'écriture onirique et il y a donc une certaine logique à ce que dans *Shi o osorete* il rattache sa perception des enfants métis de Nagasaki à la lointaine origine de son attirance pour la littérature. Cependant, quelques lignes plus loin, Shimao finit aussi par rapprocher la vision des enfants métis et des exilés de l'effet qu'a eu sur lui la découverte du cinéma : « *Le fait d'avoir saisi dans mon champ de vision des enfants métis et des exilés étrangers, poussait mon esprit de l'intérieur, et les images dont je recevais les impressions par l'écran de cinéma venaient sans pudeur me happer de l'extérieur.* » (混血児や亡命外国人を視野の中でとらえていたことは、私の意識を内部の方からつきあげ、映画の画面で印象を受けたイメージは外の方から羞恥を通さないで私をつかまえにきた。²⁰³). Par conséquent, la tentative de compréhension mais aussi de réparation du rapport au monde qui apparaît confusément à la conscience du jeune Shimao avant-guerre, autrement dit

201 Sans doute issus de la communauté des exilés russes, que Shimao décrira dans plusieurs récits, ainsi par exemple *Bômeijin* 亡命人 (Les exilés) (1979). Shimao dira également d'eux que « *leurs manières de vivre solitaires, leurs noms à la prononciation grinçante, avaient quelque chose qui m'invitaient dans un monde romanesque* » (彼らの孤独な生活ぶりと、そのきしるような発音の名前から、何か物語りの世界に誘いこまれるふうなところがある。) (SHIMAO Toshio, « Nagasaki no roshiyajin » 長崎のロシヤ人 (Les Russes de Nagasaki), dans *Shimao Toshio zenshū*, vol.13, op.cit., p.237).

202 On peut en effet voir ici une analogie entre l'attirance de Shimao pour l'« opération » du métissage et le travail condensateur du rêve (rassembler des matériaux psychiques différents en une même représentation) tel que Freud le conçoit.

203 « Shi o osorete », dans *Shimao Toshio zenshū*, vol.14, op.cit., p. 94.

le « *processus de concrétisation des possibilités* », finit obstinément par être accaparé par son goût pour la fiction, et en particulier pour la fiction cinématographique.

1.2) L'effondrement de la fiction

a) De la fiction à la guerre

On a vu la place que joue la fiction dans l'imaginaire littéraire de Shimao avant-guerre. Il reste toujours à connaître celle du rêve. La place du rêve, au premier abord, apparaît comme connexe à l'intérêt de l'auteur pour le *monogatari* et le *Daibosatsu tôge* peut là encore servir d'exemple. « *Les mentions des rêves dans Daibosatsu tôge sont importantes tant quantitativement que qualitativement.* » explique ainsi Endô Seiji, qui rappelle d'ailleurs au passage l'influence du *Voyage du Pèlerin* de Bunyan sur Kaizan. « *On peut même dire que le monde lui-même du roman, pour reprendre les mots du Tenrôrekitai, est composé « d'après l'image d'un rêve ». Kaizan pensait lui-même que notre monde était un rêve, au même titre que les rêves physiques.* » (『大菩薩峠』の中で夢の記事は量的にも質的にも重い。『大菩薩峠』の世界そのものが、『天路歷程』のことばを借りれば、<夢の喩に依る>ものともいえよう。生理的な夢と同時にこの世そのものが夢だ、という考え方を介山は持っている。²⁰⁴).

Un épisode à la fin du 22^e chapitre du *Daibosatsu tôge*, « Shirahone » (白骨), attire particulièrement l'attention. A la toute fin de ce chapitre, le personnage principal de l'œuvre, le tueur Tsukue Ryûnosuke 机龍之助, marche sans fin sur un chemin, et aperçoit sur celui-ci des lanternes en forme de crânes humains :

竜之助は、うんざりしました。何里あるか知れないこの道を歩くには、いちいちあの首を見て歩かなければならないのか。ふりかえって見ると、いつのまにか、後ろの方もおなじ髑髏の燈籠。

204 ENDO Seiji 遠藤誠治, « Shimao Toshio to Nakazato Kaizan » 島尾敏雄と中里介山 (Shimao Toshio et Nakazato Kaizan), dans Aeba, op.cit., p.341.

はて、ここはいったいどこだろう。昨日塩尻峠を越えたばかりなのに——桔梗ヶ原か、五千石通りか……

それを考えた時は、うつつ心の出でた時で、まもなく鶏の声が耳に入るのを覚えました。塩尻の宿の、夜明けの肌寒いのを覚えると、傍にすやすやとおだやかなお雪の寝息。ああ、夢であったかと覚るのは常の人のことで、この男には、夢と現実との区別がありません。否、現実はことごとく暗黒の虚無で、夢みている間だけに、物の真実が現われてくるようです。²⁰⁵

Ryûnosuke était excédé. Alors qu'il marchait sur ce chemin dont il ignorait combien de lieues il faisait, il fallait qu'il avance en regardant les têtes une par une. Se retournant, il vit soudain les mêmes lanternes en forme de crâne derrière lui.

«- *Diantre, quel endroit est-ce donc là ? Nous venons pourtant hier de franchir le col de Shiojiri, serait-ce Kikyôgahara, ou la route des Cinq Mille Pierres... ?* »

Alors qu'il songeait à cela, il reprit conscience, et perçut bientôt le chant du coq. Il sentit la froideur de l'aube dans l'auberge de Shiojiri, puis le souffle paisible d'O-yuki qui dormait en toute quiétude. Les gens du commun auraient compris que ce n'était ainsi qu'un rêve ; or pour cet homme, il n'y avait pas de distinction entre le rêve et la réalité. Au contraire, pour lui c'était la réalité qui n'était que néant obscur, et ce n'était qu'en rêve que lui apparaissait la vérité des choses.

Le rêve que fait ici le héros apparaît naturellement comme le reflet des errances meurtrières qui forment la trame du roman tout entier : ces « *lanternes en forme de crânes* », à côté desquelles Ryûnosuke marche sans fin, et qui symbolisent les innombrables victimes du meurtrier, manifestent donc bel et bien en apparence la « *vérité des choses* ». Le symbole du rêve fait par là clairement corps avec le réel du récit, rejoignant la conception du monde que Kaizan attribue à son héros. De plus, que cette vision onirique du personnage principal intervienne à la fin d'un chapitre très avancé dans l'œuvre incite logiquement à croire que c'est le récit tout entier qui doit être rétrospectivement compris comme un rêve – un procédé assez typique de l'esthétique *yume utsutsu*. A la lumière de l'intérêt ultérieur de Shimao pour l'écriture onirique, il n'est pas difficile de comprendre comment cet aspect de la narration du *Daibosatsu tôge* a pu le séduire, au-delà de la trouble fascination qu'il ressentait pour les aventures de ses héros.

Au sujet du paradigme moderniste cette fois, Horikiri Naoto observe notamment la filiation apparente de l'univers merveilleux urbain de *Matenrô* (écrit par Shimao en 1946) avec celui d'un texte du début des années 20 comme

205 NAKAZATO Kaizan, *Daibosatsu tôge* 大菩薩峠 (Le col de Daibosatsu), chapitre 22 « *Shirahone* » 白骨 (Shirahone), Tôkyô, Chikuma bunko, 1996. Disponible à : http://www.aozora.gr.jp/cards/000283/files/4338_14275.html.

Utsukushiki machi 美しき町 (*La ville magnifique*) de Satô Haruo²⁰⁶. Dans ce roman, sous-titré « *Yume o kizuku hitobito* » 夢を築く人々 (« Les bâtisseurs de rêve »), un peintre revenu d'Amérique se met en tête de construire une « ville magnifique » avec quelques amis, à l'écart de Tôkyô. Cependant les fonds pour la construction venant à manquer, la ville n'est finalement édifiée que sur le papier, sous la forme d'un plan, comme si, à l'instar de la ville décrite par Shimao dans *Matenrô*, elle ne devait rester qu'un rêve. Le motif du labyrinthe, si présent dans la littérature de l'ère Taishô et des premières années de l'ère Shôwa à travers Edogawa Ranpo²⁰⁷ ou encore Tanizaki Jun.ichirô²⁰⁸, participe lui aussi à cette veine moderniste et on le retrouvera dans de nombreux textes d'après-guerre de Shimao (comme par exemple *Kôbai no aru labirinsu* 勾配のあるラビリンス (Le labyrinthe avec des pentes) un texte de 1948 où le narrateur se retrouve perdu dans un labyrinthe urbain à la nuit tombée).

Ainsi, si on peut imaginer un trait d'union entre le paradigme autochtone/passéiste de Kaizan et le paradigme exotique/moderniste qu'évoque un récit comme *Kôen e no sasoi*, le rêve apparaît en mesure de remplir cet office. Qu'il ait été voyage interminable dans le passé, l'organique, les « racines », ou au contraire vecteur d'une utopie futuriste de construction du monde, pour le jeune Shimao il a pu dans les deux cas véhiculer les mêmes potentialités narratives de récit sans fin et d'imagination sans limites. On peut dire que chez lui, et ce avant même le début de l'expérimentation onirique « sérieuse », le rêve aura permis de réunir les contraires apparents.

Cependant, même en reconnaissant l'importance de cette double influence, on observe tout de même une différence capitale avec la conception qu'après-guerre Shimao se fera du rêve : dans ces textes, le rêve est présent comme motif fantastique, et non comme expérience personnelle. L'expérience onirique personnelle, son enregistrement, sa signification, ne semblent avoir trouvé place ni parmi ses influences d'avant-guerre, ni parmi ses textes de

206 SATÔ Haruo 佐藤春夫 (1892-1964). Poète, romancier et théoricien de l'art.

207 Comme influence visible de Ranpo chez Shimao, Horikiri cite en exemple *Issun bôshi* et son « *labyrinthe compliqué où on ne trouvait nulle part de raccourcis, comme dans une ville en rêve* » (夢の中の市街のやうに、どこまで行っても抜け道のない複雑な迷路) dans lequel se perd le héros. (Horikiri op.cit., p.358).

208 TANIZAKI Jun.ichirô 谷崎潤一郎 (1886-1965).

jeunesse. Évoquant ses souvenirs d'enfance, Shimao en fait d'ailleurs l'aveu à son collègue Ogawa Kunio : « *Avant-guerre, le rêve était quelque chose de superflu et de pas très intéressant, je me disais que, dans la mesure du possible, il ne fallait sans doute pas trop m'occuper de ce genre de chose* » (戦前は、夢というのはあまり面白くない余分のもので、なるべくそういうものとかかわり合わないほうがいいじゃないかという気持は持ってたと思うんですね。²⁰⁹). Les raisons de ce désintérêt apparaissent ensuite, en compagnie de quelques nuances, dans la conversation de l'auteur :

あなたは²¹⁰、子どものころから作り話を好んだということだけれども、ぼくは、まったくそういうことがなくて、作り話などはぜんぜん出来なかったんですから、結局、自分が経験したことを書きつけるより方法がない。もともとあんまり面白いものが出来ないという予測を持ちながら書いていたんで、そういう状況の中では、夢というのはなかなか考えもつかないこともみる気がしていたから、それを表現の中に持ち込めれば、いくらか自分も作りごとが出来るといふんじゃないかという気持があって、詩の中にそれを試みてみたことがあるんですね。しかし、他人には通じないし、自分自身読んでも辻褄が合わないんですね。そんな状態があって戦前は、夢は何か余分なものだという考えでした。

De ton côté, depuis ton enfance tu aimais les histoires inventées, mais pour moi ce n'était pas du tout comme ça, j'étais incapable d'écrire ce genre d'histoires, en fin de compte, il n'y avait pas d'autre possibilité que d'écrire les choses que j'avais vécues. J'écrivais avec l'appréhension d'être incapable de faire des récits intéressants, et ainsi, dans cette situation, sentant qu'en rêve je voyais des choses que je n'aurais jamais pu imaginer, et ayant l'impression que si j'introduisais cela dans l'écriture, je pourrais peut-être moi aussi réussir à faire des fictions, il m'est donc arrivé d'essayer de faire cela dans des poèmes. Cependant je ne me faisais comprendre de personne, même quand je lisais moi-même cela ne tenait pas debout. De ce fait, le rêve, avant-guerre, était quelque chose que je considérais comme superflu.

Avant-guerre, le jeune Shimao entretient un rapport perturbé avec l'« histoire inventée », le *tsukurigoto* (作りごと, autrement dit la fiction). On a vu qu'il était lecteur passionné de Kaizan, de Dostoïevski, de Ranpo. Cependant, lorsqu'il s'essaie lui-même à la chose, il se découvre « *absolument incapable d'écrire ce genre d'histoires* ». C'est là qu'il décide d'introduire des rêves dans son écriture, sans pour autant que cette méthode embryonnaire du rêve ne le convainque au final. Or s'il n'a pas pu adopter le rêve avant-guerre, ne serait-ce pas parce que dans son esprit, le rêve devait servir la fiction, lui permettre d'« *arriver lui aussi à en écrire* », et que, par conséquent, il devait obéir à des règles

209 *Yume to genjitsu*, op.cit., p.79.

210 L'auteur s'adresse ici directement à Ogawa Kunio.

de « *cohérence* » (c'est le mot que Shimao utilise ici à travers le terme *tsujitsuma* 辻褃), auxquelles il est par essence opposé ? Pour le Shimao de l'avant-guerre, le rêve paraissait ainsi « *superflu* » : en dépit des déceptions que lui apporte l'écriture sur ce plan, toutes ses aspirations de jeunesse le poussent encore vers le monde imaginable, constructible, contrôlable et conscient de la « fiction ».

Ensuite arrive la guerre, l'entraînement à l'école navale puis la mobilisation à Amami.

Pendant cette période de deux ans (entre 1943 et 45) où il est envoyé au front, Shimao écrit très peu. Même en fouillant dans les recoins des archives de l'auteur, en dehors des lettres que l'auteur échange avec Mihow, lesquelles sont parfois agrémentées de poèmes, on ne trouve guère de textes littéraires. Bien entendu, on peut invoquer là les circonstances, les difficultés de la vie militaire, le risque de censure. Cependant, certains faits attirent l'attention : alors que Shimao a veillé toute sa vie, avec une obsession presque maniaque, à écrire son journal intime, il ne reste d'après le propre aveu de l'auteur aucun *nikki* de sa période de mobilisation sur l'île²¹¹. Les récits de guerre n'ont donc pas été – contrairement à ce qui se passera plus tard avec d'autres périodes de la vie de l'écrivain – l'adaptation en récit(s) d'un quotidien patiemment enregistré jour après jour pendant l'expérience elle-même. Le seul écrit auquel Shimao s'est consacré lors de son déploiement à Kakeromajima reste *Hamabe no uta*, ce conte pour enfants semi-merveilleux du printemps 1945, dont on a pu voir qu'il taisait totalement la perspective de la mission fatale.

Pour autant, si on se réfère encore à *Yume to genjitsu* et à la discussion entre l'auteur et Ogawa Kunio, il paraît clair que pendant le temps qu'il a passé à attendre la mort, Shimao n'a en rien oublié la littérature. De ce qu'il en dit, il semble à cette époque surtout avoir ressenti du regret à l'idée que son sort de *tokkôtai* lui ôte toute possibilité d'écrire son expérience. Après avoir affirmé que le

211 Voir SHIMAO Toshio, « Fukugô kannen (Maegaki ni kaete) » 複合観念(前書きに代へて) (Pensées diverses (À la place d'une préface)), dans *Nikki shô* 日記抄 (Extraits de journaux), Tôkyô, Shio, 1981, p.1-2. Dans cette sorte de préface à un *nikki* fait de journaux de plusieurs époques différentes et rassemblés au début des années 1980, l'auteur écrit d'ailleurs : « À bien y regarder, les périodes riches en événements sont justement celles dont il ne me reste pas de journaux. » (ふりかえてみると、事件の多いときにこそかえて日記は残らない。).

travail de soldat prenait, dans son quotidien d'alors, le pas sur les considérations littéraires, Shimao apporte ensuite d'intéressantes nuances :

ただ、こういう体験は書けるのにな、戦争が済んで、もし命があれば、これを書けるのになというむなしさ、それだけは強かったですね。戦争が終わった時に、さあ書けるぞ、と思って書いたところが、いっこうに書けなかったんですよ。それで、どうにか、『島の果て』のような形になったんです。仕方ない、この程度だ、これじゃしょうがないけれど、ま、一応、こういう形で出しておこうか、という気持ちだったような気がしますね。²¹²

La seule chose à cet égard, cependant, que je sentais fortement en moi, c'était ce sentiment vain qui me disait « Ah, je pourrais pourtant écrire cette expérience... ! », « Ah si la guerre se terminait et que je pouvais rester en vie, je pourrais écrire cela... ! ». Quand la guerre s'est terminée, alors que je m'étais mis à écrire en pensant « allons-y, maintenant je peux écrire », je n'ai rien pu écrire du tout. Donc tant bien que mal, ça a donné « Shima no hate ». Ce n'est vraiment pas bon, mais je n'y peux rien, je ne peux pas faire mieux, je vais le publier comme cela, tels ont été mes sentiments à ce moment là.

Pour Shimao, la guerre a, évidemment, été une expérience éprouvante et angoissante, une étreinte des limites de l'existence. Mais, dans le même temps, elle a aussi été la fiction que l'auteur rêvait d'écrire, une fiction qui s'est offerte à lui au-delà des bornes, jugées par lui-même étroites, de son imagination. Si Shimao était incapable de construire son propre monde fictionnel, il fallait en effet que les circonstances le construisent pour lui. Pourrait-on ainsi dire que la guerre a été l'aboutissement même de ce goût perturbé pour la fiction, et que c'est dans le but de vivre une expérience « romanesque », et éventuellement, de l'écrire, que Shimao a envisagé de devenir *tokkôtai* ? Certains éléments biographiques de son existence d'avant-guerre, rassemblés par la critique ou ses connaissances de l'époque, le laissent penser.

Revenons une fois encore sur le goût de l'auteur pour le *Daibosatsu tôge* de Nakazato Kaizan. Shôno Junzô 庄野淳三, écrivain et ami de jeunesse de Shimao (les deux hommes se fréquentaient dans leur jeunesse à Nagasaki), laisse indirectement pointer dans son roman autobiographique *Zento* 前途 (1968), l'influence présumée de cette œuvre sur le vœu de *tokkôtai* de son ami. Shôno raconte notamment une scène précédant de quelques jours son entrée à l'école navale (en 1943 donc) : le narrateur (« Shôno ») étant allé voir la veille

212 *Yume to genjitsu*, op.cit., p.16-17.

l'adaptation cinématographique du *Daibosatsu tôge*, Shimaô (renommé dans le texte « Odaka ») se met à évoquer diverses scènes du roman, « *regrettant de ne pas pouvoir se replier un mois dans un onsen pour en continuer la lecture tranquillement* » (温泉へ1月ほど引きこもってゆっくりよみくらしたらいいけどなあ). Un peu plus loin, la conversation se met à porter sur la guerre en cours, qui s'apprête à fondre sur les jeunes gens. Odaka, ayant appris que 70% des conscrits mouraient dans les six mois, a cette réaction :

「だけど、これから先、親しい友達が次々と戦死してゆくのを聞いたらくそおと思ふだらうなあ。俺は一回、あの飛行機服着られたら死んでもええわ。かくかくたる武勲が立てたい」²¹³
« *Mais ça me dégoûte qu'à l'avenir je vais apprendre la mort de mes amis les uns après les autres. Moi, ça m'est égal de mourir si je peux revêtir une fois cet uniforme d'aviateur. Je veux accomplir un grand exploit militaire.* »

On comprend aisément que le thème de la fatalité de la mort, si présent dans le *Daibosatsu tôge*, ait pu trouver une résonance dans l'atmosphère des années de guerre. Toutefois, Endô Seiji dans son étude sur les liens entre Shimaô et l'œuvre de Kaizan montre qu'il y avait aussi à cette époque pour Shimaô le désir visible d'imiter les héros du roman en sublimant cette fatalité par une « action décisive ». Un an avant les événements décrits dans *Zento*, Shimaô écrit d'ailleurs un texte assez clairement autobiographique (le prénom du narrateur étant « Toshio » 敏雄, écrit avec les mêmes caractères que celui de l'écrivain), *Atataikai fuyu no yoru ni* 暖かい冬の夜に (Par une douce nuit d'hiver), dans lequel le narrateur clame sa résolution de faire face à la faiblesse de son caractère :

僕は、いつも立迷ってゐる人間だ。しっかりと、宵のうちに降りつもる雪の如く、自信をつかみ度い。芸術ということ、小説ということ、しっかりと動揺せぬ気持を持ち度い。²¹⁴
Je suis toujours un homme pétrifié par l'hésitation. Je voudrais saisir la confiance fermement, comme la neige s'amassant sur le sol à la tombée de la nuit. Que ce soit dans l'art ou le roman, je voudrais des sentiments que rien ne peut ébranler.

213 SHÔNO Junzô 庄野潤三 (1921-2009), *Zento* 前途 (1962), cité par ENDÔ Seiji *Shimaô Toshio to Nakazato Kaizan*, dans Aeba, op.cit., p. 332.

214 SHIMAO Toshio, *Atataikai fuyu no yoru ni* 暖かい冬の夜に (Par une douce nuit d'hiver), dans *Yônenki*, op.cit., p.196.

Chez le Shimao de cette époque se télescopent donc la volonté de se montrer résolu face à la littérature, et celle de se montrer résolu face à la guerre. On peut légitimement penser que le roman de Kaizan a été le médiateur de cette double volonté, comme s'il s'agissait non seulement d'un modèle littéraire à suivre mais aussi d'un recueil d'exemples de conduite héroïque en temps de guerre. Son héros n'est-il pas présenté comme un « *homme de l'ombre* » (*hikagemono* 日陰者) qui attend son heure pour frapper au moment décisif²¹⁵ ? Ainsi Shimao décrit-il comme en écho le narrateur de *Shutsukotô-ki* « *attendant le moment propice, en état d'alerte, comme ces hommes passant leur vie tapis dans les ténèbres* » (どこか日陰者の生活に似て居り、即時待機で、その時を待っていた。²¹⁶)

C'est aussi peu de temps avant son entrée à l'école navale (1943) que Shimao fait la connaissance de Itô Shizuo²¹⁷, poète romantique des années quarante, avec lequel il maintiendra ensuite une relation durable. A l'époque, Shimao, confronté de même que les autres jeunes hommes de sa génération à l'inéluctabilité du départ en guerre, semble avoir trouvé un certain soutien moral et intellectuel dans l'esthétisme romantique et volontiers militariste du poète. De ces rencontres avec Itô, dans un essai des années 60, il garde l'image d'un homme qui « *pour nous autres voués au champ de bataille* » (戦場にみをさらさねばならぬ状態), « *nous paraissait balayer notre mélancolie* » (私たちの憂鬱を吹きとばしてくれたと思えた。²¹⁸). Shôno Junzô, toujours dans le roman *Zento*, est un peu plus explicite : « *Aujourd'hui, nous avons parlé de la guerre plus que de littérature. (...) Le professeur nous a dit qu'en alliant point de vue national et beauté pathétique, il serait bon de rassurer le peuple, et de lui faire comprendre clairement qu'il n'y a en ce moment dans le monde rien ni personne pouvant se comparer aux Japonais en lutte dans un combat exaltant.* » (今日は文学のことより戦争についてよく話した。

215 Voir en particulier le premier chapitre du *Daibosatsu tôge*, « *Kôgen ittô ryû* » 甲源一刀流 (« L'école du sabre Kôgen ») dans lequel le héros Tsukue Ryûnosuke assassine un homme lors d'un tournoi de sabre avant de s'enfuir à Edo avec la femme de cet homme, vivant dès lors en « *homme de l'ombre* ».

216 *Shutsukotô-ki*, op.cit., p.8.

217 ITÔ Shizuo 伊藤静雄 (1906-1953). Auteur en 1940 de *Natsuhana* (夏花 Fleurs d'été) et en 1943 de *Haru no isogi* (春のいそぎ La hâte du printemps), il est notamment connu pour son influence sur Mishima.

218 SHIMAO Toshio, *Itô Shizuo to no kôryû* (伊藤静雄との交流 Mes relations avec Itô Shizuo), cité dans Kakehashi, op.cit., p.241.

(中略) 国体観とあわれを兼ねそなえて、痛快な戦いをする日本人のようなものは、世界にほかに類がないことを、いま、はっきり国民に知らせて安心させたらいいのにと、先生は云った。²¹⁹).

A l'école navale où Shimao resta près d'une année, le recueil de poèmes *Haru no isogi* fut pour lui une lecture quotidienne. « *C'était comme s'il épanchait une douce huile à la jointure de mes os qui craquaient après les exercices quotidiens.* » («春のいそぎ」が、連日の訓練できしる骨と骨のつぎ目になめらかな油を注ぎ入れる役目を果たしてくれた」²²⁰). L'influence d'Itô Shizuo sur les poèmes qu'il écrivit alors a bien été mise en évidence par la critique²²¹. Elle paraît même s'être étendue ensuite aux lettres que s'échangèrent les amoureux Toshio et Miho pendant la guerre, lesquelles s'accompagnent elles-mêmes abondamment de poèmes écrits par l'un ou par l'autre. Si on en croit en effet Kakehashi Kumiko, des traces thématiques et stylistiques du romantisme d'Itô se retrouvent tant dans les *shi* 詩 (poèmes en vers libres) de Shimao que dans les *tanka* 短歌 (poèmes japonais en trente et une syllabes) que Miho adressait à son compagnon en retour pendant les mois de romance précédant l'annonce du départ en mission. Bien plus que l'apologie du patriotisme extrême ou de la nécessité de la guerre, l'exaltation romantique des sentiments amoureux associée à l'esthétisation de la mort, lue à travers les poèmes de Itô, puis vécue au quotidien à travers l'amour de Miho lui-même mêlé à la perspective de la mission fatale, paraît ainsi avoir convaincu le soldat Shimao qu'il était véritablement en train de vivre une expérience « romanesque », qu'il aurait été « *tellement dommage de ne pas pouvoir écrire* ».

De surcroît, ce n'est pas seulement la poésie d'Itô, affirme Kakehashi, qui transparaît dans les motifs de cette littérature épistolaire, mais aussi les classiques de la littérature japonaise comme le *Kojiki* (dont Shimao avait emporté un exemplaire à Kakeromajima) ou le *Man.yôshû*. Durant sa vie militaire sur l'île,

219 SHÔNO Junzô, *Zento*, cité dans Kakehashi, op.cit., p.242.

220 *Itô Shizuo to no kôryû*, cité dans Kakehashi, op.cit., p.243.

221 À ce sujet, voir Kakehashi, op.cit., p.239-252, et TERAUCHI Kunio 寺内邦夫 « Shimao Toshio to Osaka » 島尾敏雄と大阪 (Shimao Toshio et Ôsaka), dans *Shimao-ki Shimao Toshio bungaku no haikai* (島尾紀 島尾敏雄文学の背景 Histoire de Shimao Le cadre de la littérature de Shimao Toshio, Tôkyô, Izumi sensho, 2007). Concernant l'influence romantique dans les récits de guerre de Shimao, on peut aussi citer ISODA Kôichi 磯田光一, « *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu sakuhinron* » 『出発は遂に訪れず』作品論 (« Étude de *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu* ») (*Kokubungaku kaishaku to kyôzai*, octobre 1973). Les relations entre Shimao et Itô n'ont pas cessé après-guerre, le poète jusqu'à sa mort en 1953 jouant un grand rôle dans la publication des premières œuvres post-1945 de Shimao.

que ce soit à travers le volet amoureux ou le volet guerrier de son expérience, Shimaō a sans doute pu éprouver la sensation d'un étrange retour aux sources de la tradition littéraire japonaise la plus ancestrale, un sentiment qu'il approfondira bien des années plus tard, dans de toutes autres circonstances, à travers sa recherche sur la culture des îles Ryūkyū et le concept de *Yaponeshia*.

En prenant en considération ces éléments biographiques d'importance, il n'y a donc pas lieu de s'étonner que lorsque la guerre s'est terminée, Shimaō n'ait d'abord su écrire son expérience que de la manière la plus fictionnelle possible, la plus « romantique » possible, sans prêter même attention au désaveu que les événements apportaient au « scénario » prévu. Autrement dit, il n'a pas su décrire son expérience « comme une expérience » et c'est sans doute ce qu'il entend lorsqu'il dit qu'il n'a au lendemain de son retour, « rien pu écrire du tout » (いっこうに書けなかった). D'un point de vue littéraire (mais y en a-t-il fondamentalement un autre chez Shimaō?), la guerre et l'immédiate après-guerre se succèdent dans une continuité apparente qui rend difficile de percevoir dans l'expérience de guerre seule une rupture. Shimaō est simplement passé du fait de vivre comme un demi-mort au fait (ce sont ses propres mots dans l'essai « Tobikoenakereba! ») d'« écrire comme un demi-mort ». C'est donc à l'intérieur de la période d'écriture de la guerre, celle qui a découvert et adopté le récit onirique, que s'est révélée la vraie césure.

Pour exprimer la façon dont l'écriture onirique s'est imposée à lui dans l'après-guerre, l'auteur emploie plusieurs fois la formule *chitsujo ga kuzurete shimatta*, 秩序が崩れてしまった, « l'ordre s'est effondré »²²². Si le verbe *kuzureru* rappelle l'expression associée aux *tokkōtai* dont la mission n'a pas eu lieu ou a échoué, *tokkōtai kuzure*, qu'en est-il de l'« ordre » ? S'agissait-il de l'ordre militaire, social ou politique bouleversé par les conséquences de la capitulation du Japon et de l'occupation américaine ? C'est sans doute le cas en partie, si on se

222 « Je ne sais pas bien quelles transformations ont eu lieu dans mon esprit par l'entremise de la guerre, mais l'une d'entre elles est que l'ordre d'avant-guerre s'est totalement effondré, c'était peut-être une illusion, mais c'est ce que je ressentais » (戦争をはさんでどういふ変化がぼくの心の中に起こったのかよくわからないんだけど、ひとつは戦前の秩序がまったく崩れてしまったという、それは錯覚であるかもしれないけれども、そういう感じがあったんですね。) (*Yume to genjitsu*, op.cit., p.80).

réfère à certaines réflexions de l'auteur présentes dans son journal d'après-guerre²²³.

Cependant, dans l'ensemble pour Shimaō, la perception du monde extérieur, du *temps* extérieur, est restée dramatiquement semblable de la guerre à l'après-guerre : c'est bien le fait d'être resté incapable de passer à un au-delà de la guerre et de faire ainsi corps avec l'évolution du monde que ses romans d'après-guerre décrivent avec le plus d'acuité. Comme l'auteur l'explique dans *Yume to genjitsu*, il s'agit d'un sentiment durable qui finit par s'autonomiser par rapport à l'expérience de guerre, perdurant ensuite à travers d'autres expériences :

戦争が終わって自分の気持ではまた流れ始めたなと思った時が、実は止まってしまって、あるいは渦を巻いていたと言ってもいいかもしれないですけどね。そして止まったと思ったときに、また動き出したというか、ま、病院の体験の前後。それが大体おさまって、普通になったな、動き出したな、と自分で感じた時は、また止まっちゃったんですね。²²⁴

Une fois la guerre finie, alors que dans mon esprit je pensais que le temps avait recommencé à s'écouler, en réalité il s'est arrêté, ou plutôt pourrait-on dire peut-être qu'il a tourbillonné sur lui-même. Puis quand je pensais qu'il s'était arrêté, il s'est remis à s'écouler, en fait à peu près au moment de l'expérience de l'hôpital. Cela s'est calmé dans l'ensemble, et alors que je sentais que les choses étaient devenues normales, que le temps avançait, encore une fois il s'est arrêté.

Après la guerre, Shimaō a cru que le temps s'était remis à couler, avant de sentir qu'il s'était en fait arrêté - une double séquence mentale qui s'est ensuite répétée à plusieurs reprises dans sa vie, dans un sens ou dans l'autre. Ce que montre l'étude de sa littérature est que les moments où « le temps s'arrête » – c'est-à-dire les moments où sa perception du temps diffère le plus de la normalité – coïncident souvent avec le recours à l'écriture onirique, et conduisent à infléchir un « ordre » narratif antérieur en direction du rêve. Comme la guerre a représenté pour Shimaō l'ultime fiction qui lui était donné de vivre, c'est dans l'après-guerre que, de manière logique, cette inflexion a pris sa tournure la plus radicale.

L'ordre fictionnel « inventé », « mythologique », « romantique », dont la trajectoire devait mener l'auteur à la mort a prévalu dans son esprit jusqu'à *Shima*

223 Dans l'entrée du 24 mai 1946, Shimaō parle par exemple de l'Empereur « pour qui il était jadis devenu *tokkōtai* » (かつて天皇陛下の御為に特攻隊員になったのだ) et qui à présent n'est plus qu'une « caricature » (今天皇陛下がポンチにされる世の中) (*Shimaō Toshio nikki Shi no toge hibi made*, op.cit., p.139).

224 *Yume to genjitsu*, p.62.

no hate, puis s'est peu à peu effacé au profit d'une prolifération de récits libres et expérimentaux, sans cohérence narrative, qui vagabondent entre rêve et réalité et sont fortement marqués par une temporalité circulaire. Le « sentiment de libération » dont Shimao parle au sujet des premières années d'après-guerre doit donc de toute évidence être aussi compris comme le fait de ne plus craindre de s'écarter franchement de l'exigence de linéarité et de cohérence du *monogatari*²²⁵.

b) *Tandoku ryokôsha* (1947)

Le récit qui illustre le mieux ce phénomène de basculement est peut-être *Tandoku ryokôsha* 単独旅行者 (Le voyageur solitaire), écrit en octobre 1947. Dans ce texte semi-onirique, un narrateur erre dans une ville où il a passé sa jeunesse avant-guerre, en quête d'aventures. Il part d'abord à la recherche d'une famille d'exilés russes (les Torganov) qu'il a connu naguère et dont il se rappelle avec affection des enfants, les petites filles aux prénoms exotiques, « *sans lesquelles la saveur de cette ville serait totalement gâchée* » (あの子供達がいなければ此の町の味わいもまるで駄目だ。²²⁶).

Il est tout particulièrement épris de celle d'entre elles appelée « Valentina Torganova », qu'il appelle « *le catalyseur d'un de mes paysages mentaux* » (ワレン

225 Le rejet du « roman de fiction » et du romantisme chez les écrivains et intellectuels japonais d'après-guerre est évidemment un phénomène plus large que celui du cas individuel de Shimao. Mais de manière générale, ce rejet a eu pour corollaire l'adoption d'une littérature de témoignage la plus réaliste possible : dans son étude de *Shutsukotô-ki*, URADA Yoshikazu cite par exemple le critique d'après-guerre TOGAERI Hajime 十返肇, qui déclare dans un article de 1949 intitulé *Kiroku shôsetsu ron* 記録小説論 (Sur le roman de témoignage) qu'avec la guerre « *la réalité s'est moquée de toutes les fictions possibles et imaginables* » (現実はあるとあらゆる仮構を嘲笑した。) et considère qu'à présent l'« *exigence de vouloir connaître les faits* » (「事実を知りたい」という欲求) mène l'époque à des « *romans de témoignage qui enregistrent les faits plutôt que des romans de fiction produits par l'imagination* » (空想の所産である虚構小説よりも事実を記した記録小説へ) (cité par URADA Yoshikazu 浦田義和, « Shimao Toshio *Shutsukotô-ki* ron » 島尾敏雄『出孤島記』論, « Sur *Shutsukotô-ki* de Shimao Toshio », dans TAKASAKA Kaoru, NISHIO Nobuaki, *Nantô e nantô kara Shimao Toshio kenkyû* 南島へ南島から 島尾と敏雄研究 (Vers les îles du Sud, depuis les îles du Sud, Étude sur Shimao Toshio), Osaka, Izumi senshō, 2005, p.26). Toute la particularité et l'ambiguïté de la position de Shimao après-guerre est ainsi d'avoir adopté, en désaveu du romantisme de son expérience de guerre, à la fois le réalisme du « *témoignage* » et le surréalisme de l'écriture onirique.

226 SHIMAO Toshio, *Tandoku ryokôsha* 単独旅行者 (Le voyageur solitaire), dans *Shimao Toshio sakuhinshû*, vol.1, op.cit., p.45.

チナ・トルガノフの存在は僕の心象風景の一箇の触媒であった。) et éprouve en évoquant soudain son souvenir « *le plaisir de pouvoir essayer de bâtir une histoire.* » (僕はふとした時に彼女を思い出して物語を細工してみる楽しみを持つ事が出来た。²²⁷). Cependant, lorsqu'il retrouve cette famille, déplacée par la guerre à un autre endroit de la ville (laquelle est facilement identifiable à Nagasaki), le plaisir des retrouvailles n'est qu'éphémère : indirectement rappelé par Valentina au souvenir de la guerre, le narrateur, « *à la personnalité si peu persévérante* » (僕は頗る粘着力がない性分で), « *sombre dans l'impression d'avoir largué les amarres* » (僕は纜を切ってしまったような気分²²⁸に落ち込んだ). Du reste, le récit est marqué par une dissociation entre les pensées et les actions de son héros, lequel ne semble agir que dans une semi-inconscience, par sautes d'humeur, comme s'il était en proie à une constante pulsion de vagabondage. *Tandoku ryokôsha* sous la forme apparente du récit de voyage, apparaît comme une chronique des oscillations de l'état mental d'un narrateur qui, « libéré » et livré à son propre rythme, ne supporte plus de devoir de se fixer quelque part. Lorsqu'il est rendu à l'immobilité et que son temps redevient celui du monde, il sombre en effet dans l'angoisse ; et lorsque son mouvement se fait à nouveau automatique, l'angoisse diminue²²⁹.

Après avoir pris congé de la famille Torganov, ce narrateur prend la route vers la mer, et, dans un hôtel de la baie, fait alors la connaissance d'une femme portant le nom de Ukura Ina (鵜倉イナ, un jeu de mots sur *Ukuraina/Ukraine*), qui dégage une « *atmosphère polaire n'étant pas celle d'une personne ordinaire* » (常人でない北極の雰囲気²³⁰). Il faut dire qu'en accord avec la double identité japonaise-slave de sa partenaire, le narrateur a dans le même temps lui-même « *reçu la projection des traits faciaux des Russes qui étaient jusque là dans la pièce, et qu'il se sentait lui-même un peu comme un enfant métissé, un Ivan Quelquechose-nov* » (僕が今の先までいた部屋の中のロシア人たちの顔たちの投影を受けて、僕自身が、少し混血児 がかったイワン何とかノフみたいな気になっていた²³¹).

227 Ibid., p.53.

228 Ibid., p.57.

229 Ainsi lorsqu'il prend le bus qui doit le mener vers la baie, et que « *paralysé* » (麻痺状態になっていた), il a l'impression en roulant de faire partie « *d'une communauté de destin* » (運命共同体), une impression qui rappelle beaucoup l'expérience de *tokkôtai*. (Ibid., p.65).

230 Ibid., p.77.

231 Ibid., p.60. Ce mot de *tôei* 投影 (« projection ») n'est pas sans rappeler l'effet du cinéma qu'évoque Shimao dans l'essai « *Shi o osorete* ».

De surcroît, ce double métissage est encore accentué par le fait que les deux personnages nouent leur relation dans un endroit construit pour les touristes occidentaux, lui-même situé à côté d'un traditionnel « *village de pêcheurs* » japonais : « *Cet hôtel allait bien avec le village de pêcheurs en ce qu'il faisait étrangement ressortir les contrastes entre dissension d'un côté, harmonie de l'autre.* » (そのホテルも、反撥と調和とを奇妙に対照させて、結構この魚師町に似つかわしかった。²³²) L'union des contraires qui fascinait tant Shimao avant-guerre à travers l'image des enfants métis de Nagasaki se retrouve ainsi au cœur de son écriture, laquelle conduit le récit jusqu'à l'union charnelle entre les deux personnages. Le narrateur, ayant pris le (faux) nom de « Shirohata Hachirô », consomme ses relations avec « Ukura Ina » grâce à une étrange métamorphose physique (une multitude de bras lui poussant comme des champignons) Puis au lendemain matin l'un et l'autre partent dans des directions opposées, ultime aspect symétrique de leur union.

La critique, notamment Nishio Nobuaki, a compris la structure de ce texte comme basé sur une série de dichotomies : la première partie prend place le jour, la seconde la nuit, le monde de l'île (le narrateur se dirigeant vers l'archipel d'Amakusa, situé au sud-est de Nagasaki) fait suite au monde de la ville, l'insatisfaction précède la satisfaction²³³. Cependant la plus importante d'entre elle me semble être l'évolution narrative du texte, d'un *monogatari* avorté d'abord à un récit fantastique/onirique assumé ensuite. La relation à la fois sentimentale et littéraire que le narrateur n'arrive pas à « bâtir » (*saiku*) autour de Valentina Torganova est réalisée avec Ukura Ina, et bien que *Tandoku ryokôsha* ne soit pas à proprement parler un récit de rêve, tout porte à croire que le rêve est le médiateur de ce dénouement. Avant de partir vers la mer, le narrateur n'affirme-t-il pas que « *dans mes rêves, souvent, j'envisageais toutes sortes de moyens pour rejoindre une petite île, puis après avoir pris le train ou le bus et être parvenu à*

232 Ibid., p.68.

233 « *Le déplacement spatial de la ville de N jusqu'à la baie de M se double d'un déplacement temporel du jour à la nuit, et ainsi la dualité contrastive du monde de la réalité insatisfaisante (N, le jour) et du monde du rêve et du fantastique, capable de satisfaire (la baie de M, la nuit) donne à ce roman sa construction particulière.* » NからM浦への空間的移動は昼から夜への時間的移行と重なり、充足されない現実の世界(N・昼)と充足されるべき夢想や幻想の世界(M浦・夜)という、対比的な二層性がこの小説の構造的特質なのである。(NISHIO Nobuaki, « *Tandoku ryokôsha* », dans SHIMAO Miho et SHIMURA Kunihiro, *Shimao Toshio jiten* (島尾敏雄辞典 Dictionnaire Shimao Toshio), Tôkyô, Bensei shuppan, 2000, p.339)

*l'embarcadère je découvrais que le ferry-boat du jour était déjà parti et j'étais contraint de loger dans ce rustique village de pêcheurs en attendant le bateau du lendemain*²³⁴» – comme s'il s'agissait pour lui de suivre les indications du rêve, de répéter, en les approfondissant, ses expériences oniriques ? Puis le passage dans le monde nocturne, la métamorphose des deux personnages, l'évanouissement de l'illusion au lendemain matin²³⁵, tendent à confirmer que si le récit n'est pas un rêve, c'est sur le modèle de celui-ci qu'il est narré et que c'est grâce au rêve que le narrateur parvient finalement à ses fins.

Ainsi, par cette démonstration en deux temps du pouvoir onirique, le texte, qui fut sans doute le premier à attirer l'attention de la critique sur l'auteur, symbolise très fortement l'après-guerre de Shimaō : on pourrait en effet dire, en forçant un peu l'expression, que plutôt qu'un « avant-guerre » et un « après-guerre », il y a chez l'auteur un « avant-rêve » et un « après-rêve ». Les récits du « lignage de rêves » qui s'égrènent à partir de 1947 ne cessent dès lors de rendre visible cette brèche.

2) *Matenrô* (1946) et *Sekizô arukidasu* (1947) : l'ascension du rêve, la descente du réel

2.1) *Matenrô* (1946)

Comme on l'a vu à propos de *Tandoku ryokôsha*, la ville de Nagasaki, martyre pendant la seconde guerre mondiale, occupe une place importante dans la thématique de l'auteur après-guerre. Fin 1946, Shimaō effectue un voyage dans cette ville qu'il a habité pendant sa jeunesse et qui un peu plus d'un an après l'explosion de la bombe atomique est encore en ruines. Sur place, il est confronté à la douloureuse comparaison du Nagasaki de sa jeunesse avec les ruines laissées

234 僕は夢の中で、或る小島に渡ろうとして色々に思案を廻らし、電車やバスに乗ってその船着場にたどりついてみた所がその日の連絡船は出航してしまっていて船待ちの為に翌日までそのひなびた漁村に泊る破目になる事がよくあった。(*Tandoku ryôkôsha*, op.cit., p.61)

235 Avant de se séparer de « Ukura Ina », le narrateur découvre que loin d'être une européenne exotique elle a « bien des traits mongoloïdes » (僕は鶺倉イナの眼を見つめて、(いや矢張りこの女は蒙古人種だ) (*Tandoku ryokôsha*, op.cit., p.86).

par l'explosion et dans une entrée de son journal, datée du 2 décembre 1946, décrit la vive impression que lui laisse cette expérience :

その町の停車場に私はお昼過ぎに着いて、あてもなく目抜き通りに歩を運んだ。その町のどこに心ひかれてか、之までも数へきれぬほど私はやって来てゐる。そしてその時々記憶はお互ひに重なり合つてしまつて、又度々その町らしい夢の中の設計がうつつとはっきり区別することさへ難かしい。私はその町に四年もの間住んでゐたこともあつた。然し今では、私の心を引きとめる何があるといふのだらう。強ひて言へば廢墟の丘に崩れ残つた赤煉瓦の天主堂が強く眼の底に残つてゐるだけだ。²³⁶

Arrivé à l'arrêt du train de cette ville la mi-journée passée, j'ai parcouru à pied, sans but particulier, l'artère principale. Attiré par je ne sais quoi dans cette ville j'y suis venu un nombre incalculable de fois. Les souvenirs qui me restent en mémoire se superposent les uns aux autres, et à chaque fois j'ai du mal à distinguer le plan de cette ville tel qu'il m'apparaît en rêve et la réalité. J'ai habité pendant quatre ans dans cette ville. Cependant aujourd'hui, qu'est-ce qui peut bien y retenir mon cœur ? A tout prendre ce serait la vision qui reste imprimée au fond de mes yeux de la cathédrale de briques rouges²³⁷ qui se dresse encore en ruines sur la colline dévastée.

Il évoque également sa vision d'une « ville dont on ne peut s'empêcher de sentir que le ciel au-dessus d'elle paraît différent » (その町の上の空だけは違つてゐるやうに感ぜられてならない。), une ville que « les milans survolent en cercle et ne quittent jamais » (空は鳶が輪をつくり、この町を飛び去らない。). Puis à son retour à Kôbe dix jours plus tard, Shimao écrit en une nuit un récit de rêve qui paraît fortement inspiré de ce voyage à Nagasaki, *Matenrô* 摩天楼 (Le gratte-ciel). Celui-ci, dans la chronologie des récits de rêve, fait suite à *Kotômu* et lui ressemble en ce qu'il se désigne lui-même comme récit de rêve par une introduction. Cependant, contrairement au simple « *yume no naka* » de *Kotômu*, les choses paraissent ici plus complexes : le narrateur tente de reconstruire une ville qui est l'objet du récit de rêve, en précisant qu'elle lui est bien apparue en rêve, mais aussi qu'elle a réclamé un certain effort pour se manifester. La narration, surtout dans sa première partie, prend ainsi un tour presque didactique. Il ne s'agit pas en effet dans ce récit d'un simple rêve qui apparaîtrait spontanément, mais du fruit d'une « construction » (細工) qui n'existe que dans l'esprit du narrateur, et qu'il a édifée en « *fermant les yeux* », ou plutôt en « *ayant l'impression de les avoir fermés* » :

236 Shimao Toshio *nikki Shi no toge made no hibi*, op.cit., p.170-171.

237 Shimao fait référence à la cathédrale de l'Immaculée-Conception d'Urakami, située sur les hauteurs de la ville, qui a été pratiquement rasée par l'explosion atomique.

それは何処の国の何と言う細工か知らないが、そして又そんなものを実際に見たことがあったかさえあやふやなのだが、私は眼をつぶるだけで、というより寧ろつぶった気持ちになるだけで、私の眼の前に微細な細工を組立てることが出来る。²³⁸

Je n'aurais su dire de quel pays venait-elle, et comment on l'appelait, et il m'était même difficile de dire si je l'avais vraiment vue un jour ou non, mais je pouvais édifier cette construction minutieuse sous mes yeux, rien qu'en fermant les yeux, ou plutôt rien qu'en ayant l'impression de les avoir fermés.

L'origine de cette « construction » mentale semble remonter de très loin dans le subconscient du narrateur, puisque celui-ci évoque « *l'expression d'alors de ma mère morte, gravée finement dans un squelette blanchi* » (白く晒された骸骨に刻明に刻み込まれた死んだ母の或る時の表情), qui devient ensuite « *quelque chose comme ma ville, prenant un article qui n'existait certainement que dans mon imagination* » (想像する中文に確かに存在している冠詞のついた私の市街のようなもの).

Ce qui était au départ une construction devient ainsi une ville quelques lignes plus loin. La méthode de transformation de l'un à l'autre se fonde d'abord sur l'image originelle et « *vivace* » (まざまざして) de la mère²³⁹, souvenir involontaire et indéchiffrable auquel l'opération signifiante du langage permet ensuite de donner une substance : « *Quand mes nerfs furent fatigués au point de vouloir même utiliser les mots de mystère ou de destin, l'effet fut comme immédiat.* » (何か神秘とか運命とかいう言葉をさえ使いたくなる程に神経が疲れた時に、その効果は靦面のようだ。) Cette substance acquière alors un statut équivalent à la réalité concrète²⁴⁰, au point que le narrateur se demande s'il n'en fait pas lui-même partie, s'il ne l'« habite » pas : *Pour ce qui était de ma ville, l'allure urbaine de ses divers endroits m'était si familière que je me demandais même si en réalité je n'habitais pas un tel endroit.* (私の市街の方については、その色々の場所の街の表情があまり馴染みになっていて、実際そんな所に私は住んでいたのではないかとあやし

238 SHIMAO Toshio, *Matenrô* (摩天楼 Le gratte-ciel), dans *Shimao Toshio sakuhinshû*, op.cit., vol.1, p.26-31.

239 Dans *Nihon yume bungaku shi*, Horikiri, reprenant l'interprétation que Jean-Pierre Richard fait de l'œuvre de Baudelaire, montre que chez Shimao le désir de construction d'un monde artificiel, autrement dit d'un « monde en jouet » (玩具の世界), est originellement lié à un rapport conflictuel avec la figure maternelle (Shimao a perdu sa mère à 17 ans).

240 Notons que la lecture de 市街 (ville), *shigai*, est identique à celle du mot « cadavre » (死骸, également *shigai*). Cette homophonie facilite ainsi le passage du souvenir de la chose concrète (le cadavre) à l'imagination de la chose abstraite (la ville).

くなる。)。 Ensuite, c'est l'expérience répétée du rêve qui apporte la preuve de la concrétion de cette « réalité » ainsi formée, et son caractère singulier, car rêve après rêve, les « endroits » de la ville s'agglutinent les uns aux autres, finissant par se constituer en totalité :

その大かたは、夢の中で学びとったものだと思っている。一回の夢でその市街の全貌を見ることはないのだが、度々の夢で見た市街の一部が、つぎはぎされ重なり合って、そして結局はみんなつなぎ合うことの出来る、一つの性格を持った市街を構成しているのだ。²⁴¹

C'était probablement quelque chose dont j'avais acquis la connaissance en rêve. Ce n'était pas un seul rêve qui m'avait donné la vision de la totalité de la ville, mais les parties de celle-ci entrevues à chaque rêve qui s'étaient amalgamées les unes aux autres, pièce par pièce, de sorte qu'en fin de compte elles avaient formé un tout, une ville qui possédait sa propre personnalité.

Si l'accumulation permet à la ville de « former un tout », c'est aussi au sens le plus littéral. Elle est précisément constituée de tout, aussi bien d'éléments naturels que d'éléments artificiels. Sa population est cosmopolite et le narrateur « avait pu y rencontrer quiconque il avait voulu rencontrer par un mystérieux lien de hasard » (私が逢い度いと思うひとには奇妙な偶然のつながりで逢うことができた。)。 Surtout, cette ville coexiste avec sa propre destruction, se construisant et se détruisant simultanément, de la même manière que le souvenir de la ville réelle coexiste avec la (re)construction qu'opère le rêve. La guerre survient donc éternellement dans cet espace, sans l'anéantir pour autant.

Plus cette ville se construit au fil du texte, plus le narrateur, pour qui il s'agissait d'abord d'une vision intérieure, extériorise sa propre création (dans le sens où il en devient un élément qui y circule, et non plus seulement son créateur). Il s'efforce donc de se réapproprier cet espace par la création personnelle. Cette appropriation commence d'abord par une exploration, qui s'étend jusqu'aux confins de cette ville imaginaire. Puis par une nouvelle mise en abyme du texte, le narrateur désire donner une représentation de la ville, de manière aussi méthodique que diverse : il dresse la carte de l'endroit, fais un croquis des bâtiments, ajoute plusieurs constructions en relief, fabrique des figurines représentant les personnes qu'il a rencontré dans cette ville et les fait

241 Ibid., p.26.

marcher à l'intérieur d'elle. L'expérience du rêve cède ainsi le pas à la transformation du rêve en fiction.

Le processus s'achève logiquement par la désignation de l'endroit. La ville obtient le nom de NANGASAKU – un nom qui apparaît écrit en majuscules et en lettres romanes. Nangasaku est le nom ancien que les Hollandais donnaient à Nagasaki (le nom apparaît dans les Voyages de Gulliver) : il exprime donc un sens archaïque, presque légendaire, qui paraît très éloigné de la terrible réalité du Nagasaki d'après-guerre. Par ailleurs, l'emphase qu'apporte la romanisation et les majuscules indique quelque chose comme une suprématie de ce toponyme sur le reste du texte, comme s'il s'agissait de souligner le caractère majestueux et indestructible de la ville. Toutefois, cette présence graphique imposante fait aussi contraste avec le procédé très troublé par lequel le narrateur annonce la révélation de ce nom : s'il affirme d'abord qu'il « *désire donner un nom qui exprime en un mot et sans détours la personnalité de cette ville* » (ひとことですばりとその市街の個性を言い表してしまうような名前をつけたいものだ。), il révèle juste après que ce nom – autrement dit, « NANGASAKU » – a déjà été choisi par lui-même « *en secret* » (ひっそり), « *chose un peu regrettable, mais qui n'avait rien de saugrenue* » (それは少しおかしく、だが突飛なものでは決してない。). Ce que veut sans doute exprimer le narrateur à travers cette explication quelque peu absconse, c'est que même si le fait de nommer la chose le met lui-même à distance par rapport à elle, le nom de NANGASAKU lui appartient avant tout : avant d'être l'objet d'une quelconque interprétation par un lecteur, il est simplement celui que lui-même, rêveur et narrateur, donne.

Après l'annonce du nom de la ville, le récit change d'orientation. On apprend que la nuit, au milieu de NANGASAKU trône une gigantesque structure, le « gratte-ciel » (*matenrô*) qu'évoque le titre, décrit comme une « *forme embrumée* » (雲霧の状態のもの), « *toujours enveloppé d'une aura mystique* » (相変わらず神秘の雲につつまれている), à laquelle le héros est « *incapable de donner tout de suite un nom* » (私は今直ぐにそれは何だと名づける事は出来ない). S'agirait-il de la Tour de Babel ? Le narrateur reconnaît la ressemblance mais laisse en même temps planer le doute :

バベルの塔が私の市街 NANGASAKU に出現したのかも知れなかった。然し、私はバベルの塔についてはバベルノトウと発音してみても或る感じを私自身が勝手に受ける以上のことは知らない。まして私が NANGASAKU にそんな摩天楼を発見した時には決してバベルの塔という名前も知らなかったしバベルの塔の絵など見たこともない。²⁴²

Peut-être une Tour de Babel était-elle apparue dans ma ville de NANGASAKU. Mais au sujet de la Tour de Babel, je ne connaissais rien de plus que le fait de ressentir arbitrairement un certain sentiment en prononçant les sons de « turdābabel ». D'ailleurs, au moment où j'avais découvert ce gratte-ciel dans NANGASAKU, le nom de la "Tour de Babel" m'était totalement inconnu, et de surcroît, je n'avais jamais vu le moindre dessin de cette tour.

À nouveau, on constate une dénégation de la symbolique apparente du rêve, qui traduit la volonté assez claire du narrateur d'en désamorcer une interprétation trop étroite. En réduisant la métaphore de la tour de Babel à un sentiment arbitraire provoqué par la simple prononciation des sons, il s'agit de ne pas permettre au lecteur d'enfermer ces rêves dans un sens trop étroit, ce qui aurait pour effet de limiter a posteriori la liberté de création de l'écrivain rêveur. Les mêmes réticences vis-à-vis de l'interprétation du rêve qui s'étaient manifestées au moment de la révélation du nom NANGASAKU, et qui paraissent être les signes de la tension entre le rêve qui se vit et le rêve qui se raconte, réapparaissent ici.

Le motif, même à demi avoué comme ici, de la Tour de Babel est un motif onirique classique, et, devrait-on dire aussi, un motif hautement romantique. L'idée d'une verticalité de l'aventure onirique évoque en effet tant les poèmes de Victor Hugo que les conceptions de Novalis selon lequel le rêve représente « l'élévation de l'homme par-dessus lui-même »²⁴³. Dans *Matenrô*, le narrateur pourvu d'un pouvoir qui lui permet de voler dans les airs, se met pourtant à gravir à pied les marches de la « tour », « craignant d'utiliser avec trop de désinvolture ce pouvoir surnaturel » (その神通力を気易く使うことを恐れて). En marchant vers le sommet, il est pris dans la foule et rencontre une multitude d'endroits pittoresques, typiques de l'univers moderniste (une maison de jeu, une maison hantée, un bordel

242 Ibid., p.28.

243 NOVALIS, *Le monde doit être romantisé* (1798), traduction d'Olivier Schefer, Paris, Allia, 2002, p.28. Vincent GILLE montre à cet égard que si le rêve romantique est « vertical », le rêve surréaliste tend par contre de manière générale vers l'horizontalité (GILLE Vincent « Topologie du rêve », *Otrante – Art et littérature fantastiques*, n°37, Paris, Kimé, 2015, p.105-122).

labyrinthe, une exposition d'art etc). Cependant, regrette-t-il, ses « *facultés de ressouvenir* » lui paraissent trop « *pauvres* » pour se rappeler des « *divers aspects de la foule* » (雑踏の種々相を思い出すのに何故これほど貧弱な回想力しかないのだろうか。). Par une autre mise en abyme du texte, le narrateur découvre à un étage la toute dernière édition d'un magazine dans lequel son « *apparition* » dans la tour est « *déjà chroniquée par la critique* » (私の出現を記録した批評文の載っている雑誌が既に置かれてあった。).

Le rêve apparaît ainsi ici en position d'antériorité par rapport à sa propre écriture, celle-ci étant devenue quelque chose qui commence à dépasser entièrement le narrateur. Ou, pour dire les choses autrement, si l'activité de représentation de la ville était d'abord en « *retard* » par rapport à son vécu, elle se trouve à ce moment du texte en « *avance* » par rapport à l'expérience, celle-ci se mettant à poursuivre l'écriture dans une inversion des rôles. D'ailleurs, à fur et à mesure que le narrateur se rapproche du sommet, la foule se raréfie, et il se retrouve seul, en proie à une expérience « *comme celle de m'être à peine écarté des quartiers fréquentés, et, en me dirigeant sur le chemin bordé de cryptomères d'un temple reculé, pénétré au plus profond d'une inquiétante montagne où il n'y avait déjà plus âme qui vive.* » (一步そのさかり場を外れて奥のお寺のある杉木立の参道に足を向けるともう人っ子一人いない無気味な深山の中にふみ込んでしまったというような経験). Le caractère humain de la Tour disparaît, cédant sa place à son aspect mystique.

Cependant le récit n'est pas pour autant celui d'une ascension vers les cieux puisque le narrateur finit par renoncer à arriver au sommet, pris d'une peur de la solitude et assailli par un souvenir douloureux. Le texte en effet ne se réduit pas à la tentative de reconstitution d'un Nagasaki idéalisé par le rêve, puisqu'à l'instar de ce que l'on a déjà pu constater dans *Kotômu*, la conscience des limites de ce pouvoir de recréation est présente à l'esprit du narrateur. Cette conscience se manifeste d'une part par la menace constante de la « *submersion* » de l'endroit, qui est une nouvelle fois habilement mise en parallèle avec la difficulté du souvenir du rêve ; d'autre part et surtout, par le sentiment constant d'être traqué par une foule hostile ou épié par quelque chose d'inconnu et d'abstrait.

La fin du récit voit la matérialisation de ce « *tsuiseki shinnen* » persistant (追跡信念 « *conviction d'être poursuivi* ») à travers le souvenir d'un rêve

précédent. Il s'agit en l'occurrence d'un véritable cauchemar (puisque le narrateur insiste lourdement sur la terreur qu'il a ressentie, plus encore que sur le contenu dont il se souvient à peine), dans lequel le héros tente désespérément de s'enfuir d'un hangar dont les portes se referment sur lui. Une fois ce « cauchemar dans le rêve » raconté, le narrateur sent ses pouvoirs s'affaiblir et décide de redescendre la tour. Il croise alors un démon (*mamono* 魔物) qui emporte sous le bras une femme de sa connaissance, une « femme que j'avais innocemment séduite » (たあいなく私に誘惑された女であった) mais qui lui fait songer à un « acte impossible à effacer de (sa) mémoire » (記憶から消し去ることの出来ない業を考えていた). Le narrateur est incapable de la sauver, et parvient à l'entrée de la tour en se traînant littéralement sur le sol, « sombrant dans une étrange tristesse en m'illusionnant à l'idée que j'avais peut-être détenu jusqu'à peu un pouvoir hégémonique dans cette tour » (私はつい先頃この摩天楼でヘゲモニーを握っていたのではないかと錯覚して奇妙な寂寥に落込んだ。)

La symbolique de ce dénouement paraît à première vue assez limpide : le pouvoir de création par l'écriture - qui fait écho à la capacité de voler – s'affaiblit jusqu'à l'épuisement total, la Tour qui en est à la fois le fruit et le symbole est en réalité dominée par le Mal, autrement dit l'autre versant du rêve, révélateur des angoisses de la guerre et de l'après-guerre. Si *Matenrô* se compose d'une accumulation et d'un enchevêtrement de rêves qui n'ont pas forcément de lien étroit entre eux ni de signification précise, le processus d'écriture reste en effet ancré dans un développement logique et symétrique : d'abord le narrateur se souvient, puis le résultat de son souvenir acquiert une forme, puis une substance, laquelle dépasse entièrement son créateur. Ce créateur cherche ensuite à se réapproprier cette création : il l'habite, l'explore, la décrit et puis finalement la nomme. Cet acte de nomination engendre à son tour une autre création (le « *matenrô* »), et ainsi le processus antérieur se répète : le narrateur est extériorisé par rapport à sa création, puisqu'il peine à en comprendre le sens, avant de tenter de la dominer en gravissant les marches du gratte-ciel. Alors qu'il s'approche de la fin de l'ascension, le processus se met à fonctionner en sens inverse : le rêve devient cauchemar, par conséquent la tour d'abord mystique et associée au

« bien » devient l'antre du diable, et enfin le narrateur perd ses pouvoirs avant que la nuit ne s'achève.

La particularité de *Matenrô* est de faire de l'écriture même du rêve le véritable motif du texte, en dépréciant plus ou moins explicitement les possibilités d'interprétation du contenu onirique lui-même. La critique, qui avait longtemps négligé l'importance de ce récit, le considérant comme un simple galon d'essai préparant l'écriture du bien plus célèbre et bien davantage étudié *Yume no naka de no nichijô* (1948), a dans les deux dernières décennies reconnu cet aspect méta-fictionnel, particulièrement novateur pour l'époque, de *Matenrô*.

Nishio Nobuaki, l'un des spécialistes actuels de Shimao au Japon, écrit par exemple dans un essai de 1996 que « *Le narrateur « je » raconte la méthode elle-même (la verbalisation de l'image intérieure) qui compose en ce moment ce récit. En d'autres termes, l'œuvre verbalise clairement, presque crûment, ce méta-aspect.* (語り手「私」は、ここで、この作品が成立していく(内面の「映像」を言語化する)方法それ自体を語っているのである。つまり、この小説は、そうしたメタ的性格を露骨なまでにはっきり言語化した作品である。²⁴⁴). On l'approuvera certainement lorsqu'il met en valeur le fait qu'il n'y a là aucune écriture automatique et qu'il s'agit, en dépit de l'aspect désordonné que lui donne le rêve, d'une œuvre remarquablement bien construite, « *racontée de manière logique* » (整然と論理的に語った小説). Cependant, il me semble que cet auteur se trompe quand dans une optique de comparaison avec la « réalité » de *Yume no naka de no nichijô*, il assimile *Matenrô* à un « *récit de la certitude à l'égard du monde conceptuel de la nuit et du rêve* » (観念的な「夢」「夜」の世界に対する確信『摩天楼』). Certes, l'expression de cette « certitude » existe sans doute en tant qu'intention de départ. Mais il ne faut pas négliger les conséquences de la conscience extrême de l'acte d'écriture chez Shimao, qui se manifeste dans ce texte malgré sa précocité dans la chronologie de l'œuvre shimaoïenne. *Matenrô* est bien une *expérience*, dans tous les sens du terme : non une « observation ultérieure » d'un ou plusieurs rêve(s), ni, dans un sens plus large, la description d'une intériorité coupée du monde extérieur, ni même simplement le méta-récit d'une méthode d'écriture, mais une expérimentation *réelle* de cette méthode d'écriture. Au-delà de son aspect de fable

244 NISHIO Nobuaki 西尾宜明, « Shimao Toshio *Matenrô* no hyôgenkûkan » 島尾敏雄『摩天楼』の表現空間 (L'espace d'écriture de « *Matenrô* » de Shimao Toshio), *Poole Gakuin Daigaku kenkyûkiyô*, n°36, décembre 1996, p.381-403.

onirique sur le pouvoir de création artistique et ses limites, *Matenrô* montre à la fois la méthode et sa pratique; il est à la fois représentation et expérimentation, «(sur)réalisme » et « réalité ». Sachant que c'est l'acte d'écriture lui-même qui détermine le résultat de l'expérience, celle-ci ne peut en effet pas être ancrée dans autre chose que dans la temporalité du vécu. Aussi, même si le texte ne tient en rien de l'écriture automatique, cette temporalité n'en laisse pas moins le récit dans un état d'extrême « tension narrative » (pour reprendre le terme de Raphaël Baroni²⁴⁵) jusqu'au bout.

La conclusion ultime du récit tend d'ailleurs à relativiser une interprétation purement méta-romanesque. Dans le dernier paragraphe, la tour disparaît avec l'aube, cédant la place à un marché en plein air où le narrateur reconnaît les visages des habitants de la tour. Or ce « jour » correspond distinctement à la réalité, ne serait-ce que parce qu'il introduit pour la première fois du récit une articulation temporelle claire (la seule marque temporelle précise présente auparavant est celle de l'apparition du *matenrô* qui a lieu « une nuit »). D'autre part, lorsque le narrateur parle de la ville de NANGASAKU il n'évoque plus que « ce » NANGASAKU (あの(*ano*) NANGASAKU), comme s'il s'agissait de renvoyer cette vision dans le lointain passé où son nom archaïque la destine de rester, alors que dans tout le reste du récit la présence de la ville est systématiquement précédée de la marque du pronom personnel ou de l'adjectif possessif²⁴⁶. La Tour de Babel, dont le narrateur cherchait précédemment à nier qu'elle ait pu inspirer « sa » création onirique, devient également clairement mentionnée (« cette Tour de Babel de la nuit dernière » 昨夜のバベルの塔). Le créateur est en effet à présent éloigné de sa propre création, comme dépossédé. Cependant, il sent en même temps qu'il ne s'agit que d'une phase temporaire :

245 Dans *La tension narrative Suspense, curiosité et surprise* (Paris, Seuil, 2007), puis *L'œuvre du temps* (Paris, Seuil, 2009), Raphaël Baroni montre le rôle de l'incertitude et de l'incomplétude dans le processus de mise en intrigue du récit, l'écrivain s'attachant à ralentir la transmission de l'information au lecteur par divers procédés de « tension narrative ». On peut dire à cet égard que *Matenrô* est un récit où la « tension narrative » est telle que cet état d'incomplétude se maintient jusqu'au bout, comme si le romancier voulait montrer qu'il ne savait à aucun moment où son récit allait se terminer.

246 私の NANGASAKU (*Mon NANGASAKU*), 私の市街 NANGASAKU» (*Ma ville NANGASAKU*), ou encore 私が NANGASAKU の市街を歩く時に (*Quand je marchais dans NANGASAKU*)

朝の陽を受けた彼等の顔付けは何という平凡な小市民の風貌をしているだろう。彼等は昨夜の己の摩天楼での姿を知ってはいないのだ。きっと知らないのだ。だが私にはあの魔天楼が決して消えてしまったのではないと思っている。夜が来れば、あらゆる奥深い邪智と設計と夢と大事業が天に向かって伸び始める。私にはそれがはっきり分かっている。²⁴⁷

Sous le soleil du matin, leurs visages semblaient refléter l'allure terriblement banale de petits bourgeois. Ils ne savaient rien de leur propre apparence d'hier soir dans la tour. Ils n'en savaient certainement rien. Mais je pensais que cette tour n'avait absolument pas disparu. Quand la nuit viendrait, ces profondes connaissances diaboliques, ces projets, ces rêves, ces grandes œuvres commenceraient à s'élever vers le ciel. Je le comprenais clairement.

Le moment fatidique est passé, le banal « quotidien » est de retour. Le ou les épisodes de la « nuit dernière » sont explicitement désignés comme des *rêves* – ce qui achève de nous convaincre qu'il s'agit bien d'un retour à la réalité. Mais ce retour, nous dit le texte, n'est en même temps que passager. Le rêve revient à la tombée de la nuit, préparant une nouvelle « ascension ».

Beaucoup d'auteurs familiers avec l'œuvre de Shimao ont vu avec raison dans cette œuvre l'ébauche, plus ou moins consciente, du projet d'écriture tout entier de l'écrivain : l'attachement aux possibilités du langage, la conscience de ses limites, la trajectoire ascendante par le rêve, descendante par le réel, le mouvement de l'inorganique à l'organique. Cependant cette œuvre a aussi son propre contexte : si l'entreprise de création poétique sans limites que commence par décrire *Matenrô* se matérialise, c'est aussi parce qu'elle prend place dans cet « hyper-présent » de l'immédiat après-guerre, où domine d'abord chez Shimao l'impression intense de se trouver devant une table rase.

L'écriture a pu ainsi se déployer librement dans l'instantané du rêve, avant que ses pouvoirs ne s'épuisent et que le passé ne resurgisse au bout de la nuit. Mais le paragraphe final qui signale le retour au « jour », autrement dit à la réalité, signale aussi la présence discrète de la dualité temporelle qui fait du rêve et de la réalité, du destin et du quotidien, des phénomènes cycliques – à l'instar de ce qui apparaissait déjà dans *Kotômu* à travers l'aventure du soldat débarquant de

247 Ibid., p.31. Notons que le caractère « ma » de « *matenrô* » (摩天楼), à la troisième phrase du passage, s'écrit cette fois-ci 魔, caractère signifiant « esprit maléfique ». Cette transformation graphique du gratte-ciel en « tour maléfique » souligne les aspects non seulement évolutifs mais interactifs de l'écriture de ce texte, comme s'il s'agissait de décrire un rêve puis qu'à son tour le rêve, devenu « mauvais », modifiait l'écriture du texte jusque dans la graphie.

l'île puis en repartant au final sur son navire militaire. Ainsi si cette sorte d'expérimentation littéraire qu'est *Matenrô* ne semble pas donner de résultats immédiats, elle a le mérite de mettre en valeur cette dualité.

Devant le spectacle de Nagasaki en ruines, Shimao a éprouvé l'impression du vide, et s'est senti autorisé à combler ce vide en reconstruisant la ville en rêve. C'est, en large partie, la métaphore de son après-guerre : après la « destruction de l'ordre », la reconstruction ambiguë par le récit onirique. Cependant, comme le montre le récit, le mécanisme de la construction fictionnelle, de la « chose inventée », ne disparaît pas pour autant : la ville de *Matenrô*, comme sa « Tour », apparaissent inopinément d'abord, avant d'être construites, décrites dans les derniers détails, dotées d'une symbolique, puis servent d'espace aux aventures du narrateur-rêveur et se transforment ainsi elles-mêmes en « grandes fictions ». Sur ce point, il faut fondamentalement comprendre que si la méthode du rêve vise d'abord à abolir une cohérence narrative qui après la guerre paraît progressivement obsolète à Shimao, elle ne le conduit jamais à renoncer totalement à la tentation du *monogatari*. On devrait plutôt dire qu'elle s'y substitue, et à travers cette substitution, préserve le sourd dessein de parvenir d'une manière détournée au même but. La différence essentielle avec ce que Shimao dit de ses premières tentatives d'avant-guerre – les rêves malaisément intégrés à ses poèmes de jeunesse – est qu'il ne s'agit plus d'utiliser des rêves en espérant faire du texte une fiction, mais à l'inverse, de plonger la fiction dans le cours du rêve, et ainsi, de soumettre la première aux caractéristiques narratives et phénoménologiques du second : l'instabilité du récit, l'indépendance des images, la transformation inopinée en cauchemar, puis, fatalement, l'évanouissement du rêve et le « réveil ».

2.2) *Sekizô arukidasu* (1946)

En contre-point de *Matenrô*, il faut évoquer le récit de même nature qui lui fait directement suite, *Sekizô arukidasu* 石像歩き出す (Les statues se mettent à marcher). Celui-ci est en effet écrit pratiquement en même temps (en décembre 1946), puis publié simultanément dans la même revue *Kôyô* 光曜 en février

1947²⁴⁸. Surtout, il semble partir de la vision sur laquelle *Matenrô* s'arrête. L'ultime séquence de *Matenrô* voyait en effet le narrateur arriver face à la mer puis, détournant son regard de la « ville » qui constitue le cœur du récit, regarder loin dans l'horizon, paraissant apercevoir « *une lointaine montagne crachant du feu et le ciel s'embraser, tout rougeoyant* » (遠いかなたの山が火を嘔いて、真赤に天がただれているのを見ていたようだ。²⁴⁹). Cette vision paraît ainsi étrangement similaire à celle qui prévaut au tout début de *Sekizô arukidasu* quand le narrateur, « *sentant son passé s'imprégner fortement dans son attitude avec une odeur de brûlé* », (私は自分の姿勢にも過去のにおいが強くしみ込んでいることをこげ臭く感じていた。²⁵⁰), voit « *le ciel carbonisé flamboyer tout autour* » (真赤に焼けただれた空が一面に照り映えているのを見た), ce qui apparaît comme une possible référence à l'explosion atomique.

Si le rêve implique la discontinuité, les nécessités de l'expérimentation, de l'« étude des rêves » rétablissent en partie la continuité en faisant ainsi commencer le début d'un récit à la fin du « résultat » du précédent. D'autre part s'il y a bien quelque chose de continu dans l'après-guerre de Shimao, c'est le rappel à l'expérience de guerre, qui se trouve justement être le point de départ de *Sekizô arukidasu*. Le narrateur y est en effet un soldat qui, entendant plusieurs explosions, se met à craindre que la guerre ne recommence :

戦争は終わったと思っていた。そして生活のために国民学校風のコの字型の鉄筋建築に囲まれた広場でたくさんの人々にまぎれて力仕事をしていると、突然空気がはじけるような連続した爆発音が起こった。それは一つの方向ばかりでなしにいちどきに四方八方手がつけられぬ工合に空気が割れた。私はその瞬間身体つきを猫のように地にはわせて空を見上げた。(中略) 私はいぶかった。また戦争か。もう戦争は終わったのではないか。²⁵¹

Je pensais que la guerre était finie. Puis alors que pour gagner ma vie je m'adonnais à un travail manuel, mêlé à la foule, sur une place entourée par des immeubles de béton qui avaient la forme d'un C dans le style des écoles populaires, soudain on entendit une série d'explosions, comme si l'air se disloquait.

248 Dans le bouillonnement littéraire de l'après-guerre, Shimao participa au lancement de plusieurs revues de l'époque, dont celle-ci *Kôyô*, créée par lui-même en compagnie de Shôno Junzô, Hayashi Fujima et Mishima Yukio. Le titre original de *Sekizô arukidasu* lorsque le récit y parut en février 47 était *Muchû shigai* 夢中市街 (La ville en rêve).

249 *Matenrô*, op.cit., p.31.

250 *Sekizô arukidasu* 石像歩き出す (Les statues se mettent à marcher), dans *Shimao Toshio sakuhinshû* vol.1, op.cit., p.32.

251 Ibid., p.32.

C'était un bruit déchirant, insaisissable, venu non pas d'une seule, mais des quatre directions à la fois. Je me recroquevillai sur le sol, comme un chat, et je regardais le ciel. (...) Je me posais des questions. Était-ce encore la guerre ? N'était-elle pas finie ?

Dans *Sekizô arukidasu* le récit part donc précisément de cette perception temporelle modifiée, que la critique attribue à l'expérience de guerre. Comme le dit Kôno Kensuke, ce que décrit *Sekizô arukidasu* sont, fondamentalement, « *les pensées perturbées d'un personnage qui a perdu sa perception ordinaire* » (『石造歩き出す』が描くのは、まさにその日常感覚を紛失する人物の妄想である。²⁵²). Le narrateur, qui s'imaginait que la guerre était finie, est incapable de croire en la constance de ce nouveau quotidien et vient subitement à douter de la fin de la guerre. Apeuré par le bruit des explosions, il se met à courir vers la mer puis se retrouve embarqué sur un navire, habillé en soldat. Sa peur des explosions se dissipe peu à peu, aussi il revient à la ville, toujours affublé d'un uniforme. En accord avec le pressentiment du recommencement de la guerre, la guerre et l'après-guerre commencent à se mélanger devant les yeux du narrateur : là où, lui, se retrouve inopinément habillé de sa tenue d'officier, donc de sa tenue du passé, chez les habitants, vêtements d'avant-guerre et d'après-guerre cohabitent étrangement dans une « nouvelle atmosphère » :

人々は復員軍人風の、といわれる灰色の服を着ていた。それは一見ただの作業向きのものであるが、その服装で行われた過去の癖があるかっこうがしみついているようにも見えてふと錯覚を起こしがちなのだ。しかしそれよりも重量のある時の急激な重なりで、その服装は新しい一つの雰囲気になっていた。それは奇妙なユニフォームなのだ。²⁵³

Les gens portaient des vêtements gris dont on pouvait dire qu'ils ressemblaient à ceux des soldats démobilisés. Bien qu'à première vue ils étaient de simples habits de travail, j'eus soudainement l'impression qu'en les portant les habitants dégageaient une allure entachée des habitudes du passé. Mais, surtout, par cette brusque superposition de périodes d'importance, ces vêtements créaient une nouvelle atmosphère. C'était un étrange uniforme.

Marchant à travers la foule, le narrateur se sent mal à l'aise parmi les autres personnes. Sa différence vestimentaire lui attire, perçoit-il, l'hostilité des passants. Il finit par être pourchassé par un homme étrange le menaçant avec un

252 KÔNO Kensuke 紅野謙介, « *Sekizô arukidasu shichû* » 『石-像歩き出す』私註 (Notes sur *Sekizô arukidasu*), *Yuriika*, n°407, vol.30, n°10, août 1998, p.118-123.

253 Ibid., p.33.

marteau. Cet homme est finalement neutralisé par les forces de police, dans un dénouement décrit comme la fin d'une pièce de *kabuki*.

A l'instar de ce que montrait déjà la ville de *Matenrô*, *Sekizô arukidasu* présente un monde où les choses du passé et du présent sont imbriquées les unes dans les autres et où les contraires coexistent. Le mystérieux personnage au marteau qui poursuit le narrateur pourrait par exemple être lui-même interprété comme un « double » d'après-guerre du narrateur, qui voudrait en finir avec son alter ego du passé. Cependant cette coexistence des contraires fait l'objet d'un traitement différent de celle qui apparaît dans *Matenrô*. D'abord, l'inadéquation du narrateur à son environnement est traitée de manière beaucoup plus dramatique, puisqu'il est menacé physiquement par la foule, plutôt qu'assailli par des « abstractions », des *tsuiseki shinnen*. Mais surtout, le récit tente de résoudre le conflit intérieur du narrateur non plus par une « ascension » créatrice, consacrant la toute-puissance du langage et de l'écriture, mais, à l'inverse, par une sorte de dissonance cognitive qui normalise l'absurdité de ce nouvel environnement.

Dès le début du récit, ce sont en effet les « présages » du recommencement de la guerre qui entraînent le narrateur à revêtir un uniforme de soldat, et à maintenir l'hostilité du monde de l'après-guerre envers lui. Plutôt que de tenter de dominer cet environnement par la force de l'écriture comme dans *Matenrô*, le narrateur finit cette fois par couper le lien qui relie le sens des choses à leurs manifestations verbales. A la fin du récit, le narrateur se retrouve en effet dans la ville où les statues de pierre et de bronze, qui représentent des figures militaires antiques comme celle de Sakanoue (no) Tamuramarô²⁵⁴, se sont mystérieusement mises à marcher dans tous les sens. Le sens de ces statues militaires qui se mettent à marcher, symbolisant à la fois la contradiction (l'immobilité qui bouge) et l'éternel retour de la guerre, se voit ainsi modifié lorsque le narrateur récupère le mot « *tsuro omasu* » (ses trois parties « *tsuro* » « *oma* » « *su* » se matérialisant et apparaissant les unes après les autres devant le narrateur) pour qualifier le comportement des statues. Le terme de « *Tsuro omasu* », forme très ampoulée de *tsurai* (douloureux), et ce alors que les statues ne manifestent aucune forme de peine (« *Cela n'avait pas du tout l'air d'être pénible pour elle* (Note :la statue de Sakanoue Tamuramarô). *Elle continuait de*

254 Sakanoue (no) Tamuramarô (坂上 田村麻呂) (758-811) fut un général de l'époque Heian, connu pour ses expéditions militaires chez les peuplades Emishi du Nord.

marcher insouciamment, même gaiement. » 彼はちっともつらそうではない。相変わらず、のん気に、しかも何か明るそうに歩いて行く。²⁵⁵), déclenche le rire du narrateur. La dissension entre une guerre et une après-guerre qui persistent toutes deux comme deux phénomènes imbriqués l'un dans l'autre, s'annule ici dans une forme d'absurdité comique. Ainsi si *Matenrô* menait à la certitude d'un basculement cyclique des événements (la nuit, puis le jour, puis le pressentiment du retour de la nuit), le lien entre signifié et signifiant étant dans *Sekizô arukidasu* rompu le récit s'achève sur une indétermination totale :

わが市街の石像や銅像はみんな歩き出した。私はそんなふうな文句を考え出し、口に出してその思いつきに悦に入っていると、やがて自分の考え出したその文句にあわてはじめた。これは大変なことになった。私は少し不気味でもあったのだ。どこかに新しい精神が動き出したのに違いない。それとも天変地異が起ったのか、石像までが、そちらの方に歩き出した。²⁵⁶

Dans ma ville, toutes les statues de pierre et celles de bronze s'étaient mises à marcher. Alors que j'inventais de telles paroles²⁵⁷, que je les prononçais et que je me réjouissais tout seul de ma trouvaille, je commençais bientôt à ressentir de la peur face à ces phrases que j'avais moi-même conçues. C'était devenu quelque chose de très sérieux. Je trouvais cela un peu inquiétant. Un nouvel état d'esprit s'était certainement mis en mouvement quelque part. Ou bien une catastrophe naturelle avait peut-être eu lieu, et les statues elles-mêmes s'étaient mises à marcher dans sa direction.

Passé l'éclat de rire protecteur, *Sekizô arukidasu* met en valeur dans sa conclusion l'angoisse du narrateur devant l'instabilité non seulement de sa perception du réel, mais de la possibilité de son écriture. On peut certainement dire à cet égard que le texte s'achève là où commence le récit de rêve suivant, *Yume no naka de no nichijô*, lequel se focalise directement sur ces questions.

255 Ibid., p.37.

256 Ibid., p.37.

257 Le texte fait ici référence au « turo omasu » prononcé précédemment.

3) *Yume no naka de no nichijô* (1948) et *Kizashi* (1952) : le rêve contre le roman

3.1) *Yume no naka de no nichijô* (1948)

L'œuvre de Shimao Toshio la plus célèbre de cet immédiat après-guerre est incontestablement *Yume no naka de no nichijô* 夢の中の日常 (Le quotidien dans les rêves), publié en 1948 dans la revue *Sôgô bunka* 総合文化. Elle est restée intimement associée à l'image avant-gardiste de Shimao et l'audace de son écriture comme la richesse de son symbolisme lui valent une place centrale dans toute étude abordant la méthode du rêve. Si Shimao ne s'exprimera guère au sujet de ses intentions d'écriture, et encore moins au sujet de la symbolique du texte, celui-ci ne perdra pas pour autant son importance dans l'esprit de l'auteur et continuera d'influencer son œuvre bien après les années d'après-guerre.

Son contexte d'écriture mérite d'abord quelques explications. Depuis 1946, et particulièrement depuis la publication en 1947 de *Tandoku ryokôsha*, Shimao s'est fait remarquer par le milieu littéraire japonais, se rapprochant des grands noms de l'époque, les Noma Hiroshi, Hanada Kiyoteru ou Hirano Ken, et ambitionne de participer aux revues littéraires emblématiques de cette période que sont *Kindai Bungaku* 近代文学 et *Shin Nihon Bungaku* 新日本文学. De fait, le récit répond clairement à une ambition plus grande que celle des courts récits de rêve écrits jusque là, comme sa longueur en témoigne. Probablement naît-il en Shimao l'ambition de s'affirmer en tant que romancier reconnu et non plus seulement en tant qu'expérimentateur surréaliste. Dans une note de son journal intime, datée du 11 août 1948, Shimao résume abruptement son état d'esprit de l'époque : « *Même si le corps pourrit (même si la douleur vient), écrire des romans* » (身体が腐って来ても(苦痛を伴って来ても)ロマンを書くこと。²⁵⁸).

Il semble que cela soit également aux alentours de cette époque que Shimao ait reçu l'influence de la lecture de Franz Kafka, s'il faut en croire les quelques essais que l'auteur a consacré à l'écrivain tchèque. Kafka, est, bien entendu, l'une des références contemporaines les plus notables en matière d'écriture onirique, et notamment d'écriture tendant à égaliser le rêve et la réalité.

258 Shimao Toshio *nikki Shi no toge made no hibi*, op.cit., p.248.

Comme l'écrit par exemple Roger Caillois en 1956 dans *L'incertitude qui vient des rêves*, « Kafka a vu que la difficulté ne consistait nullement à mettre en relief l'étrangeté des songes, mais au contraire à la faire accepter, à l'imposer comme irrécusable et inévitable absolument²⁵⁹ ».

Dans un essai de 1949, *Honyakubun de yonda Kafuka* (Kafka lu en traduction), Shimaō, bien que ne reconnaissant n'avoir lu jusqu'ici de Kafka que le *Procès*, affirme que « la façon dont Joseph K, dans ce roman, ressent les choses, et la façon dont il se déplace, me semble pouvoir éclairer distinctement la façon dont je ressens les choses et me déplace moi-même en rêve. La lecture du « Procès » a ainsi eu chez moi l'effet d'une clé pour comprendre le monde extérieur. » (此の小説に於けるヨオゼフ・Kの感じ方、そして動き方は、私の夢の中に於ける私の感じ方、動き方を鍵にしてとき明かすことが出来ると思っている。それ故に私は「審判」が私にとっても世間への一つの鍵のような効果を持って来てゐることだ。²⁶⁰)。Il met en valeur la « brusquerie » (唐突さ), qui définirait le « monde en impasse » (どんづまりの世界) de Kafka. Ce que paraît retenir ici Shimaō de Kafka est essentiellement la façon dont l'auteur du *Procès* conçoit dans ses romans les rapports avec la société comme purement superficiels et dénués de toute cohérence logique, au point qu'ils apparaissent semblables à ceux qui se manifestent en rêve. La perception d'une « impasse » dans le rêve offre aussi un saisissant contraste avec l'écriture de *Matenrô* ou de *Sekizô arukidasu* qui en valorisaient plutôt le caractère libérateur. La lecture de Kafka semble avoir correspondu à un moment où Shimaō se met à prendre en compte non seulement l'existence d'un « quotidien » dans les rêves (c'est-à-dire une répétition, nuit après nuit, des mêmes scènes et de leur symbolique), mais l'aspect onirique du « quotidien » lui-même.

Par rapport aux récits de rêve précédents, la particularité de *Yume no naka de no nichijô* est de ne plus s'inscrire dans un environnement extérieur créé par l'imagination : ni île du destin, ni tour magique, ni retour incongru à l'expérience de guerre, le récit, à l'instar des romans de Kafka, se base en effet sur l'idée d'une confrontation d'un individu avec son environnement social présent.

259 Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, dans *Œuvres* op.cit., p.668.

260 SHIMAO Toshio, « Honyakubun de yonda Kafuka » 翻訳文で読んだカフカ (Kafka lu en version traduite), dans *Shimaō Toshio zenshû*, op.cit., vol.13, p.37.

Cet individu et personnage principal se présente ici comme un apprenti romancier. La vocation de romancier lui est venue par défaut : il s'est « *mis en tête dernièrement qu'il devait se limiter à quelque chose, et qu'il n'avait pas d'autres désirs* » (私は最近自分を限定したので、いわばその他の望みがなくなってしまったように錯覚したのだ。²⁶¹). Il n'a de surcroît « *pas une seule compétence* » (何一つ技術を身につけていない), et s'il a réussi à écrire une œuvre, il n'a jusque là rien pu faire paraître. Le terme de « limites » (*gentei* 限定, soit les « limites que l'on se donne ») est ici déterminant, puisque c'est à l'intérieur de celles-ci que se comprend le sens du récit : le narrateur n'est rien de plus, rien de moins, qu'un romancier qui tente de le rester jusqu'au bout.

On pourrait ainsi y voir un portrait ironique et auto-dépréciateur de l'auteur lui-même en ces années d'après-guerre, mais si le tout début du texte est semblable à celui d'un classique *shishōsetsu*, dans lequel le narrateur raconte sans fard sa vie misérable et avoue ses insuffisances, il s'y dévoile aussi l'aspect méta-romanesque qui représente le récit comme la quête de l'écriture d'un roman et du succès d'un romancier. Il faut noter ici que Shimao emploie le terme *noborisuto*, soit « novelist » en anglais, pour dire « romancier », comme s'il s'agissait de ne pas vouloir assumer le nom que cette activité porte en japonais (*shōsetsuka* 小説家), le narrateur ayant lui-même depuis l'enfance « *honte d'affirmer clairement qu'il deviendrait romancier* » (はつきり自分がノヴェリストになるのだということを表現することを恥ずかしがっていた²⁶²).

Ses pérégrinations commencent lorsqu'il se met en tête d'accompagner un groupe de délinquants qui se réunit dans un immeuble d'une œuvre de bienfaisance, afin, affirme-t-il, de trouver l'inspiration nécessaire à son activité romanesque. Car ce « *noborisuto* » conçoit l'écriture romanesque comme une entreprise de tromperie, comme son plan initial en témoigne : il n'espère intégrer le groupe de délinquants que dans le but d'y séduire une adolescente qui aurait pris elle-même la « *résolution la plus ferme de s'adonner au mal* » (一番思い切って悪く

261 SHIMAO Toshio, *Yume no naka de no nichijō* (abrégé en *Yume no naka...*) 夢の中での日常 (Le quotidien dans les rêves), dans *Shimao Toshio sakuhinshū*, op.cit., vol.1 p.88. Comme précisé en avertissement, la traduction est celle d'Anne Sakai dans *Nouvelles japonaises contemporaines*, op.cit., mais certaines phrases ont été retraduites pour les besoins de l'analyse.

262 Ibid., p.88.

なってしまったと言われるはたち前後の少女²⁶³). Il compte ensuite exploiter les aventures de ce groupe de personnes pour écrire sa future œuvre, certain de son impunité de romancier, et en profiter au passage pour se poser en « *humaniste* » (« *c'était là aussi un traquenard de ma part afin me faire passer pour un humaniste éprouvé* »ヒューマニズムの実践者にされそうな陥穽も用意してあったのだ。). D'autre part, le bâtiment du lieu de bienfaisance qui sert de lieu d'accueil au groupe de voyous, dirigé par des connaissances que le narrateur déteste, n'est lui-même pour ce dernier qu'un « *moyen pour arriver à ses fins* » (その施設を利用しているだけなのだ。). L'entreprise romanesque est ainsi considérée – et cela restera le cas dans tout le récit – comme une ambition sociale égoïste et mensongère, réclamant de la ruse et de l'insensibilité.

Cependant, dès le deuxième épisode du texte, le narrateur est rappelé à son passé. Appelé par un ancien camarade, le narrateur se rend compte que cet homme est atteint de la lèpre.

私は階下から受付の者が上がって来て、今あなたを尋ねて来た人がいるから、すぐ階下迄来て下さいという知らせを受けた。私はふと不吉なものを感じた。折角新しい生活に切り出そうとしている矢先に、私が受付から呼び戻されたのだ。私は階下に下りて行った。受付の所には私の小学校時代の友達がいた。然しその友達とはそれ程仲が良かったという訳でもない。それなのに私はすっかり動揺してしまった。何故小学校時代の友達というものは、この様に落着かない気持ちにさせるものか。おまけに彼は今悪い病気にかかっているという噂をきいていた。(中略)悪い病気というのはレプラであった。²⁶⁴

Une personne de l'accueil monta me prévenir qu'on demandait à me voir, et me pria de descendre. J'eus un pressentiment funeste : alors que j'étais sur le point d'entamer une nouvelle existence, on me rappelait en arrière. Je descendis. A l'accueil, je trouvai un vieux camarade du temps de l'école primaire. En fait de camarade, nous n'étions pas vraiment bons amis. En dépit de cela, je fus pris d'une terrible agitation. Pourquoi ce vieux camarade me mettait-il ainsi dans tous mes états ? De surcroît, j'avais entendu dire qu'il était atteint d'une maladie honteuse. (...) Cette maladie honteuse, c'était la lèpre.

Ce camarade remet ensuite au narrateur de mystérieux « accessoires de caoutchouc » que le narrateur reçoit poliment puis qu'il désinfecte à l'écart pour se préserver de la contamination. Se rendant compte des manœuvres du narrateur, le lépreux, dont la maladie s'est subitement aggravée, se jette sur lui et tente de le

263 Ibid., p.89.

264 Ibid., p.90-91.

contaminer. Le narrateur s'enfuit, laissant le lépreux contaminer une hôtesse d'accueil à sa place.

Shimao semble lui-même livrer des indices sur ce passage dans un article intitulé « Kyôda » 怯懦 (Lâcheté), publié dans la revue de poésie *Pushike* (Psyché) en 1949. Dans cet article, Shimao raconte que pendant son expérience de guerre sur l'île de Kakeromajima, il a visité une famille de lépreux vivant en isolation des autres habitants. Cette famille lui a offert un *tako* (poulpe) en cadeau et, plus tard, l'auteur a également lu le journal intime du fils de la famille dans lequel celui-ci maudit son sort de reclus. Dans le journal intime de l'année 1948 il apparaît également que Shimao fait un rêve en relation avec cet épisode à une période qui se rapproche de celle de l'écriture de *Yume no naka de no nichijô*. La signification bouddhique de la lèpre comme maladie résultant d'un péché commis dans une vie antérieure est d'autre part bien connue, et fait écho au terme de *gôbyô* 業病 (maladie grave considérée comme une punition) que le lépreux utilise pour désigner sa maladie.

Pour pousser encore un peu plus loin l'interprétation de ces mystérieux accessoires en caoutchouc, on peut aussi rappeler que les poulpes jettent de l'encre noire lorsqu'ils sont en danger. La maladie même du lépreux se manifeste par des « *boursouflures noires* » (どす黒い肉のただれ), et le lépreux lui-même devient « *entièrement noir* » (真っ黒になって) lorsqu'il se jette sur le narrateur. D'autre part, ces objets transmis au narrateur évoquent aussi les sacs à encre en caoutchouc (*gomusakku* ゴムサック en japonais) dont étaient pourvus les vieux stylo-plumes²⁶⁵. L'intervention de ce personnage lépreux ne renvoie donc probablement pas seulement à l'inconscient de l'auteur, mais aussi, de manière métaphorique, à l'activité romanesque que le narrateur du récit désire entreprendre – par la remise d'un objet censé être protecteur mais qui s'avère être le véhicule de la contagion²⁶⁶.

Ce lépreux commence en effet par évoquer le roman du narrateur, ainsi que l'« *entreprise formidable* » (素晴らしい事業) à laquelle il pense que celui-ci

265 Dans un autre récit de rêve de la même époque sur lequel nous reviendrons plus tard, *Kizashi* (1952), le personnage principal, Miichi, se débarrasse d'un *gomusakku* pour éviter d'être harcelé par la foule.

266 Le lépreux dit lui-même de ces objets en caoutchouc, avant de les transmettre au narrateur, qu'« *ils ne sont plus aussi solides qu'avant* » (昔のように丈夫じゃないんだ。) et qu'« *ils vont peut-être se briser rapidement* » (すぐ破れてしまうかも知れんよ).

participe. A cette simple évocation, le narrateur ne sait plus qui il est, il se « *perd lui-même* » (自分を失う) – c'est-à-dire que la fausse contenance de « *noberisuto* » qu'il s'était constitué jusque là se met à se dissocier de son moi réel. Il ne supporte pas que son ancien camarade mentionne librement son travail, ni même qu'il utilise le mot « roman » (qui ici n'est plus *noberu* mais *shôsetsu*, ce qui lui « *donne une impression d'extrême vulgarité* » とてもげずな感じ). Autrement dit, il ne peut endurer le fait que son activité soit jugée de l'extérieur, qu'elle devienne « sociale ».

L'arrivée d'un malade ayant quelque lien obscur et douloureux avec son passé a suffi pour mettre en péril la façade romanesque. Ce qui doit accompagner le « projet romanesque » du « *noberisuto* » est en effet la construction d'un lien social particulier, dans lequel le narrateur n'envisage plus que des rapports mensongers avec les autres afin de parvenir à ses fins. L'écriture romanesque elle-même y est conçue comme une expérience solitaire, une mission secrète, une opération unilatérale. A travers son rôle dans la bande de délinquants, le narrateur conçoit sa place au monde comme celle d'un « *genre d'invité* » (一種の客分).

Or l'intervention du lépreux symbolise à l'inverse le rétablissement douloureux du lien du narrateur, que ce soit avec lui-même ou avec les autres : d'abord parce qu'il souffre d'une maladie hautement *contagieuse* ; ensuite parce qu'il connaît le narrateur ; et enfin parce qu'il transmet quelque chose (les accessoires en caoutchouc) à celui-ci. D'autre part, si le narrateur est particulièrement courroucé de cette intervention, ce n'est pas seulement par peur d'attraper la maladie de son ancien camarade de classe, mais parce qu'elle révèle une crainte plus générale du contact humain, qui subvertit sa position distante de romancier. L'impossibilité de garder à distance ce personnage, ne serait-ce qu'en le critiquant, est donc vécue comme une sorte d'échec littéraire : « *Cependant, ce qui m'accablait plus encore était le fait que confronté à une pareille situation, je n'aie pas le courage de critiquer son comportement. Et, me heurtant à ce manque de courage, j'étais dans l'incapacité de le rejeter.* » 然しそれにも増して私が参ったのは、そういう事態を眼の前にして、私は彼の行為を非難する勇気のなかったことだ。その勇気がないことに私はつまずいて彼を拒否することも出来なかった。²⁶⁷.

267 *Yume no naka...*, op.cit., p.91.

L'épisode du lépreux a donc pour signification principale²⁶⁸ la contamination de l'écriture romanesque : au moment même où le narrateur est en passe de trouver le matériau décisif de son travail et où il reçoit les artefacts (caoutchouc et encre) qui assurent l'existence concrète de son roman, ce transfert symbolique est perverti par le sentiment de la faute morale et sociale, si bien que l'écriture devient souillée à jamais. L'insulte, à l'allure de malédiction, de « *nisemono* » (偽物 « contrefaçon ») que lance le lépreux juste avant de tenter de contaminer le *noberisuto*²⁶⁹ est à ce titre très éloquente : le lépreux désigne ici non pas seulement la fausseté de l'attitude du narrateur, mais la fausseté du narrateur en tant que « chose » (d'où l'utilisation du caractère 物 *mono* « chose » et non celui de 者 *mono* « personne »). Elle préfigure ainsi l'objectivation de ce romancier par sa propre écriture, un processus qui se développe à partir de ce passage.

Certes, la contamination physique du narrateur n'apparaît pas explicitement, mais c'est justement l'incertitude sur sa survenue ou non qui en planant dès lors sur le texte constitue le symptôme le plus marquant d'une « contamination » moins physique qu'abstraite et narrative. Alors que le narrateur s'était au départ résolu à rompre avec l' « inconstance » de sa jeunesse²⁷⁰ et à procéder selon un « plan » (計画 *keikaku*) fixé à l'avance, cette dynamique est définitivement brisée. Incapable de trouver le courage de faire face au lépreux (ce qu'on pourrait, à un niveau méta-romanesque, interpréter comme le fait de

268 Certains commentateurs ont aussi remarqué les connotations sexuelles que possède cette scène, notamment en raison de ces *gomu sei no kigu* (instruments en caoutchouc), *gomu* ゴム étant en japonais l'une des appellations communes des préservatifs. Il est vrai que le fait que le lépreux « caresse » et « étire » ces « instruments », puis que dans le même temps le narrateur « baigne dans une épouvantable humiliation » (ひどい侮辱の中に浸って) paraît très évocateur. Cependant on peut penser à ce sujet qu'il s'agit surtout pour Shimao d'un procédé de représentation visant, à travers le motif exprimé à demi-mots d'une relation (homo-)sexuelle, de magnifier la transformation du narrateur en créature passive. L'interprétation sexuelle et celle méta-romanesque de la scène ne sont donc pas exclusives. D'autre part, il me semble que le lépreux figure aussi l'un de ces personnages de « gêneur » très fréquents dans l'univers de Shimao, qui violent d'autant plus facilement l'intimité du narrateur qu'ils en sont à certains égards des doubles symboliques (voir infra p.238 au sujet de *Nise gakusei* (1950) ou infra p.312 sur *Kikontan* (1961)).

269 « *Salaud, vous n'êtes tous que des faux ! Je vais te la refiler, cette maladie maudite !* » 「畜生、みんな偽物だ。俺はうつしてやる。あんたに俺の業病をうつしてやるのだ。」 (*Yume no naka...*, op.cit., p.92)

270 « *J'avais passé ma vie dans l'inconstance depuis mes années de collègue* » (私は中学に通う年頃から変節し通しで) (*Ibid.*, p.88)

dominer le texte à la manière du narrateur omniscient d'un roman réaliste), il fuit, et cette fuite éperdue devient dès lors la matrice du récit.

Après cet épisode, le narrateur semble oublier totalement l'existence du lépreux, ainsi que la bande de jeunes qu'il a auparavant tenté de rejoindre. « *Plus jamais je ne m'approchais de cet endroit. Et comme je ne m'en approchais pas, j'étais sans cesse en proie à une sensation lancinante.* » (私はそれつきりもうあそこに近寄らなかった。そこに近寄らないという事で、私はずっとうずき通しであった。²⁷¹) Il se met donc à marcher au hasard des rues, alors que des avions volent partout dans le ciel, larguant des objets étranges, et que plane sur la ville le sentiment que « *quelque chose comme l'apocalypse approchait de plus en plus* » (最後の日のようなものが近づきつつあるのではないかと思うようになって来た)。On constate ici que le temps n'a dans le récit aucun caractère de cohérence : la guerre est présentée successivement comme quelque chose de passé (puisque le début nous présente la situation actuelle comme l' « après-guerre »), de présent (les avions de combat volent dans le ciel), et même de futur (le vol des avions dans le ciel signifie pour le narrateur que l'apocalypse se rapproche). A ce moment-ci du texte, le narrateur se retrouve visiblement en proie à cette perception propre aux récits d'après-guerre de Shimaō, qui mélange sans gêne les dimensions temporelles. Cette perception apparaît dans toute sa nudité parce qu'il est provisoirement isolé de son but initial de « romancier », rendu à l'incertitude et à la « *sensation lancinante* ». Toutefois, très rapidement repris par l' « impatience » (c'est-à-dire par l'impatience de « devenir romancier »), il change soudainement de cap et décide de se rendre chez un romancier célèbre pour y évoquer sa future œuvre – une décision qui d'ailleurs, n'aboutit finalement pas. La perception réaliste (c'est-à-dire stable et cohérente) se substitue ainsi à la « perception surréaliste », et se maintient tout aussi brièvement que la durée d'apparition de la seconde.

Tel est *Yume no naka de no nichijō* : comme le résume Nishio Nobuaki, le « *paysage d'un quotidien essentiel qui se transforme à chaque instant en relation avec la perception interne du narrateur* » (内的意識と関連して刻々変貌する本質的
日常の風景) et dans lequel celui-ci, « romancier », « *s'en tient à la position de représenter et de fixer comme une réalité ce paysage* » (現実としたその風景を表現

271 Ibid., p.92.

定着化すべき立場に立脚しているのである²⁷²). Concrètement, le récit se compose de séquences de rêves qui n'ont que de faibles liens logiques ou symboliques entre elles, et défilent devant les yeux du narrateur qui semble se soumettre à leur apparition, comme incapable d'imprimer sa volonté aux événements. L'acteur du quotidien, c'est-à-dire cet apprenti écrivain réaliste que s'efforce d'être le narrateur, est plongé dans l'irrationalité du rêve, mais n'en reste pas moins en décalage, ou plutôt en « retard » vis-à-vis de cet environnement particulier. Quelque temps (le récit parle simplement d'« un autre jour ») après l'incident du lépreux, le narrateur essaie de se remémorer les événements de la sorte :

あの日、私は彼の肉体のどこかに触ったのだったろうか。それとも決して触りはしなかったのか。あの時私は完全に消毒したのだったろうか。それとも消毒しようとして、彼に追いかけられたまま、脱れて来てそのままになっていたのではないか。その時の前後の事情から、順々にその時の事を思い浮かべて見るのだが、触られたのか、そうではなかったのか、消毒したのかしなかったのか、どうしてもはっきり思い出す事が出来なくなってしまった。それで私の肉体も私は信用が出来なくなっていた。²⁷³

Ce jour-là, avais-je touché son corps quelque part ? Ou bien ne l'avais-je pas touché du tout ? M'étais-je alors totalement désinfecté ? Ou bien avais-je tenté de le faire, avant que les choses ne restent en l'état pendant que je m'enfuyais, avec cet homme à mes trousses ? J'essayais de faire revenir dans l'ordre à ma mémoire tous les détails de ce moment mais je n'arrivais plus du tout à me rappeler si oui ou non j'avais été touché, ou si oui ou non je m'étais désinfecté. Ainsi je ne pouvais plus non plus faire confiance à mon corps.

Ce passage est assez représentatif du style général du récit, marqué par la multiplicité des formules interrogatives. Ces interrogations sont certes le mode d'expression de l'incertitude et de l'angoisse mais sont aussi celui de l'étonnement, donc du rappel à la réalité. Le narrateur est, rappelons-le, un apprenti romancier : il tente de saisir et de « fixer » les événements, sans y parvenir, mais sans pour autant cesser d'essayer de le faire. Aussi au final ces questions interrogent le rêve, et en ralentissent le rythme ; le réel, comme s'il était gêné par la présence du « corps » du narrateur, devient en retard par rapport au flux du rêve. Le « corps » en effet est un terme qui dans *Yume no naka de no nichijô* désigne aussi bien le

272 NISHIO Nobuaki 西尾宜明, « Shimao Toshio *Yume no naka de no nichijô* ichimen – « Watashi » no ishiki to karada no mondai — 島尾敏雄 『夢の中での日常』一面 — 「私」の意識と身体の問題(« Un aspect de *Yume no naka de no nichijô* de Shimao Toshio – La question de la conscience et du corps du narrateur »), *Nihon bungaku kenkyû*, Nishimiya, Kwansei gakuin daigaku bungakukai, novembre 1993, p.47.

273 Ibid., p.93.

« *nikutai* » 肉体 (le « corps physique ») du narrateur que l'objet même de l'écriture, c'est-à-dire le texte : ce qui affecte le « corps » du texte (l'imprécision, l'impossibilité de se souvenir ou de décrire) affecte parallèlement le « corps » du narrateur, et vice-versa. L'impossibilité de « faire confiance au corps » contaminé ou non par le lépreux se conjugue à l'impossibilité de faire confiance à sa propre méthode de description, comme, un peu plus loin, et en sens inverse, le narrateur qui s'angoisse à l'idée de la non publication de son œuvre voit son corps « alourdi » influencer sur l'environnement : « *Mon corps alourdi vacillait. Et dès lors, tout ce qui m'entourait se mit à s'incliner en vacillant* » (私はぐらりと私の重い身体を動かす。すると周囲のもの的一切都ぐらりとゆれて傾く。²⁷⁴).

Concernant le corps du narrateur, on observe ainsi en comparant ce texte aux précédents une sorte de dénuement progressif. La ville de *Matenrô* protégeait son narrateur par un puissant scaphandre de métal, qui lui permettait de voler comme de nager au fond de l'eau. Dans la ville de *Sekizô arukidasu* le héros portait un uniforme de soldat, vêtement qui le protégeait mais en même temps le désignait comme ennemi. Par contre dans *Yume no naka de no nichijô*, le corps ne paraît plus préservé par quoi que ce soit ; il subit les contre-coups successifs du « retour du passé », de plein fouet, jusqu'à la dissolution finale. Il n'y a plus non plus comme dans *Sekizô arukidasu* une rupture entre le signe et le sens permettant au passé et au présent de cohabiter harmonieusement ; à l'inverse dans *Yume no naka de no nichijô* le passé transmet sa « maladie » au présent via l'écriture, comme s'il n'y avait plus de frontière entre l'esprit et le corps. En somme, le récit peut se comprendre comme la tentative de saisir le principe du *shishôsetsu* (roman autobiographique donc « roman sur soi-même ») de manière délibérément non métaphorique : en décidant de se faire l'objet de son propre texte et en étant incapable de prendre la distance nécessaire à l'opération, le narrateur écrit au sens propre « sur lui » et en ressent donc directement les effets dans sa chair.

Le seul élément véritable de continuité du récit, finalement, est cette « lèpre » elle-même, qui se manifeste à plusieurs endroits du texte, pour finalement engloutir le narrateur tout entier. En quelque sorte cette lèpre figure le récit lui-même : c'est le résultat de la *contagion* de la tromperie que le narrateur associe à l'écriture romanesque par la réalité refoulée dans cette opération ratée de

274 Ibid., p.93.

mise à distance qui provoque la dégradation progressive du corps du personnage principal. La position du romancier réaliste est en effet celle de la distanciation : décrire précisément et objectivement ce que l'on voit, sans en être affecté soi-même. Cependant, cette position est elle-même inconstante dans le texte, de sorte que l'oscillation entre position « active » de romancier et position « passive » de simple vagabond donne elle aussi au récit son rythme si incertain.

Après l'épisode de la visite avortée à un « romancier célèbre », le narrateur perd en effet provisoirement le goût pour la littérature – chose qu'indique implicitement l'aveu selon lequel il « *ne pensait plus à utiliser les objets en caoutchouc* » (私はあのゴム製品を使いたいとは思わない) – et éprouve alors spontanément un besoin de relations humaines. Il décide de se rendre dans une ville du Sud d'où sa famille est originaire, et où il est persuadé de retrouver sa mère. Cette ville a, dit-on, été détruite pendant la guerre ; on apprend un peu plus loin que la maison familiale se situe précisément à « *l'endroit même que les journalistes disaient avoir été anéanti* » (新聞などで破滅したと言われた場所に違いない²⁷⁵).

Si la « ville du Sud » partiellement réduite en cendres évoque là encore Nagasaki, le désir de retrouver la mère dans un lieu absolument détruit, une « *zone effondrée, que je sentais être plane* » (崩れ落ちた平面の感じがする区域に), « *dans les ténèbres* »²⁷⁶, nous renvoie aussi à l'image originelle du début de *Matenrô*. Dans *Matenrô*, c'était à partir du squelette dans lequel était gravée l'expression du visage maternel que naissait le processus de création que le récit mettait ensuite en exergue ; *Yume no naka de no nichijô* exprime au contraire le fantasme de revenir à la source du processus, à rebours de la construction romanesque. Kathryn Sparling par exemple note ce mouvement de « *décréation* », du haut vers le bas, de la civilisation à la nature aride, que cherche à symboliser le texte²⁷⁷. Il faut cependant remarquer qu'il opère de manière nettement moins méthodique que le mouvement similaire qui prend place dans

275 Ibid., p.94.

276 Le texte parle aussi en évoquant ces lieux d'une « *obscurité inattendue* » (馬鹿に暗い) (Ibid., p.95).

277 Sparling, op.cit., p.161 : « *« Everyday in a dream » begins with an abortive attempt to go upward, on the roof of a building open to the sky, then precedes on an inward journey, but a downhill road.* » (« *Le quotidien dans les rêves* » commence par une tentative avortée d'aller vers le haut, sur le toit d'un bâtiment ouvert sur le ciel, puis se lance dans un voyage vers l'intérieur, mais sur une route descendante »).

Matenrô. *Yume no naka de no nichijô* étant un récit du « quotidien », son mode de progression reste instable jusqu'à son dénouement, entre phases où le narrateur se comporte en romancier et phases où il répudie cette position. D'ailleurs, et comme dans *Matenrô*, le narrateur veille à atténuer l'intentionnalité (donc le sens) de ses actions : ainsi dit-il de son départ vers la ville du Sud qu' « *il ne lui semblait pas qu'il s'agissait de s'assurer du sort de sa mère* » (母の生死を確かめたいと言うのでもないようだ。) mais plus simplement de « *faire vaciller son corps dans cette direction* » (私はぐらりとそちらの方へ身体を移した。²⁷⁸).

Le narrateur prend ensuite le train pour arriver à la maison familiale, et croise pendant le trajet une jeune femme qui excite son désir. Cependant son corps est incapable de faire face à ce désir : depuis « *ce fameux moment* » (autrement dit, l'incident du lépreux), explique le narrateur, « *(son) corps a commencé à se décomposer et il n'était à présent plus bon à rien* » (私の肉体がもうあの時から崩れ始めて駄目になっているような感じにとらわれた。). La maladie qui délite le lien social affecte donc également le désir sexuel, soulignant le fait que le narrateur est incapable d'entreprendre une relation physique avec autrui. Si l'activité de description romanesque abolit immédiatement la frontière entre corps et esprit, c'est le rapport inverse qui se manifeste dans les relations sociales. Lorsqu'il tente de nouer un lien avec autrui, le narrateur ressent en effet la distance infranchissable qui sépare son désir du corps de l'autre : « *Quand la femme, cet autre être humain, bougea quelque peu, les courbes de son corps furent transmises au mien et la frontière qui séparait son corps du mien m'était rappelée sans ambages.* » (その別の人間である女が少しでも身体を動かせると、私は自分の肉体の曲線がまざまざと伝わり、その女の肉体との境界の線をあからさまに知らされた。²⁷⁹) De sorte que l'inversion est totale : l'écriture n'éloigne pas le corps du narrateur de son objet, mais le sexe ne rapproche pas, à l'inverse, le premier du second. L'effet de l'écriture romanesque sur le corps est amplifié à l'extrême, là où celui du désir charnel est court-circuité (« *Je pensais avec un terrible dépit aux nerfs de mon corps qui restaient incontrôlables.* »私は自分の肉体の不随意的な神経をひどく残念に思った。)

278 *Yume no naka...*, op.cit., p.94.

279 *Ibid.*, p.95.

Suite à cet épisode, le narrateur se retrouve dans la maison familiale. Celle-ci est habitée par la mère du narrateur, mais aussi par le père de celui-ci, lequel est subitement apparu au seuil de la porte, après « *s'être agrippé à l'ombre* » (私の影となり身体につきまとっている) de son fils pendant le trajet. La maison, qui a survécu à l'anéantissement de cette partie de la ville, est dans un état misérable, laissée à l'abandon. Cette maison est d'ailleurs longuement et remarquablement bien décrite par le narrateur, chose qui n'est pas du tout anodine, puisque c'est à travers l'exercice même de la description réaliste que se manifeste l'activité romanesque du narrateur-romancier. On pense par exemple à la description très précise du néflier qui pousse dans le jardin, dont le narrateur distingue les feuilles « *avec une étrange netteté* » (いやにははっきり眼に写った) . Ces feuilles présentent des « *pigments noirâtres* » et « *chacune d'entre elles semblait d'un poids lourd, comme façonnées dans le caoutchouc* » (その黒っぽい色素の枇杷の葉が一枚一枚ゴム細工のようなぼってりした重量で²⁸⁰), une apparence qui ne va pas sans évoquer par analogie l'épisode du lépreux. La couleur « *noirâtre* » de l'encre, le « *caoutchouc* » du stylo-plume, l'« *humidité* » ici des tatamis, les « *incurables fissures* » (癒すことが出来ないひび) qui parsèment la maison à la manière des marques d'une maladie, se manifestent à nouveau en un tableau qui annonce, pour le narrateur, la possibilité d'écrire une nouvelle scène « *romanesque* ».

Quant à la mère du narrateur, elle porte sur son dos un enfant métis, fruit d'une relation adultère. On a pu voir à plusieurs reprises que ce motif du métissage, d'ailleurs encore amplifié un peu plus loin par la révélation que la mère a deux autres petites filles de la même origine, est l'un des fantasmes récurrents de Shimaō. Rien d'étonnant donc à ce que ce tableau familial en apparence tragique provoque chez le narrateur une étrange excitation : fidèle à sa position de romancier, le narrateur garde ses distances vis-à-vis de la scène, comme s'il y voyait avant tout une source d'inspiration :

いや寧ろこんな誠に小説的な環境が、この自分のものであったということに、訳の分からぬ張合いが起って来た。自分の根性を素手で掴んだ気持でいた。そうさ。私はノヴェリストとして自分を限定してしまったのではなかったか。²⁸¹
Ou plutôt, une excitation dont je ne comprenais pas la raison avait surgi, à cette idée que cet environnement tellement romanesque était le mien. J'avais

280 Ibid., p.96. On retrouve ici le terme de 細工 (« construction », « ouvrage », mais aussi « ruse » ou « manipulation »), qui était déjà à la base du récit de *Matenrô*.

281 Ibid., p.97.

l'impression d'avoir saisi à mains nues ma nature. C'était bien cela. Ne m'étais-je pas restreint en tant que romancier ?

Face à la possible tragédie familiale, le narrateur romancier, « restreint » à son rôle, affecte l'insensibilité. La particularité de ce passage, par rapports aux précédents, est de superposer sans les confondre le narrateur-romancier et le narrateur-membre de famille, ce qui a également pour effet de superposer les autres personnages tels que le narrateur les voit en rêve, aux personnages tels que le narrateur en perçoit ou en connaît la réalité. Ainsi le père du narrateur, s'il est dit qu'il est présent dans la maison, est « *imperceptible aux sens* » (父の肉体は感じられない) mais se manifeste par une « *présence sévère qui semblait être la sienne* » (厳として父らしい気配がそこに存在した). Ses paroles sont à la fois prononcées par lui et entendues sans être proférées (« *Ces mots qui n'avaient pas été proférés se gravèrent dans mon cœur plus profondément que ceux réellement entendus* »父が口に出して言わない後の方の言葉が現に出された言葉よりもなまなましく私の胸に焼きついた。²⁸²). Cette superposition, qui rend le texte particulièrement ardu à saisir, s'explique par la dualité des sentiments du narrateur :

私はその父の姿に醜くたじろいだ。然しうちの者は怪我ひとつしないと言うのが戦争前までの私の現実だったのだ。それが今日此頃はどうかだろう。こんなにぎっしり不幸が矢つぎ早にやってくる。私はもう自分が何であるか分らない。うわあ、何と素晴らしいことだ。之がみんな俺の現実なのだ。そういう気持が瘡のようにはびこり出していた私に、父の今の一言はびしりと来た。私には父がゆるぎのない世間の鉄の壁に見えた。²⁸³

Je fus horriblement ébranlé par l'attitude de mon père. Cependant, avant guerre ma réalité ne consistait que dans le fait que ma famille reste saine et sauve. A présent qu'en était-il ? Les malheurs pleuvaient sur nous les uns après les autres. Je ne savais plus ce que j'étais. Oh ! C'est magnifique ! Tout cela est bien ma réalité ! Alors que de pareils sentiments croissaient en moi comme des chancres, les paroles présentes de mon père me firent l'effet d'une gifle. Je voyais en lui la muraille de fer inébranlable qu'érige la société.

Ici si le narrateur est en tant que fils « ébranlé » par l' « attitude » du père, il est aussi, en tant que romancier, prompt à se réjouir de la situation

282 Ibid., p.98. Un peu plus loin, on rencontre le même phénomène de suggestion : le narrateur juge les paroles du père tout en mettant en valeur le fait qu'il ne les prononce pas : « » dit encore mon père. C'étaient des paroles effrayantes. (「.....」父はまた何か言った。それは怖ろしい言葉だった。)

283 Ibid., p.98.

« romanesque » qui apparaît dans son propre foyer, de la « réalité » engendrée indirectement par la guerre (là est sans doute le sens de l'exclamation incongrue « *c'est magnifique* »). Comme cela se produit depuis l'épisode du lépreux, le contact avec la réalité à travers cette position de romancier entraîne en retour chez le narrateur une réaction d'ordre (ici, métaphoriquement) cutané.

Cependant le personnage paternel, qui, comme dit précédemment, n'est apparu dans le foyer que traîné par le narrateur et n'a pas de présence physique sensible, jaillit de la mémoire du narrateur lui-même pour perturber la réalité telle que le narrateur la voit. On peut dire ainsi que ce que le narrateur-romancier rêve, ou ce dont il se souvient par le rêve, ne correspond pas à ce que le narrateur-romancier « crée » par la description, comme si la vision de la réalité était aussitôt, dans le fil même de l'écriture, contaminée par les souvenirs du passé.

On peut voir aussi dans cette scène, et la critique n'a pas manqué de le faire, une métaphore subtile de la situation politique et psychologique du Japon d'après-guerre²⁸⁴. La mère du narrateur, dont il est dit que la maison est le « *seul point resté étrangement intact au milieu des ruines* » (この廢墟のただ中に奇妙に取残された或る地点) du Japon, peut représenter en effet le Japon d'après-guerre, « commettant l'adultère » avec l'occupant occidental, et choisissant de lui rester fidèle. En comparaison, le père, fantôme du passé introduit par le narrateur dans le présent, représenterait le Japon agressif et autoritaire d'avant-guerre. Plongé au cœur de cet insurmontable antagonisme, le narrateur choisit la voie de l'acceptation radicale : il accepte la réalité de la « trahison » de sa mère, comme il accepte le châtement que son père inflige à son épouse, et qu'il demande à recevoir à sa place. Si cette attitude évoque fortement l'injonction donnée par l'Empereur lors de la capitulation du Japon de « supporter l'insupportable », elle rejoint aussi finalement cet héroïsme affecté que le narrateur recherche conformément à son objectif de romancier. Ainsi dit-il que dans son attitude face à son père « *en toute modestie, il y avait une apparence de sérieux qui était frappante de vérité* » (私の

284 Voir par exemple KAMEI Hideo 亀井秀雄, « *Yume no naka de no nichijō – Han noberisuto no tanjō* » 夢の中での日一反ノベリストの誕生 (« *Yume no naka de no nichijō* La naissance d'un anti-romancier »), *Kokubungaku : Kaishaku to kyōzai no kenkyū*, vol.18, n°13, octobre 1973, p.161-166.

On peut aussi imaginer que derrière le châtement de la mère, que le fils reçoit à sa place, il y ait aussi la volonté d'expier le « modernisme » d'avant-guerre, dont on a vu qu'il se mêlait chez Shimao à la fascination pour l'Occident. Cela rejoindrait assez l'association déjà constatée dans *Matenrō* entre le personnage maternel et la fiction.

その真剣なやり方は我ながら真に迫ったものがあった。²⁸⁵) et ensuite, lorsqu'il subit le fouet, que « *même mort, cette punition ne lui aurait arraché un cri* » (死んでもそのせっかんに悲鳴をあげることはないであろうと思った。); mais cette affectation de stoïcisme, propre tant au regard du romancier qu'à la psychologie japonaise de l'après-guerre, est ici spécifiquement critiquée comme une lacune de compréhension (« *Je pris brutalement conscience que j'avais trop pris les choses à la légère* » 私は何かを甘く見過ぎていたことを手ひどく思い知った), consistant, comme le rend littéralement l'expression verbale *amaku misugiteita* 甘く見過ぎていた, comme le fait de *voir* les choses avec trop d'aisance.

Après cet épisode le narrateur devient d'ailleurs incapable de décrire quoi que ce soit. Il ne « *comprend plus rien* », et erre sans parvenir à saisir le monde qui l'entoure, en proie seulement à des impressions diffuses. La description réaliste n'a plus de place, le va-et-vient incertain du rêve reprend ses droits :

硫黄のにおいがする。そしてその家並は傾斜している。家並に沿って谷川が流れているようだ。だが私に川は見えない。ただそんな気持がしている。道には並木が植わっている。之は何の木だろう。桜かも知れない。(中略)私はどうしてこんな道を歩いているのだろうか。又一夜の宿りの旅館をあれでもない之でもないと探しているのだろうか。²⁸⁶

Je sentis une odeur de soufre. Et les rangées de maisons étaient inclinées. Une rivière paraissait les longer. Mais je ne pouvais pas la voir. C'était seulement une impression. Des arbres étaient plantés le long des rues. Quels arbres ? Des cerisiers peut-être. (...) Pourquoi avais-je pris ce chemin ? Étais-je à la recherche ça et là d'une auberge afin de passer la nuit ?

Le narrateur, à ce moment-là, n'est plus le sujet qui, en vertu de son projet romanesque de départ, s'inspire de l'environnement qui l'entoure ; il devient au contraire l'objet de son propre environnement mental . Des voix l'assaillent, et il se sent épié de partout sans pouvoir découvrir d'où viennent les regards (« *Je vis des visages à toutes les fenêtres, absolument toutes les fenêtres: c'était probablement des écoliers. Tout mon corps était brûlant d'humiliation.* »(すると窓という窓にはいっぱい人の顔が見えた。それは学校の生徒の顔のようだ。私は屈辱で全身がほてった。)). Signe de la dissociation du narrateur entrevue dans l'épisode

285 *Yume no naka...*, op.cit., p.99.

286 *Ibid.*, p.99-100.

familial, son « humeur » se met alors à lui parler, pour lui reprocher l'abandon de son projet initial :

(インチキインチキインチキ)
私の気分がささやいた。
(君はね)
又気分がささやいた。
(当たって砕けろではなくて、砕けてから当たっているんだ)
(それはどういう意味だ) 私は抗議した。(何を言うつもりなんだ)
すると気分が律動に乗って答えて来た。(お前は此の間、いやにしつこく主張していたぞ。あ、た、つ、て、く、だ、け、ろ)²⁸⁷
(Tricheur, tricheur, tricheur²⁸⁸)
Mon humeur me murmura quelque chose.
(Dis donc, toi)
Mon humeur me murmura encore.
(Tu ne te brises pas en touchant au but, ce que tu fais, c'est te briser d'abord, en espérant atteindre le but ensuite.)
(Qu'est-ce que cela signifie ?) protestais-je. (Que veux-tu me dire?)
Alors mon humeur poursuivit en répondant sur un rythme entraînant :
(L'autre jour, tu insistais étrangement en le disant. Me-détruire-en-touchant-au-but.)

Cette injonction de « 当たって砕けろ », expression usuelle signifiant « tenter le tout pour le tout », « se jeter à corps perdu » ou plus littéralement « se briser en touchant au but » que l'humeur du narrateur reproche à celui-ci d'avoir oublié, rappelle celle de Shimao lui-même dans son journal intime lorsqu'il parle d'« écrire des romans, même si le corps pourrait... ». Elle rappelle aussi, et la critique l'a souligné, la mission du *tokkôtai*, qui consiste bel et bien à se détruire en touchant la cible. « Se briser en touchant au but », c'est toucher au réel (le verbe « ataru » exprimant de manières diverses cette signification) tout en se détruisant soi-même, et c'est bien là tout le processus qu'espère opérer le narrateur de *Yume no naka de no nichijô* dans sa tentative de description réaliste. En comparaison, « se briser d'abord, atteindre le but ensuite », serait renoncer à décrire, se fondre dans le flot d'un quotidien onirique, et devenir l'objet d'autrui tout en espérant tout de même par la suite connaître le « succès ». Cette tentation, qui évoque là encore singulièrement l'expérience réelle vécue par Shimao telle

287 Ibid., p.100.

288 Sans doute y a-t-il ici un jeu de mots entre *inchiki* (tricheur, faussaire) et *ishiki* (conscience) puisque l'« humeur » volatile du narrateur semble interpeller la partie purement consciente de son esprit. Le rêve dont s'inspire cette séquence est évoqué dans le journal de l'auteur à la date du 10 août 1947, et dans ce rêve c'est le petit frère de l'auteur qui prononçait ces paroles (*Shimao Toshio nikki Shi no toge hibi made*, op.cit., p.219).

qu'elle est décrite par le roman de guerre (puisque le *tokkôtai* y a bien entrepris de se « détruire lui-même » dans le but d'effectuer une mission qui, *ensuite*, n'est finalement jamais venue), est à ce moment-là du récit devenue celle du narrateur-romancier.

Poussé par l'injonction de « *se briser en atteignant son but* », le narrateur entreprend alors un nouvel effort de faire face au monde (« *C'est le bon moment pour toi, tiens bon, allez, comme cela !* » 「それ、お前のさわりだ。しっかりやれ、同んなじ調子」, lui souffle son « *humeur* » pour l'encourager dans cette voie). Cet effort précipite le dénouement de *Yume no naka de no nichijô*. Le narrateur entre à l'improviste dans une maison et découvre un enfant, dont une femme qui apparaît à ses côtés dit qu'il est « *fichu* » (駄目なのよ、その子). La perception romanesque du narrateur semble s'être rétablie : le narrateur suit le regard de l'enfant, et aperçoit un vaste et lointain paysage – des rizières, des pins, et encore au-delà, la mer. Cependant, il se rend compte en soulevant l'enfant que celui-ci est en effet gravement malade (« *Peut-être en effet qu'il est perdu* », *dis-je à la femme* » 「駄目らしいね」私は女に言った。). Une fois cette conclusion sinistre énoncée, la crise de démangeaisons cutanées reprend le narrateur de plus belle (« *Ma tête était parcourue de démangeaisons irrépressibles* » 私は頭がかゆくて仕方がなかった。). Dans son analyse du texte²⁸⁹, qui reste l'une des plus convaincantes à ce jour, Oki Terumitsu explique que l'enfant « condamné » représente ici le futur qui est refusé au narrateur, exactement comme la scène familiale précédente représentait le rejet de son passé. Le narrateur n'est donc plus, comme il en avait fait le vœu au départ, que restreint à une seule dimension, celle de romancier – d'où l'éclatement de cette crise de démangeaisons et leur caractère désormais « irrépressible ».

Le narrateur aperçoit alors la revue dans lequel, pense-t-il, doit paraître sa première œuvre. Il se précipite dessus et y découvre bel et bien son texte. A cet instant, les démangeaisons se généralisent à toute sa tête.

289 OKI Terumitsu 沖輝三, « Shimaô Toshio *Yume no naka de no nichijô* Kaidoku » (島尾敏雄 『夢の中での日常』解説 (« Comprendre *Yume no naka de no nichijô* de Shimaô Toshio »), *Ronju* , vol.13, n°12, décembre 1999, p.127-134.

頭がかゆい。そして首筋の辺りがひどくかゆくなくなった。それで、かゆい所をひっかいてむしった。

「此の雑誌どうしたの？」

「あら、それ」

女が後ろに来た。

「それに、俺、こんな題名をつけたかしら」

「一寸」

女がびっくりしてつまったような声を出した。「あなた頭どうかしたの。へんなもの、一ぱい」²⁹⁰

Ma tête me démangeait. Puis les terribles démangeaisons s'étendirent à ma nuque. Je m'égratignais, m'arrachais avec force la peau.

« - *Qu'est-ce que c'est que cette revue ?*

-*Celle-là ?* »

La femme arriva derrière moi.

« - *Ai-je vraiment choisi ce titre ?*

- *Dis donc..., dit-elle stupéfaite, la voix étranglée, que se passe-t-il avec ta tête ? Il y a plein de choses bizarres. »*

Quand il découvre son œuvre enfin publiée, le narrateur est incapable de la reconnaître (« *J'avais bien choisi un tel titre ?* » 俺、こんな題名をつけたかしら s'interroge-t-il). Pourtant, « *c'est bien son nom qui est imprimé* » (私の名前が活字になっている。): le personnage a donc atteint la reconnaissance sociale et observe de l'extérieur cette identité de romancier qu'il est à ce point du récit objectivement parvenu à remplir. Cette constatation provoque alors, par un renversement immédiat, la crise terminale de « *démangeaisons* » qui engloutit peu à peu le narrateur tout entier. La formule « *se briser en atteignant le but* » finit donc par trouver là sa traduction corporelle. Le corps du *noborisuto* est irrésistiblement envahi par les « *squames* » (*kasa* 瘡) et dans le même temps, il ressent une forte douleur dans le ventre, accompagnée d'une « *sensation caillouteuse* » (ごろごろした感じ) qui lui donne l'impression « *qu'il lui serait sans doute désormais impossible de marcher correctement* » (まともに歩けそうもない).

A travers ces manifestations psychosomatiques, le narrateur perd peu à peu ses attributs d'être humain, mais, étrangement, cette métamorphose ne semble pas le pousser au désespoir : il éprouve ainsi le « *sentiment bizarre de se demander s'il n'allait pas abandonner l'humanité* » (人間を放棄するのではないかという変な気持). Le terme de 放棄 (*hōki*, abandon, ou renoncement) est en effet couramment utilisé pour exprimer une action volontaire, et s'oppose diamétralement à l'intention du narrateur au début du récit, qui était précisément

290 *Yume no naka...*, op.cit., p.101.

de jouer les « humanistes ». De même, l'action frénétique de s'arracher les « squames », si elle est au départ purement impulsive, peut aussi être interprétée comme le désir du narrateur d'accélérer le processus de déshumanisation en cours. Derrière l'évidente analogie phonétique que fait à ce moment l'auteur entre *kaku* 書く (écrire) et *kaku* 掻く (se gratter), il y a deux niveaux de signification de la même action. C'est quand le désir de « s'écrire soi sur le papier » devient un fait accompli et socialement reconnu que la première signification cède définitivement la place à la seconde, et que l'« écriture » s'inscrit non sur le matériau distant du « papier » mais sur le corps du narrateur²⁹¹. A ces deux homophones s'adjoint d'ailleurs un troisième *kaku* 核, cette fois-ci nominal, qui signifie dans le texte « nodule », mais a aussi la signification générale de « noyau », ou de « cœur ». En tirant sur ces nodules qui se trouvent au fond de son estomac, le narrateur tente donc d'arracher le « noyau » de son obsession de romancier.

Dans le dernier paragraphe, un accent particulier est mis sur l'aspect phonétique du texte. Jeux de mots comme expressions onomatopéiques foisonnent. Oki Terumitsu montre notamment la prolifération extrême des sons en - ka ou en - ga parmi les mots importants de la fin du récit : les deux *kaku* 掻く et *kaku* 核, mais aussi *kasa* (squame), *kayusa* (démangeaison), *ika* (calmar), *karasu* (corbeau), *kaigara* (cochenille), *gappuri* (fermement), *gakkiri* (clairement), *hippega* (arracher) etc... Il explique cette assonance par le fait que le narrateur finit par devenir « être de papier » (紙の人物 *kami no jinbutsu*), « rien de plus qu'un personnage marqué à l'encre noire » (黒インクで印づけられた登場人物に過ぎない²⁹²), autrement dit, finit par devenir une créature mi-textuelle mi-animale qui

291 L'analogie entre « écrire » et « gratter » paraît inspirée de la lecture de Kafka. Shimao explique lui-même en 1978 dans « *Kafka no iyashi* » カフカの癒し (Le réconfort de Kafka) avoir lu à l'époque, dans la préface à la version japonaise du *Procès*, que l'écrivain tchèque utilisait le verbe « griffer » (en allemand : *kritzeln*) pour signifier « écrire » : « Je me rappelle avoir été très intéressé par l'explication disant que Kafka désignait son écriture non pas avec le verbe « écrire » mais avec le verbe « griffer » (カフカは自分の作品を、書くとは言わずに引っ掻くと称していたことが説明されていて、たいへん気に入ったことが覚えています。) (SHIMAO Toshio, « *Kafuka no iyashi* » カフカの癒し « Le réconfort de Kafka », dans *Shimao Toshio zenshū*, vol.15, op.cit., p.404-413).

292 Oki, op.cit., p. 132. On peut logiquement ajouter à la liste le nom de « Kafka », prononcé en japonais « *kafuka* ». Dans l'essai *Honyakubun de yonda Kafuka* (*Shimao Toshio zenshū*, vol.13, op.cit., p.38), Shimao évoque l'impression de « distorsion » (*yugami*) entre l'écriture du nom Kafka et sa prononciation en japonais カフカ, chose qui n'est pas sans rapport avec

se manifeste par la répétition systématique du même signe, d'une manière anarchique qui rappelle le jaillissement de l'encre noire du calmar ou du poulpe.

L'ultime phase voit en effet le narrateur d'abord chercher à se débarrasser de quelque chose qui gêne son corps, puis se met à se débarrasser de son corps lui-même. Tirant sur un nodule au fond de son estomac, il finit par se sentir « *retourné à l'envers* » (裏返しになってしまった), sans plus ressentir de démangeaisons ni de douleurs au ventre, prenant l'apparence « *plate et transparente* » d'un calmar (いかのようにのっぺり、透き徹って見えた). L'opération de « retournement » du corps du narrateur exprime aussi symboliquement, dans le même temps, le « retournement » de son activité romanesque : ce qui était « magnifique » devient « plat », ce qui se voulait péniblement fictionnel devient clairement « transparent », le terme de « *nopperi* » (のっぺり) désignant par son homophonie, l'envers du « *noborisuto* » que cherchait à devenir le narrateur, c'est-à-dire non plus celui qui décrit, mais celui qui est écrit.

Cependant, ce renversement final n'est pas pour autant la conclusion du récit. Le narrateur devenu calmar est transporté par les flots d'une rivière à travers une prairie, dans laquelle il finit par apercevoir un vieil arbre. Ce vieil arbre, « *dépouillé de toutes ses feuilles* » (image inversée de celle du néflier de la maison de la mère du narrateur), abrite une multitude de corbeaux qui s'accrochent fermement « *comme des cochenilles* » à ses branches.

鴉はそのままの姿勢でいつ迄もそうやっているような気がした。ただ生きている証拠に、てっぺんに向けた尻を時々動かしては、翼をやんわり広げる恰好をした。然しくちばしで葉のない太い枯枝にがっかり喰いついたままであることに変わりはなかった。それで流れの中につかっている私は、その鴉どもを、貝殻虫をむしり取るように、ひっぺかしてしてやりたいと考えていた。²⁹³

Les corbeaux avaient l'air de vouloir rester ainsi indéfiniment. Comme pour donner une preuve de leur existence, ils remuaient de temps à autre leur postérieur, et étendaient doucement leurs ailes vers le sommet de l'arbre. Cependant ils continuaient encore et toujours de s'accrocher fermement par le bec aux grosses branches décharnées de l'arbre. Et moi alors plongé dans

la « distorsion » entre le roman écrit et le roman vécu dans *Yume no naka de no nichijō*: « *Je veux essayer de percevoir « Kafka » sans que ce soit Kafka. La distorsion entre les deux. J'ai bien trop peu de science pour parvenir à faire disparaître cette distorsion.* » (私は彼を Kafka ではなしに、カフカ、で感じてみる。その間の歪み。その歪みをなくすためにも、私はあまりに学問がない。)。Ajoutons, en rapport avec la dernière scène de *Yume no naka...*, que *kafka* signifie étymologiquement en tchèque un genre de corbeau (le choucas).

293 *Yume no naka...*, op.cit., p.102.

*le ruisseau je me disais que je voudrais bien les arracher à leur arbre
comme on enlève les cochenilles.*

Yume no naka de no nichijô se ferme sur cette vision d'un monde désolé où ne coule plus, tel le flot incessant et indistinct des choses, qu'un « ruisseau » (*nagare*). Dans ce ruisseau est plongé un narrateur dont le corps est enfin en phase avec son environnement, qui ne ressent plus le « contact » avec celui-ci que de manière harmonieuse. Toutefois subsistent ces corbeaux fermement accrochés par le bec à un vieil arbre. Faut-il voir derrière eux, et le fait de les « arracher » à leur arbre comme les squames de la lèpre plus tôt dans le texte (le verbe employé dans les deux cas est le même, *mushiru*), un ultime désir de retour à l'expérience romanesque, sous la forme d'une activité ludique de défrichage du sens ? Les corbeaux aux plumes noires comme l'encre, et leur bec accroché à un arbre sans feuilles – image qui évoque elle-même la plume de l'écrivain dans un encrier à sec – ne sont-ils pas une autre représentation de l'indéracinable désir d'écrire ? Il est en tout cas précisé à travers l'adverbe *itsumademo* que leur acharnement à s'agripper à l'arbre semble « perpétuel », nous renvoyant à la fin de *Matenrô* et au retour inévitable de la tour nocturne.

La fin de *Yume no naka de no nichijô*, à l'instar des récits de rêve précédents, souligne ainsi la difficulté d'enfermer le sens des récits de l'auteur dans une interprétation étroite, tant, à chaque fois, l'inflexion finale, comme un ultime sursaut d'incertitude angoissée, relativise la démonstration apparente à laquelle se livre le texte. Cependant, on peut remarquer que deux éléments surnagent encore ici : le « flot » dans lequel est plongé le narrateur, et, en contrepoint, cette présence immobile, opiniâtre et éternelle de « corbeaux », animal dont la signification divine au Japon ne peut pas non plus être ignorée²⁹⁴. Au-delà des jeux de langage dont Shimao parsème son texte, et quelle que soit son intention métaphorique, on retrouve en tout cas au final une certaine dualité qui laisse entrevoir, même sous la forme d'un fantasme onirique, la possibilité d'une écriture

294 Dans le *Kojiki*, le corbeau, sous sa forme de *yatagarasu* (corbeau à trois pattes), est présenté comme le messager des Dieux qui guide l'empereur Jimmu (considéré comme le premier empereur du Japon) vers la terre sacrée de Kumano. Les sanctuaires de Kumano ont d'ailleurs fait de cet animal, censé apaiser les âmes des morts, leur symbole.

visant à réconcilier roman et anti-roman²⁹⁵, ces deux pôles de l'expérimentation à l'œuvre dans *Yume no naka de no nichijô*.

En dépit de leur ambition apparente, *Yume no naka de no nichijô* et les autres récits de rêve de Shimao de cette époque n'ont rencontré, dans les cercles littéraires japonais d'après-guerre, qu'un succès d'estime. La critique de l'époque y a essentiellement salué la « performance » surréaliste, méconnaissant les intentions réelles de l'auteur. « *C'est une œuvre où l'errance mentale de celui qui a perdu le village natal auquel il doit retourner, le mystérieux sentiment d'humiliation qui naît de cela, sont admirablement ancrés dans les images du rêve, et le lecteur, bien avant de considérer la problématique qui se trouve derrière, voit son intérêt éveillé d'abord par les bonds et les fluctuations du rêve eux-mêmes* » (もはや還るべき故郷を喪った精神の彷徨、そこから生ずる得體の知れぬ屈辱感、さういふものが、見事に夢のイメージの中に定着され、読者がそこに問題性を見るより前に、先づ夢の推移と飛躍そのものに興味をよび起こされる、といった作品である。²⁹⁶), déclare par exemple l'important critique d'après-guerre Sasaki Kiichi dans *Kindai Bungaku* en 1948, évoquant même à travers cette œuvre son « *plaisir à se rappeler de la saveur de l'art, comme il n'en avait pas ressenti depuis longtemps* » (久し振りに藝術といふものの味はひを想い起こさせてくれて楽しかった。). Ce qui dans *Yume no naka de no nichijô* a dû paraître le plus saillant aux critiques d'après-guerre, est sans doute l'esthétique brisée (« *kudaketa*») qui émane de la dégradation physique et mentale du narrateur du texte, tant celle-ci pouvait faire écho aux intentions littéraires d'autres nouveaux écrivains de l'époque²⁹⁷.

Cependant, en prenant ce surréalisme au pied de la lettre, comme s'il s'agissait de féliciter Shimao d'avoir correctement décrit ses propres rêves, la critique inaugure un malentendu qui, avec la période dite « réaliste » des « récits

295 Ou plutôt qu'anti-roman, pourrait-on appeler le processus à l'œuvre dans le texte « inversion du roman », *gyaku-shôsetsu* 逆小説.

296 SASAKI Kiichi 佐々木基一, « Henshû kôki » 編集後記 (Post-scriptum à l'édition) (*Kindai Bungaku*, juillet 1948). Cité dans Nishio, « Shimao Toshio « *Yume no naka de no nichijô* » ichimen », op.cit., p.46.

297 KATSUMATA Hiroshi évoque ainsi l'« *esprit d'après-guerre* » (戦後性 *sengosei*) sensible dans le texte, remarquant que la façon de Shimao de « *toucher à la réalité* » (現実に当たって) apparaît de même nature que celle qu'on trouve chez Ishikawa Jun ou Sakaguchi Ango, mais de manière bien plus « *violente et brisée* » (島尾敏雄もまた激しく「砕けていた」) (KATSUMATA Hiroshi 勝又浩 *Sakkaronshû Ware o motomete* 作家論集 我を求めて (*Recueil d'études sur les écrivains, À la recherche de soi*) Tôkyô, Kôdansha, 1973, cité dans Shimao Toshio *Yume no naka de no nichijô ichimen*, op.cit., p.57.)

de la femme malade » et de *Shi no toge*, ne fera ensuite que croître. Ce n'est qu'à partir des années 70, lorsque le milieu littéraire japonais prendra la mesure de la profondeur de l'œuvre de Shimao, que ces premiers textes commenceront à être analysés comme les prémices expérimentales d'un projet romanesque complexe évoluant sur plusieurs décennies. Il faut dire que Shimao lui-même n'hésitera jamais à brouiller les pistes, prenant toujours un malin plaisir à déprécier la complexité de son approche de la littérature et à taire ses ambitions ou ses influences – une posture qui est d'ailleurs déjà sensible dans le contenu textuel même de son œuvre d'après-guerre, si l'on songe aux atermoiements autour de la « tour de Babel » de *Matenrô*.

3.2) *Kizashi* (1952)

La richesse cachée du symbolisme à l'œuvre dans *Yume no naka de no nichijô* rend difficile de voir dans l'écriture onirique de Shimao après-guerre un simple effort d'enregistrement rigoureux du rêve. Cependant, s'il y a un autre écueil qu'il faut éviter ici, c'est aussi d'assigner une téléologie lointaine à la littérature de l'auteur sur la base de ces premiers récits. Pour montrer jusqu'à quelles extrémités et à quelles limites est allée la méthode du rêve de l'auteur dans l'après-guerre, il n'est pas inutile d'évoquer *Kizashi* 兆 (Signes), un texte un peu plus tardif, écrit en 1952.

Kizashi reprend une forme voisine de celle de *Yume no naka de no nichijô* : un récit « instable », structuré en séquences successives et distinctes, et en présentant un narrateur vagabondant dans un monde imprévisible et angoissant. Bien que situé explicitement dans l'après-guerre, il présente en même temps des événements de la guerre « rejoués » et mêlés à des scènes de la vie d'après-guerre ; de ce fait, il prend volontiers une allure de biographie onirique. Un critique comme Morikawa Tatsuya, par exemple, le présente pertinemment comme un exemple de récit ayant le rêve comme méthode sans pour autant l'avoir pour contenu²⁹⁸.

298 « Les épisodes sont racontés un par un, concrètement, avec un luxe de détails et de manière des plus ordinaires. Il s'agit en effet d'un roman écrit à la manière d'un cauchemar, et non d'un roman écrivant le contenu d'un cauchemar. » (挿話は一つ一つ具体的に、細部のデ

Le récit débute sur l'apparition de trois anciens camarades d'université, dont le personnage principal, Kannô Miichi²⁹⁹ (神呪巳一), qui marchent côte à côte sans but apparent dans une tempête de poussière. Puis ils reçoivent un ordre venu de nulle part : un ordre de déploiement qui leur demande de se rendre auprès d'étrangers pour subir un mystérieux entraînement. Cette injonction surgit comme un « frémissement », et les trois personnages ne tardent pas à la rattacher à leur propre expérience de guerre passée :

動員! という誘惑的なざわめきが地上を覆い始め、風はそれを吹き払ってはいるのだが、人々の心の中に植えつけられたさまざまの偏見をこそぎ落とすことはむずかしい。それは人々の心の中にさまざまに屈折して行く。三人共に軍隊生活と戦場での体験があったことは、陣頭で風に吹きなびく自分の絵姿が幻影となって立ちがちであり、とどのつまりそこに陥ち込んでも絵姿の自分が再び立ち上って来るのだという錯覚があった。³⁰⁰

Alors que le frémissement enivrant de la mobilisation commençait à se répandre sur toute la surface de la terre, le vent avait beau le chasser, les préjugés enracinés dans les cœurs des hommes étaient bien trop difficiles à exfolier. C'était quelque chose qui continuait à se réfracter dans leurs esprits de diverses manières. Ce qui restait de la vie militaire et de l'expérience du front des trois hommes, c'était leur vision d'eux-mêmes en portrait se dressant comme une hallucination en première ligne, ondoyant au vent, et l'illusion qu'en fin de compte même si cet eux-mêmes qui apparaissait en portrait tombait là-dedans il se relèverait à nouveau .

La même expérience de guerre paraît donc se mettre en scène, sans qu'il soit possible d'en discerner la moindre cause ni même les circonstances précises. Le héros, Miichi, se sent obligé de participer, comme entraîné par une causalité implacable. La guerre – dont il n'est pas seulement question, puisque l'action politique liée aux événements d'après-guerre s'y mêle étroitement – s'écoule en une sorte de flot discontinu, dont le personnage principal pressent avec angoisse sans cesse le déroulement, sans parvenir à le dominer. On passe ainsi du déploiement des soldats à un épisode où un instructeur étranger tente de violer des femmes japonaises. Les soldats japonais présents sur place l'en empêchent, mais la foule qui s'était mobilisée pour repousser l'agresseur retombe ensuite dans une

テールにおいては極めて日常的に語れている。悪夢の内容として書いた小説からではなく、悪夢を手法として書いた小説からなのだ。) (MORIKAWA Tatsuya 森川達也, *Shimao Toshio ron* 島尾敏雄論 (Sur Shimao Toshio), Tôkyô, Shinbisha, 1970, p.71.)

299 Kannô Miichi apparaît comme un « double » de l'auteur, que l'on retrouve dans plusieurs autres récits de la même période.

300 SHIMAO Toshio, *Kizashi* 兆 (Signes) dans *Shimao Toshio sakuhinshû*, op.cit., vol.3, p.3.

torpeur que le héros est vain à secouer et qui l' « *accable du fardeau d'être poursuivi par le remords* » (うしろめたい感じがつきまとうのかと厄介なことに思った).

A cet épisode de déploiement succède alors abruptement une scène où Miichi effectue une mission de *tokkôtai* :

天の覆いが雨雲のように低くたれ下って来て、世界は狭く暗く灰色に圧縮されて来た。その灰色に暗くなったたそがれ時を、巳一は浜辺の方に走って行った。

一体どうなっているのか分からなかったが、むしようにせきたてられ、止まることが出来ないように思った。彼を含めての一切が、予め予定されていて、その軌道の上を行かなければならないことは、誰もが疑いをはさんでいないように思えた。

而も、も早実態は最悪の場に臨み、彼が動員されたのは、態勢挽回の機縁をつくるためにそうなったのだと理解された。

一度はあのようなことをしようとしていたのだから、巧妙に説得されると、抵抗出来ないでずるずる追いつめられた。

然しそうなるまでの経路はも早何の意味もなくなってしまう、彼はあわてふためいて、その時刻に間に合うために浜辺にかけつけていった。³⁰¹

Le voile céleste s'était abaissé, comme nuages de pluie, et le monde s'était rétréci en un espace étroit, sombre et gris. Dans cette sombre grisaille crépusculaire Miichi courait en direction du rivage.

Il ne comprenait rien à ce qui se passait, mais pressé sans relâche, il se sentait incapable de s'arrêter. Il lui semblait que tout, et y compris lui-même, avait été décidé à l'avance, et personne n'avait plus le moindre doute sur le fait qu'il devait continuer sur cette voie.

Cependant, s'il se trouvait à présent réellement mobilisé, alors que la situation réelle était catastrophique, c'était, comprenait-il, afin de lui donner une chance de rétablir la situation.

Ayant déjà essayé de faire quelque chose de comparable, il fut habilement convaincu et, acculé, céda sans résistance.

Mais à présent tout ce processus qui le mènerait jusque là n'avait plus aucun sens, et livré à l'affolement Miichi s'était précipité vers la mer en courant pour arriver à l'heure convenue.

Le but de la mobilisation n'est ici même pas nommé, si ce n'est par l'obscur mention « *quelque chose de comparable* » (あのようなこと) comme si le sens de cette action – qui n'en a déjà pas beaucoup au départ, mais en a encore moins dans la répétition – était devenu ténu au point qu'elle ne mérite même plus de nom. Nul ne connaît le destinataire de cette mission, tout au plus apprend-on un peu plus loin la publicité que lui donnent les journaux, lesquels cherchaient là à « *frapper le lecteur par un choc pathétique qui lui serrerait le cœur en lui donnant le sentiment que l'Histoire s'affichait là avec un grand H* » (歴史という文

301 Ibid., p.10.

字が蹴り出た感じで、あの胸をしめつける悲愴な衝動が読者を襲うのだ。). Finalement, à l'instar des précédents narrateurs des récits de guerre de Shimaō, ce Miichi se révèle être en marge de l'accomplissement de l'Histoire. Constatant que les autres soldats sont partis avant lui et que l'impossibilité de l'action collective le relègue une fois de plus en retrait de l'Histoire, il se sent condamné à « *courir après le destin* » (運命のあとを追いかけてやうという気持). Lorsqu'il embarque enfin en compagnie d'un autre soldat, il s'avère incapable de se rappeler des commandes de l'engin, puis celui-ci, au lieu de partir vers l'océan, s'enfonce dans le sable. Si le récit met en scène ce qu'on ne voit pas dans les récits de guerre de Shimaō, à savoir l'action de guerre elle-même, celle-ci n'est pas au final différente de la « mauvaise plaisanterie » que pressent le narrateur des autres textes.

④兵器が異様な熱心さで地中にもぐり始めた。又海中に出て行けるものやら分かりはしない。今になって海図を持って来てはいないし敵状についての情報も全くきいて来なかったことに思い至った。(中略)

何とも言えぬ終末感のようなものに襲われた。

この兵器は人が考えている程効果的なものではない。ちやちながたがたの子供だましの玩具なのだ。それを知っているのは搭乗者ばかりだ。然しもう万事は流れだ。³⁰²

L'appareil n°8 commença à plonger sous la terre avec un étrange enthousiasme. Nul ne savait s'il surgirait ou non à nouveau dans la mer. Miichi se rendit compte qu'il n'avait pas de carte marine, et qu'il n'avait demandé à personne d'informations sur la position de l'ennemi. (...)

Quelque chose comme une indicible impression que la fin approchait le saisit.

Ces appareils n'étaient pas aussi efficaces que les gens le pensaient. C'était de branlants jouets de pacotille, bons pour les enfants. Seuls ceux qui montaient dedans le savaient. Cependant à présent tout n'était plus qu'un flot.

Après cette expérience au déroulement inattendu, le personnage principal bascule dans l'après-guerre. Un changement d'atmosphère a eu lieu et Miichi marche dans la ville d'un cœur léger. Il évoque ses repas, sa famille, son quotidien heureux. Seul son ventre lui pose problème. Il se sent lourd, et rêve de vomir

l'« *induration* » (*shikori* しこり) qui lui pèse sur l'estomac. Ce problème, qui évoque fortement la conclusion de *Yume no naka de no nichijō*, se résout d'ailleurs d'une manière étrangement similaire : par l'intervention du rêve. Le personnage rêve qu'il lave son estomac dans un ruisseau, et finit par recracher une pierre

302 Ibid., p.13

étrange, qui, pense-t-il, était la cause du problème. Sans doute faut-il y voir la même symbolique que dans le récit précédent : le fantasme de voir le poids du roman et de la position sociale de l'écrivain « vomis », et le langage fluidifié par un ruisseau onirique³⁰³.

La dernière séquence est une scène de discussion qui prend place dans le foyer de Miichi, où sont réunis son épouse, un critique littéraire du nom d'Itogawa Akimasa (derrière lequel la critique reconnaît généralement la figure de Hanada Kiyoteru³⁰⁴), et une autre femme appelée Sumiko. Miichi, devenu écrivain, expose sa théorie de la littérature, laquelle semble résumer et transcender les différentes phases du récit de *Kizashi*. Basant son propos théorique sur des paradoxes (« *Les romans sont inutiles, c'est ce que je prouve avec mes propres romans*³⁰⁵ », ou encore « *peut-être que je ne réussirai pas, mais c'est cette absence de réussite qui affirme précisément l'existence de mes romans*³⁰⁶ »), il assène la pauvreté du langage face à l'inconstance de la réalité. Ce propos entre en résonance avec les séquences antérieures, dans lesquelles, face à une série de moments décisifs, le héros laisse au final la situation lui échapper à chaque fois (la foule qui part dans le sens opposé lorsqu'il tente de l'organiser, le bateau-suicide qui s'enfonce dans le sol au lieu de partir percuter l'ennemi). *Kizashi*, qui agence l'expérience de guerre (de l'avant-guerre à l'après-guerre) de l'auteur, tout en conservant l'incohérence temporelle et narrative du récit onirique, fait ainsi figure de démonstration logique. On comprend en effet à travers le discours de Miichi qu'il ne s'agit pas seulement de montrer l'impossibilité d'agir sur l'histoire, mais aussi, celle de la représenter dans un roman, et que le récit reste donc en phase avec le caractère méta-romanesque des précédents récits. Après avoir contesté le romantisme dans *Matenrô*, puis le *shishôsetsu* dans *Yume no naka de no nichijô*, Shimao semble

303 Sur cette image de ruisseau, l'entrée de journal du 19 mars 1948 (pleine période de composition de *Yume no naka de no nichijô*) montre Shimao aux prises avec la tentation d'une écriture qui « s'écoule » (流れる) : 流れるのは禁止です。言葉を選べ。(« *Interdit de se laisser emporter par le courant. Choisis tes mots.* ») (*Shimao Toshio Nikki Shi no toge hibi made*, op.cit., p.238.)

304 HANADA Kiyoteru 花田清輝 (1909-1974) : critique littéraire, en particulier théoricien du roman et des mouvements d'avant-garde dans les années 1940-1960.

305 小説など不要です。そのことを私は自分の小説で実証するのです。(*Kizashi*, op.cit., p.18)

306 恐らく成功はしないでしょう。その成功はしないということが、即ち私の小説の存在を主張してくれるのです。(*Ibid.*, p.18)

régler ici ses comptes avec la « littérature de témoignage » (*kiroku bungaku* 記録文学) de son époque³⁰⁷.

Après *Yume no naka de no nichijô*, *Kizashi* se veut implicitement une autre illustration de l'injonction « *atatte kudakerô* » (se briser en atteignant la cible) transformée après-guerre en « *kudakete kara atatteiru* » (se briser, puis atteindre la cible). Il est, par rapport à son prédécesseur, beaucoup plus ancré du côté de la réalité : le texte n'affirme-t-il pas au moment de l'annonce de la mobilisation des trois personnages de départ qu'il était « *impossible de rompre avec la réalité* » (現実には断ちきれはしない) ? Cependant, le spectacle de cette réalité-là a, comme le montre l'explication du romancier Kannô³⁰⁸, pour but final de dénoncer le réalisme, et avec lui, le roman lui-même. Ainsi si *Kizashi* est davantage du côté de la réalité, il est aussi davantage anti-romanesque que *Yume no naka de no nichijô* qui alternait désir de romanesque et contrecoups anti-romanesques, jusqu'au fantasme final de réconciliation. Dans *Kizashi*, « *tout n'est plus qu'un flot* » (もう万事は流れだ。), contrairement à *Yume no naka...* qui n'arrivait à cette conclusion que dans sa dernière scène. Shimao atteint ici le point ultime du processus de déconstruction de la fiction de la guerre qu'il a suivi depuis 1946, et son récit veille lui-même à mettre clairement en relief le rôle de l'onirisme dans ce processus, comme en témoigne l'épisode de la pierre recrachée dans un ruisseau en rêve.

Cependant, à l'intérieur du credo anti-romanesque énoncé par Kannô Miichi, un point attire particulièrement l'attention, car il est difficile de ne pas y voir, si ce n'est un aveu, au moins un indice sérieux disséminé par Shimao sur sa propre méthode d'écriture. Le personnage principal de *Kizashi* explique en effet :

307 Dans l'avant-dernière scénette, celle décrivant le retour à la ville de Miichi, celui-ci commande et boit un *oden* (plat de légumes et de beignets de poisson cuits dans du bouillon), lequel laisse le personnage avec la « *lourde impression que son estomac et ses boyaux se mettaient petit à petit à glisser vers le bas* » (胃や腸が、ずるり、ずるり、と少しずつ又下の方にさがって行くような重い気分) (Ibid., p.17). Il n'est pas interdit de voir dans cet *oden* un jeu de mots que fait Shimao autour du mot « *den* » (伝), signifiant biographie, ou légende.

308 Ibid., p.19 « *Dans la réalité, on vit le présent à cent pour cent, énergiquement, alors que le langage s'en retire avec un air pathétique.* » dit-il (現実には現在というものを百パーセント、エネルギーに生き、その時文字は悲愴な顔付きをして引っこんでいて).

小説、のようなもの、を書いているのは全く不用意にであり、自然発生的であること、それはこうこうであり、しかじかなのだが、実は不用意で且つ自然発生的であることは半ば意識的にやっていることで、それが私の方法なのだが、それを敵にさとられてしまつては私の方法は崩れてしまうのです。それはもう全く到る処に爆弾をしかけて置くのですが、その仕掛けてあるという外見はいうまでもなく、しかけた爆弾自身早く発見されてしまうことがあれば、私の文学は崩壊してしまうのです。気がつかれてさえいけないのですよ。しかし之は大変なことなんだ。そういう方法をとっている自分自身、爆弾をどこに仕掛けたか分からなくなってしまうことがしょっちゅうなのですからね。しかし、屈服はしません。³⁰⁹

Que l'écriture de mes « romans », si on peut les appeler ainsi, soit totalement improvisée, ou entièrement spontanée, ou ceci ou cela, ou telle ou telle chose, en réalité cette improvisation ou cette spontanéité sont quelque chose d'à moitié intentionnel, car c'est là ma méthode, et si jamais l'ennemi se rend compte de cela, cette méthode s'effondre. Je pose des bombes dans des tas d'endroits divers, mais si il est apparent que j'ai posé les bombes, et si les bombes elles-mêmes sont découvertes rapidement, ma littérature est détruite. Même le fait qu'on s'aperçoit de quelque chose m'est interdit. Cependant il y a là quelque chose d'extrêmement difficile. Car bien que j'aie choisi cette méthode, il m'arrive très souvent de ne plus savoir à quels endroits j'ai posé les bombes. Mais je ne capitule jamais.

Ces propos de Kannô Miichi sur le sens de sa littérature « explosive », dissimulés dans sa longue tirade sur l'inutilité du roman, font penser en contrepoint à de nombreuses interviews de Shimao décrivant innocemment sa méthode de description des rêves comme purement spontanée, ne tendant qu'à l'enregistrement de l'expérience sans lui attribuer de sens. Un exemple en est une discussion avec le critique Saigô Takehiko, quand, interrogé au sujet de *Yume no naka de no nichijô* et des récits de rêve d'après-guerre, l'auteur affirme : « Ça a été quelque chose d'entièrement spontané. Quelque chose me démangeait, et je me suis dit « je voudrais écrire » (非常に自然発生的なものです。何かこうむずむずした、書きたいなあとと思った気持ちですね。³¹⁰), puis un peu plus loin « Donner un sens à mes rêves est quelque chose que je ne fais presque jamais. J'ai souvent le pressentiment que les critiques vont quand même sans doute le faire. » (あまり夢意味づけということはやらない。もしかしたら批評する人はそういう意味付けをするんじゃないかなあ、という予感がありますね。³¹¹) . On retrouve, étendu au roman, un discours semblable dans un essai des années 60, « Dôshite shôsetsu o watashi wa kaku ka »

309 Ibid., p.18.

310 SAIGÔ Takehiko 西郷竹彦, SHIMAO Toshio, « Yume no naka de no nichijô – *Matenrô o megutte* » 夢の中での日常『摩天楼』をめぐる (Le quotidien dans les rêves – Autour de *Matenrô*), dans *Uchi ni mukau tabi Shimao Toshio taidanshû*, op.cit., p.289.

311 Ibid., p.295

(Pourquoi est-ce que j'écris des romans?). Shimao y revient justement sur les années d'après-guerre, et qualifie les romans qu'il a d'abord essayé d'écrire à l'époque d' « *enregistrements ou de narrations* » (記録もしくは記述かもしれぬ。). « *Il me semblait que je voulais seulement narrer comme une machine.* » (私はただ機械のように記述していたいなどと思っていたようだった。), « *saisir sous mes yeux les choses qui passaient devant moi et les enregistrer. Saisir avec transparence, sans donner de sens.* » (私の目のまえを過ぎて行くものを目のまえでとらえて記録することだ。意味づけなどしないで透明にとらえること。³¹²), résume-t-il.

Pourtant comme le révèle indirectement l'auteur dans *Kizashi*, et comme l'étude de l'ensemble même de sa littérature d'après-guerre le confirme aisément, cette automaticité revendiquée de l'écriture apparaît en fin de compte « à moitié » comme un leurre. Il s'agirait de déguiser l'intentionnalité de la méthode d'écriture – figurée ici sous la forme de « bombes » – sous une apparence d'improvisation, et ce afin de ne pas éveiller les soupçons d'un « ennemi », derrière lequel on devine logiquement le lecteur. Autrement dit, la négation déclarée de la construction narrative, de l'intentionnalité, en somme de la « position romanesque » serait elle-même un dispositif servant à dissimuler le sens de la littérature de l'auteur. Cependant, la chose est rendue plus complexe encore par cet aveu de « *ne plus savoir finalement où se trouvent les bombes* » qui montre l'attachement de l'auteur à conserver une ambiguïté toute onirique sur ses intentions, comme pour ne plus avoir à s'en justifier lui-même. S'agirait-il, pour Shimao, d'indiquer subtilement, par une mise en abyme à l'intérieur même d'un de ses récits de rêve, lequel est de surcroît prénommé *Kizashi*, soit « *Signes* » (dans le sens ici de « présage »), que son projet littéraire ne se veut jamais pleinement conscient mais doit plutôt, à l'instar de la compréhension particulière du réel à l'œuvre dans *Kizashi*, être compris comme un « présage » ?

Dans un essai bien ultérieur à la période qui nous a intéressé jusqu'ici, Shimao reprend le thème de la dissimulation de sa propre méthode puis de son oubli à l'occasion d'un éloge fait à Horikiri Naoto et à son *Nihon yume bungaku shi*, qu'il félicite d'avoir « *entièrement percé à jour la position fondamentale de*

312 SHIMAO Toshio, « Dôshite shôsetsu o watashi wa kaku ka – Watashi no bungaku » (どうして小説を私は書くか Pourquoi est-ce que j'écris des romans? - Ma littérature) dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.14, op.cit., p.265.

combat à l'œuvre dans sa littérature» (私の文学の中での戦いの基本的な姿勢をすっかり見破られてしまっ³¹³) et avoue qu'il « *cache cela* (Note : sa stratégie) *entre les lignes de ses œuvres* » (それを作品の行間に隠してきたのだった。). Il ajoute cependant que « *plutôt que de cacher, il s'agissait plutôt pour moi d'adopter l'habitude d'enfouir les choses en secret* » (隠したと言うか、ひそかに埋めて置くようなやり方を採ってきた。). « *C'était en effet comme si j'avais oublié où j'avais enfou mes explosifs et leurs fusibles.* » (私は私の炸薬と信管をどこに埋めて置いたのかも忘れてしまったほどだったから。), finit-il par s'exclamer d'une manière qui paraît, pour le lecteur de ses récits de guerre, très évocatrice. Si on met en perspective les propos de Kannô Miichi dans *Kizashi* et ceux de Shimao dans cet essai tardif, ne peut-on pas aller jusqu'à comprendre l'« oubli » comme une partie intégrante et assumée du dispositif de l'auteur, qui lui permet d'atténuer l'impression rétroactive d'intentionnalité ressortant de l'inévitable mise à nu de sa « méthode » par le lecteur ?

Toutefois cette « demi-stratégie » de l'oubli, pour être pleinement opérante, demande elle aussi un matériel particulier – celui de la longue durée. Dans ces années qui s'écourent de la fin de la guerre au milieu des années 50, il n'en est pas encore question ; si les récits de rêve qui y prennent place préfigurent grandement la suite de l'œuvre de l'auteur, ils restent donc avant tout une expérience particulière d'écriture. Chacun d'entre eux, à la manière d'une expérimentation scientifique, procèdent d'une hypothèse de départ, qui est mise à l'épreuve par l'écriture onirique. Dans *Matenrô*, c'est la toute-puissance du verbe ; dans *Sekizô arukidasu*, c'est la coexistence de la guerre et de l'après-guerre ; enfin, dans *Yume no naka de no nichijô*, c'est la possibilité d'écrire un roman et de devenir romancier. Chacune de ces hypothèses sont tout à tour corrigées par l'expérience, ce qui explique l'aspect généalogique de cette « lignée de rêves » : c'est du retour terminal à la réalité qu'évoque *Matenrô* que naît *Sekizô arukidasu*, et c'est ensuite, à partir de la confusion assumée entre « quotidien » et « rêve » à la fin de *Sekizô arukidasu* que s'ébauche la possibilité de *Yume no naka de no nichijô*. Aussi ces trois œuvres, et avec elles l'ensemble de la production de récits de rêve de Shimao de la fin des années 40, s'accomplissent-elles dans un même

313 SHIMAO Toshio, « Yume no tsuzuri » 夢の綴り (Carnet de rêves), encart à *Nihon yume bungaku shi*, op.cit.. p.3-4.

espace-temps paraissant très bref, celui du présent de l'expérience, en prenant ce mot dans les deux sens majeurs du terme.

Dans les années 40, au niveau du vécu, Shimao a fait l'expérience de la guerre puis l'expérience du rêve. Sur le plan de la littérature, qui ne se sépare pas de ces expériences, il a expérimenté la fiction, puis expérimenté le récit onirique. La variété des formes et des perspectives qu'on observe après-guerre à travers la narration de l'expérience de guerre montre bien que, pour l'auteur, il a fallu en plusieurs fois redéfinir le rapport qu'il entretenait avec la littérature, progressant du romantisme au naturalisme, puis du naturalisme à une forme bâtarde de *shishôsetsu* clinique (« *narrer comme une machine* ») et de surréalisme anti-romanesque³¹⁴. Car il faut bien considérer que pour Shimao la guerre a aussi été une « expérience romanesque » qui n'a pas eu les résultats attendus, dans son déroulement pendant la guerre tout d'abord, dans son écriture après-guerre ensuite. Si la critique qui examine la question des sources de l'intérêt de Shimao pour le rêve, et de l'influence qu'a eue ou non la guerre dans le développement de sa méthode d'écriture, ne prend pas en compte ce point crucial, son jugement devient fatalement incomplet.

Par exemple, Tsushima Katsuyoshi est l'un des quelques critiques qui, à la suite de Yoshimoto Takaaki, considèrent que l'expérience de guerre n'a pas fondamentalement modifié la perception du réel de Shimao. L'expérience de *tokkôtai*, dit Tsushima dans son *Shimao Toshio ron*, n'a pas été une expérience particulièrement extraordinaire pour lui, car elle était somme toute conforme à sa psychologie et à sa façon de concevoir l'existence, et c'est d'ailleurs bien pour cela qu'il en a originellement fait le vœu :

314 Cette évolution, me semble-t-il, atténue la valeur de la comparaison que fait Aeba Takao (*Shimao Toshio kenkyû*, op.cit., p.106) entre Shimao et le Gérard de Nerval d'*Aurélia*. Si on reconnaît bien des similitudes d'intention et de construction entre *Aurélia* et *Yume no naka de no nichijô*, par exemple, l'issue des deux récits paraît nettement opposée. Dans *Aurélia*, le narrateur retrouve la santé, sort du « monde d'illusions où (il) avait quelque temps vécu », « heureux des convictions qu'(il) a acquises » (NERVAL Gérard de, *Aurélia*, Paris, Flammarion, 1995, p.80) comme en récompense d'une observation « scientifique » réussie. Par contre, celui de *Yume no naka de no nichijô* finit en abandonnant l'humanité et en cédant totalement au flot du rêve. Pour Shimao en effet l'angoisse envers la réalité qui le pousse vers le rêve redouble dès lors que ce rêve doit être non plus seulement vécu mais « décrit » et « écrit » - de sorte que la simple exploration de soi, fût-elle « scientifique », ne peut pas être un remède contre le mal.

島尾敏雄は自分の人生を見つめるに際して、そのことを考えてみることもあったはずである。あの戦争体験は、そしてそこで取った自分の行動は、あるいは展開された状況は、自分にとって何もかも特殊であり異常なことであったのか、などと。その結果、彼の目には、あの戦争体験というものが自分にとって少しも特殊・異常ではなく、これまでもそれと本質的に似たような状況にでくわし、その中で似たような言動を取っていたと気づいた。³¹⁵

Lorsque Shimao s'est mis à contempler sa vie, il lui est sans doute arrivé de réfléchir à ces choses-là. C'est-à-dire à la question de savoir si cette expérience de guerre, l'attitude qu'il a prise pendant celle-ci, la situation qui s'est développée, étaient pour lui au fond quelque chose de tellement spécial ou d'anormal. Et il s'est alors rendu compte qu'à ses yeux cette expérience de guerre n'était en rien spéciale ou anormale, qu'il avait rencontré une situation ressemblant fondamentalement à celles qu'il avait connues jusque là, et que sa conduite avait été comparable à celle qu'il avait pris dans ses précédentes expériences.

Cette expérience aurait donc surtout servi de confirmation. Elle aurait renforcé cette tendance profonde de l'auteur que Tsushima appelle l'« *immersion dans l'objet par négation de soi* » (自己否定型の対象没入) et qu'il considère comme la « *caractéristique structurelle de la littérature de Shimao* » (島尾文学の構造的特性). Du point de vue de la psychologie, ou du point de vue de sa conception de l'existence, Shimao n'a peut-être en effet pas tellement changé de l'avant-guerre à l'après-guerre. Pourtant du point de vue des « *caractéristiques structurelles* » de sa littérature, et même si la comparaison de l'expérience de *tokkôtai* à l'« *immersion dans l'objet par négation de soi* » peut apparaître comme pertinente, on est obligé de constater que l'après-guerre littéraire de l'auteur – c'est-à-dire, toute l'œuvre littéraire de Shimao depuis 1945 – ne ressemble pas vraiment à cela.

La différence entre ce qu'attendait Shimao de l'expérience de *tokkôtai*, entre sa *fiction* du *tokkôtai*, et son expérience vécue, tant dans le réel que dans l'écriture, d'écrivain-*tokkôtai* est subtile mais fondamentale. Précisément, elle consiste en ce qui sépare l'injonction *atatte kudakero*, « *Se briser en touchant le but* », de la pratique quotidienne et assumée du *kudakete kara atatte iru*, « *Se briser, et ensuite toucher au but* ». Plus explicitement, ce que la guerre puis l'après-guerre ont engendré dans l'écriture de Shimao, est la naissance d'un

315 Tsushima, « Shimao bungaku no kôzôteki tokusei » (島尾文学の構造的特性 Les caractéristiques structurelles de la littérature de Shimao), dans *Shimao Toshio ron Nichijôteki hinichijô no bungaku*, op.cit., p.74-75.

interminable intervalle *temporel* mis en place entre l'auto-destruction du moi et la fusion décisive avec l'objet.

Au fil du « lignage » de récits commençant en 1946, le narrateur « se brise » par le rêve, mais sans que le but ne soit atteint. La mission suicide ne s'élanche plus vers « *l'extrémité des mers du Sud* », mais s'enfouit plutôt dans le sol, à l'instar de celle décrite de manière comique, mais pour autant terriblement signifiante, dans *Kizashi* en 1952. Elle consiste désormais à « *poser des bombes dans des tas d'endroits divers* » puis à « *oublier où elles se trouvent* ». L'axe temporel qui présidait à la mission suicide et condamnait celle-ci à une fatalité linéaire est, dans cette opération, brisé lui aussi à jamais, sans que pour autant, la perspective du « départ », ne s'éteigne totalement. La rupture narrative dont la méthode du rêve a été à la fois le symptôme et l'accélérateur n'a pas été totale. De *Shima no hate* à *Kizashi*, le romanesque semble céder sa place à l'anti-romanesque, mais jamais le fantasme d'une réunion n'est réellement répudié.

Qu'est-ce qui explique donc, au final, ce jugement sévère du milieu des années 50 de la part de l'auteur lui-même, comparant *Yume no naka de no nichijô* et certains de ses prédécesseurs à des « *cadavres* » ? Sans doute en partie l'impact des événements familiaux de l'époque sur Shimao³¹⁶, mais aussi certainement la nature expérimentale, organique, « présentiste » de ces récits, lesquels n'étaient pas pensés pour résister à l'épreuve du temps. Ces textes sont « restreints » par nature, de la même manière que l'apprenti *noberisuto* de *Yume no naka de no nichijô* se restreint à l'expérience du roman. Ce n'est pas un hasard si dans cette postface à *Yume no naka...* citée précédemment Shimao utilise le terme « *kyûkutsu* » 窮屈, soit littéralement « *étriqué* », et éprouve l'impression que cette « *recherche de la partie onirique de l'être humain* » s'est finalement faite « *terriblement à la manière du shishôsetsu* » (その手法ははなはだしく私小説的です) – c'est-à-dire en restant uniquement centrée sur lui-même.

Ce qui manque à ces récits est précisément ce dont le narrateur du récit s'exclut lui-même, provoquant les ravages de la « lèpre » : la dimension sociale et, surtout, la dimension temporelle. On peut aussi remarquer que ce sont ces deux dimensions que l'on retrouve dans les récits de rêve inspirés de l'expérience de guerre, comme *Kotômu* ou *Asufaruto to kumo no kora* – chose qui explique peut-

316 La postface de *Yume no naka de no nichijô* d'où est tirée cette citation date de 1956, soit un an après l'hospitalisation de Miho et le départ de la famille à Amami.

être la raison que l'auteur en conserve un meilleur souvenir. A partir de ces lacunes, Shimao va dans les années 1950, et en partie à cause des circonstances, construire une « méthode » romanesque capable d'entreprendre ce dont la fin de *Yume no naka de no nichijô* exprime le fantasme : « *arracher les corbeaux* » (c'est-à-dire, écrire son Destin), tout en restant « *plongé dans le flot du ruisseau* » (autrement dit, dans le rêve devenu « quotidien »).

Deuxième partie :
Le rêve comme entrecroisement (1954-1976):
***Shi no toge* et les « récits de la femme malade »**

« Même si on écrit, ce n'est pas une rédemption, la rédemption doit être vécue en vrai. »

(Franz Kafka, d'après des paroles rapportées par Max Brod, citées par Shimaio Toshio dans une note privée datée du 17 février 1960³¹⁷.)

317 La phrase citée par Shimaio est 「書いたって贖罪にならない、実際に贖罪の生活を送らなくちゃ」(citée dans *Techô* 手帳 (Carnet) de SHIMAO Toshio, sous-titré « 30 avril 1959 au 31 janvier 1961 », Kagoshima kindai bungaku kan かがしま近代文学館 (Musée de littérature moderne de Kagoshima, abrégé en KKB), n°02000045852). La traduction française des propos de Kafka (qui concernaient le roman de Léon Tolstoï, *Résurrection*) est cependant légèrement différente : « *On ne peut pas écrire la rédemption, on peut seulement la vivre.* » (BROD Max, *Franz Kafka : Souvenirs et documents*, traduit de l'allemand par Hélène Zylberberg, Paris, Gallimard, 1962, p.261).

II Le rêve comme entrecroisement (1954-1976)

A) La fusion comme objectif : sur le processus d'écriture des *byôsaïmono*

Shi no toge 死の棘 (L'aiguillon de la mort) reste l'œuvre phare de Shimao Toshio, non seulement la plus connue mais même, pour une grande partie du lectorat japonais, celle qui le définit exclusivement. «*Shimao Toshio, connu pour « Shi no toge », une œuvre qui décrit les aspects d'un problème entre époux* » (夫婦の問題の姿を描いた「死の棘」で知られる島尾敏雄) : voici, par exemple, comment commence un article du *Nikkei Shinbun* commémorant en octobre 2016 le trentième anniversaire de la mort de l'auteur³¹⁸. *Shi no toge* a certes été écrit pendant dix-sept ans (de 1960 à 1976³¹⁹), mais l'œuvre de Shimao s'étend, elle, sur une quarantaine d'années au moins (une cinquantaine en comptant la période d'avant-guerre). Pourquoi donc cette vision aussi exclusive de son travail ?

Adapté en film³²⁰, en pièce de théâtre, et même récemment en opéra³²¹, le roman *Shi no toge* fait partie, avec l'ensemble des événements qui lui servent de toile de fond depuis l'expérience de guerre de l'auteur, des mythes littéraires du Japon contemporain. Il doit ce statut non seulement à la qualité de son écriture mais à l'idée que *Shi no toge* serait la conclusion logique non seulement de l'œuvre littéraire de l'auteur mais de sa vie – en d'autres termes, qu'elle représenterait une espèce d'absolu romanesque où l'existence réelle de Shimao se nouerait à sa littérature. Cette perspective a trouvé son prolongement à travers l'intérêt de plus en plus prononcé que la critique comme le public ont développé

318 *Nihon Keizai Shinbun* 日本経済新聞 *Shimao bungaku no nazo : fûfuzô ni shinjijitsu* 島尾文学のナゾ 夫婦像に新事実 (Le mystère de la littérature de Shimao : de nouveaux faits qui touchent à l'image d'un couple), édition du 10 octobre 2016, p.40.

319 La publication du roman commence en 1960, mais les premiers manuscrits datent de 1959.

320 Le film, réalisé par Oguri Kôhei 小栗康平, a reçu le Prix spécial du jury au festival de Cannes en 1991.

321 Par un musicologue d'Okinawa, Jôji Shô (上地昇) : *Opera essei shû – Toshio to Miho no monogatari* (Opéra et essais – Le roman de Toshio et Miho), Naha, Dentô to sôzô no kai, 2018.

ensuite pour l'autre protagoniste des événements, la femme de l'auteur, Miho³²². La figure de Shimaō Miho, elle-même devenue romancière dans la seconde partie de sa vie, a ainsi acquis un statut, sinon égal, tout du moins inséparable de celui de son mari³²³.

Au sujet du processus d'écriture du roman *Shi no toge*, la critique a d'abord vu le résultat d'un accident de vie et le « *témoignage d'une défaite devant la réalité*³²⁴ ». C'est le terme précisément employé par le critique Okuno Takeo, grand laudateur et promoteur de Shimaō, qui a jugé qu'il y avait là un basculement d'un auteur plutôt d'avant-garde, surréaliste, attiré par l'écriture onirique, vers le *shishōsetsu* et l'écriture réaliste du moi, et ce par l'effet des circonstances personnelles. Cependant, cette analyse qui date du début des années 60 n'a pas longtemps survécu à la progression du roman, quand la critique s'est rendue compte qu'il y avait là une forme nettement plus hybride et ambiguë de romanesque que le canon japonais du *shishōsetsu*. Pour autant, ce qu'on pourrait appeler l'« effet de réel » de l'œuvre, souvent magnifié par la proximité de nombre de critiques avec les protagonistes eux-mêmes, a permis aux analyses psychobiographiques (et, bien souvent, hagiographiques) de continuer à dominer durablement les débats. On peut même dire que, d'une certaine manière, les études centrées sur la « personne » de l'auteur se sont perpétuées par la suite à travers la critique inspirée par les *postcolonial studies*. Celle-ci, en se focalisant particulièrement sur le passé de Shimaō comme commandant de l'armée japonaise mobilisé dans les îles du Sud, a voulu faire de *Shi no toge* le deuxième terme du développement quelque peu dialectique d'un « conflit » sous-jacent entre Shimaō et l'archipel colonisé d'Amami. Dans cette optique, la guerre serait le déclencheur du conflit, la maladie de Miho son contre-coup, et le travail sur *Yaponesia* sa

322 SHIMAO Miho 島尾ミホ(1919-2006). Elle est notamment l'auteur de *Umibe no sei to shi* 海辺の生と死 (« Vie et mort sur la plage »), une collection de courts récits évoquant divers épisodes de sa vie à Amami. Ce recueil a inspiré un film du même nom sorti au Japon en juillet 2017 (*Umibe no sei to shi*, réalisé par KOSHIKAWA Michio 越川道夫), dont le scénario reprend également certains éléments des récits de guerre de Shimaō.

323 Un certain nombre de publications récentes insistent d'ailleurs sur cette « inséparabilité littéraire » du couple : par exemple *Shimaō Toshio-Miho no sekai* 島尾敏雄・ミホの世界 (Le monde de Shimaō Toshio et Miho) de HISAI Toshiko 久井稔子 (Kagoshima, Taki shobō, 1998) ou le recueil d'essais *Shimaō Toshio – Miho : kyōritsu suru bungaku* 島尾敏雄・ミホ 共立する文学 (Shimaō Toshio et Miho : une littérature collaborative), lequel commémore à la fois le 100^e anniversaire de la naissance de l'un (Toshio), et le 30^e anniversaire de la mort de l'autre (Tokyo, Kawade Shobō Shinsha, 2017).

324 「現実への敗北の記録」(OKUNO Takeo, « Yume » 「夢」 « Rêve », dans *Shimaō Toshio* 島尾敏雄論, Tōkyō, Tairyūsha, 1977, p.41.)

résolution. Il s'agit de ce fait de continuer à voir quelque part l'écriture des « récits de la femme malade »³²⁵ comme la représentation d'un « romanesque » propre à la vie de Shimao, quoique centré ici non plus sur l'individu mais sur le soldat Shimao.

A sa publication, l'œuvre a été qualifiée d'absolument unique dans la littérature japonaise³²⁶. Cependant, en dépit du succès critique du roman, les travaux visant à élucider sa construction et sa signification sont longtemps restés assez rares³²⁷. La publication ces vingt dernières années de matériaux inédits, puis l'ouverture au public des manuscrits de l'auteur³²⁸, ont ouvert à ce sujet de nouvelles perspectives. Même si cette présente thèse n'a pas vocation à percer tous les secrets de *Shi no toge*, il aurait été dommage de ne pas profiter de ces opportunités. Quand on étudie minutieusement le processus d'écriture qui, dans les années 50 puis 60 et 70, a mené à la construction du roman, on est en effet frappé de voir à quel point celle-ci fut heurtée, hésitante, parfois contradictoire, au point qu'on peut parfois même se demander pourquoi, à la toute fin des années 50, Shimao a entrepris la construction d'une œuvre dont la nécessité n'avait rien d'évident.

Évoquons tout d'abord la chronologie de l'œuvre et des événements qui en sont à la base³²⁹. Un jour de septembre 1954, Miho découvre le journal intime

325 Le terme général qu'utilise la critique pour désigner les récits parlant de la maladie de Miho et de la crise familiale est *byôsaimono* 病妻もの, soit donc, littéralement, « récits de la femme malade ».

326 « La littérature japonaise a acquis grâce à ceci une littérature nouvelle qu'on ne trouve en rien dans sa tradition. » (日本文学はこれでその伝統にない新しい文学を獲得したのだ。) Ce jugement vient d'un article de TEZUKA Tomio en 1963 dans la revue *Bungei* (TEZUKA Tomio 手塚富雄, « Shin bungaku no jisshô » 新文学の実証 (« Les preuves d'une nouvelle littérature »), repris dans Aeba, op.cit., p.32).

327 ISHII Hiroshi note ainsi avant sa propre analyse chapitre par chapitre de *Shi no toge*, qui est parue dans la revue *Gunkei* entre 2015 et 2016 : « On peut considérer qu'une analyse méticuleuse de chaque chapitre de *Shi no toge*, l'élucidation des rapports entre les douze chapitres et leur structure etc, une explication de texte soigneuse suivant le développement du roman, n'ont pratiquement jamais été entrepris. » (『死の棘』各章の綿密な分析、十二章間の関係や構造の解明など、小説の発展に即した丁寧な読み解きはあまりされてこなかったように思われる。) (ISHII Hiroshi 石井洋詩, « *Shi no toge* kô (1) », 『死の棘』考 (1) (Réflexions sur *Shi no toge*), *Gunkei* 群系, n°35, 2015, p.135).

328 En 2012, Shimao Shinzô 島尾伸三(1948-), fils de Shimao Toshio, a fait don au musée de littérature moderne de Kagoshima (かごしま近代文学館 *Kagoshima kindai bungaku kan*) d'une très large partie des manuscrits de son père, dont l'intégralité des écrits concernant *Shi no toge* et a permis que les chercheurs puissent les consulter librement. J'ai pu moi-même les consulter sur place de janvier à avril 2018.

329 Un tableau chronologique des événements et des textes qui leur sont associés est disponible en annexe du chapitre (voir infra p.349).

de son mari et, sans doute confrontée à la description des infidélités conjugales de celui-ci, est prise à ce moment-là de violentes crises d'hystérie. Ces crises s'aggravent rapidement, et se transforment en véritables séances de persécution. Après plusieurs consultations médicales, Miho est hospitalisée en clinique psychiatrique dans le courant de l'année 1955, les médecins soupçonnant une schizophrénie. Son mari décide de rester à ses côtés pendant son hospitalisation. La même année, Shimao commence la narration de ces événements, dans une série de nouvelles qui ont pour théâtre sa vie d'alors à l'hôpital. Cette série, appelée *byôin-ki* 病院記 (« récits de l'hôpital »), se poursuit pendant deux ans, jusqu'en 1957. L'année 1956, Shimao fait aussi paraître dans la revue féminine *Fujin kôron* 婦人公論 un texte intitulé « Tsuma e no inori » 妻への祈り (Supplique à ma femme) dans lequel il explique en détail sa situation présente, faisant au passage vœu de repentance et jurant fidélité à son foyer. Encore deux ans plus tard, en 1958, sollicité par la même revue, il ajoute un appendice, dans lequel il décrit la guérison de sa femme, leur départ collectif à Amami, puis semble tirer les conclusions des événements en annonçant une « pause dans son travail ».

十年という期間を私はひとつの折目と考えている。今私たちの生活は外に向かってはかなり閉ざされている。それはいくら病的なことにはちがいない。しかし、私は十年間は私のこころをゆるめないで、今のままの態勢を続けようと思う。私の仕事は妻とそして子供ら二人のこころのなかに私が植えつけたしこりを完全にときほぐすことなのだ。それ以外に私の仕事があろうとは思えない。³³⁰

Je considère qu'une période de dix ans constitue une césure. A présent notre vie familiale est très fermée au monde extérieur. Il y a sans doute quelque chose de malade là dedans. Cependant, aujourd'hui j'ai envie qu'il continue d'en être ainsi pendant dix ans, sans relâcher ma méfiance. A présent mon travail est de défaire entièrement la tumeur que j'ai ensemencé dans le cœur de ma femme et de mes enfants. Je ne pense pas qu'il puisse y avoir d'autre travail pour moi en dehors de cela.

C'est aussi aux alentours de cette période que Shimao commence à porter une attention sérieuse aux îles Ryûkyû et que paraissent ses premiers « *essais sur les îles du Sud* » (南島エッセイ *nantô essei*). De fait, cette année 1958 où il ne publie aucun roman ressemble véritablement à l'épilogue d'une situation personnelle difficile et également à un changement radical de bord qui semble l'éloigner de la littérature romanesque. Or, fin 1959, après avoir écrit quelques

330 SHIMAO Toshio, « Tsuma e no inori Hoi » 妻への祈り補遺(Annexe à la « Supplique à ma femme »), dans *Shimao Toshio zenshû* vol.13, op.cit., p.221.

nouvelles dans le courant de l'année, il commence la rédaction de *Shi no toge*, qui se poursuivra en tout sur une période de dix-sept ans, et finira par devenir une incontournable obsession. On ne peut ainsi échapper à la conclusion que si chez Shimao l'expérience vécue décide de la littérature, la réciproque est toute aussi vraie, puisque la littérature devient elle-même expérience vécue et par conséquent description d'une expérience littéraire elle-même.

Dans ce processus, si le rêve paraît tenu à distance dans les premiers « récits de la femme malade », voire même, dans une certaine mesure, répudié, il retrouve ensuite une place centrale, bien que de manière singulièrement différente de celle qui prévaut dans les récits d'après-guerre. La richesse et la complexité de l'écriture de *Shi no toge* rendant impossible une approche thématique, il s'agira dans cette partie plus encore que dans la précédente, d'aller et venir entre l'étude de la narration que fait Shimao de son expérience et l'analyse de l'utilisation de la méthode du rêve afin d'instaurer entre ces deux choses un rapport de réciprocité qui permette d'éclairer l'une à la lumière de l'autre.

1) Les *byôin-ki* (chroniques de l'hôpital)

L'ensemble des « récits de la femme malade » est divisé en deux périodes : de 1955 à 1957, la période dite des « récits de l'hôpital », qui décrit la vie du couple pendant son hospitalisation en hôpital psychiatrique, puis la période du « foyer » de 1960 à 1976, qui comprend tous les textes réunis sur 16 ans dans *Shi no toge*, représentant la période de sept ou huit mois du début de la crise jusqu'à l'hospitalisation. Cette séparation est donc à la fois thématique et chronologique : ces deux séries de récits se déroulent globalement dans deux univers différents (l'hôpital, puis le foyer), à deux périodes différentes, et interfèrent peu entre elles. De plus, la chronologie de l'écriture est globalement inversée par rapport à celle des événements réels : Shimao ne commence pas par décrire le début des événements – les scènes de crise qui prennent place dans le foyer – mais leurs conséquences. Les « récits de l'hôpital » sont d'ailleurs écrits presque simultanément aux événements qu'ils décrivent : le premier d'entre eux *Ware fukaki fuchi yori* (Du fond de l'abîme) est écrit et publié en 1955, soit à

l'époque où le couple était encore hospitalisé. Le but initial de l'écriture de ces œuvres paraît, si on en croit l'auteur, fort simple : il s'agissait, sinon de guérir sa femme, tout du moins de s'efforcer qu'elle aille mieux. « *Mes récits de l'hôpital* », déclare Shimaō quelques années plus tard, « *ont donné à ma femme une sorte de force, pour que lorsqu'elle les lise cela apaise le mal dont elle souffrait.* » (私の病院記は妻がそれを読むことによって彼女の病を和らいで行くことに、ひとつの力を与えることになったのです。³³¹)

A l'origine des *byōsaimono* existe donc une volonté élémentaire, presque naïve, de retranscription des événements et d'expression des sentiments face à une situation présente et pressante. En 1956 dans « *Tsuma e no inori* », Shimaō expose en détail le sens originel de cette « littérature thérapeutique » :

私と妻は二人一緒に入院した。精神病の夫に妻が付添って入院する例が少ないが、患者である妻に夫が付添って入院することは例がないということで、いろいろ考慮の結果、男の患者の精神病棟の個室に入れて貰うことになった。そして半年近い間、私と妻とはその精神病棟の中で世間と隔絶して暮らした。そこでの奇態な生活の一端を、「われ深きふちより」という短編集に収めた二、三の作品の中で、私は表現しようと試みはしたが、入院中に妻の発作のあいまを盗んでむしろ祈りのような気持で、そしてそれがいくらかでも妻に通うことを願って書いたそれらの作品が、果たして何らかの表現をなし得たかどうか。³³²

Moi et ma femme entrâmes tous les deux à l'hôpital. Les cas où un malade psychiatrique est accompagné par sa femme lors de son hospitalisation sont rares, mais le cas inverse était alors totalement inconnu. Après diverses considérations, nous fûmes admis dans une chambre individuelle du bâtiment des maladies psychiatriques réservé aux hommes. Puis, pendant environ une demie année, moi et ma femme vécurent coupés du monde dans ce bâtiment. J'ai essayé de représenter en partie cette étrange expérience dans deux ou trois œuvres qui figurent dans le recueil intitulé « Ware fukaki fuchi yori », et je dois dire que dans ces textes écrits comme une prière entre deux crises de ma femme, dans l'espérance de pouvoir communiquer un peu avec elle, j'ignore si je suis parvenu à une expression qui fait sens.

Avant même le début de leur écriture, les *byōsaimono* sont pensés comme une expérience mutuelle. Shimaō entre à l'hôpital aux côtés de sa femme, chose qu'il présente comme inédite dans le contexte médical de l'époque, et précise dès le départ son projet de représentation romanesque, à l'origine presque simultanée à

331 SHIMAO Toshio, « Niwa Masamitsu e no henji » 丹羽正光への返事 (Réponse à Niwa Masamitsu), dans *Shimaō Toshio zenshū*, vol.14, op.cit., p.13.

332 SHIMAO Toshio, « Tsuma e no inori » 妻への祈り (Supplique à ma femme), dans *Shimaō Toshio zenshū* vol.13, op.cit., p.179.

l'expérience elle-même, comme dicté par la volonté de « communiquer » avec son épouse rendue inaccessible au dialogue par la maladie. Ce but de départ continuera d'influencer les « récits de la femme malade » jusqu'à la conclusion de *Shi no toge*, et ne fera en fait que s'approfondir encore et toujours plus, jusqu'à l'immersion corps et âme dans l'univers psychique de l'être aimé. Si l'intention initiale ne change pas, sa mise en œuvre évolue progressivement à partir de cette traduction immédiate que proposent les « récits de l'hôpital » : la longue durée de *Shi no toge* peut ainsi être interprétée comme la lente mise en œuvre puis le perfectionnement, et enfin, la transcendance d'une singulière forme d'expression artistique à partir d'un objectif originellement relationnel.

La « femme malade » est un thème important de la littérature japonaise d'après-guerre, exploré par de nombreux auteurs associés traditionnellement au *shishôsetsu*, tels Yasuoka Shôtarô ou Kojima Nobuo³³³. Cependant, dans le cas de Shimao, de nombreux critiques considèrent que ce qui rend le roman fondamentalement différent du genre traditionnel du *shishôsetsu* auquel on peut le rattacher à première vue est la différence de perspective, celle-ci n'étant plus centrée sur le « je » mais partagée avec les autres membres du foyer³³⁴. Il faut pourtant noter que cet aspect bien visible dans *Shi no toge* est le résultat d'une évolution sensible de l'écriture d'une même expérience année après année, que l'on pourrait comparer à un mouvement de « zoomage » vers un objet qui finit par en devenir tellement proche qu'il devient difficile de se distinguer de lui.

Dans *Ware fukaki fuchi yori*, et la série de « récits de l'hôpital », qui rassemble une dizaine de récits écrits sur une période de deux ans, le thème fondateur est celui de la séclusion des deux personnages, une séclusion vécue, mais nullement forcée et au contraire désirée. Coupés du monde, le narrateur et son épouse le sont de manière spatiale, enfermés dans un espace dont ils n'ont pas

333 Voir par exemple *Kaihen no kôkei* (海辺の光景, 1959) de YASUOKA Shintarô ou *Hôyô kazoku* (抱擁家族, 1965) de KOJIMA Nobuo. Pour une généalogie du thème de la « femme malade » dans la littérature japonaise d'après-guerre, voir KOBAYASHI Tomoko 小林知子, « Byôsaimono no keifu Sono naiyô o megutte » 病妻ものの系譜—その内容をめぐって (La généalogie des récits de la femme malade – autour de ce thème) dans SHIMURA Kunihiro 志村有弘, *Shi no toge sakuhinron shû* 死の棘 作品論集 (Collection d'articles critiques sur *Shi no toge*), Tôkyô, Kuresu Shuppan, 2002, p.345-352.

334 Voir par exemple à ce sujet KAZUSA Hideo « *Shi no toge-Demon no me* » 『死の棘』—デモンの眼 (*Shi no toge*, les yeux du démon), dans *KAIE*, vol.1, n°7, décembre 1978, p.64-65.

le droit de sortir, mais ils le sont également de manière temporelle, restant entièrement préservés de la quotidienneté singulière qui caractérisera par la suite la narration de *Shi no toge*. Certes, l'ensemble de ces chroniques de la vie à l'hôpital montre une certaine chronologie, qu'on retrouve dans la mention des déménagements successifs du couple dans le groupe hospitalier. Cependant le quotidien hospitalier, décrit à travers une suite de tableaux fixes plutôt que dans son déroulement continu, n'en renvoie pas moins l'image d'un temps clos et figé.

Il faut à ce sujet prendre en compte le fait que le foyer et l'hôpital sont deux environnements distincts qui impliquent nécessairement une configuration narrative différente. La critique, dans son approche des *byôin-ki*, a souvent négligé cet élément, se contentant souvent d'une conception binaire des rapports entre les deux personnages principaux de la série de récits. Dans le foyer, femme et mari sont seuls, avec leurs enfants, alors que le monde extérieur est pratiquement réduit à la figure nébuleuse et menaçante d'« *aitsu* », la maîtresse insaisissable du narrateur. Dans l'hôpital, le couple vit isolé de ses enfants, mais entouré de la multitude de personnages secondaires que forment les pensionnaires, médecins et autres infirmières de l'hôpital. La conséquence de cette configuration différente est que le narrateur, s'il est soumis à la volonté décrite comme toute-puissante de sa femme Miho, ne l'est pas de la même manière. Dans *Shi no toge*, Miho exerce son pouvoir par la parole, en tant que figure divine ou démoniaque ; dans les chroniques de l'hôpital, elle ne le fait que par la maladie, en tant que patiente d'un hôpital où son mari l'accompagne. Sa maladie, son traitement, le diagnostic des médecins, paraissent par là dénués du halo métaphysique – la « punition divine » reçue pour châtement de l'adultère et de l'abandon de famille – par lequel le narrateur de *Shi no toge* les perçoit. La temporalité de Miho, qui régit l'univers du narrateur, n'est pas ici subjective mais objective : c'est celle des « crises » prises comme phénomènes médicaux. Cette extériorité du mal apparaît dès le passage introductif où le narrateur présente l'environnement où le couple évolue tout au long des « récits de l'hôpital » : « *Quand nous nous rendions encore comme visiteurs extérieurs dans la salle de consultation du service de neurologie, regardant depuis le bâtiment de neurologie les bâtiments de psychiatrie au loin je ne pouvais m'empêcher de sombrer dans de noires pensées.* » (私たちがまだ外来で

神経科の診療室に通っていた時分、私は神経科の病棟から精神科の病棟を遠巻きにして眺めながら、暗い気持ちに陥ち込んで行くのを防ぐことができなかった。³³⁵⁾

Si la première phrase de *Ware fukaki fuchi yori* rend particulièrement apparente cette rupture avec le monde extérieur par la vision des deux bâtiments conjoints (le « bâtiment de psychiatrie » et le « bâtiment de neurologie ») qui semble saturer tant l'espace que l'esprit du narrateur, la résonance psychologique que provoque en lui cette vision en lui montre également que la maladie de Miho est comme incarnée et disséminée dans cet environnement extérieur. Au fil des chroniques de l'hôpital, le couple est ainsi d'abord interné dans le « service de psychiatrie » avant de l'être, à la suite de la fugue de Miho décrite dans *Nogare iku kokoro*, dans celui de neurologie. Maladie « psychiatrique » ou « neurologique », le « mal » de Miho est en tout cas borné dans une définition scientifique qui, si elle le rend moins incertain, le rend aussi moins intime. Dans les *byôin-ki*, le couple se trouve en situation de dépendance totale ; là où dans *Shi no toge* la solution de la fuite vers un ailleurs fantasmé (le paradis perdu paternel du Tôhoku ou maternel des îles du Sud) s'impose aux protagonistes, en même temps que le vœu progressif de « construire un nouveau passé », dans les récits antérieurs, les deux protagonistes sont enfermés dans une impuissance statique et s'en remettent exclusivement à la médecine, qui n'a d'ailleurs rien de mieux à leur proposer que l'attente et le sommeil.

Cette dépendance apparaît aussi en rêve. Dans *Ware fukaki fuchi yori* survient ainsi un rêve qui donne d'ailleurs indirectement son nom au récit : le narrateur se voit « fou » lui aussi comme sa femme, et dès lors le couple « *en vient à penser qu'ils étaient désormais incapable l'un et l'autre de remonter hors de l'abîme* » (二人共深きふちよりは上ることはできなとおもうようになっていた). Le narrateur est réduit à la subordination la plus totale, enfermé à vie dans l'hôpital qui est bientôt menacé de destruction par une contamination bactérienne. Les autres malades s'agitent autour de lui ; cependant le couple ne ressent pas la moindre angoisse, le narrateur s'inquiétant seulement au final du sort d'une des infirmières de garde. A la suite de ce rêve, le narrateur indique : *à cette époque*

335 SHIMAO Toshio, *Ware fukaki fuchi yori* われ深きふちより (Du fond de l'abîme), dans *Shimao Toshio sakuhinshû*, vol.4, op.cit., p.1.

j'oubliai généralement le contenu des rêves, mais ce rêve-ci me resta distinctement en mémoire, et agit sur moi en me donnant une étrange résolution.

(この頃夢の筋は大てい忘れてしまうのだが、この夢ははっきり覚えていて、妙に自分に覚悟がつくような具合に作用して来たのだ。³³⁶)

S'il faut essayer de comprendre cette « résolution », c'est précisément le fait de rester enfermé dans l'hôpital coûte que coûte, à l'instar de ce qui se passe dans le rêve lui-même³³⁷. Ainsi le pouvoir prescriptif que l'on constatera par la suite dans les rêves de Miho dans *Shi no toge* se voit en quelque sorte ici conféré à l'hôpital lui-même, le narrateur voyant dans sa réclusion en rêve la promesse de sa réclusion dans la réalité. Il ne faut pas perdre de vue non plus à cet égard le but initial de cette série de textes : communiquer, atteindre l'autre, le convaincre. Aussi le vœu obsédant que fait le narrateur de rester avec sa femme l'un et l'autre isolés du monde, et isolés du passé, correspond-t-il aussi à une écriture volontariste visant à imprimer ou à renforcer ce même désir chez la destinataire première de son œuvre.

Cependant l'isolement du couple apparaît comme une situation double. D'un côté les deux personnages sont coupés du monde, et, loin d'espérer sortir au plus tôt de l'hôpital, le narrateur ne cesse d'ailleurs d'invoquer un emmurement toujours plus rigoureux. Il s'agit donc d'un désir de dépendance extrême envers l'extérieur que constitue l'environnement « normal », « objectif » du monde médical, lequel exerce son contrôle par des « impératifs catégoriques ». On retrouve là le thème classique chez Shimao du *shijômeirei* (至上命令), l'ordre suprême indiscutable, image redondante des récits de guerre. Le terme apparaît d'ailleurs en toutes lettres dans le récit lorsque le narrateur évoque l'ordre de l'hôpital de quitter le bâtiment de psychiatrie pour celui de neurologie : *それは今の私たちにとってやはり至上命令であった。*³³⁸(« *Pour nous ce fut véritablement alors un ordre suprême.* »). Pour autant, l'hôpital n'en reste pas moins lui-même un

336 Ibid., p.7.

337 Dans le manuscrit original de *Ware fukaki fuchi yori*, le narrateur manifeste cette volonté d'installation définitive par la phrase 「私たちはいよいよこの病棟に腰を落ち着けてしまうことになるのか。」 (« *Allions-nous devoir élire domicile dans cet hôpital ?* ») qui est finalement barrée (SHIMAO Toshio, *Ware fukaki fuchi yori (sôkô)*, われ深きふちより (草稿), Manuscrit de *Ware fukaki fuchi yori*, daté du 11-24 août 1955, KKB, n°2000045530, p.18).

338 *Ware fukaki fuchi yori*, op.cit., p.10.

espace qui fait écran au milieu des rapports conflictuels du couple. Sa valeur, pour le narrateur comme pour sa femme, consiste en effet non seulement en ce qu'il les isole du monde maudit et menaçant de la ville, mais aussi, paradoxalement, en ce qu'il les isole l'un de l'autre. Bien que partageant constamment le même espace restreint, les deux personnages en effet ne se rapprochent pas réellement l'un de l'autre : ils tentent plutôt d'atteindre mutuellement l'équilibre prescrit par l'environnement qui les entoure, en l'occurrence ce « *sommeil sans s'endormir* » décrit dans la nouvelle du même nom *Nemurinaki suimin* 眠りなき睡眠 (1957), et qui désigne précisément non pas leur propre sommeil mais plutôt celui prescrit par l'hôpital, dans lequel ils tentent tant bien que mal de se fondre.

Cette dépendance à l'égard de l'environnement hospitalier, que revendique le narrateur, ne fait pas pour autant oublier que lui-même, n'étant pas un malade mais un personnage « lucide » et sain d'esprit, est incapable de s'y intégrer pleinement. La distance représentative du romancier contemplant un spectacle comme à travers une vitre se manifeste parfois de manière sensible. A titre d'exemple, *Ware fukaki fuchi yori* s'achève sur une scène curieuse, dans laquelle les pensionnaires de l'hôpital psychiatrique s'adonnent à une sorte de ronde. Cet exercice mi-ludique, mi-thérapeutique, frappe vivement l'imagination du narrateur :

患者の持病の誇張された表現が、いろいろな人間のタイプのギニョール人形のように、がっくりがつくり踊り廻った。

私はその中の何人かの顔と様子とに馴染んでいたのだ。彼らの背負った、私には未知の過去の生活が、満更知らなくてもないような具合に、ひどく想像力を豊かにしてくれたのだ。

殊に西洋風の円い輪の踊り。男と女が一組ずつ手を取り合って、全体が輪になり、軽快な音楽に合わせながらぐるぐる輪を廻して行くのを私は好んだのだ。³³⁹

Les patients dansaient avec des mouvements saccadés, leur maladie accentuée dans leur expression, comme les poupées d'un spectacle de guignols représentant divers types humains. Le visage et les manières de plusieurs d'entre eux m'étaient familiers. Leur existence passée, inconnue de moi, qu'ils portaient comme un fardeau, enrichissait terriblement mon imagination, d'une manière qui ne m'était pas entièrement étrangère.

C'était particulièrement le cas d'une sorte de ronde à la façon occidentale. J'appréciais de voir ces paires d'hommes et de femmes se tenant chacun par la main, formant une ronde, et tournant au rythme d'une musique guillerette.

339 Ibid., p.12.

Plus que l'étrangeté de ce spectacle, c'est le regard du narrateur qui est remarquable ici : il observe à distance, jouit de la scène, « *enrichit son imagination* ». Si les *byôin-ki* possèdent peu d'aspects méta-littéraires et ne développent pas cette conscience d'être en train d'écrire un roman que l'on voyait à l'œuvre dans *Yume no naka de no nichijô* et que l'on retrouvera par la suite dans *Shi no toge*, le narrateur se place pourtant ici de façon apparente dans la position d'un romancier qui enregistre un environnement singulier en vue de le décrire par la suite. On retrouve d'autres exemples de cette perspective dans ces textes successifs faisant le portrait des pensionnaires de l'hôpital, et qui pour certains d'entre eux portent des titres à connotation clairement descriptive : *Kyôsha no manabi* 狂者の学び (L'enseignement des fous) ou encore *Aru seishinbyôsha* ある精神病者 (Un malade mental). Le pathétique mêlé au pittoresque, parfois au baroque, de ces nouvelles rappelle fortement les *Souvenirs de la maison des morts*³⁴⁰ : comme les prisonniers du roman de Dostoïevski, les malades de l'hôpital apparaissent à travers le regard d'un « intrus », un être tiers qui bien que partageant leur quotidien et étant soumis aux mêmes règles, diffère d'eux par son statut d'être sain d'esprit et son pouvoir de représentation.

Cependant il faut aussi noter que ce pouvoir n'est pas sans limites : comme souvent chez Shimao, la description d'autrui ne saurait se faire sans une certaine tension anxieuse et un « manque de confiance » (*tayorinasa*) envers sa propre représentation stable du réel. Dans *Kyôsha no manabi*, par exemple, le narrateur qui « étudie » les patients de l'hôpital, finit à la fin du récit par subir le regard des passants qui traversent la rue près de l'établissement, si bien que l'énonciation du texte bascule du « je » (*watashi*) au « nous » (*wareware*), englobant inopinément le romancier dans l'objet qu'il vient de décrire :

通行人がわれわれを見る。その眼付でわれわれが「物」のように見られていることが分かった。買物籠をぶらさげて子供の手をひいた一人の女は道のまんなかに立ち止って、口をあけてわれわれの通りすぎるのを見送った。³⁴¹

340 Dostoïevski est l'une des grandes influences de jeunesse de Shimao et restera un modèle romanesque durable pour lui, sans pour autant, comme souvent, que l'auteur assume franchement son héritage (voir l'essai *Dosutoiefusuki shirazu* ドストイェフスキイ知らず (Sans connaître Dostoïevski, *Shimao Toshio zenshû*, vol.15, op.cit., p.36-39 dans lequel Shimao tente de modérer l'aveu de l'influence que le maître russe a eue sur lui).

341 SHIMAO Toshio, *Kyôsha no manabi* 狂者の学び (L'enseignement des fous), *Shimao Toshio sakuhinshû*, vol.4, op.cit., p.27.

Les passants nous regardaient. Je compris à travers ce regard que nous étions vus comme des « choses ». Une femme, un cabas au bras, et tenant un enfant par la main, s'arrêta au milieu de la rue pour nous regarder passer, la bouche ouverte.

Cette ambiguïté du regard s'applique aussi à la relation du narrateur avec Miho. Le narrateur reste sans cesse sous la surveillance du regard de sa femme ; mais il dispose de son côté du monopole de la description. Si dans *Shi no toge* l'épouse du narrateur exerce sa domination par le langage, elle est dans les récits de l'hôpital un personnage globalement silencieux, à la parole volontiers lapidaire, infantile, répétitive mais dénuée de la logique et de la force qui transparait par la suite, comme si cette parole était anesthésiée par l'impératif thérapeutique du sommeil. Là encore, le contexte explique en partie cette perception : le personnage est une malade mentale traitée dans un environnement hospitalier (donc en position institutionnelle de soumission), et non une maîtresse de foyer. En apparence, et comme les critiques l'ont bien noté³⁴², le narrateur paraît plus soumis que jamais à la volonté de sa femme, mais s'il désire ardemment cette soumission, ce n'est ni par masochisme, ni même réellement par contrition, mais pour rendre leurs relations aussi simples et prévisibles que possible. Il ne s'agit pas ici de se soumettre à une déesse vengeresse, mais à une « machine » médicalisée.

Le narrateur, par ailleurs, ne reste sous l'emprise de sa femme que de manière partielle et temporaire – dans les moments de veille où le traitement n'agit pas. Il se trouve ainsi face à un dilemme permanent : l'absence de sommeil de Miho signifie inévitablement le calvaire insupportable des crises, mais le sommeil de Miho provoque une solitude qui l'éloigne de sa femme tout en lui faisant cruellement sentir l'existence du monde extérieur, du « temps qui passe », comme dans ce passage tiré d' *Omoi kataguruma* (Un lourd fardeau sur les épaules) :

342 « Ce que l'on retrouve dans l'ensemble des « récits de l'hôpital » sont des rapports absolus de domination et de soumission, de commandement et d'obéissance. Le narrateur, contrôlé et contraint par son épouse à la soumission, est écrit dans le texte avec comme préalable d'être lu par Miho, première lectrice de ces récits. » (《病院記》に通底するものは支配と被支配、命令と服従の絶対的な関係である。〈妻〉に支配され服従を強いられる〈私〉は、《病院記》の最初の読者であるミホに読まれることを前提に書かれている。) dit par exemple ISHII Hiroshi, *Shimao Toshio no byôin-ki no ichi sokumen* 島尾敏雄《病院記》の一側面 (Un aspect des « récits de l'hôpital » de Shimao Toshio), *Gunkei*, Tôkyô, n°31, juillet 2013. Disponible à : http://gunnkei.sakura.ne.jp/99_blank132.html.

それまで私の耳にきこえなくなっていた「時間の流れ」のさざめきが、とくとくときこえてきて、私はみる間に年老いて行くのを覚えた。(中略)それが妻の発作から解放されると、失った「時間」までいっぺんに戻ってくる。私は急に皺くちやになった自分の皮膚を感じた。すると、堪えられぬ寂しさ！となって胸をしめつけてきた。妻を眠らせてはいけない。「時」が早く廻りすぎる。妻をたたき起こせ。おかしなことに、そこからのがれ出ることを願っていた妻の狂暴の反応が、手答えのある真実と見えてくる。どうも変な具合だがそうなのだ。³⁴³

J'entendis la clameur du temps qui passe, laquelle jusqu'à cet instant ne parvenait plus à mes oreilles, et je me rendis compte alors que je vieillissais à vue d'œil. (...) Or libéré des crises de ma femme, le temps perdu me revenait d'un seul coup. Je pris soudain conscience de ma peau ridée, et alors une solitude insupportable me serra le cœur. Il ne faut pas faire dormir ma femme. Le temps avançait trop vite. Allez, réveille-la sur le champ ! Chose étrange, les réactions de rage de ma femme qui me donnaient envie de fuir au loin, me semblaient porter une vérité concrète. Cela était terriblement étrange, mais il en était ainsi.

Cette dichotomie du temps, séparant les moments que le narrateur passe cloîtré avec sa femme et où elle et lui « deviennent plus jeunes », des moments où Miho dort et le narrateur se retrouve livré à lui-même, rappelle distinctement celle qui apparaît dans les romans de guerre : le temps mort de l'île isolée de Kakeromajima, et, au loin, le temps « objectif » de la guerre et de l'histoire. Cette structure duale de la temporalité du récit a pour effet d'éloigner dans une certaine mesure le narrateur de l'objet de ses attentions (Miho). Sous cet aspect, l'apport décisif de *Shi no toge*, par rapport aux *byôsaimono* antérieurs, est de réussir dans une certaine mesure à fusionner le quotidien « onirique » de la maladie et le quotidien « réel » du monde social en un même espace-temps journalier, continu bien que conflictuel, à la fois réaliste et onirique, qui ouvre la voie vers la recherche des « vérités concrètes » qui apparaissent ici furtivement au narrateur.

La nouvelle *Nogare iku kokoro* のがれ行くところ (Le cœur fuyant), écrite et publiée fin 1955, représente une certaine variation dans la série des *byôin-ki*. Cette fois-ci, il ne s'agit plus de la description de la vie quotidienne à l'hôpital mais du déroulement d'un épisode particulier (le début du texte présente d'ailleurs le récit en annonçant qu'« *il s'agit de quelque chose qui a eu lieu alors que j'étais hospitalisé dans un établissement psychiatrique, où j'accompagnais ma femme* » 妻に付添って私も精神病院に入院していたときのことだ。³⁴⁴). On y trouve aussi l'une

343 SHIMAO Toshio, *Omoi kataguruma* 重い肩車 (Un lourd fardeau sur les épaules) dans *Shimao Toshio sakuhinshû* vol.4, op.cit., p.50.

344 SHIMAO Toshio, *Nogare iku kokoro* のがれ行くところ (Le cœur fuyant) dans *Shimao Toshio sakuhinshû* vol.4, op.cit., p.86.

des premières approches de « littérature en commun » entre les deux époux, puisque ce serait Miho qui aurait finalement décidé du titre³⁴⁵.

Dans ce récit le narrateur évoque une crise de Miho, à laquelle il réagit violemment lui-même, provoquant la fuite de son épouse. Celle-ci disparaît, et le narrateur part à sa recherche en pleine nuit, fouillant tout l'hôpital et notamment l'étang du parc dans lequel, pense-t-il, elle a pu se noyer. Toshio en pleurs sonde le fond de l'étang avec un tuyau et se sert également de celui-ci pour « communiquer » avec sa femme, s'imaginant qu'elle se trouverait quelque part sous l'eau. A la suite de cette scène bizarre et pathétique, le narrateur retrouve sa femme non loin de là un peu plus tard, saine et sauve. Elle s'était enfuie non pour fuir son mari, mais en pensant partir retrouver sa petite fille (pourtant envoyée à Amami, à plus de mille kilomètres de l'hôpital).

La tonalité du texte, entre pathétique, comique et happy end final, est assez différente de l'ensemble des récits de la femme malade. *Nogare iku kokoro* ressemble d'une certaine manière à *Shima no hate*, dans le sens où les éléments de l'expérience de l'hôpital, comme ceux de l'expérience de guerre dans le récit de 1946, y sont arrangés et exploités pour dégager une intrigue narrative. D'ailleurs l'heureuse fin du récit contient la même forme de merveilleux poétique et bucolique qui caractérisait *Shima no hate* :

私は妻の発作がもう終熄したのかどうか又このことで医師や看護婦にどう対処したらいいかに気を病むが、妻は妙に生き生きとしていた。それは丁度草の露や月の光のしずくを存分に含んで来ていのちが吹きこまれたようにも思えた。
346

Alors que je m'inquiétais de savoir si la crise avait cessé et comment désormais faire face aux médecins et infirmières, ma femme était étrangement animée. C'était exactement comme si une vie nouvelle lui avait été insufflée, pleine de la rosée sur les herbes et des gouttes de lumière qui perlaient de la lune.

345 Le titre original était *Dassaku no kokoro* 脱柵のこころ (« Le cœur qui saute la clôture »).
346 Ibid., p.86. Dans le manuscrit original, Shimao avait rajouté quelques lignes dans lesquelles le narrateur examinait le visage de Miho et finissait par trouver « *de fines taches de sang* » (血ににじんだ一筋). (*Nogare iku kokoro sôkô*, daté du 12 au 27 septembre 1955, KKB, n°02000045548, p.44). Bien que ce passage ait été finalement supprimé, il rappelait énormément lui aussi *Shima no hate*, où une scène très proche prenait place, quand Toe partait à la recherche de Saku et disparaissait dans la montagne, avant que son compagnon la retrouve et ne constate alors qu' « *elle était tachée de sang ça et là* » (あちらこちらに血がにじんできました。) (*Shima no hate*, op.cit., p.15).

En dehors de cet effort de mise en intrigue, et du dénouement heureux de la nouvelle qui fait contraste avec la plupart des textes de cette période, la métaphore de l'élément aquatique et marécageux qui sépare et unit à la fois les deux personnages est un thème que l'on retrouve à plusieurs reprises dans la série des *byōin-ki*, dans *Ware fukaki fuchi yori* et surtout dans *Chiryō* 治療 (Le traitement). Dans ce dernier texte, le narrateur voit le visage de sa femme « faire des vagues à la surface du marais de son cœur » (わたしのこころの沼の水平を波立てる), puis voit celle-ci et lui-même, « reclus au fond d'un puits », « imbibé des vapeurs marécageuses du puits dans tous les recoins de son corps » (わたしのからだのすみずみには井戸の沼気がしみこんでしまった。) mais « incapable de quitter le puits pour partir nager sans souci dans une autre rivière, étang ou lac » (二人きりの井戸を離れて、ほかの川や池や湖に出かけて行って何気なく遊泳するなどにはできないのだ³⁴⁷). Plus loin, il découvre un réservoir d'eau, dans lequel, croit-il, flotte « un de ces poissons rouge en métal aux couleurs bariolées que les petits enfants apportent dans la salle de bain » (小さな子どもがおふろやに持ってくる毒々しい色彩のブリキの金魚³⁴⁸). Ce poisson lui semble « dégager plus de vie qu'un poisson vivant » (生きている金魚よりもっとなまなましく感じられた), mais avant qu'il ne se rende compte ensuite qu'il s'agissait d'un vrai poisson qui, mort, flotte à présent inerte dans l'eau.

L'« abîme » de *Ware fukaki fuchi yori*, le « marais », le « puits » et le « réservoir d'eau » de *Chiryō*, l'« étang » où le narrateur de *Nogare iku kokoro* cherche Miho sont autant d'endroits à la fois humides et profonds où le narrateur des « récits de l'hôpital » est enfermé, mais où il n'arrive paradoxalement qu'à percevoir la surface. Pour descendre plus profondément dans ce monde des morts, il faudrait en effet se mettre en danger – et on perçoit là la trouble fascination qu'entretient Shimao avec la mort, que l'on constate déjà dans les récits de *tokkōtai* et que l'on retrouvera naturellement ensuite, de manière bien plus approfondie, dans *Shi no toge*.

347 SHIMAO Toshio, *Chiryō* 治療 (Le traitement) dans *Shimao Toshio sakuhinshū* vol.4, op.cit., p.64.

348 Ibid., p.66.

En somme, les « récits de l'hôpital » peuvent être considérés comme des récits de la surface des choses : si le mari et la femme occupent dans les grandes lignes les mêmes rôles que dans *Shi no toge*, leur confrontation est étouffée par l'environnement cloîtré dans lequel ils évoluent, ainsi que, peut-être, par les circonstances médicales qui ont accompagné la composition de ces récits. Le mari est montré comme soumis, l'épouse est décrite comme obéie, mais l'écriture des récits ne soumet pas l'un et ne place pas l'autre en position de domination. Il me semble par conséquent qu'il est prématuré de trouver dans ces *byôin-ki*, comme le fait Tanaka Masahito dans un essai récent, un « *drame grandiose de la renaissance visant à s'échapper de l'abîme* » (深い淵から逃れようとする壮大な復活劇³⁴⁹). Le narrateur n'émet-il pas d'ailleurs plusieurs fois le vœu de rester dans cet « abîme » qu'est l'hôpital, afin d'échapper définitivement aux tentations du monde extérieur ? Que la « renaissance » ait eu lieu alors, hors texte, pour Shimaô et sa femme, est possible, mais ce que montre l'écriture des récits de cette période ne constitue encore qu'une étape préliminaire sur la route de la construction de ce « drame » métaphysique et méta-romanesque véritable que sera par la suite *Shi no toge*.

2) De *Ie no naka* (1959) au début de *Shi no toge* (1960)

2.1) Le regard qui s'inverse

Tout au long des chroniques de l'hôpital, le narrateur conserve, plus ou moins explicitement, un point de vue de spectateur-romancier, qui trouve sa résonance naturelle dans la forme d'expression confessionnelle du *shishôsetsu*. Cette forme d'expression a l'avantage de représenter pour lui le mode le plus

349 TANAKA Masahito 田中真人, *Shimaô Toshio ron Kaikinishoku no yûshû* 島尾敏雄論 皆既日食の憂愁 (Shimaô Toshio : la mélancolie de l'éclipse totale), Puraajusha, 2011 : « *Si le monde de « Shi no toge » décrit l'abîme d'une crise familiale, d'une crise de couple, ou plutôt même d'une crise existentielle suffocante de tristesse, on peut dire que dans les "récits de l'hôpital" c'est un drame grandiose de la renaissance visant à sortir de ce même abîme qui se joue.* » (『死の棘』の世界が哀しみをいっぱい詰まらせた家庭の危機、つがう男女の危機、いや存在することの危機の淵を描いたものとすれば、「病院記」はその深い淵から逃れようとする壮大な復活劇が奏でられていると言えよう。) (cité dans ISHII, op.cit., disponible à http://gunnkei.sakura.ne.jp/99_blank132.html)

simple de l'expression des sentiments, qui est à ce stade du « processus » des « récits de la femme malade » son objectif le plus pressant. Dans les *byôin-ki*, la volonté de description objective sert en effet l'objectif performatif (prouver l'amour et le soutien du mari envers son épouse). Le complexe de l'auteur face à la distance représentative du naturalisme, que *Yume no naka de no nichijô* soulignait de manière onirique, se voit ici atténué par la nécessité de répondre à un besoin relationnel immédiat.

Pour autant, cette distance continue en même temps de limiter l'objectif de départ et sépare l'auteur de la pleine compréhension de l'expérience, provoquant une frustration qui transparait parfois à la surface du texte. Des chroniques de l'hôpital à *Shi no toge* se dessine ainsi une évolution dans la représentation d'un même thème, qui relève moins cette fois d'un mouvement du réalisme vers l'onirisme que d'une démarche tendant vers la remise en cause du point de vue du romancier, quelque chose dont le *Tsuma e no inori* de 1956 contient déjà la trace :

妻はそのとき私にこう言った。「もしあたしが電気ショックをされるようなことになったら、あなたはあたしを介抱してくれるかしら」私はそのとき一種の傍観の位置に多少はロマネスクに待合室のなかの患者や付添いたちのいる風景を自分の心象の道具建としていた。それが今自分たちの生活に関わる現実として進行しはじめた。³⁵⁰

Ma femme me demanda : si jamais on décide de me faire des électrochocs, tu resteras auprès de moi ? ». Dans une sorte de position de spectateur, j'étais alors en train d'affiner comme un outil, de manière quelque peu romanesque, mon image mentale des patients de la salle d'attente et de leurs accompagnants. C'est à partir de là que ma réalité a commencé à évoluer vers notre vie actuelle.

A partir de cette scène et du vocabulaire très précis employé par Shimao ici, il est facile de comprendre que celui-ci ne vise pas ici seulement une « évolution » dans sa vie personnelle et familiale. Comme on le sait, chez Shimao, derrière la place accordée à la représentation « simple et précise » de l'expérience, il y a souvent une attention toute aussi soutenue envers la représentation de l'acte d'écriture lui-même. Il n'est donc pas interdit de voir dans ce passage l'indice d'une évolution littéraire de cette « sorte de position de spectateur », utilisant comme un outil cette scène « de manière quelque peu romanesque » (ce dernier adverbe

350 *Tsuma e no inori*, op.cit., p.170-171. C'est moi qui souligne.

apparaissant ici en français dans le texte : *tashô wa romanesuku*), vers la « réalité » de « notre vie actuelle ».

On peut notamment juger de cette évolution à travers *Ie no naka* 家の中 (Dans la maison), un texte considéré à raison par Iwaya Seishô³⁵¹ comme charnière dans l'évolution des *byôsaimono*. Écrit en 1959, il ne précède l'écriture de *Shi no toge* que de quelques mois et décrit le foyer du narrateur à l'approche du déclenchement de la maladie de Miho. Dans ce texte à cheval donc entre les deux périodes de « récits de la femme malade », le regard du narrateur préoccupé par l'imminence de la catastrophe à venir paraît obéir à une perspective singulièrement différente des précédents récits. En témoigne par exemple ce passage où le narrateur accompagne des yeux son épouse et ses deux enfants après que ceux-ci l'ont accompagné à la gare.

どこかで何かがまちがった。もう見えなくなったと思ったとき、なお窓ガラスを通して、三人の方を見ていた私の眼の中で笑っていた妻の顔が急にかげりを持って暗い表情になる。それは果たして眼に見えたのかどうかあやふやだが、かげになった妻の顔が、わだちの音にのってどこまでもついてくる。又してもあの表情には死のおいがすると思いはじめ、それを又あわてて打消す。³⁵²

Il y avait quelque chose qui n'allait pas. Alors que je pensais que je ne la voyais plus, dans mes yeux qui regardaient dans sa direction et celle des enfants, le visage rieur de ma femme s'était soudain voilé et assombri à travers la vitre de la fenêtre. Il n'était pas certain que je l'ai vraiment vue, l'expression sombre me poursuivait dès lors sans relâche, emporté dans le roulement des wagons. A nouveau cette expression me parut pleine de l'odeur de la mort, aussi, affolé, je la balayais de mon esprit.

A ce stade du processus d'écriture des « récits de la femme malade », le narrateur voit sa perspective s'inverser : ce n'est plus lui, qui, « dans une position de spectateur » regarde l'objet aimé, mais celui-ci qui le regarde, et dont le regard se met à le poursuivre au-delà même de la présence physique de Miho. En d'autres

351 IWAYA Seishô 岩谷征捷, *Shi no toge kô – Sôsaku ito no koyûsei* 『死の棘』考 創作意図の固有性 (Sur *Shi no toge* – la particularité de la démarche créatrice), dans Shimura, op.cit., p.329-332.

Iwaya Seishô, qui a publié deux *Shimao Toshio ron*, l'un en 1982, l'autre en 2002, est l'un des principaux spécialistes de l'auteur au Japon. Si son approche est critiquable sur certains points, notamment celui d'enfermer l'ensemble des *byôsaimono* dans la catégorie réductrice de « littérature thérapeutique », il a eu le mérite de montrer que l'écriture de *Shi no toge* était un processus et non simplement un événement.

352 SHIMAO Toshio, *Ie no naka* 家の中 (Dans la maison) dans *Shimao Toshio sakuhinshû*, vol.4 p.140-141

termes, la force surnaturelle qu'un critique a comparé aux « yeux du démon »³⁵³, commence à s'activer. On observera également comment la sensation visuelle, au départ purement subjective, s'enrichit d'une sensation auditive (le bruit des wagons) et olfactive (le « parfum de la mort »), pour devenir plus diffuse et de ce fait décentrée par rapport à la perspective du narrateur.

Ce basculement de perspective est plus sensible encore lors de la scène finale où la crise tant pressentie pendant toute la nouvelle éclate lors des ultimes lignes du texte. Fixé du regard par Miho, le narrateur lui « *retourne son regard et résiste à la tentation de baisser les yeux* » (思わず目を伏せそうになるのを持ちこたえて見返した。³⁵⁴) . Cependant le « *regard fixe* » (正視) de Miho ne bouge pas et se maintient sur le narrateur. Puis Miho se met à rire, d'un « ton inconnu » et pour mettre un terme à ce rire qui l'angoisse le narrateur tente de l'enlacer. A la manière d'une machine dérégulée se mettant d'un seul coup en marche, « *un puissant éclair passant sur son corps et son visage* » (妻の顔とからだに精悍な稲妻が走った), Miho le rejete violemment puis s'adresse à son époux par la parole : « *Non. Lâche-moi. Ne me touche pas.* » (いや。はなして。あたしにさわらないで) . Au bout du processus de désobjectivation du personnage de Miho, il y a effectivement la parole qui accomplit – ce que *Shi no toge* rendra hautement perceptible – le renversement total de perspective.

2.2) La parole qui se libère

La parole de Miho intervient d'ailleurs dans ce texte en étant imaginée par le narrateur, qui désire de cette manière combler le silence angoissant qui plane sur le foyer à l'approche de l'orage. « *Le cœur de son épouse après avoir accompagné son mari est comme un désert* » (夫を送ったあとの妻の心は沙漠だ。³⁵⁵) écrit-il, puis il enchaîne comme si Miho était devenue la narratrice du texte : « *Elle sent que leur vie commune coure à la catastrophe d'une manière ou d'une autre, mais n'a pu en parler à personne puisque c'est son mari lui-même qui est*

353 Selon l'expression de Kazusa Hideo dans *Shi no toge – Demon no me* (« *Shi no toge* - Les yeux du démon »), *KAIE*, vol.1, n°7, décembre 1978, p.64-65.

354 *Ie no naka*, op.cit. p.150.

355 *Ibid.*, p.141.

accaparé par la fabrication de la cause de cette débâcle, et que de plus elle a découvert où il allait, ainsi que l'identité de sa maîtresse. »(自分たちの生活はどうやら破滅の方に向かっていることは感ずるが、かんじんの夫がその原因をつくることに没入しているのでは誰に相談できることでもない、夫の行先も相手の女もつきとめてしまった。) . Le passage se termine même à la première personne (féminisée) du singulier : « *Mon mari descend de plus en plus vers le fond. (...) Comment arrêter cela ? Je ne peux pas l'arrêter.* » (夫はどんどん底の方におり行く。(中略)それをどうしてとめよう。あたしにはそれをとめることはできない。) . Cette soudaine polyphonie, si elle ne constitue pas la pleine libération verbale que l'on constatera chez Miho dans *Shi no toge*, est néanmoins une autre étape sur le chemin de l'accès de ce personnage à la souveraineté de la parole.

Le no naka précède de quelques mois les premiers manuscrits de ce qui deviendra *Shi no toge*. Ceux-ci, bien que très parcellaires, confirment que c'est bien l'expansion verbale du rôle de l'épouse qui se trouve à la genèse du roman. De la première version du premier chapitre, encore appelé *Inami* 否み (« Refus »), à l'incipit de *Ridatsu* 離脱 (« Rupture », premier chapitre de la version finale de *Shi no toge*), on trouve un commencement similaire, avec l'annonce du châtement qui guette le narrateur, jusqu'à ce que Miho prenne la parole et que les textes se mettent à diverger :

1) *Inami*

「いったい、どうなの、あなたの気持は、どうなさるつもり？あたしは必要じゃないんでしょ。だってそうじゃないの。十年間をそのように扱ってきたじゃないの。あたしはもういい、もうぶつのはやめて」³⁵⁶

« *Qu'est-ce qui se passe, quels sont tes sentiments, qu'as-tu l'intention de faire ? Tu n'as plus l'air d'avoir besoin de moi. C'est cela, n'est-ce pas ? Tu m'as traitée ainsi pendant dix ans. Je n'en peux plus, arrête de me frapper.* »

2) *Ridatsu*

「いったい、どういのかしら」と妻は、くりかえして責めたててきた同じ問いかけのところにもどってきては、そう言う「あなたの気持はどこにあるのかしら。どうなさるつもり？あたしはあなたには不必要なんでしょう。だってそうじゃないの。十年間ものあいだ、そのように扱ってきたんじゃないの。あたしは

356 SHIMAO Toshio, *Inami (sôkô)*, daté du 3 février au 5 février 1959, KKB, n°02000011383. Le mot « *inami* » fait référence à un poème de Yoshimoto Takaaki, faisant partie d'un recueil qui se serait trouvé sur le bureau de Shimao lors du fameux jour de la découverte de son journal intime par Miho, et aurait été une victime collatérale de la colère de celle-ci.

もうがまんしませんよ。もう何と言われてもできません。十年間がまんをしつづけてきたのですからぼくはつしちやっただの。³⁵⁷

« *Je me demande vraiment...* » *Ma femme dit cela quand elle en revient aux mêmes interrogations qui m'accablent sans répit. « Où en sont tes sentiments ? Qu'as-tu l'intention de faire ? Tu n'as plus besoin de moi, n'est-ce pas ? N'ai-je pas raison ? Tu m'as traitée ainsi pendant dix ans. Je ne me retiendrai plus. Quoi que tu puisses me dire, je ne peux plus le faire. Je me suis retenue pendant dix ans, alors j'ai explosé... »*

Si le début des deux discours est assez similaire, ce qui suit la phrase « *Tu m'as traitée ainsi pendant dix ans.* » marque le début de la divergence. Par rapport au premier, le deuxième manuscrit remplace la supplique (*Arrête de me frapper*) par une phrase de menace (*Je ne me retiendrai plus*), qui apparaît clairement annonciatrice de la suite du texte, puis par une autre qui annule explicitement l'effet de la parole du narrateur dans l'avenir (*Quoi que tu puisses me dire...*). La parole de Miho se perpétue dès lors en flot continu dans le texte, et d'ailleurs à partir de la phrase suivante, comme en écho du terme *bakuhatsu* (du reste extrêmement signifiant par lui-même³⁵⁸), la page du manuscrit paraît « exploser » en effet visuellement, au fil de l'inflation verbale de son personnage : l'auteur écrit dans les marges pour rajouter sans cesse des phrases au discours, débordant allègrement hors du cadre du papier quadrillé, ne laissant à son narrateur que de rares moments de pause³⁵⁹.

357 SHIMAO Toshio, *Ridatsu (sôkô)*, daté du 3 février 1959 au 13 janvier 1960, KKB, n°02000011268, p.1-2

358 Par la comparaison qu'il implique avec la mission de *tokkôtai*, comme le fait remarquer par exemple SERIZAWA Shunsuke (« Shimao Toshio ron » 島尾敏雄論 « Sur Shimao Toshio », dans *KAIE*, op.cit., p.222-236). L'« explosion » initiale de Miho réussit ainsi symboliquement ce qui est toujours refusé aux narrateurs de Shimao. On peut aussi s'interroger au passage sur cette durée de « dix ans » pendant laquelle l'épouse du narrateur affirme s'être retenue, alors que comme on le sait, le début des relations entre Shimao et Miho et les événements de *Shi no toge* n'ont dans la réalité été séparés que de neuf ans (1945-1954). Une possible interprétation serait la référence à l'épisode de la Genèse (*Genèse* 16,2 -6) qui voit Abraham vivre auprès de sa femme Sarah pendant « dix ans », avant que celle-ci ne propose à son mari d'enfanter sa servante Agar, mais que, courroucée par le désintérêt d'Abraham qui en résulte à son égard, elle ne se mette alors à maltraiter Agar.

359 Lorsque Miho fait semblant d'en terminer, entre « *Ensuite tu pourras vivre à ta guise avec cette femme.* » そのあとであなたは好きなようにその女とくらしたらいいでしょ) et « *En fait, il y a toujours quelque chose que je ne comprends pas* » 「どうしてね、これだけはわからないわ。」) le manuscrit de *Ridatsu* insère d'abord un passage de pause qui revient au narrateur : (« *Il n'y a pas de raison de se sentir gêné, tout ce qui est arrivé est arrivé, à présent il n'y a plus rien à faire, mais il n'y a pas à se sentir coupable. Voilà ce que je me disais. Cependant, j'étais incapable de savoir comment rattraper les choses.* » (ぼくは悪びれてはいけない、すべてであったまま、あったことは、あったことだ、それはどうしようもない、ただ悪びれないこと。そんなことを思っていた。だがぼくはどう返しをしたらいいか分らな

2.3) A la charnière de la méthode du rêve

Le no naka annonce aussi l'écriture de *Shi no toge* par le motif du chat Tama, dont le récit raconte l'histoire de son apprivoisement par Miho jusqu'à sa mort de maladie. Ce chat a pour les deux personnages principaux une signification partagée : pour Miho il est le compagnon qui remplace son mari, auquel il ressemble d'ailleurs par son comportement (sortant et entrant de la maison à loisir) ; pour le narrateur, il est une créature à la fois apaisante par son effet sur le foyer et inquiétante par la maladie qu'il porte qui signale le « parfum de la mort ». Au final, le chat meurt, précipitant l'éclatement de la crise qui couvait dans le foyer. L'apparition d'un motif dont la signification rassemble Toshio et Miho, créant un espace symbolique commun où les deux personnages incapables de communiquer se retrouvent confusément, est très évocateur de procédés que l'on retrouvera par la suite dans *Shi no toge*, notamment dans le traitement du rêve.

Du point de vue de la « méthode du rêve », la deuxième partie des années 50 sont pour Shimao une période paradoxale. C'est à la fois la période où il écrit ses premiers textes théoriques sur l'importance de l'écriture onirique dans son œuvre³⁶⁰, et celle où il paraît s'éloigner du récit de rêve. Les textes écrits pendant l'« expérience » *Shi no toge*, en 1954, appartiennent encore pour bon nombre d'eux à la catégorie des récits de rêve. Cependant, dans la foulée des premiers « récits de la femme malade », Shimao revient brièvement sur la période d'après-guerre, à l'occasion de postfaces à la réédition de deux de ses œuvres majeures de l'après-guerre : *Yume no naka de no nichijō* (1956) et *Shima no hate* (1957). Dans ces deux postfaces, déjà citées, son regard sur cette période manifeste une franche désapprobation. Dans la première, il éprouve à la relecture de ces textes une « surprise face à leur caractère étriqué » (今度よみ返してみて、その表現の窮屈な様子に驚いた) et fait cette comparaison avec une « pile de papillons de nuit morts

い。) Cependant cette « ingérence » du narrateur est finalement barrée, et remplacée simplement par une transition (« *Comme pour enfoncer le clou* » そして決着をつけるように) entre les deux phrases de Miho.

360 Entre autres, « *Yume ni tsuite* » (Sur le rêve), texte sans doute écrit entre 1954 et 1955, « *Hichōgenjitsushugiteki na chōgenjitsushugiteki na oboegaki* » (Notes sur le surréalisme anti-surréaliste), de 1958, « *Shōsetsu no sozai* » (La matière du roman) de 1959.

brûlés par la lumière d'une lampe d'été » (夏の電灯にしたいよった蛾の屍体の堆積³⁶¹). Shimaō renchérit ensuite dans la postface à *Shima no hate*, en se montrant plus directement réprobateur à l'égard de l'écriture du rêve. « *Il est malheureux* », écrit-il, que « *même mes œuvres de cette période censées être écrites « les yeux ouverts » aient penché du côté du rêve.* » (目をあけて表現したはずのこれらの作品も、「夢の中」へ片寄っていることが不幸である。), et ajoute qu'il « *faut sans doute que mon écriture se dirige vers tout autre chose* » (私の表現は全く別な世界へ移らなければなるまい。³⁶²)

Seraient-ce les circonstances personnelles de la vie de l'auteur qui ont engendré cette prise de distance vis-à-vis du rêve, en provoquant un désir d'ancrage dans son environnement « réel » immédiat ? Dans « *Waga shōsetsu* » (Mes romans) (1962), Shimaō explique cela plus simplement comme un phénomène d'alternance propre à sa littérature. Constatant qu'en rassemblant les textes écrits jusqu'alors dans quatre volumes, la plupart de ceux qu'il « *s'est imaginé écrire les yeux fermés* » (目をつぶって書いたと自分で思いこんだ種類のもの) se trouvaient dans les premier et deuxième volumes, il a perçu à travers cela « *quelque chose comme une onde (le) menaçant par intermittences* » (自分に交代に襲ってくる波長のようなもの), et s'est alors demandé « *s'il n'allait pas être en train de se déplacer à nouveau vers cette longueur d'ondes qui (le) pousse à écrire comme s' (il) avait les yeux fermés* » (そうすると今また私は目をつぶったふりをして書く波長の中に移ろうとしていることになるのだろうか。³⁶³). Du reste, plutôt qu'une répudiation de l'écriture onirique, la prise de distance apparaît au contraire comme le catalyseur d'une nouvelle forme d'utilisation du rêve dans ses œuvres, qui participe pleinement au projet d'écriture romanesque de *Shi no toge*.

361 « *Yume no naka de no nichijō atogaki* » 『夢の中での日常』あとがき (Postface à *Yume no naka de no nichijō*), dans Shimaō Toshio zenshū, vol.13, op.cit., p.188.

362 « *Shima no hate atogaki* » 『島の果て』あとがき (Post-face à *Shima no hate*), dans Shimaō Toshio zenshū, vol.13, op.cit., p.204.

363 « *Wa ga shōsetsu* », op.cit., p.73.

3) Autour de trois rêves de Miho

3.1) La veille sans se réveiller

Dans *Shi no toge*, le narrateur fait très peu de rêves proprement dits. C'est essentiellement sa femme, Miho, qui rêve, et qui raconte ensuite ses rêves à son mari. Les rêves racontés par Miho, s'ils sont peu nombreux, ont une importance particulière dans la mesure où ils mettent en lumière les mécanismes narratifs de l'œuvre, notamment par leur aspect prémonitoire. Que ces rêves apparaissent comme prémonitoires et donc déterminent le déroulement du récit a pour Shimaō l'avantage de créer dans son roman une cohérence narrative, chose à laquelle on a vu qu'il était naturellement réticent, sans pour autant ordonner le récit de manière rationnelle. L'autre particularité de ces rêves de Miho, c'est que leur rapport avec la réalité est lui-même présenté comme douteux. Dans le 3e chapitre, *Gake no fuchi* (« Au bord du précipice »), le narrateur insiste en effet sur la confusion mentale de Miho lorsqu'elle évoque ses rêves :

妻も私も悪い夢ばかりつづけているようだ。どんなことにも個人的な好悪をあらわすことばを私が使えばすぐ妻の発作をさそうから、見た夢の中身を話すわけには行かないが、妻はうかがうような目付をしてくわしく残らずその筋を話して、私にきかせようとする。(中略)妻はそれを話しながら、どこまでが夢なのかわからなくなってくる。³⁶⁴

Apparemment, moi et ma femme ne cessions de faire de mauvais rêves. Comme le fait d'utiliser des mots exprimant mes préférences personnelles au sujet de choses et d'autres risquait de provoquer une crise chez ma femme, il m'était impossible de raconter le contenu de mes propres rêves, alors que par contre elle me parlait des siens sans négliger le moindre détail, tout en observant ma réaction. (...) Pendant qu'elle parlait, elle ne distinguait plus elle-même quelle était la part du rêve.

A la lecture de ce passage, on peut ainsi comprendre deux choses : d'abord, le narrateur n'a pas cessé de rêver, mais seulement de raconter ses rêves. Cette précision laisse supposer que le rêve imprègne bel et bien le récit, mais seulement à travers le discours de l'autre. Si le silence du mari fait contraste avec la prolixité de Miho, le narrateur explique également que les récits de rêve de

364 SHIMAO Toshio, *Shi no toge* 死の棘 (L'aiguillon de la mort), Shinchôsha bunko, 1981, p.116.

Miho sont à la fois exhaustifs et ambigus. La volonté de précision de Miho est la marque de son investissement mental dans le fait de raconter ses rêves et de sa confiance en l'activité onirique. Cependant, le narrateur est incapable de savoir jusqu'à quel point le récit de Miho tient du rêve ; la seule chose qui apparaît certaine est la conviction de l'épouse que ces rêves donnent la vérité du comportement de Toshio, soit en lui révélant ce que son mari a fait dans le passé, soit sur ce qu'il va faire dans le futur. Pour Miho, il y a clairement équivalence entre le rêve et la réalité – chose visible non seulement à travers le fait qu'elle ne distingue plus l'un de l'autre, mais qu'elle invite le narrateur à en faire de même. De ce fait, « laisser parler Miho », sans raconter soi-même ses propres rêves est pour le narrateur déjà une expérience d'immersion unilatérale dans l'univers onirique de l'autre. Il va de soi pour le narrateur que cette immersion est lourde de dangers : ainsi dans le sixième chapitre par exemple se sent-il, lorsque Miho lui demande « *s'il a entendu alors qu'elle l'appelait dans ses rêves* » (夢をみてそのなかで呼んだのにきこえたのかという。), « *être tétanisé en entendant parler de rêve* » (夢ときいてひるんだ³⁶⁵).

Le premier rêve d'importance de Miho apparaît au début du roman, dans le chapitre *Ridatsu*, « *au matin du huitième jour* ». Cette mention temporelle aux connotations bibliques a son importance puisqu'il s'agit, indique le paragraphe précédent, du lendemain de la première nuit où les deux époux trouvent le sommeil depuis le début des événements. Le texte commence par impliquer un moment de « création », où la situation du récit se met en place, avant un moment de repos, qui lui-même précède le déroulement de la vie du foyer, dans l'anormalité du quotidien ainsi créé.

Comme souvent dans le roman, ce « repos » n'est qu'un faux semblant, une coupure en trompe-l'œil qui rend apparent le quotidien mais ne provoque aucune discontinuité dans le processus de développement des « crises ». Au contraire, c'est le réveil qui est souvent leur déclencheur, de sorte que l'aspect supposé salvateur du sommeil se voit brutalement remis en question. Ici le narrateur est accueilli à son réveil par le visage et le « regard sec » de Miho :

365 Ibid., p.280.

八日めの朝、眠りからときはなたれ、昼のなかにはいるのをおそれながらそつと目をあげると、じつと私を見ている妻のかわいた目にぶつかった。彼女はずっとさめていて、眠り呆けた私はじつと見られていたと思ったほどだ。「あたし夢を見た」と、そのすじみちをいきなりはなしでしたが、きかされる私にはすでに恐怖が湧き出ている。³⁶⁶

Au matin du huitième jour, étant à peine affranchi du sommeil, lorsque j'ai ouvert les yeux avec précaution par peur d'entrer dans le jour, ma femme était là qui me fixait d'un regard sec. Je me suis même demandé si elle n'était pas restée éveillée depuis très longtemps à m'observer dans mon sommeil de plomb. « J'ai fait un rêve » a -t-elle dit, et elle s'est aussitôt mise à me le raconter ; en étant forcé d'écouter cela, un sentiment d'épouvante jaillissait déjà en moi.

Dans ces quelques lignes introductives, Miho est présentée à la fois comme n'ayant peut-être pas dormi, et ayant fait un rêve – à l'inverse de son mari. Le début de ce passage suffit donc pour poser illico une ambiguïté au sujet du rêve que se prépare à raconter Miho : s'agit-il bien d'un rêve qu'elle vient de faire, ou d'un rêve qu'elle a « rêvé les yeux ouverts » en regardant dormir son mari, et donc d'une histoire inventée présentée comme un rêve ? La part d'invention dans les récits de Miho n'est jamais claire, sans qu'il soit nécessaire pour autant de la qualifier de mythomane : ce qui peut être sous-entendu ici par le texte, c'est que Miho observe son mari dormir, puis raconte au réveil de celui-ci un rêve, comme si son rêve se substituait à celui qu'a fait ou qu'aurait pu faire son mari.

Dans le manuscrit originel, une phrase finalement barrée apparaissait en préambule de cette scène du « huitième jour » : « Arraché à mes rêves à l'aube, je me réveillai bientôt, et il m'était impossible de deviner dans quel ordre se déroulerait ce nouveau jour. » あげがた夢からひきもどされ、やがてめざめたぼくは、その日がどんな順序でやってくるかぼくには見当もつかない。³⁶⁷ L'auteur supprime donc ensuite la mention des « rêves » du narrateur, comme il supprime, dans cette phrase et à deux autres occasions ultérieures, la mention de son « réveil » (めざめた) : la phrase « *Au matin du huitième jour, étant à peine affranchi du sommeil* » (八日めの朝、眠りからときはなたれ) était en effet à l'origine écrite « *Au matin du*

366 Ibid., p.26-27.

367 SHIMAO Toshio, *Ridatsu (sôkô) 離脱 (草稿) (Rupture (manuscrit))*, daté du 3 février 1959- 13 janvier 1960, n°02000011268, p.39-40. Dans le manuscrit, cette phrase est suivie de la moitié d'une autre : いきなり横面をなぐりつけてくる現実は、つけられるようにそばに眠っている妻の (*La réalité qui venait soudain me gifler en plein visage...*)

huitième jour, venant de me réveiller » (八日めの朝、眠りからときめざめ), de même qu'à la place de « *Je me suis même demandé si elle n'était pas restée éveillée toute la nuit à m'observer dormir.* » (彼女はずっとさめていて、眠り保けた私はじっと見られていたと思ったほどだ。), qui a été rajouté en marge, on trouvait à l'origine « *Je me suis même demandé si ce n'était pas en étant percé par ce regard que je m'étais réveillé.* » (その目に刺されて目がさめたと思ったほどだ。). Toutes ces modifications pointent dans la même direction : la disparition de l'idée de « réveil » du narrateur. Avec la suppression de la conscience du réveil, et des interrogations qui l'accompagnent, le narrateur n'est plus « tiré du rêve vers la réalité » mais tiré d'un sommeil fictif vers le rêve que fait Miho.

L'amorce de ce passage onirique enseigne par là deux choses qui revêtiront ensuite une importance constante dans tout le roman. Tout d'abord, il indique une dissociation sensible entre le sommeil et le rêve, ainsi qu'une opposition entre le sommeil et le repos : le rêve ne naît pas forcément du sommeil, et le sommeil lui-même est généralement un leurre qui ne « repose » personne. Ensuite, l'inconscient du narrateur est soumis à la domination de sa femme, au point de ne plus parfois trouver de place dans le récit. Non seulement Miho a le droit exclusif de raconter ses rêves, mais sa faculté de rêver doit se substituer à celle, restreinte par elle-même, de son mari. Une fois ces principes mis en place, le rêve que Miho dit avoir vu peut donc se raconter de la sorte :

妻と私のふたりで水道橋に行くと、女はひとあし先に来ている。私がもう会わないようにしようと言うと、ことわりなしに別れないでそれならそうとはっきり言ってから別れてほしいと女が言う。妻がなかにはいり、いろいろはなし合えばどちらも苦しむだけだから、何も言わずに別れたほうがいいと、持ってきた菓子箱を広げ、これでも食べましようと言うと、女はどれにしたらいいか迷っていた。³⁶⁸

Ma femme et moi allions à Suidôbashi, mais l'autre femme nous avait précédés de peu. Je disais à celle-ci que je ne voulais plus la voir, mais elle répondait qu'il était hors de question que je la quitte sans préavis, que s'il en était ainsi il fallait que je le dise clairement. Ma femme entra dans la discussion, affirmait que si nous discussions de choses et d'autres nous en souffririons tous les deux, et qu'ainsi il fallait se quitter sans un mot, puis ouvrait une boîte de gâteaux qu'elle avait apportée, nous en proposait, et l'autre femme hésitait en se demandant lequel choisir...

368 Ibid., p.27.

Ce rêve, dont le récit est finalement interrompu par l'irruption des enfants, et par le prétexte qu'y trouve le narrateur pour détourner la conversation, décrit des éléments que l'on retrouvera par la suite dans le roman. A la fin du chapitre *Ridatsu* le narrateur reçoit une lettre de sa maîtresse, qui l'informe qu'elle se trouvait à Suidôbashi le mardi dernier et se demande pourquoi il n'est pas venu. Surtout, dans le chapitre suivant, le narrateur, cherchant Miho qui a disparu de la maison, se rend chez son amante puis lui signifie clairement son désir de ne plus la voir. Au-delà de l'aspect prémonitoire de ce rêve – dont le narrateur finit lui-même par devenir conscient – on peut se demander si ces prémonitions ne servent pas pour Miho à informer le narrateur de ce qu'elle sait déjà (le fait que les amants se retrouvent à Suidôbashi) et à orienter par la même occasion son comportement futur. Le rêve fournit ici des directives au narrateur, ainsi que, fatalement, à la narration elle-même³⁶⁹. D'autre part, la prémonition donne une réalité au rêve, qui renforce l'impression d'ambiguïté qui prévalait au départ (Miho a-t-elle réellement rêvé cela ou non) et contribue à faire de l'univers de *Shi no toge* un espace concentrationnaire où le sommeil et le rêve *personnels* ne peuvent pas servir d'échappatoire au narrateur.

3.2) La cascade du sens

Deux chapitres plus loin, dans *Gake no fuchi*, figure un autre exemple de prémonition par le rêve, peut-être plus marquant encore, car il s'accompagne d'une véritable transmigration. Ce rêve diffère a priori du précédent puisqu'il apparaît comme celui du narrateur – et est le seul, accessoirement, que raconte celui-ci dans tout le roman. Il prend place au lendemain d'une séance de cinéma, quand l'atmosphère du foyer est provisoirement apaisée par la venue de la cousine de Miho (Junko), et que Toshio s'endort :

アスファルトの道がどこまでもつづいていて、たくさんの人が先の方に歩いて行く。見知った顔が見えるので、どこに行くのだときいてもそっぽを向いて返事をしてくれない。粗末な白いブラウスに破れたスカートをはいた妻がワイオミングの滝の髪かたちでひとかげに隠れてこちらを振り向き、光った憎悪の目で私を見捨てる、急いで先のほうに歩いて行く。ミホ！ と追いかけて

369 Le lieu de Suidôbashi est d'ailleurs présenté dans la suite du roman comme un endroit maudit que le narrateur cherche à éviter à tout prix lors des déplacements en train de la famille (voir *Ibid.*, p.77, p.89 ou encore p.283)

ると妻は駆け出したから自分も走り出し、やっと追いつきスカートをきつくつかまえると、イマサラ、ナゼトメルノヨと冷たい声をなげつけるなり、私の手を振りもぎって人の列と一緒にエスカレーターで運ばれるぐあいにくんぐん遠ざかっつて見えなくなってしまう。いろいろのグループの仲間のだれかれも、おまえは卑怯だと口をゆがめて投げ捨てるように言い、私を置き去りにする。このままだとすべての人から見捨てられそうなので、待ってくれ！おれのどこが悪いんだ！と呼んだら目がさめた。³⁷⁰

L'asphalte de la route s'étendait à perte de vue, et la foule s'avancait devant moi. Apercevant un visage familier, j'ai demandé où ils allaient mais on s'est détourné sans me répondre. Ma femme, vêtue d'un pauvre chemisier blanc et d'une jupe déchirée, coiffée dans le style « cascade de Wyoming », dissimulée par la foule, se tournait vers moi et me lançait un regard noir de haine avant de se hâter en avant. Miho ! Je l'ai rejointe et elle s'est mise à courir. Moi aussi, j'ai couru pour la rattraper et j'ai saisi avec force sa jupe. Elle m'a lancé d'une voix glaciale : « Qu'est-ce qui te prend de vouloir me retenir maintenant, il est trop tard ! ». Elle a violemment repoussé ma main, s'est éloignée comme emportée dans un escalier roulant à la suite d'une file de gens et a disparu de ma vue. Tous les amis qui faisaient partie de cercles divers se mettaient à l'unisson pour me traiter de lâche, avec une grimace déplaisante, et ils me quittaient. J'avais l'impression que je finirais par être rejeté de tout le monde et je criai : « Attendez ! Ne m'abandonnez pas ! Qu'ai-je fait de mal ? » C'est alors que je me suis réveillé.

Ce rêve, s'il est donc fait par le narrateur, semble cependant renvoyer à un passage précédent du même chapitre dans lequel Toshio évoque les rêves de Miho : « tantôt je m'efforçais de l'empêcher de s'enfuir tandis qu'elle s'échappait toujours plus loin, elle se retournait vers moi et se débattait violemment en criant pourquoi veux-tu me retenir » (どこかに逃げて行くと私がいっしょうけんめい止めるので、なぜ止めるのよと振りもぎったり³⁷¹)。Le contenu principal de ce rêve (Miho qui s'enfuit et le narrateur qui la poursuit en vain) serait donc une répétition, ou le résultat d'une prémonition, d'un rêve fait par l'autre. Pour appuyer cette hypothèse on peut de surcroît se référer au journal intime rédigé secrètement par Shimaō pendant les événements, de septembre 1954 à décembre 1955, et qui ne fut publié au Japon qu'à partir de 2001. Dans la note du 3 novembre 1954, Shimaō, parlant d'un « rêve de Miho », note ainsi :

おだやかな晴れた日。ミホの夢、ぼくの所を逃げようとする、ぼくがとめる、ナンデ、トメルノデス、という。ぼくはすべての人から見はなされたような夢。

³⁷²

Belle journée calme. Rêve de Miho : Elle essaie de me fuir, je l'arrête.

370 Ibid., p.127.

371 Ibid., p.116.

372 SHIMAO Toshio, *Shi no toge nikki* 『死の棘』日記 (Journal de *Shi no toge*) Tôkyô, Shinchôsha bunko, 2005, p.46. Il a d'abord été publié dans la revue *Shinchô* en 2001-2002.

« Pourquoi me retenir ? » me dit-elle. Un rêve où je suis abandonné par tout le monde.

Puis trois jours plus tard, dans la note du 6 novembre, on trouve un contenu semblable aux événements du roman décrits avant et après le rêve (le narrateur dort trois heures et trouve Miho, le visage sombre, en train de brosser des chaussures), mais il n'y a par contre aucune mention d'un quelconque rêve fait pendant cette sieste³⁷³. Un grand doute sur la réalité, et plus encore, sur l'identité du rêveur originel est donc permis, et le « rêve de Miho » du 3 novembre paraît bien avoir servi de base à celui qui apparaît dans le roman, s'enrichissant d'éléments narratifs en rapport avec un épisode antérieur du texte (comme le film que le narrateur voit le jour précédent au cinéma), tout en développant le récit initial autour de l'idée d'un narrateur rejeté tant par sa femme que par la société. La différence essentielle est que le rêve n'est plus décrit là comme celui de Miho mais comme celui de Toshio³⁷⁴. Cette opération montre que pour Shimao il n'y a pas de réticence à avoir quant au fait de modifier le contenu, les circonstances, ou même le destinataire du rêve, puisque ce qui l'intéresse ici est moins la réalité circonstancielle que la vérité de l'expérience.

L'expérience qui apparaît ici à l'intérieur du rêve permet ce transfert d'un rêveur à un autre justement parce qu'elle se trouve à la jonction de deux sentiments propres aux deux personnages : le désir pour Miho de fuir son mari

373 « Dors jusqu'à trois heures après le déjeuner, au réveil Miho cire des chaussures. » 朝食後三時迄眠る、起きるとミホが靴をみがいている。(Ibid., p.49)

374 La formule ミホの夢 dans l'entrée du 3 novembre est évidemment ambiguë, puisqu'elle peut aussi bien signifier que Shimao parle du rêve qu'a fait Miho que de son propre rêve où Miho serait apparue. Cependant, il y a trois indices qui permettent d'affirmer que la première hypothèse est la bonne et qu'il y a bien eu permutation (ou transfert) de rêveur. Le premier est la phrase citée dans cette entrée ぼくはすべての人から見はなされたような夢。(« Un rêve où je suis abandonné par tout le monde »), dont le contenu sémantique n'est repris que dans le rêve que fait Toshio dans le roman. Le second est le fait que dans le *nikki*, lorsque les rêves des deux personnes sont cités, Shimao distingue 僕の夢(Mon rêve) de ミホの夢 (Le rêve de Miho) (Par exemple, le 6 octobre 1954 : *Mon rêve, je vais sur le rivage, rêve de Miho, évidemment elle est sur le rivage, des tas de gens sont sur le point de se noyer, pendant qu'il est emporté par une vague, son père agite les mains et est emporté.* » ぼくの夢、海辺に行く、ミホの夢、やはり海辺、おぼれようとする色々の人、波にのまれ行く中にオジイサマ(父)が手を振ってのまれて行く。(Shi no toge *nikki*, op.cit., p.16). Enfin, le *techô* (carnet) de Shimao des années 1959-1961, qui reprend (à des fins de préparation du roman) des entrées du *nikki*, mentionne lui aussi ミホの夢 à l'entrée du 3 novembre. Sur cette même page de carnet figure d'ailleurs un autre ミホの夢 le 2 novembre, qui est présent dans le *nikki* mais pas dans le roman, et au sujet duquel il n'y a aucune ambiguïté possible quant à son auteur (Shimao l'« écoutant dans son lit le matin » 朝ミホの夢を寝床できく, Shi no toge *nikki*, op.cit., p.45).

pour le punir, l'angoisse pour le narrateur d'être définitivement rejeté par sa femme et par la société. Dans le « transfert », ce rêve se met cependant davantage à ressembler au narrateur, puisqu'il ne paraît plus exprimer une certitude ou une prémonition mais une possibilité redoutée. Il est intéressant de noter en effet comment du rêve du *nikki* à celui du roman, la forme verbale du verbe « abandonner » change d'un énonciateur à l'autre : «すべての人から見はなされた» (*j'ai été abandonné de tout le monde*) chez Miho devient «すべての人から見捨てられそう» (*j'allais être abandonné de tout le monde*), passant ainsi de l'évocation d'un acte accompli à un futur proche rendu inaccompli par le réveil.

Pourtant, comme à l'accoutumée dans *Shi no toge*, l'illusion donnée par le rêve ne se dissipe jamais simplement par le réveil – celui-ci constituant simplement en l'occurrence le passage du rêve de Toshio à celui de Miho. Une fois réveillé, le narrateur trouve sa femme « *en état de crise* » (襲われている様子). Le rêve qu'il vient de faire prend de cette façon, au réveil, une réalité sensible, immédiate et incontrôlable : *Je savais que je serais irrésistiblement emporté vers le bas de la cascade* (滝の落ち口の方に、どうしてもすいよせられてしまうが、). L'image de la cascade, ou plus exactement de la partie inférieure de celle-ci, fait naturellement écho à celle de la coiffure de Miho dans le rêve. Si on remonte un peu plus haut dans le texte, on trouve d'ailleurs une autre image très proche de celle-ci, lorsque le narrateur, le matin même du rêve décrit dans le passage ci-dessus, entend un « *air de violon diffusé par la radio* » (ラジオから流れてくるバイオリンの演奏³⁷⁵). La ressemblance phonétique de *baiorin* (violon en japonais) avec *Wyoming*, de même que le verbe *nagarete kuru* (ici « diffuser » mais dont le sens originel signifie couler ou s'écouler) nous ramènent naturellement à la métaphore de la cascade. De même, les sentiments du narrateur à l'écoute de cet air de musique, ceux du souvenir des ragots de Miho auprès de ses collègues et de la « *claire certitude d'être la risée de tous* » (笑われていることがはっきりわかった), évoquent également le contenu du rêve qui prendra place ensuite. Il faut peut-être même se hasarder jusqu'au chapitre précédent, lorsque le narrateur, décrivant sa femme faisant la lessive, perçoit un présage sinistre dans le bruit que fait le robinet :

375 *Shi no toge*, op.cit., p. 126.

洗濯のときはいつも、ながしの孔を加減してつめ、水道を出しっぱなしにしたから、蛇口から出る水の音が、小さな滝のようにきこえた。それが前に安定した生活の音ときこえたのに、今はいついきなり中断され、形相を変えた妻の発作の発端となるかもわからない音になってしまった。³⁷⁶

Quand elle fait la lessive, elle a l'habitude de laisser l'évier bouché, et comme elle laisse le robinet ouvert, j'entends l'eau qui coule hors du robinet comme une petite cascade. Je percevais auparavant ce bruit comme celui d'une existence stable, mais à présent cela pouvait s'interrompre tout d'un coup et devenir la source d'une crise de ma femme, laquelle n'était plus la même.

De cette bouche de robinet³⁷⁷ jusqu'au bord de la cascade, en passant par l'air de *baïorin* et la coiffure « cascade de Wyoming » du rêve, le redoublement tant sémantique que phonétique établit une équivalence durable entre la perception des sens et l'imagination de l'esprit, faisant fi des frontières entre rêve et réalité. Il progresse sourdement à travers le texte jusqu'à ce que ce soit plus seulement l'image, mais le rêve du narrateur tout entier qui soit « doublé ». Dans la réalité comme dans le rêve en effet, Miho quitte la maison et rejette son mari lorsque celui-ci la rejoint :

すぐに玄関に行くと妻はいない。靴もかたづけしてある。あわてて下駄を突っかけ外にとび出し、表の通りの方に走って行くと、買い物籠をさげて行く妻がすぐみつかった。

追いついて、「市場に行くのなら、そう言ってくれたらよかったのに」と言うと、

「あなたはお仕事をしていたでしょ。仕事をさせてほしいつてあんなに言っていたじゃないの。それにあたしだってたまには、ひとりで自由に歩きたい」とみけんに皺をこしらえて言う。

「今はひとりで外に出すのは心配だ」

「あたしどうもしやしないわよ。なんだかあなたと歩くのがあきちゃったの。」³⁷⁸

Sans attendre, je suis allé dans l'entrée, et ma femme n'y était pas. Les chaussures étaient rangées.

J'ai enfilé en hâte des socques et je me suis élancé dehors. Courant jusque dans la rue, j'ai tout de suite aperçu ma femme qui avançait avec un panier à provisions. Je l'ai rejointe.

« Si tu vas au marché, pourquoi tu ne m'as rien dit ? »

376 Ibid., p.74. C'est moi qui souligne.

377 « Robinet » se dit *jakuchi* 蛇口 en japonais, soit, littéralement la « bouche du serpent ». Peut-on y voir un autre écho de la mythologie biblique dont *Shi no toge* est par ailleurs si imprégné, et comprendre que c'est d'une « tentation originelle » que s'écoule le flot du roman ? Il ne paraît pas non plus impossible de rattacher à ce réseau analogique l'évier lui-même, *suidô* 水道, puisqu'il rappelle le toponyme *Suidôbashi* 水道橋 (littéralement le « pont du canal ») dont on a pu voir qu'il était le lieu privilégié de rendez-vous entre le narrateur et sa maîtresse.

378 *Shi no toge*, op.cit., p.128-129.

- Mais tu étais en train de travailler. C'est bien toi, non, qui m'as demandé de te laisser écrire. Et puis, figure-toi que moi aussi j'ai envie de temps en temps de marcher seule, a-t-elle répliqué en fronçant les sourcils.
 - Mais ça m'inquiète de te laisser sortir seule en ce moment.
 - Il ne m'arrivera rien du tout, tu sais. Je ne sais pas pourquoi, mais j'en ai assez de sortir avec toi !

De ce fait, non seulement la scène qui suit la sortie du rêve constitue une réalisation a minima de son contenu (Miho part, son mari la rejoint, Miho le rejette³⁷⁹) mais elle a aussi pour fonction de replacer Miho comme sujet de l'action (puisqu'elle entreprend celle-ci et que le mari y réagit). Cette scène, symétrique à celle que décrit le rêve du roman, rejoint ainsi le rêve du journal. Au final, le changement de sujet rêvant dans le roman n'est donc pas une trahison du rêve initial : il en est plutôt sa traduction romanesque.

Unami Akira, qui a étudié l'importance du redoublement du sens dans les récits de Shimao Toshio, et particulièrement dans *Shi no toge*, note que le doublement des images participe à créer une « communauté de sens » entre les deux personnages :

二重性とは一種の反復表現であり、論理的には余分なものが付加された言語表現である。しかし論理的もしくは文法的に余分なものこそ、文学言語を成立させていることもまたたしかであって、ちがった次元での二つのイメージの存在という、このイメージの二重化が、『死の棘』のイメージの特徴のひとつである。こういう二重構造は、『死の棘』が語り手とその妻という、いわば二重化された登場人物を持っていることと無関係ではない。³⁸⁰

La dualité est une forme de répétition, une expression verbale qui ajoute un contenu superflu sur le plan logique. Cependant, étant donné qu'il est également certain qu'un contenu superflu sur le plan logique ou grammatical construit l'expression littéraire, le doublement de ces images (c'est-à-dire l'existence de deux images appartenant à des dimensions différentes) est une des particularités des images de « Shi no toge ». Cette double structure n'est pas sans rapport avec le doublement même du personnage qui prend place dans le roman entre le narrateur et Miho.

379 À l'issue de cette scène, Toshio insiste pour accompagner sa femme, puis sentant l'approche d'une « crise » sur le chemin du retour, la suit avec angoisse dans une ruelle située entre la maison familiale et une usine, où il perçoit les *légères vibrations causées par les roulements des machines de l'usine* (工場の機械の回転で小さきみの振動) – une image qui rappelle, avec un sens légèrement atténué, celle de l'« escalier roulant » du rêve.

380 UNAMI Akira 宇波章, « Nijû shita imeeji » 二重したイメージ (L'image double), *KAIE*, vol.1, n°7, décembre 1978, p.136.

Le critique prend l'exemple de la métaphore redondante de la « machine » qui revient aux chapitres 6 et 7. Après que Miho a pris connaissance du journal caché du narrateur ainsi que des photos de sa maîtresse, elle entre dans une crise irrésistible, devenue « *machine de détection sensible sur tout son corps* » (全身を感じやすいためしの機械³⁸¹) et à cette transformation répond l'écho sonore des « *machines en marche dans l'usine de derrière* » (裏の工場の機械の音). L'image double est ainsi constituée d'une image mentale (Miho comme machine) couplée à une réalité physique et objective (le bruit des machines) qui créent un espace au sens dual (corps et esprit) encerclant tant le narrateur que Miho. On a vu avec la métaphore filée de la cascade que ces images, du reste, ne sont pas seulement doubles : elles peuvent être triples ou quadruples, tels des galets ricochant sur le même flot, passant indifféremment de la rive du rêve à celle de la réalité, parfois en charriant d'autres éléments symboliques au passage³⁸².

Ce qui vaut pour les images du récit vaut tout autant pour le comportement du narrateur. Incapable de faire face au danger de la crise, le narrateur y réagit en effet de manière générale par le mimétisme : il se met à agir lui-même comme une machine, par la répétition de fausses tentatives de suicide, par l'abolition de son propre corps (dans ce même chapitre il finit d'ailleurs par demander à Miho de lui couper un doigt), et de manière générale par l'imitation de la folie de Miho. Devant l'impossibilité de communiquer par la parole, il ne trouve pas d'autre choix qu'une répétition des faits et gestes de l'autre. Ce mimétisme est d'abord, à un stade précoce des événements, lorsque le narrateur ne pense pas encore Miho sérieusement malade, conçu comme une stratégie consciente : Toshio avoue sans ambages au troisième chapitre³⁸³ qu'en se transformant en « fou », il s'agit de pousser par l'absurde Miho vers la rationalité et de lui faire comprendre les conséquences de ses actes. Cependant l'absence de résultats de cette étrange stratégie n'empêche pas le narrateur de persister dans la même voie, qui constitue

381 *Shi no toge*, op.cit., p.263.

382 L'association du flot du robinet et de la parole de Miho se retrouve encore au quatrième chapitre ; quant à la « cascade », le sixième chapitre portait à l'origine comme nom *Ochiguchi no hô ni* 落ち口の方に (Vers le bord de la cascade), avant que celui-ci ne soit remplacé par *Hibi no rei* (La ligne des jours).

383 Ce chapitre s'appelle *Gake no fuchi* (Au bord du ravin), mais le premier titre qu'avait choisi Shimao était originellement *Gikyô* 偽狂 soit « Le faux fou ».

à la fois un enfermement dans le monde de Miho et une perspective de communion.

La répétitivité générale de *Shi no toge* – répétition en boucle des mêmes images, des mêmes scènes, des mêmes mécanismes – provient largement de ce processus d'identification mimétique que le narrateur oppose vainement à sa femme. Dans un essai de 1978 « *Shi no toge o megutte* » le critique Awazu Norio note³⁸⁴ par exemple que la répétition lancinante des scènes d'inquisition où Miho interroge sans relâche son mari au nom des mêmes obsessions s'effectue en dehors de toute progression logique, comme si l'accumulation des mêmes scènes ne provoquait chez le narrateur ni sentiment d'accoutumance, ni enchaînement dialectique, mais que chacune d'entre elles paraissait au contraire une occurrence nouvelle séparée de la « crise » précédente. Cela s'explique certainement par le fait que le narrateur réagit typiquement à l'inquisition de Miho non par la révolte, ou par une quelconque forme de dissonance, mais au contraire par l'imitation, et par l'influence qu'a au final ce phénomène d'imitation sur la narration elle-même. Là où la narration de *Shi no toge* conserve en effet quelque chose des récits de rêve, c'est précisément dans le fait de se défier de la logique de la construction narrative pour privilégier une cohérence interne basée sur un réseau d'images et de motifs qui en passant d'un protagoniste à l'autre les nouent l'un à l'autre de même qu'ils enserrent le récit dans la même mécanique infernale.

384 AWAZU Norio 粟津則雄, « *Shi no toge o megutte* » 死の棘をめぐって (Autour de *Shi no toge*), *KAIE*, vol.1, n°7, décembre 1978, p.61 : « *Décrire cette inquisition permanente qui dure sans cesse autour des mêmes questions sans connaître de fin, en échappant au doute ou à la distance, est une tâche extrêmement difficile. Or, dans cette œuvre si longue, une telle distance n'apparaît pratiquement jamais.* » (つねに同じ問題についてのいつ果てるとも無い尋問を描いて、このようなよそよそしさや疑惑をのがれるのは、至難のわざなのである。だが、この長大な作品においては、そういったことはほとんどない。)。Le critique ajoute plus loin : « *De même que les interrogatoires de l'épouse, tout en se concentrant sur les mêmes questions, sont toujours nouveaux, de même la crainte, la colère, l'apaisement du narrateur sont eux aussi toujours nouveaux. Selon moi, si cela se produit, on peut penser que c'est parce que l'écrivain comprend les paroles de l'épouse comme des révélations divines dirigées envers le mari.* » (妻の尋問が、同じ問題に集中しながらつねに新しいように、男のおびえや逆上や安らぎも、つねに新しい。そして、私には、こういったことが起きるのは、作者が、妻のことばを、男に対する或る啓示としてとらえているためだと思われる。)

3.3) La vérité au fond du « trou »

Dans le chapitre *Hi wa hi ni* 日は日に (Un jour à l'autre) figure enfin le plus long rêve qui apparaît dans le récit³⁸⁵. Miho rêve qu'elle est retournée dans son île natale. Elle pénètre dans la maison de ses parents puis dans leur jardin, qui est défoncé par un énorme trou. Ses parents se trouvent dans le trou, mourants, en compagnie d'une foule d'autres personnes de l'île. Ils lui interdisent de venir la secourir. Miho pleure, puis découvre que le bas de son corps est en train de pourrir. L'autre femme (la maîtresse du narrateur) arrive à ce moment là, se moque d'elle, puis lui jette aux pieds quelque chose qui s'avère être un bébé mort. Alors qu'elle essaie de s'enfuir sans y parvenir, Miho se voit abordée par des démons qui lui proposent de coucher avec eux pour guérir son corps « *pourri* ».

La tonalité cauchemardesque et sordide de ce rêve « *raconté avec lenteur* »(ゆっくりはなして行く) mise à part, la confusion mentale de Miho y apparaît particulièrement sensible. D'abord Miho ne commence pas par dire qu'elle fait un rêve mais simplement qu'elle est « *retournée dans l'île cette nuit* » (ゆうべ、あたし、島に帰ったわよ。). La précision de la mention temporelle « *cette nuit* » ne signifie pas pour autant qu'il y ait une continuité directe avec ce qui précède, puisque juste auparavant le narrateur parle des cauchemars que sa femme ferait « *chaque nuit* » (妻は毎晩悪い夢をみて). Ainsi, contrairement aux deux rêves précédents, ce rêve ne s'insère pas entre des faits particuliers du texte qu'il aurait pour fonction d'annoncer ou de doubler. C'est plutôt l'ensemble du récit qui ferait ici l'objet d'une explication causale, dont le contenu du rêve serait la démonstration. Et en effet, lorsqu'elle narre les événements du rêve, Miho relie le sort de ses parents et le sien à ses agissements pendant la guerre (« *C'est la punition du ciel. C'est tout ce que je mérite pour ce que j'ai fait* » みんな天罰です。みんなあたしがじぶんでしたことのむくいです。). Puis elle interroge Toshio sur l'origine du bébé qui apparaît dans le rêve (« *C'était bien ton enfant, n'est-ce pas ?* » あなたの子でしょう、それ?), et s'indigne de l'arrivée de la maîtresse du narrateur sur l'île, exactement comme si elle commentait des faits réels et exigeait au narrateur des explications.

385 *Shi no toge*, op.cit., p.150-153.

Comme l'analyse Yoshimoto Takaaki³⁸⁶, le fait pour Miho de mettre en avant dans ce rêve sa propre culpabilité envers ses parents, notamment son père qu'elle aurait abandonné pendant la guerre, renforce par là même la culpabilité de Toshio en l'enchaînant plus loin dans l'espace (l'île) et dans le temps (un temps ancien, mythique, mal défini)³⁸⁷. De fait, Toshio ressort de ce rêve totalement écrasé : « incapable de répondre »(返事が出来ない), convaincu que « dorénavant jusqu'à la venue de la mort il (lui) faudrait affronter l'irritabilité jamais apaisée de ma femme » (死のおとずれまで妻の満たされぬいらだちと対面していなければならぬだろう。). Il « se rend compte » – le texte utilise le verbe めざめる, soit littéralement, «se réveiller» – des faits terribles dont il ne s'était jusque là pas aperçu, dans l'abîme du châtimeut de son passé » (そのときの報いの淵に気づかずにいたおそろしい事実をめざめた). La fonction même de ce rêve face auquel le narrateur se « réveille » est, en effet, de rendre manifeste la perspective de la mort (aggravée par celle de la damnation), le poids de l'éternité, et au-delà, l'inévitabilité du jugement divin ; Miho s'y exprime comme une oracle dont la parole assène des certitudes, au milieu des indécisions du narrateur.

A l'instar des rêves précédents, ce rêve non plus n'est pas fictif : Shimao le raconte, dans ses grandes lignes, dans l'entrée du 27 décembre 1954 de son journal³⁸⁸. Kakehashi Kumiko, dans sa biographie de Miho, a montré comment les « certitudes » de ce rêve cachent en réalité tout l'arrière-plan circonstanciel du roman³⁸⁹ : le « trou » dans lequel les villageois « morts » de l'île s'entassent renvoie au fossé creusé pendant la guerre par les habitants de Kakeromajima sur ordre du « commandant Shimao », et qui aurait pu servir à un suicide collectif en cas d'invasion de l'île par l'ennemi ; le « bas du corps pourri » désigne la syphilis que Shimao aurait, selon des écrits d'après-guerre, transmis à sa femme après

386 Yoshimoto, « Katei », *Yoshimoto Takaaki zenshû*, op.cit., p.152-155.

387 Yoshimoto compare d'ailleurs ce rêve au récit d'Izanagi venant chercher Izanami aux Enfers dans la tradition mythologique japonaise.

388 *Shi no toge nikki*, op.cit., p.87. En lisant le journal on comprend que le rêve du roman semble rassembler plusieurs rêves en un (la mention du « ciel bleu » paraît appartenir à un rêve que fait Miho la nuit précédente). De plus, dans le *Shi no toge nikki*, le récit qu'en fait l'auteur est sans surprise beaucoup plus court et moins détaillé, les liens de cause à effet qu'établit Miho n'y apparaissant pas par exemple. Enfin Shimao signale dans cette entrée du 27 décembre que ce rêve n'a pas provoqué de crise chez sa femme : « *Miho a tenu bon et n'est pas devenue folle.* » (ミホは持ちこたえ、フレマンにならずにすむ).

389 Kakehashi, op.cit., p.184-189.

avoir été contaminé lui-même³⁹⁰ ; le « bébé » jeté aux pieds de Miho est celui que la maîtresse de l'auteur a avorté dans une clinique de gynécologie dont la facture fut payée par Shimao ; quant aux « clients du Rubicon » changés en démons auxquels Miho fait obscurément référence, il s'agirait des clients d'un bar à hôtesses de Ginza (quartier de Tokyo) dans lequel la femme de l'auteur aurait travaillé un bref moment afin, affirme-t-elle, de comprendre le comportement des hommes semblables à son mari. Si on ajoute à cette succession les faits dont Miho témoigne au sujet de son propre comportement pendant la guerre, on trouve ainsi dans ce rêve une litanie de péchés s'enchaînant chronologiquement les uns aux autres dans une causalité implacable, dont les conséquences ne semblent échapper à aucun des deux protagonistes.

Cependant, il faut noter qu'à aucun moment du texte, ni avant, ni après, ces éléments cruciaux capables d'éclairer l'ensemble des événements décrits dans le récit ne sont explicités, interprétés, ou même simplement commentés par le narrateur, de sorte que si celui-ci sort « *incapable de répondre* » à Miho, le lecteur est lui « incapable » de comprendre, au point qu'il ait fallu plusieurs décennies et la découverte des *nikki* et autres textes d'archives pour saisir réellement le symbolisme de ce passage.

Kakehashi, pour expliquer cet obscurcissement volontaire du texte, renvoie à l'hostilité supposée de l'auteur pour la construction romanesque, le désir de raconter les choses « *telles qu'elles viennent* » (*sono mama*), sans les ordonner ou leur donner du sens³⁹¹. Toutefois on a aussi pu voir dans notre première partie que cette prétendue indifférence de Shimao pour la construction et le sens des événements est souvent un leurre. Ne pas commenter du tout des éléments aussi signifiants cadre en tout cas mal avec une volonté de représenter fidèlement la réalité, et tout autant avec une volonté d'expiation : le principe de la confession, qu'elle soit thérapeutique ou religieuse, n'est-il pas de tout dire ? Aussi, s'il y a une explication à ce silence, il faut bel et bien la chercher du côté de la stratégie narrative. Car quand à chaque rêve, et particulièrement après le rêve du « retour dans l'île » de *Hi wa hi ni*, le narrateur ne peut opposer aucune parole en retour, le

390 Dans une première version du manuscrit Miho décrit d'ailleurs l'« autre femme » comme ayant elle aussi le « bas du corps pourri ». Cette affirmation disparaît par la suite.

391 « *C'était là une manière de procéder typique pour Shimao, qui détestait construire un récit et se préoccupait seulement d'enregistrer les choses.* » (それは物語を構築することを嫌悪し、ただ記録することにこだわった島尾ならではのやりかただった。) Kakehashi, op.cit., p.189-190.

croisement des perspectives des deux personnages intervient comme si la voix de l'une remplaçait celle de l'autre: le narrateur ne laisse pas simplement Miho s'exprimer à sa place, il lui donne les commandes du récit.

Parmi les archives de l'auteur récemment mises à disposition des chercheurs, on trouve un récit particulier écrit en mai 1955, non publié et inachevé, qui porte le nom de *Fune kobore* 船こぼれ (Le bateau submergé)³⁹². Rédigé sur une dizaine de pages avant d'être interrompu, il raconte, alternant entre première et troisième personne du singulier, le « retour dans l'île » d'un personnage principal simplement dénommé *onna* (« la femme »). Cette *onna* se tourmente à l'idée de revenir sur la terre de ses parents, alors que son corps est « pourri » et qu'elle a « perdu la raison » (un passage de ce court récit raconte d'ailleurs une « crise » que fait ce personnage sur le bateau qui l'emmène vers l'île). Kakehashi Kumiko évoque ce texte dans son *Kururu hito* et, assimilant le personnage principal à Miho, trouve dans l'écriture de ce récit un indice précoce de la volonté de Shimao de s'installer à Amami : « *il est étonnant de voir* », dit-elle, « *les sentiments de Miho lors de son retour sur l'île décrits de manière réaliste, comme si l'auteur anticipait là la réalité* » (現実に先んじて、復帰の際のミホの心情をリアルに描き出していることに驚かされる。³⁹³). Cependant, on peut aussi se demander si *Fune kobore* n'était pas simplement conçu comme une tentative d'adaptation et d'expansion romanesque du rêve évoqué au quatrième chapitre de *Shi no toge*. Un certain nombre d'éléments pointent dans cette direction : le ciel qui apparaît « *entièrement bleu* » (空があくまで青く³⁹⁴), le fait que le personnage censé figurer Miho se rende seul dans l'île, la mention répétée de son « corps pourri »³⁹⁵, le thème de l'interdiction du retour dans l'île et de l'abandon des parents, et le mystère même qui plane autour des circonstances de ce retour, lequel est décrit, sinon comme un rêve, au moins comme un fait étrange et incompréhensible³⁹⁶. Le texte s'interrompant au moment où la femme entre dans le

392 SHIMAO Toshio, *Fune kobore (sôkô)* 船こぼれ (草稿) (Le bateau submergé (manuscrit)), daté du 13 mai 1955, KKB, n°02000058079. D'après Kakehashi, le terme *fune kobore* serait couramment employé dans l'archipel d'Amami pour désigner les naufrages.

393 Kakehashi, op.cit., p.455.

394 *Fune kobore (sôkô)*, op.cit., p.5.

395 Ibid., p.9 : « *Mon corps a pourri (...) Je suis trop sale à présent, je ne peux pas entrer dans ce jardin sacré, exempt de toute souillure.* » 私のからだは腐ってしまった。(中略)私はもう汚れてしまって、けがれのない精聖なこの庭には行って行くことはできない。

396 Ibid., p. 3 : « *Me voilà finalement rentrée ainsi sur ma terre natale. Je n'ai d'ailleurs aucun*

fameux jardin de la maison de ses parents, les intentions de l'auteur resteront invérifiables. Néanmoins, le récit est suffisamment long et bien construit pour mettre en lumière les différences d'écriture entre cette période très précoce des *byôsaimono* et celle de *Shi no toge*. S'il y a quelque chose qui sépare intimement la narration de *Fune kobore* de celle du roman de 1960, c'est le principe de décrire de l'extérieur le rêve que fait l'autre, de s'approprier ses sentiments, et de discourir à sa place. Dans *Shi no toge*, l'inversion est de ce fait totale : Miho raconte de sa propre initiative, et le narrateur, écrasé, ne peut rien répondre.

Ce « transfert de compétences » est l'un des aspects les plus saillants de *Shi no toge* et livre une large part de la vérité du roman. Celle-ci, en effet, ne doit pas être cherchée dans les faits que le récit dévoile au compte-gouttes et de manière volontairement obscure, mais plutôt dans le travail complexe d'organisation du sens qui détermine leur dévoilement, ou au contraire leur enfouissement. Comme on vient de le voir avec le rêve du « retour dans l'île », l'activité onirique joue là encore un rôle majeur. Cependant ce travail dépasse l'exploitation du récit de rêve à des fins romanesques. Pour que le rêve de Miho « fonctionne » comme procédé onirique, il faut que le narrateur romancier cesse lui-même de rêver, de parler et même d'écrire. Autrement dit, c'est la répudiation même de son activité romanesque qui devient au cœur de l'écriture du roman.

souvenir de la façon dont j'ai fait un si long voyage. » (私はこうして古里に帰って来てしまった。私は長い船旅をどのようにして送ったかも覚えがない。).

B) Le roman de la répudiation du romancier ? Sur le méta-romanesque de *Shi no toge*

L'une des réussites évidentes de Shimao Toshio avec *Shi no toge* est d'être si parfaitement parvenu à l'« illusion référentielle » au point qu'il soit difficile, a priori, de douter de l'impression d'extrême sincérité que dégage l'œuvre dans sa totalité. L'appréciation célèbre de Mishima Yukio à sa découverte du texte en 1962 peut certainement à ce titre servir de modèle :

世評高い「死の棘」を含む病妻記千枚で、読むほどに引き入れられ、その凄愴な人間記録に、ただの文学的感銘といふ以上の怖ろしい迫力を感じさせられた。これは正に只事ならぬ世界であるが、やりきれないのはいかにもそれが現実的な地獄であることで、病める妻の嫉妬の論理の強靱さは、何ら世のふつうの女房たちの論理と次元を異にするものではなく、それがその同一平面上の極限的なあらはれにすぎぬといふ恐怖を、読者に与へつづけるのである。³⁹⁷

A l'envoûtante lecture de mille pages de ces récits de la femme malade, dont fait partie le « Shi no toge » encensé par la critique, j'ai ressenti dans ce poignant témoignage humain une puissance terrifiante qui va bien au-delà de la simple émotion que peut apporter la littérature. Ce n'est certainement pas un monde de trivialités qui apparaît dans ces textes, toutefois ce qu'il y a de proprement insupportable ici c'est qu'il s'agit d'un enfer réaliste, et qu'ainsi la ténacité de la logique jalouse de la femme malade ne relève pas d'une dimension et de logiques différentes de celle de n'importe quelle épouse ; de ce fait, la peur de se trouver devant une manifestation extrême de quelque chose se trouvant sur le même plan que cela ne cesse d'être transmise à ce dernier.

Pour Mishima, ainsi que pour de nombreux critiques du début des années 60 découvrant ou redécouvrant Shimao à travers les premières publications de *Shi no toge*, l'œuvre était avant tout à considérer comme un « témoignage humain » (人間記録), puisant sa « puissance » (迫力) dans son réalisme « extrême ». Mishima, dans le reste de ce remarquable essai, va même plus loin puisqu'il tend à critiquer le comportement de l'auteur Shimao à partir des agissements du narrateur du roman : n'est-il pas irresponsable de sa part, déclare Mishima, d'avoir attendu si longtemps pour faire entrer Miho à l'hôpital, et ensuite d'avoir abandonné ses

397 MISHIMA Yukio 三島由紀夫, « Mateki na mono no chikara » 魔的なものの力 (La puissance des choses démoniaques), dans *Mishima Yukio hyôron zenshû* 三島由紀夫評論全集 (Collection de commentaires de Mishima Yukio), vol.1, Tôkyô, Shinchôsha, juillet 1989, p.1009-1011.

enfants en y entrant avec elle ? Ce comportement, ajoute -t-il, n'est-il pas le signe d'une volonté d'avoir voulu faire durer l' « enfer » décrit dans *Shi no toge* dans le but précis d'écrire ce roman ? Si Mishima confond ici explicitement auteur et narrateur en se basant uniquement sur son propre ressenti du texte, il en tire cependant, après avoir comparé Shimaō à Faust, une conclusion en forme de question qui touche directement une problématique majeure posée par le roman :

われわれはこれらの世にも怖ろしい作品群から、人間性を救ひ出したらよいのか、それとも芸術を救ひ出したらよいのか？私小説とはこのような絶望的な問ひかけを誘ひ出す厄介な存在であることを、これほど明らかに証明した作品はあるまい。

Faut-il sauver l'homme, ou faut-il sauver l'art ? Lorsque l'on lit cette effrayante série de récits, on se dit qu'il n'en existe peut-être aucune autre en ce monde qui puisse prouver aussi clairement que le sens épineux de l'existence du shishōsetsu est de nous pousser vers ce questionnement désespéré.

Le rapport entre la littérature et la vie, et la question de savoir qui en définitive chez Shimaō décide de l'autre, est évidemment centrale quand on analyse son œuvre. Cependant, il est difficile d'y répondre pertinemment si on se base sur une interprétation strictement naturaliste de *Shi no toge* et des *byōsaimono* dans leur ensemble, en ignorant l'évolution de la démarche de l'auteur et la dynamique narrative qu'il met progressivement en place, qui ne repose pas sur une configuration figée (Miho persécutant sans relâche son mari, les crises se succédant sans fin, alternant avec des épisodes illusoire d'accalmie), comme le texte le montre en apparence. L'incompréhension de Mishima paraît pourtant bien légère si on la compare à d'autres lectures de la même époque, notamment celles des admirateurs de la première heure de Shimaō, comme le critique Okuno Takeo. Okuno considère en 1963, à propos de *Shi no toge*, (en reprenant d'ailleurs à son compte une déclaration de l'écrivain Yoshiyuki Junnosuke) qu' « *il ne reconnaît pas là le travail naturel de Shimaō* » (島尾の本来的な仕事でないものが認められた) et va même jusqu'à dire que la « *valeur incomparable de la littérature de Shimaō n'apparaît pas dans cette série d'œuvres* » (島尾文学の類稀な価値は、あの作品系

列にはあらわれていない。³⁹⁸). Un tel jugement de la part d'un des connaisseurs les plus précoces de l'œuvre de l'auteur paraît rétrospectivement comme terriblement incongru.

Peut-être, pour comprendre les erreurs d'interprétation que le texte a pu engendrer³⁹⁹, faut-il revenir sur la notion de *shishōsetsu* et préciser ce qu'on entend généralement par là. Le *shishōsetsu*, terme que l'on traduit généralement par « roman autobiographique » ou « roman personnel » en français, est une forme littéraire apparue au Japon dans les premières années du XXe siècle (on considère généralement que Tayama Katai⁴⁰⁰ en a été l'un des premiers auteurs en 1907 avec *Futon* 蒲団). Il repose largement sur une interprétation japonaise du naturalisme littéraire occidental, visant à faire de l'auteur lui-même le sujet principal de son roman. Les romans qui s'en réclament tirent ainsi exclusivement leur contenu de l'existence quotidienne de l'écrivain et de son état psychologique, et, au-delà de cet objectif de strict réalisme, tendent vers la littérature de confession : il s'agit, pour l'écrivain, de livrer sans fard au lectorat sa vie, ses méandres et ses errements, à la manière du Jean-Jacques Rousseau des *Confessions*. Le statut du *shishōsetsu* au Japon, dans la première moitié du XXe siècle, est incontestable : il représente la plus haute forme de littérature (la « littérature pure » *junbungaku* 純文学), par opposition à la fiction qui est elle renvoyée dans la catégorie de la « littérature populaire ». Les bouleversements apportés par la guerre et l'après-guerre ne bousculent guère cette domination. Après que les événements ont provoqué un intérêt pour la représentation de l'expérience de guerre et de l'histoire, la littérature japonaise des années cinquante est en effet marquée par un « retour vers l'intérieur », propulsé par la génération d'écrivains dite *daisan no shinjin* (les « troisièmes nouveaux venus », signifiant la troisième génération

398 OKUNO Takeo, « Shimao Toshio to bungaku to yume – Junbungaku wa kanō ka ? » 島尾敏雄と文学と夢—純文学は可能か？ (Shimao Toshio, la littérature et le rêve – la littérature pure est-elle possible ?), *Bungakukai*, mars 1963, dans Okuno, *Shimao Toshio*, op.cit., p.39-40.

399 Ces erreurs se sont elles-mêmes répétées à sa réception en Occident, si on prend pour exemple la lecture qu'en fait la critique allemande Irmela Hijiya-Kirschner, qui s'appuyant sur le roman pour exposer la place du *shishōsetsu* dans la littérature japonaise, parle de « *confession immédiate et sans fiction* » de Shimao Toshio, ce qui « *fait de cette œuvre un shishōsetsu exemplaire* » (dans DE VOS Patrick et al., *Littérature japonaise contemporaine- Essais*, Paris, Picquier, 1989, p.55-56)

400 TAYAMA Katai 田山花袋 (1871-1930)

d'écrivains apparus dans l'après-guerre), à laquelle Shimao Toshio est associé de manière plus ou moins étroite.

Au moment de la composition de *Shi no toge*, pour une large partie du milieu littéraire japonais, le succès d'un écrivain ne saurait donc venir que du *shishôsetsu*. Et dans ses « récits de la femme malade » Shimao s'est efforcé, en apparence là encore, d'en exalter les fondements. Un lecteur de Shimao peut difficilement ne pas penser aux *byôsaimono* quand, par exemple, il lit sous la plume de l'important critique de l'après-guerre littéraire japonaise Hirano Ken, dans son essai de 1958 *Jisseikatsu to geijutsu*, que le « vœu de délivrance face à la conscience d'une crise existentielle » (生の危機意識に対する救済の希い⁴⁰¹) constitue la « marque majeure » (最大の徴表) du *shishôsetsu*.

Dans un ouvrage général sur le *shishôsetsu*, renchérissant à la suite de Hirano, on trouve également l'idée que « dans le *shishôsetsu*, fondamentalement, la situation du roman ne connaît pas de modifications. (...) D'avant le déclenchement des événements, par exemple la situation dans laquelle est placé le personnage principal, à ce qui se passe après ceux-ci, rien ne change essentiellement. Il y a plutôt une tendance à traiter les événements qui surviennent comme des matériaux qui consolident la même situation invariable qui se perpétue du début à la fin du roman. » (私小説は基本的にシチュエーションの変移をもたない。(中略) 出来事の発生以前にたとえば主人公の置かれているシチュエーションそのものは事件以後も本質的に変わらない。むしろ作品の首尾両極においてさえ不変的に持続されるシチュエーションを補強する材料として事件が扱われる傾向がある。⁴⁰²).

« Vœu de délivrance à l'égard d'une crise existentielle », « situation qui ne change pas » pourraient bel et bien définir en surface *Shi no toge* et les récits antérieurs. Cependant chez un auteur aussi multi-dimensionnel, et même aussi contradictoire que Shimao, cette soumission aux canons du genre ne pouvait être qu'une façade. Les « récits de la femme malade » expriment bel et bien un « vœu

401 HIRANO Ken 平野建, « Shishôsetsu no niritu sehan » 私小説の二律背反 (L'antinomie du *shishôsetsu*), dans *Jisseikatsu to geijutsu* 実生活と芸術 (La vie réelle et l'art), Iwanami gendai bunko, rééd.2001.

402 NEGISHI Masayoshi « *Shishôsetsu no buntai (Kasai o chûshin ni)* » 私小説の文体 (葛西を中心に) (La forme du *shishôsetsu* – Autour de Kasai), dans *Shishôsetsu – Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho* 私小説 日本文学研究資料叢書 (*Shishôsetsu* – Publication de textes de recherche en littérature japonaise), Tôkyô, Yûseidô, 1983, p.224-225.

de délivrance », mais ils expriment aussi un vœu d'enfermement. Quant à la « situation » (ou pour dire autrement la « configuration ») décrite par les romans, elle ne « change » certes pas beaucoup, mais par contre c'est l'écriture, la position du narrateur, ainsi que le sens que l'auteur donne à son expérience qui ne cessent de fluctuer et de s'enrichir.

On a déjà pu observer cette évolution depuis les premiers *byôsaimono* jusqu'à *Shi no toge*. Cependant, les changements narratifs prenant place pendant les années 50 des « chroniques de l'hôpital » à celles du « foyer » devaient aussi quelque chose à la différence de cadre que ces récits décrivaient – ces cadres imposant eux-mêmes une configuration narrative différente. Shimao commence par décrire l'environnement dans lequel il se trouve en 1955 – l'hôpital – dans une série de textes qui vont jusqu'à la fin du traitement de Miho, puis commence l'écriture du foyer en 1959 avec *Ie no naka*. Il ne reviendra plus à l'hôpital par la suite, et de ce fait, en dépit des multiples répétitions et analogies dont Shimao parsème son œuvre, les redites narratives restent rares. Il existe toutefois quelques exemples concrets d'écriture de deux épisodes ressemblants pendant la période de la « femme malade » qui mettent particulièrement bien en évidence l'évolution de la démarche de Shimao.

1) Pour un nouveau roman ?

1.1) De *Tetsuro ni chikaku* (1956) à *Shi no toge* (1962) : l'imagination en procès

En 1956, Shimao écrit *Tetsuro ni chikaku* 鉄路に近く (*Près des rails*), un récit assez particulier dans la série des « byôsaimono ». Il n'appartient ni à la série des « récits de l'hôpital » puisqu'il a pour environnement le foyer, mais il reste pour autant éloigné de *Shi no toge* tant par la chronologie – puisqu'il est publié à la même période que la série des « chroniques de l'hôpital » – que par son

écriture⁴⁰³. Son contenu est celui d'un épisode de fuite de Miho : Miho disparaît de la maison dans la nuit, et son mari, craignant une tragédie, part à sa recherche.

Dans la postface à *Shima no hate* (1956) évoquée plus haut, Shimao parle de ce texte comme de « l'indice » du « déplacement de (son) écriture vers un tout autre monde »⁴⁰⁴, en comparaison donc avec les récits de rêve de l'immédiat après-guerre. *Tetsuro ni chikaku* paraît en effet partir du récit de rêve pour aller vers une forme d'écriture encore incertaine. Le narrateur y évoque d'abord son angoisse de ne pas savoir ce que fait sa femme pendant qu'il rentre du travail, une vision qui s'amplifie brutalement jusqu'à le pousser au désespoir. Il se voit en train de hurler pathétiquement le nom de sa femme tout en courant dans la cour de l'école où il travaille – cependant, il se réveille vite, car ce n'était qu'un rêve :

ぼくは動顛してはだしのまま再び外にとびだし、くらい校庭をはしりながら妻の名前を長く長く緒をひかせ悲しげに叫んだが、そのじぶんの声で眼が覚めた、そんな夢も見た。⁴⁰⁵

Bouleversé, je me précipitai dehors pieds nus, et courant dans la cour d'école obscure, je hurlais le nom de ma femme en de longs gémissements de chagrin, puis, en entendant ainsi ma voix, je me réveillais. J'avais fait un rêve.

Puis le texte se déplace sans transition vers une autre nuit (une « nuit parmi toutes ces nuits » 夜夜のうちの或る夜⁴⁰⁶), où le mauvais rêve se réalise, car la femme du narrateur y disparaît réellement pendant son absence. Le récit se noue ainsi dans une atmosphère onirique à travers laquelle la réalité des événements décrits est ressentie par le narrateur lui-même comme ne tenant qu'à un fil (家路に

403 Le 4e volume du « recueil d'œuvres » (*sakuhinshû*) de Shimao, publié en 1969, insère pourtant ce récit dans la série de textes, encore inachevée à cette date, qui forment *Shi no toge*. Il y figure entre le troisième chapitre (*Gake no fuchi*) et le quatrième (*Hi wa hi ni*). En revanche, ni la version finale et intégrale de *Shi no toge*, publiée en 1977, ni les œuvres complètes de l'auteur ne reprendront cet ajout. Le *Shi no toge nikki* permet de situer les événements décrits au 27 novembre 1954 (*Shi no toge nikki*, op.cit., p.75-77).

404 « *Shima no hate atogaki* », dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.13, op.cit., p.204 : « Mon écriture doit sans doute à présent se déplacer vers un tout autre monde. « *Tetsuro ni chikaku* » en est pourrait-on dire un prémice. » (私の表現は全く別な世界へ移らなければならぬ。「鉄路に近く」はいわばそのきざしである。)

405 SHIMAO Toshio, *Tetsuro ni chikaku 鉄路に近く* (Près des rails), dans *Shimao Toshio sakuhinshû*, vol.4, op.cit., p.241.

406 Cette mention temporelle couvrant d'un voile d'imprécision tant le début que la suite du texte a été rajoutée en marge dans le manuscrit, qui disait originellement « Cette nuit-là » (その夜). (SHIMAO Toshio, *Tetsuro ni chikaku (sôkô)*, daté du 21 au 22 février 1956, KKB, n°02000041349, p.2).

いそごうとしているじぶんの姿が、いちまいのうすっぺらな紙片のようにみえる此の稀薄な現実感は何であるか⁴⁰⁷。 *Quelle était cette impression de dilution de la réalité dans laquelle ma silhouette qui se pressait sur la route de mon foyer apparaissait comme une mince feuille de papier ?*) . *Tetsuro ni chikaku* paraît partir du récit de rêve pour tendre vers le réalisme, comme s'il s'agissait pour Shimao de chercher la bonne façon de décrire cet environnement narratif du foyer que, rappelons-le, il aborde pour la première fois. Cependant, il ne prend pas la direction de la description froide et statique qui caractérise les *byōin-ki*, et n'atteint pas non plus le quotidien insomniaque qui verra le jour à travers *Shi no toge*.

Le récit se caractérise en effet par une narration nerveuse et lapidaire, qui manifeste l'angoisse du narrateur cherchant éperdument son épouse et craignant une issue dramatique par une série de « visions » dans lesquelles Miho apparaît en danger. Dans le passage suivant, où le narrateur arrive près des rails, il imagine successivement son épouse fuyant dans la nuit, posant sa tête sur les rails pour s'y suicider, appelant son mari au secours en pleurant etc :

妻はじぶんをはなれた夫の名前をよんでみる。バカナオカアサンヲユルシテチョウダイナ。ミンナゲンキデネ。ごとごととひびきが頭のしんにつたわってくる。雨になったようだ。ふとじぶんはふるさとの浜への波打ぎわでみんなをびっくりさせてやろうと、おぼれ死んだまねをしているような気持になる。貝ひろいをしていて溺死した母の顔が巨細にまぶたのうらにうつり、島をすてて出てくるときに泣きくずれた老父の孤独なすがたも見えてくる。アンマ！ ジュウ！ アナタノオソバニユキマス。と、彼女の耳に犬の遠吠えに似た夫の号泣がきこえてくる。じぶんの名前をよぶ夫の泣声が。ヤッパリアナタハアタシガイナケレバダメ。妻はゆっくり立ちあがり、鉄路をまたぐ。巨大な黒い物質が冷酷に彼女の背中を、あおるように通りすぎる——ぼくはもしかしてじぶんの乗っているこの電車に妻がとびこんでくる場合を考える。⁴⁰⁸

Ma femme essaie d'appeler son mari qui l'a abandonnée. « Pardonnez à votre idiot de mère. Portez-vous tous bien. » Le fracas du train résonne au fond de sa tête. Il a l'air de se mettre à pleuvoir. Soudain lui vient l'impression qu'elle est en train de faire semblant de mourir noyée, pour surprendre tout le monde sur le rivage de son village natal. Le visage de sa mère morte noyée en ramassant des coquillages se dessine distinctement sous ses paupières, et elle voit la silhouette solitaire de son vieux père, s'effondrant en larmes au moment où elle s'apprêtait à abandonner l'île. « Anma⁴⁰⁹ ! Jû ! Je vous rejoins ! » Dans ses oreilles lui parviennent alors les sanglots de son mari qui l'appelle, comme les aboiements d'un chien dans le lointain. « Tu vois, tu ne peux pas vivre sans moi ! » Elle se lève lentement, enjambe le rail. L'énorme chose noire passe dans son dos comme

407 *Tetsuro ni chikaku*, op.cit., p.241.

408 Ibid., p. 243.

409 Anma et Jû sont les diminutifs que Miho utilise pour désigner ses parents adoptifs, respectivement sa mère et son père.

si elle l'éventait – je pense au cas où ma femme sauterait devant le train dans lequel je me trouve.

Ce type de « vision », qui développe l'imagination du narrateur au point de constituer une fiction à part entière dans le récit, et qui par ailleurs, dégage le rythme particulier du récit de rêve, a un statut ambigu : d'une part, elle est révélatrice de l'angoisse du narrateur, mais elle exprime aussi le désir de contrôler les événements jusqu'à les mener nécessairement vers une fin heureuse. Ici le narrateur, en se mettant à la place de Miho, manifeste pleinement son pouvoir de romancier : dans le but de conjurer une situation qui lui échappe, il s'accapare la subjectivité d'autrui. Le discours, dans *Tetsuro ni chikaku* est du reste purement unilatéral, puisque Miho ne lui répond pas en personne, au point de transformer le récit en un soliloque où l'angoisse du narrateur s'égrène dans la solitude au hasard de ses recherches. Un passage très symbolique dans le récit est celui, par exemple, où il ouvre en secret le tiroir d'un placard pour en sortir le carnet de sa femme et lire les phrases de celle-ci, des phrases où « *le désordre de la haine et de l'amour s'imprégnait dans chaque caractère* », « *perçant le cœur* » du narrateur (どの一字にも憎しみと愛情のみだれがにじんでいて、ぼくの胸をえぐった。⁴¹⁰) Une telle dynamique (le mari lit en secret, la femme est lue) s'avère en effet à l'exact opposé de ce que montrera par la suite *Shi no toge*.

Le motif de la « disparition » ou de la « fuite » de Miho est un thème qui traverse l'ensemble des « récits de la femme malade ». Dans *Shi no toge*, il apparaît en particulier dans le deuxième chapitre, qui porte le même nom que le roman (*Shi no toge*). Le narrateur, qui revient chez lui après avoir cherché un travail qu'il a finalement décliné, ne trouve pas sa femme à son retour. Comme dans *Tetsuro ni chikaku*, il part à sa recherche guidé par une vision – sauf que cette fois il ne s'agit pas de Miho se suicidant, mais de sa maîtresse assassinée par Miho :

外に出れば目がひらかれ、そうなるかもしれないことが私に見えてきたのか。しっかりとぎった出刃をかたきに向け、水平に突き刺して、女の間借りしている離れのせまい部屋を血溜りにし、すでに女はこと切れて横たわっている

410 *Tetsuro no chikaku*, op.cit., p.248.

情景が目につる。妻は必ず、とどめを刺し、半殺しにはしないだろう。しかしそのあとで妻がどんな行動をとるか皆目見当がつかない。⁴¹¹

Une fois hors de la maison, mes yeux étaient ouverts et ils entrevoyaient peut-être ce qui avait pu se passer. Pointant fermement son couteau vers la femme, Miho enfonce la lame horizontalement, le petit pavillon que loue la femme à l'écart est couvert de sang, la femme est déjà morte, étendue... Sans doute ma femme l'achèverait-elle sans la laisser à demi-morte. Cependant je n'arrivais pas à imaginer ce qu'elle serait capable de faire ensuite.

Si c'est cette vision qui, dans *Shi no toge* aiguille le narrateur dans ses recherches, elle a tout du moins un objectif différent de celles qui apparaissent dans *Tetsuro ni chikaku* : il ne s'agit plus seulement de faire pressentir quelque chose au narrateur, mais aussi de punir celui-ci, en provoquant la conscience que « c'était bien lui l'agresseur », (« je ne pouvais nier que j'étais dans la position de l'agresseur car le résultat était que c'était moi qui avais trompé » 私が結果としてだましていた加害者の姿勢を否定できない), c'est-à-dire le responsable de l'ensemble des événements, et plus particulièrement, de l'effusion de sang, qui, lui apparaît-il, s'est produite chez sa maîtresse. De plus, c'est cette vision qui pousse le narrateur à revoir sur le champ sa maîtresse, chose qui entraîne à la fois l'aggravation immédiate du péché et un autre pressentiment diffus du châtiment (le narrateur déclare ainsi à sa maîtresse qu'« il est possible qu'elle tente de te tuer », ou qu'« elle (Miho) s'est peut-être suicidée »). Au final, à l'inverse de *Tetsuro ni chikaku* où l'imagination du narrateur sert à conjurer mentalement une situation dangereuse et à espérer le dénouement heureux qu'elle finit elle-même par provoquer, elle est dans *Shi no toge* implicitement présentée non seulement comme vaine, mais aussi comme dangereuse – autrement dit, comme l'instrument du « péché ».

Là est peut-être aussi l'explication de la réaction fort ambiguë du narrateur lorsque celui-ci découvre sa maîtresse saine et sauve : « Soudainement, sans que je comprenne pourquoi, une forte déception m'a saisi. » (咄嗟になぜか、

411 *Shi no toge*, op.cit., p.47.

強い失望に打たれたのがわからない。⁴¹²). A quoi peut-on en effet attribuer cette troublante « déception », si ce n'est à l'échec de son « imagination » de romancier, et à la disparition d'une possibilité de « scène romanesque » ? N'est-ce pas le même genre de réaction égocentrique (et « esthétique-centrique ») qui caractérisait le narrateur de *Ware fukaki fuchi yori* face à la danse des patients de l'hôpital, ou, plus loin encore, celle du *noborisuto* de *Yume no naka de no nichijô* face à l'adultère de sa mère avec un soldat occidental ? Cette « déception » montre que le narrateur de *Shi no toge* n'est pas entièrement départi de la position distanciée du romancier vis-à-vis de son propre objet. On verra en effet par la suite comment la contradiction insoluble entre pouvoirs du romancier et dépossession de celui-ci est l'un des moteurs du roman.

On ne peut pas non plus s'empêcher de remarquer le dénouement parfaitement symétrique des deux épisodes. Dans *Tetsuro ni chikaku*, Miho est ramenée au foyer, silencieuse mais en pleurs, « sauvée » par un ouvrier des chemins de fer, étrange personnage que le narrateur fait entrer « à contre-cœur » dans sa maison. L'ouvrier, qui est saoul, se lance alors dans une interminable tirade non dénuée de comique, racontant le sauvetage de Miho, faisant la leçon aux époux, comparant l'épouse du narrateur (ce dernier étant surnommé par lui « professeur ») à sa propre sœur etc. Il n'y a d'ailleurs aucun autre exemple, dans l'ensemble des « récits de la femme malade », de personnage extérieur au foyer s'ingérant de la sorte dans son intimité et sermonnant le couple. Par son irruption finale et sa faconde, ce personnage discoureur se substitue totalement aux époux et à la situation tragique qu'ils vivent, laissant derrière lui une scène de félicité familiale, un « happy end » où dominant encore un « équilibre », et des parents « revenus à la normale » :

412 Ibid., op.cit., p.50. Le terme de 失望 est traduit dans la version française par « désespoir » mais la lecture du manuscrit, qui ajoute en marge 私はなぜかがっかりした。(« *Je fus incompréhensiblement déçu* ») montre qu'il s'agit indubitablement de « déception ». Le manuscrit ajoute d'ailleurs, dans un passage difficilement lisible car raturé au feutre vert : « その時私はちょっとした落胆がよくわからない。無事であること(?)つもりでやってきたのに(?)今不満が起きた。 » (*Je ne compris pas bien la légère déception qui me prit à ce moment-là. J'étais venu avec l'espoir qu'elle soit saine et sauve (?) mais à présent j'étais insatisfait.* »), qui confirme cette interprétation. (SHIMAO Toshio, *Shi no toge (sôkô)*, 死の棘(草稿) *Shi no toge* (manuscrit), daté du 26 avril au 13 juillet 1960, KKB, p.33, n°02000011276).

妻はひたいを白く静かにかしげで、表面は全くおだやかな様子で、ぼくのかげにかくれるようにして男の話に耳をかたむけている。しかしその均衡はいつ破れるか。伸一とマヤが、いつのまにか眼を覚まして、深夜に見知らぬあやしげな風態の男を囲んで、親たちが、ふだんの様子でいるのを、ふとんの上で、仔細げに両手の台にあごをのせた恰好で、つぶらな眼をひらき人なつつこげにげらげら笑って見ていた。⁴¹³

Inclinant calmement son front blanc, ma femme écoutait le discours de l'homme cachée derrière moi, une expression paisible baignant son visage. Combien de temps cet équilibre durerait-il ? Shin.ichi et Maya, s'étaient réveillés tout à l'heure, et observaient leurs parents revenus à la normale qui entouraient cet homme inconnu à l'allure suspecte ; les enfants étaient allongés sur leurs futons, leurs mentons posés sur leurs mains, ouvrant de grands yeux et riant à gorge déployée.

En comparaison, dans *Shi no toge*, l'épisode de fugue voit Miho revenir d'elle-même à la maison, son retour étant annoncé par l'étudiant Ishikawa, un admirateur du « romancier » Toshio que celui-ci a invité chez lui pour tenter de faire front à une crise de sa femme. Miho rejette immédiatement et brutalement Toshio, et lui annonce son intention (évidemment inassouvie) de le quitter définitivement. En d'autres termes, il n'y a aucun « dénouement » proprement dit à l'épisode : au contraire, il ne fait que précipiter les deux époux dans l'insomnie, dans l'« abîme ». L'épisode de la fugue est d'ailleurs suivi d'un assez long épisode de dispute, dont l'issue temporelle apparaît dans le récit comme terriblement imprécise, vainement délimitée par un de ces passages de « faux sommeil » qui caractérise si souvent la narration de *Shi no toge*. De l'aveu même du narrateur, loin de conclure quelque chose, la fuite de Miho semble constituer le début d'un long et douloureux processus (« *Ainsi a commencé une vie dont j'ignorais le passé et l'avenir* » で、あとさきのわからない生活が始まった⁴¹⁴).

De 1956 au début des années 60, ce contraste d'une écriture d'un même thème d'une série à l'autre semble épuiser l'ensemble des différences narratives qui séparent les récits de la première période des *byōsaimono* des chapitres de *Shi no toge* : unilatéralité du discours contre affrontement verbal, imagination dominatrice contre imagination perturbatrice, intrigue romanesque contre récit en procès. Si deux expériences ressemblantes ont pu faire l'objet d'une approche aussi

413 *Tetsuro ni chikaku*, op.cit., p.251.

414 *Shi no toge*, op.cit., p.70.

différente, c'est bien la preuve que l'auteur ne s'est pas contenté de faire œuvre de « témoignage » pendant toutes ces années, et qu'une importante recherche formelle a elle-même déterminé l'évolution créatrice des « récits de la femme malade », et, particulièrement, celle de *Shi no toge*. Pour avoir cru un peu trop fidèlement au discours confessionnel de Shimaō de la fin des années 50, et pris l'ensemble des *byōsaimono* comme un « bloc », la critique a mis un certain temps à le comprendre.

La lecture des différentes « pièces à conviction » (journaux, lettres, témoignages des proches) découverts au fil des années et notamment après la mort des deux principaux protagonistes des événements, a aussi grandement participé à la démystification du roman. Le point d'orgue de ces révélations est venu très récemment en 2016 avec la publication de *Kururu hito*⁴¹⁵ (La folle) de Kakehashi Kumiko, un essai présenté comme une biographie de Shimaō Miho, dont le but se veut de raconter les événements à partir de la perspective de celle-ci. Basé sur des archives jusque là inédites et minutieusement mené à la manière d'une enquête policière, l'essai incite à croire, non sans sensationnalisme, que Shimaō Toshio n'aurait pas seulement exploité les événements familiaux dans un but romanesque, mais qu'il serait même allé jusqu'à provoquer sciemment la maladie de sa femme dans ce même but. Le fameux journal intime dont la lecture aurait entraîné la première crise de Miho, précipitant le « jugement » (*sabaki* 審き) qui prend place dès les premières lignes du roman, aurait été posé intentionnellement par l'auteur à la page désirée, celui-ci restant dans l'ombre à attendre le résultat de l'opération. S'il faut même en croire l'écrivain Manabe Kureo⁴¹⁶, ami de jeunesse de Shimaō, celui-ci n'aurait fait que répéter un stratagème déjà employé plus tôt avec une autre femme avant-guerre⁴¹⁷. *Kururu hito* rejoint ainsi étrangement les interrogations de Mishima Yukio par un chemin opposé et pousse à croire que dans un renversement des rôles par rapport à ce que semblent montrer les

415 Originellement publié en feuilleton dans la revue *Shinchō* entre 2012 et 2015 sous le titre *Shimaō Miho den « Shi no toge » no nazo* 島尾ミホ伝 『死の棘』の謎 (L'histoire de Shimaō Miho – Les mystères de *Shi no toge*), il a reçu en 2017 le prix Yomiuri du meilleur essai, le prix *Kōdansha* de l'essai et le prix *Geijutsu sen shō* (« recommandation artistique »).

416 MANABE Kureo 真鍋呉夫 (1920-2012) : poète et ami d'enfance de Shimaō, avec lequel il lança le journal *Kooro* à la fin des années 30.

417 Kakehashi, op.cit., p.234.

byôsaimono, le « fou » d'origine serait en réalité Toshio, sa femme ne faisant que le rejoindre dans la folie, entrant dans son jeu au-delà même de ses espérances⁴¹⁸.

Pour choquante que paraisse cette hypothèse a priori, elle n'aurait pourtant rien de surprenante. Après tout, l'idée d'abuser d'autrui afin d'écrire un roman, puis de se retrouver pris au piège de sa propre ambition dévorante pour la littérature, se trouve déjà évoquée à demi-mots dans *Yume no naka de no nichijô*, une bonne dizaine d'années avant l'écriture de *Shi no toge*. Que l'impression d'« extrême réalisme » de *Shi no toge* et l'impression d'« extrême onirisme » de *Yume no naka de no nichijô* puissent avoir pour origine le même stratagème est de ce fait fascinant à plus d'un titre, et notamment au sujet du rapport que le rêve, pour l'auteur, entretient avec la réalité. Ainsi, comme il a fallu, avec *Yume no naka de no nichijô*, essayer de comprendre comment la réalité interagissait avec l'écriture onirique apparente du récit, peut-être la meilleure manière de comprendre la mise en scène de cette impression de « témoignage poignant » à l'œuvre dans *Shi no toge* est de recourir au procédé inverse. En somme, la question est de savoir comment le *shishôsetsu* dans *Shi no toge* s'articule à ce qui n'est pas dans le texte du *shishôsetsu* – et dans quel but.

1.2) L'épreuve *Nise gakusei* (1950)

Depuis l'essor de sa carrière littéraire au lendemain de la guerre, Shimao Toshio a cherché sa voie comme romancier et cette quête l'a souvent mené à une impression d'impasse. Si avant-guerre il fut attiré par la « grande fiction » d'imagination, celle de Nakazato Kaizan ou de Dostoïevski, l'ambition d'en écrire n'a pas résisté à son expérience de guerre, et s'est somme toute limitée à quelques uns de ses premiers récits, comme *Shima no hate*, dont on a pu voir que l'auteur en

418 L'hypothèse paraît d'autant plus crédible que Shimao a souvent représenté, non sans fascination, Miho comme « folle » dans les années d'après-guerre. Il y a d'abord cette scène de *Shima no hate* (1946) où le personnage féminin (Toe) est décrit comme une « femme folle » (一人の狂女), dont le cri « portait une implacable malédiction » (呪いの叫び) (*Shima no hate*, op.cit., p. 11). On trouve d'autres descriptions du même genre dans *Shutsukotô-ki* et *Yoru no nioi*. Puis dans une entrée de journal de la même période (4 janvier 1946), Shimao alors passionnément amoureux de sa future femme évoque « ses facéties, ses extravagances » (彼女の狂言、彼女の狂態), utilisant deux fois le caractère 狂 (fou) (*Shimao Toshio nikki – Shi no toge made no hibi*, op.cit., p.70).

réprouvait l'écriture quelque dix ans plus tard. Cependant, si, dans le même temps, Shimaō a fait de l'expérience personnelle son matériau exclusif et s'est voué, comme beaucoup d'écrivains japonais de sa génération, au *shishōsetsu*, il s'est également rapidement confronté à son « manque de confiance » envers le réel, et donc, envers la représentation stable et rigoureuse de celui-ci. Entre ces deux pôles, il y a l'interface du récit onirique, dont il a tenté d'épuiser les potentialités dans la vague de récits expérimentaux d'après-guerre, mais dont il s'est aussi heurté aux limites lorsqu'il a tenté, dans *Yume no naka de no nichijō*, de les élargir à l'épaisseur du roman.

Pour autant, on ne saurait discerner ici de réel renoncement envers l'entreprise romanesque. On peut même dire que de *Shimaō no hate* à *Yume no naka de no nichijō*, puis de *Ware fukaki fuchi yori* à *Shi no toge*, quels que soient les doutes et les reniements, quelles que soient les vicissitudes de l'existence sociale et familiale de l'auteur, l'ambition souterraine de Shimaō est restée irrésistiblement la même qu'au début de sa notoriété en 1946 : *écrire des romans*. Or pour assouvir cette ambition, une fois conscient de la difficulté à insérer son écriture dans des formes déjà codifiées, il lui a fallu chercher une forme personnelle de roman qui fasse écho à sa perception angoissée du réel et à sa préférence pour le rêve.

A mi-chemin entre la période de l'après-guerre et celle des « récits de la femme malade » figure en particulier un étrange récit qui est le reflet torturé de cette recherche : *Nise gakusei* 贗学生 (Le faux étudiant). Publié en 1950, ce texte présenté en sous-titre comme un *chōhen shōsetsu* 長編小説 (roman long) frappe en effet d'abord par sa longueur, surtout en comparaison des romans que Shimaō a écrit jusque là. Il s'étend sur trente chapitres, qui content l'histoire des rapports de trois étudiants de l'université de Fukuoka au début des années 40, Hamaji 浜地 (narrateur), Mōri 毛利 et Kino 木乃. C'est ce dernier personnage qui est l'objet des attentions du roman et de son narrateur. Le narrateur Hamaji Miichi 浜地巳一, qui se présente lui-même comme un être timide et passif, éprouve à l'égard de la personnalité énergique et du zèle extrême de Kino un sentiment de malaise, mêlé de fascination, et cherche en vain au fil du long récit à comprendre les intentions réelles de son compagnon. Kino ne cesse d'intervenir intempestivement dans la vie de Hamaji, essayant par exemple d'arranger le mariage de la sœur du narrateur,

puis de proposer à celui-ci d'épouser la sienne (une supposée actrice du nom de Sunabama Runa). Cependant au bout du roman, il finit par disparaître, et on apprend alors qu'il n'a en fait jamais été étudiant, sans que ses motivations envers Hamaji et son entourage soient élucidées.

Méditée avant son expérience de guerre (un aide-mémoire de 1942 y fait référence), puis commencée après-guerre, avant même *Yume no naka de no nichijō* par exemple, l'écriture de ce récit s'est révélée pour Shimaō longue et ardue. Le journal de l'auteur porte, dans les années 1947-48, les traces de son énervement, parfois même de son désespoir, face à ce roman qui semble s'étirer indéfiniment sans aller réellement nulle part. Ainsi le 15 janvier 1948 Shimaō s'interroge-t-il :

又もや襲ってくる一何の為に(贗学生)を書こうとしているのだ。伊達捨夫にはぎりぎりの所での性格を与へない。未成年の性格に止めて置く。そして贗学生(?)にはひとかどの性格を見つける。伊達捨夫には環境の細部が必要だ。然し贗学生(何という名前を与へたものか?)には環境の説明は要らない。⁴¹⁹

Encore une fois la question m'assaillit – Dans quel but est-ce que j'essaie d'écrire « Nise gakusei » ? Je n'arrive pas à rendre la personnalité toujours « à la limite » de Date Suteo. Je m'arrête à une personnalité d'adolescent. Ensuite, pour un « faux étudiant » (?) il faudrait découvrir une personnalité qui sorte du lot, alors que pour Date Suteo il faudrait connaître les détails de son environnement. Cependant pour un faux étudiant (qu'est-ce que c'est que ce nom que j'ai donné?), les explications sur l'environnement sont inutiles.

Cette interrogation de l'auteur résume tout le dilemme de ce roman, qui, comme le montre d'ailleurs Suzuki Naoko⁴²⁰, est déchiré entre un devoir de réalisme (décrire « Date Suteo » et son « environnement ») et un désir de fiction (imaginer un « faux étudiant »), sans jamais réussir ni à s'en tenir à l'un ou l'autre,

419 Shimaō Toshio *nikki « Shi no toge » made no hibi*, op.cit., p.234. «Date Suteo » est le nom du personnage qui est appelé « Kino Inokichi » dans le roman. Si *Nise gakusei* est achevé en 1950, Shimaō fait publier en 1948 dans la revue *Mirai* 未来 un « épisode » (*sōwa* 挿話) préalable au roman, racontant une aventure de ce « faux étudiant » dans laquelle l'identité de celui-ci manque d'être découverte. Dans ce *Nise gakusei sōwa* (qui dans les œuvres complètes de l'auteur est simplement appelé *Sōwa*), le « faux étudiant » porte le nom de « Date Suteo ».

420 SUZUKI Naoko, « Zassetsu riarizumu, fikushon no miwaku – *Nise gakusei* ron » 挫折リアリズム、フィクションの魅惑—「贗学生」論 (« Réalisme avorté, Tentation de la fiction : Sur *Nise gakusei* »), *Fuji joshi daigaku kokubun zasshi*, 藤女子大学国文学雑誌 n°66, décembre 2001, p.57-71.

ni à allier les deux. *Nise gakusei* s'inspire d'une situation réelle vécue par l'auteur, qu'il cherche à représenter du mieux possible dans la veine classique du *shishôsetsu*, mais est en même temps dominé par la tentation de la fiction, du « roman populaire ». La chose est visible dans la longueur du roman, sa division en une multitude de courts chapitres, la multiplication des péripéties et des personnages, et, surtout, par la mise en œuvre d'un mystère autour du personnage de Kino, le « faux étudiant ». Celui-ci est incontestablement une figure que Shimao a tenté de rendre la plus « romanesque » possible, grossissant les traits de sa personnalité magnétique tout en cherchant à peindre un personnage mystérieux à plusieurs fonds, à la manière de son modèle de jeunesse Dostoïevski. Cependant, et de manière paradoxale, les descriptions du personnage restent rares et furtives : Kino n'apparaît guère qu'à travers l'expérience sensible et émotionnelle que le narrateur en a, laquelle exprime essentiellement le doute et l'incompréhension.

En comparant Kino à Miho, on observe que les éléments qui rapprochent *Nise gakusei* de *Shi no toge* ne manquent pas. Le personnage de Kino évoque en effet l'épouse du narrateur du second roman par son aisance verbale, par le poids oppressif qu'il exerce sur le narrateur, par la contradiction qu'il apporte à la personnalité faible et soumise de celui-ci. On peut aussi noter que le paradoxe du sommeil, essentiel dans *Shi no toge*, est déjà très présent dans *Nise gakusei*. A un niveau métaphorique, Kino est décrit comme « endormant » le narrateur : la toute première phrase du récit représente d'ailleurs le narrateur comme « somnolent », et sa fin s'achève sur la constatation que « nous étions endormis depuis le début, et Kino était éveillé depuis le début » (私たちは最初から眠っていたし、木乃は最初から目覚めていた。⁴²¹). Toutefois, dans le cours du texte, et à l'instar de Miho dans *Shi no toge*, le personnage de Kino maintient aussi le narrateur en éveil par sa force oppressive, comme dans le passage suivant où il dort auprès du narrateur, faisant sentir sa présence physique :

私は、口の中でむにやむにや言い乍ら大きく寝返りを打って、彼に背中を見せることでやっとその襲撃から逃れることが出来た。私は耳をすまして彼の気配を窺った。彼が眠っているのか狸寝をしているのか私には分らない。然し木乃の方に優位なエネルギーがあって、私が眠れば彼のエネルギー

421 SHIMAO Toshio, *Nise gakusei*, dans *Shimao Toshio sakuhin shû*, vol.2, op.cit., p.302.

に打ち負かされてしまいそうなので、明け方まで私はまんじりともしないでした。⁴²²

Me retournant avec force dans mon lit tout en marmonnant entre mes dents, je lui tournais le dos et pouvais ainsi enfin échapper à ses assauts. Je tendis l'oreille et épiiai sa présence. J'étais incapable de savoir s'il s'était endormi ou s'il faisait semblant. Cependant, il avait une énergie supérieure, et, comme j'allais être vaincu par son énergie si je m'endormais, je finis par ne pas fermer l'œil de la nuit, jusqu'à l'aube.

Mais s'il y a du Miho en Kino, il y a également derrière sa duplicité et sa force tant oppressive que séductrice une partie de Shimao lui-même. Suzuki Naoko a notamment montré comment ce personnage représente à bien des égards le « fantôme » persistant du goût de l'auteur pour la fiction⁴²³. Dans cette perspective, l'inconfort que ressent en permanence Miichi face à la présence envahissante de Kino, inconfort qui s'exprime souvent, comme la critique l'a noté, par une attitude mi-homophile, mi-homophobe, traduit en réalité une forme de gémellité.

On a déjà pu trouver dans plusieurs récits antérieurs la présence d'un « double » qui possède certains traits caractéristiques de l'auteur tout en manifestant ceux-ci de manière ostensiblement inquiétante ou hostile. Ainsi dans les récits de la première période, l'homme au marteau de *Sekizô arukidasu* qui poursuit le narrateur, ou le vieux camarade de *Yume no naka de no nichijô* qui lui transmet la lèpre, peuvent eux aussi être interprétés comme d'épisodiques avatars de l'écrivain. Ces « doubles » ne sont jamais, comme dans le roman de Dostoïevski du même nom, des clones à l'identique du narrateur, mais apparaissent plutôt comme des jumeaux siamois, nés de la double tendance de la littérature de Shimao à la dissociation de soi et à l'intériorisation de l'autre. Il n'y a rien d'étonnant, de ce point de vue, à les retrouver dans ses récits de rêve. Même si *Nise gakusei* ne se rattache pas directement à cette lignée de textes il est certainement l'un des romans qui met le mieux en valeur le thème. Rien que son titre le suggère, tant le qualificatif de *nise* (faux) fait terriblement écho au

422 Ibid., p.258.

423 « *Kino Inokichi est le fantôme de la fiction dont l'auteur a porté le deuil, et dont en tendant de la séparer du Shimao réaliste, il a au contraire pleinement assuré le salut.* » (木乃伊之吉とは、リアリスト島尾敏雄から切り離されようとして、かえって最大限に救済され、弔われた<虚構>の亡霊なのだ。) (Suzuki N., « Zassetsu riarizumu, fikushon no miwaku – Nise gakusei ron », op.cit., p.69). Suzuki Naoko met notamment en évidence les liens que le personnage entretient avec le monde du cinéma, à commencer par son nom (*kino* signifiant « cinéma » dans diverses langues, à commencer par le russe).

« *nisemono* » lancé par le lépreux de *Yume no naka de no nichijō*, ainsi qu'au « *inchiki* » (tricheur) soufflé par l'humeur du narrateur dans ce même récit.

Un autre trait caractéristique du personnage de Kino est son obsession de l'entrelacement, qui le pousse à vouloir organiser des mariages entre personnes de milieux opposés, un comportement qui rappelle beaucoup le fantasme shimaoui des enfants métis eurasiens. L'aspect suicidaire de sa conduite, qu'il reconnaît dans une lettre envoyée après la révélation finale de son escroquerie, et qu'il lie à un désir de « *saisir la vérité à mains nues*⁴²⁴ » n'est pas non plus sans nous renvoyer à la mission de *tokkōtai* – de même, en contrepoint, que l'impression du narrateur d'avoir été lourdement dupé par le cours des événements, qui évoque tant d'autres textes de l'après-guerre⁴²⁵.

Le rêve non plus n'est pas absent de *Nise gakusei* : en témoigne cet épisode où vers la fin du roman, le narrateur rêve que Kino le poursuit, et qu'il le repousse en lui criant « *qu'il ne se fera pas avoir* »⁴²⁶. Le narrateur paraît trouver dans ce rêve une révélation décisive, et comme de plus ce rêve précède la fin du roman, il pourrait comme cela passer pour la clé de son dénouement. Cependant, il ne s'agit là que d'une confirmation onirique de ce que le récit incite à penser depuis le début du texte (le caractère « faux » de Kino).

Dans *Nise gakusei*, le rêve n'a pas la force de prémonition ou de grande explication causale qu'il possède dans *Shi no toge* et cet aspect met d'ailleurs bien en valeur ce qui sépare les deux romans : Kino apparaît dans le rêve du narrateur là où, dans *Shi no toge*, c'est le narrateur même qui, comme on l'a vu, est englouti dans l'univers onirique de Miho. Si on part du principe que les deux personnages

424 « *Il y a de la vérité en moi aussi, peut-être me suis-je évertué à la saisir en quelque sorte à mains nues.* » 私にも真実があり、言わばその真実を素手で手ずかみにしたい為にあがいていたのかも知れない。(Nise gakusei, op.cit., p.307) Une expression très proche figure dans *Yume no naka de no nichijō* : « *J'avais l'impression d'avoir saisi à mains nues ma nature.* » (自分の根性を素手で掴んだ気持でいた) (*Yume no naka...*, op.cit., p.97).

425 Dans un essai revenant sur les sources de l'écriture du roman, Shimao fait d'ailleurs allusion au contexte de l'après-guerre. Voir « « *Nise gakusei* » ga kaketa koro » 「贗学生」が書けたころ (L'époque où j'ai écrit « *Nise gakusei* »), dans *Shimao Toshio zenshū*, vol.14, op.cit., p.240-243.

426 « *Je fis un rêve étrange. Kino, portant son yukata violet, avec un visage effrayant, recouvrais démesurément l'espace comme pour se jeter sur moi, je reculais, puis alors qu'il était sur le point de me rattraper je le repoussais en agitant violemment les deux mains et tout en hurlant « Je ne me ferai pas avoir, je ne me ferai pas avoir » je me suis réveillé.* » 私はへんな夢を見た。木乃が凄んだ顔付をして、あの紫の浴衣を着て私の面前で馬鹿大きく覆いかぶさって来たので、私は後ずさりして追いつめられながら、両手を強く振って彼を拒否し、「だまされんぞ、だまされんぞ」と絶叫しながら眼が覚めた。(Nise gakusei, op.cit., p.291-292)

ne sont pas simplement des descriptions romanesques de personnes réelles, mais des fictions symboliques ébauchées en vue d'un objectif narratif assez proche, on peut dire que le « faux étudiant » n'a en effet ni le même pouvoir d'attraction ni l'autonomie verbale que développe ensuite Miho dans *Shi no toge*. Dans *Nise gakusei*, le caractère fuyant, résistant à la description, du personnage de Kino ne permet pas de contrebalancer la subjectivité aussi anxieuse qu'envahissante du narrateur, et bien que celui-ci s'avoue volontiers sous le « contrôle » de son mystérieux ami, le récit n'en reste pas moins englué dans une unilatéralité un peu bancale.

A sa publication en 1950, le roman ne rencontra aucun succès⁴²⁷. Après cet échec, de 1950 à 1954, Shimaō se retrancha sur des textes moins ambitieux, usant notamment jusqu'à la corde le filon de son étrange expérience de guerre, comme si, et c'est le cas de le dire, il ne faisait plus qu'attendre l'événement décisif capable de donner enfin son essor à sa carrière de romancier. « *Mes romans sont une impasse. (...) Incapable de supporter mon manque de talent, je suis dans un labyrinthe.* » (小説は行きずまり。(中略)ボクは自分の才薄きに心落ちつかず、ラビリンスの中に居る。⁴²⁸), écrit-il dans son journal le 11 novembre 1951. Cependant, et même si on peut dire que c'est l'écriture de *Nise gakusei* qui, dans les dix années qui suivent la guerre, symbolise le mieux le rapport perturbé de l'auteur au roman, elle révèle aussi un attachement à la redéfinition de la forme romanesque si tenace qu'il en finit par devenir un thème central de ses romans eux-mêmes. C'est là ce qu'on pourrait appeler le « nouveau romanesque » de Shimaō. Il prend d'ailleurs place chez lui au même moment que l'essor de ce qui en France a ensuite porté ce nom, quoiqu'il le fasse en dehors de toutes bases théoriques, et de manière assez fortement éloignée des recherches formalistes du « nouveau roman » français. Cependant, en relisant l'essai fondateur écrit en 1947 par Nathalie Sarraute, où celle-ci raconte la trajectoire qui, dans la première partie du XXe siècle, a relié Dostoïevski à Kafka, du « *continuel, presque maniaque besoin de contact* » de

427 Deux écrivains de la même époque, Yoshiyuki Junnosuke et Yasuoka Shōtarō (d'ailleurs tous deux admirateurs de Shimaō et de *Nise gakusei*), évoquent dans un livre d'entretiens les « légendes » autour du roman: le livre ne se serait vendu qu'à trois exemplaires, aurait eu plus de retours que de ventes... YASUOKA Shōtarō 安岡章太郎, *Bunshi no yūjō Yoshiyuki Junnosuke no koto nado* 文士の友情 吉行淳之介の事など (Amitiés d'écrivains – À propos de Yoshiyuki Junnosuke et d'autres), Tōkyō, Shinchō bunko, 2013, p.222.

428 *Shimaō Toshio nikki* « *Shi no toge* » *made no hibi*, op.cit., p.363

l'un au « monde sans sortie, élargi aux dimensions d'un cauchemar éternel ⁴²⁹ » de l'autre, on est frappé de remarquer à quel point l'idée de connexion entre ces deux pôles majeurs de la littérature occidentale pourrait s'appliquer elle-même à l'œuvre romanesque de Shimao, bien que de manière bien plus sinueuse et contrariée que ne le fait l'image de « trajectoire ».

1.3) A la recherche de l' « effet de rêve »

Mais à ce sujet, s'il faut chercher à comprendre la trajectoire qui a pu amener Shimao à relier, via le *shishôsetsu*, Dostoïevski à Kafka, cela nous ramène aussi à l'objectif de notre recherche – la méthode du rêve. L'une des particularités reconnues de l'écriture kafkaïenne est en effet le nivellement du rêve et de la réalité, le fait par exemple, comme dit Doritt Cohn que Kafka « rapporte les réactions déconcertées de (son personnage) K. au cours de ses aventures rêvées à l'aide de la même technique du monologue narrativisé qui lui sert à relater sa vie éveillée qui, elle, ne fait que ressembler à un songe. »⁴³⁰.

Or à propos de *Shi no toge*, à côté des lectures de Mishima ou d'Okuno figurent plusieurs commentaires de critiques qui ont cru y trouver un « effet » de rêve comparable à celui des œuvres de Kafka. Par exemple Hariu Ichirô dit en 1963 de *Shi no toge* que « même si le sujet traite de « querelles de ménage », il s'agit d'un monde n'offrant pas de perspective, qui enferme la vision dans un épais brouillard » (題材は「家庭の事情」にかかわっているが、ここは濃霧に視界をとぎされて展望のきかない世界だ。⁴³¹), ce qui le conduit à se demander s'il ne faudrait pas classer le texte parmi les romans que Shimao estime avoir écrit « en explorant le territoire du rêve en fermant les yeux ». Dans un essai de 1976, donc juste après la fin de la publication du roman, Takahashi Hideo va encore plus loin et, traçant un parallèle entre le monde de la folie et celui du rêve, parle de *Yume no naka de no kyôki* 夢の中での狂気 « la folie dans le rêve » pour qualifier *Shi no toge*⁴³². Quant à Hino Keizô, il évoque lui aussi dans son analyse du chapitre *Hikkoshi*

429 SARRAUTE Nathalie « De Dostoïevski à Kafka » (Temps Modernes, octobre 1947), dans *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard « Folio essais 76 », 1987, p.3 à 22.

430 Cité dans WOLKENSTEIN Julie, *Le récit de rêve dans la fiction*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006, p.84.

431 Hariu, op.cit., p.61.

432 TAKAHASHI Hideo 高橋英夫, « Yume to kijutsu » 夢と記述 (Le rêve et l'écriture), *KAIE*, vol.1, n°7, décembre 1978, p.111.

(1972) une comparaison avec le rêve, à travers l'idée (assez proche de celle d'Awazu Norio dont nous avons parlé au chapitre précédent⁴³³) d'un quotidien où « *alors que le déroulement des événements s'écoule de manière causale sont mises en lumière des choses verticales qui, d'instant en instant, passent du plus haut des cieux jusqu'au fond du sol* » 流れ連なり因果しながら、一瞬に一瞬に、天の極みから地の底を貫く垂直なものが照らし出しているのだ。⁴³⁴)

Malheureusement, et sans doute pour les raisons évoquées plus haut dans le résumé des approches critiques de l'œuvre, ce type de propos n'est guère allé au-delà d'impressions diffuses de lecture et a rarement été étayé par des analyses précises du texte. Expliquer ce qu'est un effet de rêve, et, du point de vue de l'écrivain, le faire saisir à un lecteur, ne sont certes pas choses aisées. S'il y a un « effet de rêve » dans un texte, c'est que l'écrivain s'est abstenu d'informer explicitement son lecteur qu'il y en avait un, puisque l'un des « effets » du rêve sur le rêveur est précisément de conduire celui-ci à ignorer qu'il se trouve dans un rêve. Le premier effet du rêve étant en quelque sorte l'ignorance du rêve, il y a de ce fait un certain risque d'arbitraire dans le fait de proclamer que tel texte « ressemble à un rêve ». A cet égard, et dans le contexte de l'étude de Shimao, l'une des approches les plus convaincantes reste encore celle de Karatani Kôjin dans *Imi to iu yamai*, que nous avons déjà évoquée.

Karatani n'aborde pas spécifiquement *Shi no toge* mais classe par contre les « récits de l'hôpital » parmi ceux qui, d'après lui, engendreraient un « effet de rêve » (ou dans ses propres termes un « monde de rêve », *yume no sekai*). La première raison qu'il donne à cela est que ces textes introduisent un mystère insondable qui n'est jamais ni explicité, ni résolu. On ignore pourquoi la femme du narrateur est malade et pourquoi le narrateur lui est aussi soumis mais le texte n'en présente pas moins la chose comme absolument naturelle. Il s'agit ainsi d'interdire toute explication décisive :

《なぜ》これほどまでしなければならぬ反省は排除される。そう問いはじめるとこれからの小説は瓦解するほかないからで、読み手は疑うことを停止しなければこの「世界」に入ることはできず、また疑うことをやめれば彼はすでに「夢の世界」に閉ざされ自由をうしなうのである。これらの小

433 Voir supra p.216.

434 HINO Keizô 日野啓三, « Shimao Toshio ni okeru yume to genjitsu – Kinsaku Hikkoshi ni tsuite » 島尾敏雄における夢と現実—近作「引越しについて(Le rêve et la réalité chez Shimao Toshio – à propos de l'œuvre récente *Hikkoshi*), *Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû*, vol.18, n°13, octobre 1973, p.129.

説から夫の献身的な愛とか償いとかがいった心理的動機を読みとることは愚かであって、何よりも「逃げることはできない」世界に投げ込まれている。⁴³⁵

Les méditations (du narrateur) consistant à se demander pourquoi il doit en faire autant sont exclues. S'il commence à s'interroger de la sorte, ces romans s'écroulent purement et simplement. De ce fait, le lecteur ne peut entrer dans ce « monde » sans s'arrêter de douter; et s'il peut arrêter de douter, il est déjà enfermé dans le « monde des rêves » et perd sa liberté. Saisir dans ces romans un mobile psychologique comme l'amour dévoué du mari ou la réparation de la faute est idiot, on est ici avant tout plongé dans un « monde dont on ne peut pas s'échapper ».

Ensuite, au-delà de cette idée du maintien sans explication d'un mystère, Karatani évoque encore comme facteur de l'effet de rêve le rejet par le narrateur de la liberté et l'absence de distance par rapport aux autres ou à lui-même :

ここでは「事後の観察」のようなものを許す隙間がない。他者に対して、あるいは自己自身に対して「距離」をとることができないのだ。(中略)《却って拘束がもっと完璧であってくれないからこそ不安で落ち着けなくなっているのがあった》。「私」が願っているのは、妻の拘束がもっと完璧であることによって、彼を宙ぶらりんの状態におく「自由」から救出されることだ。⁴³⁶

Il n'y a ici pas de faille permettant quelque chose comme une « observation ultérieure ». La raison en est que (le narrateur) ne peut prendre de distance envers les autres ou envers lui-même. « C'était justement à l'inverse parce que les contraintes n'étaient pas assez parfaites que j'étais angoissé et ne pouvais me calmer. » Ce que souhaite ici le narrateur est qu'en étant encore plus parfaitement contraint par sa femme, il soit sauvé de la liberté qui le laisse en suspens.

Il y a des objections possibles envers ce que dit ici Karatani. La première est que, concernant l'absence d'explications données dans les « récits de l'hôpital », il semble oublier (ou ignorer) que Shimao a fait paraître à l'époque de la publication de ces romans, par deux fois (1956 puis 1958), des textes explicatifs exposant assez clairement le « mobile psychologique » de la série⁴³⁷. Certes, ce ne sont que des paratextes que le lecteur n'est pas nécessairement obligé de lire, mais on ne peut pas les négliger si on s'intéresse à la méthode d'écriture de l'auteur. On verra d'ailleurs par la suite qu'en comparaison des récits de l'hôpital, *Shi no toge* présente un rapport avec le lecteur beaucoup plus ambigu. En outre, concernant la

435 Karatani, op.cit., p.93-94.

436 Ibid., p.95.

437 « Tsuma e no inori » (Supplique à ma femme) (1956) puis « Tsuma e no inori Hoi » (Supplique à ma femme – Supplément) (1958). Voir supra p.186.

question de l' « absence de distance » dans ces récits, il ne faut pas, comme on l'a déjà noté, négliger le rôle de l'environnement hospitalier dans le récit. L'hôpital n'est pas un espace transparent : il représente la société, l'objectivité, la rationalité scientifique, et à ce titre modifie nécessairement les rapports entre Toshio et Miho, puisque les deux personnes ne sont pas en ces lieux seulement dans une relation de domination et de soumission interpersonnelle⁴³⁸.

Cependant, au-delà de ces objections qui illustrent la difficulté concrète que pose l'effet de rêve en littérature, l'idée que la folie de Miho et la soumission en conséquence du mari entraîne une « absence de distance » dans les rapports du couple et que l'« effet de rêve » du récit vient de là reste féconde. Elle rejoint en effet assez bien l'idée de Hariu sur le « monde sans perspective⁴³⁹ » de *Shi no toge*, et se rapproche aussi de nos propres analyses sur le rapprochement progressif entre les deux êtres au fil de l'écriture des récits de la femme malade, ainsi que celles sur les rapports entre Hamaji et Kino dans *Nise gakusei* (récit que Karatani considère aussi comme appartenant au « monde des rêves »). En éteignant la conscience, le rêve abolit les distances entre soi et la chose rêvée. Moins il y a de « distance » dans les rapports entre le narrateur et une autre personne ou une autre chose, moins il y a de possibilités pour que la subjectivité du premier prenne le dessus sur la seconde, et ainsi plus la narration peut s'ancrer dans le rêve. Cela devrait d'autant mieux s'appliquer à *Shi no toge*, dont l'espace est en grande partie limité à celui du foyer du couple.

La question de l'effet du rêve du roman doit donc être précédée par l'examen minutieux de la dynamique des rapports entre Toshio et Miho. Ceux-ci ne sont pas simplement ceux d'une folle et d'un pécheur adultère en quête de repentance. Malgré l'aspect roboratif des scènes de confession autour d'un passé nébuleux dont on ne saisit presque jamais la substance, il y a en effet un objet

438 Ce que souligne en fait la citation que fait Karatani de *Nogare iku kokoro* puisque les « entraves » (kôsoku 拘束) dont parle ici le texte ne sont pas directement celles de l'épouse, mais celles imposées par l'hôpital. La phrase complète est : « *A vrai dire, à l'inverse de ce qu'avait dit un des malades qui affirmait que le fait d'être contraint de rester dans ce pavillon d'hôpital fermé à clé le rendait plutôt angoissé et lui donnait envie de fuir, pour ma part c'était justement parce que les contraintes n'étaient pas assez parfaites que j'étais angoissé et ne pouvais me calmer.* » つまりは、私に限っていえば、この閉ざされた病棟の中に拘束するようなものがあるからむしろ逃げ出したく不安になるのだと患者の一人が言ったのとは反対に、却って拘束がもっと完璧であってくれないからこそ不安で落ち着けなくなっているのであった。(Nogare iku kokoro, op.cit., p.77)

439 Mais moins celle, toujours de Hariu, d'avoir « *la vision enfermée dans un épais brouillard* » (supra p.241), que Karatani appellerait sans doute une « *observation ultérieure* » du rêve, faite au réveil.

précis qui traverse le quotidien du couple et guide leurs rapports. Or cet objet c'est, précisément, le roman lui-même, dont les deux protagonistes sont chacun à leur manière des écrivains.

2) L'écrivain du « chaos » et l'écrivaine de la « vérité humaine »

2.1) Un « faux romancier »

Si on part en effet du principe qu'il y a derrière *Shi no toge*, une invention, une manigance, une stratégie de l'auteur, quel qu'en soit le degré réel d'intentionnalité, qui s'opère pour construire le réel en vue de construire un roman, c'est en tout cas la preuve que le « roman » comme objet méta-littéraire est un protagoniste à part entière des événements depuis le départ, et qu'on le retrouve ainsi en tant que protagoniste dans l'œuvre elle-même. Du reste *Shi no toge* est bel et bien un roman qui parle de roman(s)⁴⁴⁰.

L'activité littéraire du narrateur romancier, ainsi que la vie sociale qui lui est associée, se retrouvent précisément au cœur des récriminations de Miho contre son mari. C'est le cas dès le début du récit, puisque c'est la découverte du journal intime du narrateur qui est l'élément déclencheur des événements. Miho jette le journal à terre et répand l'encre dont Toshio se sert pour écrire dans tout le foyer⁴⁴¹. Au-delà de ces actes symboliques, elle laisse bientôt éclater sa haine et ses sarcasmes envers la «*chère vie littéraire dégoûtante* » du narrateur, ou ironise sur sa «*vie artistique pleine de noblesse* », jusqu'à porter un jugement sur ses œuvres elles-mêmes :

じぶんの小ささを知らないで、あなたのきたない生活を文学的探求のつもりがきいてあきれんんじゃないの。あなたの小説などどれひとつとしてにんげ

440 L'interprétation de *Shi no toge* comme « méta-roman » n'est pas nouvelle pour la critique : on la trouve par exemple déjà chez TORII Kunio dans les années 80 (TORII Kunio 鳥居国夫, « Shimao Toshio no *Shi no toge* », *Kokubungaku Kaishaku to kyôzai*, 1984) Mais c'est surtout depuis une vingtaine d'années qu'elle apparaît plus clairement, notamment chez Nishio Nobuaki et Suzuki Naoko.

441 On note également qu'à la suite de ces premiers événements, dans un moment d'accalmie qui survient au cours du premier chapitre *Ridatsu*, Miho offre en cadeau un nouveau stylo à son mari, tout en lui disant de jeter l'ancien à la poubelle. Le récit de *Shi no toge* est saturé de ce type de prise de contrôle symbolique de l'activité littéraire du narrateur.

んの真実を描いていないじゃない。うすよごれたことばかりに細密描写をしているだけでしょ。だからいつまでもうだつがあがらないのだから。⁴⁴²

Inconscient de ta petitesse, tu continues de croire que ta sale vie dépravée est une recherche littéraire. Tu parles ! Aucun de tes romans ne dépeint la vérité humaine. Tu ne fais que décrire minutieusement des choses malpropres. Voilà pourquoi tu n'auras jamais la moindre chance de succès.

Ce jugement acerbe de Miho peut être analysé à plusieurs niveaux. D'abord, il y a le rapport étroit qu'elle trace entre la « sale vie » du narrateur – c'est-à-dire, à demi-mots, ses infidélités – et son activité littéraire. Ensuite il y a le jugement sur la littérature même du narrateur. Suzuki Naoko, par exemple, voit dans cette dénonciation de la « *description minutieuse des choses malpropres* » une critique implicite du « *réalisme* »⁴⁴³. Cependant, il s'agit surtout à mon sens de critiquer le « réalisme » propre au narrateur. Il est évident qu'ici, pas plus que dans le reste du roman, Miho ne porte de jugement négatif sur l'aspect descriptif et confessionnel inhérent au *shishōsetsu* « réaliste » : si elle met l'emphase sur la « vérité humaine » et dénonce à demi-mots la malhonnêteté en littérature (le terme *usuyogoreta* うすよごれた renvoyant non seulement à des choses sales mais à des choses « suspectes », voulant se faire passer pour propres), ne serait-ce pas au contraire pour accuser le narrateur d'avoir dévié de la voie d'une juste et « vraie » représentation des choses et d'avoir sombré dans une forme dépravée et stérile de romanesque ? Dans les premiers *byōsaimono*, et parallèlement dans les postfaces des années 50 à ses anciennes œuvres, Shimaō tendait d'ailleurs à se rapprocher de ce point de vue (avec naturellement plus de nuances que l'épouse qui apparaît dans son roman) lorsqu'il affirmait ne plus comprendre ses récits de l'après-guerre. Ce qui est visé ici est le fait que le narrateur pratique un réalisme faux, insatisfait, et insatisfaisant : c'est d'ailleurs ce que lui-même avoue indirectement un peu plus tôt dans le texte lorsqu'il dit qu'il « *s'était persuadé qu'il pouvait passer pour un réaliste* » (リアリストに見せかけることができると思いきこんでいた。) mais « *qu'il n'était pas satisfait* » (でも私はみたされたことはない。⁴⁴⁴). Ce point de

442 *Shi no toge*, op.cit., p. 21-22

443 SUZUKI Naoko, « *Shi no toge ni okeru imi no tōsō* » 「死の棘」における意味の闘争 (Le conflit du sens dans *Shi no toge*), *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文, vol.79, n°2, février 2002, p.35 : « Pour un « réaliste » censé avoir pour principe de décrire la vérité, cette critique de « ne pas décrire la vérité humaine » est le coup le plus rude. » 真実を描くことを信条とするはずの「リアリスト」にとって、「にんげんの真実を描いていない」という批判はもっとも鋭い打撃となる。

444 *Shi no toge*, op.cit., p.11. On peut noter que la première citation ressemble beaucoup à la

vue récurrent dans l'œuvre de Shimao est ici, de manière plus tranchante encore, transféré à Miho en vue de faire du narrateur qui le représente l'objet de cette même critique. Enfin, dans la critique de Miho, il y a le jugement sur le statut social du narrateur-romancier : il n'a aucun succès et ne connaîtra « jamais » (*itsumademo* いつまでも) celui-ci. Cette condamnation vaut donc pour le passé comme pour le futur – elle a la même valeur que les prémonitions qu'elle jette sans cesse à la tête du narrateur.

Dans *Shi no toge*, le narrateur s'efforce en effet de correspondre à ce portrait vite tracé par Miho. Si on ne peut pas affirmer qu'il s'agit d'un romancier « raté », puisque ses rares relations lui reconnaissent un certain talent, il apparaît en tout cas comme un romancier à l'arrêt. Il n'écrit plus qu'avec difficultés, ses œuvres ne se vendent pas, il ne fréquente presque plus les membres de son milieu littéraire, lesquels, apprend-t-on par Miho, ne cessent de se moquer de lui en douce⁴⁴⁵. De surcroît, et c'est là peut-être le plus frappant pour quelqu'un « s'imaginant faire de sa vie une recherche littéraire », il ne lit pratiquement rien non plus. Les événements semblent avoir créé une faille avec cette époque antérieure de son existence, et loin de combler cette faille, il tente au contraire progressivement de la creuser toujours plus.

Plus tardivement dans le récit, au neuvième chapitre *Sugikoshi* 過ぎ越し (Le temps pascal), le narrateur avoue à un ami : « *J'ai perdu toute raison d'écrire des romans.* » (ぼくはもう小説を書く根を失った⁴⁴⁶). L'intérêt de ce passage réside d'ailleurs dans la mise en parallèle de l'indécision du mari à faire face à la maladie de sa femme et son incapacité à écrire. Le narrateur y apparaît ivre, prêt à faire des confidences à l'ami qui l'a invité, alors même que le médecin qui soigne Miho vient de l'inciter à « *prendre les devants* » (先手に出て). Pour autant, la seule

phrase qui apparaît au tout début de *Yume no naka de no nichijō* (« *J'avais réussi à me persuader que j'étais un romancier.* » 自分はノヴェリストであると思いこんでいたことに成功した。 *Yume no naka de no nichijō*, op.cit., p.88). Il s'agit donc là d'une position a posteriori qui exprime rétrospectivement l'échec de cette « posture de romancier ».

445 Il est par exemple indiqué à plusieurs reprises que ce narrateur n'a « *rien publié depuis cinq ans* » – ce qui est évidemment loin d'être le cas de Shimao l'écrivain. Quant à la pauvreté de ses rapports avec le monde littéraire, elle apparaît également, en lisant le *Shi no toge nikki*, comme une large exagération romanesque.

446 *Shi no toge*, op.cit., p.359.

pensée qui surgit de son esprit, c'est le constat de son incapacité d'écrivain. En fait, explique-t-il, il n'arrivait à écrire que « *dans le chaos* » :

なぜ今まで小説を書いていたのかわからない。でも混沌が存在したあ
いだは、たとえ習作だったにしてもいらかはエネルギーを含んでいたかも
しれない。しかしぼくはもうその理由を失ってしまった。だからこの先ぼくに
小説の書けるはずがないじゃないか。妻の狂気とつきあっているうちに、い
つかわからないけど、反応がおさまったら、あれの郷里の南の島に引っこも
うと思いはじめたんだ。⁴⁴⁷

*Je ne sais pas comment j'ai pu écrire des romans jusqu'ici. Peut-être que
tant que le chaos existait, ce que j'écrivais avait beau n'être qu'une esquisse,
on pouvait y trouver une certaine énergie. Cependant, à présent j'ai perdu
cette raison là. Donc je ne vois pas comment je pourrais continuer d'écrire
désormais. En vivant avec la folie de ma femme, j'ai même commencé à
penser me retirer dans les îles du Sud, là d'où elle vient, un jour ou l'autre
quand ses réactions se seront calmées.*

Dans cette sorte d'aveu littéraire que fait le narrateur à son ami, le mot *enerugii* (エネルギー-énergie) mérite une attention particulière. *Enerugii* est un mot-clé de l'univers de Shimao, particulièrement de la première partie de son œuvre littéraire. On le trouve à foison dans les récits d'après-guerre, qu'ils se veulent oniriques ou réalistes. Entre autres exemples, lorsque le héros de *Matenrô* sent ses pouvoirs magiques diminuer, le texte parle de l'« *épuisement de son énergie*⁴⁴⁸ » ; dans *Asufaruto to kumo no kora*, l'imminence de la fin de la guerre est annoncé par le « *mouvement des vagues concentrant une énorme énergie*⁴⁴⁹ » ; dans *Shutsukotô-ki*, le narrateur-*tokkôtai* contemplant la mer parle de la « *mer à marée haute, gorgée d'une brutale énergie*⁴⁵⁰ ». *Nise gakusei* emploie également ce terme à de nombreuses reprises pour désigner l'effet que fait Kino Inokichi sur le narrateur, et dans *Kizashi*, le romancier Kannô Miichi évoque encore dans son discours sur la littérature « *la réalité qui vit le moment présent énergiquement, à cent pour cent*⁴⁵¹ ».

447 À noter que le manuscrit originel parle lui dans cette phrase de まがいの小説 (« faux romans »). Le narrateur rejoint ainsi le point de vue de Miho sur la « fausseté » de sa littérature.

448 もうエネルギーが消費している (*Matenrô*, op.cit., p.30).

449 或る絶大なエネルギーが集中する波動 (*Asufaruto to kumo no kora*, op.cit., p.243).

450 満潮の時の海は、生ぐさいエネルギーに満ちていた。 (*Shutsukotô-ki*, op.cit., p.21).

451 Je souligne. 現実には現在というものを百パーセント、エネルギーッシュに生き (*Kizashi*, op.cit., p.19).

Dans ces exemples (et il y en a beaucoup d'autres), *enerugii* désigne à chaque fois une mystérieuse force primaire et immanente, qui apparaît surtout comme indépendante de la volonté humaine. Une littérature s'abreuvant à la source de cette *enerugii* est une littérature du mouvement mais c'est aussi une littérature passive, soumise aux forces inconstantes et imprévisibles du « chaos ». Or ici dans *Shi no toge*, face aux certitudes que les événements imposent au narrateur, il lui faudrait être non un écrivain du chaos mais un écrivain de la vérité – capable, comme dit Miho, de dépeindre la « vérité humaine ». Là encore cette psychologie d'écrivain fait parfaitement écho à sa psychologie de personnage : celui d'un être qui « esquisse » (que ce soit la littérature, la révolte ou même la mort) mais qui n'agit pas, qui ne prend pas parti et qui, coûte que coûte, conserve une attitude passive face aux événements. Et si ces événements font obstacle à son activité littéraire, ce n'est pas tant parce qu'ils dévient son attention de tous les instants vers son foyer que parce qu'ils remettent en question tout ce qui a été sa conception de la littérature jusque là (« *Je ne sais pas comment j'ai fait pour écrire des romans jusqu'ici* ») et le poussent vers un « *retrait dans les îles du Sud* » qui paraît, si on le compare à celui de Shimao, pour le moins paradoxal puisqu'il s'agit ici de se retirer pour ne plus écrire...

Dans les chapitres antérieurs, le texte montre plusieurs fois le narrateur aux prises avec son activité de romancier. Au troisième chapitre, Toshio se met à écrire un roman intitulé « *Tataikai e no obie* » 戦いへのおびえ (L'effroi du combat). Le texte auquel ce titre fait référence dans le roman s'appelle en réalité *Tataikai e no osore* 闘いへの怖れ (La peur du combat), un récit de guerre écrit par Shimao en 1954, qui ne fait aucune référence aux événements de *Shi no toge*. On trouve ici l'un des quelques exemples d'altération romanesque des titres des récits antérieurs de Shimao qui apparaissent dans le roman, comme si l'expérience du foyer expropriait l'auteur de ses propres textes et le forçait à changer leurs titres. Le remplacement de *osore* par *obie* n'apporte pas a priori une grande différence sémantique, les deux termes signifiant au sens large la « peur », mais *obie* se réfère davantage à une peur de réaction vis-à-vis d'un péril qui est déjà survenu. Ce n'est plus le « combat » tel qu'il est craint et fantasmé par le soldat *tokkôtai*, mais tel qu'il est vécu et enduré quotidiennement par le narrateur de *Shi no toge*.

C'est d'ailleurs en restant à l'affût de la réaction de sa femme qu'il trace symboliquement ce titre, avant de se mettre à écrire, une tâche qui lui pèse comme une malédiction :

しかし私は仕事をしなければならない。仕事の入り口のところでは、泉に引かれて行き無理に水を飲まされるのとかわりない空しさがあるが、どうしても飲みほせと命ずる声があつていやいやながら仕事にはいつて行かなければならない。するとそのときまで、いそいでついやしてしまうことはできないほどに感じられた未来のおびただしい時間が、急に窮屈にかたまって、アトガナイ、とせかしはじめる。残された余命のあいだにどれだけの仕事ができるかすでにあらかじめ決まったという思いは強くて消えそうにない。

ときどき妻の寝息をうかがいながら、やっと原稿紙の柵の目に「戦いへのおびえ」と書きつけたが、どんな熟字やことばを書いても、それはよごれたころのほうに向かってきて反応がつながるふうだ。渚に押しよせる波のように襲ってくるのは、ハメツ、ハメツときこえてくるくりかえしだ。⁴⁵²

Cependant il fallait que j'écrive. Au pied de ce travail je me retrouvais devant la même impression de futilité, celle d'être tiré de force vers une source et contraint d'y boire son eau, mais en entendant une voix qui m'ordonnait de tout boire d'un trait, je devais m'atteler à ma tâche, bon gré mal gré. Alors le temps immense du futur qui m'avait semblé jusque là si large qu'il paraissait impossible à dépenser se rétrécissait d'un seul coup et l'idée qu'il y avait urgence absolue me pressait sans relâche. La pensée profonde que quelle que soit la quantité de travail qui me restait à accomplir dans ma vie, celle-ci était déjà décidée à l'avance, n'était pas près de disparaître.

Tout en prêtant l'oreille à la respiration de ma femme en train de dormir, je finis par tracer dans les cases d'une feuille manuscrite un titre « L'effroi du combat », mais les caractères et les mots que j'écrivais provoquaient tous un écho qui me renvoyait à l'impureté de mon cœur. Une voix me harcelait, comme une vague déferlant vers le rivage, et j'entendais sans cesse « Tu es perdu ! Tu es perdu ! ».

Pour le narrateur, tout romancier qu'il soit, écrire sous le contrôle (perçu ou fantasmé) de sa femme devient une tâche semblable à celle qui est exigée de lui pendant les séances d'interrogation de Miho : un devoir, une urgence, une manifestation limpide du destin. Pour un écrivain tirant sa force de la confusion, c'est là un travail contre-nature. Rien d'étonnant à ce qu'il échoue à remplir cette tâche, incapable de nager vers ce territoire littéraire inconnu et hostile, et inévitablement rejeté vers la « rive », c'est-à-dire le passé « impur », ce territoire interdit.

Dans le même chapitre, quand le narrateur recopie le manuscrit de *Tatakai e no obie*, ses pensées ne se dirigent pas vers le texte qu'il écrit – lequel, à

452 *Shi no toge*, op.cit., p114-115.

l'instar des autres œuvres du narrateur-romancier rédigées dans *Shi no toge*, ne possède aucune substance – mais restent fixées vers Miho (endormie comme dans le précédent passage) et la « soumission » qui lui est due. Lorsque le narrateur cesse son travail pour se restaurer, il trouve alors inopinément dans un tiroir un *texte* de Miho, au sujet de l'amour que son mari ne lui porterait plus, et sa triste existence où « *chaque nuit apporte le même rêve* » (夜毎の夢にわれはみき). A la différence du texte que vient d'écrire le narrateur, ce texte de Miho, lui, apparaît bien dans toute sa matérialité, comme s'il se substituait à celui que le narrateur vient de recopier⁴⁵³.

Quant au contenu même de ce texte, il exprime bien sûr ce qui préoccupe directement Miho – le désir d'être aimée, le désespoir de ne plus l'être et de se sentir inutile – mais renvoie aussi implicitement à la critique qu'elle fait de la littérature du narrateur dans le premier chapitre, par l'aspect naïvement poétique⁴⁵⁴ du texte et l'exigence de sincérité des sentiments (*magokoro* まごころ) qui se manifeste vers ce narrateur qui ne sait pas « *dépeindre la vérité humaine* » et est attiré par les « *choses malpropres* ». Et d'ailleurs, malgré l'emprise que Miho a sur lui pendant l'exercice même de son travail, le narrateur conserve face à la « littérature » de sa femme une distance qui se traduit, à la découverte du texte de celle-ci, par un ricanement : *Tenant le morceau de papier à la main, j'ai ri en silence pendant un moment.* (その紙片を手に持ったまま、しばらく声をたてないで笑った。⁴⁵⁵)

2.2) Celle qui décrit tout et qui n'oublie rien

On a vu précédemment comment l'activité onirique de Miho se substituait à celle du narrateur et on peut observer que la chose se répète pour l'activité littéraire elle-même. Dans les faits, on sait que l'écriture de *Shi no toge* a d'ailleurs été réellement un travail de couple, Shimao soumettant à sa femme les

453 En contraste également avec le passage de *Tetsuro ni chikaku*, évoqué plus haut, où le narrateur tombe sur des écrits de Miho mais se contente de les juger, plutôt que d'en donner la substance au lecteur.

454 En dehors de quelques œuvres de jeunesse, la poésie est, fait notable ici, un genre auquel Shimao est resté largement étranger.

455 *Shi no toge*, op.cit., p.134.

épreuves du texte pour qu'elle les relise, les corrige et les recopie. L'élément concret qui dans le roman est au centre de ce travail d'écriture et de lecture mutuelle est incontestablement le journal du narrateur dont, rappelons-le, la découverte par Miho est l'élément déclencheur des événements. Or on apprend dans le quatrième chapitre *Hi wa hi ni* que le narrateur a fait disparaître son journal après que Miho l'a découvert, mais qu'il a été retrouvé par elle-même puis *recopié* de sa main :

日記はかわやに投げ棄てたが、妻はその部分をいつのまにか写し取っていた。それを一緒に読もうと言い、拒んだが妻はそうすることを要求してきかない。仕方なく、こたつのなかで並んで読むと、それは自分が書いたものとは思えない。今とすっかりかけはなれたきもちが刺戟の強いなまのことで書いてある。妻が私を責め、私はそれをかたくなに否定したようなことも、はっきり書いてあって、それを自分が書いたかどうかさえ思い出せない。⁴⁵⁶

J'avais jeté mon journal dans les toilettes, mais ma femme avait recopié cette partie sans que je le sache. Elle me proposait de le lire ensemble, et même si je refusais elle n'écoutait pas et insistait sans cesse. Ainsi, malgré moi, je me suis assis près d'elle dans le kotatsu et je ne parvenais pas à croire que j'avais écrit ce que je lisais. Les sentiments si éloignés de ceux que j'avais à présent y étaient écrits en des termes crus remplis d'excitation. Les choses avec lesquelles ma femme me persécutait, et que j'avais farouchement niées, s'affichaient clairement ici, et je n'arrivais même pas à me rappeler si j'avais écrit cela ou non.

Le recopiage du journal du narrateur par Miho n'est pas seulement une preuve supplémentaire de cette emprise forcée qu'elle prend sur le travail de son mari. Il est aussi celle de son obstination à réécrire elle-même le roman « mensonger » de Toshio par l'écriture de la « vérité humaine » dont elle est devenue la dépositaire. Ici, comme en mise en abyme de l'écriture réelle du roman, l'activité littéraire est réellement mutuelle : le narrateur se voit contraint de lire un texte qu'il a lui-même écrit, mais que sa femme a recopié. Chacun des deux récits est ainsi imbriqué dans l'autre – celui du journal du narrateur, recouvert par la réécriture de Miho. Pour autant, de quel côté penche cet étrange exercice de torture ? Même si ce sont les mots du narrateur qui surgissent derrière une écriture étrangère, c'est la conception de la littérature de Miho qui domine ici, et que le narrateur, écrivain du doute et du chaos, se voit forcé d'endosser. Il n'est donc pas seulement dépossédé de son activité littéraire, mais aussi remplacé par un autre

456 Ibid., p.198. Un *kotatsu* est une table basse recouverte d'une couverture et chauffée par-dessous.

écrivain, assimilé à lui-même⁴⁵⁷, mais en lequel il ne se reconnaît pas : rien d'étonnant donc à ce qu'il finisse par avouer qu'il en « *éprouve une sensation de vertige, comme si (il) allait vers la désintégration de (lui)-même.* » (自分が根底から崩壊して行くようなめまいを感じた。)

Miho est donc, dans sa folie, une sorte de romancière. L'idée qu'elle construit, ou reconstruit, une histoire se trouve d'ailleurs dès le commencement du roman, à la fin du deuxième chapitre, quand le narrateur signale que « *sa femme disait qu'elle avait saisi clairement l'affaire avec ses propres yeux et ses propres oreilles* » (事件のすがたを妻自身の目と耳で、はっきりとつかんだのだと言った。⁴⁵⁸). De ce fait, ses crises elles-mêmes représentent des sortes d'épisodes de création littéraire, d'un *réalisme* sûr et sans failles. « *Pendant ses crises ma femme me décrivait le corps et l'âme, avec précision, en me disant « Voilà ce que tu es »* (妻が発作の最中にそれがあなただとあざかやに描きだしてくれた私のところとからだのかたち。⁴⁵⁹) raconte par exemple le narrateur en introduction du quatrième chapitre. Il ne cesse d'être fasciné par la constance de la pensée de sa femme, son aptitude à la démonstration logique, la concentration extrême qu'elle applique à son objet – toutes qualités dont il se juge lui-même, en tant que romancier, dépourvu. C'est ce qu'il appelle – dès le premier chapitre – son *art* (技術 *gijutsu*) :

長い夫婦の生活のなかで妻のこの追いつめのすぐれた技術にどうして私は気づかなかつたろう。断定を単純に言いきって、必ず相手の言い分をあいまいな立ち場に追いこんでしまうみごとなロジック。⁴⁶⁰
Comment se faisait-il que pendant notre longue vie conjugale je ne m'étais pas rendu compte jusqu'ici de cet art suprême qu'elle avait de pousser l'adversaire dans ses derniers retranchements ? Cette logique remarquable qui tranche de manière simpliste, conduit nécessairement à acculer les objections de l'autre vers une position précaire.

Mais de quel type de romancière s'agit-il au fond ? On pourrait saisir dans sa démarche un naturalisme absolu, qui cherche à savoir et à décrire le mieux possible la réalité, en enquêtant, en recourant aux archives (les lettres de Toshio, son journal qu'elle lit et relit fiévreusement etc). Miho est en effet dotée du don de

457 À la conclusion de l'exercice, Miho enfonce le clou en ajoutant : « *Surtout rappelle-toi bien. C'est toi qui l'as écrit* ». よく覚えてくださいね。これはあなたが書いたのだ。

458 Ibid., p.100.

459 Ibid., p.144.

460 Ibid., p.11.

rendre les choses claires, transparentes et détaillées⁴⁶¹. Cependant au cours du roman qu'elle écrit, et dont le narrateur comme « *aitsu* » sont les personnages principaux, elle va au-delà de la description minutieuse des faits, et tend de plus en plus clairement au mysticisme, celui des *norō* et autres *yuta* des îles Ryūkyū⁴⁶². Plus qu'en tout autre matériel, Miho fait confiance aux puissances occultes (« *Ma femme était très sensible aux signes* », dit par exemple le narrateur dans le chapitre 9) : elle recourt à une médium, consulte les divinités (le trouble épisode des « lettres » dans le 4e chapitre vient par exemple juste après la visite que fait la famille au grand temple de Narita, où Miho prie pendant de longues minutes), valorise la parole des ancêtres au détriment de celle de son mari, en particulier quand ils apparaissent en rêve⁴⁶³.

Si les « signes », les rêves, les visions sont le matériau principal de Miho, celle-ci peut en outre compter sur sa formidable mémoire. Ses crises surviennent d'ailleurs essentiellement lorsqu'elle se souvient de tel ou tel événement lié à son mari et à « *aitsu* », dont, inévitablement, elle demande à Toshio de se rappeler lui-même, pour que celui-ci s'en repente. Or cette mémoire infernale ne flanche jamais, comme le motif des électrochocs, qui apparaît dans les chapitres six et sept, le met en lumière par l'absurde.

Dans le chapitre sept, lorsque Toshio emmène sa femme à l'hôpital et que celle-ci est pour la première fois brièvement internée, elle affirme redouter plus que tout les électrochocs et implore son mari de lui éviter ce traitement. C'est pourtant elle qui, au contraire, dans le chapitre précédent, demande à son mari de lui en faire subir, afin, dit-elle, de *tout oublier*. Les électrochocs, apprend-on plus loin, ne résolvent d'ailleurs rien du tout à ce sujet. Au deuxième chapitre, le

461 Le caractère 審 que Shimao utilise systématiquement pour parler du « jugement » (*sabaki*) que Miho exerce envers lui possède aussi originellement ce sens : « *élucider quelque chose en le démontant en plusieurs éléments afin de trouver sa vraie nature profonde* » (深く物事の本質をさぐるために要素的なものにばらばらにして、つまびらかにする) (*Shin kango rin* 新漢語林, Tôkyô, Taishukan Shoten, 2004-2008).

462 La religion indigène des îles Ryūkyū accorde une très large place aux femmes : les prêtresses, appelées *norō* (ノロ ou 祝女, littéralement « femme qui prie »), sont chargées des rituels et de communiquer la volonté des Dieux, tandis que les *yuta* sont des sortes de chamanes pratiquant la bonne fortune, l'exorcisme et l'analyse des rêves. La critique a longtemps fantasmé l'idée que la femme de l'auteur avait été elle-même élevée comme une future *yuta*, mais d'après Kakehashi Kumiko cette théorie est sans fondement.

463 « *Chaque soir Anna et Jū viennent, et me mettent en garde contre toi en me disant que tu es un menteur irresponsable.* » 毎晩アンマとジュウがきて、トシオは無責任なうそをつくひとだから注意しなさいって、教えるわよ déclare ainsi Miho au narrateur au chapitre 8 (*Shi no toge*, op.cit., p.324).

narrateur constate en effet que « *même après tous les électrochocs et médicaments qui lui avaient été administrés à l'hôpital K, quand il s'agissait de la femme, la mémoire de mon épouse ne montrait aucun signe de faiblesse, et si les autres souvenirs s'estompaient, sur ce point il me semblait qu'à l'inverse son acuité était plus vive que jamais.* » (K病院での度かさなる電気ショックや施薬のあとも、あの女のことになると、妻の記憶は一向衰えるふうではなく、ほかのことはぼやけてもそのところはかえってあざやかさを増してきたようにも見受けられる。⁴⁶⁴). Jusqu'au bout du roman, Miho reste de ce fait celle qui ne peut pas oublier.

Ainsi le partage des rôles littéraires qu'opère le roman se base-t-il aussi sur une dualité du rapport à la mémoire, car là encore le contraste avec le narrateur est frappant. Le narrateur est présenté par sa femme, et se présente du reste lui-même, comme un menteur et un dissimulateur. C'est une vérité qui s'impose également au lecteur à la lecture par exemple du sixième chapitre, *Hibi no rei*, lorsque l'existence de lettres de « *aitsu* » gardées secrètement par Toshio est inopinément mise à jour. Jusque là le narrateur avait pourtant affirmé que tous les papiers détaillant sa relation avec son ancienne maîtresse avaient été remis à sa femme – au début de ce même chapitre lors d'une dispute avec Miho, il réitère d'ailleurs ce même aveu. Aussi cette révélation fortuite paraît la preuve la plus formelle de sa malhonnêteté, et ne fait, si on considère qu'il est sincère dans sa volonté de repentir, aucun sens.

A ceci s'ajoute un peu plus loin dans le même chapitre, une scène pour le moins ambiguë de confession où tout en affirmant avec force qu'il ne cache désormais plus rien du tout, le narrateur nous apprend, presque en passant, qu'il a aperçu « *aitsu* » un soir de brouillard sur un quai de la gare de Koiwa, en rentrant de son travail en compagnie du reste de sa famille⁴⁶⁵. C'est là un élément totalement inédit dans la narration, et dont les circonstances semblent référer à un

464 Ibid., p.424-425.

465 « *Ah oui, tiens une fois, en rentrant de mes cours du soir, il y avait un fort brouillard ce soir-là. Nous sommes rentrés de chez ton oncle à quatre, et sur un quai de la gare de Koiwa je l'ai aperçue un instant. Je crois qu'elle n'a rien remarqué.* » ああそうだ、一度、夜学の帰り、霧のとても深い夜があったろう。四人でウジツカの家から帰ってきたとき小岩駅のプラットフォームにあいつのすがたをちらっと見かけたことがあった。向うは気がつかなかったようだ。(Ibid., p.270-271).

passage du deuxième chapitre⁴⁶⁶. Cependant, lorsqu'on lit le passage en question, rien n'y indique que le narrateur ait aperçu sa maîtresse. L'apparition soudaine d'« *aitsu* » semble donc avoir été cachée non seulement à Miho, mais aussi au lecteur – chose que sa mention quatre chapitres plus loin, dans une scène de dialogue avec l'épouse plutôt que dans le fil des méditations du narrateur, souligne d'autant mieux. Si Toshio a continué de dissimuler des faits bien après la supposée « rupture » du premier chapitre, il devient dès lors très difficile de faire confiance à sa sincérité, et la vigueur de ses déclamations de transparence (« *Ensuite c'est tout, il n'y a plus rien, ni avant, ni après. Même si on cherchait quelque chose en me fracassant le crâne, rien n'en sortirait !*⁴⁶⁷ ») ne paraît servir qu'à mettre en valeur les preuves de sa duplicité.

Le narrateur de *Shi no toge* est donc, de toute évidence, un menteur. Toutefois identifier son degré réel de culpabilité n'est pas pour autant chose aisée. Toshio est certainement le premier à reconnaître ses propres errements ; cependant, et c'est là le plus remarquable, jamais il ne reconnaît leur pleine intentionnalité. Il se justifie typiquement soit par un état d'inconscience, soit par l'incapacité de retrouver les sentiments qui l'habitaient auparavant, autrement dit par son propre oubli. « *La mémoire humaine n'est pas toujours aussi sûre que cela. Et il y a les actes inconscients* » (にんげんの記憶などというものはそんなに確かなものじゃないんだ。それに無意識な行為だってあります。⁴⁶⁸) se justifie-t-il par exemple auprès de Miho, laquelle réplique vertement en lui disant qu'elle « *ne lui demande pas de parler de questions difficiles, d'inconscient ou d'être humain* » (無意識だとか、にんげんだとか、そんなむずかしいことをきいているのじゃないのに。) mais qu'elle veut seulement obtenir de lui une affirmation claire sur ses agissements (« *Il n'y a rien que tu me caches, c'est bien ça ?* » あなた、あたしに何かかくしていることはないでしょうね。).

Le narrateur pêche, puis « oublie » ce pourquoi il a péché, de sorte que même lorsqu'il se sent coupable et paraît accepter sincèrement la punition, le

466 Le narrateur sort de ses cours du soir, et sa femme, restée chez son oncle qu'elle appelle Ujikka, le rejoint avec les enfants puis la famille arrive effectivement par le train à la gare de Koiwa, sur laquelle « *un profond brouillard descendait alors* » (折りから深いもやがおりていて) (Ibid., p.85-90).

467 あとにも先にもうそれっきりだ。あとにはぼくの脳を叩きわって探したって、何にも出てこない (Ibid., p.271).

468 Ibid., p.244.

doute continue de planer sur ses intentions passées comme présentes. L'inconscience, l'oubli, la « suspicion » envers lui-même sont en quelque sorte pour le narrateur une manière d'être, qui ne se dissipe à aucun moment du texte. S'il a conscience d'être coupable, il n'a pas assez confiance en la permanence de sa personnalité (et en celle du réel) pour que son repentir paraisse sérieux. Dans son essai sur le style de Shimao, Negishi Masayoshi a montré comment les expressions verbales exprimant, de manière volontiers négative, des faits hypothétiques (*yô da* ようだ « il me semble », *kamo shirenai* かも知れない « peut-être »...), ou une incompréhension de la situation (*rikai dekinai* 理解できない « incapable de comprendre que... », *kentô ga tsukanai* 見当がつかない « impossible d'imaginer que... », *omoidasenai* 思い出せない « ne saurais me rappeler que »...) sont une caractéristique des récits de l'auteur depuis ses débuts, mais que *Shi no toge* en consacre l'expansion massive. Particulièrement remarquables sont, dit Negishi, les fins de phrase en *fushin da* 不審だ (il était douteux que...) ou *hen da* へんだ (il était bizarre que...), lesquelles « ajoutent la particule affirmative « da », qui permet la construction d'une expression interjective propre au langage familier, et possèdent ainsi une terminaison particulière qui catapulte dans la phrase l'état de conscience douteux de l'écrivain. » (俗語的な直情投出句を形成し得る断定の助動詞「だ」が添えられ、作者の不審の意識を無造作に投げだす独特の語形をもつ⁴⁶⁹). Notons que cet « état de conscience douteux » n'empêche pas l'explosion de la certitude dans le texte : l'indécision fondamentale du narrateur la met au contraire en relief en la faisant paraître, de la même manière que les crises de Miho, comme une occurrence toujours inattendue, écrasante et définitive⁴⁷⁰.

Dans *Shi no toge*, l'intentionnalité douteuse du péché du narrateur ressemble à l'intentionnalité douteuse de la littérature de Shimao : l'aptitude à l'oubli, l'aisance dans le doute qu'il possède ne mériterait-il pas qu'on le rapproche

469 Negishi, « *Shi no toge no tokuchôteki na gohō II* » 「死の棘」の特徴的な語法 II (Les expressions typiques de *Shi no toge II*), op.cit., p.90-97. Negishi, qui traite *Shi no toge* en *shishōsetsu* typique, parle de l'« état de conscience douteux de l'écrivain » (作家の不審の意識) : nous parlerons, nous, de celui du narrateur.

470 Toujours au sujet de ces questions stylistiques, Negishi note aussi la prépondérance dans le texte de la forme conclusive « *shimau* » しまう, qui exprime aussi bien l'achèvement d'une action qu'un acte aux conséquences fâcheuses et irrémédiables, ainsi que celle de la forme « *te kuru* » 「てくる」, annonçant la collision ou l'invasion d'un objet extérieur (Negishi, op.cit., p. 83-86.).

de cet autre narrateur romancier de *Kizashi* (1952) qui disait que son travail d'écrivain consistait à poser des bombes puis à *oublier* où elles se trouvent ? Cependant la différence majeure ici est que le narrateur n'est plus seul en scène, et que, de plus, lorsqu'il est contraint de partager son activité littéraire avec son épouse, cette activité se met automatiquement à contenir sa propre critique.

Quand on parle d' « activité littéraire » de l'épouse du narrateur, cela ne veut pas dire pour autant que Miho devient l'écrivaine du couple à la place de son mari, pas plus que les deux côtés ne cherchent à atteindre un quelconque équilibre égalitaire. Le narrateur reste l'écrivain, mais les mots ne sont plus les siens : c'est ainsi le schéma des « serments » de Toshio à Miho, qui est répété plusieurs fois à travers le roman, et dans lequel la femme dicte à chaque fois au mari le choix de ses mots. On en trouve un exemple dans *Hi wa hi ni* : « *Finally elle a exigé que j'écrive un serment, elle en a elle-même composé le texte, et elle me l'a fait écrire en marge du carnet.* » (とどのつまり妻は誓書を書けと言ってきかず、そして文案を自分で作り、私を促して手帳のはしに書かせた。⁴⁷¹). Cette scène de « promesse » se répète deux chapitres plus loin, quand le narrateur décide de se couper un doigt (une partie de son outil de travail pourrait-on dire) pour prouver sa fidélité à Miho et qu'il fait la promesse écrite – par un texte pensé par lui mais toujours *écrit par Miho* – de ne plus se consacrer qu'à son foyer. Là encore, le narrateur-romancier est possédé dans cette scène par une forme d'écriture qui n'est plus la sienne, par des mots auxquels il doit donner un autre sens, par un « genre littéraire » (le serment) qui lui est étranger :

書かれた内容に反対なのではないが、誓うなどということに不馴れな上に、誓ったあとはどんな小さなことでも見通しのつかぬ将来のほうに向かっていづもしばられなければならぬ状態は、思ってみただけで怖じ気が生じた。⁴⁷²
Ce n'était pas que j'étais en désaccord avec le contenu, mais en plus du fait que je n'étais pas habitué aux serments, l'idée seule d'imaginer qu'après avoir juré serment, je serais continuellement entravé même pour la moindre broutille et me dirigerais vers un futur qui me semblait indéfinissable, m'épouvantait.

Finalement, le doigt n'est pas coupé : le narrateur renonce, et c'est Miho qui fait ensuite seulement semblant d'accomplir la besogne. L'avortement de

471 Ibid., p.204.

472 Ibid., p.272-273.

l'acte, si semblable à d'autres dans le récit (notamment les scènes de suicides ratés), conduit de manière contrastive à mettre en valeur le texte qui l'accompagne : les personnages ont beau ne parvenir à aucun dénouement de la crise dans laquelle ils sont plongés, à ne rien pouvoir « trancher », les textes qu'ils laissent derrière eux subsistent.

2.3) Toshio et le fantôme de Tanaka Hidemitsu

Si le narrateur se voit déposséder de son aptitude à écrire librement, il se passe peu ou prou la même chose avec la lecture. Dans *Shi no toge*, comme dit plus haut, le narrateur ne lit en effet pas plus de romans qu'il n'en écrit. Le seul ouvrage dont il entreprend la lecture dans tout le récit est un livre de psychologie intitulé « *La psychanalyse* », lecture au sujet de laquelle il ajoute d'ailleurs qu'il « *aurait dû choisir dans la même collection l'ouvrage intitulé « La volonté* » » (むしろ同じ叢書の「意志」と題された書物をこそ読むべきだ。⁴⁷³). Cependant il n'y a presque pas, en dehors d'un ou deux magazines, de lectures littéraires qu'il effectue de son propre chef dans toute l'œuvre⁴⁷⁴. Cette activité est là encore dévolue à Miho, qui, par exemple, apporte le *Man'yoshû*, ou bien un recueil du poète Bokusui⁴⁷⁵ dans sa chambre d'hôpital.

Dans le chapitre *Hikkoshi* 引越し (*Le déménagement*), on trouve une autre scène entre les deux époux qui se déroule autour d'un recueil de nouvelles de Tanaka Hidemitsu. Le narrateur trouve Miho en train de lire ce livre au lit, et tente de la dissuader de continuer sa lecture. Miho continue ensuite de lire dans le train, où elle finit par jeter le livre de colère aux pieds de son mari. Les deux épisodes de lecture, ainsi, provoquent une « crise ». Un peu plus tard, alors que Miho se fait

473 Ibid., p.401-402.

474 En contraste, ce que les *Shi no toge nikki* révèlent des lectures personnelles de Shimaô au moment des événements est particulièrement instructif, tant celles-ci paraissent faire écho à sa situation d'alors. Pendant les événements, Shimaô lit, naturellement, la Bible, mais aussi Dostoïevski, ou encore *Botan dôrô* 牡丹灯籠 (*La lanterne aux pivoines*), ce conte traditionnel, adapté en *rakugo* (conte) au XIXe siècle par le conteur Sanyûtei Enchô 三遊亭 円朝, dans lequel un jeune homme tombe amoureux d'une femme qui meurt puis revient en tant que fantôme pour consumer son âme. Le 30 juin 1955, Shimaô écrit ainsi (en anglais dans le texte) : « 円朝の reality » (*la réalité d'Enchô*). (*Shi no toge nikki*, op.cit., p.338).

475 WAKAYAMA Bokusui 若山牧水(1885-1928). Considéré comme un poète naturaliste.

soigner, Toshio lit lui-même ce recueil, ce qui provoque également chez lui une « irritation » (*iratsuki*) : *A la lecture de ce recueil de Hidemitsu, chaque mot augmentait mon irritation, et je ne tenais plus en place. Des mots qui dormaient en moi étaient brutalement tirés de leur sommeil, et se mettaient à voler dans ma poitrine.* (英光の短篇集を読みかけたところ、ことばのひとつひとつが胸のいらつきを誘い出し、じっとしてられない。それは私のなかで眠っていることばを叩き起こし、胸のあたりで羽ばたき出す。⁴⁷⁶).

Qu'est-ce qui, dans ce recueil de Hidemitsu, a pu être susceptible de provoquer une double irritation – chez la femme, puis chez le mari ? On peut supposer, d'après la première réaction de Toshio quand il découvre que Miho lit ce texte, que le narrateur soupçonne Miho de chercher dans les écrits de Hidemitsu quelque chose à utiliser contre lui – peut-être des « preuves » fictionnelles de son inconduite passée, qu'à l'instar de ce qui passe avec ses propres rêves Miho transférerait ensuite sur le narrateur. C'est ce retour au passé – donc à « *aitsu* » – dont Hidemitsu serait le vecteur, qui aurait provoqué la crise de Miho, et, ensuite, celle du narrateur lui-même, qui en retrouvant son passé devenu tabou à travers les mots de ce texte, en comprendrait ainsi la dangerosité.

Mais peut-être le choix de l'auteur du livre problématique n'est-il pas non plus si innocent. Tanaka Hidemitsu 田中英光, né en 1913, est un écrivain qui a connu une brève notoriété dans le milieu littéraire d'après-guerre avant sa disparition précoce en 1949. Il est surtout connu pour son admiration transie pour Dazai Osamu, qui meurt un an avant lui en 1948, et auprès de la tombe duquel Hidemitsu se suicidera, après avoir subi une déchéance semblable à celle de son maître, dans l'alcool, la drogue et la débauche. Hidemitsu est aussi un écrivain de *shishōsetsu*, peut-être même une caricature d'écrivain de *shishōsetsu* malheureux, à l'image de ce qui apparaît dans son roman majeur *Orinposu no kajitsu* オリンポスの果実 (*Les fruits de l'Olympe*), le récit d'un amour de jeunesse non partagé, ou de son texte-testament de 1949, sobrement intitulé *Sayōnara* さようなら (Adieu). Il se présente lui-même également comme un écrivain fasciné par le péché, trouvant son plaisir dans une faute morale qu'il a du reste pratiqué à loisir : « *Les traîtres et les criminels ont la conscience plus douce* » (裏切り者や犯人の意識のほうがここ

476 *Shi no toge*, op.cit., p. 461-462.

ろよい⁴⁷⁷) clame-t-il par exemple. Hidemitsu est, de manière générale, représentatif d'une certaine tendance du *shishōsetsu* des années 30 puis 40 à allier écriture de soi et mauvaise conduite personnelle⁴⁷⁸.

A la mort de Hidemitsu, Shimaō alors au début de sa carrière publiée dans le *Kobe Shinbun* un essai, *Fushiawase no miwaku* (La fascination du malheur), consacré à la mort de l'écrivain (l'essai est d'ailleurs sous-titré « A propos de la mort de Tanaka Hidemitsu »). Dans cet essai, Shimaō semble imputer la fin tragique de l'écrivain au milieu littéraire japonais et à l'« idéologie » du *shishōsetsu* qui conduirait à idéaliser le malheur des écrivains :

私はそれを読み終わってその小説から受けた一種の感動はさることながら、恐らくは作家田中英光氏の実生活とは大して違わないであろうというようなことを書いているというそのようなわれわれの国における小説形式というものについての暗澹たる感じを消すことの出来なかったことを思い起します。作家の私生活とその作品の間を埋めている作家の身の構えというものが、われわれの国においてはある宿命的な制約を受けねばならないのではないかとすることは何としても鬱屈したことであります。しかしそういう現実が、ふしあわせな作家をはやりっ子にしてしまうのです。われわれの国の作家たちは三角の舞台でふしあわせな猿芝居をしてみせなければならぬのではないのでしょうか。彼が前の事件以来文壇的な流行児らしいものにさせられたということはどういふことでしょう。⁴⁷⁹

Après avoir lu cela, et bien qu'il aille sans dire que la lecture de ce roman m'a causé une certaine émotion, je n'ai pas pu effacer un sentiment de tristesse à l'égard de cette forme romanesque si courante dans notre pays, qui a sans doute voulu que Tanaka Hidemitsu écrive quelque chose qui ressemble étroitement à son existence réelle. L'idée que la posture de l'écrivain qui comble le fossé entre sa vie et son œuvre subisse dans notre pays une restriction fatale est une chose absolument déprimante. Cependant, ce phénomène a pour résultat de rendre à la mode les écrivains malheureux. Les écrivains de notre pays seraient-ils des singes malheureux que l'on doit donner en spectacle sur une scène triangulaire ? Que signifie le fait que depuis cet incident on ait fait de lui une vedette des cercles littéraires ?

477 Cité par YAMAMOTO Ken.ichi 山本健一, « Tanaka Hidemitsu », dans *Shishōsetsu sakkaron 私小説作家論* (Sur les écrivains de *shishōsetsu*), Tôkyô, Fukubu shoten, 1983, p.223.

478 Dans son célèbre essai de 1935 sur le *shishōsetsu* (*Shishōsetsu-ron*), Kobayashi Hideo note la différence grandissante entre une génération antérieure d'écrivains concevant le genre comme une purification de soi, et celle des écrivains de son époque (dont Dazai est la figure dominante) qui le voient au contraire comme l'expression voulue d'un sacrifice ou d'une déchéance. On peut dire que du point de vue de cette généalogie d'écrivains de *shishōsetsu*, Shimaō se situe à l'extrême limite de la génération des romanciers de la fin des années 30, dont il partage le goût pour le sacrifice, tout en problématisant celui-ci.

479 SHIMAO Toshio, « Fushiawase no miwaku – Tanaka Hidemitsu no shi ni tsuite » ふしあわせの魅惑 < 田中英光の死について > (*La fascination du malheur – À propos de la mort de Tanaka Hidemitsu*), dans *Shimaō Toshio zenshū*, vol.13, op.cit., p.49-51.

Pour préciser encore mieux les choses, le « roman » auquel Shimao fait allusion à la première ligne de ce passage est un récit du nom de *Nogitsune* 野狐 (« *Le renard sauvage* ») dans lequel – en citant encore ici Shimao – « *le personnage principal qui figure Hidemitsu vit avec une « femme terrible », et bien que pensant à fuir à de nombreuses reprises pour retourner auprès de sa femme et ses enfants, n'y arrive jamais parfaitement, et ne fait que s'enliser toujours et encore plus au fond du borbier*⁴⁸⁰ ». Shimao ajoute d'ailleurs qu'il venait de lire ce texte quand il a appris l' « incident » concernant Hidemitsu auquel il est fait allusion dans la dernière ligne du passage plus haut : Hidemitsu a gravement blessé sa femme avec un couteau. Or cet « incident » est lui-même raconté dans un roman ultérieur, *Ai to nikushimi no kizu ni* 愛と憎しみの傷に (« *Dans la blessure de l'amour et de la haine* »), lequel roman Shimao, dans son texte de 1949, affirme justement avoir lu juste avant d'apprendre la nouvelle de la mort de Hidemitsu. Si *Shi no toge* ne précise pas quels textes de Hidemitsu y sont lus, l'aspect de prédestination absolue que l'apparition de ce recueil dans le roman provoque à la lumière de l'essai de 1949 explique dès lors aisément la réaction de Miho.

Qu'en est-il en revanche du narrateur et de son « irritation » ? Dans *Fushiawase no miwaku*, Shimao semblait critiquer l'institution du *shishôsetsu* comme source de malheur et de mort, avec des phrases qui nous renvoient elles-mêmes à l'ambiguïté de ses propres textes d'après-guerre, où le désir sensible de liberté se retrouvait souvent aux prises avec les « *restrictions fatales* ». Or en réalité son attitude vis-à-vis de la posture de Hidemitsu était, à cette époque, beaucoup plus ambivalente que l'essai de 1949 ne le laisse penser. En 1976, dans son dialogue avec Ogawa Kunio, l'auteur avoue en effet qu'il était loin d'être lui-même insensible à la « *fascination pour le malheur* » et qu'il s'est même, pendant un temps, inspiré de la dangereuse approche littéraire de son aîné :

田中英光という小説家がいるでしょう。あのひとの小説を丸ごといいとは思わないんだけど、ああいうひとつのやり方というものにかなり興味があるんですね。というのは、臨床記録という話とまたかかわってくるんだけど、物語が書けないというその時に、ぼくの眼の前には私小説が映っていたん

480 彼らしい主人公が「たいへんな女」と同棲して、何度妻子のもとに逃げようと思ったか知れないのに、どうしても完全に逃げる事ができなくて、ずるずる泥沼の底へ落ちて行くといういきさつを書いた小説であります。(Ibid., p.50).

ですね、私小説と言っても臨床記録みたいに、小説と生活とが平行というよりも、むしろ小説を書くとき、その先に生活がつながり、またその生活の先に小説がつながって行くという形のものですね。だから小説の始まるころはわかっている、先がどうなっていくのかちよっと見当がつかない。しかし、それを生活とずっとないまぜて書いてゆくというのも面白いんじゃないか。その途中で、あるいは破滅がくるかもしれないけれども、その破滅が来たらしょうがないので、その時はおそらく小説はそこで終わる。⁴⁸¹

Il y avait le romancier Tanaka Hidemitsu. Bien que je ne pensais pas que ses romans étaient entièrement bons, j'étais très intéressé par une façon de faire comme la sienne. C'est-à-dire, on en revient à cette histoire de description clinique, quand à cette époque je ne pouvais pas écrire de fictions, le shishōsetsu se projetait devant mes yeux, plutôt une description clinique qu'un shishōsetsu en fait, et ainsi, au lieu de mettre ma vie et en littérature en parallèle, je m'efforçais d'écrire des romans de façon à ce que ma vie se relie au futur, et qu'ensuite mes romans se relient au futur de ma vie. Donc même si je savais où commençaient mes romans, je ne savais pas trop où ils allaient. Cependant, les écrire en mélangeant toujours cela à ma vie me paraissait intéressant. La destruction pouvait peut-être survenir en route, mais si elle survenait, tant pis, à ce moment probablement mes romans s'arrêteraient-ils là.

Dans la période expérimentale de l'après-guerre, face au complexe vis-à-vis de la construction narrative et à l'impossibilité pour lui du *monogatari*, Shimao a donc aussi saisi en Hidemitsu une méthode littéraire visant à la « description clinique », autrement dit un *shishōsetsu* radical acceptant, ou même prônant la destruction de soi (et on repense fortement à *Yume no naka de no nichijō* à travers cette approche). On comprend mieux pourquoi à ces lignes que le narrateur de *Shi no toge* sente « des mots qui dormaient en (lui) brutalement tirés de son sommeil » : ce qu'il trouve dans les romans de Hidemitsu n'est rien de moins que la trace de l'écrivain du chaos qui est en lui, soudainement ressuscité avec le rappel de la « destruction » qu'il a engendré. S'il est permis en effet d'associer étroitement le narrateur et l'auteur lui-même à travers ce passage comme son intertextualité semble nous y autoriser, on peut d'ailleurs constater qu'à ce moment-là de son écriture de *Shi no toge*, Shimao est bien lui-même devenu l'un de ces « écrivains malheureux » de *shishōsetsu* qui expose sa vie sombre au public et se voit considéré par la critique d'une manière assez semblable à celle avec laquelle il considérait lui-même Hidemitsu une vingtaine d'années plus tôt dans *Fushiawase no miwaku*. Le narrateur de *Hikkoshi* qui le représente dans le texte ne saurait donc renier totalement cette position, pas plus qu'il ne peut l'affirmer à

481 *Yume to genjitsu*, op.cit., p.181.

nouveau. La suite et le « dénouement » du passage dans le roman ne fait d'ailleurs que mettre en lumière cette tragique condition inhérente à son activité littéraire :

不用のものを私は焼きにかかり、英光の短篇集も投げ込もうとすると、仕事のためだから残して置けと妻が言い、とまどってしまう。そう言いながら、過去からすっかりよみがえると言う口の下で、過去にかさなるような英光の小説をどうして読みかえそうとするのか、と問いかける妻に私は答えられない。文学と生活とは別のものかしら、と言われても納得させることばを口にすることはできない。⁴⁸²

Je me suis mis à brûler les choses inutiles, et alors que je m'apprêtais à jeter au feu le recueil de nouvelles de Hidemitsu, ma femme m'a dit de le garder « pour mon travail », et je suis resté déconcerté. Elle avait beau dire cela, quand elle me demandait pourquoi je veux relire ces récits de Hidemitsu qui se rattachent autant au passé alors que je prétends être un homme nouveau, je ne savais pas quoi répondre. Je me sentais incapable de trouver les mots pour la convaincre si un jour elle me demandait en quoi la littérature et la vie étaient deux choses différentes.

Alors que le couple s'apprête à quitter sa maison de Tokyo pour entrer tous les deux à l'hôpital avant, dans un futur plus lointain, de partir s'installer définitivement dans l'île natale de Miho, le narrateur se débarrasse des « choses inutiles » du passé en les brûlant, et il lui faut se poser la question : dans quelle mesure sa littérature elle-même fait-elle partie de ces « choses inutiles du passé », qu'il faut brûler ? En tant que romancier, il ne peut pas se passer, précisément, de l'expérience passée. Mais il est bien incapable de contredire l'idée – l'ambivalence de Shimaô à ce sujet dans l'après-guerre servant d'appui à cette indécision – que la « littérature et la vie sont deux choses différentes », et donc doit reconnaître que le passé et la littérature elle-même lui resteront des territoires, si ce n'est interdits, tout du moins dangereux. Les solutions que donne le texte à ce dilemme sont conformes à la logique générale du roman. D'abord, la « destruction » du passé est avortée, puisque le livre n'est pas brûlé. Ensuite, le narrateur cède une fois de plus symboliquement l'autorité de l'écrivain à sa femme. « *Conserve-le pour ton travail* », conseille Miho à son mari au sujet du recueil de Hidemitsu, non sans ironie, puisqu'il s'agit tout autant de son propre travail d'écrivaine, effectué par son mari. Ce « travail » ne peut plus en effet trouver de sens que dans le partage des rôles, et le narrateur sait du reste que l'opération restera à double tranchant : il s'agit pour Miho d'écrire le *shishôsetsu* de son mari, de réhabiliter la « vérité des

482 *Shi no toge*, op.cit., p.465-466.

sentiments humains », mais aussi et toujours de continuer à l'interroger sur son passé et donc de rapprocher l'aiguillon de la mort.

2.4) Le fragile équilibre du doute et de la certitude : autour du motif des lettres de Miho

Enfin, il reste la part la plus trouble du « travail romanesque » de Miho, son activité épistolaire. Dans le troisième chapitre, *Gake no fuchi*, Miho est obsédée par l'idée que le narrateur continue d'envoyer des lettres à son ancienne maîtresse. Puis dans le chapitre suivant, des lettres censées être celles de cette femme, faisant référence à la lâcheté du narrateur et annonçant qu'elle va venir expulser Miho, arrivent régulièrement au foyer des époux. Dans le sixième chapitre, *Hibi no rei*, il est plusieurs fois question d'un télégramme que Miho accuse le narrateur d'avoir envoyé à « *aitsu* » – et dont celui-ci ne reconnaît pas l'existence. Enfin jusqu'à la toute fin du récit, les lettres continuent d'être un motif narratif, puisque dans les dernières lignes du texte Miho demande à son mari de récupérer ses « anciennes lettres » au domicile de sa maîtresse et que le récit s'achève sur ce désir resté en suspens.

C'est en particulier dans le quatrième chapitre que les lettres deviennent un motif narratif prépondérant. Ces missives successives constituent l'un des centres d'intérêt favoris de la critique, qui s'est longuement interrogée sur la question de leur destinataire et a généralement conclu qu'elles étaient un mensonge d'hystérique de la part de l'épouse du narrateur⁴⁸³. En ce qui me concerne, il me paraît assez évident à la lecture du *roman* que ces lettres écrites dans une forme illisible, ou dactylographiée, et qui sont accompagnées de supposées « visites » d' « *aitsu* » sans que personne ne parvienne pourtant à croiser celle-ci, sont en fait déposées par Miho elle-même au domicile du foyer. Dans ces messages, « *aitsu* » annonce sans cesse sa venue urgente et pourtant ne

483 Higa Katsuo (*Shimao Toshio*, 1987), Iwaya Seishô (*Shi no toge kô- Sôsaku ito no koyûsei ni tsuite* dans *Shimao Toshio ron*, op.cit., 2002), ou encore Ebii Hideji 海老井英次 (« *Tsumi* » *o ikiru mono no kijutsu*, 罪を生きる者の記述 (La description de celui qui vit dans le péché), *Josetsu*, janvier 1991, p.50-57) notamment ont développé cette thèse. Ishii Hiroshi (*Shi no tōge kō*, 2015-2016) et Kakehashi Kumiko (*Kururu hito*, 2016) ont un point de vue plus nuancé.

se manifeste jamais. L'absurdité de cette conduite ne saurait être expliquée que par un comportement pathologique, ce qui pousse naturellement à accuser Miho, tant le principe comme le contenu de ces « lettres » (en fait essentiellement de simples morceaux de papier) cadre parfaitement avec l'ensemble de ses troubles psychiatriques. Cependant, le texte veille aussi à ne jamais attirer trop franchement le lecteur dans cette voie et, plus encore, jamais le narrateur ne semble en mesure de comprendre la réalité. A la lecture des différentes versions manuscrites du chapitre *Hi wa hi ni*, on peut d'ailleurs constater le soin particulier qu'apporte Shimao à la mise en scène de sa crédulité.

Après un télégramme laconique livré quelques jours plus tôt, la première lettre arrive au domicile de la famille le 1er janvier, au retour d'une visite collective au grand temple de Narita. Le narrateur découvre un « *morceau de papier blanc* » dans sa boîte aux lettres, le tend à sa femme, puis le lit à son tour :

だまって私によこした紙片には、うすぎたなく書きなぐった片かなの文字が見えた。ヒキョウモノ、アスカナラズハナシツケル、マッテオレ。私は頭がさつと熱くなった。そして耳の中でハジシラズ、ハジシラズとささやく声がきこえていた。ひとつひとつの文字のわけだけがいやにはっきりして、その全体がどんな意味を持つことになるのかがしばらくのあいだ理解できない。⁴⁸⁴

Sur la bribe de papier qu'elle m'avait tendu silencieusement, je lis une série de mots en katakanas bâclés et malpropres. « Espèce de lâche, demain je viens sans faute régler nos affaires, attends un peu voir. » La fièvre me monta au visage. Puis dans mes oreilles résonnait « Tu n'as pas honte ? » « Tu n'as pas honte ? ». Seul le sens de chaque caractère séparé m'apparaissait de manière terriblement claire, j'étais incapable de comprendre ce que le message tout entier était censé signifier.

Dans le manuscrit⁴⁸⁵ (en fait la septième ébauche que fait Shimao de l'ensemble du chapitre), l'auteur a collé une page à cet endroit précis du texte, et sur la page suivante figure un passage biffé qui nous livre des réflexions du narrateur sur l'étrangeté de la lettre elle-même :

そのてがみの字を私はじっと見たが、女が自分で書いたのかどこか気になったのだが、はっきり見きわめはつかない。似ているようでもあるし⁴⁸⁶、違っ

484 Ibid., p.171.

485 SHIMAO Toshio, *Hi wa hi ni (sôkô)*, 日は日に 草稿 (Manuscrit de « Un jour à l'autre ») daté du 31 décembre 1960 au 24 janvier 1961, KKB, n°02000011292, p.51.

486 あるし est remplacé par あったが avant que les deux ne soient barrés.

ているとはっきり見きわめはつかない⁴⁸⁷。わざわざ筆跡をくずして書く気持もわからない。このつぎにやってくる気なら、どうして朝起きぬけにやって来なかったかと、ちらと気になったが

Je regardais attentivement les caractères de cette lettre, et je me demandais si la femme l'avait écrite elle-même, j'étais incapable de pouvoir le confirmer clairement. Ça me paraissait ressemblant, je n'aurais su certifier que ce n'était pas elle... Je ne comprenais pas cette intention de bâcler exprès son écriture. Puis, me demandais-je alors l'espace d'un instant, si elle avait l'intention de venir une autre fois, pourquoi donc n'était-elle pas venue ici à la première heure ce matin...

L'ensemble de ces phrases est barré et remplacé par un passage en marge évoquant le « *dénouement final des événements* », l'idée que pour le narrateur « *ce qu' (il) craignait ne puisse plus être évité* » et se termine surtout par la phrase « *Il fallait avant tout ne pas se laisser aller à réfléchir; cela risquerait de déclencher une crise chez ma femme* » (ぼんやり考える姿勢がいちばんいけない、妻が発作をおこすぞと思い⁴⁸⁸), qui paraît, avec cette fameuse conscience de l'acte d'écriture si fréquente chez l'auteur, donner peut-être la raison implicite de ce remplacement. Si on part en effet du principe que pour le narrateur, ne pas accuser l'autre femme, c'est accuser, voire répudier, Miho, on ne peut pas ne pas penser aux déclarations de Shimao sur sa volonté de ménager le fragile équilibre psychique de sa femme, alors chargée de la relecture et de la mise au propre du roman.

C'est là sans doute un point qui complique l'approche du problème tant de la réception de *Shi no toge* que de l'approche génétique de ses différentes versions : le premier des lecteurs du texte, et celui qui est volontiers présenté comme le seul comptant vraiment, est décrit en même temps comme son censeur supposé. Cependant, assimiler ici la répression du « doute » du narrateur à la seule volonté « thérapeutique » d'auto-censure serait réducteur. Après tout, s'il en était ainsi, la meilleure façon de ne pas risquer de « *déclencher de crise chez sa femme* » à ce sujet aurait été pour Shimao de ne pas évoquer ce motif du tout, ou bien de montrer sans ambages la culpabilité de sa maîtresse. C'est d'ailleurs cette voie qu'il choisit dans un manuscrit resté inachevé (et non publié) qui aborde dès 1956 l'épisode des « lettres ». Dans un texte sans titre, et sur cinq pages à peine, Shimao tente de décrire la « menace » que représente ces mystérieuses missives, comme préambule à un récit qui ne sera jamais écrit :

487 Une première version dit « 違っているとも思う。 ».

488 *Shi no toge*, op.cit., p.171.

正月の元日そうそうから毎日、郵便受けに気味の悪い紙きれがはいった。ひきょうもの、あすかならずはなしをつける、まっておれ。あくまでひきょうでおくびょうもの、にげまわるか、じぶんのやったことにせきにんをもて、かくごしろ。かならずおもいしらせろ。そういうたぐいの文句だ。

妻と子ども二人をつれて、うちに鍵をかけて私はにげあるいていた。妻がひどく脅えたから。なにがやってくるかぶつかってみようときに私は言うてみるが、その結果事態がどうなるかについて妻を納得させることができない。

489

Immédiatement après le jour de l'An, d'inquiétants morceaux de papier arrivèrent dans notre boîte aux lettres.

« Espèce de lâche, demain je viens sans faute régler l'affaire, attends un peu. Minable, tu vas donc te défilier comme un lâche jusqu'au bout ? Assume ce que tu as fait, décides-toi. Je vais te faire comprendre, moi, tu vas voir. » C'était ce genre de plaintes.

Emmenant ma femme et mes deux enfants, je fermais la porte de ma maison à clé et je passais mon temps à fuir. Ma femme, en effet, était terriblement effrayée. Je disais parfois à ma femme qu'il fallait peut-être essayer de faire front à ce qui venait vers nous, mais au sujet de l'évolution de la situation j'étais au final incapable de la convaincre.

Shimao écrit ceci en mars 1956 et on peut constater ainsi qu'il percevait déjà à l'époque l'intérêt romanesque de cet épisode survenu dans sa vie vraisemblablement un an plus tôt. En mars 1956, cependant, le couple vient d'en terminer avec son internement et l'auteur évoque essentiellement le thème de la « femme malade » à travers les récits qui décrivent leur vie commune à l'hôpital, avec comme leitmotiv le désir pressant d'apaiser la souffrance psychique de sa femme. Par voie sans doute de conséquence, jamais dans la suite de ce court texte il ne fait le moins du monde référence à des doutes sur la provenance des messages qui arrivent dans la boîte aux lettres du narrateur. L'idée que ceux-ci viennent de l'autre femme est acquise, et la seule hypothèse qui est remise en question est celle qui concerne les intentions réelles de l'« ennemi » : Miho est décrite comme persuadée que la femme et ses supposés comparses masculins vont venir envahir son domicile pour rouer de coups sa famille, alors que le narrateur trouve cette supposition exagérée. Échouant à convaincre sa femme que sa peur d'une invasion de domicile est infondée, le mari est accusé d'être l'allié secret de son ancienne maîtresse, ce qui permet d'enchaîner sur la description de la situation du foyer et les causes de la crise familiale, avant que le récit ne soit avorté

489 SHIMAO Toshio, Manuscrit, titre inconnu, daté du 16 mars 1956, KKB, n°02000058103, p.1.

quelques pages plus loin. Le motif des lettres ne sert donc finalement qu'à tenter d'introduire le tableau des rapports conflictuels entre le narrateur et sa femme, dans le style statique et descriptif propre aux *shishôsetsu* de Shimao de cette époque.

Tout autre est le traitement de ces messages quelques années plus tard dans *Shi no toge*, et ce que l'auteur y met en place repose en réalité sur un équilibre aussi périlleux que subtil. Prenons l'exemple d'un passage ultérieur du quatrième chapitre du roman, lorsqu'un message arrive au foyer pendant que la famille se trouve aux bains. Au retour des bains, Miho tend un bout de papier au narrateur, expliquant que la voisine, Mme Aoki, le lui a remis. Miho raconte également que « *d'après la voisine* », la femme serait venue pour lui poser des questions sur la famille du narrateur et particulièrement pour savoir si l'épouse de ce dernier était malade. Cependant cette fois-ci, le narrateur semble s'interroger franchement sur les étranges circonstances de la « venue » d'« *aitsu* », et se met même en colère, clamant son incompréhension. Miho réagit alors en lui livrant le contenu du message. Dans la version finale du roman, le dialogue entre les deux époux prend place de la sorte :

「だって、きょうなどはお風呂に行っているちよつとのあいだだよ。どこかで見張っていて、出かけるところをたしかめてからやってくるみたいだ。つかまえようと思えば、ちよつと朝早くやってくるなり、夜になってくるなりすれば、なんでもないじゃないか。」

「あたしにそんなことを言ったってどうなるの。でもおしえてあげましょうか。あなたのサイアイノツマのやりくち。だってあの紙にそう書いてあったでしょ。サイバンニカケテモミホヲオイダシテヤル、ケツコンスルトヤクソクシタノハドウシタ、オマエノサイアイノツマヨリって書いてあったでしょ。あいつはあたしをお、ん、だ、し、た、い、から。きまっているわよ。」⁴⁹⁰

- *Mais enfin, aujourd'hui par exemple c'était juste pendant que nous étions au bain. Elle a l'air d'être quelque part en train de nous surveiller, et de venir quand elle est sûre que nous sommes sortis. Si elle voulait nous attraper, elle viendrait tôt le matin, ou bien le soir, là, ça n'a pas de sens !*

- *A quoi ça rime que tu me dises cela à moi ? Mais je vais te dire ce qu'elle manigance, ton « épouse adorée », comme elle dit. Oui c'est bien ce qui est écrit sur le papier. « Même si ça doit me coûter un procès, je chasserai Miho, et ta promesse de m'épouser, qu'est-ce qu'elle devient, signé, ton épouse adorée. » C'est marqué dessus, non ? C'est sûr et certain, elle veut me chasser, me foutre dehors !*

490 Ibid., p. 190.

Dans le manuscrit antérieur de *Hi wa hi ni* figure cependant un passage barré qui vient exactement après la remise du papier de Miho au narrateur et la phrase « *Sans un mot, elle tendit un bout de papier* » (だまって、紙片をよこした) qui introduit la scène. Le texte du manuscrit indique :

目を通すと、裁判にかけてもおまえのようぼうを追い出してやるとか、かたわものはどうしたとか⁴⁹¹、かたわもの、げれつなうすのろ、などと書いていたどたどしい片かなの字がよめた。そしてオマエノサイアイノツマと終わりに書いたあとに女の名前がつけかえているが、⁴⁹²

Lorsque je parcourus ce papier des yeux, je lus qu'il s'agissait d'une suite de caractères en katakanas grossiers qui parlaient de « chasser Miho même si cela doit me valoir un procès », de « qu'est-ce que tu fais avec l'infirme », d'« infirme » et de « lourdaud de bas étage ». Puis après qu'il était écrit « ta femme adorée » à la fin du papier figurait le nom de la femme, mais...

On constate déjà que dans cette version antérieure, c'est le narrateur qui lit lui-même le papier, et non Miho. De surcroît le contenu du message est agrémenté d'éléments nouveaux, telles que des insultes à l'égard des deux époux, mais aussi la mention du nom de la femme après « *ta femme adorée* ». Or ce détail a une importance particulière si on se réfère à la phrase succédant directement à ce passage dans le manuscrit, laquelle est plusieurs fois raturée au point de devenir presque illisible, mais dans laquelle on arrive cependant à distinguer le morceau de phrase suivant : 似通った字とまちがえて書⁴⁹³ (« *écrit en confondant avec un caractère ressemblant* »). On comprend ici tant bien que mal qu'il s'agit d'une remarque sur une erreur d'écriture dans le message, remarque qui ne figure pas dans le texte final. Toute cette partie qui voit le narrateur lire attentivement le message par lui-même est supprimée, cédant la place à une simple question adressée à Miho, « *Tu l'as vue ?* » (おまえ、会ったのか).

Un peu plus loin sur la même page de manuscrit figure un autre passage barré, cette fois-ci moins sévèrement. C'est Toshio qui parle et Miho qui lui répond :

491 結婚の約束 (« *promesse de mariage* ») est également inscrit dans la marge à cet endroit.

492 *Hi wa hi ni* (*sôkô*), op.cit., p. 81-82.

493 La suite est totalement indéchiffrable, mais on peut supposer (puisque la phrase ne s'étend plus que sur quatre cases) qu'il s'agit de la terminaison du verbe 書く (écrire). Dans la marge on devine aussi:????がまちがって書かれている。(« *???? était écrit avec une erreur.* »).

「でも、なぜ、いないときばかり来るのだろう。きょうまではふろに行っているほんの一時間ばかりのあったじゃないか。どこかで見張っていてでかけるところをみてからやってくるみたいだ。」

「そりゃ、きまっているわよ。あたしをこわがらせてそれはきまっているでしょ。」

- *Mais pourquoi ne vient-elle que lorsque nous ne sommes pas là ? Aujourd'hui cela ne nous a pris qu'un petit moment pour aller aux bains. C'est à croire qu'elle nous surveille quelque part et vient quand elle voit que nous sommes partis.*

- *Mais c'est clair ! Elle veut me faire peur, c'est sûr et certain !*

On reconnaît dans ce court dialogue le même contenu que l'on trouve plus haut dans la version finale, et les interrogations du narrateur sur les allées et venues supposées d'« *aitsu* », suivies d'une explication peu convaincante de Miho (qui ne figure pas dans le roman), ont donc fini par être divisées et déplacées à d'autres endroits du texte. Surtout, dans la version définitive, elles interviennent avant la révélation *par Miho* du contenu du message, si bien qu'elles sont au final comme étouffées par les paroles d'autorité de l'épouse. Le déplacement de ce dialogue semble ainsi répondre au même but que les suppressions que l'on a observées précédemment : endiguer l'expression du doute, supprimer tout élément montrant un caractère objectif et rationnel, et maintenir le mieux possible le narrateur dans le monde fictif que construit Miho.

D'ailleurs, si on se réfère à une version encore plus ancienne du texte, la sixième ébauche de ce chapitre, la méthode de l'auteur paraît plus explicite encore. A la page 84 du sixième fragment recueilli par le musée de littérature moderne de Kagoshima on découvre ce dialogue qui, comprend-on rapidement, évoque l'histoire de la lettre censée avoir été remise à Miho par la voisine.

「さっきの紙きれに、名前が一字まちがっていたけど、じぶんの名前を書きちがえるやつが居るかな？」

「いやがらせにわざとしてるのよ。」

「しかしいやがらせはわかっているんだから筆跡をかえる必要だってないんだ。へんな細工だな。」

「あなた」

妻の目が光った。「あたしをうたぐっているの？」

「いや、その意味じゃないんだ。ちがう、ちがう。おまえが自分をおどかすために手のこんだか細工を試してみたって意味がないよ。だいいち、一日中いっしょに居て、おまえがそんなことをできるわけがないだろう。」と私は言った。「だれかがあいだにははいっているのかな」

「あなたはあいつの味方をしているのじゃないの。あなたとはなしていると、
 なんだか、へんだわ。あなはあいつをかばうような言い方ばかりする。」⁴⁹⁴
 « - Sur le papier de tout à l'heure, il y avait une erreur de caractère dans le
 nom, y a -t-il des gens qui se trompent en écrivant leur propre nom ?
 - Elle l'a fait exprès pour me vexer.
 - Mais puisqu'on sait que c'est ça le but, elle n'a pas besoin de changer son
 écriture. C'est bizarre comme ruse. »
 Les yeux de ma femme se mirent à étinceler. « Tu doutes de moi ? »
 - Non, ce n'est pas ce que je veux dire. Tu te trompes, je t'assure. Ça n'a pas
 de sens que tu mettes au point une telle stratégie élaborée pour te menacer
 toi-même. Premièrement, nous sommes ensemble toute la journée, tu
 n'aurais pas la possibilité de faire ça. » dis-je alors. « Elle doit utiliser un
 intermédiaire. »
 - Mais tu es l'allié de cette femme ou quoi ? Il y a quelque chose de bizarre
 quand je parle avec toi. Tu ne fais que la défendre sans arrêt. »

Ici, le narrateur livre ce que la version ultérieure du manuscrit met tant d'ardeur à vouloir cacher : l'erreur que commet le message sur le propre nom de famille d' « *aitsu* ». En effet, d'un point de vue logique, cette erreur absout celle-ci presque entièrement de la responsabilité dans l'envoi des lettres (puisque à l'instar de ce que dit le narrateur on peut difficilement admettre que quelqu'un se trompe en écrivant son propre nom), et oriente par déduction l'accusation vers Miho. La position très défensive de celle-ci dans cette conversation, suivies par les dénégations forcées du narrateur à cet égard, ne trompent d'ailleurs pas. Aucune partie de cet échange, qui du reste est ébauché plusieurs fois, dans une veine similaire, dans le même sixième fragment, n'est reprise dans le texte final. De version en version, et *Hi wa hi ni* est, comme on le verra par la suite, certainement l'un des chapitres les plus longuement travaillés de l'ensemble de *Shi no toge*, le mystère qui plane autour des lettres s'épaissit, sans jamais au final tendre de manière décisive vers l'une ou l'autre explication⁴⁹⁵. Pour Shimao, il s'agit de

494 SHIMAO Toshio, *Hi wa hi ni (sôkô)*, daté du 31 décembre 1960 au 4 janvier 1961, KKB, n°02000011441, p.84.

495 En comparaison, dans le *nikki*, on trouve au moins un élément qui permet de disculper Miho. Le 9 janvier 1955, la veille du départ prévu de la famille au Tohoku, Shimao se rend chez sa voisine, Mme Aoki, pour y déposer ses affaires et la voisine lui affirme qu' « *aujourd'hui encore la femme est venue, et qu'elle a dit « alors c'était vrai, ils partent à la campagne », avant de repartir* » (今日も女来て、田舎に行ったのは本当だったのねと言って帰ったという。). (*Shi no toge nikki*, op.cit., p.133) Or cet élément qui semble attester au moins la réalité des venues de « *aitsu* » est totalement absent du roman. Le narrateur se rend bien chez les Aoki pour leur remettre ses affaires, mais aucune conversation de ce genre n'a lieu. En revanche, à son retour, Miho lui apprend qu'à nouveau sa maîtresse est passée dans le quartier – une information qui, à l'inverse ne figure pas dans le *nikki*. Il faut cependant noter, comme le signale Kakehashi Kumiko, que la femme de l'auteur a remanié légèrement le journal de son mari après sa mort, orientant notamment la responsabilité des messages vers l'amante (Kakehashi, op.cit., p.602-605).

respecter un équilibre subtil entre ces deux pôles narratifs qui se succèdent tour à tour dans son roman : l'écriture du doute, que véhicule le narrateur, et l'écriture de la certitude, dont Miho est la garante symbolique.

Car si en effet les lettres sont une obsession particulière pour Miho, qui la poussent jusqu'à la mythomanie et la manigance, c'est qu'elles représentent la part d'écriture de son mari dont elle est la plus exclue – puisque les lettres s'adressent à l'autre femme ou vice-versa. Mais c'est justement pour cela qu'elles ont le mieux la faculté d'enchaîner Toshio au monde de certitudes que, du point de vue de Miho, il se refuse à affronter. Si ces lettres sont bel et bien un mensonge, ce mensonge a toujours pour but de faire admettre au narrateur la vérité de ses actes, et de prouver à sa femme la vérité de son amour : même faux, il reste un instrument fictionnel au service de la « *vérité des sentiments* » que Miho cherche à établir⁴⁹⁶. Le sens des multiples réécritures de ces scènes du quatrième chapitre par l'auteur se trouve aussi ici. Ce qui émerge, version après version, c'est que l'émettrice des lettres, les circonstances de leur arrivée, et même leur contenu concret a au final moins d'importance que ce que ces lettres *symbolisent* : la conscience du « *dénouement fatal des événements* », de la « *conclusion sordide que j'aurais voulu éviter* », dont le narrateur parle lorsqu'il reçoit le premier message.

D'autre part, sur un plan purement narratif, le motif récurrent des lettres, exprimant un va-et-vient avec l'extérieur et l'inconnu, est aussi un élément dynamique dans le récit : ce sont ces lettres « envoyées » par la maîtresse du narrateur qui, par exemple, précipitent le départ de la famille vers la région natale du narrateur dans le Tôhoku. Qu'elles soient écrites par Toshio, par sa maîtresse, ou par Miho elle-même, les lettres sont un lien concret avec l'extérieur qui empêchent l'œuvre de sombrer dans un huis clos où les séances rituelles d'interrogation ne débouchent jamais sur rien. En d'autres termes elles mettent en valeur la fonction narrative qu'occupe leur (supposée) destinatrice, l'« autre femme », ou « *aitsu* ».

496 Lorsqu'elle cherche à savoir au troisième chapitre si son mari continue d'envoyer des lettres, Miho fait d'ailleurs à Toshio le reproche singulier de ne pas « *respecter la sincérité des sentiments* » de son ancienne amante.

3) *Aitsu* ou le péché littéraire

3.1) Le romancier, Dieu, et le Diable ?

A la base du récit de *Shi no toge* figure une étrange trinité : celle constituée par le narrateur, sa femme Miho, et « l'autre femme », que Miho appelle « *aitsu* »⁴⁹⁷ : l'ancienne maîtresse du narrateur, les relations adultères qu'il entretient avec elle ayant supposément précipité les événements décrits dans le texte. Certains critiques, en accord avec une lecture allégorique religieuse de l'œuvre, font volontiers de cette femme une figure de Diable tentateur⁴⁹⁸. Pourtant, si la tentation apparaît évidemment comme thème récurrent de l'œuvre, faut-il pour autant la personnaliser à travers la maîtresse du narrateur ? Tout au long du récit, le narrateur n'apparaît en effet que peu désireux de revoir son amante ; la chose ne se produit qu'une seule fois, et ce n'est, comme on l'a vu, qu'indirectement, en cherchant Miho dans la crainte d'une tragédie sanglante, que Toshio succombe à la tentation. A cet égard cet épisode est symbolique : « *aitsu* » est un personnage difficilement séparable de ce qu'en fait et en dit Miho. C'est avant tout à travers l'imagination de Miho qu'elle intervient et sa matérialité propre apparaît limitée. Alors que ni le nom, ni le visage, ni aucune caractéristique individuelle du personnage lorsqu'il apparaît brièvement ne sont précisés, c'est l'épouse du narrateur qui nous décrit, de manière naturellement tendancieuse, les détails de son existence sociale (sa relation avec Toshio, ses autres amants etc). « *Aitsu* » se dévoile aussi à travers les rêves et les lettres qui sont, dans les deux cas, des productions de l'imagination de Miho. Elle est, en d'autres termes, à cause

497 Le personnage n'apparaît dans le texte que sous deux dénominations : dans la bouche du narrateur, c'est le plus souvent *onna* 女, soit simplement « la femme », et, dans la bouche de Miho, *aitsu* あいつ soit littéralement « celle-là » – pronom à connotation dépréciative. Dans sa traduction de l'œuvre en français, Elisabeth Suetsugu choisit de traduire « *aitsu* » par « l'autre ».

498 « *Miho est l'incarnation de la justice, la déesse de la vengeance, l'autre femme est l'avatar diabolique qui a tenté puis fait déchoir le mari.* » (ミホは正義の化身であり、復習の女神であり、「女」は夫を誘惑し墜落させた悪の権化ということになっている) (NAKAYAMA Masamichi 中山正道, « *Shi no toge* » no naka no « *aitsu* » 「死の棘」の中の「あいつ」 (L'« autre femme » dans *Shi no toge*), dans Shimura, op.cit., p.262).

de cette imprécision fondamentale du personnage et de la réécriture dont Miho la recouvre, la part proprement fictionnelle du roman, « *presque le seul personnage romanesque* » comme le fait remarquer Iwaya Seishô⁴⁹⁹.

Le narrateur, par contre, doit savoir mieux encore que sa femme qui est « *aitsu* », mais n'en dira pratiquement rien de lui-même. Même lorsqu'il « avoue » ses relations avec l'autre femme, il ne fait qu'acquiescer aux paroles de Miho sans raconter quoi que ce soit lui-même au lecteur – ce qui est particulièrement remarquable quand on sait que sa maîtresse est le seul sujet qui revient dans les incessantes séances d'interrogatoire qui traversent tout le texte. L'autre femme paraît donc un personnage si désincarné qu'on a peine à l'intégrer dans une singularité comme celle du Diable ou du serpent tentateur, au point que si elle devait symboliser quelque chose, ce serait davantage le Pêché lui-même – étant donné qu'au moment même des événements l'amante n'est plus pour le narrateur un objet de désir mais la preuve de sa culpabilité et l'instrument indirect de sa punition, symbolisée par la lueur rouge et diffuse de la cigarette incandescente qui à la fin de leur ultime rencontre commune métonymise le personnage féminin sous ce « *signe de la volonté de la femme de réfléchir à la manière de punir cet homme qui fuyait en lui tournant le dos* » (背中を見せて逃げて行く男を、どう審いてやろうかと思案している女の意志のように見えてきた⁵⁰⁰).

Dans son étude de la « littérature familiale » de Shimao, Yoshimoto Takaaki a contesté l'idée qu'il y ait dans *Shi no toge* un « rapport triangulaire » (*sankaku kankei* 三角関係) entre le narrateur, sa femme, et « *aitsu* » :

夫が、けっして三角関係についてかんがえないように、妻もまた三角関係についてかんがえていない。夫の相手の女は、この妻にとっては憎悪の対象であるか、じぶんが同致したいせんぼうの対象であるかのいずれかであり、自己の場所から夫の女をかんがえ、夫をかんがえ、夫と女とのあいだをかんがえ、それにとまなう夫と自分の関係をかんがえるという発想は「妻」には

499 Iwaya, *Shimao Toshio ron*, p. 39 (« *Le personnage le plus romanesque, pourrait-on dire presque le seul personnage romanesque méticuleusement agencé, est la maîtresse du narrateur.* » 実に計算されたきわめて小説的な(ほとんど雄一の)人物が相手の女なのだと思います。).

500 *Shi no toge*, op.cit., p.43. Il est intéressant dans cette phrase de noter l'emploi du verbe *sabaku* dans sa graphie particulière 審く que Shimao utilise également pour parler du « jugement » de Miho. Cette reprise tend à montrer que dans l'esprit de l'auteur, « *aitsu* » dispose du même type de pouvoir que Miho, et qu'un parallélisme s'impose donc entre les deux femmes.

ない。夫の〈対〉である自分を奪った女を憎むか、じぶんが女のように夫の〈対〉でありたいというかんがえのほかに思いおよばない。⁵⁰¹

L'épouse, pas plus que son mari, ne réfléchit en termes de « relation triangulaire ». La femme partenaire du mari est soit un objet de haine pour l'épouse, soit un objet d'envie avec qui elle veut s'identifier, mais l'idée qu'elle penserait à son mari, puis à la femme, puis aux rapports entre eux, puis en même temps à ses propres rapports avec son mari, ne se trouve pas chez l'épouse. Elle ne songe à l'autre femme qu'avec la haine de celle qui se voit privée d'être la « partenaire » de son mari, ou avec l'envie de celle qui voudrait être comme la maîtresse ce même objet de désir pour lui.

En d'autres termes, pour Yoshimoto, quand Miho pense à « l'autre femme », c'est en réalité à Toshio qu'elle pense, et il en est de même pour Toshio qui n'éprouve rien de plus que du désir sexuel pour sa maîtresse. Celle-ci serait en quelque sorte transparente ; ni le mari adultère ni l'épouse trompée n'ayant de sentiments personnels pour elle, elle ne leur sert que d'exutoire à leurs problèmes de couple. Cette approche « binaire » qui conçoit le roman comme la simple expansion d'une crise de ménage (*katei no jijō* 家庭の事情) se retrouve souvent dans la critique de *Shi no toge*, limitant la compréhension du roman en dépit même des avertissements de l'écrivain⁵⁰². Au sujet par exemple de cette citation de Yoshimoto, on peut déjà se demander s'il est vraiment correct de dire que Miho n'éprouve rien de plus que de la haine et de l'envie envers sa rivale. Le roman montre pourtant qu'elle éprouve aussi et surtout de la *peur* : la peur qu'elle pousse le narrateur à se suicider, la peur qu'elle vienne à son foyer, la peur qu'elle assassine son mari, qu'elle l'assassine elle-même. Pour Miho, « *aitsu* » est dangereuse, elle est, à l'instar de la maîtresse de Tanaka Hidemitsu, une « *femme terrible* »⁵⁰³. Ce jugement paraîtra peut-être à la lecture du récit exagéré,

501 Yoshimoto, « Katei », *Yoshimoto Takaaki zenshū*, op.cit., p.132-133.

502 En rapport avec cette question, dans une conversation avec Shimao, Yoshimoto Takaaki reprend son idée que dans les romans de l'auteur, et particulièrement dans les romans « familiaux », il n'y aurait pas de rapports « triangulaires », mais seulement des rapports « bilatéraux » (二角関係), et Shimao le détrompe : « *Je pense au contraire qu'un rapport de type triangulaire, (...) le fait d'ajouter une autre dimension, pas nécessairement par des rapports avec une femme, mais l'ajout d'un monde supplémentaire, la construction de ce monde, sont je pense quelque chose que je veux faire dans mes romans.* » (三角のような関係、(中略)もう一つ次元をつけ加えたようなもの、なにも女との関係というようなことだけではなくてね、つけ加えた世界というものに、そういう世界を小説で構築したいという事は思っているけれどもね。) Tiré d'une conversation entre Shimao Toshio et Yoshimoto Takaaki, citée dans OKADA Kei 岡田啓, *Shimao Toshio Gensō no bungaku* 島尾敏雄 還相の文学 (*Shimao Toshio, une littérature de l'aller-retour*), Tokyo, Kokubunsha, 1990, p.216.

503 Dans le deuxième chapitre, Miho prétend même qu'elle était prête à s'effacer devant elle, avant de se rendre compte, en enquêtant sur elle, du « danger » qu'elle représentait. « *Si je*

irrationnel, ou une calomnie de femme jalouse, mais il dévoile aussi toute la puissance qu'exerce cette « autre femme » sur Miho, une puissance qui va bien au-delà de sa dimension matérielle et charnelle. Car le personnage, ou plus exactement le *motif* d' « *aitsu* » a dans le roman une indéniable profondeur sémantique.

Lors de la scène de la rencontre qui prend place inopinément au second chapitre quand le narrateur cherche Miho qu'il croit être venue chez son amante pour l'assassiner, le narrateur, après avoir signifié à « *aitsu* » la rupture définitive de leurs relations, finit par lui faire une promesse singulière :

女は歩きながら、また手紙のことをくりかえすので、「これだけは約束できる。ぼくがどこかに小説を書いたらその度にその雑誌だけをあなたに送ろう」⁵⁰⁴
Comme elle se remettait à parler des lettres en marchant, j'ai dit : « Je te promets une chose : si je fais paraître quelque part un roman, je t'enverrai à chaque fois la revue qui le publiera. »

Pourquoi cette promesse, faite alors même que le narrateur vient non seulement de rompre, mais aussi d'interdire expressément à son interlocutrice de lui envoyer des lettres ? Par cet étrange lien littéraire, presque ce serment, qu'il affirme vouloir conserver malgré tout et pour une période indéterminée avec son amante, Toshio associe son activité romanesque avec la maîtresse qui en devient la destinataire secrète et enchaîne implicitement le roman lui-même au « péché » – comme si à partir de ce jour n'importe quelle œuvre entreprise par lui devait être la continuation à sens unique d'une relation interdite. Jamais, y compris lors des épisodes de serments de soumission faits par lui-même à sa femme, il ne reviendra d'ailleurs sur cette étrange promesse.

L'imbrication de l' « objet littéraire » au cœur de l'étrange triangle narrateur-Miho-« *aitsu* » traverse tout le roman. Les passages où la littérature de Toshio (ou même la littérature tout court) est, tel un talisman maléfique provoquant inopinément l'invocation de puissances obscures, l'élément déclencheur du conflit dans le couple, sont du reste trop nombreux pour être tous

la laisse faire, elle te tuera (...) C'est une femme terrible, celle-là. » (その女にまかせておけばあなたを殺してしまいます。(中略)たいへんな女よ、あいつは。) (*Shi no toge*, op.cit., p.62-63).

504 *Shi no toge*, op.cit., p.53.

cités. Dans *Gake no fuchi* (troisième chapitre), par exemple, le narrateur est invité à participer à une discussion sur la « composition et le roman » (作文と小説) avec un autre écrivain. Après cette discussion (dont le lecteur n'apprendra absolument rien quant au contenu), Toshio finit la soirée avec l'impression « *de ne rien se rappeler de ce qu'il avait dit dans la discussion, mais d'y avoir quelque part commis le mal* » (対談で何を言ったか思い出せないが、そのことも何か悪を犯してきたきもちになってしまう⁵⁰⁵). Dans *Hibi no rei*, le narrateur finit par jeter au feu de vieux journaux, contenant entre autres un « *article sur un écrivain s'étant suicidé après avoir détruit son foyer* » (家庭を破壊して自殺した作家などの記事) et éprouve l'impression d'avoir « *chassé l'esprit mauvais que contenait la maison* » (家のなかにももっていたもののけを追い出した気がした。⁵⁰⁶). Dans *Sugikoshi* (neuvième chapitre), le couple consulte une médium qui leur révèle que l'« *endroit impur* » du foyer, d'où vient la corruption et la folie, se trouve – naturellement – être la bibliothèque du narrateur, laquelle a été construite au-dessus d'un ancien puits. Jusque dans l'ultime chapitre, *Nyûin made* 入院まで (Jusqu'à l'hospitalisation), on trouvera encore une scène de discorde provoquée par la lecture d'un numéro de *Kindai Bungaku* (Littérature moderne) que le narrateur refuse à sa femme⁵⁰⁷.

Kakehashi Kumiko a retrouvé dans les archives de Miho un texte assez éclairant sur l'état d'esprit de l'auteur – en tout cas tel que sa femme le décrit – dans la décennie 1945-1955. Il aurait été écrit par Miho à l'époque des débuts de la composition de *Shi no toge*, au dos même d'un des manuscrits de Shimaô. Dans ce texte, la femme de l'auteur cite ainsi supposément son mari :

「ミホ、僕とお前はひとつなのだ、僕が苦しむ時はお前だって苦しむのは当たり前だ、「カサイセンゾウ」だって、「カムライソタ」だって、みんな芸術のためには戦場にしたんだ。芸術をするものは安楽になんて暮らせないんだ。岩の上でも、地獄の果てまでも、お前と子供は僕と一緒になんだ、芸術の女神はしっと深いからね」⁵⁰⁸

« *Miho, toi et moi sommes une seule et même personne, quand je souffre il est normal que tu souffres aussi, que ce soit Kasai Zenzô, ou Kamura Isota*⁵⁰⁹, tout le monde choisit de partir en guerre pour l'art. Faire de l'art, ce

505 *Shi no toge*, op.cit., p.123.

506 Ibid., op.cit., p.238.

507 Ibid., op.cit., p.493.

508 Kakehashi, op.cit., p.305. La femme de l'auteur ajoute ensuite « *Je croyais tels quels ces mots que disait mon mari.* » (こういつていた夫の言葉をそのままに信じ).

509 KASAI Zenzô 葛西善三 (1887-1928) et KAMURA Isota 嘉村磯多 (1897-1933) sont deux romanciers de l'ère Taishô/début de Shôwa, spécialisés dans le *shishôsetsu*, et souvent

n'est pas vivre dans le confort. Sur les rochers, jusqu'au bout de l'enfer, toi et les enfants resteront ensemble avec moi, car la jalousie de la Déesse de l'Art est grande. »

Il ne s'agit peut-être que d'une source de seconde main, mais ce discours rapporté paraît bien se trouver à la lointaine origine du rapport problématique que le texte de *Shi no toge* entretient avec l'exercice même de la littérature. Car si, dans le roman, pour Miho « *aitsu* » est *Unima* (une créature démoniaque issue de la mythologie des îles du Sud), en ce qui concerne le narrateur, ne peut-on pas retrouver sous les traits insaisissables de son ancienne maîtresse une des manifestations de cette « Déesse de l'Art » à laquelle Shimao fait référence dans cette citation de sa femme ?

Chez Shimao, l'idée que l'exercice de la littérature est associé au péché n'est pas non plus chose nouvelle. Elle apparaît dès l'après-guerre, peut-être sous l'influence de la rencontre de l'auteur avec le milieu littéraire, ou comme un autre contre-coup de son expérience de guerre. Dans le journal de l'auteur de l'année 1948, on trouve au hasard des jours la description d'une scène précoce de « littérature en couple » avec Miho, qui paraît, à la lecture de *Shi no toge*, prendre une nouvelle dimension :

1月20日

Viking の為に奄美大島の昔ばなしを方言で文学に写してみた。ミホに島謡を書かせていて、腹が立って来て、怒らせる。もういいから寝え寝え、そんな言葉を使ふ。

ミホ泣く。ごめんなさいね、私が悪かったわ。何にもお前があやまる事はないよ、野間宏なんて共産党員が大へんな egoist だよ。(中略) 小説や詩を書く人はね、デーモンにつかれた人でなければ駄目なんだよ。ただ人が善い丈では小説は書けないんだよ。僕など俗人にデーモンなどささやきもしないさ。⁵¹⁰

20 janvier

Pour Viking j'ai essayé de transformer de vieilles histoires populaires d'Amami Ōshima en littérature, dans le dialecte local. J'ai fait écrire à Miho des hymnes insulaires, puis l'irritation m'est venue, je l'ai mise en colère. « Ça suffit, va te coucher ». J'ai employé ces mots là.

considérés par la critique comme des « extrémistes » en la matière.

510 Shimao Toshio *nikki « Shi no toge » made no hibi*, op.cit., p.235. NOMA Hiroshi 野間宏 (1915-1991), écrivain et critique, est l'une des grandes figures de l'après-guerre littéraire japonaise, fondateur notamment en 1947 de la revue *Shin Nihon Bungaku* à laquelle Shimao participa brièvement.

Miho a pleuré. « Je suis désolée, c'est de ma faute ». Tu n'as aucune raison de t'excuser. Noma Hiroshi a beau être membre du parti communiste, c'est un gros égoïste. (...) Les gens qui écrivent des romans ou de la poésie, s'ils ne sont pas tentés par un démon ils n'arrivent à rien. Mais on ne peut pas écrire de romans avec la bonté seule. Aux gens ordinaires comme moi les démons ne murmurent rien.

On est frappé de voir la symétrie de cette scène décrivant le Shimao de 1948 recourant à Miho pour échapper aux affres de son manque d'inspiration, avec ce que montrera *Shi no toge* une douzaine d'années plus tard : dans le roman, si le narrateur éprouve lui aussi la nécessité d'écrire avec sa femme, c'est celle-ci à présent qui paraît lui dicter ses propres « *hymnes insulaires* » et lui impose des serments à rédiger. C'est également elle qui se met en colère à l'évocation de la littérature de l'autre, qui s'emporte contre les « saletés » du narrateur. Pourtant, s'il y a quelque chose qui ne change pas d'une époque à l'autre, ou du réel au roman, c'est la conviction qu'être « *tenté par un démon* » est d'une manière ou d'une autre nécessaire pour être un romancier. *Shi no toge* montre à travers le personnage d'« *aitsu* » et le traitement du « motif littéraire » dans le texte que cette conviction semble avoir résisté à l'expérience sensiblement différente que fut la première période des « récits de la femme malade », quand Shimao a au contraire voulu faire de l'écriture une sorte de thérapeutique familiale. Comme beaucoup d'aspects de sa littérature, l'idée qu'« écrire, c'est pécher » est en effet à la fois fugitive et vouée à revenir irrésistiblement ; dans son livre de conversations avec Ogawa Kunio en 1976 Shimao l'avoue encore :

人間はいつも罪を犯し、罪への傾きを全然なくしてしまうということはどういうことになるかちょっとわかりませんが、少なくともそういう状態から離れるような状態をつくってゆく姿勢は非常にいいと思うんですけれども、文学をする場合には、それと反対のほうに下ってゆかなければいけないというか、そうしないとぼく自身が考えている文学の形をなさないっていうことがあるものだから、なんとも宙吊りみたいな状態なんですね。⁵¹¹

Je ne sais pas trop à quoi ressemblerait le fait que les humains ne se mettent plus du tout à commettre de péchés, ou perdraient leur inclinaison au péché, mais même si je pense du moins que l'attitude consistant à construire une situation qui nous éloigne de cet état de péché est extrêmement bonne, lorsque l'on fait de la littérature, étant donné qu'il faut parfois descendre dans la direction opposée, et que si on ne le fait pas, on ne peut pas écrire le type de littérature à laquelle je pense moi-même, je demeure comme en suspens.

511 *Yume to genjitsu*, op.cit., p.139.

3.2) La confrontation du dixième chapitre : sur un « rêve » accompli en commun

Si la règle générale du roman est la non-apparition d' « *aitsu* », le texte finit néanmoins par offrir au lecteur un passage où les trois protagonistes sont physiquement en scène en même temps. Ce passage, situé dans le dixième chapitre, *Hi o kakete* 日を繋けて (La chaîne des jours) est justement précédé par la visite du représentant d'une revue annonçant qu'il va publier un article critique sur « L'angoisse du retour⁵¹² », « *recueil de récit écrits à l'époque où (le narrateur) passait tout son temps chez la femme sans se soucier de (son) foyer* » (私が家をかえりみないで女のところに通いつめていたころに書いた短編⁵¹³). Si cette « irruption du passé » (過去のおとずれ) littéraire étroitement associé à « *aitsu* » provoque comme le narrateur le craignait, une crise de Miho, elle est en effet directement suivie de la scène où l'amante du narrateur fait son apparition dans le foyer.

Certains critiques voient dans le dixième chapitre et dans l'intervention, annoncée depuis le début du roman, de la femme une sorte de retour à une « forme traditionnelle de roman »⁵¹⁴, comme si Shimao s'était quelque peu assagi au fil de l'écriture de son récit, une fois sa « mécanique » mise en place. Dans le dixième chapitre, le narrateur a déménagé dans un nouvel endroit (Sakura), en compagnie de sa famille mais aussi de la cousine de sa femme : on ne s'étonnera donc pas qu'une fois l'objet de sa tension permanente mis à distance, ses perspectives s'élargissent un peu et s'étendent à son environnement. Dans la première partie de ce chapitre, l'abondance de descriptions du paysage et une certaine resocialisation des personnages prennent en effet le pas sur les crises de Miho, qui sont davantage craintes que montrées. Toutefois ces longs épisodes

512 « *Kitakusha no yūnō* » 帰宅者の憂悩, littéralement la « détresse de celui qui retourne à son foyer ». C'est un autre exemple de changement de titre et la transformation de « *Kisōsha no yūutsu* » 帰巢者の憂鬱 (« La mélancolie de celui qui revient au nid »), un texte de 1954, écrit juste avant le début des événements de la « femme malade ». Le titre originel parle de « mélancolie » et de « nid » pour évoquer le fait que le narrateur de ce récit revient au foyer à contre-cœur, forcé seulement par l'instinct, alors que le titre ultérieur implique à l'inverse l'angoisse de ce narrateur face à l'état de ce « foyer » auquel il « retourne ».

513 *Shi no toge*, op.cit., p.425-426.

514 TORII Kunio par exemple fait cette interprétation dans « Shimao Toshio no *Shi no toge* » (*Kokubungaku kaishaku to kanshō*, mai 1984, p.117-123) en notant l'importance des descriptions de paysages naturels dans ce chapitre, chose qui n'apparaît pas dans les précédents.

descriptifs qui semblent élargir le récit et écartent le lecteur du cœur de l'intrigue ont aussi pour effet de préparer un effet de contraste avec l'intervention d' « *aitsu* » à la fin du chapitre. Or la savante ambiguïté que le texte entretient jusque-là sur l'existence réelle de ce personnage, rendu à moitié fictif par les inventions de Miho, transporte automatiquement le récit dans l'univers onirique et ce en dépit de la contradiction à ces inventions que l'apparition physique d' « *aitsu* » aurait pu être susceptible d'apporter.

Les circonstances de la rencontre paraissent en effet répondre à un rêve de Miho, celui où l'épouse aperçoit les deux amants à Suidôbashi et où elle offre des gâteaux à la femme. Or, dans le passage du dixième chapitre où la femme rend visite au foyer de Toshio, elle leur apporte elle-même des gâteaux. Donc si la scène n'est pas à proprement parler le résultat d'un rêve prémonitoire, elle s'insère parfaitement dans l'univers confusionnel onirique de Miho : après tout, celle-ci ne cesse d'avertir depuis le début du récit, et particulièrement dans le quatrième chapitre *Hi wa hi ni*, que sa rivale cherche par-dessus tout à nuire à sa famille et essaie de pénétrer dans son foyer. Elle a donc tout le loisir d'imposer dès le départ sa propre interprétation de la visite (« *Vous avez jeté dans la boîte de la maison de Koiwa toutes sortes de lettres bizarres, mais ce n'était pas suffisant il a fallu que vous veniez voir par vous-même à quel point je suis devenue folle.* » 小岩であんなへんなてがみをなげこんでおきながら、それでまだ足りなくて、こんどはあたしの気違いぶりをみにおしかけてきたんだ。⁵¹⁵). On ne saura donc pas pourquoi la femme est réellement venue, tant son apparition est rapidement circonscrite par la folie de Miho, et de ce fait l'ensemble de la scène se met à ressembler au dénouement du « roman » que l'épouse du narrateur écrit dans sa tête depuis le départ. Elle assaillit « *aitsu* », la séquestre et la frappe jusqu'à exprimer le désir de la tuer, tout en mettant à l'épreuve son mari auquel elle ordonne de la seconder. La scène représente par là le paroxysme de la maladie de Miho, mais aussi, parallèlement l'issue prévue et espérée de sa propre « activité littéraire ».

Pour mieux préciser le contexte de ce passage, il faut ajouter, en plus de l'irruption de la revue littéraire au domicile du foyer, la crise particulièrement délirante que fait l'épouse du narrateur juste auparavant. Alors que le couple se prépare à partir pour assister à une « conférence sur la spiritualité », Miho

515 *Shi no toge*, op.cit., p.430.

demande à son mari de lui apprendre la couleur des culottes qu'il aurait supposément envoyées à son ancienne maîtresse. Cette crise laisse le narrateur dans un état mental fort perturbé :

「あたしも死ぬまでにいっぺんそんな色とりどりのパンティーをはいてみたい」

などと言い出す。胃にも脳にも異物をつめこまれた上、荒縫いされたようで、きもちはへんにへんに片よって行く。胃や脳を痛烈に切り裂いて血だらけになる光景が頭をかすめたとび交い、なぜこんなに我慢しているのか、あやしくなってきた。⁵¹⁶

« *Moi aussi j'aimerais bien mettre une fois des culottes de toutes les couleurs comme elle* » s'est-elle mis à me dire.

J'avais l'impression qu'on m'avait fourré un corps étranger dans l'estomac et le cerveau puis qu'on m'avait recousu grossièrement par au-dessus, et je sentais que je dérivais toujours plus près de la folie. Les visions de mes organes atrocement déchirés et du sang se répandant partout défilaient dans mon esprit, je devenais incapable de comprendre pourquoi je supportais encore cela.

Ce sentiment de « dérive vers la folie » du narrateur, provoqué par la scène bizarre que lui fait Miho précédemment, doit logiquement lui aussi être pris en compte quant à sa perception de la scène suivante. « *Aitsu* » apparaît précisément à l'un de ces (multiples) moments du récit où le narrateur se demande s'il n'est pas lui-même en train de devenir fou. Si Miho insère immédiatement la scène au cœur de son propre raisonnement maladif, le récit incite donc également à croire que le narrateur en fait de même.

Concernant le déroulement du passage lui-même, le narrateur agit entièrement sous le contrôle de sa femme, et le récit insiste sur sa passivité : « *moi qui n'avais aucun moyen de maîtriser la situation* » (この場をおさめる方途のない私), « *les bras croisés, je restais planté là à regarder la scène* » (私はだまって突っ立ち腕を組みそれを見ていた。), « *je sentais qu'il n'y avait rien d'autre à faire que d'observer la scène en spectateur pendant un moment* » (しばらくは状態を見ているより仕方がない気になっていた。)... Le couple est donc en accord : l'une agissant pour anéantir l'ennemie, l'autre restant à l'observer en s'efforçant de prouver sa loyauté à son épouse. En d'autres termes, les deux perspectives se rejoignent dans la même expérience, ce qui est un autre facteur de déréalisation de la situation, puisque le narrateur devient incapable de distinguer la réalité de l'autre femme, elle-même devenue indistincte de la lecture et de la réécriture qu'en a fait Miho.

516 Ibid., op.cit., p.426.

Quand l'autre femme par exemple appelle le narrateur au secours et lui jette « *C'est toi, S, qui est responsable ! Regarde ! Et tu as l'intention de nous laisser mourir toutes les deux, n'est-ce pas ?* » (Sさんがこうしたのよ。よくみてちょうだい。あなたはふたりの女を見殺しにするつもりなのね。⁵¹⁷, on en revient à ce passage du deuxième chapitre, lors de la disparition de Miho, où la hantise du narrateur était précisément d'éviter ce développement, tout en reconnaissant sa culpabilité originelle⁵¹⁸. Plutôt que l'imagination devenant simplement réalité, c'est le récit de Miho, celui de la « vérité humaine », du péché originel et de la punition qui à ce moment précis du texte accapare entièrement l'esprit d'un narrateur réduit à une passivité absolue, et s'y déploie en un paysage mental indiscernable de la réalité même⁵¹⁹.

Cependant le narrateur reste logiquement en décalage par rapport à son épouse. Si on maintient la comparaison de cette scène avec un rêve, on peut dire que Miho est le personnage principal du rêve et que Toshio est le rêveur lui-même : « *Ma femme parlait peut-être sérieusement, mais c'était comme si mes oreilles avaient fabriqué elles-mêmes cette voix.* » (妻が本気で言っても、それは私の耳が勝手につくりあげた声のようだ。⁵²⁰) L'ambiguïté entre « percevoir » et « produire » le rêve, qui rejoint celle, du reste, de la position fondamentale du rêveur, se manifeste à plusieurs reprises dans ce passage. On peut s'interroger par exemple sur le fait que Miho utilise sans cesse le terme *kichigai* (fou) pour se décrire elle-même alors que dans le reste du roman elle refuse généralement d'envisager qu'elle soit devenue « folle ». *Kichigai* ressemble plutôt à une affirmation du narrateur, que celui-ci se mettrait, mû par les circonstances, à imaginer dans la bouche de son épouse. La lecture du premier jet du texte laisse de surcroît penser

517 Ibid., p.433. Dans cette scène, Miho appelle le narrateur « Toshio », et le prénom de son mari, comme le sien, est écrit en katakanas (トシオ), comme pour souligner la complicité temporaire entre les deux personnages. Par contre « l'autre femme » appelle le narrateur « S ». L'initiale désigne, évidemment, « Shimao », mais son choix ne semble nullement arbitraire. Dans le roman, tous les romanciers sont nommés par des initiales (à l'exception de ceux qui n'apparaissent qu'à travers leurs œuvres, comme Tanaka Hidemitsu) : selon une nomenclature alphabétique dont on trouve la trace dans les archives de l'auteur, « A » désigne Yoshiyuki Junnosuke, « B » Shôno Junzô, « C » Kojima Nobuo etc. En appelant Shimao « S », « *aitsu* » désigne ainsi le narrateur *en tant que romancier*.

518 Ibid., p.47.

519 À propos de cette scène, Yoshimoto Takaaki parle de « scénarisation de l'intériorité » (*naimensei no keibutsuka* 内面性の景物化). YOSHIMOTO Takaaki, « *Shi no toge no baai* » 『死の棘』の場合 (Le cas de *Shi no toge*), *KAIE*, vol.1, n°7, décembre 1978, p.46-48.

520 *Shi no toge*, op.cit., p.434.

que cet épisode de confrontation est au moins partiellement fictif, ne serait-ce que parce qu'un déroulement différent y est d'abord envisagé⁵²¹. La représentation de la scène montre en tout cas que pour Shimao il s'agissait avant tout de décrire l'irruption d' « *aitsu* » comme un rêve que feraient *en commun* le narrateur et Miho.

Cependant, même si l'incident engendre un bref état de communion entre les deux époux, celui-ci ne dure pas. Le narrateur est rapidement repris par les doutes : sur sa propre obéissance à sa femme, sur ses sentiments vis-à-vis d' « *aitsu* », sur l'effet « thérapeutique » que la scène a eu sur Miho, sur les conséquences de ses actions pour la société, et finalement sur le degré de réalité des événements lui-même. Il redevient un romancier du chaos. Les deux récits, qui ont convergé vers un faux dénouement de paix mutuelle, divergent ensuite ainsi de plus belle. De ce fait, quand Iwaya Seishô parle des interventions de l'autre femme dans le récit comme d'une autre « propriété commune » entre les deux époux⁵²², en relation avec le but thérapeutique que Shimao assigne au départ aux « récits de la femme malade », il faut noter toutefois que si Toshio et Miho se partagent effectivement le roman, ce n'est ni à part égales, ni dans une espèce de félicité commune où chacun d'eux trouverait la paix. Ce que veut Miho en fin de compte, et ce qu'accepte implicitement le narrateur, ce n'est pas supplanter celui-ci dans sa fonction sociale de romancier mais plutôt que celui-ci écrive le récit qu'elle veut qu'il écrive ; or tout en faisant cela, le narrateur écrit en même temps *son* propre récit, qui est celui des événements, avec la perception « chaotique » qui lui est propre. Le vrai conflit sous-jacent du roman se trouve donc bien entre les représentations symboliques que sont Miho et « *aitsu* », le narrateur étant

521 Lors d'une première version, avant même que les personnages ne discutent, Toshio ferme le portail à clé sur ordre de Miho, la femme tente de s'enfuir, Miho lui attrape les jambes et la bagarre s'ensuit. Dans le roman, les trois discutent, Miho ordonne à Toshio de frapper la femme, puis la frappe elle-même. La femme finit par tenter de s'échapper et ce n'est que là que Toshio va fermer le portail. (*Hi o kakete (sôkô)*, daté du 8 février au 31 mars 1967, KKB, n°02000011359).

522 Iwaya, « Chiyu no tame no shôsetsu » (治癒のための小説) (*Des romans pour guérir*), *Shimao Toshio ron*, op.cit., p.40-41 : *Le personnage apparaît comme fabriqué habilement par le couple Shimao et son épouse pour maintenir la tension au long du long récit. On peut ainsi parler de "la femme" comme d'une copropriété entre les deux époux.* (長編にハリを持たせるために島尾と夫人とで巧みに作り上げた人物のようにさえ思えてくるのだ。そしてこの<女>をも作者島尾とミホ夫人は<共有>したと言えるのだろう。)

fondamentalement déchiré entre les deux. Bien malin qui pourrait dire qui de la « déesse de l'art » à laquelle continue de s'adresser en secret le narrateur, et de l'« épreuve vers Dieu⁵²³ » que Shimao ébauche dans les *byôsaimono* sous les traits de sa femme devenue folle, l'emporte au final.

En parallèle, si on replace cette scène dans le fil de notre réflexion préliminaire sur l'effet de rêve dans *Shi no toge*, on constate que c'est bien précisément quand le narrateur apparaît le plus soumis, le plus contraint, le plus privé de son autonomie, bref quand la « distance » entre les deux personnages s'efface le plus vivement au point d'évoquer une fusion que l'« effet de rêve » du texte paraît le plus fort. A l'inverse, lorsque après cet épisode Toshio reprend un peu de cette autonomie, se remet à penser en « romancier du chaos » et en homme du doute, cet « effet » tend à s'atténuer : il devient plutôt, comme dit Hariu, celui d'être plongé dans un « épais brouillard », à l'instar des réflexions désabusées du narrateur sur son statut de romancier. Il s'approche non du rêve, mais du souvenir flou du rêve et de l'interrogation sur la permanence de la réalité. C'est en correspondance avec cette esthétique multiple que doit se comprendre le sens de l'écriture du roman.

3.3) La certitude dans le rêve

Andô Hiroshi fait valoir que si dans le *shishôsetsu* on trouve si souvent, dans le rôle du narrateur, des « écrivains qui ne peuvent écrire de romans », cela sert surtout à mettre en relief le fait que pour un écrivain de *shishôsetsu* il n'y ait pas de romans qu'il puisse écrire en dehors de celui qu'il écrit à propos de lui-même, de sorte que le genre contient naturellement son propre méta-discours négatif (« ne pas pouvoir écrire de roman tout en écrivant un sur soi-même »)⁵²⁴. Il

523 La formule est empruntée au complément de « Tsuma e no inori » : 妻は神さまへのこころみであつた。(Ma femme a été une épreuve vers Dieu) (« Tsuma e no inori hoi », Shimao Toshio zenshû, vol.14, op.cit., p.217).

524 « Parmi les *shishôsetsus*, il ne manque pas d'œuvres dont le personnage principal est un « romancier qui ne peut pas écrire » et il faut considérer que la volonté de mettre paradoxalement ainsi en relief la question « Qu'est-ce que je ne peux pas écrire ? » est inhérente au genre, la particularité du *shishôsetsu*, du point de vue des mécanismes d'écriture se trouvant précisément dans un raisonnement visant à construire une méta-narration à travers ce genre de négation « Je ne peux pas écrire, même si je m'écris ». (「私小説」の中には「小説の書けない小説家」を主人公にした作品が少なくないが、そこにはそれを通して「何が書けないのか」を逆説的に浮き彫りにする意図が内在しているとみる

me semble à ce sujet que dans la mesure où *Shi no toge* est lui-même un *shishôsetsu* recourant au thème de l' « impossibilité pour un romancier d'écrire un roman », il transfère cette problématique de l'objet du roman (« qu'écrire ? ») à celle du sujet romancier (« qui écrit ? »), comme s'il s'agissait cette fois d'aboutir au paradoxe d'écrire un roman sur soi tout en étant écrit par quelqu'un d'autre. Ce paradoxe de l'écriture de *Shi no toge* se double d'ailleurs d'un paradoxe de la lecture, qui l'éloigne encore autrement de l'orthodoxie du *shishôsetsu* : si le *shishôsetsu* apparaît aux yeux des théoriciens contemporains comme une forme littéraire où le « *lecteur a une importance secondaire* », et où l'écrivain « *écrit sur lui-même, pour lui-même, quelque chose comme un roman*⁵²⁵ », dans le but de mieux se connaître, chez Shimao la chose est considérablement plus complexe, dès lors que Miho occupe à la fois le rôle d'écrivaine symbolique et de première lectrice du roman.

Dans *Shi no toge*, il y a, peut-on dire, deux romans : celui du narrateur, et celui de Miho. Et ce n'est pas seulement que les deux sont imbriqués l'un dans l'autre, que les deux se rejoignent dans cette fusion des perspectives que recherche le narrateur : ils sont aussi en opposition latente l'un contre l'autre. Miho tente d'écrire le roman des relations de son mari et d' « *aitsu* » tout en répudiant l'activité romanesque de son mari ; pour reprendre contact avec sa femme, le narrateur intègre cette répudiation du roman tout en écrivant lui-même le roman incertain de cette répudiation. C'est le roman de l'expérience à la fois « contre » et « avec » le roman de la vérité.

Par la mise en scène de l'intervention de Miho comme co-écrivaine du récit, le narrateur qui s'était fait sujet distant au début des *byôsaimono* retrouve une position qui n'est guère éloignée de celle du rêveur : celui d'un être passif face

べきなのであり、「私小説」の表現機構上の特色は、「私」を書こうとしても書けない、というまさにその否定形を通して、メタレベルの物語を構築していく論法にこそあったように思われるのである。) (ANDÔ Hiroshi 安藤宏, « « Shishôsetsu » to wa nani ka » 「私小説」とは何か(Qu'est-ce que le *shishôsetsu* ?), dans *Kindai shôsetsu no hyôgenkikô* 近代小説の表現機構 Les mécanismes d'écriture du roman contemporain, Tôkyô, Iwanami Shoten, 2012, p.156).

525 « *Le lecteur est secondaire, et plus encore, le shishôsetsu apparaît comme une forme littéraire dans laquelle on écrit, en sortant du cadre du roman, quelque chose comme un roman sur l'écrivain lui-même, pour l'écrivain lui-même* » (読者は二の次で、さらには、私小説は小説の枠組みからはみ出て、作者自身のことを作者自身のために小説のように書くという一つの文学形態のように見えてくる。) (NAWA Tetsuo 名和哲夫, « Shishôsetsu o kangaeru to iu koto » 私小説を考えるとということ (Réfléchir au *shishôsetsu*), *Gunkei*, n°37, 2016, p.69).

aux événements, à qui il est impossible de dominer le cours des choses par l'imagination ou par la logique, qui ne peut que les vivre sans fin et sans possibilité d'échappatoire, en étant, surtout, incapable de s'y opposer par la parole. A la fin du récit, dans le chapitre « *Nyûin made* », le narrateur décrit comme cela l'état de vacuité devenu le sien :

私はことばになることのすべては言い尽くしたつもりになっている。私のころはかげりを失い、透明のいかのように自分が思えてくるほどだ。吐くものを吐きつくしたあとの胃の腑のように、吐け！と刺戟を与えられると、空えずきが胸元に迫り、むしように妻のそばが離れたくなる。⁵²⁶

J'avais épuisé en paroles tout ce que j'étais capable de formuler en mots. Mon cœur avait perdu son ombre et je me voyais comme aussi transparent qu'une seiche. J'étais comme un estomac qui a vomi tout ce qu'il contenait et quand j'entendais encore cet ordre « Recrache ! », la nausée me prenait au creux du ventre, et je n'avais qu'une envie, m'éloigner de ma femme.

Le narrateur se présente ici comme ayant tout dit, et ne pouvant plus parler. La comparaison avec la seiche transparente, ainsi que le mal à l'estomac, rappellent immanquablement le dénouement de *Yume no naka de no nichijô* : le narrateur « à la peau transparente » devenu « plat comme une seiche » et dont l'« estomac » est détraqué par la souffrance de l'expression. On a déjà pu voir deux chapitres plus tôt les effets des crises de Miho sur l'estomac du narrateur et ce sont loin d'être les seules métaphores que le roman emprunte au récit de rêve de 1948, particulièrement à sa scène finale. Dans cette scène, rappelons-le, le narrateur devenu « être de papier » est transformé en seiche avant d'être propulsé dans le cours d'un ruisseau puis d'apercevoir au loin des corbeaux opiniâtement accrochés à leur arbre, qu'il « rêve de décrocher de leur arbre comme on arrache des cochenilles. ». Or dans *Shi no toge*, ces images oniriques confluent pour décrire non seulement la parole épuisée du narrateur mais aussi et surtout la parole inépuisable de Miho.

L'image de Miho en corbeau ou en « grand oiseau noir », par exemple, est réitérée en effet à intervalles réguliers dans le texte, et toujours dans le contexte direct de ses « crises ». On la trouve dès le premier chapitre lors d'une des premières séances d'interrogation (« Elle portait déjà alors les ailes noires d'un corbeau » そのときすでに彼女のすがたは鴉の黒いつばさを装っている。). Ces

526 *Shi no toge*, op.cit., p.488.

comparaisons foisonnent ensuite un peu partout, s'accumulant particulièrement dans la seconde partie du roman. Dans le septième chapitre, Miho est une épouse «*pareille à un oiseau noir*» (黒い鳥さながらの妻), dans le huitième elle est «*enveloppée dans un manteau noir qui lui dessinait comme des ailes*» (黒いオーパーで翼のようにからだをくるみ), dans le neuvième elle «*faisait penser à un grand corbeau blessé*» (傷ついた大鴉のようだ。), ou dans le dixième à un «*énorme oiseau noir et funeste*» (不吉な黒い大きな鳥⁵²⁷). On trouve encore dans l'ultime chapitre la comparaison avec un «*gros corbeau blessé qui tente de voler et bat vainement des ailes*» (羽根を傷めてとべなくなった大鴉がその辺をばさばさと這いずりまわっているようで⁵²⁸). La comparaison du corbeau «*incapable de voler*», évoquant à la fois une image de ténacité et de vulnérabilité, rappelle le double statut de ce personnage mi-femme, mi-démiurge : la passion irréductible et irrémédiable de Miho pour la vérité est tour à tour une faveur divine et une malédiction.

D'autres éléments du texte rappellent plus ou moins explicitement *Yume no naka de no nichijō* : ainsi le terme de *gudōma*⁵²⁹ qui fait écho à l'obsession des corbeaux de se tenir «*éternellement*» à l'arbre par le bec ; celui de *mugari*⁵³⁰ ムガリ évoque les mots en -ga dont la fin du récit de 1948 marquait la profusion ; et on a déjà pu observer le rôle que jouait, dans l'ensemble du roman, la métaphore fluctuante du cours d'eau, robinet, ruisseau ou cascade, lesquels désignent au sens large le «*flot*» de la parole de l'épouse qui emporte le narrateur.

Dans ce double rapport métaphorique, le narrateur-seiche est donc l'être écrit et décrit qui subit instamment le cours des choses, là où Miho-corbeau est la créature écrivante, obstinément et éternellement attachée à la «*vérité humaine*». Cette double métamorphose se voit d'ailleurs parachevée par le fait qu'à plusieurs

527 Cette comparaison en question est d'ailleurs précédée, dans la même phrase, de l'impression du narrateur que Miho a «*préparé le lit et choisi l'emplacement du bureau pour préparer le lieu de travail du jour de son mari*» (夫の昼間の仕事場のつもりで机の位置を定めベッドも準備した妻), mettant ainsi encore mieux en relief l'idée que le «*corbeau*» qu'est Miho préside à une expérience d'écriture (Ibid., p.408).

528 Ibid., p.470.

529 «*Gudōma*» est présenté comme une sorte de patelle d'Amami dont le mollusque s'accroche si obstinément au rocher qu'il est impossible de le détacher. Le narrateur compare fréquemment le comportement de ce mollusque à l'attitude de Miho pendant ses crises.

530 Autre mot du dialecte d'Amami signifiant le fait d'être de mauvaise humeur ou de se mettre à grommeler. Le narrateur l'emploie également pour représenter les crises de Miho.

reprises, Shimaō transforme dans *Shi no toge* le titre de *Yume no naka de no nichijō* en *Yume no naka no kakushin* 夢の中での確信, soit « La certitude dans le rêve », signifiant par là que d'une expérience d'écriture à l'autre, l'onirisme du « quotidien » qui était instable, évanescent, fuyant dans le récit de 1948 devient dans *Shi no toge* stable, continu, tragiquement « certain ».

Si *Yume no naka de no nichijō* et *Shi no toge* se rapprochent en effet l'un de l'autre, ce n'est pas seulement au niveau de la trouble motivation qui aurait présidé à leur écriture. Il faut aussi considérer que le roman est à bien des égards une *réalisation*, une tentative de transformation en « certitude » de ce que le récit de rêve laissait poindre dans son dénouement. Certes, la créature « transparente » n'y « arrache » pas les « corbeaux » à leur « arbre », mais c'est à l'inverse le « corbeau » qui « arrache » le sens du narrateur, jusqu'à ce que celui-ci devienne « transparent ». Ce qui s'inverse dans l'opération est la méthode, non le but. Le narrateur finit par s'y complaire, (« *Quand je me trouvais sous le pressoir des interrogations détaillées de ma femme, (...) je commençais même à penser qu'il ne serait pas si mal que je devienne transparent devant elle.*⁵³¹ »), au risque d'un « processus de métamorphose en quelque chose qui n'était plus humain ⁵³² ». La métaphore est filée à la manière sporadique de l'auteur, de chapitre en chapitre, pendant dix-sept ans. Pour que Shimaō parvienne enfin à écrire le roman dont toute son après-guerre clamait à la fois le désir et l'impossibilité, il fallait en effet que lui-même, romancier, se « métamorphose » en devenant le roman de quelqu'un d'autre.

Pour autant, quand le narrateur clame son épuisement à parler, cela apparaît, du point de vue du lecteur, presque ironique : d'abord parce que si le narrateur a l'impression d'avoir « tout recraché », le lecteur, pour autant, n'a pas appris grand chose de lui, puisque c'est Miho qui a fait le récit d' « *aitsu* », récit dont on a pu voir qu'il était à moitié fictif ; ensuite parce que cet aveu d'incapacité

531 妻のこまかなききただしのしめ木にかけられると、(中略) 妻の前に透きとおったようにしていられたらどうかとさえ思いはじめている。(Ibid., p.256). Le *shimegi* (締め木 ou しめ木, parfois aussi écrit *semegi* 責め木) du texte, à l'origine une machine en bois servant à broyer des graines pour en faire de l'huile, et qui a donné l'expression figurée *shimegi ni kakerareru* しめ木にかけられる (se sentir broyé ou écrasé par quelque chose), se retrouve aussi avant le récit du rêve du « retour dans l'île » de Miho au début du 4e chapitre, Peut-être faut-il aussi y reconnaître l'arbre de la fin de *Yume no naka...*, devenu « machine à presser » sous le regard du « corbeau ».

532 おそらく人でなしに変化して行く過程 (Ibid., p.369).

à exprimer davantage, lui-même exprimé dans le passage cité plus haut à travers une métaphore intertextuelle qui renvoie à un autre texte de l'auteur, intervient au bout d'un roman de plusieurs centaines de pages dont on ne voit pas et dont on ne sent pas qu'il puisse avoir une fin.

Shimao a volontiers expliqué les opacités du roman, et particulièrement celle qui plane autour de la figure d' « *aitsu* », non par une stratégie littéraire, mais par la volonté de ménager, dans les années soixante, le fragile état mental de sa femme, laquelle, rappelons-le, était chargée de la mise au propre des manuscrits. Dans une interview, Shimao déclare ainsi :

「女がなかなか出てこないという指摘ね、あれは、テクニックではなくて、そういう関係の、相手のもう一人の女のことを書けば、家内がもっと狂っちゃう。だから、それはやめようと思ったわけです。できるだけ切り捨てようと思ってそうせざるを得なかったわけですね」⁵³³

Pour la remarque selon laquelle la femme n'apparaît presque pas, en fait, ce n'est pas une technique, c'est que si j'avais écrit à propos d'une autre femme (ma maîtresse, avec laquelle j'ai eu ces relations), ma femme serait devenue encore plus folle. Donc j'ai préféré éviter ça. Je me suis dit qu'il fallait l'éliminer le plus possible. C'était une obligation, donc.

Il ne saurait être question de nier ici la sincérité de l'auteur, et ce malgré les dernières révélations biographiques sur le déclenchement des événements de 1954. Cependant, le fait de nous trouver face à un écrivain qui, consciemment, dans son texte comme dans ses discours, considère l'exercice du roman comme un péché, nous oblige à ne voir dans cette volonté revendiquée de « protection » de sa femme qu'un seul aspect de sa littérature. Si roman il y a eu, c'est qu'il y a eu « péché », et dans *Shi no toge*, « *aitsu* » est clairement la manifestation de ce « péché » ; en cela, elle est bien présente dans le roman, quelles que soient les explications que donne ici Shimao.

Ce qu'on peut en outre affirmer avec certitude, c'est que si « *aitsu* » avait eu une présence plus concrète dans le roman, l'écriture de celui-ci en aurait été considérablement modifiée, et pas seulement parce que son contenu factuel aurait été différent. C'est l'absence physique d' « *aitsu* », conjuguée au silence du narrateur, qui permet à Miho de donner libre cours à ses chimères sans crainte

533 TSUKA Kôhei つかこうへい, « Gendai bungaku no mushi dekinai 10 nin » 現代文学の無視できない10人 (« Les 10 personnes incontournables de la littérature contemporaine »), Tôkyô, Shûeisha bunko, janvier 1989.

d'une réplique du réel. Avec la description d'« *aitsu* », et par extension du « milieu littéraire » dont celle-ci est l'émanation⁵³⁴, le foyer familial aurait perdu beaucoup de sa centralité dans l'œuvre.

Comme on l'a dit en effet dans le chapitre précédent, le foyer est un espace coupé du reste du monde ; il peut arriver à ses habitants d'en sortir, mais jamais ceux-ci ne parviennent à communiquer avec l'extérieur. Le récit n'insiste-t-il pas lourdement sur le fait que les crises de Miho ne se produisent jamais en présence d'étrangers⁵³⁵, comme si une mystérieuse frontière hermétique devait séparer la réalité du couple de la réalité sociale⁵³⁶ ? Même l'hôpital dans lequel Miho finit par être internée et qui devrait représenter le rétablissement ultime du lien avec la société ne paraît au final qu'un détour pour revenir au point de départ du « foyer » : les médecins ne soignent pas Miho, sont incapables d'altérer sa mémoire des événements qui la font souffrir, ne mettent aucun nom précis sur sa maladie, et finissent par renvoyer la balle au narrateur en lui affirmant que, tout compte fait, le problème ne vient que de son manque d'« autonomie »⁵³⁷.

Or si un tel isolement est possible, c'est que parce que dans le roman, le monde finit progressivement par être représenté par « *aitsu* », et qu'« *aitsu* » est elle-même entièrement fondue dans le monde mental de Miho. Ainsi avec une « *aitsu* » réelle, les deux protagonistes principaux seraient apparus comme des

534 Shimao rencontra le modèle réel d'« *aitsu* », Kawase Chikako, lors de réunions du cercle politico-littéraire *Genzai no kai* 現在の会 (le Cercle du Présent), constitué dans le Tokyo des années 50 autour du romancier Abe Kôbô, et dont les deux personnes étaient membres.

535 « *Aussi rageuses que pouvaient être ses réactions, quand un quelconque étranger nous rendait visite, la crise quittait résolument le corps de ma femme, et sous son expression figée par un voile lugubre, la gaieté lumineuse de sa nature surgissait, c'était comme si la crise qui l'accablait un instant avant n'avait jamais existé.* »

どんなに荒れた反応のさなかでも誰か他人が訪れると、発作は思い切りよく妻のからだをはなれ、陰惨なかげりて凍りついた表情の下から、持ちまへの明るいかがやきをあらわし、つい直前まで発作にひしがれていたとはとても思えない。(Shi no toge, op.cit., p.370)

536 Il y a toutefois un, ou plutôt deux, éléments narratifs qui devraient faciliter le contact entre le couple et la « réalité sociale » du roman : je veux parler en l'occurrence des deux enfants du foyer, Shin.ichi et Maya. Ceux-ci paraissent en effet au long du récit empreints d'une rationalité dont leurs parents sont dénués et leur jugement s'exerce parfois envers eux sans complaisance. Cependant ils n'en restent pas moins de petits enfants, c'est-à-dire des spectateurs dépendants, de sorte que leur impuissance ne fait au final que projeter en miroir l'irrationalité qui s'est emparée du couple.

537 Tel le jugement du médecin dans *Sugikoshi* : « *Ce qu'il me dit ce jour là, c'est qu'en résumé le problème était l'autonomie du mari, et que tant qu'il ne la retrouverait pas, l'épouse ne guérirait pas.* » « その日彼が言ったことは、要するに夫の主体性の問題だから、それが回復できないかぎり、その妻の病気はなおらない、ということだ。(Shi no toge, op.cit., p.363). Ce que « résume » ici le médecin paraît une nouvelle fois, du point de vue du lecteur, non dénué d'ironie : le manque d'« autonomie » du mari étant le parti-pris du roman tout entier, le « problème » de la maladie de Miho paraît de fait totalement insoluble.

êtres socialisés au sein d'un ensemble plus vaste, et le roman se serait immanquablement dirigé vers la peinture de mœurs, dans un style bien plus traditionnel de *shishôsetsu*. Pour le dire plus clairement, l'effet de rêve présent dans *Shi no toge* apparaît comme entièrement dépendant de l'absence physique générale d'« *aitsu* », si tant est que c'est cette absence qui produit en même temps un effacement de la *distance* entre Toshio et Miho. Mais à l'inverse, on peut tout aussi bien dire que dans la mesure où « *aitsu* » est symboliquement présente en tant que « déesse de l'Art » dans le roman et que celui-ci n'est pas binaire, cela signifie aussi que cet « effet de rêve » y est d'une intensité variable. Il se renforce quand Miho domine le récit pour tendre vers l'« *absence de distance* » et s'atténue avec Toshio pour devenir une impression de « *profond brouillard* ».

L'intégration du partenaire à l'activité créatrice, la punition du romancier qui aurait trahi la réalité en même temps que trahi sa famille, la vengeance de la « vérité des sentiments » sur les « choses malpropres » ne constituent donc pas une répudiation de l'onirisme de l'auteur. Les choses sont certes très différentes de la période d'après-guerre où Shimao utilisait essentiellement le récit de rêve à des fins de déconstruction narrative tout en continuant de fantasmer secrètement un grand roman. Dans *Shi no toge*, le narrateur est à la fois le sujet-romancier qui décrit, avec la perception défaillante, « non fiable », qui lui est propre, le quotidien. Mais il est aussi l'objet « romantifié » qui *est décrit*, de la manière la plus absolue, par le rêve de l'autre. Pour le dire autrement, *Shi no toge* est l'entrecroisement, doublement onirique, du doute dans la réalité exprimé par le narrateur et de la certitude dans le rêve assénée par Miho.

Peut-on vraiment être sûr de l'intentionnalité de cette méthode d'entrecroisement et de son esthétique ? Il y a tout de même un élément majeur qui plaide en faveur de cette thèse : la reprise des métaphores de *Yume no naka de no nichijô*, laquelle n'est certainement pas un accident et rappelle terriblement la stratégie énoncée dans *Kizashi* (« *poser des bombes dans le sol puis oublier où elles se trouvent* »). Cette façon subtile d'unifier (ou d'insister sur) le sens de son roman par l'emploi d'un stratagème voué à rester ignoré par le plus grand nombre dégage en tout cas un troisième type d'utilisation du rêve dans l'œuvre : celle du rêve comme métaphore. Il est en effet difficile de comprendre l'occurrence et la répétition de ces images sans songer qu'elles aient pu avoir pour objet d'indiquer, de manière plus explicite que par l'« effet de rêve », que les rapports complexes

que Miho et Toshio entretiennent dans le texte rejoignent à la fois la position du rêveur face au rêve et celle du texte sous la plume de l'écrivain. C'est à ce titre que l'on peut dire que *Shi no toge* représente la forme la plus achevée de la méthode du rêve.

Cette hybridité de l'écriture, cette idée d'un roman intégrant la répudiation du romancier n'est-elle pas une contradiction qui rend une lecture allégorique de l'œuvre aussi impossible qu'une lecture exclusivement naturaliste ? Pour répondre à cette question, qui est celle, en somme, du sens général de l'œuvre, il faut aussi prendre en compte qu'il y a en dehors de la triade narrateur-Miho-*aitsu* (ou en termes symboliques, le romancier, Dieu et la littérature), un autre acteur silencieux du roman : le temps qui s'écoule tant dans le quotidien du récit que tout au long de ces dix-sept années d'écriture.

C) Le temps comme acteur : vers un récit sans fin ?

Une fois qu'on a dissipé l'illusion simpliste du « *poignant témoignage humain* » que constituerait le roman, la question suivante devient logiquement celle de son sens général : qu'a « voulu dire » Shimao à travers *Shi no toge* ? La possibilité de l'interprétation du roman comme représentation littéraire d'une idée abstraite existe en effet à plusieurs niveaux de lecture. La plus évidente serait la lecture religieuse et biblique de l'œuvre. Shimao se convertit au catholicisme en 1956, peu après son arrivée à Amami, et même si on considère souvent que cette conversion imposée par les événements ne modifie guère les thèmes de sa littérature, il semble bien pourtant qu'une certaine réflexion théologique ait accompagné durablement le processus d'écriture de *Shi no toge*. La lecture religieuse de l'œuvre s'impose en apparence dès le titre puisque celui-ci, *L'Aiguillon de la mort*, est un emprunt à l'Épître aux Corinthiens de Paul, dont les versets 55 et 56 du quinzième passage disent : *Où est-elle, ô mort, ta victoire ? Où est-il, ô mort, ton aiguillon ? (15:55) et L'aiguillon de la mort, c'est le péché; et la puissance du péché, c'est la loi (15:56)*⁵³⁸. D'autres titres de romans, ou de chapitres, de la période des « récits de la femme malade » (à commencer par le premier, *Ware fukaki fuchi yori*) sont eux-mêmes inspirés du texte biblique.

Shimao semble concevoir dès le début de son roman l'expérience *Shi no toge* comme un processus menant du jugement divin à une perspective d'expiation ; c'est par exemple le sens évident de la phrase « *Le jugement est arrivé à la fin de l'été* » (審きは夏の日の終わりにやってきた。⁵³⁹) qui ponctue la fin du premier paragraphe de l'œuvre. C'est de la même manière que nombre de commentateurs authentiquement chrétiens ont interprété les « récits de la femme malade » : Ogawa Kunio, par exemple, voit une ressemblance étroite de l'ensemble de ces œuvres avec le Livre de Job⁵⁴⁰.

Beaucoup plus récemment, dans une vaste étude détaillée qui adopte le parti-pris de traiter largement l'œuvre en allégorie, Ishii Hiroshi considère *Shi no toge* comme le récit de la purification d'un amour, la transformation de l'*eros* (amour charnel) à l'*agapê* (amour spirituel) que demande le Christ. Cette idée se

538 *Nouveau Testament, 1 Corinthiens, 15:55-56*, édition Bible de Jérusalem, p.1094.

539 *Shi no toge*, op.cit., p.5.

540 OGAWA Kunio, « Byôsaimono to Yobu-ki » 病妻ものとヨブ記 (Les « récits de la femme malade » et le Livre de Job), encart dans *Shimao Toshio sakuhinshû*, vol.5, op.cit., p.3-4.

rapproche de la philosophie de Gabriel Marcel (1889-1973), dont l'existentialisme chrétien paraît en effet avoir influencé la construction du roman, en tout cas à ses débuts. En février 1960, Shimao recopie par exemple dans son carnet un assez long passage des *Hommes contre l'humain* (1951), dans lequel Marcel évoque la distinction entre le « moi captif », « prisonnier du sensible et du monde d'habitudes et de préjugés dans lequel je suis engagé d'être à jamais divisé », et le « moi de l'amour et de la prière qui seul peut devenir conscience eschatologique »⁵⁴¹. L'un des aspects qui sépare *Shi no toge* d'un roman naturaliste décrivant un conflit suivi d'une soumission est effectivement l'aptitude du récit à prophétiser, et celle des personnages à devenir « conscience eschatologique ». Il est à ce sujet intéressant de noter que cette dimension métaphysique du texte, visiblement choisis par l'auteur dès le départ, se base sur la notion de « division » du moi (Shimao entourant d'ailleurs en rouge le terme *bunretsu* 分裂 dans sa citation de Marcel), c'est-à-dire exactement sur le même principe que le « partage des rôles » méta-littéraire que l'on a observé dans le deuxième chapitre. À différents niveaux de compréhension, les deux personnages principaux apparaissent en effet, au bout de la fusion de leurs perspectives⁵⁴², comme des « moi » distincts : le narrateur est le « moi captif » du sensible, Miho est le « moi de l'amour et de la prière », tout comme le premier représente l'écrivain du chaos et la seconde l'écrivaine de la vérité humaine⁵⁴³.

Shi no toge a aussi suscité d'autres interprétations plus profanes. On a vu précédemment comment le récit s'insérait dans un contexte à la fois social et littéraire où la « femme malade » devient un thème dominant, et une partie de la critique a pu faire une lecture féministe ou progressiste de l'œuvre où le mari se

541 MARCEL Gabriel, *Les Hommes contre l'humain*, Paris, Vieux Colombier, 1951, p.171-172. L'essai de Marcel a été traduit en japonais en 1958 sous le titre *Ningen, sore mizukara ni somuku mono* 人間、それ自らに背くもの.

542 « J'ai conscience de ne pas me réduire à ce moi captif ; le moi de l'amour et de la prière s'en proclame distinct, bien qu'il y ait entre l'un et l'autre il y ait plus qu'une simple cohabitation. » (Ibid., p.172)

543 Cette dissociation de soi rappelant celle déjà entreprise dans *Nise gakusei* et d'autres textes mettant en scène un « double ». Parmi les commentateurs de *Shi no toge*, le psychologue Serizawa Shunsuke me semble proche de la logique « marcellienne » de l'auteur lorsqu'il dit qu'à la base de l'œuvre il y a « la nécessité d'endosser le rôle de celui qui annonce la double apocalypse du mari et du monde, en assumant la superposition qu'il entretient avec son épouse » (世界と夫の二重の終末を告げるものとしての役割を、妻との二重性をかかえこんだまま遂行せざるを得なかった), et qu'« avant cette division, une « explosion » (la crise de « folie ») était inévitable » (この分裂の前に「爆発」(狂気)不可避であった) (SERIZAWA Shunsuke, « Shimao Toshio ron », *KAIE*, vol.1, n°7, décembre 1978, p.233).

retrouverait dominé par une épouse se révoltant contre sa condition de mère au foyer délaissée. D'autres lectures inspirées des études post-coloniales s'intéressent à la confrontation des deux protagonistes comme personnification des rapports historiques entre le Japon et les Ryûkyû : la « crise » de Miho dans *Shi no toge* serait ainsi le contre-coup, la « vengeance » de l'expérience de guerre dont Shimao a été l'acteur.⁵⁴⁴

Comme on l'a vu, l'une des qualités propres du roman est indubitablement son caractère intégrateur : ce n'est pas le simple roman d'un homme, ni même celui d'un couple ou d'un foyer. Et il est évident que toutes les dimensions évoquées plus haut existent à des degrés divers. Cependant il y a quelque chose qui dans l'idée même de *Shi no toge* comme « allégorie » mérite d'être problématisé. L'allégorie est quelque chose qui répond à une démonstration logique : l'auteur mobilise des éléments du récit *pour* parvenir à la manifestation d'une idée. Autrement dit, elle implique un but caché, une recherche, explicite ou implicite, poursuivie tout au long de l'œuvre. Or comme on l'a déjà vu à travers la comparaison de l'« activité littéraire » des deux protagonistes principaux, l'idée de « recherche » telle qu'elle est exprimée dans *Shi no toge* est d'une grande complexité. La recherche de Miho est de mettre à jour le passé de son mari, de le forcer à le reconnaître entièrement, dans le but ultime et chimérique de parvenir à lui faire de nouveau confiance. Mais qu'en est-il de la « recherche » du narrateur, et que dit-elle en fin de compte de la « recherche » de l'auteur ?

1) Au carrefour de la construction de *Shi no toge*

En mars 1962, Shimao Toshio reçoit le prix *Geijutsu sen shô* (芸術選奨 «Recommandation Artistique») pour les premiers épisodes de *Shi no toge*. Cette

544 Pour des exemples de cette perspective, on peut citer, outre Satô, op.cit., et Gabriel, op.cit. : OGURA Mushitarô 小倉虫太郎, « Meta « Nantô » bungakuron – « Toshio » to « Miho » no aida kara miete kuru mono » メタ・「南島」文学論—「トシオ」と「ミホ」のあいだからみえてくるもの (Un méta-essai littéraire sur les îles du Sud : les choses qu'on aperçoit entre Toshio et Miho), *Yuriika*, août 1998 ; SUZUKI Naoko, « <Tsuijensô> ha koerareta ka – Shi no toge ni okeru kyôhan to itsudatsu » <対幻想>は超えられたか—『死の棘』における共犯と逸脱 (« L'« illusion du couple » a -t-elle été dépassée ? Complicité et déviation dans *Shi no toge* »), *Gendai shisô*, janvier 1999.

récompense lui inspire un essai du nom de *Jushô no ato no ima*⁵⁴⁵ 受賞のあとの今 (Aujourd'hui après la réception d'un prix). Dans cet essai, où le titre donne déjà l'idée d'une mise au point sur le « présent », et donc sur le passage du temps, il exprime l'effet étrange, paralysant, qu'a eu sur lui l'obtention de ce prix : « *Un mois a passé* » dit-il, « *depuis que j'ai appris que « Shi no toge » avait reçu le « Prix de recommandation artistique ».* Pendant cette période, l'envie de me diriger vers une feuille de papier ne m'est plus venue. » (« 死の棘」が「芸術選奨」にえらばれたことを知らされてから、一箇月が過ぎ去った。そのあいだ私は原稿用紙に向かう気持が起きてこなかった。), ajoutant même « *Peut-être, me dis-je parfois, en suis-je arrivé au moment terminal où je ne peux plus écrire de romans* » (小説が書けなくなるという終わりの時が遂に来たのかもしれないと思ってみたりする。). Si cette idée extrême lui est venue à l'esprit, explique-t-il par la suite, c'est parce que la réception du roman lui a donné l'impression que celui-ci devait s'achever puisque c'était là la perception du lectorat qui, d'après lui, lui avait valu de recevoir le prix :

片隅でつみ重ねてきた記録的小説が多くの人の目にふれ得る場所の方に顔を向けさせられたことは受賞という事件のもたらした結果であるが、それはその小説が未完のまま分解してしまう危険を含んでもいる。私の小説の仕事はすべて未完の過程にとどまっているが、それを一つの完成のところまで持っていくための残余の生涯を考えると、えたいの知れない疲労を感じる。

Qu'un roman fait de souvenirs, de textes entassés dans un coin, se retrouve transporté vers un endroit où il est à la vue de tous, même si c'est le résultat qu'apporte la réception d'un prix, contient aussi le danger que ce roman soit décomposé en morceaux avant d'être fini. Mon travail romanesque est toujours quelque part dans un état inachevé, mais quand je pense à ce que sera le reste de ma vie vouée à le mener à complétion, une étrange fatigue me saisit.

En d'autres termes, la perspective de l'achèvement du roman – c'est-à-dire de la résolution du conflit qui le sous-tend – qui résulte de la perception du lecteur que ce roman est « fini », représente la perspective de ne plus écrire, et cette hantise le pousse vers la tentation de le laisser inachevé.

545 SHIMAO Toshio, « Jushô no ato no ima », dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.14, op.cit., p.48-50.

D'autre part, si l'impératif de l'achèvement est paralysant, c'est aussi parce qu'il rend sensible le temps extérieur, celui des dates et du calendrier, auquel l'auteur trouve oppressant d'être soumis dans son activité d'écrivain. Recevoir un prix pour *Shi no toge* signifie du reste se retrouver en contact avec l'environnement d'écrivain (l' « aide de personnes inconnues ») et le « passé lointain » que la démarche présidant à l'écriture des « récits de la femme malade » avait justement pour objectif de gommer, en rendant sa plénitude au présent. En 1962, le présent de la « femme malade » n'existe plus aussi vivement, et le passé, lentement, resurgit. Il faut donc à Shimao trouver une méthode qui permette de maintenir son roman dans un « état d'inachèvement » perpétuel tout en intégrant cette dimension temporelle humaine qu'il ne peut plus ignorer :

この七年ばかりの歳月は、そこから先の方にだけ流れる時間を仮想して、妻と子供に神経不安のない生活の場所の巢造りを例外なしに優先させることを私に教えてきたが、私はそれを多少は固執して守ることを自分に強いた。でも今、過去を目かくしさせない、本来の全体の時間の中でたたかう姿勢がとれるかもしれないという希望をもつことができそうだ。当然私は小説の中で展開することにも力をそそぐだろう。

Ces sept dernières années j'ai appris à imaginer un temps qui ne coulerait que vers le futur, et à donner sans exception la priorité à la construction d'un foyer où ma femme et mes enfants pourraient vivre sans connaître d'anxiété, et je me suis contraint à respecter ce principe avec plus ou moins d'obstination. Cependant, aujourd'hui, je pense pouvoir caresser l'espoir de pouvoir combattre dans le temps total et originel sans avoir à rester aveugle au passé. Naturellement, c'est quelque chose que je m'efforcerai aussi de développer dans mes romans.

« *Combattre dans le temps total et originel* » (c'est moi qui souligne) est une formule essentielle pour comprendre la composition de *Shi no toge*. Si *Shi no toge* est évidemment l'histoire d'un combat personnel, elle est aussi la confrontation de deux temps, eux-mêmes incarnés dans chacun des deux protagonistes de ce « combat ». Le temps du narrateur est celui du quotidien : d'abord incertain et comprimé par les circonstances, il s'élargit peu à peu (quoique toujours timidement) vers la « totalité », alors que le temps de Miho est celui, restreint à la fenêtre d'opportunité du *kairos*, de la « vérité humaine » (et divine). Jamais le récit ne donne vraiment l'impression d'une progression de l'un à l'autre, mais plutôt d'une intégration constante, ou d'un va-et-vient – ce qui est totalement en phase avec la réticence de Shimao vis-à-vis de l'idée même d'un roman achevé.

1.1) Les méandres de l'écriture du quotidien : sur la composition de *Hi wa hi ni*

Pour autant, si l'impression d'inachèvement semble consubstantielle au texte, elle a parfois été remise en cause au cours de sa composition, de manière plus ou moins explicite. Dans le processus d'écriture du roman, la question de l'achever ou non paraît d'ailleurs s'être posée très tôt à l'auteur. Dans le courant de l'année 1959, avant la publication de *Ridatsu*, Shimao évoque déjà dans le brouillon d'une lettre destinée à son éditeur (vraisemblablement le directeur de la publication de la revue *Gunzô*) la possibilité d'insérer ce futur premier chapitre au milieu d'une « trilogie » constituée de *Ie no naka* et du récit *Ie no soto de* 家の外で (« A l'extérieur de la maison »), un récit de 1959 auquel l'auteur envisageait de donner la signification d'un *hanka*⁵⁴⁶. Puis la même idée revient avec l'écriture du second chapitre *Shi no toge*, Shimao paraissant même désireux de faire des deux premiers chapitres du texte un prélude à deux autres *byôin-ki* déjà achevés depuis plusieurs années (*Chiryô* et *Nemurinaki suimin*), avant d'en revenir à *Ie no soto de* comme conclusion de l'ensemble. Une volonté d'intégration semble être alors à l'œuvre : Shimao tente diverses combinaisons pour regrouper les récits qu'il a écrits plus tôt dans les années 50, et ceux qu'il écrit à présent, sur le thème du passage du « foyer malheureux » au « foyer heureux »⁵⁴⁷. Dans les croquis du carnet de l'auteur qui tentent de représenter la possible structure future de cette œuvre synthétique reviennent souvent de surcroît en sous-titre les mots de « *hoka no tokoro ni* » 他所に (« Vers un autre endroit »), peut-être pour désigner la démarche envisagée à l'époque, celle d'un roman finissant par évoluer vers l'extérieur du foyer, ou de l'environnement urbain qui lui est associé.

Rapidement, cependant, l'auteur revient sur l'idée de faire entrer le personnage principal féminin trop tôt à l'hôpital et propose à son éditeur de rajouter « *quelques* » épisodes jusqu'à un éventuel dénouement, afin, explique-t-il,

546 Dans la tradition poétique japonaise, un *hanka* 反歌 est un court poème (*tanka* 短歌) ajouté à la fin d'un long poème (*chôka* 長歌), ayant généralement la signification de répéter ou de résumer les sentiments qui s'expriment dans le reste du texte.

547 Sur ces schémas de construction, on retrouve la phrase 家庭は愉し (« *Le foyer est heureux* »), en opposition à 幾度もの否み (« *Un refus répété* »), qui fut l'un des premiers titres choisis pour *Ridatsu*.

de faire de *Shi no toge* « un récit quelque peu différent » (もうすこし、何か別のものがたり) plutôt qu'une (ou des) « histoire(s) sombre, misérable, impossible à supporter » (みじめな、やりきれない、暗いはなし), dans la veine des « récits de l'hôpital ». Shimao ébauche ainsi en quelques lignes de cette lettre à son éditeur⁵⁴⁸ la suite de l'écriture du roman, abandonnant notamment l'idée d'une suite de récits sans lien direct entre eux qui avait marqué la composition des *byōin-ki*. Quant à *Ie no soto de*, court récit qui comme son nom l'indique raconte la « sortie » du foyer⁵⁴⁹, il sera au final totalement écarté de la progression de *Shi no toge*.

Cependant les atermoiements de l'auteur au sujet de la poursuite de son roman ne s'arrêteront pas là. La période d'écriture dans laquelle ils paraissent les plus sensibles semble être, à la lecture des manuscrits, les quatrième et cinquième chapitres : *Hi wa hi ni* (Un jour à l'autre), écrit à la toute fin de l'année 1960, et le chapitre suivant *Ryūki* (Dérive), écrit deux ans plus tard (décembre 1962), quelques mois après la remise du prix *Geijutsu sen shō* et l'essai *Jushō no ato no ima*.

Concernant *Hi wa hi ni*, les premiers manuscrits nous montrent que sa composition fut particulièrement tourmentée, au point que la majorité d'entre eux ne présentent presque aucune ressemblance avec le texte final. Les archives de l'auteur ne recensent pas moins de six premiers jets, tous écrits de novembre à décembre 1960, avec des titres et des contenus extrêmement variables.

Le premier fragment, nommé *Watashira no toki* 私らの時 (« Notre temps ») est un texte très court, qui n'est poursuivi que sur trois pages. On n'en distingue que l'introduction d'un thème ensuite développé sur une vingtaine de pages dans le second fragment : la maladie de Shin.ichi. Dans ce second *sōkō* (ébauche), dont le titre est d'abord *Yoru wa hi ni* 夜は日に (« De la nuit au jour »), avant de devenir *Hi wa yoru ni* 日は夜に (« Du jour à la nuit »), le texte raconte en effet que le fils du narrateur tombe malade, et que, se sentant coupable de sa maladie, son père se met à veiller affectueusement sur lui. Le récit s'attarde ainsi longuement sur la contrition du père à l'égard de son enfant, qui devient toujours

548 SHIMAO Toshio, Brouillon de lettre à Tokushima Takayoshi (éditeur de la revue *Gunzō* 群像), daté du 26 octobre 1960, écrite dans *Techō* 手帳 (Carnet) de SHIMAO Toshio, sous-titré « 30 avril 1959 au 31 janvier 1961 », KKB, n°02000045852.

549 Ou, pour être plus précis, une histoire dans laquelle le narrateur installé à Amami fait face aux tentations de l'extérieur, auxquelles il parvient à résister.

plus forte à mesure que la maladie de ce dernier s'aggrave. Entendant Shin.ichi délirer dans son sommeil, le narrateur ne peut pas s'empêcher d'évoquer le pire : *Si Shin.ichi devait ne pas guérir, cela reviendrait sans doute au même que si je l'avais tué. Était-il possible que je sois aussi abominable que cela ?* (もし伸一が癒えることができなければ⁵⁵⁰、それは私が殺したこととかわりがないだろう。私はそんなにおそろしいにんげんでありうるのか。⁵⁵¹)。Reprenant ensuite ses esprits, il se rappelle, à travers une citation d'un de ses anciens romans, de son état d'esprit d'avant, qu'il oppose à sa résolution présente de sauver sa famille :

「私は前に書いた短編の「漂流物」をよみかえした。それには「ぼくが不在の間に、重大なこと、うまく言いつくせないが、つまり決定的な変革が(はっきりぼくに理解されているわけではないが)起きるかも知れない。ぼくは家をあけていていいのか。」と書いてあった。伸一がジャッチャンゴンコンと夢の中で電車に乗っているように、私は、イケナイ、イケナイと、目まいのする波にもまれていた。でも私は乗り切ろうと意志しているのだと、自分に言いきかせる。私は流されているのではない、はじめて自分で泳ごうと心をきめて、そうやっている。今は三角波のまっただ中だ。⁵⁵²

Je relus un court récit que j'avais écrit auparavant, « L'épave ». « Peut-être que pendant que j'étais absent, quelque chose de grave, que je n'aurais su préciser clairement, un changement décisif pouvait-on dire (même si je n'aurais su clairement le comprendre), se produirait. Pouvais-je m'absenter sans risque de notre maison ? », y avais-je écrit. J'étais ballotté par les flots, la tête me tournait, et comme le bruit de la sonnerie de départ qu'entendait Shin.ichi rêvant qu'il montait dans le train, les mots « rien à faire », « rien à faire » résonnaient dans mes oreilles. Cependant je me persuadais que j'avais la volonté de surmonter la tempête. Je n'étais pas emporté par le flot, je m'efforçais pour la première fois de nager de toutes mes forces. Et à présent, j'étais au beau milieu de la mer houleuse, entre deux vagues.

Les mots auxquels le narrateur fait ici référence, et qu'il attribue à un récit fictif nommé *Hyôryûbutsu* 漂流物 (littéralement l'épave, la chose qui dérive sur les flots), proviennent en fait de la conclusion d'une courte nouvelle de 1954 du nom de *Kawa nagare* 川流れ (Le cours de la rivière). *Kawa nagare* est l'un de ces nombreux récits écrits par l'auteur dans la deuxième partie de l'année 1954, à l'époque même des événements décrits dans *Shi no toge*. Cette période paroxystique fut, contrairement à ce que laisse penser l'inactivité du narrateur dans le roman, en réalité très prolifique : entre septembre et novembre 1954, Shimao

550 Une première version dit 伸一を死なせてしまえば (*Si j'avais laissé mourir Shinichi*).

551 SHIMAO Toshio, *Hi wa hi ni sôkô* « *Hi wa yoru ni* » 日は日に草稿 「日は夜に」, daté du 18 novembre au 11 décembre 1960, KKB, n°02000011409, p.22.

552 Ibid., p.22-23. Les mots de ジャッチャンゴンコン se réfèrent à un passage précédent du texte, quand Shin.ichi, dans son délire de malade, imite la sonnerie du départ d'un train.

n'écrit pas moins de cinq récits, dont *Kawa nagare*. Même si ces textes n'abordent pas le thème de la crise familiale, ils n'en sont pas moins sensiblement imprégnés d'une atmosphère de tension et d'angoisse, reflet perceptible de l'impact des événements d'alors sur l'auteur.

Kawa nagare par exemple nous montre un narrateur en proie à un sentiment de faute non explicité, et déchiré par le dilemme de retourner ou non à son foyer. Alors qu'il voyage en train pour rendre visite à la famille d'un romancier récemment décédé, le spectacle de la rivière jouxtant les rails lui arrache de troubles réflexions : « *Le flot de la rivière me semblait avoir l'effet d'absorber mes sentiments, il m'apprenait que je n'étais rien de plus qu'un simple composant de la nature.* » (水の流れはこちらの感情を吸い取ってしまうはたらきがあって、ぼくも共に自然の単なる構成物の一つに過ぎないことを教えられる。⁵⁵³), ou encore « *Vers le milieu de la rivière, des roseaux poussaient tout autour, et jaillissaient en moi par association les idées d'un vieux roman soporifique, ou d'une affaire criminelle aux relents morbides. Le mouvement insatiable de la rivière, qui coulait sans cesse.* » (流れの中程近くまで葦が一面に生えていて、古い眠くなるような物語、或いは猟奇的な犯罪事件の連想が湧き上がってくる。流れ流れて絶えざる動き。). Plus loin ces réflexions prennent un tour plus angoissé quand le narrateur aperçoit dans la rivière un « corps étranger » (*ibutsu* 異物) qu'il croit être le cadavre d'un être humain (le récit nous apprendra finalement qu'il s'agit de celui d'un chien) : « *Cette "chose" faisait tonner silencieusement de lugubres tambours, qui annonçaient gravement son départ vers l'autre monde, et elle s'en allait coulant sur les flots, laissant ses échos résonner dans le cœur des personnes qui observaient la scène.* » (その「イブツ」が、おどろおどろとこの世に別れを告げる冥い太鼓を音なくうちならし、それを見た者の心の中にどよませながら流れ去って行った。⁵⁵⁴).

La métaphore du « flot » ou de l'élément liquide qui « absorbe les sentiments » du narrateur, coule sans cesse, parfois menace de tout emporter, se révèle souvent présente dans les textes écrits par Shimao à l'automne 1954. Le récit de guerre *Tatakai e no osore*, auquel *Shi no toge* fait indirectement référence au troisième chapitre, évoque ainsi dans sa scène finale une barque voguant dans la crique, surprise par une soudaine averse à la nuit tombée, et son narrateur

553 SHIMAO Toshio, *Kawa nagare* 川流れ (Le cours de la rivière), dans *Shimao Toshio sakuhinshū*, vol.3, op.cit., p.231.

554 Ibid., p.233.

sentant la submersion : « *Il me semblait voir la marque de la surface grêlée de l'eau à la nuit tombée, battue par la pluie, et j'étais mû par le sentiment oppressant de devoir me dépêcher, que la vie n'était plus que chose éphémère.* » (夜目にも雨に叩かれた水面のあばたが見えるようで、ぼくは一層あわただしい、もう束の間のいのち、というような緊迫した気持ちに駆りたてられた。⁵⁵⁵). De même, dans *Fuyu no yadori* 冬の宿り (L'auberge d'hiver), récit écrit fin septembre 1954, quelques jours après la découverte du fameux journal intime par Miho, trouve-t-on un *onsen* (établissement thermal d'eaux chaudes) dont le bruit de l'eau chaude coulant dans le calme de la nuit inspire au narrateur le « *sentiment d'être entraîné à l'intérieur d'une sombre malédiction* » (底気味の悪い因縁ごとの中に引きずり込まれるような気がして⁵⁵⁶). Le récit, incidemment, se termine sur l'évocation d'une tempête de neige dans laquelle sont emportés plusieurs des clients de l'auberge.

Or on a aussi pu voir quel rôle majeur que cette même image de « flot menaçant » jouait dans *Shi no toge* : le « flot » dans *Shi no toge*, c'est, avant tout, l'intarissable parole accusatrice de Miho, qui s'écoule en une furieuse cascade⁵⁵⁷, comme si la rivière tranquille du rêve, qui apparaît à la fin de *Yume no naka de no nichijô* et emporte le narrateur-romancier, s'était changée en un impétueux torrent. Les récits écrits au cours des événements de 1954-55, avant l'hospitalisation de Miho, sans aborder le moins du monde l'univers de la « femme malade », paraissent déjà refléter épisodiquement cet aspect primordial de l'écriture de *Shi no toge*⁵⁵⁸. En comparaison, on a pu noter précédemment que les images aquatiques des *byôin-ki*, écrits entre 1955 et 1957 paraissent beaucoup plus statiques (le puits, l'étang, le marais etc), comme si le « flot » de la narration s'était

555 SHIMAO Toshio, *Tatakai e no osore* 闘いへの怖れ (La peur du combat) dans *Shimao Toshio sakuhinshû*, vol.3, op.cit., p.253.

556 SHIMAO Toshio, *Fuyu no yadori* 冬の宿り (L'auberge d'hiver) dans *Shimao Toshio sakuhinshû*, vol.3, op.cit., p.222.

557 On en a déjà vu plusieurs exemples, mais citons encore cette phrase du dixième chapitre, lorsque le narrateur décrit sa femme à l'approche d'une « crise » : « *C'était comme si je voyais les légers tourbillons qui se forment juste au bord de l'entrée de la cascade, l'eau qui coule sans qu'on ne puisse l'arrêter même s'il se trouve une petite île tapissée d'herbes près de là.* » (滝の落ち口の手前のところのゆるやかな渦、たとえそのあたりに緑の草の生えた小さな島があったとしても、とどめることができぬ流れて行く水を、見ているようなものだ。) (*Shi no toge*, op.cit., p.391).

558 Parmi les critiques, Morikawa Tatsuya, par exemple, considère d'ailleurs que ce sont ces récits, plus que les *byôin-ki*, qui rendent le mieux compte de l'atmosphère de « crise familiale » de l'époque de la « femme malade » (Voir Morikawa « Buntai no kakuritsu (Kiki no buntai) » 文体の確立 (危機の文体) « L'affermissement d'un style (une stylistique de crise) », dans *Shimao Toshio ron*, op.cit., p.76-92).

là temporairement coagulé, stagnant dans la description « réaliste » du *shishōsetsu*. Il n'est peut-être pas non plus anodin à ce titre que le premier récit que Shimao ait écrit après l'année de silence romanesque que fut 1958 se soit appelé *Kawa ni te*, autrement dit « Dans la rivière »⁵⁵⁹.

Cependant si, dans le premier jet de *Hi wa hi ni*, *Hi wa yoru ni*, l'auteur rappelle le souvenir de *Kawa nagare*, offrant au passage un autre exemple de ce « révisionnisme » dans le titre de ses romans antérieurs, il s'agit ici d'aller en quelque sorte à contre-courant d'une tendance narrative profonde des textes antérieurs de l'auteur : la période, nous apprend le texte, où le narrateur paraissait être entraîné par le « flot » est passée, à présent il faut essayer de « nager ». A la lumière de la vingtaine de pages que présente le récit, on observe en effet que le thème de l'enfant malade que son père en proie à la culpabilité cherche à secourir va de pair avec le désir de répudiation de sa « dérive » ou de son vagabondage passé, ce qui passe par un ancrage stable et définitif dans le bonheur familial. Peut-être, si on se réfère aux premières intentions de composition du roman, s'agissait-il de retrouver la veine des *byōin-ki*, autrement dit une littérature performative visant pour l'auteur à prouver aux autres membres de la famille la sincérité de son affection et de sa volonté de repentance. Néanmoins, ce premier jet de *Hi wa hi ni* finit lui aussi par s'interrompre abruptement quelques pages après le passage cité ci-dessus, sans trouver de dénouement. La « dérive » au gré du courant, contre lequel le narrateur clamait sa volonté de nager, ne semble pas encore trouver de fin⁵⁶⁰.

559 Dans ce récit qui paraît fortement empreint de symbolisme, le narrateur se réfugie dans un *yuami* (type de source d'eaux chaudes servant à soigner les maladies) avant d'en sortir pour se retrouver dans la « rivière » et de constater que « *le monde extérieur maintenait le même temps instable qu'auparavant, et le vent comme la pluie repartaient de plus belle, comme la bobine d'un film interrompu se remettant à avancer.* » (外界は、さきほどのあやしげな天候を維持していて、中断されたフィルムが再び動きはじめたぐあいには風と雨とがよみがえった。) (SHIMAO Toshio, *Kawa ni te* 川にて (Dans la rivière), dans *Shimao Toshio sakuhinshū* vol.3, op.cit., p.279).

560 Et ce encore au huitième chapitre du roman : « *Peu importe ce qui arrivait, j'étais exactement comme cet homme qui a ramé vers le large avec une barque brisée, sans savoir nager. J'avais beau avoir choisi de rejoindre la rive, j'étais incapable de prendre la décision d'abandonner mon bateau et de me jeter à l'eau.* » どうなったところで、今の私は破れ舟で沖合いに漕ぎ出ってしまった泳ぎを知らない男とかわりない。もう一度岸にもどるにしても、その舟を捨てて、海にとびこむ決心はつかない。(Shi no toge, op.cit., p.320).

Après l'abandon de cette voie, Shimaō ébauche un nouveau texte près d'un mois plus tard, qu'il appelle *Tsugi no hi wa tsugi no hi ni* 次の日は次の日に (*Du jour suivant au jour suivant*). Celui-ci constitue le quatrième manuscrit de *Hi wa hi ni*, étant daté du 12 décembre 1960.

Tsugi no hi wa tsugi no hi ni est un long récit puisqu'il fait près de cinquante pages. Il reprend dans sa première partie les éléments narratifs des premiers manuscrits de *Hi wa hi ni* : Shin.ichi est malade, annonce dans son délire la venue d'« *aitsu* », son père se sentant coupable reste à ses côtés etc. Cependant, contrairement à ce que montraient les premiers jets précédents, la guérison du fils intervient rapidement, et le récit bascule alors tranquillement vers un nouveau jour – la simple mention « *tsugi no hi* » (le jour suivant), ou celle de « *tsugi no tsugi no hi* » (le jour d'après le jour suivant) se répétant d'ailleurs en tête de paragraphe à des intervalles réguliers du texte. Les « jours » défilent ainsi sur la description de scènes quotidiennes du foyer en crise. Un « jour », c'est Miho qui décide de trouver du travail, provoquant une longue discussion entre les époux où le mari tente de la convaincre de renoncer en raison de son état nerveux. Un autre « jour », le narrateur fuit la maison après que sa femme lui a demandé l'adresse d'« *aitsu* » « afin de vérifier quelque chose ». Un autre « jour » enfin prend place une dispute autour d'un journal littéraire, que Miho « déteste » mais qu'elle finit aussi par reprocher au narrateur de ne pas lui lire, signe selon elle de son infériorité par rapport à « *aitsu* ».

En recourant à la lecture du *Shi no toge nikki*, c'est-à-dire du journal écrit par Shimaō pendant les événements de 1954, on repère facilement ces épisodes comme des faits survenus au cours du mois de novembre. Le carnet des années 1959-1962 recopie d'ailleurs, sous la forme de résumés, les entrées du journal de 1954, et on peut observer que l'auteur entoure la date du jour de certaines d'entre elles afin d'en sélectionner le contenu pour son roman. *Tsugi no hi wa tsugi no hi ni* fait donc office de « semi-journal » : si ses épisodes successifs paraissent familiers au lecteur de *Shi no toge* puisqu'ils se rattachent au conflit familial sous-jacent que décrit le roman, ils apparaissent cependant dans le texte avec une certaine discontinuité, sans trouver de fil conducteur. Surtout, aucun d'entre eux ne sera repris dans le texte final : *Hi wa hi ni* ne conservera des premiers jets antérieurs que l'insistance sur la quotidienneté du récit (le chapitre étant en effet

l'un des rares du roman à donner des dates précises – le jour de l'an, le quatre janvier, le sept janvier etc).

Car en effet, à partir du cinquième manuscrit, le contenu change radicalement, et introduit les éléments de la version finale : le rêve du « retour dans l'île » que fait Miho au début du chapitre et le motif des messages déposés dans la boîte aux lettres du foyer. Or ce sont précisément les éléments narratifs sur lesquels le quatrième chapitre s'appuie le plus : le rêve de Miho inaugure *Hi wa hi ni* et livre, comme on l'a vu, des éléments cruciaux sans pour autant les expliciter ; quant au motif des lettres, il s'amplifie à travers le texte jusqu'à devenir la cause du départ de la famille vers le Tôhoku. L'immixtion de ces deux éléments majeurs représente aussi celle de l'onirique, du prémonitoire et de l'irrationnel, aspects qui n'apparaissent pas, ou peu, dans les versions antérieures. La nécessité du rêve comme solution narrative paraît donc encore s'être imposée à Shimaô, et ce sur une période remarquablement courte d'écriture puisqu'à peine deux mois séparent le début des premiers manuscrits de l'achèvement du chapitre. Dans le carnet de notes diverses de l'auteur, qui couvre les années 59 à 61 et donc la période d'écriture des premiers manuscrits de *Hi wa hi ni*, Shimaô inscrit en effet au jour du 30 décembre 1960, en grands caractères, les mots « *le rêve jour après jour* » (一日一日の夢), « *de deux rêves en un* » (ひとつに二つの夢を), et « *imagination* » (écrit en caractères romans, sans doute un jeu de mots combinant imagination et « gen » 幻, soit « rêve » ou « illusion »). Ce jour du 30 décembre, en se référant au manuscrit, correspond peu ou prou à celui où il écrit le « rêve du retour sur l'île » dans les premières versions du quatrième chapitre.

Ces tâtonnements dans la construction du quatrième chapitre correspondent, parallèlement, à une rupture temporelle. Jusqu'à *Hi wa hi ni*, et les archives nous le confirment là encore, Shimaô a écrit *Shi no toge* en respectant une stricte continuité chronologique : le premier chapitre couvre les huit premiers jours du mois d'octobre 1954, le deuxième chapitre le reste du mois d'octobre, et le troisième la moitié du mois de novembre. Le quatrième chapitre commence lui par des événements situés dans les derniers jours de décembre, formant un « trou » de près d'un mois et demi dans la narration de l'expérience.

L'abandon de la voie des premiers manuscrits constitue donc une entorse sérieuse à la continuité du quotidien. En focalisant à nouveau le récit sur Miho et son univers onirique, l'auteur rapproche, ne serait-ce que brièvement, le roman d'une fiction aux accents mythologiques. Comme on l'a vu, l'insertion de ce rêve est dénuée même de continuité avec un quelconque événement précédent⁵⁶¹. Le titre « *Hi wa hi ni* » traduit dans la version française par « *Jour après jour* », paraît ainsi à première vue comme fortement paradoxal, puisqu'il inaugure un chapitre finalement composé en rejetant le principe de la quotidienneté. Ce n'est plus « jour après jour » que le roman s'écrit, mais en prenant base sur un rêve, lequel fait d'ailleurs, comme on l'a vu, référence de manière obscure à un passé plus ou moins lointain.

Cependant la question du titre permet elle-même d'éclairer la trajectoire de l'écriture de ce quatrième chapitre. Tous les titres que Shimao a choisis successivement font référence d'une manière ou d'une autre au temps du quotidien, d'où la répétition constante du mot « jour ». Cependant il s'agit également à chaque fois d'annoncer une inclinaison différente. Le premier titre qui apparaît dans les premiers jets est « *Watashira no toki* » « Notre temps », ce qui semble faire simplement référence au temps que le narrateur passe dans son foyer. Ensuite vient *Yoru wa hi ni* « De la nuit au jour », qui est lui-même barré et remplacé par son contraire *Hi wa yoru ni*, « Du jour à la nuit » : on perçoit ici l'amorce du récit d'une transformation, qu'elle progresse du négatif (la nuit) vers le positif (le jour), ou dans le sens inverse. Dans le quatrième fragment, la « nuit » et avec elle tout symbole de basculement disparaît, au profit de l'idée d'une successivité non signifiante du quotidien qu'exprime *Tsugi no hi wa tsugi no hi ni* « Du jour suivant au jour suivant ».

Enfin, Shimao finit par nommer son chapitre *Hi wa hi ni*, « De jour en jour », ou « Un jour à l'autre ». A première vue, ce n'est pas très différent du titre précédent, cependant avec la disparition du complément du nom le titre affiche un souci pour la quotidienneté moins prononcé. Ishii Hiroshi a montré le rapprochement de ce titre avec un passage des Psaumes de David⁵⁶² :

561 Voir supra p.216-217.

562 ISHII, *Shi no toge kô (I)*, op.cit., p.160.

天は神の栄光を語り
大空はみ手のわざを告げる
日は日に言葉を語り継ぎ
夜は夜に知識を伝える⁵⁶³
*Les cieux racontent la gloire de Dieu,
et l'œuvre de ses mains, le firmament l'annonce;
le jour au jour en publie le récit
et la nuit à la nuit transmet la connaissance.*

Ce dont le « *jour instruit un autre jour* » dans le roman est, évidemment, la parole de Miho, laquelle se perpétue invariablement au-delà des coupures temporelles dans son affirmation et son exigence de vérité. Ainsi au bout de plusieurs ébauches, Shimao réussit avec ce titre de *Hi wa hi ni* à exprimer distinctement l'idée d'un quotidien traversé par le langage divin.

La finalité de la composition de ce chapitre, atteinte grâce à la méthode du rêve, apparaît donc comme l'entrecroisement et c'est bien en ce sens que l'on peut affirmer qu'elle noue le sens du roman tout entier. Lorsqu'on en comprend le contenu, l'importance du « rêve du retour dans l'île » paraît en effet, répétons-le, capitale, puisqu'il révèle mieux que toutes les innombrables et interminables scènes de discussion entre époux du roman la substance du passé de Toshio. Grâce à ce rêve, le lecteur apprend tout, bien qu'il ne sache rien et puisse ainsi continuer de penser que « *les réponses ne sont pas données.* »⁵⁶⁴ ». Est-il même possible qu'à cet endroit de l'écriture du texte Shimao ait estimé que, dans *Shi no toge*, il avait désormais à sa manière *tout dit* ? La suite de l'année 1961 peut le laisser penser.

1.2) Vers l'île, hors de l'île : sur la trajectoire avortée de 1961

Car en effet si Shimao en a fini avec l'écriture de *Hi wa hi ni*, il n'en a pas pour autant fini avec les aspirations qui l'ont conduit pendant un temps à hésiter

563 *Psaumes*, 19,3, traduction Bible de Jérusalem, p.59. Il existe plusieurs versions différentes de ce passage selon les éditions japonaises mais selon Ishii, celle à laquelle Shimao s'est référé lors de l'écriture de *Shi no toge* était la Bible catholique, laquelle utilise directement l'expression « hi wa hi ni ».

564 C'est par exemple l'avis du Monde des Livres dans son compte-rendu du roman à sa publication en France : « *Les réponses ne sont pas données, si bien que le livre tout entier, loin d'être une mise en lumière de la "faute conjugale", se recentre sur la victime de la trahison, qui sombre dans la folie. De l'adultère on ne saura presque rien.* » (Le Monde des Livres, édition du 15 mars 2012).
Disponible à : https://www.lemonde.fr/livres/article/2012/03/15/la-selection-du-monde-des-livres_1669544_3260.html.

sur la direction à donner au roman, autrement dit cette volonté tenace de projeter *Shi no toge* « vers un autre endroit » (*hoka no tokoro ni*). On peut plutôt dire que cette volonté s'est trouvée là enrichie par la dimension du rêve, et aussi par celle des îles du Sud. Le processus de création « vers le rêve » de *Hi wa hi ni* ressemble en effet en même temps, ne serait-ce qu'à travers le contenu du rêve de Miho, à un processus de départ ou de retour « vers l'île ».

Or « Vers l'île » (*Shima e* 島へ) est précisément le nom d'un récit onirique que Shimao écrit, au milieu d'autres du même genre, dans le courant de l'année 1961. Il s'écoule en effet une période de deux ans entre l'écriture du quatrième chapitre et celle du cinquième. Dans le processus de création de *Shi no toge* la chose n'est pas anodine si on songe que les quatre premiers chapitres ont été écrits en un an. En 1961 donc, Shimao écrit en tout quatre récits : *Hi wa hi ni*, *Kikontan* 帰魂譚 (Histoire de revenants), *Shima e* et *Maya to issho ni* マヤと一緒に (En compagnie de Maya). Originellement, s'il faut en croire la préface à *Shima e*, Shimao envisageait d'intégrer ces récits en un seul et même roman :

私のつもりでは、「帰魂譚」や「島へ」の、夢だかうつつだか見定めのかかぬ世界を出入しているかたちの、もっと充実したものの方に、小説の総合的な可能性を考えています。その意味では「日は日に」と「マヤと一緒に」は「帰魂譚」や「島へ」の一部を拡大したものと言えるかもしれません。それは総合的な可能性を含んだ小説の中に組み入れられはじめて、その意味を示しはじめるような気がします。⁵⁶⁵

Dans mon esprit, les possibilités synthétiques du roman me semblaient plutôt résider dans quelque chose de plus accompli, qui apparaît dans « Kikontan » ou « Shima e » et qui va et vient aux confins d'un monde entre rêve et réalité. A cet égard on peut dire que « Hi wa hi ni » et « Maya to issho ni » élargissent des parties de « Kikontan » et « Shima e ». Ainsi, en les intégrant dans un roman synthétique, il me semble que ces textes prendraient pour la première fois leur sens.

Shimao avait donc en tête de réunir plusieurs textes de natures diverses, écrits dans le but de créer une forme romanesque « synthétique », entrant et sortant indifféremment du monde du rêve et de la réalité. Si on se penche sur cette liste de textes dans l'ordre chronologique, on trouve après *Hi wa hi ni*, *Kikontan*, un récit de rêve dans lequel un narrateur essaie en vain de rentrer chez lui, perturbé par l'intervention intempestive d'un individu qui l'attire chez lui dans le

565 SHIMAO Toshio, « *Shima e kôki* » 『島へ』後記 (Postface à « *Shima e* »), dans *Shimao Toshio zenshû* vol.14, op.cit., p.79-80

but de discuter de politique et de littérature. A la toute fin de ce récit, alors que le narrateur est enfin dans le train censé le ramener chez lui, le véhicule se met à accélérer anormalement et à dévaler une pente, laissant présager un tragique accident. Ce récit s'inscrit dans cette veine particulière de récits de rêve de l'auteur décrivant, en toile de fond du drame familial des *byôsaimono*, un univers urbain angoissant (Nishio Nobuaki parle ainsi de ce texte comme d'un récit « anti-urbain »⁵⁶⁶).

Shima e appartient lui aussi à la catégorie des récits de rêve mais a cette fois pour cadre une île du Sud sur laquelle débarquent le narrateur et sa femme (qui est décrite comme en étant originaire). Ce récit rappelle fortement *Kotômu*, le premier des récits de rêve écrits par Shimaô après-guerre, non seulement parce qu'il se déroule sur une île, mais parce qu'il en reprend certains motifs : ainsi l'approche de l'île (ou du groupe d'îles dont elle fait partie) de *Shima e* par le bateau du narrateur est-elle accompagnée d'une impression de prescience (« *En m'avisant que la connaissance simple et superficielle que j'avais acquises de ces îles je ne sais quand en rendait compte exhaustivement et avec précision, et en leur donnant à chacune des caractéristiques propres, j'eus une impression étrange* » もういつのころからわからぬが、これらの島についてかじっていたかんな知識が、思わぬ的確さをもって島のそれぞれを言いつくし、個性づけているのを知って、ふしぎな気持がする。⁵⁶⁷) qui évoque celle du narrateur-soldat abordant inopinément l'île de *Kotômu* (« *Je sentis mes poils se dresser. C'est ça, c'était bien cette île, celle dont j'avais tant entendu parler* »). Cependant à la différence du soldat de *Kotômu*, qui s'instituait maître de l'île et était reconnu comme tel par ses habitants, le voyageur de *Shima e* est en proie au dépaysement, au doute, et à la sourde hostilité qu'il croit percevoir de l'environnement. A l'auberge du village où il doit passer la nuit, il partage sa chambre avec un jeune homme, qui s'avère venir lui aussi de la métropole. Ce personnage, qui indique que l'endroit où ils se trouvent est « *ici aussi l'île de la destinée* » (「シユクメイのシマですよ。ここも」),

566 NISHIO Nobuaki, « Shôsetsuka no shôsetsu, soshite hantoshi shôsetsu *Shi no toge* ron e no futatsu no shiten » 小説家の小説、そして反都市小説『死の棘』論への二つの視点 (Roman de romancier, puis roman anti-urbain, deux points de vue pour une étude sur *Shi no toge*), *Yuriika*, août 1998, p.132-139.

567 SHIMAO Toshio, *Shima e* 島へ (Vers l'île), dans *Yume no keiretsu*, op.cit., p.183.

affirme mener une « enquête ». Il intrigue et inquiète le narrateur : s'agit-il d'un soldat ? Ou bien a-t-il un rapport avec « le monde de l'hôpital psychiatrique »⁵⁶⁸ ?

On devine derrière ce « jeune homme » un double rajeuni du narrateur – peut-être même une autre version du commandant de *Kotômu* resté sur l'île au lieu de la fuir comme dans le texte initial. Le thème récurrent du double négatif semble d'ailleurs être aussi perceptible dans *Kikontan* – le dangereux « fâcheux » poursuivant le narrateur étant, à l'instar de Shimao, un amateur de littérature originaire du Tōhoku. On a vu que l'emploi de ce procédé chez l'auteur n'est pas nouveau, mais, dans le contexte de l'époque, il n'est pas impossible d'y saisir la volonté de mettre en évidence une transformation personnelle, mettant à distance un « moi du passé », à l'image de ces transformations de titres de récits qui prennent place dans *Shi no toge*.

Enfin, par sa mise en scène d'un narrateur qui, en compagnie de sa femme, cherche à retrouver le goût de la vie en se rendant dans un endroit éloigné, *Shima e* évoque aussi en miroir *Ryūki* composé un an plus tard. La quasi-simultanéité de l'écriture de l'île et de l'écriture du Tōhoku⁵⁶⁹ – celle du ou des pays natal(s) et des « racines » – n'est sans doute pas le fait du hasard. *Shima e* est donc au final un texte très composite, sorte de symbiose narrative entre différents espaces et différentes périodes de création.

Maya to issho ni, le quatrième chronologiquement de ces quatre textes, écrit fin 1961, penche lui plutôt du côté du « réalisme » : il raconte un voyage du narrateur en compagnie de sa fille Maya, qui, atteinte de troubles du langage, doit consulter à l'hôpital de la ville de « K » (supposément, Kagoshima). Il s'agit donc d'un récit de la période de l'île (c'est-à-dire après les événements des *byōsaimono*), qui pourtant ne se déroule pas à Amami. Si le récit met en valeur la complicité entre un père et sa fille, au sein d'un univers doux et enfantin, il n'est pas pour autant dénué d'une certaine gravité, qui rappelle à un moindre degré les récits de la femme malade. Maya souffre d'un trouble psychologique que les médecins n'arrivent pas à préciser, et dont elle est incapable de parler, ce qui

568 « Il avait employé le mot d'enquête, mais quel genre d'enquête ? Des documents qu'il portait il me vint à l'idée, sans preuve formelle, que cela avait un lien avec l'époque de la vie à l'armée, ou bien c'était peut-être quelque chose qui provenait d'un hôpital psychiatrique. » 調査、ということばを使ったが、何の調査か。彼の持っていた書物から、確かな証拠もなく、軍隊生活のときでのかかわりあいと思いこんでしまったが、或は精神病院の中でのことだったかもしれない。(Ibid., p.200-201)

569 Pour Shimao, les espaces à la fois périphériques et « ancestraux » du Tōhoku et des Ryūkyū sont souvent évoqués de manière équivalente.

tourmente son père qui y voit confusément une répétition des événements passés de Tokyo. Lorsque la petite fille disparaît dans un couloir de l'hôpital, la réminiscence se fait plus précise : il ne peut « *s'enlever de la tête l'image de quelqu'un de la famille devenant fou* » (家族の誰かが気がふれるというイメージを消すことができない。⁵⁷⁰). Cependant ni la tragédie, ni la « crise » ne frappent : le père retrouve tranquillement sa fille non loin de là. A la fin du récit, il s'aperçoit néanmoins qu'il y a des traces de sang sur les sous-vêtements de celle-ci, chose qu'il avait lui-même imaginée alors qu'il la cherchait : « *était-ce possible pour une fille de son âge, qui n'était même pas en cinquième année d'école primaire, ou bien était-ce lié à un signe avant-coureur ?* » (小学校の五年にもならないマヤの年ごろに、そんなことがありうるかどうか、或はそのまえじらせのようなものなのか？⁵⁷¹).

Si l'on cherche à interpréter ce texte, on y reconnaît assez bien le schéma classique chez Shimao, de la quiétude apparente perturbée inopinément par le retour de l'angoisse tenace ou de la prémonition sinistre – à l'instar des récits d'après-guerre. Cependant la fin du récit laisse au lecteur une impression d'inachèvement (le texte s'arrêtant abruptement sur le sommeil de Maya à laquelle le narrateur souhaite bonne nuit), qui est elle-même confirmée par la postface à *Shima e* citée plus haut : « *l'énergie me manquant, je me suis arrêté au moment où je chante une berceuse pour ma femme et ma fille* » (力が及ばず妻や娘への「眠りなさい」のうたのところで止まっています。). De fait, c'est toute la fin du récit de *Maya to issho ni* et, avec elle, l'angoisse du retour au quotidien des *byôsaimono*, qui paraît un aveu d'inachèvement.

L'objectif narratif de Shimao, au vu du contenu des quatre textes évoqués plus haut, *Kikontan*, *Shima e*, *Maya to issho ni* et les premières versions de *Hi wa hi ni*, apparaissait au départ de manière assez transparente : à partir d'une construction synthétisant écriture onirique et écriture réaliste, accomplir une progression thématique de l'environnement urbain, conflictuel, suicidaire, de Tokyo, vers le monde pastoral, apaisé, salvateur, des îles du Sud. Au fil des quatre textes, on éprouve ainsi l'impression d'un déplacement symétrique, de l'obscurité vers la lumière, de la solitude vers le foyer, du jugement au pardon, de la mort

570 SHIMAO Toshio, *Maya to issho ni* マヤと一緒に (Avec Maya), dans *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu*, Shinchô Online Books, op.cit., p.191.

571 Ibid., p.198.

vers la vie. C'est, sous une forme mieux adaptée à la sensibilité et à la multi-dimensionnalité de son écriture, l'aspiration à écrire le roman d'une renaissance personnelle et collective.

Pourtant, comme l'auteur l'explique toujours dans la postface à *Shima e*, cette démarche n'aboutit pas plus que les précédentes. Il n'en « *a pas eu la force* » (力が及ばず) dit-il d'abord, tout en expliquant cela ensuite par des raisons plus spécifiquement narratives :

もっとも、「日は日に」の方は、ふたりの人間の初歩的なかわりあいである夫婦のあいだの交通の記録としての「死の棘」のあとさきの小説のひとつとして書きましたから、このあと同じほどの分量の短編が三つ四つ書き足されなければ、ものがたりとしても大団円にたどりつけないわけですが、それがいつ書けるか自分でもわからぬまま、ここに収めた四篇をやっと書き終わったばかりのところだと言っているようです。⁵⁷²

De surcroît, dans la mesure où j'avais écrit « Hi wa hi ni » comme l'un des romans relatant ce qui précède et suit « Shi no toge », lui-même conçu comme le mémoire des relations d'un couple, le début des rapports entre deux êtres humains, si je n'ajoutais pas le même nombre de nouvelles de longueur équivalente (trois ou quatre) par la suite, mon roman ne pouvait pas parvenir à un dénouement, or sans savoir moi-même quand j'écrirais cela, je venais juste d'achever tant bien que mal les quatre récits réunis ici.

Shimao écrit donc finalement *Kikontan*, *Hi wa hi ni*, *Shima e* et *Maya to issho ni* les uns à la suite des autres sans pour autant les regrouper en un « roman synthétique », et donne la priorité à la suite de *Hi wa hi ni*, autrement dit à la poursuite de l'écriture de *Shi no toge*. La raison invoquée ici est celle du « grand dénouement » (*daidan.en*) de l'œuvre, une explication narrative qui peut paraître rétrospectivement étonnante quand on sait que Shimao écrira ultérieurement non pas « trois, quatre » épisodes de *Shi no toge* mais *huit*. Le « dénouement » romanesque de *Hi wa hi ni* n'aurait-il pas été au contraire de suivre la voie ébauchée initialement, dans cette évolution spatio-temporelle de la ville vers l'île, menant à la résolution d'un conflit intérieur, et magnifiant donc la portée allégorique de *Shi no toge* ? C'est de cette manière, du reste, qu'une grande partie de la critique saisit globalement son œuvre.

Or si Shimao, à ce tournant de l'écriture de son œuvre dans ces années 1961-63, multiplie les aller-retours entre « Tokyo » et « Amami », du roman du foyer au roman de l'île (en rêve ou en guerre), du temps du quotidien à celui du

572 « *Shima e kôki* », op.cit., p.79-80.

mythe, il ne parvient au final à aucune destination définitive. Plus encore que d'un inachèvement narratif, il faut parler ici d'un inachèvement symbolique, d'une impossibilité définitive de la « dialectique » dans son œuvre. C'est ce que consacre le mieux la construction du cinquième chapitre de *Shi no toge*, *Ryûki*. Ce n'est plus cependant au bout de la multiplication des esquisses et des tâtonnements narratifs que le narrateur trouve sa voie, mais dans le recours à un matériau plus ancien, et extérieur à l'expérience de la « femme malade ».

1.3) L'aiguillon du texte : de *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu* à *Ryûki*

Lorsque l'on parle de l'activité romanesque de Shimao pendant les années 61-63, on doit également aborder à nouveau la question du roman de guerre. La critique a beaucoup évoqué le rôle de l'écriture de *Shi no toge* dans le retour de l'auteur aux derniers jours de son expérience de guerre, dont le récit du déroulement était resté en suspens au soir du 13 août 1945 pendant treize ans depuis *Shutsukotô-ki* (Récit de la sortie de l'île) et reprise en 1962 avec *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu* (Le départ n'est jamais venu) puis poursuivie en 1965 avec *Sono natsu no ima wa* (En ces jours d'été). Certains l'expliquent par la similitude présumée de l'expérience de la « femme malade » et de celle de la guerre, d'autres y voient le retour à la « cause première » des événements des années 50 qui serait la guerre, l'occupation d'Amami par l'armée japonaise voire même la colonisation des Ryûkyû⁵⁷³.

Cependant, le constat de ce lien de causalité, s'il est globalement juste, manque de précision : sachant que *Shi no toge* s'écrit sur une période de dix-sept ans, aucune de ces explications ne s'intéresse à savoir pourquoi ce retour a lieu en 1962, et pas cinq ans plus tôt ou dix ans plus tard. Or le fait que *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu* soit précisément écrit entre les quatrième et cinquième chapitres

573 Parmi les critiques se livrant à ce type d'interprétations, on peut donner l'exemple de TAKEDA Tomoju, dans un article de 1973 : « Si dans le monde de Shimao il faut chercher un lien entre « *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu* » et les récits de la femme malade, on le trouvera sans doute dans le fait de raffermir la volonté du commandant de supporter la souffrance de l'agresseur, de tenter de survivre à la léthargie du quotidien d'une vie plus misérable encore que la léthargie de la mort. » 『出発は遂に訪れず』が島尾氏の世界のなかで、病妻記と接続するとすれば、加害者の苦悩に隊長が耐え、死の虚脱よりもすさまじい生という日常の虚脱に生きぬこうとする決意を回復するところに秘められているというべきだろう。(TAKEDA Tomoju 武田友寿 *Kyûkon no hisai Shimao Toshio* 救魂の秘祭・島尾敏雄 (Le rituel du salut de l'âme, Shimao Toshio), dans Aeba, op.cit., p.185).

de *Shi no toge* est quelque chose qui attire l'attention et en se penchant sur l'écriture du quatrième chapitre, *Ryûki*, dont les thèmes font remarquablement écho à l'écriture du roman de guerre, on comprend mieux le rapport que Shimao a voulu instituer entre ces deux univers.

Ce cinquième chapitre est très particulier dans *Shi no toge* puisqu'il est le seul qui se déroule en dehors de Tokyo, et surtout, en dehors du foyer. Particulier, *Ryûki* l'est aussi dans le sens où il montre le narrateur à l'initiative des choses : d'abord celle du voyage, qui se passe dans sa région natale, puis celle du double suicide qu'il tente avec Miho. L'objectif de Toshio, dès le début de ce chapitre, est d'ailleurs clair : mourir, que ce soit seul, ou avec son épouse. « *Ma décision est prise (...) Puisque j'ai décidé de vivre avec toi, si ce n'est pas possible, je n'ai pas d'autre solution que de mourir.* » (もう決心しました。(中略) ぼくはおまえと一緒にくらすことをきめたのだから、それができなければ死ぬより方法がない⁵⁷⁴) annonce -t-il. Ce n'est évidemment pas le seul endroit du roman où ce vœu s'exprime de manière précise, mais il est ici assez fort pour constituer lui-même une sous-intrigue, qui dépasse insensiblement celle qui noue quotidiennement les deux personnages : le narrateur va-t-il finir par réussir à mourir ou non ?

On a pu voir comment l'idée finalement avortée d'un possible dénouement avait influencé la construction du quatrième chapitre du roman. Toutefois l'impératif et pourrait-on dire aussi, le fantasme d'une conclusion brutale des événements est également sensible à travers la thématique même du texte. Cette pensée, à la fois pressentiment, espérance et peur, d'un dénouement proche n'appartient pas seulement au narrateur ; elle est exprimée de différentes façons et par différents acteurs du texte.

L'idée par exemple du dénouement par la mort, autrement dit par le suicide d'un des protagonistes, Toshio, Miho, ou bien des deux ensemble, est déjà en gestation depuis le tout début du roman (qui commence par le présage de Miho adressé au narrateur, « *en septembre tu quitteras la maison, en novembre tu te suicideras* »⁵⁷⁵). Cette idée s'impose concrètement à partir notamment du troisième chapitre, *Gake no fuchi*, où elle n'est encore qu'une pulsion au sein de la

574 *Shi no toge*, op.cit., p.206.

575 Ibid., p.5. « *C'était là ton destin* », *telle était l'étrange certitude de ma femme.* » (「十一月には家を出て十二月には自殺する。それがあなたの運命だったと妻はへんな確信をもっていた。)

« comédie de la folie » que le narrateur joue à sa femme pour éviter la survenue des crises. Dans le chapitre suivant, le suicide du narrateur devient un projet réfléchi : le début de *Hi wa hi ni* ne le montre-t-il pas, dans la bibliothèque de fortune qu'il a aménagée dans un coin sombre du foyer, cherchant sous le regard de son fils Shin.ichi la bonne façon de se pendre et se défiant lui-même à franchir le pas ? Au fil de ces scènes de suicides ratés, et ce bien que le narrateur ne cesse de répéter qu'il est dénué du courage d'en finir, l'idée de la mort volontaire devient petit à petit un leitmotiv quotidien.

Le dénouement est également envisagé à travers l'« intervention » factice de l'autre femme, d'où provient, par deux fois, la lettre qui annonce son intention de « venir en finir » avec Miho. Ce dernier « dénouement » possible crée enfin la nécessité d'un troisième, à savoir la fuite de la famille du narrateur de Tokyo dans le Tôhoku, épisode de rupture qui sera entièrement décrit dans *Ryûki*. Au début du cinquième chapitre, le récit se trouve dans une configuration fort semblable à celle qui prévaut dans le roman de guerre – c'est-à-dire, celle d'un personnage se préparant à une mort jugée inéluctable. Il n'est de ce fait guère étonnant que l'auteur ait voulu creuser à sa manière cette ressemblance narrative.

La structure narrative de *Ryûki* diffère assez clairement des autres chapitres. Non seulement le chapitre est sensiblement plus court, mais il paraît divisé en deux : d'abord un épisode où le narrateur et sa femme cherchent en vain un endroit pour se suicider ensemble, puis une deuxième partie qui évoque le quotidien de la famille pendant son bref voyage dans le Nord et qui est dans son déroulement plus semblable au reste du roman. Il est également frappant de voir que les positions du narrateur et celle de Miho semblent temporairement s'inverser : contrairement à ce que montre le reste du récit, le narrateur est ici en position active. C'est sur son initiative que la famille se rend dans le Tôhoku, dans son pays natal, et c'est ensuite lui-même qui prend la décision du double suicide. Il mène le dialogue, guide le déroulement de l'action alors que Miho se contente de le suivre à distance, étrangement passive, désapprouvant son mari tout en gardant le silence.

Les échos de l'expérience de guerre (ou plutôt de l'expérience de guerre ratée) sont, dans la première partie du chapitre, terriblement sensibles. Que l'on songe par exemple à cette phrase dont les accents sacrificiels évoquent sans fard la

mystique du soldat *tokkôtai* : « *Si j'arrivais à l'instant fatal à surmonter d'une façon ou d'une autre ma peur, peut-être parviendrais-je à une paralysie qui me permettrait de m'offrir à la mort en pleine extase.* » (あの瞬間の恐怖をどうにか乗り越えれば、もしかしたら麻痺が起こって恍惚となりながら自分を死に手渡すことができるだろう。⁵⁷⁶)。A l'instar du roman de guerre, le début de *Ryûki* présente la mort comme une évidence inévitable : le texte ne commence d'ailleurs sur rien d'autre que la mention de la disparition prochaine des époux et du choc que cela sera pour leurs enfants. Les deux personnages sont ainsi, comme les soldats *tokkôtai*, enfermés dans la perspective de la mort, laquelle rend à présent désuètes les turpitudes de leur quotidien, au point que la dynamique même du récit (la succession systématique de crises fondées sur un reproche de Miho, lequel est suivi d'un aveu de Toshio et d'une réconciliation provisoire) paraît brisée : « *Ma femme avait beau me lancer toutes sortes de reproches, je les balayais en disant que de toute façon peu importait puisque nous allions mourir.* » (妻がどんなに責めことばを出してきても、どおせ死ぬんだから、なんだっていいではないかと突っぱねた。⁵⁷⁷)

Dans *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu*, une description du paysage environnant de l'île, qui rompt avec le huis-clos étouffant de la caverne où le commandant de *tokkôtai* attend de partir pour sa mission dans la nuit, intervient au lendemain du 14 août, juste avant la révélation de la fin de la guerre, et donc de l'annulation de la mission suicide. Le temps et l'espace jusqu'ici comprimés par l'imminence de la mort sont ainsi progressivement libérés, jusqu'à ce que le narrateur ait la conscience de la fin de la guerre avant même d'apprendre la réalité de cette intuition de la bouche d'un autre soldat. Cet élargissement formidable de l'espace-temps associe alors d'un seul coup le paysage luxuriant et ensoleillé de l'île aux souvenirs lointains de l'enfance :

私の過去では聞いたことのない鳴きかたの蟬の声がかきこえていて、
 稲田のにおいと真夏の熱を含んだ風の肌ざわりが、小学校のころの
 夏休みを思い起こさせ、自然は充実し、がっしり統一されて見えた
 世界に囲まれていた幼いころの自分の感覚が、今取り返しのつかぬ
 悔いのようによみがえってくるのを覚えた。⁵⁷⁸

576 *Shi no toge*, op.cit., p.211.

577 *Ibid.*, p.207.

578 *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu*, op.cit., p.213.

J'entendais des cigales qui chantaient d'une façon inconnue, la sensation sur ma peau du vent qui faisait flotter l'odeur des rizières et la chaleur du mois d'août, réveillant en moi des souvenirs de vacances scolaires, la nature resplendissait et je sentais renaître en moi comme un remords impossible à assouvir la sensation d'une enfance entourée par un monde qui m'apparaissait solide et unifié.

Alors que le narrateur de *Ryūki* parcourt quant à lui son pays natal afin de trouver un endroit pour s'y suicider avec sa femme, le récit offre une description paysagère remarquablement symétrique à celle qui apparaît dans le roman de guerre. Le narrateur « *distingue vaguement la colline, avec le grand sanctuaire de la région* », paysage oublié qu'il « *retrouve* » après de longues années. Ces retrouvailles visuelles s'accompagnent dès lors pareillement d'un retour en enfance :

しまい忘れていたオルゴールがいきなり出てきたぐあいに、年月を経てまたやって来てそれを目の下に見る度に、やさしい旋律に包まれ、うそのように展開されてそこにある景色にこころをうばわれることをくりかえしてきた。⁵⁷⁹

Comme une vieille boîte à musique que j'aurais oublié de ranger et que j'aurais soudain retrouvé, je redécouvrais sous mes yeux le pays vers lequel je revenais après tant d'années, et à chaque fois que je le regardais je me sentais enveloppé par une douce mélodie, l'esprit conquis par ce paysage qui s'y déployait comme par magie.

Ce qui est intéressant ici, c'est que dans le roman de guerre comme dans *Shi no toge*, la réminiscence nostalgique apparaît accompagnée par un certain sentiment sous-jacent de gêne: dans *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu* le narrateur se voit de l'extérieur en tant qu'enfant « redevenu jeune » et cet enfant avec lequel il ne peut faire corps le « menace » (しまっていた幼い自分のすがたがあらわれて私をおびやかした。⁵⁸⁰) Dans *Shi no toge*, la « redécouverte » du paysage du pays natal s'associe de même avec une « irritation » provoquée par un autre double enfantin du narrateur : *La vue de ce paysage n'allait pas sans une faible irritation. J'entendais un bruit semblable à ceux d'objets métalliques qui s'entrechoquent, ainsi que la voix suraiguë d'un enfant, qui résonnait avec une proximité inattendue, et je sentais que le sol se dérobaît sous mes pieds* (かすかないらだち

579 *Shi no toge*, op.cit., p.207.

580 *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu* op.cit., p.214.

が景色のなかに含まれている。何か金属のぶつかり合う音や、こどものかん高い声が思わぬ近さにきこえ、今自分の立っている立ち場がなだれてゆく。⁵⁸¹). Dans le roman de guerre, le sentiment d'aliénation du narrateur s'explique par le fait que celui-ci est encore, à ce moment-là, un soldat *tokkôtai* destiné à la mort qui ignore que la guerre est finie et qu'il a, de ce fait, survécu. Il est donc incapable de faire corps avec le passé s'il n'a pas lui-même de présent stable. Pour *Ryûki*, la chose est similaire : le narrateur se prépare à mourir, va au devant de la mort, et la réminiscence lui rappelle douloureusement, par la manifestation du présent que cause la mémoire sensible, qu'il est vivant. On peut ainsi dire que le rappel à l'enfance fonctionne de la même façon dans les deux textes, et ce en dépit de circonstances totalement inversées : si dans *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu*, le « mort » est rappelé à la vie, et dans *Shi no toge*, le « vivant » est rappelé à la mort, les deux narrateurs connaissent le même rapport trouble au passé qui se manifeste précisément par la même sensation⁵⁸².

Il est également remarquable de voir comment dans sa marche vers la mort le narrateur de *Ryûki* est amené à entreprendre en parallèle une sorte de voyage dans le temps. S'orientant vers le lieu où il espère accomplir son suicide à l'aide de fugaces souvenirs d'enfance, il est ensuite amené vers la « colline aux tombes », lieu où est enterré sa grand-mère maternelle, ainsi que d'autres personnes de sa famille. Dans ce lieu originel, presque utérin, le narrateur évoque le souvenir de sa mère, qui est enterrée plus loin, et aperçoit non loin de là un enfant lui-même accompagné de sa propre mère – une scène qui, là encore, renvoie intensément au passage de *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu* qui précède la révélation de la fin de la guerre⁵⁸³. Le narrateur s'avère incapable de passer à l'acte dans ce cimetière familial, et décide de chercher un autre endroit. Cependant, cherche-t-il réellement en fait à « en finir » ? « *Un certain sentiment* » semble progressivement l'habiter et dominer de son ombre son intention initiale :

581 *Shi no toge*, op.cit., p.208.

582 Dans quelle mesure, d'ailleurs, l'hallucination sonore des « objets métalliques » que perçoit le narrateur de *Shi no toge* ne renvoie-t-elle pas à l'univers « métallique » de la guerre, des armes, et du bateau-suicide de *tokkôtai* ?

583 Juste après la scène du souvenir d'enfance, décrite précédemment, le narrateur du roman de guerre, poussant le déplacement temporel jusqu'au bout, s'adresse en effet à un couple de villageois cultivant un champ, à l'un des enfants desquels il s'identifie.

いつのまにかある感情にとりつかれていて、それが何であるかつかまえられない。過去のほうにあとがえって行くような気分が伴ない思い出せそうで、逃がしてしまう。どこか旧家の古い大きな家のはなれにひとりで下宿している気分かと思ったりしたが、的を射て、快く霧散するふうではない。⁵⁸⁴

Sans que je m'en rende compte, un certain sentiment avait pris possession de moi, et il m'était impossible de saisir ce qu'il était. Je me sentais revenir vers le passé, et je pensais réussir à me souvenir, mais ce souvenir m'échappait. Il me semblait être en pension dans le pavillon d'une grande et vieille demeure appartenant à une ancienne famille noble, mais je n'avais pas l'impression de viser en plein dans le mille avec une incertitude qui se dissipait agréablement.

A ces lignes, on comprend que le comportement « suicidaire » du narrateur paraît à présent avoir dépassé son but premier et apparent – mettre un terme à sa vie misérable, régler définitivement le conflit inextricable avec Miho, ce qu'on pourrait appeler en termes méta-romanesques « achever le roman ». Si le narrateur fait preuve au départ d'une supposée détermination à en finir, il en vient pourtant à « *prévoir qu'au dernier moment il serait sans doute incapable d'agir* » (最後のところでそれができないかもしれぬと予想する⁵⁸⁵). Et de surcroît, il ne croit même pas que la mort puisse être la résolution du conflit familial : elle ne peut être que son *silence* (« *même si nous nous pendions ensemble, ma femme et moi garderions le silence, sans réconciliation possible, pour l'éternité* » (いっしょにくびれても妻と私はおそらく永遠に和解できずに沈黙してしまうだろう⁵⁸⁶).

Le narrateur ne donne pas l'impression de rechercher la mort comme achèvement. Et s'il la recherchait en fin de compte, pour la raison exactement inverse : parce qu'il a acquis l'intime certitude qu'elle représente pour lui un « inachèvement » ? Son intention, dès lors, ne serait pas de mourir, mais d'atteindre ce seuil de passage entre la mort et la vie qui procure l'impression de l'immortalité et de l'intemporalité. Il décrit ce point de bascule au moment où Miho, en larmes, l'implore de ne pas accomplir le geste fatal et promet de ne plus « recommencer » : *Comme si on avait poussé d'un coup les vannes d'un barrage, le monde extérieur déferla en avalanche dans ma poitrine comprimée. C'était un sentiment que j'avais l'impression d'avoir déjà connu quelque part.* (関の戸を一気

584 *Shi no toge*, op.cit., p.215.

585 *Ibid.*, p.214.

586 *Ibid.*, p.211.

に押しあげたように、くぐまっていた胸のなかに外部がなだれてはいった。これはいつか出会ったみたいなきもちだ。⁵⁸⁷). Ce « sentiment déjà connu » n'est-il pas le retour au même instant de prescience – le fait que l'auteur réutilise ici la métaphore d'un élément liquide qui se libère à l'intérieur de lui-même en est sans doute la preuve la plus forte – qu'éprouve le protagoniste du roman de guerre de 1962 lorsqu'il parvient enfin à comprendre que la guerre est finie ? :

七島蘭の植わった畑のそばを通ったとき、逃げてしまった夢の尾をひよいつかまえた思い出し方で、内火艇の謎がほどけそうになった。つかえて取れなかった栓が外れとび、分からなかった向こうがわの水が伝わってきたように、センソウハ、オワッタノカモシレナイ、という考えが頭に來た。どう終わったかは想像もできないが、とにかく、それは、終わったのではないか。⁵⁸⁸

Je passais à travers un champ où poussaient des joncs des îles du sud, et c'est alors que, comme si j'avais soudain saisi par la queue un rêve qui s'échappait, je parvins presque à élucider le mystère de la vedette. Comme si un bouchon avait sauté, libérant une eau inconnue de l'autre côté, la pensée jaillit dans ma tête : la guerre est peut-être finie. Je n'aurais su imaginer comment, mais, sans doute, elle était finie.

En s'approchant d'une mort qu'il met lui-même en scène, le narrateur de *Ryûki* se rapproche insensiblement d'un tel instant, mû par un « sentiment inexplicable », accompagné par un « retour au passé », vers une lointaine « cible » « indéfinissable », alors que le texte dépasse là pleinement son inamovible configuration narrative d'ensemble, de crise de Miho en rémission et de rémission en crise de Miho, pour faire apparaître au narrateur une réalité supérieure. Le pardon de Miho qui est systématiquement refusé au narrateur dans le roman, de la même manière que la « fin de la guerre » est traitée en mirage illusoire dans les romans de guerre et d'après-guerre, joue ici le rôle de transcendant du quotidien et fait entrevoir à Toshio le salut – c'est-à-dire non pas simplement la perspective de la survie terrestre mais celle de la vie éternelle. Cependant la certitude d'avoir obtenu le salut n'est naturellement qu'éphémère. Passé le moment d'euphorie, le narrateur est rapidement repris par ses doutes et traite son suicide raté en « défaite ». « *C'était comme si j'avais été acculé par le pressentiment que ma femme s'y opposerait totalement et que je renoncerais au*

587 Ibid., p.217. Je souligne. Le manuscrit originel indique d'abord どこかで, qui est barré et remplacé par いつか, ce qui renforce l'idée de réminiscence.

588 *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu*, op.cit., p.215.

bout du compte. » (妻が最後にはきっと反対して結局は中止してしまうにちがいないことに予想して追いつめていたみたいだ。)

Pour autant, quel sens a vraiment cette « défaite » ? Si elle est négation de la mort, elle est aussi perspective de mort, de mort en tant que répétition du même quotidien sordide, en tant qu'inachèvement. On est obligé d'en revenir ici à l'aspect méta-littéraire de *Shi no toge* et à la mise en abyme de l'acte d'écriture dans l'œuvre : si la mort dans *Shi no toge* est un aiguillon, elle est avant tout celui du texte, elle se perpétue, à travers le rôle de Miho (qui pousse le narrateur vers la mort tout, en définitive et exactement comme dans le roman de guerre, le retenant de ne pas sauter dans l'abîme) comme principe narratif de non-achèvement du roman.

La « défaite » du narrateur représente en somme la « victoire » du roman, et non ce qui dans la dialectique biblique devrait être celle du Christ – le remplacement de l' « aiguillon de la mort » par l'espérance de la vie éternelle. L'aiguillon de la mort relance Toshio encore et encore, dès la seconde partie du même chapitre : la promesse faite par Miho de ne plus persécuter son mari et d' « oublier le passé », qui arrête le geste de celui-ci face à l'arbre, s'évanouit presque instantanément (« *il m'était impossible de croire sur parole ma femme, lorsqu'elle m'avait dit qu'elle ne recommencerait plus* » 妻がもうハジメないと言ったことばを、そのまま信ずるわけにもいかない⁵⁸⁹). Le texte ne multiplie pas par hasard dans cette première partie du chapitre la présence du verbe はじまる ou はじめる (commencer), d'ailleurs mis successivement en emphase en katakanas. Son emploi commence avec le discours du narrateur rendant sa femme responsable de ses intentions suicidaires : « *Si tu n'avais pas commencé (mes mots se firent de nouveau plus brutaux), il n'y aurait pas eu de problème.*⁵⁹⁰ » 「おまえ (とことばがまた乱暴になり) さえハジメなければなにももんだいはないんだ。」 Miho réitère ensuite d'elle-même l'utilisation du verbe au « moment fatal », lorsque son mari est en passe de commettre l'irréparable : « *Je t'en supplie, ne fais pas ça ! Je ne commencerai plus !* » 「そんなこわいことはもうやめてえ。あたしもうハジメない。」 » Puis le lendemain, lorsque Miho trahit sa promesse et lui

589 *Shi no toge*, op.cit., p.218.

590 *Ibid.*, p.215

rappelle ses errements passés, on retrouve le terme en boucle dans les paroles désabusées du narrateur :

「わかった。わかった。もうわかったよお。とにかく過去は忘れるって、あんなに言ったじゃないか。やめてくれ、やめてくれえ。やっぱりハジマっているんだ。絶対ハジメませんとあんなに言っておきながら、やっぱりハジメるんだ。ハジマリだ、ハジマリだ。」⁵⁹¹
« Ça va, ça va, je sais. Je te dis que je suis au courant. Quand même, tu avais bien dit que tu oublierais le passé, n'est-ce pas ? Ça suffit ! Évidemment tu as commencé. Tu avais pourtant dit que tu ne commencerais plus jamais, et là évidemment tu recommences. Ça recommence, ça recommence. »

En se référant au manuscrit de *Ryûki*, on constate que ce n'est pas le verbe *hajimeru/hajimaru* que l'auteur avait d'abord utilisé de manière répétée pour qualifier le comportement de Miho⁵⁹². On trouvait à sa place le terme « *mugari* » ムガリ, dont on a déjà pu voir qu'il s'agissait d'un mot de Miho, signifiant en dialecte d'Amami « grommeler » ou « être de mauvaise humeur ». Le fait que le vocabulaire de Miho soit, de manière aussi manifeste et insistante, remplacé par un mot que prononce originellement le narrateur est donc très significatif. A cet endroit du récit, le narrateur exerce en effet un contrôle paradoxal sur le texte, qui se manifeste à travers le double sens du terme « *hajimari* » : si ce mot implique, du point de vue de l'intrigue, le recommencement des mêmes séances de torture verbale, à un niveau méta-romanesque il parachève le re-« commencement » du roman, par-delà l'expérience de mort avortée du narrateur.

Car naturellement le même quotidien reprend fatalement, semblable à celui de Tokyo : dès le soir, Miho retrouve son « *regard des mauvais jours* », puis la « crise » éclate rapidement et, après quelques heures d'accalmie, « recommence » le lendemain. Les initiatives que prend le narrateur, de son suicide jusqu'à la décision de trouver un emploi pour s'installer sur place, avortent. Rien, en apparence, ne se modifie. Le temps clos reprend son cours là où il s'était brièvement arrêté en haut de la montagne⁵⁹³, imperturbablement, comme si rien

591 Ibid., p.223

592 *Ryûki (sôkô)* 流棄(草稿), daté du 13 au 30 janvier 1963, KKB, n°02000011300, p.35-36.

593 Si la métaphore spatio-temporelle qui symbolise le mieux le quotidien onirique est incontestablement celle de la rivière ou du flot, elle trouve souvent dans l'univers de Shimao un contrepoint à travers l'image des endroits pentus ou surélevés (la tour de

n'avait eu lieu, comme si l'interrogation biblique de Paul « *Ô mort, où est ta victoire ?* », se transformait ironiquement en son contraire : « *Ô vie, où est ta victoire ?* ». Sur le plan de la construction narrative, les hésitations qui ont persisté jusqu'à la composition de *Ryûki* prennent fin. *Shi no toge* se mue définitivement en une mécanique bien huilée.

A quoi sert au récit, finalement, cet épisode d'errance suicidaire et de transcendance éphémère, en dehors de l'expression implicite du refus de l'achèvement du texte ? A mon sens, s'il laisse une trace dans *Shi no toge*, c'est non en changeant l'orientation mais en y intégrant une dimension supplémentaire : celle du passé lointain. Jusque là, le passé était entièrement soumis à la vision diabolisée qu'en avait Miho, et que le narrateur s'efforçait d'adopter. Il était donc étroit, comprimé, comme une boîte qu'il était interdit d'ouvrir. Ici, dans *Ryûki*, apparaît un nouveau passé, qui ne renvoie plus à « *aitsu* » et à la vie urbaine qui lui est associée, mais s'ouvre sur l'enfance du narrateur, et même au-delà, sur les « origines », c'est-à-dire sur un territoire mental infiniment plus vaste et moins souillé. Dans la deuxième partie du chapitre, on peut donner en exemple deux éléments qui portent la marque de cette intégration. D'abord le fait que les crises de Miho continuent de s'entrelacer avec les souvenirs d'enfance du narrateur (notamment quand celui-ci se rend sur la tombe de sa mère, ou qu'il cherche Miho disparue) ; ensuite par le projet de quitter de manière prolongée Tokyo, qui apparaît pour la première fois dans le roman :

長い都会生活のあとでは、樹木に囲まれた屋敷のたたずまいや、金属的な音響のきこえない、土や展望のきく広さにかこまれたいなかに移り住めば、みずみずしい生活がそこで営まれる期待が持てた。どうしてもしばらくをいなかでくらそう。過去の記憶とからみ合った東京では、妻の疲れ切った神経をもとにもどすことのできないことはあきらかだ。⁵⁹⁴

Après avoir longtemps habité dans la grande ville, déménager dans une campagne où l'on trouverait de l'espace, de la perspective, de grandes propriétés entourées d'arbres, et nul bruit métallique, portait l'espérance d'une vie épanouie, pleine de fraîcheur. Il fallait absolument vivre à la campagne un certain temps. Dans ce Tokyo entremêlé avec les souvenirs du

Matenrô, le col et les falaises de *Shima no hate*, la colline de *Shuppatsu tsui ni otazurezu* ou de *Ryûki*) qui représentent, en l'occurrence, le « moment décisif » où le narrateur du récit échappe à son quotidien.

594 Ibid., p. 231.

passé, il était clair que jamais les nerfs de ma femme ne pourraient retrouver la paix.

Dans ce désir de campagne paisible se dessine le vœu ensuite clairement exprimé de « construire un nouveau passé », c'est-à-dire de rejoindre le passé esquissé par traces dans *Ryûki* et qui est ensuite assimilé à Amami. C'est à cet élargissement du passé au-delà du quotidien, et au-delà aussi du « récit d'*aitsu* » fait par Miho, que correspond ainsi sans doute le mieux la formule de Shimao dans *Jushô no ato no ima*, « combattre dans le temps total_et originel ».

1.4) Le départ inachevé

Ce que *Ryûki* met en branle est donc une intégration, un entrecroisement, un élargissement du temps ; mais il ne saurait être question d'achèvement, de résolution ou d'ascension, et ce, jusqu'à la fin abrupte du roman. Comme le résume Suzuki Naoko, dans le roman, « *le narrateur trahit tant son vœu de dénouement que celui de retour* » (語り手の終局への欲望、回帰の欲望を裏切り⁵⁹⁵). Les titres des chapitres successifs de l'œuvre expriment eux-mêmes cette contradiction entre un désir ou une « promesse » de départ, de dépassement, de dénouement, et la stase spatio-temporelle du quotidien. Ainsi *Ridatsu* 離脱 exprime littéralement le fait de quitter, la « rupture », et est suivi du chapitre éponyme *Shi no toge*, l'« aiguillon de la mort », ce qui est le principe récursif du roman. Puis, successivement, *Gake no fuchi* 崖のふち (Le bord de l'abîme, troisième chapitre), le « faux départ » de *Ryûki* 流棄⁵⁹⁶ (Dérive, cinquième chapitre), *Hi no chijimari* 日のちぢまり (le « rétrécissement du soleil », septième chapitre, qui annonce la fin du jour, donc symboliquement la Mort), *Sugikoshi* 過ぎ越し (le « temps pascal » de la Pâques Juive, lorsque les Juifs sont sortis d'Egypte, neuvième chapitre) et enfin *Hikkoshi* 引越し (le « déménagement »,

595 Suzuki N., « *Shi no toge* ni okeru imi no tôsô », op.cit., p.42. Suzuki emploie le terme de *kaiki* 回帰 qui signifie « retour » en faisant référence au « retour » vers Amami, mais aussi au-delà, vers la Terre Promise de la Bible (« un « voyage de retour vers la « Terre Promise » des « Iles du Sud » » 「南島」という「約束の土地」への回帰の旅)

596 流棄 renvoie aussi, dans la religion shintô, à la pratique de rejeter dans une rivière sacrée près du temple les objets que l'on a préalablement purifiés. Dans le neuvième chapitre du roman, *Sugikoshi*, le couple accomplit d'ailleurs un rituel de ce genre.

onzième chapitre) , alternent tour à tour avec la répétition en contraste du « jour » qu'évoquent *Hi wa hi ni* 日は日に(Un jour à l'autre, quatrième chapitre), *Hibi no rei* 日々の例(La ligne des jours, sixième chapitre), *Hi o kakete* 日を繋けて(La chaîne des jours, dixième chapitre), et la perspective de l'enfermement dans le milieu clos du foyer ou de l'hôpital, à laquelle renvoient tant *Ko to tomo ni* 子と共に (Avec les enfants, huitième chapitre) que *Nyûin made* 入院まで (Jusqu'à l'hospitalisation, douzième et dernier chapitre). Plutôt qu'une signification propre à chaque chapitre, cette alternance sémantique au sein des titres semble ainsi refléter la construction implicite de l'œuvre tout entière.

En somme, pour dire les choses autrement en s'inspirant du titre du roman de guerre, on peut affirmer que dans *Shi no toge* également « *le départ n'est jamais venu* ». Comme *Ryûki*, *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu* met en scène la perspective de la mort comme délivrance, tant attendue, à la fois espérée et crainte, puis la libération subite de la vie, comme formidable élargissement du temps, retour nostalgique à l'enfance, espoir d'un monde nouveau, et puis, sourdement, le retour à un « quotidien de guerre » inextricable. On peut, à la lumière de ces ressemblances narratives, affirmer sans exagération que si *Shi no toge* a poussé de nouveau Shimao vers l'écriture de sa singulière expérience de guerre, l'inverse est au moins aussi vrai : le roman de guerre a servi tant de source d'inspiration que de modèle apparent à l'écriture de *Ryûki* publié un an plus tard. Shimao a en fait sans doute cherché ici quel était le sens à donner à la temporalité de *Shi no toge*. Et que ce retour au climax de l'expérience de guerre exprimait-il si ce n'est le refus d'une trajectoire ascensionnelle et/ou rédemptrice vers le « paradis » d'Amami ? La vie ne peut pas être l'achèvement de son roman, pas plus que la mort, qui ne vient jamais, ne peut l'être : l'entrelacement successif des deux, la vie après la mort, la mort après la vie, est son seul horizon.

Dans la postface à *Shima e* évoquée plus haut, Shimao pressent déjà cette impossibilité de « partir » : « *Après la direction prise vers « Shima e », le quotidien et les événements de l'île m'attendent sans doute désormais, cependant je doute fort que l'univers de la folie qui se perpétuera au-delà de « Hi wa hi ni » me délivre.* » 「島へ」と方向を定めた以上、島の中の日常と事件が待ち受けているはずですが、「日は日に」のあとにつづくものぐるいの世界も私を釈放してくれそうにもありま

せん。⁵⁹⁷ Puis dans les après-propos des chapitres de *Shi no toge* qui s'enchaînent d'année en année, il est de moins en moins question de clore quoi que ce soit. L'auteur exprime à la fois le désir et le rejet d'une conclusion, parachevant l'impression d'un récit tendu vers un dénouement qui n'arrive jamais, de même qu'il enferme son auteur dans la circularité de son écriture : « *Est-ce le style de mes romans qui me poursuit de plus en plus, ou bien est-ce moi qui ai pris les devants et me suis enfui, je n'en sais rien* » (文体がしだいに私を追いつめるのか、自分で先まわりして逃げこむのか、わかりません。), se demande-t-il ainsi en 1968⁵⁹⁸. Comparant ses romans à des « flaques d'eau », dans la lignée des métaphores aquatiques qui parsèment son œuvre, Shimaō ajoute encore « *Je ne peux pas cacher que j'aimerais essayer d'aller vers des flaques d'eau que je ne connais pas encore. Mais dans quel autre type d'univers pourrais-je alors entrer ? Rien qu'à la pensée de terminer d'écrire Shi no toge je me sens défaillir.* » (未知の水たまりに行ってみたい気持をかくせません。しかしこのほかのどんな世界に私がいって行けるでしょう。「死の棘」を書き終えることを考えるだけでも気が遠くなります。)

Dans un texte un peu plus ancien, servant de postface à *Hi no chijimari* (Le rétrécissement du soleil), le septième chapitre, il évoque aussi l'effet d'« épuisement » de ce roman qui, à l'instar de ce qui se passe avec le langage de son propre narrateur soumis continuellement à l'interrogation de Miho, assèche les possibilités d'écriture « autre » en absorbant toutes les dimensions de l'expérience :

「死の棘」を書き終えてしまえば、私に書く何がのこっているのか。今までとて、書こうとすればどんな凹凸もその陰影を消して平垣になってしまったが、このごろはいっそうそれがひどくなって、目のとどくかぎり、そしてその先の先のどこまでも、書くべきどんな手がかりの高低をもとどめぬ曠野に立たされているようだ。⁵⁹⁹

Quand j'aurais fini d'écrire « Shi no toge », que me restera-t-il à écrire ? Même si jusqu'à présent en écrivant j'ai toujours fini par effacer toutes les nuances et aplanir toutes les aspérités, aujourd'hui la chose est plus terrible encore, où que je pose mes yeux, je ne vois qu'une lande désolée qui, encore et toujours plus loin, ne préserve aucune hauteur qui puisse me fournir le moindre indice sur ce qu'il faudrait écrire.

597 « *Shima e kôki* », op.cit., p.79.

598 SHIMAO Toshio, *Hi o kakete kôki* 『日を繋けて』後記 (Postface à *Hi o kakete*), dans *Shimaō Toshio zenshû* vol.14, op.cit., p.323-324.

599 SHIMAO Toshio, *Hi no chijimari kôki* 『日のちぢまり』後記 (Postface à *Hi no chijimari*), dans *Shimaō Toshio zenshû*, vol.14, op.cit., p.215-216.

Le chapitre qui sert d'appui à cette postface met d'ailleurs remarquablement bien en relief l'impossibilité pour l'auteur de quitter l'univers de *Shi no toge*. Dans ce chapitre, le narrateur conduit pour la première fois sa femme à l'hôpital, et éprouve alors la vive sensation – et tentation – de la séparation. A la fois soulagé et inquiet, il découvre une Miho qui assommée par les électrochocs sombre dans le silence, avant qu'au retour du couple dans le foyer, l'épouse ne déclenche une nouvelle crise. Elle est alors « *redevendue la machine à questionner encore pire qu'avant* » (前に輪をかけた尋問機械となり), plus impitoyable que jamais, paraissant même désormais inhumaine : « *Elle ne s'adressait plus à son mari, on aurait dit une chose doublée d'acier, sans trace de sang humain, qui s'était mise en marche et tournait sans relâche.* » (夫への話かけではなく、まわりだした機械が止まらずに回転しているだけの、何か血のかよわぬはがねで裏打ちされたものようだ。⁶⁰⁰). Face à cette « machine », le narrateur ne trouve pas d'autre choix que de mettre celle-ci au repos avec des médicaments. Pourtant, étrangement, cette solution temporaire ne lui apporte pas le soulagement, mais l'angoisse devant la vision de la mort :

しかしなぜか、むりむり毒を飲ませたきもちがし、気がめいつてきておさえられない。いよいよ妻が眠ってしまうと、今度はその沈黙が死のように思え、むしように寂しくなってきた。好きなよう存分にしゃべらせておけばよかったと思い、しゃべっているときの、かまきりが首をもたげたふうの恰好が目にとびりついて消え去らない。

Cependant, j'éprouvais sans savoir pourquoi l'impression d'avoir forcé ma femme à boire du poison et j'étais pris par une détresse incontrôlable. Lorsque ma femme finit par s'endormir, le silence qui régna alors me fit penser à la mort, et et je me sentis horriblement seul. Je pensais que j'aurais dû plutôt la laisser parler de tout son saoul, et l'image de sa façon, quand elle parlait, de tendre le cou comme une mante religieuse, continuait de me hanter.

Dans ce passage final de *Hi no chijimari* où, comme souvent dans *Shi no toge*, le narrateur se retrouve pris au piège de sentiments contradictoires, l'association entre le silence soudain de Miho avec la mort montre que le cycle que décrit le roman se trouve ici à la césure entre la fin de la parole et son inévitable recommencement. Comment résumer en somme ce cycle ? Au commencement, peut-on dire, il y a le Verbe, ou plus précisément dans le cadre

600 *Shi no toge*, op.cit., p.315.

romanesque, l'acte irrépressible d'écriture, la volonté infernale d'écrire un roman. Or, pour Shimao, pour écrire, il faut pécher. Ce péché entraîne le jugement. Or le jugement précipite le foyer vers l'évidence inéluctable de la mort. Tous les choix que peut faire le narrateur ramènent en effet à cette évidence. S'il part, sa femme meure ; s'il reste, c'est lui qui est en danger. La mort finit ainsi par devenir une issue logique, tout en ne cessant de représenter le silence et la séparation éternelle. Dos au mur, et mû par l'amour de sa femme, le narrateur finit systématiquement par repousser cette issue. À travers ce choix, Shimao consacre la parole divine et la continuation du roman, ce qui transforme momentanément les termes de l'intention initiale (laquelle devient « pour expier, il faut écrire »), mais qui, fatalement, ramène aussi la dynamique au point de départ.

Contrairement au récit de guerre, on ne peut pas ici simplement évoquer l'inachèvement de l'expérience elle-même pour justifier cette obsession circulaire. L'« expérience *Shi no toge* », pour ce que Shimao en déclare lui-même dans sa double confession de *Tsuma e no inori*, plus de dix ans plus tôt, est terminée, ou le temps en a en tout cas considérablement affadi le danger. Mais elle a cédé la place à l'expérience de l'écriture de *Shi no toge*, laquelle s'inscrit désormais dans une recherche formelle davantage que dans le cadre de l'urgence « thérapeutique » qui l'a vu originellement naître. L'exemple de la construction du quatrième chapitre montre que cette recherche s'est largement engendrée dans le fil de l'écriture du roman – sans pour autant que cela ne l'empêche d'entretenir des liens étroits avec le reste de la production littéraire de l'auteur, passée et présente. C'est à ce titre que cette expérience d'écriture est paradoxalement à la fois « achèvement », comme aboutissement de ce qui est devenu une méthode romanesque, mais aussi « inachèvement », comme recherche de sens.

1.5) Sur la « fin » du roman

Shimao a déclaré à son ami le critique Okuno Takeo que l'endroit où se terminait *Shi no toge* avait peu d'importance⁶⁰¹, comme pour sous-entendre qu'il aurait très bien pu continuer à l'écrire indéfiniment. Cependant, ne faut-il pas là voir encore dans cette déclaration cette posture d'écrivain « anti-structure » que

601 Shimao, Okuno, op.cit., p.87.

Shimao tient, de manière récurrente, à présenter à son lecteur ? On sent bien à la lecture du texte qu'en s'arrêtant sur le seuil de l'hospitalisation du couple, le roman s'achève précisément là où il devait s'achever. Il respecte par là une unité de lieu et d'action propre à tout le roman, et surtout il parachève la cohérence narrative de l'ensemble des « *révélés de la femme malade* » sans présenter de redites, se proposant simplement par la perspective tracée par ce dernier chapitre *Nyûin made* (« Jusqu'à l'hospitalisation »), de figurer un processus intimement circulaire.

Ce qui est vrai par contre, c'est qu'au-delà de sa déclaration ci-dessus Shimao a réellement tout fait pour donner l'impression d'un roman sans conclusion narrative, embourbé dans un quotidien sans fin et sans espoir. Le dernier paragraphe, qui commence par la mention que « *le lendemain du jour du traitement la situation s'était à nouveau aggravée* », s'étend ensuite sur un bloc de plusieurs pages, sans un seul retour à la ligne, en un flot de conscience étouffant le lecteur jusqu'au point final. Quant à la dernière phrase, elle est elle-même un chef-d'œuvre d'ambiguïté : le narrateur évoque tour à tour « *le départ vers une nouvelle vie* » (新しい生活に出発) puis dans le même souffle les lettres d' « *aitsu* » que Miho lui demande à tout prix de récupérer, concluant sur une phrase terriblement suspensive (*Mais arriverais-je à persuader ma femme d'abandonner l'idée de récupérer les lettres ? Aucun moyen ne me venait à l'esprit, déjà une sombre inquiétude avait jeté son ombre...ただ手紙の取りもどしをどう妻にあきらめさせるか、その方法の考えつかぬことに、暗い危惧が影を落としてはいたが。*⁶⁰²).

Suzuki Naoko voit dans cette demande terminale de « récupérer les lettres » le symbole de la « *postposition du sens* » commune au roman tout entier, les lettres étant censées renfermer le contenu de l'histoire, du « passé » de Toshio que le lecteur n'apprend jamais vraiment⁶⁰³. Cependant, ce qu'implique l'action

602 *Shi no toge*, op.cit., p.404-405. L'insistance de Shimao à vouloir laisser le texte en suspens apparaît de manière sensible au fait que, dans le manuscrit, la dernière partie de la phrase finale se terminait originellement par une formulation affirmative : « *L'ombre qui s'étendait à l'idée que je ne trouvais aucun moyen pour cela laissa soudainement planer une appréhension.* » (その方法の考えつかぬことにちらと暗い危惧が) 横たわっていることが気がかりとして残った。) (*Nyûin made (sôkô)* 入院まで (草稿), KKB, n°02000011375, p.68).

603 « *Le contenu des lettres, qui est ce « passé » qu'ils veulent totalement tirer au clair, esquivent les deux personnes, et esquive le narrateur. Les mauvaises actions de Toshio, le passé de Toshio, l'histoire de Toshio – le discours narratif ne fait que tourner à vide autour de ces choses, sans jamais en dévoiler tous les aspects. Les lettres « postposées » symbolisent la postposition de la résolution du sens.* » (すっかり明らかにしてしまいたいと思っている「過去」そのものである手紙=意味は、ふたりをすり抜け、語り手をもすり抜けてしまう。トシオの悪事、トシオの過去、トシオの歴史は、ついにその全貌をさらすことなく、物語言説はそ

n'est pas seulement le contenu supposé des lettres. Il s'agit aussi et surtout de reprendre des lettres qui appartiennent à présent à « *aitsu* » : c'est précisément la raison pour laquelle la requête terrifie le narrateur, puisque cela suppose fatalement de revenir vers son ancienne maîtresse d'une façon ou d'une autre. En laissant pointer la possibilité de cette visite, ou tout du moins l'impossibilité de trouver un moyen de l'empêcher, le texte ne « postpose » pas le sens, mais au contraire invite implicitement à sa perpétuation, en remettant le déroulement de son processus circulaire à zéro, depuis en somme le « péché originel » sexuel et littéraire que symbolisent les relations du narrateur avec « *aitsu* ». Le narrateur ne penche-t-il pas lui-même vers cette interprétation, quelques pages plus tôt, lorsqu'il affirme qu'à « *entendre qu'on lui murmurait à l'oreille d'approcher la femme en prétendant vouloir reprendre leurs relations, puis de s'enfuir pour revenir à la maison après avoir récupéré les lettres, on lui faisait entrevoir soudain un nouveau monde, chose dont il était impossible qu'elle ne l'incite pas à la confusion* ⁶⁰⁴ » ? Cette symbolique du retour au point au départ trouve d'ailleurs un écho dans le titre même du chapitre *Nyûin made*, puisque, comme on le sait, c'est par le récit de l'hospitalisation des époux qu'ont commencé les « récits de la femme malade ». Dans *Shi no toge*, inachèvement et circularité du récit vont ainsi de pair jusqu'au bout.

2) L'inachèvement du rêve

2.1) A propos du temps interne du récit

Si le récit finit par assumer son propre inachèvement, celui-ci est aussi présent dès le début de l'œuvre dans le temps intérieur du récit. Or cet aspect narratif nous permet également de revenir à la problématique de la méthode du rêve. *Shi no toge* est un roman du quotidien, qui montre le déroulement des jours,

の周りを空しくめぐるしかない。先送りされた「手紙」とは、意味決定の先送りを意味する。) (Suzuki N. « *Shi no toge ni okeru imi no tôsô* », op.cit., p.42).

604 もう一度よりをもどすふう装って女に近づき、手紙を取りかえしてから逃げ帰ってこいなどとささやかれると、いきなり別の世界をかいま見せられたぐあいでは私はへんてこな混迷をはじめないわけにはいかない。(*Shi no toge*, op.cit., p.496-497).

mais ce n'est pas un journal : il ne s'inscrit pas dans le temps humain, et donc n'offre pas de coupure « externe » à son propre processus narratif. Certes, le rythme particulier du récit offre lui-même des moments de répit, puisque après chaque « crise » de Miho s'installent des épisodes de réconciliation, de rémission, de quiétude, mais c'est justement parce que leur temporalité est dictée par Miho – c'est-à-dire par l'élément qui échappe au contrôle du narrateur – qu'ils n'introduisent pas de vraie rupture dans le cours de l'action, comme la mécanique d'une machine laissée momentanément au repos avant de reprendre à un instant aussi imprévisible qu'inéluctable. Le récit paraît ainsi toujours en état d'éveil, actif, constant et continu, à l'image du rythme du réveil-matin dont la mystérieuse remise en route ouvre le deuxième chapitre, quand le narrateur le croit « *possédé par la volonté de Miho* » (妻の意志が乗り移ったからだ、すぐ考えてしまう⁶⁰⁵).

Comme on a déjà pu le voir, le sommeil ne crée pas de pause dans le récit. La première raison en est que les deux personnages principaux, bien souvent, n'arrivent pas à dormir. C'est le cas, exemple déjà cité, dès le début du roman, dans « *Ridatsu* », où la durée de l'insomnie correspond indirectement à sept jours (ce qui se comprend à partir de la mention que Toshio et Miho trouvent enfin le sommeil pour la première fois « *depuis le déclenchement des événements* » et que leur réveil intervient « *au matin du huitième jour* »). Comme il est de coutume chez Shimao, le chiffre n'est sans doute pas choisi au hasard, et s'il est possible de voir dans ce passage initial la « Genèse » du texte même, il faut donc considérer par là que cet état d'insomnie est amené à dominer, à « engendrer » le reste du roman tout entier. C'est d'ailleurs sous ce même terme d'« insomnie » que Toshio caractérise d'abord le mal de sa femme auprès des médecins de l'hôpital psychiatrique, hôpital auquel il finit d'ailleurs par se rendre pour demander des « somnifères ». Et quand lui-même, au troisième chapitre, se met en tête de trouver la meilleure manière de mourir, c'est encore une fois aux somnifères qu'il pense – comme s'il s'agissait moins de sortir de la vie que de l'état d'insomnie induit par sa situation présente. A plusieurs reprises dans le texte, les deux protagonistes continuent ainsi de souffrir explicitement de l'absence ou du manque de sommeil, que ce soit les deux ensemble en même temps ou bien séparément – l'un ou l'autre cas impliquant, par cette fusion des perspectives que met en place le texte, la continuité implacable du phénomène.

605 *Shi no toge*, op.cit., p.33.

L'autre cas de figure sont ces épisodes nombreux où le sommeil survient réellement, mais où il apparaît comme un leurre, voire comme l'accélérateur de la crise elle-même : ainsi par exemple ce long passage du troisième chapitre, où le narrateur au réveil, « *la tête encore obscurcie par le sommeil* », se met à évoquer le souvenir agréable d'une femme du quartier, souvenir « interdit » dont la simple évocation en demi-rêve lui inspire la crainte d'une crise imminente de Miho. Dans le chapitre suivant, le sommeil est aussi présenté comme un état de guerre larvée : « *nous étions tous deux cernés par une atmosphère d'excitation semblable à celle qui règne la nuit à la veille d'une offensive* ⁶⁰⁶ ». Ou bien, à des endroits récurrents du roman, il est à peine mentionné que la prochaine crise éclate déjà, et à peine endormi le narrateur « ouvre les yeux » sur Miho qui le persécute sans la moindre entrée en matière, comme si le jour n'avait jamais cessé, tel ce passage de *Hi wa hi ni* :

その夜、そこで泊めてもらったが、寝つくまで発作は起こらずにすんだ。お
おみそかの夜から寝不足のつづいた私も妻もその夜はぐっすり眠ったが、
翌朝引きもどされるように目をあけた私の顔を、乾いた妻の目が見ていた。

「あなたはおそろしいひと」

と妻は顔色を変えないで言った。「やっぱりあたしは生きていくわけにはい
きません。」⁶⁰⁷

*Cette nuit-là, nous sommes restés dormir là, et aucune crise ne se déclencha
jusqu'à ce que nous trouvions le sommeil.*

*Comme nous manquions tous deux de sommeil depuis le trente et un
décembre, nous avons dormi profondément, mais le lendemain matin, en
ouvrant les yeux, comme ramené en arrière, j'ai trouvé le regard sec de ma
femme posé sur moi.*

*- Tu es quelqu'un d'épouvantable, a-t-elle dit le visage impassible. Vraiment,
je suis incapable de continuer à vivre.*

Ce type de « réveil en pleine crise » se répète plusieurs fois⁶⁰⁸, comme si le récit se plaisait à mettre en scène le sommeil pour lui ôter toute valeur

606 Ibid., p.162 : « *Passé deux heures du matin, nous avons enfin réussi à trouver le sommeil. Nous étions tous deux cernés par une atmosphère semblable à celle qui règne la nuit à la veille d'une offensive.* » (二時を過ぎた時刻に、私たちにやっと眠りがおとずれた。私たちは出撃する前の夜に似た、浮きあがった空気に取りまかされていた。)

607 Ibid., p.181. Ce passage est aussi l'un de ceux où, dans le manuscrit, Shimao a remplacé un 目のさめた(*me réveillant*) originel par 目をあけた(*ouvrant les yeux*), comme pour annuler l'idée du réveil du narrateur. (*Hi wa hi ni (sôkô)*, op.cit., p.69.)

608 Dans *Hibi no rei* par exemple : « *...ma femme et moi nous sommes endormis en profitant de ce soulagement temporaire. Quand j'ai ouvert les yeux à nouveau ma femme était en crise. J'étais un menteur, je ne faisais que cacher les choses...* » (私も妻もかりそめの安堵を得てまた眠った。ふたたび目がさめたとき、妻は発作にはいっていた。私がうそをつき、隠しごとばかりすると言い・・・) (Ibid., p.263). L'auteur n'hésite pas ici à changer de paragraphe entre la première et la deuxième phrase, de sorte que la disposition du texte participe également à la mise en place de cet effet de « faux sommeil ».

réparatrice et toute fonction séparatrice. Une scène assez proche, et elle-même réitérée dans l'ensemble du roman, voit aussi le narrateur se réveiller avec l'impression que sa femme l'a continuellement observé pendant son sommeil, comme si celui-ci devait nécessairement avoir lieu sous surveillance, et être soumis au même soupçon maladif que l'état de veille⁶⁰⁹. Parfois enfin c'est le sommeil lui-même qui devient facteur de « crise », Miho se mettant à accuser son mari d'avoir dormi en toute impunité⁶¹⁰, ou bien celui-ci éprouve spontanément au réveil, sous la pression de sa femme immobile dont il anticipe la « crise », le remords d'avoir « trop dormi »⁶¹¹.

Si ces épisodes de brièveté, d'avortement, de négation ou même d'interdiction du sommeil sont importants, c'est parce qu'en surgissant systématiquement à l'articulation attendue du quotidien, ils mettent particulièrement bien en lumière la perception du temps du narrateur, et au-delà, le rythme du récit tout entier. Si le lecteur éprouve l'impression d'une « longue durée » interminable des événements⁶¹², le narrateur ne vit lui que dans le sentiment d'une suite continue d'instant, entre lesquels toute vraie rupture temporelle n'apparaît que de manière éphémère et illusoire : n'éprouve-t-il pas fréquemment la sensation, comme au tout début du dixième chapitre, d' « avoir

609 On en a vu un exemple dans le premier chapitre de notre deuxième partie (voir supra p.206-207), mais on en trouve un autre, plus explicite encore, au début de *Nyûin made* : « *Le surlendemain, Shin.ichi a eu un accès de fièvre dans la nuit, et ma femme est restée à son chevet sans dormir. Il ne faisait pas de doute qu'elle m'avait attentivement observé pendant mon sommeil, moi qui dormais à poings fermés sans me douter de rien. À mon réveil le lendemain, les mots de ma femme me laissèrent sans résistance : « À cause de cette femme, tu as détruit ton foyer et poussé tes enfants vers la maladie. »* 一日置いた日の夜なかに伸一が熱を出し、妻は寝ずの看病でようすを見ていた。それと気づかずに眠り呆けていた私の顔を、妻はじっと見つめていたにちがいない。翌朝目が覚めた私は妻のことばが受け切れない。「あの女のためにあなたは家を失い、子どもを病気に突き落としたのですよ」(Ibid., p.469).

610 « *Alors que je souffrais sans pouvoir bouger ni trouver le sommeil une seconde, tu dormais en toute quiétude, jusqu'à ronfler !* » 「ひとが一睡もできないでこうして動かずに苦しんでいるのに、あなたはいびきまでかいて悠々と寝ていた」 reproche ainsi Miho à son mari dans le dixième chapitre (Ibid., p.410).

611 « *Je compris de tout mon corps que ma femme était déjà réveillée, et, immobile, se contenait. Sans doute était-elle restée ainsi comme cela depuis un long moment. Pour ma part, je sentais que j'avais beaucoup trop dormi, j'avais pris du retard ce matin.* » 私は、妻もすでに目をさまし、じっとこらえているのがからだ全体でわかる。おそらくかなり長いあいだそうしていたにちがいない。私のほうはどうしても寝過ごしてしまい、今朝もおくれを取ったと思う。(Ibid., p.246). De même un passage ultérieur dans le même chapitre montre-t-il le narrateur se réveillant « *opprimé par le sentiment qu'il était déjà trop tard* » (もうまに合わないという気分にしめつけられ、目がさめた。) (Ibid., p.260).

612 Ainsi Irmela Hijiya-Kirschnerit parle-t-elle d'une « *crise de longue durée* » pour décrire le roman, alors pourtant que celui-ci ne montre au final qu'une seule année. (DE VOS, *Littérature contemporaine japonaise-essais*, op.cit., p.56).

seulement fait un somme alors qu'apparemment (il) avait beaucoup dormi » ? (ほんのまどろみと思えたのに、かなり眠ったようだ。⁶¹³).

Cependant, si le sommeil ne lui donne pas l'impression de dormir, c'est la veille qui la lui apporte. Une mise en abyme remarquable du récit vient ainsi dans le dernier chapitre, lorsque Miho est en séance d'analyse et qu'elle s'étonne que le psychanalyste « dorme » pendant qu'elle raconte les agissements de son mari. Le narrateur, exactement comme s'il observait le roman de l'extérieur, considère alors que le psychanalyste « *qui supportait les divagations de (sa) femme pendant une période convenablement longue devait tendre l'oreille comme s'il s'était endormi* » (長い相応の時間のあいだをじっと妻の妄語に耐え、眠ったように耳をすませて) et ajoute que « *tout en laissant cela couler dans ses oreilles, il devait errer aux frontières du rêve et de la veille* » (耳に流したまま夢うつつの境界をさまよっていることだってあるはずだ。⁶¹⁴). Le psychanalyste expérimente en effet là de manière temporaire et isolée ce que le narrateur lui-même subit au quotidien, apportant par là une sorte de confirmation clinique non de l'état mental de Miho mais de la réalité de l'écriture du roman.

Car naturellement, même s'il apparaît comme phénomène sans cesse contrarié le sommeil ne cesse pas pour autant de hanter le récit. Il faudrait au contraire affirmer qu'en disparaissant comme discontinuité il se manifeste d'autant mieux comme continuité : les personnages étant incapables de se « reposer », c'est-à-dire de rompre le cours narratif de leur infernal quotidien, c'est l'état de veille lui-même qui paraît imprégné du sommeil qui leur est refusé, les laissant dans l'état confus et douloureux de prisonniers auxquels on refuse le repos. L'évocation minutieuse de chaque instant du quotidien semble de ce fait dégager une impression d'épuisement, et si on ajoute cet aspect déjà abordé des scènes de dispute qui paraissent toujours une occurrence nouvelle et unique aux yeux du narrateur, l'état continu d'insomnie procure lui aussi un effet qui se rattache au rêve. On a certes affirmé au chapitre précédent que l'effet de rêve n'était pas constant, mais dans la mesure où il est le produit de la relation entre Toshio et

613 *Shi no toge*, op.cit., p.441. De même p.260 : « *Alors que je pensais que mon sommeil avait été très court, le rebord de la fenêtre avait blanchi.* » ほんのわずかのあいだと思ったのに窓の外は白んでいた。

614 *Ibid.*, p. 473.

Miho et que celle-ci est elle-même largement constante (c'est le moins que l'on puisse dire), cet effet persiste au-delà même des ruptures de la narration⁶¹⁵.

Comme on a parlé d' « absence de distance » pour parler de l'effet de rêve à un niveau spatial, on peut aussi parler d' « absence de rupture » à un niveau cette fois-ci temporel. L'aspect insomniaque du texte est lié à cette absence de rupture. En effet ne pas pouvoir s'endormir, c'est, par conséquent, ne pas pouvoir se réveiller par la suite. Il n'y a pas, ou peu, de moments du texte où le lecteur peut avoir l'impression que les deux personnages se sont réveillés au point d'être réellement sortis d'un état précédent, et le texte cherche en tout cas à gêner considérablement cette lecture.

De ce fait, ne pas pouvoir se réveiller rend impossible de saisir le texte comme un mystère résolu, ou, dit autrement, comme un rêve dissipé et interprété. « *Au réveil, le rêve apparaît enfin comme un langage chiffré. Il propose une énigme sans signification, mais constituée de telle sorte que l'intelligence, inquiétée, doit pouvoir lui en prêter une ou plusieurs.*⁶¹⁶ », explique ainsi Roger Caillois en prenant l'exemple des romans de Kafka. Avant *Shi no toge*, *Nise gakusei* manifestait déjà cet aspect d' « énigme sans signification », en présentant un double mystère, d'abord une imprécision fondamentale sur la nature de Kino, le « faux étudiant », et ensuite, une fois cette nature mise à jour (notamment par la métaphore explicite du « réveil » du narrateur), une interrogation finale sur la cause de son comportement. Celui-ci n'était pas élucidé, mais Shimaō laissait tout de même en conclusion un indice, sous la forme d'une lettre de Kino qui ouvrait au lecteur la voie vers une possible interprétation.

Shi no toge reprend ce principe de la double énigme portant sur un « Qui ? » (« Qui est, dans le détail, le narrateur ? ») qui cache lui-même un « Pourquoi ? » (« Pourquoi Miho continue-t-elle de persécuter le narrateur, en dépit de ses aveux et de sa volonté de repentir ? »). Cependant, la stratégie de dissimulation du sens est dans *Shi no toge* beaucoup plus affirmée que dans *Nise*

615 C'est la même conclusion à laquelle parvient Pierre Pachet dans son étude du *Château* de Franz Kafka, où il montre comment la mise en emphase dans le récit du thème du sommeil, associée au caractère inopérant de celui-ci (le *Château* étant « un monde paradoxal où ni la nuit ni même le sommeil n'arrêtent vraiment l'activité humaine »), participent à l'effet onirique du roman (Pierre PACHET, *La force de dormir*, Paris, Gallimard, 1988 p.123-142). Il est ainsi possible de voir dans l'écriture de ces réveils et sommeils perturbés dans *Shi no toge* une influence kafkaïenne.

616 Caillois, op.cit., p.669. Caillois insiste également sur la « longueur » nécessaire pour qu'un roman donne un effet de rêve.

gakusei. Le narrateur paraît certes saisi dans ses moindres détails par Miho, mais ces détails restent pour l'essentiel ignorés du lecteur ; quant à l'interrogation sur le comportement perpétuel de Miho, elle reste sans réponse rationnelle, puisque ni la psychiatrie, ni le narrateur, ni Miho elle-même, ne parviennent à en dénouer le sens. A la différence de *Nise gakusei*, *Shi no toge* est donc un roman qui refuse que le « rêve » s'achève.

2.2) Du temps du rêve au « rêve » d'un autre « temps »

Si le temps raconté⁶¹⁷ du roman, allié à l'aspect inachevé de celui-ci, conduisent à un effet de rêve, certains ont pu se demander si la durée particulièrement longue de son écriture n'y était pas également pour quelque chose. Dans son essai « Yume to kijutsu » (Le rêve et l'écriture), Takahashi Hideo développe en effet l'idée que la lente rédaction de *Shi no toge*, en comparaison avec la faible durée des événements relatés, pourrait s'expliquer par l'utilisation stratégique du temps par l'auteur. Si ce qui se passe sur une année est raconté en vingt et un ans (à partir donc des premiers *byôsaimono*, jusqu'en 1976), avec des « trous » de parfois plusieurs années, c'est, selon le critique, parce que Shimao aurait veillé à égaliser dans sa mémoire les expériences de veille et celles de rêve. A l'appui de cette idée, il y a bien sûr les essais « Yume ni tsuite » ou « Shôsetsu no sozai » dans lesquels l'auteur évoque lui-même le pouvoir « égalisant » du temps en la matière, et, qui, rappelons-le, ont précisément été écrits dans la seconde partie des années 50⁶¹⁸, c'est-à-dire au début du processus de création des *byôsaimono*. Ainsi, explique Takahashi de manière déductive, si Shimao affirme que le temps égalise les souvenirs du rêve et de la réalité, *Shi no toge*, précisément constitué à partir des souvenirs d'événements passés, doit nécessairement être considéré comme un rêve (« *Tous les rapports compliqués entre les époux qui apparaissent dans le roman vivent ou existent nécessairement comme des rêves* »
登場する夫婦のむずかしい関係はすべて夢としていき、夢として存在していると言わな

617 On renverra ici à la distinction que fait, à la suite de Gunther Muller et Gérard Genette, Paul Ricœur entre « temps du raconter » (le temps mesurable en nombre de pages et de lignes) et « temps raconté » (le temps concrètement vécu à travers l'expérience de lecture). Ricœur, *Temps et récit* vol.2, op.cit., p.113-120.

618 1954-55 pour « Yume ni tsuite », 1959 pour « Shôsetsu no sozai ».

ければならない). De ce fait, si l'auteur a laissé volontairement une distance temporelle s'écouler pour pouvoir écrire son expérience, l'intentionnalité de son écriture doit aussi s'appliquer à l'utilisation du rêve – autrement dit, donner au rêve une valeur intentionnelle, comme celle par exemple de permettre à Shimao de supporter son propre matériau romanesque⁶¹⁹.

Il n'est pas douteux que Shimao ait pu faire, dans l'ensemble de son œuvre, une utilisation stratégique de la longue durée ; on verra par la suite le rôle important que celle-ci joue dans son approche du journal. De plus, comme indiqué plus haut, Shimao était avant même le début du processus créatif de *Shi no toge* conscient de cet effet du temps sur sa mémoire. Si on reprend la chronologie des œuvres de Shimao de septembre 1954 à la fin des années 70, on a pu voir que les tout premiers récits, écrits au moment même de l'explosion de la crise familiale, manifestaient une impression de « flux irrépressible » (ce qui correspond peu ou prou à l'« absence de distance » vis-à-vis d'un phénomène ici désigné de manière symbolique et non par la figure de Miho), laquelle impression paraît largement étouffée par les récits de l'hôpital, pour ne rejaillir réellement qu'avec *Shi no toge*.

L'hypothèse de Takahashi paraît ainsi séduisante pour comprendre l'utilisation à long terme de la méthode du rêve. Le problème, c'est qu'elle reste fort spéculative et n'est guère fondée que sur les propos de Shimao dans les essais cités plus haut. Si l'effet de rêve est, dans *Shi no toge*, une fonction du long passage du temps dans la réalité, les derniers chapitres, particulièrement ceux écrits après 1965 quand la production de l'écrivain tend à s'espacer de plus en plus, devraient d'autant plus faire penser à des rêves. Or à la lecture de ces chapitres, la chose n'a rien d'évidente. S'il y a réellement une inflexion dans l'évolution narrative de ce roman a priori basé sur la répétition et la continuité, c'est, à mon sens, à un autre niveau qu'elle existe.

619 « Pour que Shimao parvienne à endurer son matériau, il ne pouvait sans doute que le temporaliser, l'étirer à l'extrême, le verser dans le cours du temps et attendre de le raconter. Dans le même contexte, comme on peut dire que sa narration était quelque chose qui avait cette intention, on doit aussi penser que l'écrivain a choisi ses rêves avec la même signification. » 島尾氏はその素材を生き抜くために、ただそれを時間化する、つまりぎりぎりの限度いっぱい引き延し、時間の中に流しこみ、記述を待機することしか選べなかったのだと言える。記述はここでは意志的なものだ、と言いつつと同じ文脈で、夢もまたこの作家がその意味で選びとったものだと考えなければならない。(Takahashi, op.cit., p.110-111.)

Évoquons ainsi le début du huitième chapitre *Ko to tomo ni* 子と共に (Avec les enfants) qui s'ouvre sur une sorte de longue mise au point du narrateur sur son expérience. Ce type de passage est relativement rare dans l'ensemble du texte, puisque les réflexions du narrateur se développent le plus souvent en réaction aux crises de Miho (que ce soit avant ou après celles-ci), et présentent un caractère d'urgence immédiate qui n'apparaît pas ici. A ce moment du texte, Miho se trouve en effet à l'hôpital et le narrateur reste seul avec les enfants. L'urgence des « crises » a donc momentanément disparu de son environnement. A la fin du chapitre sept, Miho est pourtant revenue à la maison, de sorte que le début du chapitre ne présente pas de suite logique avec le précédent, comme si le narrateur procédait à partir d'un endroit isolé du texte⁶²⁰. Cette méditation semble donc surgir du néant du sommeil, là où Toshio est seul avec lui-même, dans une obscurité sensible mais inexprimée (la suite du passage apprend que celui-ci a en effet lieu la nuit). Le présent étouffant du quotidien laisse momentanément place à un espace-temps purement mental, grâce auquel le narrateur peut tenter d'explorer un passé qui lui est habituellement interdit. De surcroît, l'originalité du passage est que ce demi-sommeil apparent renferme ici un effort conscient : le territoire de l'inconscient est abordé de front, par un effort de souvenir qui tente d'épuiser les limites de la conscience : « *J'essayais de me rappeler quelque chose, mais je n'y parvenais pas. Ces idées qui dormaient dans le fond obscur de mon inconscient essayaient-elles d'en sortir ?* » (何かを思い出そうとするが、思い出せない。暗い無意識の奥に眠っていた考えが出てこようとしているのか。⁶²¹.)

Le « souvenir » que cherche ici à atteindre le narrateur n'est pas un simple élément de son passé. Assumant temporairement le rôle de « conscience eschatologique », comme dans le passage de Gabriel Marcel que Shimao avait noté dans son carnet en 1960, le narrateur vise la compréhension pleine et entière

620 Il existe dans les archives de l'auteur un manuscrit sans titre, assez long (une trentaine de pages), qui semble raconter la période qui sépare *Hi no chijimari* de *Ko to tomo ni*. À la fin du septième chapitre en effet, Miho vient juste de rentrer au foyer à la suite d'une courte période d'internement, alors qu'au début du huitième elle est à nouveau internée, sans que le récit n'explique ce changement soudain. Le manuscrit non publié raconte donc l'intervalle qui sépare ces deux situations, décrivant notamment les circonstances du départ de Miho à l'hôpital. Cependant, en dépit de sa longueur, ce texte (« Manuscrit sans titre », daté du 14 au 26 juin 1964, KKB, n°02000058541) n'a pas trouvé sa place dans la version finale de *Shi no toge*. Visiblement, Shimao a préféré instituer une coupure narrative entre les deux chapitres, pour, vraisemblablement, mettre en emphase la scène méditative qui introduit *Ko to tomo ni*. Ce passage est donc l'un des rares moments du roman où la continuité très stricte des événements est brisée.

621 *Shi no toge*, op.cit., p.315.

de son destin, en d'autres termes, du passé comme mythe personnel, comme « identité narrative » pleine et entière. C'est dans ce passé en question que, constate-t-il, Miho est enfermée ; par conséquent, pour le narrateur saisir la compréhension de sa destinée n'a pas pour seul objet de se comprendre soi-même, mais est aussi le moyen d'éprouver une intimité avec la souffrance de l'autre.

Ce passage qui paraît débarrassé des aspérités de l'« expérience » *Shi no toge* est l'un de ceux qui trahissent le mieux la dimension idéaliste de l'œuvre. Le narrateur y apparaît seul, en proie à un effort existentiel qui n'appartient qu'à lui, et qui le confronte aux grandes questions que sous-tend *Shi no toge* : son rapport au temps, à la mort, à la littérature. Celle-ci est en effet évidemment l'objectif final de cet effort : le narrateur écrit « *la tête baissée, les yeux fixés sur le papier* » (それを はっきり書き留めておこうと、頭を低く目を捉え), il « *essaie de prend des notes dans la hâte* » (あわててノートしようとする) et il est plusieurs fois mention d'une « *histoire* » (はなし). Ensuite cette méditation est, à l'image de toute l'œuvre, un déchirement dynamique. Au départ le narrateur a peur de penser (il fait donc confiance à la « réalité », au « quotidien »), mais les pensées le rattrapent. C'est d'abord la perspective de se rapprocher de sa femme qui l'incite à les saisir, et ce virage vers le « sens », vers le « destin », vers l'allégorie, l'invite à aller plus loin encore dans la compréhension. En d'autres termes, c'est tout le processus d'écriture depuis le début des *byōsaimono* jusqu'aux épisodes tardifs de *Shi no toge* qui se voit ici esquissé en quelques lignes.

Cependant, ces efforts du narrateur s'avèrent vains. Le narrateur ne peut pas remonter consciemment jusqu'à la source de son « destin ». Les « noyaux » de sens qu'il distingue lui filent entre les doigts les uns après les autres, ne gardant qu'une signification « ambiguë » et ainsi l'« histoire fatidique » ne peut s'écrire sur le papier qu'il a posé devant lui. Le passé intemporel, chargé de sens, est non seulement impossible à affronter de face, mais dangereux, car il éloigne le narrateur de la réalité, au point de menacer définitivement sa santé mentale. Rejoindre le « récit de Miho » correspond à la rejoindre dans la folie. La perception de ce danger rappelle alors brutalement Toshio au passé temporel, celui vécu auprès de sa famille et de ses enfants, et à la destruction progressive de celui-ci – dont l'évocation conduit inévitablement à la mort en tant que phénomène plus général, absence de salut, incompréhension définitive du « sens ». Dans le dernier

mouvement de cette dynamique, le narrateur, face à la perspective de la mort, répudie l' « histoire » comme roman du « sens » – et revient donc à l' « histoire » comme roman du « quotidien ».

Que faut-il retenir de ce passage ? Ce qui est assez remarquable ici de prime abord est que ce soit le narrateur qui tente de mettre à jour son propre destin. Dans l'ensemble du roman en effet, cette tâche est pourtant celle qui incombe à Miho : comme on l'a vu, là où le narrateur hésite et avance confusément, sa femme assène sans cesse « ce qu'il est », et lui renvoie le sens de sa destinée. Ce n'est pas pour rien que dans ce passage Toshio décrit cette expérience de méditation comme le fait de « *rejoindre sa femme* » puis, plus dangereusement, de « *risquer lui aussi un dédoublement de la personnalité* ». Le narrateur essaie ainsi de remplir par lui-même le rôle qui est ordinairement dévoué à Miho – celui de saisir le sens de son passé. Il est logique, du point de vue de la cohérence générale du texte, qu'il échoue, mais il n'en reste pas moins que sa tentative, rappelant la brèche ouverte par le poids des souvenirs d'autrefois dans le cinquième chapitre *Ryûki*, indique une certaine inflexion du roman par rapport au début de son processus d'écriture.

On peut par exemple opposer ce passage au rêve du retour dans l'île que fait Miho dans le quatrième chapitre, qui lui aussi traitait du passé et du destin du narrateur, mais sur un mode absolument différent : Miho y exhibait, par le biais du rêve, le sens caché du présent, qu'il était rigoureusement défendu au narrateur de commenter ou d'interpréter. En effet, le passé, à ce point là du texte, ne trouvait encore de sens que dans le rappel du péché du narrateur. Rechercher le passé, au fur et à mesure que l'œuvre se met à repousser son oblitération pour s'inscrire dans le « temps total et originel », prend ensuite progressivement un autre sens, plus conforme à celui de l'expérience traditionnelle de la réminiscence. Dans cette optique nouvelle, le présent ne fait plus souffrir parce qu'il est intimement lié au passé, mais au contraire parce qu'il n'y est plus lié : le narrateur est réduit au désespoir à la pensée que « *plus jamais le passé ne renaîtrait* » et, faute de n'avoir pu saisir le sens de sa destinée, n'a plus devant lui qu'un présent insomniaque, « aveugle », où le moi « *s'oublie lui-même* » (無我夢中の現在 *mugamuchû no genzai*), sans possibilité de salut.

Les chapitres ultérieurs apportent d'ailleurs d'autres exemples, souvent éphémères, de cette recherche du temps perdu. C'est particulièrement le cas dans

Hi o kakete, ce dixième chapitre écrit en 1967 où le déménagement du narrateur hors de Tôkyô (dans la ville de Sakura) paraît un temps ouvrir de nouvelles perspectives. On peut à titre d'exemple citer ce passage où le sommeil subit de Miho « *libère le temps ligoté* » (しばられた時間がほどけ) et où le narrateur obtient tout à coup « *la pleine compréhension de tous les événements passés* » (過ぎ去った過去の出来事のすべてが了解でき⁶²²) ; ou encore le désir brutal qu'il éprouve de « *tout jeter pour (s') enfuir et retourner au plus vite dans le passé* » (何もかも投げ捨てて過去にどんどん逃げもどりたい⁶²³) en entendant le bruit de la corne d'un marchand de tôfu, dont il est dit quelques pages plus tôt qu'il se « *superposait à celui que j'entendais dans (son) enfance* » (なぜか幼い日にきいたそれと重なり⁶²⁴), déclenchant l' « *impression d'être tiré en arrière par d'invisibles liens* » (目の見えぬきずなで引きもどされたみたいだ⁶²⁵)...

Si la longue durée d'écriture finit en effet par modifier le rapport que le narrateur entretient avec le passage du temps dans *Shi no toge*, c'est donc davantage à mon sens dans cette direction que dans celle de l'effet de rêve comme l'affirme Takahashi. Au couple longtemps formé par le passé proscrit et le présent ensorcelé (lequel est métaphorisé par le réveille-matin dérégulé qui apparaît au début du deuxième chapitre), se superpose un « nouveau passé », bien plus étendu que celui de « l'expérience *Shi no toge* », et un présent que l'on pourrait simplement identifier comme le présent de l'écriture. Pour Shimaô, comme on le verra en effet plus en détail par la suite, l'écriture du passé est nécessairement une écriture du présent.

2.3) Un roman de la totalité

A un niveau formel, le passage du début de *Ko to tomo ni*, bien que prenant place avec une apparence de sommeil et dans des circonstances visiblement nocturnes, n'est ni un rêve comme récit ou un rêve comme effet. Il met en scène un effort conscient et vain du narrateur, lequel reste désespérément

622 Ibid., p.380-381.

623 Ibid., p.416.

624 Ibid., p.393.

625 Ibid., p.397.

distant de son objet. Son sens, en dehors de l'inflexion vers le passé citée plus haut, paraît *a contrario* d'être le négatif du rêve du retour dans l'île du 4^e chapitre, avec lequel il partage d'ailleurs des caractéristiques symétriques⁶²⁶. Il montre en effet qu'à la différence de Miho, quand le narrateur, homme du doute et romancier du chaos, est seul aux commandes du récit, le banal « quotidien » ne peut que gagner : ainsi « *Le sens que j'avais échoué à saisir, aplani, transformé en chose inoffensive, s'est accumulé couche par couche, et ne montrant plus de l'histoire aux couleurs ternies qu'une vague silhouette, s'en est allé se perdre dans un endroit sombre et profond.* » (つかみそこねた意味がひらたく無害なものに変わりつつその上にその上にと積みかさねられ、色あせたはなしのうしろすがたをほんのわずか見せながら、暗く深いところに遠ざかって行くようだ。⁶²⁷) », alors que Toshio est réveillé par son fils et ramené à la réalité du foyer. En d'autres termes, son mérite est aussi de mettre en valeur, en l'absence de Miho, la force de la « certitude dans le rêve » qu'exprime l'épouse du narrateur, elle qui n'a eu aucun mal à « écrire » l'« *histoire fatidique* ». Et ce faisant, elle met aussi, et de la même façon, en valeur la dynamique de l'entrecroisement, laquelle est à la base de la méthode du rêve de *Shi no toge*.

Ce que je considère être la méthode du rêve à l'œuvre dans le roman peut se résumer ainsi : 1) l'insertion, certes parcimonieuse mais cruciale, de récits de rêve dans la narration ; 2) la construction d'un effet de rêve via un rapport entre un narrateur passif doutant de la réalité mais soumis/crédule envers sa femme et d'une productrice de rêves et de fiction, procédé dont l'intentionnalité paraît dévoilé par la reprise des métaphores de *Yume no naka de no nichijō* ; 3) l'écriture d'un interminable roman insomniaque qui refuse de s'arrêter ou de se fixer dans une quelconque dialectique de résolution d'un conflit familial et perpétue donc un mystère jusqu'à la fin.

Peut-être, comme le début de *Ko to tomo ni* en témoigne, cette méthode ne permet-elle pas à elle seule de comprendre l'œuvre dans son intégralité. Mais n'est-ce pas surtout la preuve de l'inépuisable richesse du roman ? Car ce que ce

626 Tous deux sont présents au début d'un chapitre, enfleignent la continuité de la narration du quotidien et on peut aussi noter qu'ils surviennent tous deux à des moments charnière (au moins sur le plan numérolgique) de l'œuvre, puisqu'ils sont respectivement au 4^e et 8^e chapitre d'un roman qui en compte 12.

627 Ibid., p.317.

passage aide en effet aussi à comprendre, c'est comment à partir d'une démarche thérapeutique, d'une littérature de l'urgence, Shimao a tenté progressivement d'écrire une œuvre qui confine au roman total. Comme il l'indique lui-même dans ses postfaces, avec *Shi no toge* il « épuise » toutes les potentialités de son écriture et de son langage, et cherche à transcender les différentes parties de son œuvre – comme quoi cette volonté de « roman synthétique » se retrouve finalement quelque part une fois qu'elle a accepté le postulat de l'inachèvement de l'œuvre. La meilleure preuve de cela ne se trouve-t-elle pas dans ces rectifications symboliques des titres de ses œuvres antérieures (« *Yume no naka no kakushin* », « *Tatakai e no obie* » etc) qui paraissent étendre le pouvoir de l'expérience d'écriture de *Shi no toge* au-delà même des bornes du présent du roman ? Le « roman total » a, du reste, toujours été un fantasme de Shimao :

自分では管理できず、検討し分類することができないものなどもみんな含めた領域の中でしか、私は規制されたくない。それは筋道などとてもつかみだせない、広く大きな全体だ。それをまるごと書きあらわせる様式がほしいと思ったのだったか。⁶²⁸

Je n'ai jamais voulu être contraint qu'à l'intérieur de limites contenant toutes ces choses que je ne peux pas vérifier, classer, ou contrôler par moi-même. La grande et large totalité, dont il est impossible d'extraire une intrigue. Je voulais une forme qui me permette d'exprimer intégralement cela.

explique-t-il ainsi dans « *Dôshite shôsetsu o watashi wa kaku ka* » (« Pourquoi j'écris des romans ? »). Cependant il admet aussi aisément que l'écriture de la totalité reste une vue de l'esprit :

ひとりのにんげんの頭の中につめこまれている記憶の全体はどんなだろう。それがいちどに意識にのぼってくることを考えると、魂がからだをぬけ出して行くような酔いに襲われる。

Que peut bien être la totalité des souvenirs fourrés dans la tête d'un seul être humain ? Quand on les imagine s'élever ainsi tous à la fois à la surface de notre conscience, on se sent assailli par une ivresse semblable à celle de l'esprit qui quitte son propre corps.

Notons ici la proximité de la comparaison avec les sentiments qui s'emparent du narrateur au début de *Ko to tomo ni* : l'« ivresse », la sensation de quitter son corps et son esprit quand on se trouve face à la totalité des choses et qu'on essaie d'en saisir le sens. Pour Shimao, il faut ainsi toujours « fermer à clé quelque part » (どこかに、錠をかけなければならぬ。). Il ajoute de même dans un

628 « *Dôshite shôsetsu o watashi wa kaku ka* », op.cit., p.261-267.

essai de la même période, « *Shôsetsu e no sekkin* »⁶²⁹ (Le rapprochement avec le roman), qu'il est certes « *impossible d'exprimer la totalité de ce qui est vivant* » mais qu'il veut en tout cas « *écrire ce processus, cette intrigue, de manière à ce que l'on ne sache pas où elle commence ni où elle s'arrête, sans stopper ma course quelque part en chemin dans ma route progressive vers la mort.* » (生きている全体をまるまる表現するわけにはいかないのですが、とにかく、だんだん死の方に近づいているその途中でどこかにストップをかけてというんではなしに、どこから始まってどこで終わったかもわからないかたちで、その過程、筋道を記録していきたい。) Avec *Shino toge*, Shimaô s'est par conséquent préoccupé de trouver une forme qui puisse rendre sensible cette infinitude tout en acceptant la nécessité de la fermeture.

Certes, le « roman total » selon Shimaô pourra paraître moins large et moins ambitieux que ce qui, dans la littérature japonaise ou mondiale contemporaine, s'est réclamé de ce nom et c'est pour cela que cette notion doit être appréhendée à travers le rapport contrarié qu'entretient l'auteur tant avec l'imagination romanesque qu'avec la description réaliste. Plutôt que l'« *union du corps, de l'esprit et de la société* » revendiquée dans les années d'après-guerre par Noma Hiroshi⁶³⁰, ce souci shimaôïen de la totalité s'exprime davantage dans une tentative d'hybridation de plusieurs tendances contradictoires de son rapport au monde.

Dans l'une des premières pages de son carnet des années 59 à 61, au seuil de l'écriture du roman, Shimaô fait ainsi la liste de ce qu'il appelle des « écrits inoubliables » (*wasureenu shomotsu* 忘れ得ぬ書物). On y trouve d'un côté *Crime et châtiment* de Dostoïevski, le *Kojiki*, la Bible, mais aussi l'anti-roman *Paludes* d'André Gide, ou encore les œuvres complètes d'auteurs de *shishôsetsu*, en particulier les plus sombres d'entre eux, comme Kajii Motojirô⁶³¹, Kamura Isota ou Hôjô Tamio⁶³². Sans préjuger de l'usage concret que Shimaô a pu faire de ce

629 SHIMAO Toshio, « *Shôsetsu e no sekkin* » 小説への接近 (Le rapprochement avec le roman), dans *Shimaô Toshio zenshû*, vol.14, op.cit., p.129.

630 La notion sartrienne de « roman total » visant à représenter l'homme à la fois sous l'aspect physiologique, psychologique et social a été popularisée au Japon par Noma Hiroshi, à travers son long roman *Seinen no wa* 青年の環 (Le cercle de la jeunesse), publié à partir de 1949.

631 KAJII Motojirô 梶井基次郎 (1901-1932). Romancier et poète d'avant-guerre, influencé à la fois par le symbolisme et le naturalisme, il a acquis une place majeure dans la littérature japonaise moderne après sa mort précoce à 31 ans.

632 HÔJÔ Tamio 北条 民雄 (1914-1937). Romancier connu pour avoir contracté la lèpre à l'âge de 20 ans, expérience qu'il raconte dans son unique roman *Inochi no shoya* (命の初夜 La première nuit de la vie). Shimaô cite sa lecture dans son journal d'après-guerre.

panorama littéraire, on est frappé de voir comment les formes si diverses et même opposées de littérature qui apparaissent là aient pu confluer par la suite dans l'entreprise de composition de *Shi no toge*, dix-sept années durant. *Shi no toge* a su intégrer le roman allégorique, le mythe, l'anti-roman, et le *shishōsetsu* dans la même forme romanesque et si Shimao a pu parvenir à cette réussite très paradoxale, c'est sans doute parce que la mise en commun de ces genres tendait vers l'expression de la totalité de l'expérience humaine, sans craindre les contradictions que cela recèle, mais au contraire en les mettant en valeur dans son récit.

Shi no toge n'est pas, comme nous l'avons vu, le simple conflit de Toshio contre Miho, mais celui du doute envers la réalité contre la certitude dans le rêve, du roman comme péché contre le roman contre thérapeutique, du temps à oublier contre le passé à retrouver. Ce qu'on peut appeler « construction romanesque », chez Shimao, consiste, plutôt qu'à fabriquer une intrigue, à tenter de faire cohabiter dans le fil de la narration du quotidien ces différents types de contradictions, en se servant au besoin de l'hyper-connectivité propre au rêve. Le récit de rêve du retour dans l'île, l'effet de rêve de la scène de la confrontation avec « *aitsu* », la métaphore reprise à *Yume no naka...* du corbeau et du calmar constituent autant d'exemples des manifestations de cet effort. Ne faudrait-il pas se rappeler à cet égard que le désir de l'entrecroisement des contraires apparents se trouve à la source de ses toutes premières velléités littéraires, lorsque encore adolescent il observait avec fascination les petites métisses eurasiennes de Nagasaki et y voyait un « *processus de concrétisation des possibilités* » ? Ce « *processus* » a par la suite connu beaucoup d'aléas et de remises en question, mais on peut dire que *Shi no toge* en représente le long et sinueux aboutissement.

Si le texte a su trouver un équilibre narratif qu'on ne retrouve dans aucune œuvre antérieure de l'auteur, c'est sans doute parce que Shimao a su répondre à sa manière à la question que posait Mishima dans son essai de 1962 (« *Faut-il sauver l'art ou la vie ?* »), et que sa réponse a consisté non en un choix, mais en une double proposition affirmative. Il n'a pas résolu la contradiction entre les deux termes de la proposition, mais les a justifiés réciproquement : en étant puni par ce par quoi il avait péché, c'est-à-dire par le roman, cela l'a autorisé à « pécher », c'est-à-dire à continuer d'écrire son roman, le roman de l'amour, de la vérité et du jugement. Cette justification, finalement, se rapproche beaucoup du

lien de réciprocité entre Loi et péché (« *L'aiguillon de la mort, c'est le péché, et la puissance du péché, c'est la Loi* ») qu'énonce Paul dans l'Épître d'où est tiré le titre du roman.

Roman de la « totalité inachevée », *Shi no toge* n'achève naturellement pas la trajectoire romanesque de Shimaō Toshio elle-même. On peut même dire que la longue poursuite de cette expérience d'écriture « totale », en le mettant progressivement aux prises avec un passé qu'il s'agissait dans un premier temps de renier, le réoriente peu à peu vers la pratique de la littérature comme réminiscence, aussi bien à un niveau personnel (les *nikki* des années 60 et 70) qu'à un niveau collectif (le travail sur *Yaponeshia*). Et comme à chaque phase de son œuvre, le rêve, fort du sens complexe et multiple qu'il a pris dans *Shi no toge*, continue d'y servir tant de matériau littéraire que de méthode.

Annexe : chronologie des récits de la femme malade

	Faits biographiques	Publication des principaux « récits de la femme malade » (sauf <i>Shi no toge</i>)	Publication des chapitres de <i>Shi no toge</i>
1954 :	- Début des troubles de Miho en septembre.		
1955 :	- Plusieurs hospitalisations (courtes) de Miho dans les six premiers mois. - Hospitalisation longue de juin à octobre. Déménagement à Naze (Amami) le même mois.	<i>Ware fukaki fuchi yori</i> (われ深きふちより) <i>Aru seishinbyōsha</i> (ある精神病患者) <i>Nogare iku kokoro</i> (のがれ行くこころ)	
1956 :	- Shimao trouve un poste d'enseignant au lycée d'Amami. - Essai « Tsuma e no inori » 妻への祈り, paru dans <i>Fujin kōron</i> . - Baptême catholique en décembre.	<i>Tetsuro ni chikaku</i> (鉄路の近く) <i>Kyōsha no manabi</i> (狂者の学び)	
1957 :		<i>Chiryō</i> (治療) <i>Ichijiteki</i> (一時的) <i>Omoi kataguruma</i> (重い肩車) <i>Nemurinaki suimin</i> (眠りなき睡眠)	
1958 :	- Parution d'un supplément à l'essai « Tsuma e no inori ».		
1959 :		<i>Ie no naka</i> (家の中) <i>Ie no soto de</i> (家の外で)	
1960 :			<i>Ridatsu</i> (離脱) <i>Shi no toge</i> (死の棘) <i>Gake no fuchi</i> (崖のふち)
1961 :			<i>Hi wa hi ni</i> (日は日に)
1963 :			<i>Ryūki</i> (流棄) <i>Hibi no rei</i> (日々の例)

1964 :			<i>Hi no chijimari</i> (日のちぢまり) <i>Ko to tomo ni</i> (子と共に)
1965 :			<i>Sugikoshi</i> (過ぎ越し)
1967 :			<i>Hi o kakete</i> (日を繋けて)
1972 :			<i>Hikkoshi</i> (引っ越し)
1975 :	- Shimao et sa femme quittent Amami pour Ibusuki (sur l'île de Kyûshû, département de Kagoshima)		
1976 :			<i>Nyûin made</i> (入院まで)

Troisième partie

Le rêve comme réminiscence : le cas des *nikki* (1972-1984)

« La seule méthode qui me restait, m'étais-je rendu compte, était de faire du temps un allié. Si j'employais toute mon âme à construire un nouveau passé, bientôt celui-ci s'accumulerait, et le vieux passé finirait par être maîtrisé, jusqu'à ce qu'il devienne inopérant.⁶³³ »

Shimao Toshio, *Shi no toge* (dixième chapitre *Hi o kakete*, 1967)

633 私に残された手段は、時を身方にする事だけだと気づいてきたようなのだ。今新しい過去づくりに熱心になっておけば、やがてそれがたまって、古い過去を身動きできぬよう取りおさえてくれるだろう。(Shi no toge, op.cit., p.390)

III Le rêve comme réminiscence : le cas des *nikki* (1972-1984)

A) *Hi no utsuroi* ou la thérapeutique du temps

A partir de la fin des années 60, Shimao Toshio publie successivement plusieurs *nikki* 日記 (journaux intimes). Il y a d'abord, rédigé à partir de 1970 dans la revue *Bungei*, le journal d'un voyage effectué dans divers pays d'Europe de l'Est en 1967, qui sera ensuite réuni sous le nom de *Yume no kage o motomete* 夢の影を求めて (A la recherche de l'ombre du rêve) en 1975. Puis, à partir de 1972 commence *Hi no utsuroi* 日の移ろい (Le passage des jours), auquel il faut ajouter *Kimushi* 記夢志 (Rêves écrits) et *Yume nikki* 夢日記 (Journal de rêve), publiés respectivement en 1968 et 1973, et qui sont quant à eux des recueils de rêves.

Genre littéraire prisé au Japon depuis l'époque médiévale, où il y prenait des formes et des fonctions diverses, le *nikki* persiste à l'ère contemporaine comme forme d'expression du moi, aux côtés de la norme moderne qu'est devenu le *shishōsetsu*. L'intérêt de Shimao pour l'écriture du quotidien et pour le « fait d'écrire » en général en fait naturellement, et dès le plus jeune âge, un écrivain de *nikki*. Une partie de ses textes de jeunesse, regroupés dans le recueil *Yōnenki*, sont rédigés sous cette forme et on sait qu'outre les journaux des années 60-70, d'autres, tels ceux d'après-guerre ou de la période des événements de *Shi no toge*, seront également publiés après la mort de l'auteur. Pourtant si cette passion pour l'écriture du quotidien se trouve à la racine de la littérature de l'auteur, elle n'est pas plus exempte d'ambivalence pour lui que les rapports contrariés qu'il entretient parallèlement avec le roman. Plus qu'une passion, c'est une obsession que Shimao n'hésite pas à considérer comme embarrassante :

小学校高学年のころから私はずっと日記をつけてきたが、そのことに何らかの意識を託してそうしてきたのではない。むしろ自分のその姿勢を恥じてきた。日記を付けない生活態度に私はあこがれ、日記ぬきで日を送ることを何度ためしてみたが、半年もつづけることができずにもとにもどった。今で

は私はあきらめて毎日日記をつけるが、それをひとにはかくしておきたい。
634

J'écris mon journal avec assiduité depuis l'époque des dernières années de l'école primaire, mais je n'ai jamais fait cela en y mettant une conscience particulière. Il s'agirait plutôt d'une attitude dont j'ai honte. J'envie le fait de pouvoir vivre sans tenir un journal, j'ai essayé plusieurs fois de mener ma vie sans journal, mais je n'ai jamais réussi à résister plus de six mois. Encore aujourd'hui j'écris tous les jours mon journal avec une terrible gêne, et je m'efforce de cacher cela aux autres.

Si la critique a bien remarqué l'importance du *nikki* dans l'œuvre de Shimao, dans l'ensemble elle s'est peu intéressée à ces textes des années 60 et 70, qui cadrent peut-être mal avec le triptyque quelque peu dialectique, de la guerre à la « femme malade » puis aux essais sur les îles du Sud, par lequel elle aborde généralement la littérature de l'auteur. Pour prendre l'exemple de *Hi no utsuroi*, bien que le journal ait suffisamment attiré l'intérêt de la critique pour recevoir le prix Tanizaki en 1977, il est resté très peu étudié, les rares travaux considérant essentiellement ce roman-journal comme une séquelle de la période *byōsai*, et se focalisant sur les rapports entre Toshio et Miho tels qu'ils apparaissent au fil du quotidien que le journal décrit. Pourtant, si on examine ces multiples *nikki* tant dans leur singularité que dans les rapports qu'ils entretiennent entre eux, ils nous révèlent un aspect important de la « méthode du rêve » de l'auteur ainsi que du rapport que son œuvre entretient avec le temps.

On peut d'emblée s'interroger sur la prédominance tardive de cette forme chez l'auteur à partir des années 60 – en dehors de l'opportunité commerciale provoquée par le succès de *Shi no toge* et de l'intérêt soudain d'un plus large lectorat non seulement pour l'œuvre littéraire de l'auteur mais aussi pour sa vie. Les récits de guerre, les *byōsaimono* et l'ensemble de la littérature « autobiographique » de Shimao se rapprochent évidemment du *nikki* en ce qu'ils décrivent jour après jour le quotidien de l'auteur avec une volonté d'enregistrement précis et minutieux du réel. Pour autant, comme on l'a vu, ils offrent la particularité de recréer leur propre temporalité à partir de l'expérience qu'ils relatent : l'attente de la mission fatale sur l'île isolée du monde en guerre, la menace de la « crise » dans l'environnement cloîtré du foyer ou de la chambre d'hôpital, imposent un temps romanesque qui n'est plus le temps social ou

634 « Fukugô kannen - Maegaki ni kaete », dans *Nikki shō*, op.cit., p.1.

historique, bien qu'il interagisse avec lui et s'y substitue parfois. Dans *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu* c'est le temps du *tokkôtai* qui bascule d'un quotidien atemporel à une fin de la guerre inespérée, inconcevable et finalement incertaine. Dans *Shi no toge* c'est le temps onirique de Miho, auquel se soumet le narrateur tout en tentant tant bien que mal de garder pied dans le monde social. On se rappelle d'ailleurs du rôle symbolique que le journal intime du narrateur jouait dans l'intrigue du roman : Miho le lit et y apprend les infidélités du narrateur, ce qui constitue le point de départ du récit, puis ce journal est détruit par le narrateur, retrouvé en morceaux par Miho, et finalement réécrit par le narrateur sous la surveillance de son épouse. Le motif du journal intime apparaît donc dans *Shi no toge* comme un élément central de la désocialisation et de la dépossession du narrateur. Privé de son journal, Toshio devient pleinement assujéti à cette temporalité des crises et de leur attente angoissée qui donne à *Shi no toge* son rythme particulier. Le journal y figure comme un de ces artefacts littéraires maudits qui porte la marque de la subjectivité interdite au narrateur, comme le montre cette « crise » qu'il provoque à l'avant-dernier chapitre :

床を敷いたあと、帳面をひらき中腰のまま大いそぎで日記をつけかけたところ、火鉢にまたがってからだをあたためていた妻が、いきなり応接室に駆けこんで行った。すわ、とところが冷え(妻の前で日記をつけてはいけない!)、追っかけて行くと、きつ、と振りかえりざま、青白い額越しに私をにらみつけるように、

「来ないで、来ないで」

と叫んでいた。⁶³⁵

Après avoir préparé le lit, j'ai ouvert mon carnet et, à moitié débout, j'ai commencé à écrire à la hâte dans mon journal, quand ma femme qui se réchauffait à califourchon sur le brasero, s'est enfuie tout à coup en direction du salon. Mon cœur s'est soudainement glacé d'effroi (je ne devais à aucun prix écrire mon journal devant elle!) et je suis parti à sa poursuite, lorsque, les joues blêmes, elle s'est retournée et m'a lancé un regard haineux en me criant :

« Va t-en, va t-en ! »

Faut-il alors voir dans cette évolution des années 60 et 70 vers le *nikki* un certain contre-point à la temporalité particulière de *Shi no toge*, qui se traduirait pour l'écrivain par une reconquête de sa propre place dans le temps et la société, et ce en prolongement du vœu exprimé dès le texte *Jushô no ato no ima* de 1962 de « combattre dans le temps total et originel » ? Les *nikki*, en effet, s'inscrivent

635 *Shi no toge*, op.cit., p. 452.

délibérément dans la chronologie sociale puisqu'ils sont datés, et poursuivis de manière plus ou moins assidue au fil des années. Cela est a fortiori le cas quand, comme dans *Hi no utsuroi* et les *yume nikki*, ils paraissent écrits en dehors de tout « contexte » extérieur apparent. Avec la préférence accordée au *nikki*, Shimao semble en apparence rejoindre le temps « objectif », « transparent ⁶³⁶ » du monde, et abandonner ce temps subjectif, anarchique, désarticulé, qui caractérise sa narration depuis l'après-guerre et qui a fait dire à certains que « *dans les œuvres de Shimao, le temps était dénué de sens*⁶³⁷ ».

Dans la préface de *Nikki shô*, citée plus haut, l'écrivain raconte que s'il a longtemps considéré que l'impossibilité d'arrêter d'écrire un journal était simplement pour lui le fait du destin, « *sa réflexion a quelque peu changé dernièrement* ». Il a « *découvert le plaisir de relire plusieurs fois ses journaux d'antan* » et celui de faire « *revivre les souvenirs du passé*⁶³⁸ ». Les journaux des années 70 ont donc été écrits avec cette conviction qu'ils puissent être un jour relus avec plaisir par l'auteur. Or pour atteindre cette conviction, il a nécessairement fallu à Shimao une croyance et une confiance envers le passé qui ne transparaît pas dans les phases antérieures de sa littérature, que ce soit les récits d'après-guerre où le passé paraît inaccessible, ou les récits de la femme malade où il est interdit.

Philippe Lejeune, dans sa large étude consacrée au journal en tant que genre littéraire, a bien mis en valeur l'ambivalence fondamentale du rapport du journal au temps : « *Le journal* », dit-il, « *qui se présente souvent comme une lutte*

636 Tel est d'ailleurs le titre d'un recueil de Shimao publié après sa mort en 1989, et qui rassemble des essais écrits pendant les dix dernières années de sa vie : *Tômei no toki no naka de* 透明の時の中で (« À l'intérieur du temps transparent »).

637 Kathryn Sparling (op.cit., p.164) affirme, selon moi un peu abusivement, que « *le temps est dénué de sens dans « Yume no naka de nichijô », comme ailleurs dans les œuvres de Shimao, parce que ce n'est pas un facteur organisant ou contraignant dans l'action.* » (« *Time is meaningless in « Everyday Life in a Dream » as elsewhere in Shimao's works because it is not an organizing or constraining factor in the action* »). Nous avons pourtant vu que, même dans les premiers récits de rêve d'après-guerre, le temps organisait l'action, souvent sous la forme d'une dualité cyclique (jour/nuit, quotidien/destin etc).

638 « *Même si je ne saurais parler que de fatalité quant au fait que je n'arrive pas à arrêter d'écrire mon journal, dernièrement j'ai commencé à penser un peu différemment. C'est parce que j'ai découvert le plaisir de lire plusieurs fois mes journaux d'antan. Mes souvenirs sont excessivement vagues. En relisant mes journaux, ils me reviennent en mémoire.* » (それでもなお日記をつけることがやめられないのは因果と言うほかはないが、このごろは少しちがったふうには考えはじめた。それは過去の日記を度々読みかえすことによる楽しみを発見したからだ。自分の記憶ははなはだしくあやしい。日記を読み返すことによってそれはよみがえってくるのである。) (« *Fukugô kannen* », dans *Nikki shô*, op.cit., p.1).

contre le temps (fixer le présent, etc – préserver la mémoire), est de fait fondé sur une préalable abdication devant le temps (atomisé, éclaté, réduit à l'instant) ⁶³⁹». Chez Shimao, les deux aspects sont incontestablement présents : l'écriture des journaux semble donc répondre à un besoin tant d'une quotidienneté déagée d'une configuration fictionnelle apparente que d'inscription du passé dans le temps éternel, puisque le seul matériau stable de ces *nikki* reste la mémoire et ce, que celle-ci soit immédiate ou lointaine. Cependant dans le cas de l'auteur peut-être faudrait-il, par rapport à la définition de Philippe Lejeune, inverser la *chronologie* des termes : dans ce *Hi no utsuroi* il s'agit moins d'abdiquer devant le temps pour le reconquérir ensuite que de commencer par reconquérir sa place en son sein avant, au final, de laisser filer les jours.

1) Une littérature pour guérir ?

Hi no utsuroi est un long journal intime que Shimao a publié en deux parties dans la revue *Umi*, la première de juin 1972 à décembre 1976, la seconde de janvier 1977 à mai 1984. La période des événements décrits va pour le premier tome du 1er avril 1972 au 31 mars 1973, pour le second du 1er avril 1973 au 1er novembre de la même année. La publication du journal intime suit donc de très près son écriture dans un premier temps, avant qu'un intervalle plus important ne se mette en place. Il faut également préciser que, selon Shimao, le second tome aurait dû couvrir une année entière (c'est-à-dire jusqu'au 31 mars 1974), mais que l'arrêt définitif de la publication de la revue *Umi* l'a forcé à en abrégé l'écriture.

Si on connaît les dates de publication et celles des événements relatés dans le journal, on ignore ainsi la date de son écriture. Cependant, dès la première lecture, la longueur des entrées et la richesse des détails retranscrits au fil des jours laissent penser qu'il s'est agi là d'un travail de longue haleine, qui a pu prendre place un certain temps après les années 1972 et 1973. Si la forme de *Hi no utsuroi* est celle du *nikki*, le style se rapproche d'un roman traditionnel : le journal ne consiste pas, contrairement à d'autres journaux de l'auteur que nous avons déjà cités, tels ceux des années d'après-guerre ou de l' « expérience *Shi no*

639 LEJEUNE Philippe, *Signes de vie (Le pacte autobiographique 2)*, Paris, Seuil, 2005, p.66.

toge », en un simple compte rendu laconique des événements de la journée et développe les impressions ou les réflexions de l'auteur parfois sur plusieurs pages.

Dans un essai des années 1980, « *Nikki ni okeru kaisô to kyokô* » 日記における回想と虚構 (« Le souvenir et la fiction dans le journal littéraire »), Imaseki Toshiko fait remarquer en conclusion que le *nikki*, n'ayant pas, contrairement à l'autobiographie, d'obligation de vérité, il constitue un « *départ vers la fiction* » (虚構へ向けての出発), une tendance que la distance temporelle entre le moment du souvenir et celui de l'écriture renforce progressivement :

日記文学に於いては、作品執筆の仕上げの時点と、素材となる出来事の間には、時間の距離が必要である。何故なら、(中略) 回想、連想、意味付けの繰り返しによる回想の熟成には、充分時間をかけることが必要不可欠だからである。時間序列の解体と組み換えという眼をもたない事件の渦中、或いは直後の執筆は、作品世界の完成度を低いものにしてしまう。

<テーマ>ある世界構築をめざす日記文学に於ける回想の熟成は、ひとつの意味付けの完結につながり、作品という虚構の世界の完成を導くものである。⁶⁴⁰

Dans la littérature de journal, une distance temporelle est nécessaire entre le moment de l'achèvement de l'écriture du journal et celui des événements dont il s'inspire. La raison en est (...) qu'il est indispensable d'accorder un laps de temps à la maturation des souvenirs par la répétition du travail de réminiscence, d'association d'idées, d'attribution du sens. L'écriture immédiate, ou prenant place dans le tumulte des événements, ne présente pas de dissolution ou de reconstitution de l'ordre temporel, et laisse ainsi l'univers de l'œuvre à un certain degré d'inachèvement.

La maturation des souvenirs dans la littérature de journal visant à la construction d'un monde ayant un « thème », est liée à l'achèvement d'une opération d'attribution du sens, et conduit ainsi vers l'achèvement de ce monde fictionnel qu'est l'œuvre.

Imaseki, qui est une spécialiste de la littérature féminine de journal du Moyen-Âge, inscrit ici essentiellement ses observations dans le contexte de l'étude des œuvres classiques. Les *nikki* féminins à visée littéraire comme le *Kagerô nikki*⁶⁴¹ ou le *Sarashina nikki*⁶⁴², qui ont donné leurs lettres de noblesse au genre aux XIe et XIIe siècles, n'hésitaient pas en effet à relater des faits très distants de

640 IMASEKI Toshiko 今関敏子, « *Nikki ni okeru kaisô to kyokô* » 日記における回想と虚構 (Le souvenir et la fiction dans le journal littéraire), *Nihon Bungaku*, vol.33, n°12, 1984, p. 1-10.

641 *Kagerô nikki* 蜻蛉日記 (Journal d'une éphémère), composé vers 974 par « la mère de Fujiwara no Michitsuna » 藤原道綱母.

642 *Sarashina nikki* 更級日記 (Chroniques de Sarashina), composé au milieu du XIe siècle par « la fille de Sugawara no Takasue » 菅原孝標女.

leur époque ultérieure d'écriture et de ce fait, en dépit de leur apparence journalière, se confondaient parfois avec le mémoire autobiographique ou dans d'autres cas, avec le roman. Pour les *nikki* des écrivains modernes, la possibilité d'une publication et d'une réception presque immédiate dans la presse tend logiquement à diminuer l'effet que la « distance temporelle » et la « maturation des souvenirs » pourraient avoir sur le texte.

Cependant, dans le cas du *Hi no utsuroi* de Shimao Toshio, compte tenu de la distance apparente entre « événements dont il s'inspire » et « achèvement de l'écriture », ainsi que de sa nature de « journal à thème », mettre en parallèle le processus de réminiscence du passé et celui d'« attribution du sens » apparaît pertinent à plus d'un titre. On a déjà vu dans *Shi no toge* que la longueur et le lent étalement dans le temps de l'écriture du roman par rapport à l'expérience qui y est décrite participait à son effet de rêve, au point d'inspirer par exemple à Takahashi Hideo l'idée que cet étalement dans le temps était une stratégie présente dans ce but dès le départ. Dans l'écriture de *Hi no utsuroi* l'idée d'une stratégie du temps paraît beaucoup plus apparente, sans pour autant prétendre mener à l'« achèvement d'un monde fictionnel », ce qui irait à l'encontre de l'approche de la littérature à laquelle l'auteur est attaché.

Comme de nombreux textes du genre, le journal est en effet d'abord une simple retranscription fidèle de banals petits faits du quotidien, avant de trouver peu à peu son « intrigue », qui sert de fil conducteur au « passage des jours ». Le narrateur, autrement dit Shimao Toshio lui-même, y décrit son quotidien sur l'île d'Amami Ōshima, où il vit seul avec sa femme, et travaille comme directeur de la bibliothèque de la ville de Naze 名瀬. La thématique de ce journal se centre assez rapidement sur un élément psychopathologique récurrent : la « dépression » (appelée dans le texte *kiutsu* 気鬱 ou simplement *utsu* 鬱) dont souffre le narrateur. Cette dépression constitue, comme Shimao l'indique lui-même dans la postface au journal, le sujet principal de *Hi no utsuroi*⁶⁴³, et le texte en décrit longuement tant les manifestations récurrentes que les efforts du narrateur pour la combattre.

643 SHIMAO Toshio, *Hi no utsuroi atogaki* 「日の移ろい」後書 (Postface à *Hi no utsuroi*) dans *Zoku Hi no utsuroi 続日の移ろい* (Le passage des jours – suite) Tokyo, 1986, Chûô Kôronsha, p.405 : « On peut sans doute dire que c'est la dépression mentale dans laquelle j'étais tombé à l'époque qui en était le personnage principal » その時期に私が陥っていた気鬱自体こそが主人公だったといってもいいかもしれない。

La longue progression journalière d'une maladie chronique, accompagnée de l'évocation des états d'âme du malade constitue un topos assez classique dans les journaux intimes japonais⁶⁴⁴. D'autre part, on se retrouve aussi dans *Hi no utsuroi* devant une configuration narrative comparable à celle de *Shi no toge*, dissimulée sous une forme moins romanesque. Dans le *Shimao Toshio jiten*, le journal est associé aux récits de la femme malade comme traduisant une même volonté de « littérature pour la guérison » (治癒のための文学)⁶⁴⁵.

Il convient de revenir quelque peu sur cette expression que nous avons déjà nous-mêmes employée. Elle renvoie notamment à un essai écrit par Iwaya Seishô en 1977⁶⁴⁶, qui en fait la clé de son approche de l'auteur. Retraçant l'œuvre de Shimao depuis les récits d'enfance jusqu'à la fin des années 70, Iwaya y attribue une place centrale à l'idée de traitement thérapeutique par la littérature, qu'il s'agisse de soigner le mal de Miho, celui du foyer, ou celui de l'auteur lui-même. Il écrit par exemple au sujet de *Shi no toge* :

「小説を生活とないませ」ながら十七年という歳月が流れてしまったのだ。そして作品を書くことによって夫人の治癒を確かめ、また生活の具体の中でさらに治療を確かめ、そうした繰り返しが夫人を治癒に導くことになった十七年であった。つまり、長編小説『死の棘』は治癒のための小説だったのだ。⁶⁴⁷

Dix sept années se sont écoulées en « entrelaçant le roman avec la vie ». Ce furent dix sept années où il (Shimao) s'est assuré de la guérison de son épouse en écrivant son œuvre, puis plus encore dans son existence concrète, et ainsi la répétition a guidé sa femme vers la guérison. En résumé, le long roman qu'est « Shi no toge » a été un roman pour la guérison.

Iwaya renchérit un peu plus loin dans le même texte au sujet de *Hi no utsuroi*, dont il rattache sans hésitation l'écriture à la même volonté de « traitement perpétuel » (ici, par l'expiation du « péché ») qui transparaitrait dans *Shi no toge* :

644 Chez des auteurs contemporains de Shimao, on trouve des *tôbyô nikki* 闘病日記 (« journal de lutte contre la maladie ») ou *byôshô nikki* 病床日記 (« journal de lit de malade ») chez Takami Jun, Umezaki Haruo, Endô Shûsaku... mais la thématique de la maladie chronique est aussi reprise dans certains romans prenant la forme d'un journal tel le *Fûtenrôjin nikki* 瘋癲老人日記 (Journal d'un vieux fou, 1962) de Tanizaki Jun.ichirô.

645 Shimao Miho, Shimura, op.cit., p.432.

646 IWAYA Seishô, « Chiyu no tame no shôsetsu » 治癒のための小説 (« Des romans pour guérir »), dans *Shimao Toshio ron*, op.cit., p.10-46.

647 Ibid., p.38. La citation 「小説を生活とないませ」 « *En entrelaçant le roman avec la vie* », est tirée du recueil de conversations entre Shimao Toshio et Ogawa Kunio, *Yume to genjitsu*.

『死の棘』のエクリチュールと歳月だけで無罪放免されるなどとは考えていない。自己を無にして妻の変化にだけ気を配っていることが、いまなお続いている贖罪としての行為なのだ。永遠に許されることがない贖罪としての行為……。島尾敏雄の獲得した無私というのはそのようなものだ。(中略)ひたすらに妻の感情に同化して生きる。近代の文学が躍起になって獲得しようとし、またいくらかは獲得もしえた自我をさらりと放棄して、なおかつ生きる。生活と文学をその方向に集約させようとして成ったのが、作品『日の移ろい』なのだ。⁶⁴⁸

Être acquitté de ses péchés seulement par les longues années d'écriture de « Shi no toge » n'est pas concevable pour lui. Sacrifier son existence personnelle et se préoccupe uniquement de l'évolution de sa femme, est un geste de rédemption qui se poursuit encore maintenant. Une rédemption qui ne saurait, éternellement, être accordée... C'est ce à quoi ressemble le renoncement à soi qu'a acquis Shimao Toshio. (...) Vivre exclusivement en fusionnant avec les sentiments de sa femme. Abandonner sans regret le moi que la littérature contemporaine a désespérément essayé d'obtenir, et qu'elle a obtenue jusqu'à un certain point, et vivre quand même. Le résultat de cette tentative de concentrer ainsi dans cette direction la vie et la littérature est « Hi no utsuroi ».

A l'appui de l'approche d'Iwaya, il y a naturellement les essais-confessions des années 50 comme *Tsuma e no inori*, ou son complément publié deux ans plus tard, qui mettent effectivement au premier plan la soumission de la littérature à un objectif thérapeutique, ou en tout cas à celui de la bonne marche du foyer familial. Par ailleurs, Shimao reconnaît de lui-même que l'expression « littérature thérapeutique » fait tout à fait sens pour lui. Dans une de ses conversations avec Ogawa Kunio du livre d'entretiens *Yume to genjitsu*, Ogawa évoque ainsi la « force de guérison de la littérature » (文学の治癒力), ce à quoi Shimao répond que « ce sont vraiment des mots qu'il comprend très bien » (ぼくにはとてもよくわかる感じの言葉ですね。). « Dans mes romans il y a une soif, et, clairement, comme j'ai le désir de soigner cette « soif », je sens que ce désir y apparaît aussi fortement » (ぼくの小説の中に渇きがあるということは、やっぱり渇きを癒したいという願望があるからそれが強く現れてしまったということも感じるんですね。⁶⁴⁹)

Cependant on a aussi pu voir à la lecture de *Shi no toge* que les choses sont loin d'être si simples. La construction longtemps restée sinieuse et en suspens du roman, le statut ambigu de la littérature de l'auteur, qui y est constamment présentée comme une source de péché, et, surtout, l'absence visible

648 Ibid., p.45-46.

649 *Yume to genjitsu*, op.cit., p.258-259.

et persistante de guérison - donc d'effet vérifiable dans l'œuvre du « traitement » – nous empêchent d'enfermer le texte dans cette idée seule de « littérature pour la guérison ». Il semble du reste très malaisé de concentrer le sens d'une œuvre aussi longue et complexe en se référant strictement à l'environnement de l'auteur. On peut toujours déceler derrière cette idée de grande explication contextuelle, comme chez d'autres critiques de cette époque, la préférence pour le romanesque de la vie de Shimao sur la littérature de Shimao. Cette préférence s'explique sans doute d'une part par le fait que pour ces critiques la vie de Shimao est déjà un objet connu (parfois de manière personnelle), et que sa littérature doit donc servir ce qu'eux connaissent déjà par un moyen extérieur au texte. D'autre part, on reconnaît là aussi une tendance à exagérer l'humanisme de l'auteur et à taire ses aspects sombres ou contradictoires. Cette tendance est assez sensible dans la critique des années 60 et 70, même si elle paraît s'étioler quelque peu par la suite⁶⁵⁰.

Intéressons-nous maintenant à *Hi no utsuroi*, qu'Iwaya semble considérer dans son essai de 1982 comme un interminable post-scriptum à *Shi no toge*. A l'instar de *Shi no toge*, le thème principal apparent du texte est bien la maladie psychique. Toutefois la personne qu'il s'agirait ici de soigner n'est plus un personnage extérieur à l'auteur, mais apparaît simplement comme l'auteur lui-même : autant dire que le personnage principal est à la fois patient et médecin, si bien que le « traitement » et son résultat deviennent en principe directement visibles dans le cours de l'écriture.

La dépression du narrateur est révélée dans l'entrée du 12 avril 1972, au tout début du roman. Le narrateur y évoque une « nervosité » (*aseri*), qu'il caractérise de la sorte :

その羽ばたきの音を感じると、私はじっとしてはおられず、と言って何をやる気力も湧かないから、きくもの見るもののすべてに感覚が剥離し、確からしさがなくなってきたのだった。ただせかせかしたあせりがからだじゅうに充滿し、未来も過去も意味がなくなってしまう。いや過去はまだいくらか手ごた

650 Par exemple, Kakehashi Kumiko ne croit guère que la « littérature thérapeutique » de Shimao ait guéri Miho, et voit dans cette affirmation le point de vue du mari qui conçoit la « guérison » comme le simple fait que sa femme ne lui fasse plus de « crises ». (Kakehashi, op.cit., p.593-595).

えを残していたにしても、にぎり涇んで、いつそうあせりに拍車をかけてくるものとしか思いかえせない。⁶⁵¹

Lorsque je percevais ce bruit de battement d'ailes, il m'était impossible de tenir en place, et malgré cela je n'avais la force de ne rien faire, ma sensibilité se détachait de tout ce que je voyais et entendais, et je perdais toute notion de certitude. Seule une nervosité fiévreuse remplissait mon corps, passé comme futur n'avaient plus de sens. Ou, devrais-je dire plutôt, le passé gardait une certaine consistance, mais il restait embrouillé, et son souvenir ne parvenait qu'à attiser encore plus mon irritation.

Dès le départ, cette mélancolie est ainsi associée à un phénomène affectant la perception du temps et l'exercice de la mémoire. Le narrateur se sent impotent, il est incapable de percevoir son environnement sensible correctement, mais surtout, c'est la façon dont le passé et le futur lui parviennent qui, une fois de plus, est directement affectée. Il souffre d'un enfermement dans le présent immédiat, dans un stérile « état d'alerte » qui rappelle étrangement celui connu pendant l'attente de la mission de *tokkôtai* et si souvent décrit dans les récits de guerre. Sans que cet enfermement paraisse avoir ici la moindre cause directe, on en retrouve les mêmes effets : la conscience du passé est abolie et le recours à la mémoire devient impossible ou alors nuisible. « *Quand mon esprit perdait pied, mon regard ne se tournait plus du tout vers le passé, et ne savait se fixer, agacé, que sur les événements immédiats* » (気持ちが崩れば過去にも何も目は向かず、ただ目先に、いらいらと目を据えるだけに終わってしまう。⁶⁵²). Le narrateur emploie à plusieurs reprises le terme de « *tayorinasa* » (頼りなさ), soit l'absence de confiance, l'incertitude, l'« infiaibilité » générale des choses et des êtres que la non perception du passé engendre en retour.

A l'inverse, l'état de guérison de cette mystérieuse pathologie est appelé de manière récurrente « *fudan no kibun* » (不斷の気分). Si « *fudan no kibun* » ou « *fudan no jôtai* » est bien le terme couramment employé au Japon dans le traitement de la dépression, il est généralement écrit 普段の気分, soit, littéralement, « état d'esprit normal ». Le terme *fudan* 不斷 évoque plutôt lui le sentiment de la continuité des choses, l'absence de rupture dans leur déroulement, la persistance de l'état passé. « *Si mes pensées se tournent vers le passé, même si cela va à l'encontre de la marche du temps, c'est certainement parce que des*

651 SHIMAO Toshio, *Hi no utsuroi*, dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.10, op.cit., p.14.

652 Ibid., p.332.

signes du rétablissement d'un état de continuité apparaissent. » (過去に思いが向かうのは、たとえうしろ向きであるにしても、不断の状態の回復が萌したからにちがいない。⁶⁵³), observe par exemple le narrateur dans l'entrée du 26 mars 1973. Cette « continuité », qui désigne l'opposé de la maladie, renvoie donc à quelque chose de foncièrement temporel : le désir de ressentir le présent comme la suite du passé et d'atteindre ainsi une perception entière du temps, reliant distinctement le passé au présent et le présent au futur.

À la manière de la maladie de Miho dans *Shi no toge*, la dépression du narrateur devient progressivement un motif qui structure le quotidien, entre « crises », promesses de rémission, et inévitables « rechutes », sans que là encore on ne discerne d'issue ou de traitement psychiatrique possible. Sa cause elle-même reste obscure, bien que le narrateur finisse par faire allusion, dans l'entrée du 21 mars 1973, à sa peur de la mort : « *A la pensée que la cause psychologique de ma dépression serait peut-être la peur de la mort, je me suis étrangement senti sans forces.* » (気鬱の心因は死への恐怖ではないか、と思うと、なんだかへんに力が抜けた。⁶⁵⁴).

Cette « peur de la mort » entre sans nul doute en résonance avec le passage impitoyable du temps, lequel s'accompagne de l'impossibilité de se rappeler correctement du passé. Au tout début du journal, le 14 avril 1972, le narrateur raconte par exemple l'expérience de faire la chronologie de sa vie pour le compte d'une édition de poche d'un de ses livres, seul dans son bureau hermétiquement fermé, avec le sentiment « *de se replier à l'intérieur d'un utérus* » (胎内籠りの感じになるのだ。⁶⁵⁵) et de « *pénétrer sur le chemin obscur remontant jusqu'à ma naissance, en excitant tous les sens de mon corps* » (自分が生まれ迎ったくらがりの道を、全身の感覚を触発させてうかがう気分になってくる). Ce n'est pas là pour lui une expérience particulièrement plaisante : il s'agit de « *partir du néant pour revenir vers le néant* » (無から出て無に帰っていく), car en dépit de son « *attachement envers l'enregistrement éphémère d'un processus tendant à l'effacement de toutes les choses* » (ものみな消えて行く過程のつかのまの記録への執着である), le narrateur ressent à travers cette entreprise « *l'effroi devant la*

653 Ibid., p.332.

654 Ibid., op.cit., p.326.

655 Ibid., p.19-20.

destruction de la mémoire écrite, qui vient peut-être (le) menacer alors qu'(il) ressent encore le fait d'être en vie » (生きて感覚できるうちに襲ってくるかも知れぬ記録の消滅への戦慄をふくんでいる)。La notice chronologique (*nenpu* 年譜), qui décrit, ligne après ligne la vie d'une personne, met en effet en relief la perspective inéluctable de la mort ; triant les événements de son existence, en mettant certains en lumière tout en en supprimant d'autres, elle considère l'individu ainsi décrit comme un être « fini », destiné à mourir, et fait en somme office d'épithaphe prématuré. « *Aux endroits où il ne reste rien, la page blanche ne reflète que la lumière. En regardant cela, j'ai l'impression de pouvoir percevoir quelque part dans un recoin de mon âme un monde où m'attend la mort.* » (なにもなくなった場所に、白いページが光りを反射しているだけ。そこに死が待っているような世界を、こころのどこかで予期しているのかもしれない。)

Même si le narrateur parvient à terminer, « *éteint* » (とても疲れた), cette chronologie, celle-ci implique pour lui un rapport mortifère à la mémoire qui semble aggraver grandement son état mental. Elle introduit pourtant a contrario une recherche du passé qui ne consistera pas à se rappeler de ce qui a été, mais plutôt à confirmer ce qui, à travers le temps, existe encore, et qui procure l'impression de rester toujours. « *J'avais enfin terminé de fabriquer ma chronologie, mais j'éprouvais l'envie de la démolir avec fracas, et de refaire quelque chose qui donnait une toute autre impression.* » (やっと作ったのに、それをがらがらに崩してしまって、全く別な感じのものに作りなおしたい気持ちになっている。), conclut-il dans ce passage, préfigurant la suite du texte.

2) A la recherche de la « continuité » perdue

En effet, *Hi no utsuroi* associe systématiquement les moments de rémission de la dépression du narrateur à des réveils de sa mémoire : parfois par de simples effusions éphémères de nostalgie, mais aussi par des illuminations plus profondes. Ainsi par exemple dans l'entrée du 14 septembre, où le narrateur voit son esprit s'apaiser en rangeant de vieux journaux :

うすぐらい中で昔の同人雑誌に目を通してると、若さがもどってくるような、ちよつとなんとも言えぬ平常心がかえってきた。近ごろそんな充実した思いに恵まれなかったから心強くなった。なによりも記憶がすこしずつ呼びさまされるのが、回復期のうずきに似て快かった。あの当時見えなかったものがいま見えるというそのからくりも素直に受けることができ、気持ちがあざんできた。⁶⁵⁶

En tombant sur ces vieux magazines littéraires dans la pénombre, je retrouvai un indicible état d'esprit normal, comme si quelque part la jeunesse m'avait été rendue. Ces derniers temps je n'avais guère connu cette impression de plénitude, et je me sentis ragaillard. Surtout, ce réveil progressif de ma mémoire était une expérience plaisante, comparable aux élancements que l'on ressent en phase de rémission. Par le simple fait d'expérimenter ce mécanisme qui me faisait voir aujourd'hui ce que je n'avais pas vu à l'époque, mon esprit s'apaisa.

Ici il ne s'agit pas de se rappeler d'une expérience heureuse, ou même simplement d'une expérience passée ; il s'agit de faire une expérience nouvelle en se souvenant (« *ce mécanisme qui me faisait voir aujourd'hui ce que je n'avais pas vu à l'époque* »), et de ce fait, de faire à la fois l'expérience du passé et l'expérience du présent. Dans un passage ultérieur du texte, le narrateur décrit comment la réminiscence apporte en effet la preuve de son bon fonctionnement émotionnel, et espère parvenir à la guérison en accumulant les expériences de ce genre :

昔どこかで見た構えだと思ったとたんに、鬱いでいた気分がさわやかになった。それはまるで幕をあけるほどの区切りがはっきりしていて、思わず歩みをとめた。昔の記憶が甦ると同時にたぶんその当時の感情ももどってきたにちがいない。すると私の感情は全くだめになったのではない。このようにして徐々に回復の記憶をかさねさせることは有効なことにはちがいない。⁶⁵⁷

Au moment où je pensais que cela avait l'air de quelque chose que j'avais déjà vu quelque part auparavant, mon humeur dépressive se fit d'un seul coup plus légère. Ce fut une coupure nette, comme quand on ouvre un rideau, et j'arrêtai alors instinctivement de marcher. Dans la réminiscence de mes souvenirs d'antan, j'avais visiblement retrouvé en même temps ma sensibilité de l'époque. Ainsi celle-ci n'était-elle pas totalement abolie. Accumuler petit à petit de cette façon les souvenirs guérisseurs était certainement efficace pour le mal dont je souffrais.

Le narrateur assigne là un rôle explicitement thérapeutique à ces réminiscences. Cependant cette fusion recherchée du passé et du présent trouve une résonance au-delà de la démarche de guérison de l'état dépressif, par exemple

656 Ibid., p.112-113.

657 Ibid., p.278.

lorsque le narrateur consulte des photos des enfants du village tout en écoutant leurs voix sur une radiocassette, comme ici dans l'entrée du 15 octobre:

何枚もかさねてながめるとそれぞれの性格が透けて見えるようで、個性の輪郭がきわ立ってなまなましく感じられてくる。しかしそれはすでに過去に組み入れられたために可能なのであって、当面している事象はそのかたちが定かでなく眠っているから、息づいているのはむしろ過去の方なのである。だがとにかくもう過ぎ去ってしまっているものをふたたび現前させてその中で問い直すことなどではしない。またテープにおさめたキミヨちゃんたちのおしゃべりもきいたが、いつそうおかしな時間があらわれてきた。自分がラジオの中でしゃべったことの古い録音もかけてみた。それらはすこしずつ別なものになって行くようだ。⁶⁵⁸

Les photos étaient posées les unes sur les autres, et en les observant, il me semblait que le caractère de tous les enfants transparaissait à travers elles, donnant vivement du relief à chacune de leurs silhouettes. Certes, cela était possible parce que ces choses faisaient déjà partie du passé, et ainsi comme ces phénomènes immédiats prenaient ainsi une forme vague et endormie, c'est le passé qui apparaissait vivant. Mais il était en tout cas impossible de réinterroger des éléments du passé en les ayant rendus présents. En écoutant à nouveau le bavardage de Kimiyo et de ses amies, conservé dans une cassette audio, un temps plus étrange encore fit son apparition. J'essayai alors d'y ajouter de vieux enregistrements de ma propre voix à la radio. Il me sembla que petit à petit ces enregistrements devenaient autre chose.

À travers cette scène une sorte de démarche expérimentale se dessine : le narrateur consulte des photos qui révèlent le moment passé, bien que celui-ci reste encore « *vague et endormi* » et que le changement recherché soit encore impossible. Il tente donc d'actualiser ce passé qu'il veut rendre au présent à l'aide de l'enregistrement de la voix des enfants décrits sur la photo, puis y superpose encore un autre passé, en l'occurrence celui de sa propre voix. La démarche conduit ainsi tant bien que mal à un enchevêtrement de « passés » et de « présents », que bien qu'ayant pas de finalité directe ou de résultat concret ici, révèle tout de même quelque chose comme une méthode visant à atteindre une perception particulière du temps dans laquelle le narrateur pourrait se reconnaître.

Cette méthode de perception du temps n'est pas à proprement parler nouvelle pour l'auteur : elle fait écho d'une certaine manière à la lente et longue écriture du récit autobiographique de guerre, ou à celle qui apparaît épisodiquement dans le cours de *Shi no toge* quand le narrateur parvient à s'émanciper de l'emprise de Miho. La méthode à l'œuvre dans *Hi no utsuroi* et

658 Ibid., p.129.

ébauchée dans le passage ci-dessus se rapproche en fin de compte des deux pôles de l'expression de l'auteur : l'« enregistrement » machinal de l'expérience et le « croisement » d'expériences a priori opposées, à travers le rejet tant d'un présent immédiat – associé à la « dépression » – que d'un passé figé.

On retrouve d'ailleurs ensuite une utilisation semblable de la radiocassette dans un récit plus tardif, *Maho o tadotte* (マホを辿って En remontant vers Maho), écrit en 1981, dans lequel le narrateur Shimaō enregistre la voix de sa petite-fille Maho pour des motifs similaires. Avec l'enregistrement de la voix de Maho que le narrateur écoute juste avant de s'endormir, le narrateur de *Maho o tadotte* obtient l'impression lui aussi d'« entrer dans un temps mélangé, dont on ne saurait distinguer s'il s'agit du passé ou du présent » (過去だか現在だか見境のつかぬ、かきまぜられた時の中にはいつていたようだ) et apparaît alors la trace d'un temps « abyssal, ténébreux, inconnu » (深ぶかとした暗黒の未知の時間の姿) dont le « flot violent » « jaillit tout près de ses yeux en l'éclaboussant » (ごく目先のあたりでその奔湍が飛沫をあげて流れ行く有様⁶⁵⁹).

Comme dans les exemples de *Hi no utsuroi* cités plus haut, il ne s'agit plus ici de méthode du rêve. Néanmoins, l'expérience du rêve et celle de la réminiscence présentent des caractéristiques communes : elles entraînent toutes deux une suspension brève de la conscience qui isole le sujet du monde extérieur et, surtout, font appel à la mémoire d'événements qui peuvent être fort lointains. *Maho o tadotte*, en représentant le narrateur mélangeant temps présent et passé aux portes du sommeil, nous met sur la voie de cette parenté, et on verra en effet, après avoir examiné dans le détail la méthode de réminiscence de Shimaō, comment celle-ci se conjugue à sa méthode du rêve.

La méthode de rétablissement psychologique par le souvenir du passé, mi-volontaire, mi-involontaire, se systématisait peu à peu au cours de *Hi no utsuroi*, empruntant des voies variées au gré des jours. L'effet bienfaisant de la mémoire devient ainsi une réponse presque instinctive aux stimuli les plus banals de l'environnement du narrateur, comme dans l'entrée du 2 avril 1973 :

659 SHIMAO Toshio, *Maho o tadotte* マホを辿って (En remontant vers Maho), dans *Yume kuzu*, Tôkyô, 2010, Kôdansha bungei bunko, p.123.

外に出ると天候は雨模様。空は鼠色で覆われ、しめった風が吹いている。ふと昔の何か、天候が或る状態を示した時に起きた出来事の気配が思い出され、充実した感情が湧いて消えた。はっきりその出来事を思い出したのではないが、においのような気配が私を包んだ。⁶⁶⁰

Quand je suis sorti dehors, le temps était pluvieux. Le ciel était recouvert de grisaille, un vent humide soufflait. Tout à coup m'est revenu à l'esprit l'atmosphère de quelque chose survenu autrefois quand le temps affichait un état particulier, et un sentiment de plénitude a jailli en moi avant de disparaître. Même si je ne suis pas arrivé à me rappeler clairement de cet événement, son atmosphère m'a enveloppé comme une odeur.

Tout autant qu'un état d'esprit signifiant la guérison, c'est donc un temps particulier que le narrateur de *Hi no utsuroi* cherche désespérément à atteindre. Quant elle mobilise en effet la médecine elle-même, la recherche de la « guérison » continue d'ailleurs de s'inscrire volontiers dans un certain cadre mémoriel. En témoigne l'épisode où, au retour d'un voyage à Kagoshima, constatant qu'en dépit de ses espoirs de changement « rien ne s'était passé » (何事も起らなかった) et qu'il était « au contraire rentré avec la sensation d'être dans un marasme plus épais encore » (かえって停滞層を厚くしてもどって来たようなものだ⁶⁶¹), le narrateur décide inopinément de se rendre dans un cabinet de moxibustion⁶⁶², pour s'y faire brûler la peau par l'application de *moxas*. Cette envie subite, là encore, s'explique indirectement par un autre désir de retour au passé ancestral :

肌が焼けるときの気分の集中と、そのあとの痛痒い瘡ぶたへの忍耐の、かつて経験したことのある押さえた快さが思い出され、ふたたびその場に身を投じたくなっていた。たとえばそれが一般の病院の医師からは無視され、またどんな無機的化学薬餌も使用せずに、よもぎから作った艾を通してからだを焼くだけの原始的な治療の方法と環境が私を惹きつけたのだ。⁶⁶³

Le plaisir soutenu, dont j'avais déjà fait l'expérience par le passé, de la concentration de l'esprit quand la peau brûle puis de la patience face aux croûtes urticantes qu'il faut endurer ensuite, me revint en mémoire, et j'étais prêt à me laisser tenter une fois encore de me placer dans cette situation. J'étais attiré par cet environnement et cette méthode primitive de traitement que dédaignaient les médecins des hôpitaux ordinaires et qui consistait seulement à brûler le corps avec des moxas fabriqués à partir de l'armoise, sans utiliser de médicaments chimiques non organiques.

660 *Zoku Hi no utsuroi*, op.cit., p.5.

661 Ibid., p. 309.

662 Méthode de médecine traditionnelle en Extrême-Orient appelée au Japon *kyū* (灸) et consistant à brûler des moxas (mélange d'armoise – *yomogi* en japonais – séchée et broyée) sur la peau d'un patient pour soigner diverses affections.

663 *Hi no utsuroi*, op.cit., p.310.

Le narrateur justifie ainsi son intérêt pour la moxibustion non pas tant par sa valeur thérapeutique mais par le fait que cette méthode de traitement lui semble traditionnelle et « primitive », et renvoie donc aux « origines » (*genshi*). Il ajoute même à cette tentation archaïsante et primitiviste, que l'on retrouvera ensuite sous d'autres formes, un souvenir personnel (l'expérience qu'il en a fait auparavant), et quelques lignes plus loin, renchérit en décrivant l'atmosphère de la salle de traitement comme celle d'une « *sombre pièce dérobée où l'on reçoit un rite religieux* » (宗教的な秘儀を受ける暗い隠れ部屋). La moxibustion, dont le narrateur continuera régulièrement les séances pendant toute la suite du texte, apparaît donc indirectement comme un autre moyen de traitement par la réminiscence, invoquant un lointain passé perçu comme originel.

D'autres réminiscences du narrateur empruntent elles le biais de la littérature. Dans l'entrée du 27 mars, Shimao évoque par exemple la (re)lecture du *Daibosatsu tōge* de Nakazato Kaizan, roman dont on a pu précédemment voir le rôle fondateur qu'il a joué dans sa propre œuvre littéraire. : « *J'ai senti que mon cœur s'apaisait. C'était non seulement parce que le texte de Kaizan contenait déjà des éléments de stabilité, mais aussi parce que lire cela a ressuscité l'image de ces jours anciens où, alors lecteur passionné de cette œuvre, je jouissais moi-même de stabilité sans le savoir.* » (心のなごむのが感じられた。介山の文章の中にすでに或る安定の要素が含まれているからというだけでなく、それを愛読した自分の、知らずして安定を享受していたかつての日のすがたが甦ってきたからだ。⁶⁶⁴). La « stabilité », comprise comme le pôle positif de la « dépression » du narrateur, est donc une fois encore définie comme la marque du passé lointain, que ce soit le passé réel du narrateur que le passé archaïque et fictif qui se manifeste dans le texte de Kaizan.

Dans le second tome, la relecture et correction des *Yōnenki* (les écrits de jeunesse de l'auteur, qui furent publiés en recueil pendant la période d'écriture de *Hi no utsuroi*) procure à son tour à travers le fait de « *faire déborder les souvenirs du passé et d'amener à un état psychologique où il n'y a ni autrefois ni maintenant* » (過去の記憶を氾濫させ、昔も今もない心の状態に持ちこむ⁶⁶⁵), le sentiment de « *retrouver la sûreté du quotidien* » (日常の確かさを取り戻す). La seconde partie de *Hi no utsuroi* voit en effet cette recherche du passé associée au

664 Ibid., p.335.

665 *Zoku Hi no utsuroi*, p.295.

désir de sortir de la dépression prendre de manière générale un aspect plus ordonné et réfléchi. Le narrateur fait, que ce soit de manière circonstancielle ou non, de son passé un objet d'étude. Il se penche en effet sur ses textes antérieurs, de préférence les plus anciens (les *Yônenki* en premier lieu), et cette entreprise de réminiscence par l'archive manifeste de cette manière l'aspect méta-littéraire qu'on retrouve si souvent dans l'œuvre de Shimao. Le narrateur décrit également son travail d'étude de la littérature locale (celle des Ryûkyû), ainsi que sa participation à des colloques d'anciens combattants, ce qui est aussi un biais naturel pour évoquer à nouveau l'expérience de *tokkôtai*.

3) Une « thérapeutique » à double tranchant

Cependant, par une étrange simultanéité, la femme du narrateur, Miho, manifeste également le désir de se plonger dans les souvenirs communs du couple. Elle s'intéresse aux lettres échangées pendant la guerre entre elle et Toshio, qu'elle range, classe, recopie au propre, y passant la nuit comme le jour. Puis, exactement comme son mari, elle se met à vouloir revivre de manière sensible ses propres souvenirs. Ainsi, au soir du 28 juin, Miho propose au narrateur de partir faire une promenade dans la montagne d'Amami pour, lui dit-elle, aller admirer ensemble les étoiles. Le narrateur interprète cette proposition de la sorte :

往復書簡の整理を進めてきた妻は、戦争のときのことを思い出して興奮しているにちがいない。そう言えば、ちょうどその頃と同じ季節になっているから、相似た夜の気配が遠ざかっていた過去を呼び戻すはたらきをしているのかもしれない。妻が久しく口にしなくなっていたシマオ隊長が、このところ又甦ってきた。一晩中でも庭に出ていてあの頃を偲んでいることができると妻は言うのだ。それほど思い出がふくらんでいるのは、戦時中の往復書簡の読み返しに没頭したからにちがいない。⁶⁶⁶

Ma femme, qui poursuit le tri de notre correspondance commune, s'est sans nul doute excitée en se souvenant de l'époque de la guerre. En y pensant, c'était peut-être aussi le fait de se trouver exactement à la même saison qu'à cette époque qui a permis à l'atmosphère semblable du soir de lui évoquer ce passé lointain. Le « commandant Shimao » dont ma femme ne parlait plus depuis longtemps a alors ressuscité pour elle. Ma femme dit qu'en sortant pendant la nuit dans le jardin elle arriverait à faire rejaillir cette époque dans sa mémoire. Si ses souvenirs s'amplifient à ce point, c'est

666 Ibid., p.107.

évidemment parce qu'elle s'est plongée dans la relecture de nos lettres échangées pendant la guerre.

Si ce mimétisme du comportement de Miho rappelle irrésistiblement le caractère réciproque de l'écriture de *Shi no toge* (le narrateur qui écrit, la femme qui relit), le narrateur ne tient pas pour sa part à partager ses réminiscences avec sa femme, et décline sa proposition, non sans se montrer sérieusement troublé par sa démarche. Le « commandant Shimao » pour lui, n'est plus qu'un « être lointain avec lequel (il) n'entretient aucun rapport » (シマオ隊長が自分とはかかわりの無い遠い人のように思えてくる). Or, quelques jours plus tard, et comme le narrateur le présentait, la passion de Miho pour la relecture des textes de guerre commence à prendre un tour mauvais :

妻が急に不機嫌になった。(中略)私が最も恐れるのは、過去の私の姿を想起させるようなことがはたらきだし、妻の過去の記憶をなまなましく甦らせることだ。それは妻をふたたび心因性の反応へ導き入れることにつながるのではないか。⁶⁶⁷

Miho est soudainement devenue de mauvaise humeur. (...) Ce que je crains le plus, c'est qu'elle parvienne à se rappeler de celui que j'étais dans le passé et que tous ses souvenirs lui remontent vivement à la mémoire. Est-ce que cela ne risque pas de la mener à nouveau vers une réaction psychogénique ?

Dit plus clairement, le narrateur soupçonne que la quête personnelle de réminiscence de Miho, qui lui a inspiré le fantasme de revoir à nouveau le « commandant Shimao », risque par association d'idée de ramener celle-ci aux souvenirs de l'adultère de son mari et au « passé pathologique » qui a suivi l'expérience de guerre et engendré sa maladie. Les soupçons du narrateur, du reste, se confirment rapidement puisque, le même jour, Miho le prend à partie et lui reproche vertement de l' « avoir ignorée depuis le jour de la cérémonie de mariage » (結婚式の当日からあたしは無視されつづけてきました、と妻は言った。).

Depuis sa retraite en apparence paisible d'Amami, le narrateur se voit alors brutalement transporté de nouveau dans le passé, sauf qu'il s'agit cette fois du passé sombre et étouffant des *byôsaimono*, celui de la fidélité sans cesse remise en question, de l'interrogatoire maladif qui n'en finit pas :

667 Ibid., p.111.

それは前に何度も通った馴染みの道だが、そのときは何かが通り過ぎるのを待つほかはないことを私は知っている。見たくない過去の顔を無理強いに見せられても、自分の通ってきた過程であるから逃げるわけにはいかない。(中略)新しい地震の予兆でもあるのか。⁶⁶⁸

C'était une route familière que j'avais de nombreuses fois empruntée dans le passé, et que dans ce genre de situation je savais qu'il n'y avait rien d'autre à faire qu'à attendre que cela passe. Même si le passé que je ne voulais pas voir m'était montré de force, étant donné que c'était le chemin que j'avais moi-même pris, il m'était impossible de m'enfuir. (...) S'agissait-il de l'annonce d'un nouveau séisme ?

Les jours suivants ne montrent pas de trace de récurrence de Miho, et la menace d'un retour permanent au « mauvais passé » est ainsi rapidement étouffée. L'incident a cependant le mérite de montrer que le passé reste un territoire dangereux, et que l'expérience de la réminiscence elle-même, si elle est bienfaisante par ailleurs, n'est jamais totalement inoffensive. Si Miho s'est mise à rechercher les traces du passé, c'est en effet clairement dans la foulée de la propre recherche personnelle du narrateur, perpétuant le principe des vases communicants que *Shi no toge* mettait déjà en œuvre.

Hi no utsuroi compte d'ailleurs d'autres épisodes qui en mettant en valeur le risque de résurgence du « péché » menacent d'entraîner le texte dans l'atmosphère oppressante de *Shi no toge*. On peut évoquer en particulier l'obsession persistante du narrateur pour les *shôjo* (les jeunes filles préadolescentes qui viennent le voir à la bibliothèque) du récit, qui donne parfois au récit une trouble tension sexuelle⁶⁶⁹, ou surtout l'arrivée à Amami d'une connaissance féminine polonaise qui, au mois d'août 1973, fait craindre au narrateur la jalousie de Miho et de ce fait le retour des « crises ». Percevant au cours de ce dernier épisode un changement psychopathologique chez sa femme, le narrateur voit ainsi d'un seul coup le passé bienfaisant se muer à nouveau en passé « sale », « auquel on ne saurait faire confiance » : « *Cet étrange sentiment angoissé qui me pressait depuis les abords de l'estomac s'ancrait évidemment dans la peur que ma femme retombe à nouveau dans ses délires, et un misérable état d'incertitude montait en moi, comme si toute la laideur du passé s'était mise à*

668 Ibid., p.112.

669 Ce thème se retrouve aussi dans les *Yume nikki* de la même époque. Même s'il est commun à toute la littérature de l'auteur (Shimao l'évoque lui-même dans l'essai « Shi no osorete », de 1962), la mise en valeur du désir sexuel de jeunes filles dans les *nikki* des années 70 peut être interprété comme l'expression de la part maudite du « retour au passé ».

flamber devant mes yeux. » (下腹のあたりから突き上げてくるへんな感じの不安、それは妻がふたたび錯乱の状態に戻ってしまうことへの怖れに基づいているにちがいないが、まるで過去のあらゆる酷さがあぶり出されてくるようなみじめな頼りなさとなってふくれあがってきた。⁶⁷⁰)

Ces épisodes successifs, s'ils apparaissent ponctuels et secondaires dans l'œuvre, n'en rappellent pas moins que, contrairement à ce qu'indique l'idée restrictive de « littérature thérapeutique », la mise en danger occupe dans la littérature de l'auteur une place aussi essentielle que son exact opposé que serait le « traitement ». N'est-ce pas en somme le cas depuis les débuts même de la carrière littéraire de Shimao Toshio ? Il n'est que de citer encore une fois le « *kudakete kara atatte iru* », « *se briser puis toucher au but* », qui résumait en une formule la démarche de *Yume no naka de no nichijō*. Or, même s'ils partent tous deux en apparence d'une démarche thérapeutique, ni *Shi no toge* ni *Hi no utsuroi* ne s'éloignent fondamentalement de cette logique. Les deux textes ont en commun de tendre vers la guérison, mais aussi de ne jamais l'atteindre. L'« aiguillon de la mort », même s'il implique la possibilité de la rédemption, n'est pas celui de l'infirmier qui administre une piqûre : en s'étendant dans le temps sans jamais montrer de rémission sérieuse, les récits perpétuent implicitement la maladie, au point qu'on ne puisse plus clairement distinguer qui de la maladie ou de son inefficace « traitement » arrive en premier.

Il y a indubitablement une volonté thérapeutique à l'œuvre dans la littérature de Shimao. On peut même simplement la déduire de son intérêt permanent pour le rêve, si on prend en compte la fonction thérapeutique que la psychologie accorde au phénomène onirique. Que sa littérature parte systématiquement d'une motivation pragmatique n'est donc ni douteux ni négligeable : c'est d'ailleurs ce qui lui permet de s'enraciner durablement dans l'expérience vécue, et d'éviter par là le piège posé par la distance représentative du réalisme ou du surréalisme. Cependant, la littérature de Shimao reste une littérature *romanesque*, et le roman, en lui-même, n'a pas de visée thérapeutique. Une partie importante de l'œuvre de l'auteur s'attache en effet à montrer que « *roman thérapeutique* » est une contradiction dans les termes.

Le désir de guérison a beau être le socle initial, le roman ne ressemble pas à un traitement, et dès lors l'objectif ne paraît jamais être atteint, bien que

670 Ibid., p.248.

l'œuvre se perpétue tout de même : ainsi de même que d'«*écrire pour se soigner*», il faudrait tout autant parler de « *se soigner pour écrire* », autrement dit de « *se soigner pour retomber malade* ». Car comme le dit Higa Katsuo dans sa biographie de l'auteur⁶⁷¹, peut-être l'ambition littéraire de Shimao se confond-elle en fin de compte avec la maladie qu'elle espère soigner.

4) La dépression comme « situation littéraire »

Dans l'essai « *Kiutsu no shigosen* » (Le méridien de la dépression), Horie Toshiyuki montre comment le même phénomène inextricable de « dépression » se perpétue dans des termes semblables de *Yume no kage o motomete*, le long journal d'un voyage dans l'Est de l'Europe accompli par Shimao dans les années 60, à *Hi no utsuroi* dans les années 70, la dépression « *annulant les particularités du temps et de l'espace où surviennent les événements* » (出来事が生じた場所や時間の特性を帳消しにしてしまうのである。⁶⁷²). Pour Horie, comme pour Yoshimoto Takaaki et d'autres avant lui, la « dépression » fondamentale de Shimao est un phénomène enraciné dans la psychologie de l'auteur. Il écrit en effet : « *Les « fleurs dans les yeux » ne représentent pas seulement la condensation de la dépression, mais la manifestation d'une timidité, ou d'une faiblesse, et le narrateur se retrouve ainsi à chaque fois enfermé dans des pensées fébriles, une membrane à moitié transparente tirée devant ses yeux, et ne trouvant aucune issue si ce n'est de laisser enfler la dépression déjà profondément enracinée.* » (眼華は「気鬱」の凝縮された現象であるばかりでなく、「臆病さ」の、あるいは「弱さ」の顕現であり、語り手はそ

671 « *Shimao est tourmenté par la conscience de faire face à la littérature, et celle de se battre contre la maladie. Ne devrait-on pas dire que, paradoxalement, la racine de sa littérature se trouve dans la maladie elle-même ?* » 島尾は、文学にむかう意識と、病とたたかう意識にさいなまれている。文学の根が、そもそも病というもののなかにあるという逆説を言うべきだろうか。Higa cite aussi cette phrase d'un essai de Shimao de 1971, « *Byôshin* » (病身 Le corps malade) « *La maladie n'est-elle pas ce qu'on appelle la vie par un autre mot ?* » 病とは生と言いかえてもいいのではないか」(HIGA Katsuo, *Shimao Toshio*, Genshisha, 2016, p.321)

672 HORIE Toshiyuki 堀江敏幸, « *Kiutsu no shigosen – Hi no utsuroi to Yume no kage o motomete* » 気鬱の子午線『日の移ろい』と『夢のかげを求めて』 (Le méridien de la dépression : *Hi no utsuroi* et *Yume no kage o motomete*), *Yuriika*, vol.30, n°10, août 1998, p.144-149.

のつど半透明の膜をを張られて落ちつかない想いに閉じこめられ、すでにふかく根を張った鬱をさらに肥大させる以外の逃げ道をふさがれてしまう。)

Ces « *fleurs dans les yeux* » ou *mebana* 眼花 auxquelles Horie fait référence sont en fait un concept mis en avant par Yoshimoto Takaaki à partir d'un récit de Shimao de 1948, *Kôshi no me* 格子の眼 (L'œil grillagé)⁶⁷³. Yoshimoto décrit ce symptôme comme un « *mal de tête brutal qui arrive, avant que bientôt n'apparaisse une lacune dans le champ de vision* » (激しい頭痛がやってきて、しばらくすると視野に欠落がうまれ), traduisant une « *épilepsie mentale et physique* » (心的及び身体的なエPILEPSIEの病状), que le critique extrapole non seulement à la psychologie de Shimao mais à sa méthode littéraire toute entière : « *J'ai senti que dans cette expérience pathologique la méthode elle-même à l'œuvre dans la littérature de Shimao Toshio était sublimée* » (この病的な体験は島尾敏雄の文学的な方法自まで昇華されているのを感じた。)⁶⁷⁴.

Le concept de *mebana* rejoint la phase aiguë de l'*aseri* (irritation) dont parle *Hi no utsuroi* : la manifestation d'un trouble psychique qui apparaît de manière paroxystique à des échéances régulières dans toute l'œuvre de l'auteur, pour empêcher une perception nette du réel. Cependant, peut-on vraiment attribuer à cette image, pour évocatrice qu'elle soit, une influence si décisive sur la « méthode » elle-même de l'écrivain ? Ne serait-ce pas dans ce cas restreindre Shimao dans le rôle d'un écrivain de *shishôsetsu* représentant tant bien que mal et statiquement son moi intérieur, et faire de l'analyse de son œuvre le simple diagnostic psychologique d'un mal incurable ?

Là encore, il me semble que l'on comprend mieux les intentions de l'auteur, telles qu'elles apparaissent au fil de ses œuvres, en temporalisant leur objet apparent. La « dépression » et la « guérison » dans *Hi no utsuroi* ne sont autre que des phases, recouvrant des réalités temporelles que l'on retrouve dans

673 Shimao fait aussi référence de lui-même à ce concept, proche dans ses manifestations cliniques de la migraine ophtalmique, dans le roman *Gyoraitei gakusei* : « *Tout d'un coup, une lacune survient dans mon champ de vision, et la forme des choses m'apparaît ébréchée. À ce moment là, des éclats ressemblant à des pétales de fleurs apparaissent comme pour cerner le contour de mes yeux, et tout en brillant d'une lumière vive se mettent à tourner dans tous les sens.* » (それは突如として視野の中に欠落が生じ、物のかたちが欠けて見える状態を言うのだ。その時目の周辺は隈どるような花卉に似たちらつきがあらわれ、ちかちか光りながら廻りはじめる。(SHIMAO Toshio, *Gyoraitei gakusei* 魚雷艇学生 À l'école des hommes-torpilles, Tôkyô, Shinchôsha, 1989, p.33).

674 Yoshimoto, « Shimao Toshio *Hi o kakete* » 島尾敏雄「目を繋けて」 (« *Hi o kakete* » de Shimao Toshio), *Yoshimoto Takaaki zenshû*, op.cit., p.221-225.

d'autres œuvres de l'auteur sous d'autres dénominations. La temporalisation de la dépression nous renvoie à cet état d'inquiétude, d'abolition du sens, de « nervosité fiévreuse » qu'était le *quotidien* particulier de *Yume no naka de no nichijô*. Celle de la guérison détermine le caractère éphémère, incertain, et au final utopique de ce moment salvateur et décisif, à l'instar du « départ » des récits de guerre dont elle partage le même paradigme.

Cette approche ne trahit pas la réalité clinique de la souffrance que décrit le texte : elle en étudie plutôt la transcendance à travers l'écriture. Shimaô Toshio, dans son rapport à la dépression, se situe du reste dans une problématique qui n'a rien de strictement personnelle. Dans son ouvrage *Accélération*, consacré aux effets de l'accélération du temps social sur les individus à l'ère contemporaine, le sociologue Hartmut Rosa parle par exemple de la dépression comme « *pouvant sans aucun doute être comprise comme une pathologie du temps*⁶⁷⁵ », « *conséquence d'expériences de stress accrues, c'est-à-dire d'une pression temporelle non souhaitée, mais aussi de rythmes de transformation frénétiques, et d'un degré élevé d'insécurité* », « *représentant une réaction psychique caractérisée par le sentiment d'un temps coagulé, suspendu, et de l'absence d'avenir* ». Ce « *sentiment du temps comme immobilité fulgurante* » que décrit Rosa dans son tableau de la dépression comme « *pathologie de la modernité avancée* » paraît trouver en effet un écho dans le rythme des récits de guerre, de *Shi no toge* ou de *Hi no utsuroi*, de même qu'il y est associé à des épisodes de « temps limpide », paroxystiques et éphémères.

Dans un texte un peu postérieur à son *Chiyu no tame no shôsetsu*, et avec donc un peu plus de recul sur la progression de *Hi no utsuroi*, Iwaya Seishô tente de revenir à sa conception des « romans thérapeutiques » de Shimaô :

妻の治癒のために生活のすべてを持っていく、そう決意して作家は<私>を捨て去る。しかし、ほんとうにそれが可能なのか。当然のようにその反動がやって来る。自らが病いに陥る。<鬱>という病いに。それを治癒するためになお作家は書くことを続ける。⁶⁷⁶

675 ROSA Hartmut, *Accélération : une critique sociale du temps*, traduit de l'allemand par Didier Renault, Paris, 2010, La Découverte, p.302.

676 IWAYA Seishô, « Yume no hôhō » 夢の方法 (La méthode du rêve), dans *Shimaô Toshiron*, op.cit., p.71-72.

Déterminé à consacrer son existence à la guérison de sa femme, l'écrivain abandonne son "moi". Cependant, cela est-il vraiment possible ? Un contre-coup inéluctable survient. Lui-même tombe malade. C'est la « dépression ». L'écrivain se met donc à écrire à nouveau pour guérir de cela.

Iwaya voit dans l'objectif d'écriture de *Shi no toge* la guérison de Miho, et dans celui de *Hi no utsuroi* la guérison de Toshio. Mais si Toshio (Shimao) serait tombé malade, ce serait précisément à cause de l'« abandon de son moi » littéraire au profit de la sauvegarde de son foyer. En d'autres termes, *Hi no utsuroi* aurait donc servi à soigner la maladie que l'écriture de *Shi no toge* aurait engendré. Mais dans ce cas là, que valait exactement le « traitement » *Shi no toge*, poursuivi pendant plus de vingt ans (en comptant les « récits de l'hôpital » qui lui sont antérieurs), et qui se poursuit encore au-delà de l'écriture de *Hi no utsuroi* (*Nyûin made*, le dernier chapitre du roman, date de 1976)? Et n'y aurait -t-il pas ainsi dans cette nouvelle « thérapeutique » du journal un risque de retour à la maladie « antérieure » (celle de Miho) – une inquiétude qui est loin d'être infondée si on se réfère au texte ?

Si à l'instar d'Iwaya Seishô on essaie de définir l'objectif de l'auteur comme thérapeutique, on est obligé de constater que de *Shi no toge* à *Hi no utsuroi* le moyen de « traitement » paraît symétriquement inverse. Dans *Shi no toge* le narrateur s'efforçait d'abord de refouler entièrement le passé, assimilé à un territoire impur et mortel, puis, après le basculement de *Ryûki* de modérer son approche pour en « construire un nouveau ». Dans *Hi no utsuroi*, il commence au contraire par embrasser sans réserve ses plus lointains et profonds souvenirs avant au final, de modérer la portée de leur enseignement par dépit. Il n'y a pas pour autant contradiction entre les deux, puisque *Hi no utsuroi* prolonge précisément la trajectoire déjà entamée au cours de *Shi no toge*, et qui, dès 1962 consistait à vouloir « combattre dans le temps total et originel ». Il y a là plutôt un phénomène temporel cyclique, circulaire, qui ne se comprend qu'en transcendant le sens des expériences concrètes (« maladie », « traitement », « guérison ») que le texte exhibe en apparence.

Bungakuteki Kinkyô (文学的近況 Situation littéraire), un essai de 1977 préparé en vue de la réception du prix Tanizaki, donne l'occasion à Shimao de

revenir sur la période que décrit *Hi no utsuroi* et la « *dépression* » dont le journal est le thème. Au moment de l'essai, du propre aveu de l'auteur, la dépression n'est toujours pas réellement guérie, et pas plus que dans le journal, il n'arrive à préciser la cause de la « maladie ». Il raconte avoir d'abord supposé qu'elle était la conséquence d'un accident de vélo survenu en 1969. Mais, s'est-il demandé -t-il ensuite, ne serait-ce pas plutôt la dépression elle-même qui aurait provoqué l'accident ? Il s'est alors mis à penser que la cause était plus profondément enfouie en lui-même, voire consubstantielle à lui-même : « *Je comprends que quel que soit le moment du passé vers lequel j'essaie de me retourner, je ne trouve en moi-même qu'un être tourmenté par la dépression. Ou alors il m'arrive aussi que plus je remonte dans le passé, plus la dépression m'apparaît forte.* » (私は過去のどの時点をかえりみても、気鬱にとらわれている自分をしか見出だすことができないことがわかる。或いは過去に遡るほど気鬱がひどかったと思えてくることもある。⁶⁷⁷). L'idée de se servir de la littérature (Shimao utilise le terme « vendre » 売る, ici sans doute avec la connotation de « trahir ») pour sortir de la dépression, lui est alors venue à l'esprit, bien que l'auteur déclare par ailleurs que « *la littérature ne lui importait déjà plus* » (私には既に文学などどうでもよくなってしまった) et qu'il était prêt à « *céder dorénavant sans remords son travail littéraire pour acquérir l'écoulement continu du temps* » (私のそれからの文学的営為は、ふだんの時の流れを買うために、それを手放しても悔いないことになった). De plus, la « *dépression* », raconte-t-il, ne lui laissait que le loisir d'écrire des *nikki*, une tâche qui lui a d'abord paru une « *sorte de purgatoire* » (一種の煉獄), et qui, loin de le soigner, « *attisait la dépression* » (気鬱をかき廻す). Mais il a persisté inlassablement dans ce travail, « *attendant exclusivement le rétablissement de la continuité* » (ふだんの回復を待つことであった⁶⁷⁸), et a fini par remarquer l'effet qu'avait sur son état la réminiscence du passé, à savoir, la redécouverte d'un présent apparaissant non plus comme une « irritation » insatiable, mais comme la continuité d'autrefois :

677 SHIMAO Toshio, « Bungakuteki kinkyô Tanizaki Jun.ichirô shô no kotoba » 文学的近況 — 谷崎潤一郎賞の言葉 (Ma situation littéraire - Discours pour la réception du prix Tanizaki Jun.ichirô) dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.15, op.cit., p.391-397.

678 Dans cet essai Shimao met le terme de *fudan* en emphase, en veillant, comme dans *Hi no utsuroi* à préserver l'ambiguïté de son sens – à la fois « normalité » 普段 et « continuité » 不断.

今をなだめて、今も過去もちがいないと納得させてかからなければならぬ。今は過去とかさなり合っこそその意味を明らかにしてくると思ひこむことが必要であった。今は刻々に頼りないが、過去と同じ顔つきを持っていると思えば、今は若やぎ、過去との距離はぼやけてしまう。

Il fallait que je m'efforce d'apaiser le présent, et de me convaincre qu'il n'était pas différent du passé. J'avais besoin de me persuader qu'en les superposant l'un sur l'autre le sens du présent deviendrait clair à mes yeux. Même si à chaque instant je ne pouvais faire confiance au moment présent, en pensant que s'il ressemblait au passé, le moment présent rajeunissait, la distance entre lui et le passé s'estompait.

Ainsi Shimao présente -t-il son évolution vers les *nikki* comme une « opération de repli » (撤退作戦), « nécessitant de s'étendre non seulement à la littérature mais à la vie quotidienne » (文学だけではなく、日常生活のほうにまで拡大しなければならない)。Et il rappelle également le double aspect, à la fois positif et négatif, que prend pour lui le passé, et de ce fait la double signification que prend pour lui le fait d'écrire des *nikki* – celle de se souvenir du passé, et celle d'effacer peu à peu celui-ci: « Je continuerai sans aucun doute à écrire des journaux. Non seulement pour me remémorer le passé, mais parce que cela a pour effet de l'effacer peu à peu, et en l'effaçant peu à peu j'arrive à me soulager de son fardeau. » (私はまた日記をも書きつづけるにちがいない。なぜなら日記は過去の呼びもどしであると共に、過去を一つずつ消して行く作用を持っていると思うし、一つずつ消して見軽⁶⁷⁹になって行くことは望ましいことなのだから。)

Si Shimao évoque dans ce texte la description d'un état « récent » (*bungakuteki kinkyô* signifiant littéralement « situation littéraire récente », « dernières nouvelles littéraires »), et qui apparaît de ce fait épisodique, on ne peut donc pas s'empêcher de voir derrière le récit du processus de la « dépression » et de son « traitement » un reflet de son œuvre toute entière. Cette maladie, qui n'a pas de cause discernable et qui est consubstantielle à son patient, dont les manifestations affectent essentiellement la temporalité, dont le traitement est exclusivement littéraire, et dont la guérison, à travers le " rétablissement de la continuité ", est sans cesse remise à plus tard, ne serait-ce pas en effet une représentation de l'identité narrative de l'auteur lui-même ?

679 Bien que le mot *migaru* s'écrive généralement 身軽 (littéralement « le corps léger »), Shimao utilise ici les caractères 見軽 (littéralement « le regard léger »).

Les « symptômes » supposés du mal que constituent cet « énervement » (*aseri*) et cette « infiabilité » (*tayorinasa*) , nous avons pu les croiser à foison dès les premiers textes, et par contre il est bien difficile d'y trouver cet « état d'esprit continuel » (*fudan no kibun*) auquel l'auteur clame sa volonté de « revenir ». Dans les récits d'après-guerre, l'état d'esprit du narrateur est typiquement fluctuant, et il en est de même dans *Shi no toge* – sauf que dans ce dernier cas, la « continuité » de la narration était assurée par le caractère persistant et inébranlable que présentait en contraste le personnage de Miho. Ce n'est donc pas le phénomène psychopathologique décrit ici qui paraît, si on contemple toute la littérature de l'auteur, quelque chose de nouveau, mais plutôt le point de vue qu'il adopte face à lui.

Après-guerre, quand il a semblé à l'auteur que le temps « tourbillonnait sur lui-même », et que l'« ordre s'était effondré », l'impression de discontinuité du présent avec le passé et d'infirmité du quotidien étaient justifiées par les propriétés créatrices et positives que, via le récit de rêve, Shimaō leur attribuait ; c'est ainsi, qu'à l'inverse, dans les textes de cette période, la « réminiscence », le rappel inopiné au passé, prenait systématiquement un caractère négatif (à l'image de la « conviction » qui poursuit le narrateur de *Matenrô*, de l'« odeur de la nuit » de *Yoru no nioi*, ou du camarade lépreux de *Yume no naka de no nichijô*). Il semble donc possible de croire, si on en revient au discours de l'auteur dès le début des années 60, que c'est l'affrontement avec le « temps objectif » (le « temps total et originel ») qui a rendu particulièrement sensibles pour Shimaō ces traits récurrents de sa nature, au point de le mener à leur donner un caractère critique et pathologique sous le nom de « dépression ».

Ce que l'on retrouve encore ici à l'intérieur de cette démarche, c'est aussi le raisonnement paradoxal qui était déjà à la base de *Yume no naka de no nichijô* et de *Shi no toge* : motivé par un prétexte en apparence extérieur à la littérature, l'auteur consacre la trivialisation ou le reniement de son travail romanesque (« *bungaku o uru* » 文学を売る soit « vendre » ou « trahir » la littérature), mais le fait de manière incontestablement littéraire, et dans le but ultime, sans cesse « trahi » lui-même, de revenir à la littérature. En conclusion de son discours, Shimaō avoue en effet que son attachement persistant et « thérapeutique » au *nikki* « ne signifie pas qu'il n'aimerait pas écrire de récits débordant d'énergie, et

pas uniquement des journaux intimes ou journaux de voyage » (私は旅行記や日記ばかりでなく、活力のあふれた物語をも書きたくないわけではない), car « *quand (il) est soudain pris de découragement, (il) ne peut échapper à l'idée de vouloir s'ébattre dans l'univers du libre roman en imaginant ces mondes-là* » (ふと気弱に襲われる時に、それらの世界を思い描いて自在な小説の世界に遊びたいと考えることから免れることはできない。). Cependant il lui faut en tout état de cause « *d'abord obtenir le rétablissement et l'assurance de (sa) continuité, avant que (ses) pensées ne puissent faire ne serait-ce qu'un pas dans cette direction* » (ふだんの回復と確保が与えられなければ、その先に私の思考は一步とても進みそうにはないのだけれど。).

L'idée de « *libre roman* », de « *récit débordant d'énergie* » (Shimao utilise ici le terme si souvent déprécié par lui-même de *monogatari*), de l'« *imagination* » d'autres « *mondes* » paraît pourtant a priori très éloignée de la littérature de Shimao, dont on sait au contraire à quel point elle valorise les contraintes de l'expérience vécue, au détriment de la fiction. Sans doute la progression vers une forme de littérature d'imagination demanderait-elle de parvenir à cet état de « *continuité* », ce « *fudan* » que met ici Shimao en emphase. Le désir de continuité lui serait trop vain s'il restait le fait d'éprouver une simple sensation. On doit donc aussi y voir, à la lumière de cet essai, une ambition de contrôler et d'organiser le temps en récit, à l'instar justement de ce que propose le *monogatari*.

Toutefois, s'il faut passer par le « *rétablissement de la continuité* » avant de pouvoir prétendre évoluer dans cette voie, compte tenu des obstacles permanents que le « *rétablissement* » rencontre, cela ressemble à une manière indirecte de dire qu'elle est en fin de compte inaccessible. En dépit de l'évolution narrative que constitue dans l'œuvre de Shimao la pratique intensive de la réminiscence, malgré l'inscription délibérée de sa littérature dans le temps « *total et originel* », cela n'a qu'un effet limité sur la « *dépression* », comme si le Temps lui-même finissait par se retrouver enfermé dans la fatalité de l'identité narrative de l'auteur. Mais dans ce cas, que devient le statut de ces réminiscences du passé, au-delà de leur supposée vertu thérapeutique ? Doit-on supposer que si la voie de la continuité devient accessible, ce ne peut être que de manière paradoxalement *temporaire*, à travers les expériences du rêve et de la réminiscence dont *Hi no utsuroi* fait précisément sa matière ?

5) Le propre de la réminiscence chez Shimao

Pour comprendre le sens de la réminiscence chez Shimao, il peut être opportun de se placer dans une perspective comparatiste, et, dès lors, il devient difficile d'évoquer ce thème dans une œuvre du XXe siècle sans comparer son traitement à celle qu'en fait la référence mondiale qu'est l'œuvre de Marcel Proust. Comme le disait par exemple une critique française en introduction d'un article d'un ouvrage collectif récent sur le sujet, « *Qui dit réminiscence dit, madeleine, pavés disjoints, serviettes empesées, bref, dit Proust*⁶⁸⁰ ». Certes, il va sans dire que Proust n'a pas inventé la réminiscence en littérature, et que la littérature japonaise ne l'a pas non plus attendu pour en faire un thème de prédilection. Cependant un texte largement autobiographique de la seconde moitié du XXe siècle qui se focalise sur l'expérience personnelle de la mémoire, et particulièrement de la mémoire sensible, doit nécessairement être considéré à la lumière de la recherche du narrateur de Proust. Non pas qu'il s'agisse de dire que Proust soit indépassable ou que ses enseignements garderaient éternellement la même pertinence, mais son apport incontestable reste d'avoir fait de la réminiscence un canon esthétique et intellectuel, d'en avoir tiré involontairement une *méthode* qui puisse permettre de comprendre une œuvre en la comparant à la sienne.

La littérature japonaise n'est pas restée longtemps sans éprouver l'influence de l'écrivain français – et ce dès l'avant-guerre si on songe aux romanciers Hori Tatsuo⁶⁸¹ ou encore Itô Sei⁶⁸². Dans le cas de Shimao, cette influence est très ambiguë. Il la reconnaît à moitié dans un singulier essai, *Purûsuto shirazu* (1967), プルースト知らず (Sans connaître Proust) dans lequel il affirme que bien n'ayant qu'une connaissance sommaire de l'œuvre proustienne, il ressent une filiation inconsciente très forte avec l'œuvre de Proust. « *S'il existe un écrivain dont il me semble que je ressens l'influence sans l'avoir lu, si je puis me le permettre, il m'est impossible de ne pas citer Proust* ». (そのひとのものを読まないでその人の影響を受けているような気がしてくる作家の存在が、もし許されるとしたら、

680 SERCA Isabelle, « La réminiscence chez Marcel Proust », dans LAURICHESSE J.Y. *L'ombre du souvenir : Littérature et réminiscence (Du Moyen-Age au XXIe siècle)*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p.189.

681 HORI Tatsuo 堀辰夫(1904-1953).

682 ITÔ Sei 伊藤整 (1905-1969).

私によって、プルーストはその一人だと言わないわけには行かない。⁶⁸³) y avoue-t-il en effet. La question de savoir si l'écriture de *Hi no utsuroi* a été influencée par Proust reste donc ouverte ; pour autant, à la lecture du journal, les échos de la *Recherche du temps perdu* paraissent parfois nettement sensibles.

Analysons par exemple un des épisodes de réminiscence les plus marquants de l'ensemble du texte, qui prend place lors d'un voyage de quelques jours à travers Okinawa, vers la fin du premier tome, en février 1973. Nous sommes là à la fin du séjour, alors que le narrateur se repose à l'auberge. Entendant soudain les bruits produits par les enfants d'une famille dans la pièce voisine, il est transporté l'espace d'un court moment vers le territoire temporel du passé.

La configuration de cette rencontre avec le temps passé apparaît comme remarquablement proustienne : à l'instar du narrateur de Proust lors des épisodes bien connus de la madeleine ou celui des pavés disjoints, celui de Shimao apparaît, avant l'occurrence de la réminiscence, comme totalement détaché de la possibilité de celle-ci, enfoncé sans fin dans la « dépression », dans cet « *état de nervosité qui nichait nuit et jour au fond de mon cœur, et me portait au comble de la dépression* » (二六時中胸もとに巣食うあせりの気分がなんとも鬱陶しい限りだったのだが). De surcroît, la source même de la réminiscence (le bruit que font les enfants) n'est pas tout de suite associé à un état de félicité : le narrateur évoque plutôt d'abord un sentiment de regret et d'envie vis-à-vis du père de ces enfants (« *J'étais terriblement envieux de la position de ce père* » 私はその父親の立場がどれほどうらやましかったか。). La conséquence de cet état d'éloignement mental est que la réminiscence, lorsqu'elle survient, paraît « *absolument imprévue* » (全く予期しなかったこと), elle est un « *phénomène inattendu* » (思わぬ現象). Cette réminiscence survient, concrètement, en deux temps : d'abord par le chant d'une petite fille, sur fond de musique d'orgue et de flûte, ensuite par la récitation scolaire des deux enfants.

683 SHIMAO Toshio, *Purûsuto shirazu* プルースト知らず (Sans connaître Proust), dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.16, op.cit., p.218-219.

あいだに真面目な調子で学校で習った歌をうたう女の子の透き通った声もきこえていた。長いあいだ忘れていたことを思い出したような、というより、なくなるとあきらめていたものが甦ってきたような、ふしぎな感情に私は引きずりこまれていた。或るいは私は、たとえば時間をいきなり五十年ほども逆行させた場所につれて来られたような気持ちになっていた。ひとしきり音楽のおさらいをした兄妹は、やがて国語の教科書の朗読をはじめたのだった。私に予期しない現象が起こったのはこのときだ。⁶⁸⁴

Pendant cela, j'entendais la voix cristalline de la petite fille chanter avec application une chanson apprise à l'école. Je fus entraîné dans l'impression étrange de me rappeler de quelque chose que j'avais oublié pendant longtemps, ou, plutôt, quelque chose que je m'étais résigné à perdre et qui ressuscitait ici. Ou encore, je me sentais soudain transporté dans un lieu où le temps était revenu près de cinquante ans en arrière. Le frère et la sœur qui avaient fait leurs exercices de musique, se mirent bientôt à lire à haute voix leurs cahiers de japonais. C'est à ce moment que se produisit en moi un phénomène imprévu.

Le « *phénomène imprévu* », c'est l'effet d'abord purement symptomatique que le souvenir produit en contrecoup sur l'état mental du narrateur : la disparition subite de l' « irritation » et le retour au calme intérieur. Le narrateur ressent le choc intérieur, corporel, de la réminiscence comme « *quelque chose ayant traversé mon corps de toutes ses forces en emportant quelque chose dans les flots* » (ぐぐつとからだの中をなにかがなにかを押し流して通りすぎた). Le verbe de cette description, « *oshinagasu* », « emporter (quelque chose) dans les flots », rappelle étroitement la métaphore semblable que Shimao emploie dans l'épisode du chapitre *Ryūki* de *Shi no toge* (« *Comme si on avait poussé d'un coup les vannes d'un barrage, le monde extérieur déferla en avalanche dans ma poitrine comprimée* »⁶⁸⁵), lorsque le narrateur, au bord du suicide, renonce à son projet devant les supplications de Miho ; ou bien encore le « *bouchon qui avait sauté, libérant une eau inconnue*⁶⁸⁶ » qui ponctue le moment de *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu* où le narrateur-soldat a l'intuition de la fin de la guerre.

Dans ces deux derniers cas, il s'agissait d'éprouver, au bord du gouffre, la réalité de sa propre vie, et donc l'impression éphémère de son immortalité. La proximité de la métaphore tend à indiquer qu'il s'agit bien dans *Hi no utsuroi* d'un phénomène de même nature, même s'il n'a pas le même caractère dramatique que dans les deux textes cités ci-dessus. Ici ce n'est pas « *le monde extérieur* » tout

684 *Hi no utsuroi*, op.cit., p.243-244.

685 *Shi no toge*, op.cit., p.217.

686 *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu*, op.cit., p.215.

entier qui « *traverse* » le narrateur, mais plus simplement « *quelque chose* », ce qui est suffisant pour le ramener non au sentiment de l'immortalité, mais à celui de la continuité de l'existence.

En effet l'expérience fortuite de la mémoire sensible ramène le narrateur à une époque que l'on présume être celle de son enfance (« *près de cinquante ans en arrière* »), ce qui sur le plan émotionnel se traduit instantanément par le rétablissement d'une stabilité intérieure : *Ces bruits d'un quotidien insouciant, continus, naturels, résonnaient dans mes oreilles accompagnés d'un sentiment stable de certitude* (さりげない日常の、なんでもない、不断のあたりまえの物音として、私の耳に安定した確かさを伴ってきこえていた。). Ce « *sentiment de certitude* », qui lui « *évoque un développement naturel des choses atteignant à présent un certain palier* » (今こそ一つの段階に到達した当然の成り行きのようにも思え), est en outre ressenti comme durable, car il « *perçoit cette impression de certitude comme quelque chose voué à durer assez longtemps en moi* » (この状態はかなり長くつづいてくれそうな確からしさが感じられた。).

Stabilité, certitude, nature, durée, continuité : toutes ces caractéristiques se conjuguent pour renvoyer à la même chose, à l'identité de l'Être que la réminiscence a pour fonction de faire ressentir. Proust a le mieux développé cet aspect essentialiste de la réminiscence. Dans *Du côté de chez Swann*, lorsqu'il évoque l'épisode célèbre de la madeleine, le narrateur de Proust ne décrit-il pas pareillement une impression de « *solidité* » créée par la réminiscence (« *tout cela qui prend forme et solidité est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé⁶⁸⁷* ») ? Dans *Le Temps retrouvé*, à la suite de la triple expérience de mémoire sensible des pavés disjoints, du bruit de la cuiller et de la sensation de la serviette empesée, il parle plus longuement encore de la « *félicité* » du souvenir et du « *caractère de certitude avec lequel elle s'imposait* », révélant l'« *être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence, des choses, c'est-à-dire en dehors du temps.*⁶⁸⁸ ».

687 PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard « Folio », rééd.1988, p.47.

688 PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris, Flammarion, rééd. 1986, p.261. C'est moi qui souligne.

Chez Shimaō, le rétablissement de l'identité ne va pas sans une certaine contradiction apparente. En effet, c'est dans le rapport avec le lointain passé que se situe le retour au « naturel », à l'ordinaire des choses et, paradoxalement, cet « ordinaire » n'est perceptible que de manière fortuite et éphémère, puisque le narrateur en est chassé presque aussitôt – si bien que le sentiment de « certitude » qu'apportent ces bruits trouve rapidement son propre démenti. L'« ordinaire » ne renverrait donc pas au présent habituel du narrateur, que la dépression aurait fait disparaître, mais à l'ordinaire du passé, soudainement rétabli par le lien de la mémoire, et qui devenu inaccessible « *pendant longtemps* » est devenu « *extraordinaire* » (le terme qu'emploie le narrateur est *kiseki*, 奇蹟, « miracle »). Or ce qu'évoque le souvenir apparaît en décalage avec les modalités même de son apparition – il lui faut de ce fait un pouvoir de persuasion comparable à celui de l'hypnose pour parvenir à séduire le narrateur.

Cependant, dans le même temps, le bonheur du retour s'accompagne aussi du constat de la perte antérieure (*j'étais resté dans un état d'irritation sans pouvoir du tout retrouver ma vie ordinaire, comme si elle avait été entraînée quelque part dans une faille d'une autre dimension* *それはどこかの異次元のすきまに引っこんでしまったかのごとく、どうしてもとりもどせずにいら立っていたのだった。*⁶⁸⁹) et, inévitablement, de l'angoisse de quitter le souvenir de la chose retrouvée, ainsi que de l'état qui l'a engendré (*Allais-je glisser inopinément vers mon état d'avant, allais-je revenir à mon état d'origine ?* *ふいとまえの状態にずり落ちて、もとの状態にもどってしまうのではなかろうか.*). C'est précisément à partir de ce point que Shimaō et Proust se mettent à diverger.

Comment le narrateur de *Hi no utsuroi* sort-il en effet de cette réminiscence ? Tout d'abord, alors que le narrateur vient justement d'évoquer le caractère de « longue durée » qu'il attribue au « sentiment de certitude » acquis par la réminiscence, on apprend sans la moindre transition qu'il s'était « *endormi sans s'en rendre compte* » (*そして私はいつのまにか眠っていたが*) et qu'il « *se réveille au son d'un nouveau bruit, lequel résonne comme un raz de marée* » (*怒涛のような新しい響きに目がさめ*) – bruit qui s'avérera être celui d'une machine à laver

689 それは (Cela) fait référence à « *rétablissement de ma vie ordinaire* » (日常的な平生の回復) qui apparaît précédemment dans le texte.

fonctionnant dans une chambre voisine. Cette mention soudaine du sommeil fait planer le doute sur la réalité de l'ensemble du processus de réminiscence : à quel moment le narrateur s'était-il endormi ? Était-il endormi au moment où il est parvenu à retrouver son équilibre perdu, par la perception salvatrice du passé ? Si tel était le cas, il faudrait logiquement considérer la réminiscence du narrateur comme un état proche du rêve – ce qu'incite à croire Shimaō sans pour autant, comme souvent, assumer totalement sa position.

Toutefois, cette réminiscence, si elle se ponctue par un réveil brutal, ne ramène pas immédiatement le narrateur à la réalité. Le narrateur, réveillé par le bruit de la machine à laver, aperçoit une jeune femme levée près de la machine, et comprend qu'elle attend ainsi son mari absent tard dans la nuit, en « *paraissant s'obstiner dans un concours de patience* » (根くらべの意地のように). A cette vision nocturne vient alors « *soudain s'ajouter la silhouette passée de son épouse* » (ふと昔の妻のすがたがかさなってきた), lui faisant sentir « *une douleur lancinante dans la poitrine* » (胸の中がうずくようであった).

On comprend là que le narrateur évoque implicitement le cadre narratif des « récits de la femme malade », où sa propre femme attendait désespérément son mari découchant hors du foyer familial, avec les conséquences que l'on connaît. Le bruit de la machine à laver, qu'il « *commençait à entendre de manière encore plus perçante* » (いっそうえぐるようにきこえはじめたのだ), n'est d'ailleurs pas sans rappeler les métaphores auditives de *Shi no toge* lors des crises de Miho (comme celle des bruits de l'usine voisine, qui faisaient écho aux disputes du couple). La double vision associée au vacarme ambiant de la machine devient alors une sorte de réminiscence négative qui se substitue exactement à celle, positive, qui est décrite quelques lignes plus tôt. Le narrateur représente ainsi l'état qu'elle menace de provoquer comme l'*envers* de celui dont il a fait l'expérience avant son « réveil » : « *Je sentais que la tranquillité d'esprit que j'avais eu tant de mal à retrouver était prête à chavirer et à s'inverser pour revenir à l'état antérieur, et je m'abandonnais irrésistiblement à la posture de me sentir tourmenté par un ennemi caché et inattendu.* » (せつかくとりもどした平常心が、またぐらりと裏返されてもどってしまいそうな気がして、私は思わぬ伏敵になやまされる姿勢に落ちこまざるを得なかった。). Par cette phrase, qui fait songer au dénouement du récit de guerre lorsque, parvenu à la fin de la guerre sans avoir accompli sa

mission, le *tokkôtai* s'avère incapable d'accepter la réalité de la paix, le narrateur clôt à la fois l'expérience de la réminiscence que l'entrée du journal. Le texte bascule automatiquement vers le jour suivant, où les derniers effets du « sentiment de normalité » ressenti la veille au soir paraissent se dissiper définitivement :

二月六日

もしかしたらこれは当分居着いてくれるかもしれぬと思えた昨夜の平常心への回復が、目ざめてみるともうあやしくなっている。隣家の子ども部屋も静まりかえって、あれほどにぎやかだった気配が跡形もない。なんだかとても絶望的な気分におそわれた。危うい均衡での綱渡りに似て、いつひっくりかえるかわからない。それどころか、もういつものちらちらしたいらだちがはっきりともどっている。それはもどるというようなものではなく、これこそつまりは今の平常であって、ここからの脱出はすでに望めないのかもしれぬ。⁶⁹⁰

6 février

Depuis que j'ai ouvert les yeux ce matin, le rétablissement hier soir du sentiment de normalité dont j'avais pensé qu'il s'installerait peut-être pour un moment, m'est paru douteux. Le calme est revenu dans la chambre des enfants de la maison voisine, et l'atmosphère si animée n'a laissé aucune trace. Une terrible sensation de désespoir m'a alors frappé. Tel un somnambule à l'équilibre instable, j'ignorais à quel moment j'allais faire la culbute. Et bien pire à présent, je suis clairement revenu à mon irritation frémissante de toujours. Ou plutôt que de revenir à cet état, c'est plutôt là ma normalité présente, et en sortir n'est sans doute déjà plus envisageable.

La sortie de la réminiscence apparaît ici comme une abdication totale : non pas seulement un retour circulaire à l'état antérieur, à l' « irritation frémissante de toujours », mais le constat que ce même état perpétuel d'irritation constitue la « normalité » elle-même, et qu'il n'est plus envisageable d'en sortir. La valeur de cette réminiscence, en somme, ne tiendrait que pour le moment éphémère où elle est perçue par le narrateur. On se trouve évidemment très loin ici de Proust, chez qui elle est le point de départ d'une longue entreprise de recherche et de création. Proust dit de celui qui reçoit le souvenir sensible du passé qu' « il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière.⁶⁹¹ ». A l'inverse, le narrateur de *Hi no utsuroi* est, au matin du 2 février, en face de quelque chose qui n'est plus du tout, et qu'il ressent sur le moment comme n'ayant plus aucune chance de survenir à nouveau. Au bout d'un processus en trois temps, il voit en effet sa réminiscence être d'abord assimilée, par la mention ambiguë du sommeil, à un rêve, puis remplacée par le

690 *Hi no utsuroi*, op.cit., p.244-245.

691 Proust, *Du côté de chez Swann*, op.cit., p.45

souvenir négatif d'un passé pollué, avant d'être entièrement dissipée par la discontinuité qu'induit le passage des jours. Le lien entre le moment de la réminiscence et celui qui lui succède paraît distendu à l'extrême, presque comme s'ils appartenait à deux espace-temps différents.

Ce qui distingue à mon sens fondamentalement l'approche de Shimao de celle de Proust est qu'à l'intérieur de sa compréhension du temps, le premier continue d'accorder une préférence sensible au présent, c'est-à-dire à l'expérience vécue en temps réel, et attribue au passé un rôle essentiellement auxiliaire – celui d'éclairer le présent. C'est plus ou moins ce qu'il affirme par ailleurs quand il considère que le passé n'est en effet pas un matériau inerte, un « souvenir » à conserver dans un coin, mais le révélateur du présent :

僕にとって過去とは回想とかなんとかいうことではなく、今の体験がどうい
うものかを照射してくれるものというか、とにかく過ぎ去ってしまったことではな
く、今と繋がっているんです。⁶⁹²

*Pour moi le passé n'est pas un souvenir ou quelque chose comme cela, c'est
ce qui éclaire l'expérience présente, dans tous les cas ce n'est pas quelque
chose de « passé » mais ce qui est lié à l'instant présent.*

Le rétablissement de la continuité de l'être, de la « certitude », du « naturel », de la « normalité », étant voué à l'avance à la destruction par la discontinuité du temps, le narrateur de Shimao ne peut réellement s'abuser sur ce rétablissement qu'en rêve – ces mêmes rêves que le narrateur de Proust, à l'opposé, finit par déprécier en disant d'eux qu'ils « *faisaient croire, à tort d'ailleurs, qu'ils étaient un des modes pour retrouver le Temps perdu*⁶⁹³ ». Que la

692 Cité par IWAYA Seishô dans *Shimao Toshio ron*, op.cit., p.69 (Iwaya donne cette citation comme issue de « Bungakuteki kinkyô » mais, après vérification dans les œuvres complètes, elle n'y figure pas).

693 Proust, *Le temps retrouvé*, op.cit., p.309

Le Dictionnaire Marcel Proust, sous l'article « Réminiscence », explique au sujet du rêve : « *Au tout début de la Recherche du Temps Perdu, le narrateur observe que la pensée induite par le rêve (...) présente certains caractères décevants : l'image qu'elle propose est de l'ordre de la croyance, et s'oppose à la raison diurne qu'elle occulte comme des « écailles » aveuglant du regard. Par ailleurs, elle déçoit par son extrême fragilité, car elle est souvent destinée à s'effacer dès le réveil « comme après la métempsychose les traces d'une existence antérieure » (I,3). Commenté dans le Temps Retrouvé, le rêve est décrit comme un moyen puissant et immédiat, mais illusoire, de retrouver le temps perdu.* » *Dictionnaire Marcel Proust*, article « Réminiscence », nouvelle éd., Paris, Champion, 2014 p.853.

réminiscence finisse chez Shimao par être aussi cruellement coupée du quotidien qui défile et avale impitoyablement les jours explique qu'on ne trouve pas dans ses œuvres de « recherche » réellement optimiste du Temps, déployée vers l'avenir et aboutissant par le travail de l'écrivain à la certitude du salut par l'art (à l'opposé d'une opération visant plus simplement à combler un manque). Elle explique aussi que la mémoire sensible et involontaire n'y joue pas forcément le plus beau rôle, et que ses lacunes sont volontiers supplantées par le recours aux archives et la mise en scène intentionnelle du (re-)souvenir. Elle suggère enfin que la recherche du passé n'est pas pour Shimao, à la différence de Proust, une entreprise strictement personnelle, intégralement centrée sur lui-même, et ce même si elle prend racine dans l'expérience ressentie : à défaut de rechercher directement le passé des autres, le narrateur de *Hi no utsuroi* est tout du moins confronté à la conscience que les autres ont de leur propre passé, et en ressent l'impact sur la perception de ses propres souvenirs.

L'ensemble de ces divergences place en somme Shimao dans la lignée de l'approche contemporaine « post-proustienne » de la réminiscence en littérature. « *Plus que le retrouvé, ce que la mémoire contemporaine redécouvre, c'est plutôt l'originnaire qui la fonde, le blanc qu'elle ne peut plus masquer* ⁶⁹⁴», explique Dominique Rabaté dans « *La madeleine décomposée : l'écriture de la mémoire après Proust* ». Comme on le verra par la suite, cette notion d'« originnaire » prend incidemment chez Shimao une importance tout à fait cruciale, qui oriente en profondeur son travail mémoriel.

L'importance du rêve dans le processus de réminiscence, s'il est seulement suggéré dans la scène de *Hi no utsuroi* citée plus haut, se trouve particulièrement bien mis en valeur dans un texte de la même période, *Suigô e* (水郷〜 Vers le village aux canaux). Cette nouvelle de 1979, insérée en 1985 au sein du recueil *Yume kuzu* sur lequel nous reviendrons par la suite, met en scène un narrateur, identifiable à l'auteur par diverses informations biographiques, qui fuit un typhon se dirigeant vers l'est du Japon puis se retrouve en changeant de train à Emie 蝦江, un petit village du Kansai entouré de rivières.

694 Dans son étude sur l'« *écriture de la mémoire après Proust* » chez les écrivains français de la deuxième partie du XXe siècle, le critique insiste aussi sur le caractère « sombre » de la réminiscence après Proust – « *la primauté du discontinu sur le continu, du « perdu » sur le « retrouvé »* » (RABATÉ Dominique, « *La madeleine décomposée L'écriture de la mémoire après Proust* », dans LAURICHESSE, op.cit., p.233-247)

Il pénètre dans cet endroit « avec l'impression qu'un vieux mystère avait été élucidé »(長い間の謎が解きほぐされた気になった), et se rappelle d'un voyage qu'il y a fait avec son père, il y a près de cinquante ans de cela. Ce n'est pourtant au départ qu'un « vague et flou souvenir » (ぼんやりながらかすんだ記憶): le narrateur n'a comme seuls éléments mémoriels que l'évocation d'une nuit passée dans une auberge sur place⁶⁹⁵, et deux vieilles photos, qui le représentent lui-même « le visage et l'allure très sombre »(二枚の写真の中の私は表情も恰好も頗る寂しげである。). Il se lance dès lors à la poursuite de ses souvenirs, lesquels s'enchaînent peu à peu. Le temps « coule subrepticement en sens inverse » (思わず時が逆流する思いになった), à l'image de l'eau des canaux qui parsèment le village, et le narrateur se souvient de la froideur de son père à son égard, de sa répugnance à l'emmener en voyage.

Ensuite vient la nuit qu'il passe dans une auberge d'allure vieillotte. Alors qu'il tente de s'endormir, dans l'obscurité, l'image de cette auberge et de celle où il a dormi avec son père il y a cinquante ans se superposent dans son esprit. La mémoire de ce père hostile devient envahissante, si bien que le narrateur, incapable de s'endormir, est alors « enveloppé dans une atmosphère incertaine » (頼りない気分にもまれた) et « ne sait plus où il se trouve »(自分がどこに居るのかわからなくなった。). Il entend la voix d'une femme chantant une chanson vulgaire, puis cette femme, saoule, entre brusquement dans la pièce, interpelle le narrateur (« *Pauvre petit garçon, ton méchant père et ses amis t'ont laissé tout seul* »)「可哀そうに、坊やをひとりぼっちにして、悪いお父さんたち」 et se glisse dans son futon. A ce moment, le narrateur redevenu inopinément enfant, implore son père de revenir près de lui (« *Si mon père pouvait m'appeler ainsi, si seulement elle pouvait repartir au plus vite, pensais-je.* » 父がこんなふうにかけてくれたならと思い、早く戻って行ってくれればいいと考えていた。). Mais il s'endort, puis à son réveil, découvre alors son père en compagnie de la femme d'hier soir. C'est à cet instant là que la réminiscence vers laquelle le texte s'oriente dès son commencement prend sa forme la plus achevée :

695 « *Toute ma mémoire d'Emie tenait dans le souvenir de cette nuit passée à l'auberge.* »(その夜泊まった宿屋での体験が、私の蝦江についての記憶の総てであった。) (SHIMAO Toshio, *Suigô e*, dans *Yume kuzu*, op.cit., p.137)

お父さん、ぼくは誰にも言いはしない、と胸の中で叫びながら、しかしどうしていいかに困惑し切っていた。長い時間が経ったように思えたが、反射的に私は大急ぎで階段をおり、父の横をすり抜けるように通って便所の方に行った。女の人のは父の背中に負ぶさったまま顔をそむけていた。私ははげしい動悸が止まらなかった。用をすませたあとも二階にあがってはいけない気がして、しばらくはそのあたりをうろうろしていた。五十年経った今もなおそのことはつい先程出合ったばかりの出来事のように思えていた。父たちがあの時のままの年恰好でつい隣りの部屋に居るような気がした。その戸を開けさえすればすぐ会えるかも知れないと思えた。⁶⁹⁶

« Papa, je ne dirai rien à personne » hurlais-je dans mon cœur, bien que je fusse au comble de la perplexité sur ce que je devais faire. Un temps assez long me parut s'écouler, puis un réflexe me fit descendre les escaliers à toute vitesse, et je filai vers les toilettes en passant à côté de mon père. La femme, toujours portée sur son dos, détournait son visage. Mon cœur ne cessait de battre la chamade. Une fois que j'en eus terminé aux toilettes, sentant qu'il ne fallait pas que je remonte au premier étage, je suis resté à tourner en rond dans les alentours pendant un moment. Cinquante ans avaient passé mais même à présent, je pensais à cet incident comme à quelque chose qui venait seulement d'arriver tout à l'heure. Il me semblait que mon père et ses amis, au même âge qu'ils avaient à cette époque-là, se trouvaient dans la pièce d'à côté. Peut-être même me suffisait-il d'ouvrir cette porte pour les rencontrer aussitôt.

On comprend en lisant ce dénouement que la scène précédente, celle de la femme saoule, n'était pas un rêve, mais plutôt le souvenir d'un épisode vécu il y a cinquante ans, soudainement revécu par le narrateur. Cependant ce souvenir est bien reconstruit sous la *forme* narrative d'un rêve : le narrateur se trouve au moment du coucher, dans un état de demi-sommeil (dans son commentaire du texte, Okada Kei parle lui d'« hypnose »⁶⁹⁷) et la scène au déroulement abrupt se présente comme une transformation fantastique (le narrateur redevenant enfant). Si cette transformation est au final rationalisée, ce n'est pas par l'éveil, mais par l'avènement de la réminiscence : le « mystère » qu'annonçait le récit est dévoilé, temps passé et temps présent ne font qu'un (« *l'incident me faisait penser à quelque chose qui venait seulement d'arriver tout à l'heure* »). De manière plus explicite que dans *Hi no utsuroi*, et servie par un haut niveau de maîtrise stylistique⁶⁹⁸, l'écriture onirique accouche ainsi de la réminiscence, donnant un aspect paroxystique à ce souvenir « décisif » de l'adultère du père. Mais comme dans *Hi no utsuroi*, le demi-sommeil qui permet l'ouverture de la mémoire, en

696 Ibid., p.146-147.

697 « Yume to kijutsu » 夢と記述 (Rêve et narration), dans Okada, op.cit., p.285.

698 Au sujet de ce texte, le critique du Yomiuri Shinbun parle avec raison d'une « *habileté experte* » (老練の手腕) dans le traitement de la réminiscence. (Akiyama Hayao, *Yomiuri Shinbun*, édition du 25 octobre 1979, cité dans Shimao Miho, Shimura, op.cit., p.325).

consacre également la fermeture, puisqu'à peine le « mystère » révélé, le texte se clôt juste ensuite par l'endormissement final du narrateur – sous-entendant par là la discontinuité et l'oubli.

Cette exploitation de l'écriture onirique par Shimao à des fins de réminiscence dans les années 70, si elle montre la marque de son intérêt fondamental pour le rêve, est en même temps assez novatrice pour lui-même. Certes, on peut considérer que le rêve a toujours servi chez lui à retrouver le souvenir d'événements plus ou moins lointains, par exemple, quand après 1945 les rêves de l'après-guerre ont servi de matériau à l'écriture de l'expérience de guerre. Cependant il s'agissait là non de remonter le cours du temps en se servant d'expériences particulières, mais, à l'inverse, de reconstituer une expérience particulière en recourant aux traces que la mémoire et l'inconscient en avaient gardés. L'objectif narratif était donc différent et on a pu voir que dans cette opération le temps finissait lui-même par apparaître fatalement comme disloqué. Soumettre le rêve au but de la réminiscence – retrouver, fût-ce de manière éphémère, le « *fudan no kibun* », l'« état de continuité » du narrateur – demande par contre une autre modalité de la « méthode du rêve » de l'auteur.

B) Le passé, le présent, et le futur dans le rêve

1) La réminiscence par le rêve dans *Hi no utsuroi*

Dans *Hi no utsuroi* la « dépression » est assimilée à la perception perturbée du temps, et la réminiscence du passé à son possible traitement. En parallèle elle manifeste aussi les aspects classiques d'une maladie psychique chronique, qui sont longuement décrits lorsque la maladie paraît s'aggraver à partir de la fin de l'année 1972. Le narrateur s'enfonce dans le mal-être, maigrit au point de le faire paraître « mort » aux yeux de sa femme (« *J'avais le sentiment bizarre d'être regardé comme si j'étais déjà mort* » 何だか死んでしまった自分が見られているようなへんな感じになってくる。⁶⁹⁹), et perd le sommeil. Les entrées du mois de décembre sont éloquentes à cet égard : le 14, « *Las et d'humeur sombre dès le réveil* » (朝目ざめたときの暗くてだるい覆われた気分), le lendemain, « *Le cœur vide au réveil* » (目ざめたときは胸がうつろ。), le surlendemain, « *Aujourd'hui encore je n'arrive à rien. Dans mon cœur vide une irritation impossible à supporter m'opresse sans relâche.* » (ところできょうも相変わらず調子が出ない。うつろな胸の中に、じっとしてはいられぬほどのいらつき次々につきあげてくる。) ... Tout au long de ce mois, ce sont les mêmes expressions qui reviennent : « *vide* » (うつろ), « *nerveux* », « *impossible de penser* », « *impossible de dormir* »...

Cette mention du sommeil est importante, et nous ramène aussi d'une certaine façon à la période des *byôsaimono*. Dans les récits de la femme malade, c'est le manque de sommeil qui donnait paradoxalement à la narration une atmosphère onirique, en créant un état persistant d'insomnie où les barrières entre sommeil et veille se dissipaient et la perception de la réalité se modifiait. Encore faut-il rappeler le rôle du personnage de Miho dans ce processus puisque si la tension qu'elle impose au narrateur conduit celui-ci à l'insomnie, c'est en définitive pour l'attirer dans son propre monde onirique. Dans *Hi no utsuroi*, Miho a beau toujours être aux côtés du narrateur, elle ne possède plus la même force d'attraction que dans les récits de la femme malade.

Une entrée de *Hi no utsuroi*, celle du 3 janvier 1973, procure par exemple un singulier contraste avec le traitement du rêve et du sommeil tel que nous

699 *Hi no utsuroi*, op.cit., p.216.

l'avons observé dans *Shi no toge*. Au réveil du narrateur, Miho se met à lui raconter le rêve qu'elle vient de faire. Le narrateur y apparaît comme vivant avec une autre femme, et « *persiste à dire à son épouse qu'il fait ce qui lui plaît* » (おれはしたいことをするんだと言い張って). Un jour la maîtresse du narrateur se rend au foyer familial, voyant Miho, elle s'enfuit et Miho la poursuit, la rattrape et la ramène de force, dans le but de lui faire avouer ses relations avec son mari (une scène assez semblable à celle du 8e chapitre de *Shi no toge*, lorsque Miho séquestre « *aitsu* » venue en visite). Le narrateur s'enfuit alors dans la montagne, d'où il clame sa volonté de mourir et jette quelque chose sur un rocher, provoquant une explosion de *coaltar* (goudron de houille). Miho grimpe ensuite la montagne, ramène son mari en bas, et le sauve en lui dégageant du visage le *coaltar* qui menace de l'étouffer.

Dans *Shi no toge*, on a pu voir que ce type de rêve de Miho impliquant les deux époux dans une situation conflictuelle avait une fonction soit explicative, soit prémonitoire, qui dans les deux cas, en maintenant une continuité entre rêve et réalité, poussait le narrateur vers la soumission envers l'univers onirique de sa femme. *Hi no utsuroi* offre ici un contraste flagrant puisque la réaction du narrateur n'est ici rien de plus que de retomber dans le sommeil : *Pendant que j'écoutais cela, un mal de tête me vint, et je me rendormis dans cet état. Je me levai avant midi, avant de me rendormir encore après le déjeuner.* (それをきいているうちに私は頭が痛くなってきて、そのまま眠ってしまった。昼まえに起きたが昼食のあとはまた眠った。⁷⁰⁰). Cette coupure qu'institue, en deux fois, le sommeil du narrateur (le reste de l'entrée ne revenant pas davantage sur le rêve de Miho) tranche avec la continuité infernale qu'imposait *Shi no toge*, rabaisant le rêve de l'autre à un fait banal du quotidien, rapidement oublié. La plupart des rêves de *Hi no utsuroi*, en obéissant au régime de la discontinuité propre au journal, disposent ainsi d'une indépendance sémantique dont ils étaient dépourvus dans le roman. La comparaison entre les deux textes met de cette manière particulièrement bien en évidence la différence entre la continuité narrative du récit avec un effet de rêve et la discontinuité propre au récit décrivant des rêves.

700 Ibid., p.202-203.

Pour autant, ces intermèdes oniriques ne surviennent pas nécessairement dans le récit comme de simples événements journaliers qui apparaîtraient au gré arbitraire des capacités de mémoire du narrateur. C'est en effet simultanément à l'aggravation de l'état mental du narrateur et de sa perte de sommeil que le *nikki* semble accorder une place plus importante aux rêves. Si ceux-ci font naturellement partie dès le début du journal de l'enregistrement du quotidien, ils s'accumulent en effet particulièrement dans la deuxième partie du premier volume de *Hi no utsuroi* : par exemple, pour le mois de décembre, on compte deux rêves le 2 décembre, trois le 3 décembre, un autre le 10, et enfin le long récit de rêve « composite » (c'est-à-dire constitué de plusieurs rêves mis les uns à la suite des autres) du 30 décembre... On retrouve ici une dynamique commune à la méthode du rêve de Shimao : le rêve est d'abord le reflet d'un quotidien étendu à l'inconscient, puis devient, tant par la force des choses que par la volonté de l'auteur, l'agent de l'expérimentation, de l'entrecroisement, de la transformation de la réalité, ou dans le cas précis, de son traitement. Le narrateur s'explique sur son engouement dans l'entrée du 3 décembre :

見た夢のこまかな部分まで覚えているときは充実した気持ちになれるが、記憶に残らなかったからといってむりやりには呼びもどそうとはしないようにしている。消えて行くものは消えさせよう。いつかまた思い出すことがあればそのときに喜んでつかまえばいい。しかし記憶の場に呼びもどすことができた夢の世界はなつかしい。場景にしても人物にしてもからだにしみ入るようになつかしいのはなぜか。もしかしたら夢の中では鬱があらわれないからだろうか。⁷⁰¹

Je parviens à être satisfait quand je me rappelle jusqu'aux détails d'un rêve que j'ai fait, mais s'il n'en reste rien dans ma mémoire je n'essaie pas pour autant de me forcer à le faire revenir. Que ce qui doit s'effacer s'efface. Il vaut mieux que ces détails me reviennent en mémoire un jour ou l'autre et que je les saisisse alors avec joie. Cependant le monde des rêves dont je parviens à me souvenir déclenche une forme de nostalgie. Pourquoi cette nostalgie qui semble pénétrer en moi quelle que soit la scène du rêve, ou quels que soient ses personnages ? Peut-être est-ce parce que dans les rêves la dépression n'apparaît pas ?

Comme on l'a vu, la « dépression » dont souffre le narrateur entraîne l'impossibilité de se rappeler correctement du passé. Celui-ci est « brouillé », parasité par l'excitation du présent. Le rêve atteint alors une valeur précieuse pour

701 Ibid., p.167.

l'expérience de la réminiscence en ce qu'il est dénué de cette « dépression » qui affecte l'état de veille. Pourquoi en est-il ainsi ? Ne serait-ce pas, peut-on supposer, parce que le rêve contient par essence le passé lointain (d'où la « *nostalgie* ») et qu'il est de plus perçu par le rêveur comme un phénomène continu, sans fin, sans interruption, et donc proche du *fudan no kibun*, l' « état d'esprit ininterrompu » dont le narrateur souhaite sans relâche la survenue ?

Rappelons également que l'argument principal que donne à plusieurs reprises Shimao pour refuser la distinction entre les expériences faites en rêve et celles faites en état de veille est leur indistinction dans la mémoire⁷⁰². Cette mise en valeur du rêve à travers la longue durée de la mémoire trouve alors, dans le contexte d'écriture de *Hi no utsuroi*, une autre justification : plus le souvenir est lointain, plus il ressemble à un rêve, et moins la « dépression » y apparaît. Dans « *Shôsetsu no sozai* », Shimao explique d'ailleurs qu'en guise de « *dispositif spécial* » (*tokubetsu na shikake*) pour intégrer les rêves à sa littérature, son procédé est d' « *appliquer à un ou plusieurs rêves le passage du temps, attendre qu'ils rapetissent à la taille adéquate pour pouvoir les cuisiner, puis les écrire jusqu'au bout d'un seul trait* » (ひとつの或るいは一連の夢を、しばらく時の経過にあてて置き、料理のしやすいだけの大きさにちじんでしまうのを待って、それをひと息に書ききってしまうことだ。⁷⁰³). Dans l'exercice pratique de la « méthode du rêve », il y a donc, depuis au moins la fin des années 50, eu l'idée d'associer le passé et le présent : la longue durée de la mémoire, qui égalise rêve et réalité, puis le présent sans cassure avec le passé, qui reconfigure le rêve au sein d'une expérience d'écriture purement continue (« *d'un seul trait* »).

Du point de vue de la méthode du rêve, les journaux comme *Hi no utsuroi* présentent l'intérêt certain de montrer le processus d'écriture du rêve lui-même, les vicissitudes de sa réminiscence, ou son contexte immédiat – contrairement aux récits de rêve comme *Yume no naka de no nichijô* qui n'en montrent que le résultat plus ou moins modifié. Or puisque *Hi no utsuroi*

702 Il fait cette constatation dès sur son premier essai sur la question du rêve, « *Yume ni tsuite* » (1954-1955) : « *Il me semble même que quand le temps passe différencier les expériences de la veille et les expériences du rêve est chose superflue.* » (時がたてば、眼覚めていた時の経験と、夢の中の経験を、どちらがどう、と区別することが余計なことのようにさえ思えます。) (« *Yume ni tsuite* », dans *Yume no keiretsu*, op.cit., p.227-228)

703 « *Shôsetsu no sozai* », dans *Yume no keiretsu*, op.cit., p.231.

systematise l'utilisation de la réminiscence, on peut supposer que pour Shimao le *moment* de la réminiscence du rêve – c'est à dire l'articulation de celui-ci avec le reste de l'écriture du quotidien – ait autant d'importance que son contenu, si ce n'est davantage. En gardant à l'esprit que le moment de la réminiscence du rêve n'est pas nécessairement celui de son écriture, et peut être largement éloigné dans le temps (rappelons que *Hi no utsuroi*, pour son premier volume, décrit une seule année mais qu'il est publié en feuilleton dans la revue *Umi* sur une durée de quatre ans puis que l'intervalle est encore plus long pour le second volume), le processus qui va du rêve à sa transcription dans le journal nous est parfois montré.

On peut prendre pour exemple à ce sujet le rêve du 30 décembre 1972. Comme précisé plus haut, il s'agit d'un rêve « composite », c'est-à-dire rassemblant plusieurs rêves. « *J'ai fait plusieurs rêves les uns après les autres* » (かさねていくつも夢を見た。⁷⁰⁴) annonce ainsi l'auteur en préambule. L'histoire de ces rêves mis bout à bout est celle de l'errance d'un narrateur près du quartier où il vient d'emménager. Ce narrateur franchit une rivière, marche un moment, puis se rend compte qu'il ne retrouve pas l'endroit où se trouve son habitation. Se sentant « *pris peut-être dans une malédiction* » (なにかの祟りにとりつかれたのかもしれないと思った), « *condamné à errer indéfiniment s'il ne parvient pas à rentrer chez lui* » (帰るところを失ってしまえば、私はいつまでもさまよわなければならない。), il finit par rebrousser chemin et arriver dans une zone où il trouve un temple, puis une zone urbaine « *ressemblant à l'aspect d'une ville après un grand incendie* » (大火災のあとの市街地の様子に似ていた) et où l'on vend des « *objets dépareillés à bas prix* » (半端物を安値で売っている). Se hâtant pour retrouver sa maison dans cette ville, le narrateur arrive dans un autre endroit, une « *allée* » (小路), pénétrée d'une « *atmosphère exotique* » (異風な雰囲気), où est diffusée par haut-parleurs une mélodie. Il n'arrive pas à discerner l'origine des habitants – ce n'est ni Okinawa, ni la métropole, mais plutôt, lui semble-t-il, un village d'Europe du Sud ou bien d'Asie Mineure. Toutefois, se sentant exclu de ce monde et ne trouvant toujours pas sa demeure, il part dans un sens différent, toujours le long de la rivière qu'il a franchie au départ, et parvient près d'une maison dans les ténèbres. Identifiant l'endroit comme « *Okinawa-mura* » il entend des voix – celles d'un homme et de sa petite fille, qui prennent un bain l'un avec l'autre. Se sentant là encore de trop,

704 *Hi no utsuroi*, op.cit., p.192.

rongé par un « *sentiment d'urgence* » (せかせかと, à l'instar de l'*aseri* qui caractérise la dépression dans le roman), le narrateur s'écarte au final de cette habitation, sans savoir où aller.

La structure narrative de ces rêves successifs est d'une remarquable cohérence, puisque le thème du personnage solitaire cherchant en vain à rentrer chez lui – dont la symbolique évoque fortement celle du paradis perdu, de la recherche des origines et d'un lieu qui nous ressemble mais dont on est exclu – se maintient tout au long des séquences. De plus, celles-ci manifestent même une certaine unité de lieu étant donné que les endroits où se rend le narrateur se situent le long de la rivière qu'il franchit au début. On perçoit néanmoins assez bien la césure d'origine entre trois rêves – celui de l'errance de départ, le rêve musical et exotique, puis la scène du père et de sa fille au fond d' « *Okinawa-mura* » – qui viennent se greffer sur le récit primordial de l'errance du narrateur.

Si cette structure de récit de rêve par amalgame est chez Shimao assez courante (elle est assumée dès 1947 dans *Matenrô* et ses « *parties de la ville vues dans des rêves répétés, rapiécées et superposées les unes sur les autres*⁷⁰⁵»), il faut rappeler qu'il s'agit clairement, dans le cadre du *nikki*, d'un effort visible de mémoire autant que d'écriture. « *Je vais écrire ces rêves de manière à ce qu'il puisse tant bien que mal suivre leur fil, retenant mes souvenirs sans que le territoire de l'oubli ne les engloutisse* » (忘却の境域に呑みこまれてしまわずに記憶をつなぎとめてどうにか筋道の辿れる夢を書いておく。⁷⁰⁶), prévient le narrateur avant le début du récit. Le texte porte la trace de ce double effort, mais ce qui est frappant à travers sa lecture est la part importante qu'il consacre aux réflexions du rêveur, ses interrogations, l'expression de ses affects, sans que l'on sache exactement si elles prennent place en rêve ou bien au réveil au moment de la réminiscence. Ainsi, lorsqu'au début du récit, le narrateur tient à nous faire savoir qu'il se « *sentait dans des endroits qu'il ne se rappelait pas avoir jamais vu ni les uns ni les autres* » (どこもかしこも見覚えのない場所のような気分になってきた。) et se demande si « *il n'y avait pas là une lacune de ma conscience, quelque chose qui n'arrivait pas à y entrer* » (意識のどこかが欠落してうまくはいりこめないでいるのか。⁷⁰⁷), est-ce le personnage du rêve qui s'interroge ou bien Shimao se remémorant

705 度々の夢で見た市街の一部がつぎはぎされ重なり合って (*Matenrô*, op.cit., p.26).

706 *Hi no utsuroi*, op.cit., p.192.

707 *Ibid.*, p.193.

avec difficulté la chose au réveil ? De même, quand le narrateur s'interroge sur l'origine de la « mélodie » qu'il entend sur le sentier, et que par une « *association d'idées soudaine* » il se met à penser que « *cela ressemblait peut-être bien à quelque chose qu'on entendait dans les villages solitaires autour du désert ouzbek, ou dans les montagnes arméniennes, ou encore dans les plaines désolées de Grèce ou de Turquie.* » (唐突の連想だが、ウズベクの沙漠の周辺とかアルメニアの山の中、あるいはトルコやギリシャの荒野に孤立した村々の中からきこえてくるそれに似ているのはいかなどと考えたのだ。⁷⁰⁸), il est difficile de croire que cette « association d'idées » ne soit pas le fruit d'une réflexion au réveil plutôt que le simple souvenir d'une perception onirique.

Un peu plus loin, le narrateur, toujours en quête de son habitation, « s'endort » même en marchant :

ところで私はまた何度目かに大川の橋のたもとにもどっていた。そして下流の方を探すことを思いついたのだ。固執は起こりがちのこと。こっちだと思いきこんでいることも、どこまで確かかはあやしいものだ。最初私は歩きながら眠っていたのだらう。ふと覚醒したときうしろ向きになっていたかもしれない。⁷⁰⁹
Par ailleurs, j'étais encore retourné plusieurs fois à l'entrée du pont du fleuve. Il m'était en effet venu à l'esprit de chercher mon chemin en aval. L'obstination était chose fréquente chez moi. Jusqu'à quel point pouvais-je m'assurer que ce chemin était le bon, je n'en savais rien. Au début j'avais dû m'endormir en marchant. Puis je m'étais réveillé et étais peut-être tourné dans l'autre sens.

Ce passage intervient entre la deuxième scène et la troisième (celle de la maison au fond des bois, où le narrateur aperçoit un père et sa fille). Il est facile dès lors de comprendre que cet épisode où le narrateur du rêve s'assoupit constitue une transition qui sert à conserver la cohérence du rêve. Mais quand on parle ici de « cohérence », il ne s'agit pas seulement de cohérence narrative à l'intérieur du récit (dont on sait par ailleurs qu'elle importe relativement peu à Shimaō), mais aussi de cohérence entre le contenu du rêve et l'impression présente qu'il lui laisse, autrement dit entre le passé du rêve et le présent de l'écriture. D'ailleurs quelques lignes plus loin, quand le narrateur se décide à partir à droite en aval du pont, il le fait « *en se pressant de peur que ses souvenirs ne s'échappent* » (記憶が引っこんでしまわないうちにとせかせかしながら。), exactement comme s'il s'agissait d'établir

708 Ibid., p.195.

709 Ibid., p.195.

une équivalence entre l'expérience passée du rêve et l'expérience présente de la réminiscence faite texte.

Si Shimao est l'un des auteurs pour lesquels en effet, comme l'écrit Iwaya Seishô, écrire, c'est rêver encore une fois ce qui n'appartient qu'à lui⁷¹⁰, on peut dire plus exactement que pour lui, l'écriture du rêve est non seulement une nouvelle expérience du rêve, mais aussi une appréciation, une réaction, une réflexion sur son contenu qui fait interagir le narrateur rêveur avec le narrateur rêvé. On peut, pour se convaincre de cette hypothèse, en référer aux *yume nikki* qui furent écrits peu ou prou à la même époque.

2) Le rêve en journal : souvenir et réactualisation du passé

2.1) *Kimushi* et *Yume nikki*

Chez Shimao l'enregistrement des rêves à des fins d'exploitation littéraire commencent de manière sérieuse dans l'immédiat après-guerre. Il a cependant fallu attendre la fin des années 60 pour que cet enregistrement prenne la forme d'un recueil publié de textes spécifiquement désignés comme étant ses propres rêves faits au quotidien. Ce recueil est d'ailleurs paru en deux fois et se compose de deux parties : l'une intitulée 記夢志 (*Kimushi*, « Rêves écrits »), écrite de 1949 à 1967 et publiée en 1968, et la seconde intitulée 夢日記 (*Yume nikki* « Journal de rêves »), écrite de 1968 à 1975 et publiée de 1975 à 1978. A cette époque, qui accompagne la publication de *Shi no toge*, puis des *nikki* des années 70, la notoriété de Shimao comme auteur de récits oniriques est établie depuis l'après-guerre. Lui-même continue à œuvrer dans cette veine, et sans doute y a-t-il aussi une certaine demande de son lectorat en son sens.

La publication de ces journaux de rêves semble répondre à une logique différente des récits de rêve « classiques » publiés jusqu'ici, dont on peine d'abord à comprendre si elle constitue un progrès ou un recul dans l'expérimentation par Shimao de sa propre « méthode du rêve ». Ces textes ont en effet pour particularité de constituer la forme la plus brute possible de l'écriture du rêve chez

710 Iwaya, *Shimao Toshio ron*, op.cit., p.189.

l'auteur et rappellent les « procès-verbaux » des surréalistes français. Les phrases courtes et verbales dominant, leur construction grammaticale est simpliste et dénuée de recherche stylistique ; les textes s'enchaînent jour après jour dans une écriture à la fois discontinue et parcellaire. Parfois Shimao intervient directement ou indirectement dans le court « récit » pour témoigner au lecteur de ses propres trous de mémoire ou de l'imprécision de sa narration, comme dans l'exemple suivant, tiré du rêve du 20 octobre 1965 :

十月二十日
どこかに入院している 二階 ミホがつきそっている
新らしく買ったブルーのスリッパ ひとつひっくり返っている
うしろにアメリカの圧力(?)戦争のようなことがあった
二つ何か落ちてきた黒いもの 神戸のような感じの町
何か特別の病院 ミホがいない さがしようがない
便所に行くと新人患者 子供 おばあさんが付添⁷¹¹
20 octobre
*Je suis hospitalisé quelque part Au premier étage Miho m'accompagne
Des pantoufles bleues que je viens d'acheter L'une d'elles est retournée à
l'envers
Par-derrière je sens la pression des Etats-Unis (?) Il y a quelque chose
comme une guerre
Deux choses noires sont tombées Une ville qui me donne l'impression d'être
Kôbe
Une sorte d'hôpital spécial Miho n'est pas là Impossible de la trouver
Je vais aux toilettes et il y a un nouveau patient Des enfants Une vieille
femme l'accompagne*

Dans ces premiers rêves du recueil *Kimushi*, les rêves sont systématiquement notés comme des fragments pris au réveil, à la syntaxe simpliste, voire inexistante. Les points d'interrogation, les comparatifs imprécis, les « *quelque part* » (どこかに) et « *quelque chose* » (何か) paraissent être là pour mettre en relief la difficulté de la tâche de l'auteur. Dans sa postface à *Kimushi* Shimao énonce son objectif de départ au lecteur : « *Incapable d'abandonner ce monde mystérieux aux frontières de la réalité, j'ai essayé de le retenir au sein de ma conscience* » (あのうつつとの見境いのつかぬあやしげな世界が捨てがたくてそれを自分の感覚の中につなぎとめようとした。⁷¹²). Cependant, il se lamente vite sur la difficulté de saisir les rêves au réveil, et compare défavorablement les récits de

711 SHIMAO Toshio, *Kimushi*, dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.11, op.cit., p.90.

712 SHIMAO Toshio, « *Kimushi atogaki* », dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.15, op.cit., p.126-127.

rêve de *Kimushi* aux « vrais » rêves en qualifiant les premiers de vulgaires « squelettes de rêve » (夢の形骸 *yume no keigai*). Si, dit-il, il a finalement décidé de les publier, c'est parce qu'il a jugé que ces « cadavres ressemblaient énormément au reste de ses textes » (この死骸が私のほかの文章に甚だしく似ている), le « ramenant irrésistiblement à l'idée de cette lutte désespérée qui est à l'intérieur de sa nature » (性格のうちがわでのあがきという思いに帰らざるを得ないのだ).

On se rappellera en effet que ce n'est pas la première fois que Shimao compare ses récits de rêve à des « cadavres » – c'était déjà le cas dans la postface à la réédition de *Yume no naka de no nichijô*, publiée au milieu des années 50. L'emphase sur la difficulté de saisir le rêve par l'écriture était déjà présente dans le corps même du texte de ses premiers récits de rêve, si on songe par exemple à la description difficile de l'île de *Kotômu* ou la disparition progressive des « pouvoirs » du héros de *Matenrô*. L'intention du recueil *Kimushi* paraît ainsi de revenir à cette veine expérimentale d'après-guerre, sans les illusions surréalistes qui présidaient alors à l'ambition de l' « étude de la partie onirique de l'être humain » (*ningen no yume no bubun ni tsuite no kenkyû*).

Si les deux recueils s'étendent sur une période de près de trente ans, l'essentiel de l'écriture des rêves (et sans doute la décision de la publication) prend place dans le cours des années 60, à une époque où l'auteur paraît bien moins confiant qu'après-guerre sur les possibilités d'utilisation brute du rêve. En qualifiant dès la première phrase de la postface de *Kimushi* ses rêves d' « insipides⁷¹³ », Shimao incite en effet à penser que le véritable sujet du recueil n'est pas à chercher dans le contenu des rêves, que l'écriture s'avère inapte à retranscrire correctement, mais dans ses efforts infructueux pour essayer d'y parvenir.

Cette intention paraît d'ailleurs s'être étendue au recueil ultérieur *Yume Nikki*, où certains rêves sont accompagnés d'un paratexte qui explique les modalités, non de leur occurrence, mais de leur ressouvenir. Ainsi à l'entrée du 10 juillet 1975, après la description d'un long rêve tenant sur plusieurs pages, Shimao ajoute-t-il : « Bien que quand je me sois réveillé, je ne me rappelasse absolument de rien, après le petit déjeuner, en allant près de mon bureau, découvrant par la fenêtre des cartons abandonnés dans le jardin du voisin, mes souvenirs sont

713 « Mes rêves insipides » (自分のあじけない夢).

soudain revenus avec éclat. » (目覚めた時は全く思い出せなかったのに、朝食後机のそばに行き、窓の外の隣家の庭に、ダンボール箱が放り出されているのを目にしたら、ふと記憶があざやかに甦った⁷¹⁴。). Notons ici la précision apportée à la description des circonstances de la réminiscence, qui sont pourtant sans rapport avec le contenu du rêve raconté antérieurement. Le même exemple existe aussi en sens inverse, lorsqu'il s'agit cette fois de s'expliquer sur l'oubli du rêve : « *Bien que j'aie répété plusieurs fois les grandes lignes de ces événements survenus, voulant les garder fermement en mémoire avant d'ouvrir les yeux, et alors que je pensais que cela irait ainsi, au moment où je me suis réveillé, leur souvenir a fondu rapidement comme une couche de neige légère.* » (目覚めの前にしっかり記憶にとどめようと起きた出来事のあらましをくりかえし反復し、これなら大丈夫と思えたのに、目覚めた途端、淡雪が溶けるようにどんどん消えてしまう。⁷¹⁵). La répétition de ces mentions contextuelles est là pour témoigner que l'écriture de ces *yume nikki* répond moins à une confiance tardivement renouvelée dans les vertus de l'enregistrement automatique des rêves qu'elle ne s'inscrit dans l'évolution de la démarche de l'auteur dans les années 60 et 70, qui soumet l'enregistrement du rêve à un objectif mémoriel : se souvenir toujours plus et toujours mieux d'un passé parfois lointain.

De *Kimushi* à *Yume nikki*, on observe toutefois une évolution sensible. Comme en récompense de la « lutte désespérée » à laquelle Shimao fait allusion dans sa postface de *Kimushi*, les textes deviennent plus longs, l'écriture moins hésitante, la construction grammaticale plus complexe. Après les « squelettes de rêve » de *Kimushi*, apparaissent des rêves qui ressemblent bien plus à ceux que l'on croise dans *Hi no utsuroi*, c'est-à-dire qu'ils possèdent une littéarité mais aussi une cohérence interne qui rend possible de les comprendre comme des récits narratifs. Est-ce pour autant légitime ? Si les études en narratologie du rêve ont affirmé qu'il était possible d'appliquer les principes de l'analyse narrative à n'importe quel énoncé onirique dès lors qu'il comprend une histoire⁷¹⁶, il est souvent difficile d'y différencier ce qui, dans un compte rendu de rêve constitue

714 *Yume nikki*, op.cit., p.190.

715 Ibid., p.96-97.

716 Voir par exemple Guy LAFLÈCHE, « *Le modèle narratif de l'histoire rêvée* » dans *Grammaire narrative*, Laval, Singulier, 2007.
Disponible à : <http://singulier.info/rrr/txt2.html>.

précisément une histoire, et non la description d'une vision ou de sentiments propres au rêveur.

Une deuxième difficulté dans l'analyse vient de la nature même du texte dans lequel sont rassemblés ces rêves. Dans les deux recueils, l'agencement des rêves ne répond qu'à un ordre chronologique et aux caprices de la mémoire de son auteur. A la différence des rêves apparaissant dans un journal du quotidien « de veille » comme *Hi no utsuroi*, il n'est donc généralement pas possible de les mettre directement en rapport avec des événements précis qui se dérouleraient en même temps à la même période (surtout quand il s'agit d'un journal poursuivi épisodiquement sur plus d'une quinzaine d'années). Pour autant, il serait malvenu d'isoler le contenu décrit dans ces rêves. D'une part, les rêves restent datés, et donc en lien avec le temps humain, et de surcroît ils entrent eux-mêmes en rapport avec le reste de l'œuvre de Shimao. Certains d'entre eux possèdent donc ce caractère de « réplique poétique de l'auteur à sa propre littérature », qu'a mis en valeur les quelques critiques s'étant intéressés à ces recueils⁷¹⁷. L'un des exemples de cela est la narration de l'expérience de guerre : si elle n'occupe pas une importance considérable dans les journaux de rêve, la constance de son écriture dans l'œuvre de l'auteur permet aux compte-rendus qui y font référence de dépasser l'isolement dans lequel les place la forme du *nikki*.

2.2) L'expérience de guerre dans les *yume nikki*

Rêve et guerre entretiennent chez Shimao des liens étroits que nous avons déjà abordés dans la première partie de cette thèse. L'expérience de guerre reste la faille temporelle de l'œuvre de l'auteur, celle qui a déterminé la forme de sa littérature après-guerre. La période d'écriture des *yume nikki* coïncide également avec celle de son installation prolongée à Amami, soit non loin des lieux de son déploiement militaire. Cependant, concernant les rêves de ces recueils qui ont pour thème l'expérience inachevée de *tokkôtai*, ceux-ci prennent place dans les années 60 et 70, à une époque où la mémoire et le traumatisme de

717 « L'une des significations possibles de *Yume nikki* serait de le voir comme une réplique poétique de Shimao à l'égard de toutes ses œuvres du passé. » 『夢日記』はある意味では、島尾敏雄の過去の全作品に対する「かえしうた」のような意味をもつものと考えられないこともないのである。(USAMI Hitoshi 宇佐美斉, « *Yume nikki ni tsuite* » 『夢日記』について (À propos des *Yume nikki*), *KAIE*, vol.1, n°7, décembre 1978, p.118)

la guerre deviennent plus incertains. La guerre n'est peut-être plus, depuis le milieu des années 50, le thème principal des récits de Shimao, mais son écriture n'est pas plus pour l'auteur une ligne droite que le reste de son œuvre : elle est sans cesse réactualisée par l'évolution même de son environnement, que ce soit la réflexion de l'auteur sur les Ryûkyû, l'évolution de l'histoire contemporaine du Japon et du monde, ou la direction qu'a prise, depuis le milieu des années 50, sa propre littérature.

Nous avons pu voir par exemple comment l'écriture de *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu* (1962) s'imbriquait elle-même dans la composition simultanée de *Shi no toge*. Le récit autobiographique de l'expérience de guerre se poursuit avec *Sono natsu no ima wa* (1967) et c'est encore à l'expérience de guerre que Shimao reviendra, après l'achèvement de la période des *nikki*, à la toute fin de sa vie, avec *Gyôraitei gakusei* (1985) et *Fukuin* (1986, resté inachevé). Les ultimes textes de Shimao sur la guerre s'étendront même au-delà de l'expérience personnelle, à travers la trilogie (elle aussi inachevée) *Shin.yô no yokoana*⁷¹⁸ (1982), *Shin.yô hasshin*⁷¹⁹ (1983) et *Shin.yôtai gensô*⁷²⁰ (1984), trois récits centrés autour d'incidents réels (respectivement un accident, un départ en mission raté et un crime de guerre) ayant impliqué d'autres escadrons de *tokkôtai* semblables au sien dans d'autres lieux de déploiement.

Tous ces textes relèvent du réalisme psychologique : un critique note d'ailleurs au sujet de cette lignée de récits la « *clarté du style* », surtout en « *comparaison de l'inspiration audacieuse, de la sensation inhabituelle laissée par les récits de rêve écrits en parallèle*⁷²¹ ». Qu'est-ce que l'écriture « *parallèle* » sur deux décennies des *yume nikki* a donc pu apporter à la composition longue et saccadée de ce « roman de guerre » diffus, poursuivi jusqu'au seuil de la mort de l'auteur ?

Peut-être doit-on avant tout penser qu'ils ont servi à retrouver la fraîcheur d'une expérience réactualisée. Au sujet par exemple de *Shin.yô no yokoana*, qui

718 SHIMAO Toshio, 震洋の横穴(La grotte des bateaux-suicide), Tôkyô, Shio, 1982.

719 SHIMAO Toshio, 震洋発進 (Le lancement des bateaux-suicide), Tôkyô, Shio, 1983

720 SHIMAO Toshio, 震洋隊幻想(Le mirage des escadrons de bateaux-suicide), Tôkyô, Shio, 1984.

721 « *Le style est clair. Cette impression s'intensifie surtout quand on les compare à l'inspiration audacieuse, à la sensation inhabituelle laissée par les « récits de rêve » écrits en parallèle à la même époque.* » 文体は平明。これらと同時併行して書かれた「夢物語」の奇抜な発想、異常感覚に比べるとその感を殊に深くする。(TOMARU Tatsu, « *Sono natsu no ima wa* », dans Shimao Miho, Shimura, op.cit., p.334)

raconte une histoire survenue le lendemain de l'armistice, quand l'explosion de bateaux-suicide entreposés dans une grotte artificielle d'une base militaire du département de Kôchi fit plus de cent dix morts, Shimao explique qu'il s'est lui-même rendu sur les lieux, effectuant une sorte de « *pèlerinage* » afin d' « *écrire les émotions suscitées à l'intérieur de lui*⁷²² », et parle de son « *espérance qu'en imbriquant son expérience passée de *tokkôtai* et celle d'avoir sous les yeux une grotte de bateaux-suicides dans un lieu et une époque distants de la mienne, une sorte de stimulation apparaisse.*⁷²³ ». On peut sans doute dire que les comptes rendus de rêve de la période des années 60 et 70 représentent le stade primaire, le plus aisément accessible, de cette « stimulation » créée par la confrontation du temps passé et du temps présent.

Du point de vue de l'écriture en effet, les motifs se rapportant à l'expérience de guerre dans les *yume nikki* déparent peu du reste de la littérature de guerre de Shimao. Dans le rêve du 13 novembre 1974, apparaît par exemple un narrateur *tokkôtai* qui a survécu à la guerre (la première phrase étant simplement « *la guerre est finie* » 戦争は終わった。). Il n'a pas pu accomplir sa mission, mais conserve le désir de se faire exploser sur l'ennemi. Se rendant vers la mer en compagnie de son escadron, devenu celui d'une troupe d'enfants de maternelle, il attend longuement qu'un « ennemi » arrive. Plusieurs groupes se présentent devant ce narrateur, mais lui finalement ne fait rien, ressassant amèrement sa « couardise » face à l'ennemi.

Dans celui du 4 février 1975, l'ordre de mission des *tokkôtai* est donné. Seulement, la marche de la guerre a changé, et les *tokkôtai* se dirigent vers la terre plutôt que vers la mer. Une fois sur terre, ils se rendent compte que leur armée est en retraite. Tout le monde fuit, mais le narrateur tient à brûler des documents compromettants pour ne pas qu'ils échouent dans les mains de l'ennemi.

Enfin, dans le rêve du 24 octobre de la même année, une fois de plus « *la guerre est terminée* », et le narrateur a survécu, sans être parti en mission, là où tous ses camarades de guerre sont morts. Les autres personnes lui reprochent

722 « *Pèlerinage est un grand mot, mais je voudrais parcourir et inspecter ces grottes, puis écrire les émotions suscitées à l'intérieur de moi.* » 巡礼は大袈裟ですが、横穴を捜して見て回り、自分の中に喚起される感情を書き留めてみたい。(SHIMAO Toshio, « *Kioku to kanjô no naka e* » 記憶と感情の中へ(Vers l'intérieur de la mémoire et des sentiments), dans *Tômei na toki no naka de*, op.cit., p.126)

723 「嘗て特攻隊にいた経験と、時間と空間を隔てて震洋の横穴を眼の前にする経験を重ね合わせることで、何かしら刺激が生まれるような期待もありますね。」(Ibid., p.126-127).

d'avoir survécu à la guerre, lui finit par se rebeller contre leur attitude et les traite de haut.

Pour un lecteur familier de la littérature de guerre de Shimao, ce sont là des thèmes psychologiques communs à toute la littérature de guerre de l'auteur : l'attente interminable et vaine de la mission, puis le doute sur la fin de la guerre, l'expérience qui se répète mentalement sans jamais s'accomplir, le regret ambigu de ne pas être parti en mission. La forme brute du compte rendu de rêve confère au traitement de ces événements passés une légèreté et une bizarrerie non dénuée de comique. Cependant, cette distanciation vis-à-vis de l'expérience de guerre qu'impose le passage du temps et qui se manifeste dans le contenu même du rêve, est contrebalancée par l'expression constante des sentiments du « narrateur » du rêve à l'égard des événements qui défilent devant lui. Prenons par exemple la fin du rêve du 13 novembre 1974, quand le narrateur *tokkôtai* échoue une énième fois à accomplir sa « mission » :

次のグループが近づいてくる。えいっ、と投げれば、総てが終わる。しかし手が重い。ああ、近づいてくる、近づいてくる。だが、投げられない。遂に通り過ぎてしまう。これは通り過ぎさせよう。まだ次の機会がある。そして遂に投げられない。猛烈な虚脱感に襲われた。いっそ、やめよう！と決意しようか。何という自分はオクビョウか。⁷²⁴

Un autre groupe approche. Si je lance de toutes mes forces, tout sera fini. Mais mes mains sont engourdies. Ah, il approche, il approche. Je ne peux rien lancer. Le groupe finit par me dépasser. Je le laisse passer devant. Il y aura encore une occasion. Mais en fin de compte je ne peux rien lancer. Je suis totalement abattu. Ne vaut-il pas mieux abandonner ? Comme je suis lâche !

Les trois dernières phrases (猛烈な虚脱感に襲われた。いっそ、やめよう！と決意しようか。何という自分はオクビョウか。) forment une intervention du sujet rêvant exprimant ses affects à l'égard de l'action du rêve. De par la subjectivité qu'elles expriment, qui rompt avec la spontanéité visuelle du rêve, et aussi par leur place finale dans la narration, on a peine à saisir si elles appartiennent au monde du rêve ou à celui de la conscience. Ces impressions finales paraissent marquer l'entrée dans l'état de veille tout en brouillant la frontière entre celui-ci et le monde du rêve⁷²⁵.

724 *Yume nikki*, op.cit., p.144.

725 Dans *Gendai shôsetsu no hyôgen – Shimao Toshio « Yume no hôhō no kakudai » 夢の方法*

D'autres rêves fournissent d'autres exemples. Dans le rêve déjà cité du 24 octobre 75, le narrateur rejetant la culpabilité d'avoir survécu à la guerre conclut par exemple : 特攻隊員が出撃しなかったことは、もうそれだけでうしろめたいのだ。⁷²⁶ (*Pour un tokkôtai, ne pas être parti en mission suffit à lui donner un sentiment de culpabilité.*). De manière générale, les rêves des *yume nikki* se signalent par une abondance d'expressions volitives, interrogatives ou impressives dans leur conclusion, qu'il s'agisse pour leur narrateur de « regretter », de « souhaiter », de « douter » ou de s' « émouvoir » d'un fait mis en lumière par le rêve. Ainsi parfois la mention de l'oubli partiel du rêve sera pleinement intégrée à la narration, et non séparée par un paratexte, afin de renforcer l'effet de continuité entre rêve et veille⁷²⁷. Dans le cas de l' « aveu » de la fin du rêve du 24 octobre 1975, il s'agit pareillement, en mettant en emphase une émotion qui clôt le texte, de nouer un lien entre le contenu manifeste du rêve et un jugement tenant du commentaire ou la méditation sur soi-même, autrement dit pour Shimao, de préciser sa position *présente* vis-à-vis du rêve qu'il vient de voir et d'affirmer une continuité entre l'expérience du rêve et l'expérience consciente. Cette opération témoigne encore, à la plus modeste échelle de l'écriture du quotidien, de ce que l'auteur se proposait de faire dans son essai *Yume ni tsuite*, de la fin des années 50 : « *Pouvoir transplanter, avec un effet certain, ma propre force d'engendrer de nouvelles choses du monde du rêve à celui de la réalité éveillée.* » (夢の中から、目覚めている現実の世界に物を新しく生むところの自分の力を確かな手答えで移し植えることが出来るのです。⁷²⁸)

の拡大 (L'élargissement de la méthode du rêve) (Negishi, op.cit., p.48-55), Negishi Masayoshi note également ces commentaires « finals » que fait Shimao sur ses rêves, affirmant qu'ils constituent un « élargissement » de la méthode du rêve.

726 *Yume nikki*, op.cit., p.218.

727 Comme par exemple le rêve daté du 1er novembre 1972 :

« *Je découvre un texte (inséré dans une sorte de cadre) disant qu'il faut qu'Okinawa doit prendre son indépendance, qu'à l'origine c'était un pays indépendant, et je le lis. Le texte est écrit en dialecte d'Okinawa, si on y met du rythme la lecture est agréable. Il y a quatre ou cinq points importants. J'en fais une lecture répétée, mais même en l'ayant appris par cœur, en me réveillant je ne peux me rappeler de rien.* » 沖縄は本来独立すべきであるという、そして又本来独立国であったという文書(額のようなものにはいった)を見つけてその文言を読んだ。沖縄方言で書かれていて、調子をつけて読むと快い。四つか五つのポイントがある。それを何回も繰り返して読み、すっかり覚えこんだのに、目がさめると思い出せない。(*Yume nikki*, op.cit., p.76)

728 « *Yume ni tsuite* », op.cit., p.228.

Il faut aussi évoquer un rêve plus ancien, qui figure dans *Kimushi* et date du 17 mai 1962. Là encore apparaît une histoire de *tokkôtai* s'apprêtant à partir en mission : des « *volontaires pour l'attaque spéciale pour la seconde fois* » (二度目の特攻要員) se rassemblent dans une cour d'école puis partent vers le front. Ils ressemblent à « *des élèves à l'air naïf* » (純朴な感じの学生). Le narrateur se voit forcé par les « *accompagnateurs* » de raconter sa première expérience – mais « *bien qu'ayant pris des notes, il ne se rappelle de rien* » (ノートしたが覚えていない). Puis vient la fin du rêve, avec le moment du départ en mission, lequel est presque exclusivement décrit à travers les sentiments du narrateur :

もっと他の緊急のこと(死の準備)というような事
 前もって準備させられぬかという不満
 いつもとうとつに
 このまま実際に出撃するかも分らぬ
 しかし必ず出撃せずにする 死はそうたやすくやっこない 然し、又死は
 日常のことだとも思う
 どうすればいい、どうすればいいというあせり
 未知のことへの誘いもある(突撃)⁷²⁹
Quelque chose d'autre d'encore plus urgent (la préparation à la mort)
Le dépit de ne pas pu les préparer à l'avance
Toujours l'imprévu
Alors je vais vraiment peut-être partir ainsi en mission
Mais ce ne sera nécessairement pas le cas La mort ne vient pas aussi
facilement Cependant la mort me paraît aussi une chose ordinaire
L'irritation de ne pas savoir quoi faire
Et aussi la tentation de l'inconnu (L'attaque)

Les sentiments du narrateur de ce rêve, qui apparaissent ici à l'intérieur de cette forme lapidaire et grammaticalement simplifiée qui donne souvent aux rêves du recueil *Kimushi* un aspect versifié, rappellent inévitablement ceux du narrateur du roman de guerre – l'irritation face à l'incertitude de la mission et l'impréparation du combat, la tentation de l'inconnu, le rapport paradoxal à la mort qui est constamment présente comme « ordinaire » tout en restant inaccessible comme « mission ». Aussi, à quoi se réfèrent ces sentiments ? Au souvenir du rêve lui-même ? A celui de l'expérience vécue ? A celui de la longue cristallisation de cette expérience dans l'esprit de l'auteur, et dans son écriture ?

⁷²⁹ *Kimushi*, op.cit., p.37-38.

Ne doit-on pas supposer également que si Shimao écrit ce qu'il rêve, il rêve aussi ce qu'il écrit, et que le rêve lui-même, avant même son souvenir et sa réécriture à l'état de veille, porte la trace subconsciente des multiples écritures passées d'une même expérience ? On est en droit de le croire quand on constate que le rêve cité ci-dessus est situé *le jour même* de la date du début de l'écriture de *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu*⁷³⁰. Cette coïncidence donne ainsi en partie raison à Frédéric Canovas quand il dit que « *même s'ils ont été véritablement rêvés, les rêves écrits s'apparentent moins au rêve qu'à l'écriture, au moins par leur forme et la matière qu'ils véhiculent*⁷³¹ ». On constate d'ailleurs que l'acte même d'écriture (« *prendre des notes* ») fait partie intégrante du contenu du rêve.

Cependant le texte ne permet pas de trancher : on ne sait si Shimao a rêvé de ce qu'il avait l'intention d'écrire le lendemain⁷³² ou bien, si à l'inverse, le rêve a pu jouer le rôle de déclencheur de l'écriture du roman. La mention dans le rêve de l'habitude durable (« *toujours de manière imprévue* » puis bien sûr « *une chose ordinaire* ») incite en tout cas à penser que le récit de rêve ne décrit pas simplement le contenu du rêve lui-même, mais l'ensemble de l'expérience – vécue comme écrite – qui lui est sous-jacente et qu'il vient ici réactualiser dans le présent, tout en soulignant le rôle fondateur du rêve dans la représentation de cette même expérience.

Le rêve est capable de faire revivre l'expérience passée, même quand il s'agit d'un passé lointain et aussi étrange que la mission inaccomplie de *tokkôtai* de Shimao. Le *nikki* insère ce rêve dans le temps en lui donnant une date, une chronologie, une place dans l'enchaînement des événements de la vie de l'auteur. Celui-ci intervient lui-même pour se situer par rapport à l'expérience rêvée – pour que ce passé réminiscent du rêve « éclaire » son présent. De ce fait le passé devient présent ; mais parallèlement, le rêve apporte une intemporalité à l'expérience – ici l'expérience de guerre – qui s'épuise dans la mémoire avec le temps, préservant la part de vérité qu'elle contient. L'exemple des *yume nikki* remet ainsi en lumière une constatation qui s'impose depuis l'après-guerre : quelle

730 Le manuscrit en fait foi (Shimao Toshio, *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu (sôkô)* 出発は遂に訪れず(草稿)(Le départ n'est jamais venu (manuscrit), KKB, n° 02000053914, p.1).

731 Canovas, op.cit., p.283.

732 À supposer qu'il s'agisse bien du lendemain, puisque le journal ne précise pas si les rêves sont faits la veille au soir ou le jour même.

que soit l'objectif à laquelle elle est soumise, quelle que soit ses modalités d'écriture (rêve comme récit ou comme effet), la méthode du rêve de l'auteur est aussi fondamentalement une méthode du temps.

3) D'une méthode de croisement à l'autre : passé et présent, rêve et réalité

3.1) Chassé-croisé d'un *nikki* à l'autre

Comme indiqué plus haut, les dates d'écriture de *Yume nikki* et du premier tome de *Hi no utsuroi* coïncident largement, puisque le premier est écrit entre 1968 et 1975 et le second concerne les années 1972 et 1973. Pour autant, on trouve peu de redites d'un texte à l'autre : les seuls rêves des *Yume nikki* qui sont repris sont les deux premiers que l'on trouve dans *Hi no utsuroi*. Il s'agit des rêves du 14 et du 15 avril ; le premier est le rêve d'un repas au restaurant auprès d'une « femme d'âge moyen » et d'un « homme blanc » ; le second est une conversation littéraire et politique assez incertaine avec deux hommes au bord du lac, dont le récit est précédé d'une explication comparative de l'auteur au sujet des « rêves faits d'images » et des « rêves faits de mots » (catégorie à laquelle le rêve du 15 avril appartient). On remarque au sujet de ces deux rêves qu'ils sont beaucoup plus fournis en détails dans *Hi no utsuroi* que dans *Yume nikki* (celui du 15 avril tient par exemple en quelques lignes dans le second, et sur une page entière dans le premier). Il s'agissait là peut-être de la volonté de Shimaō d'égaliser l'écriture de ces rêves avec celle du reste du journal, dans le but de les intégrer pleinement au « quotidien » décrit par ailleurs.

Si on observe la composition du *Yume nikki* on constate que parmi les 236 rêves que compte en tout le recueil, l'essentiel a été écrit dans ses quatre dernières années d'écriture. Près de 80% des rêves concernent ainsi les années 1972 à 1975. Cela correspond à peu près à la période de publication de ce carnet dans la revue *Kanna*, qui prit place de septembre 1973 à novembre 1976, et il est logique de penser que la perspective d'une publication régulière ait pu davantage

motiver Shimao à écrire quotidiennement ses rêves. Mais ce que l'on peut voir également dans le détail, c'est que ce sont les deux dernières années (1974 et 1975) qui concentrent le plus grand nombre de rêves, près de 130 au total (soit environ la moitié de l'ensemble du recueil), alors que les années 1972 et 1973 comptent respectivement 35 et 20 rêves. A la lumière de ces variations, il est possible de considérer que si les écritures des *Yume nikki* et de *Hi no utsuroi* s'entrelacent, il apparaît aussi qu'elles alternent. *Yume nikki* semble d'abord favoriser la genèse de *Hi no utsuroi*, qui commence à être écrit en 1972, puis ce dernier texte prend l'ascendant en racontant des rêves ne se trouvant pas dans le *nikki*. Cependant alors que le texte (et non l'écriture) de *Hi no utsuroi* s'achève prématurément à la fin de l'année 1973, le journal de rêves se met dès lors à afficher sa plus grosse production. Ces liens réciproques entre les deux textes dégagent donc fortement l'impression d'une même et unique démarche poursuivie à la même période, prenant deux formes différentes mais tendant au même objectif.

L'association entre la réminiscence consciente du passé et la réminiscence inconsciente du rêve est, du reste, une méthode que dans *Hi no utsuroi* Shimao assume pleinement. Ainsi le 30 avril 1973 écrit-il après avoir relu de vieilles lettres datant de l'après-guerre, que « *cela éveille en moi l'envie non de regretter le passé mais de m'y mélanger. Je ne sais pas pourquoi, mais il m'a semblé que la chose était possible. Je veux faire du passé un méli-mélo, semblable à un rêve.* » (過去を惜しむことではなく、過去とまざり合いたいというきもちが起こっている。なんだかそれができそうにも思えてきたのだ。過去を夢のようにごちゃまぜにしてしまうことだ。⁷³³) Et de renchérir plus loin (entrée du 8 septembre 1973) :

過去と今の時間をまぜ合わせてしまえば私の半端な病状にはいい処方なのかもしれないぞ。それに夢の中での体験をもつけ加えれば、余計力強い効果をあらわす筈だ。過去も夢も、今との境界を取り払ってみんな一緒に沸騰させて置くことだ。⁷³⁴

Mélanger le passé au moment présent peut peut-être faire figure de traitement pour l'état indécis dont je souffre. Et si j'y ajoute les expériences que je fais en rêve, l'effet ne peut être que meilleur encore. Il faudrait que j'efface les frontières entre le passé et le rêve d'une part, le moment présent de l'autre, et que je fasse bouillir les trois tous ensemble.

733 *Zoku Hi no utsuroi*, op.cit., p.44. C'est moi qui souligne.

734 *Ibid.*, p.299.

Pour Shimaō, la perception de la continuité du quotidien nécessite, de manière paradoxale, l'exploitation du rêve. Faire du passé un rêve devient en effet pour lui une manière de rendre le passé quotidien, et en contrepartie de rendre, grâce à la perception du passé, sa stabilité au quotidien. A l'instar de ce que l'on constate dans *Hi no utsuroi*, ce qui transparait à travers les *yume nikki* n'est donc pas seulement une équivalence entre rêve et état de conscience, mais aussi une équivalence entre passé et présent. Une fois de plus, c'est la justification thérapeutique qui sert de point de départ à cette méthode littéraire, mais celle-ci est, bien après la disparition de la « dépression », poussée jusque dans ses derniers retranchements. Au-delà de *Hi no utsuroi* se trouve en effet encore un autre *nikki*, *Nikki-shō* 日記抄 (Extraits de journaux), publié en 1981, dans lequel Shimaō n'a pas hésité à regrouper des extraits de son journal de l'année 1975, avec d'autres fragments des années 1939 et 1943, et avec la suite de son *yume nikki* (*zoku yume nikki*, « suite du journal de rêve »), écrit entre 1977 et 1979. Rassembler le (lointain) passé vécu, le présent vécu et le rêve vécu tour à tour dans le même livre : la démarche peut sembler naïve et chimérique, mais elle symbolise bien le désir de l'auteur de rétablir la continuité de son existence, nouant un lien par-delà les décennies entre hier et aujourd'hui puis rendant ce lien plus sensible encore par la réminiscence du rêve.

3.2) L'entre-deux des « bêtes »

Du point de vue de la méthode du rêve, en tout cas dans son aspect stylistique, *Hi no utsuroi* paraît de prime abord représenter un certain recul par rapport à *Shi no toge*. Dans *Shi no toge* la continuité infernale du quotidien du foyer, que l'auteur veillait à maintenir par l'emploi de divers dispositifs, créait une absence de rupture par rapport au quotidien vécu, qui elle-même engendrait un « effet de rêve » d'intensité variable mais de présence constante. Dans *Hi no utsuroi* la discontinuité de l'expérience est par contre assumée par l'emploi de la forme du journal, de sorte que le rêve, comme la réminiscence, semble n'y apparaître que de manière ponctuelle, et non comme une évidence continue.

Cependant, on a aussi vu que dans *Shi no toge* l'utilisation du rêve reposait sur un partage des rôles – Miho étant la rêveuse, le narrateur l'auditeur de ses rêves – et que c'était à partir de cette séparation tacite que les rêves de Miho absorbaient la subjectivité du narrateur et infiltraient dès lors tout le roman. A travers ce partage symbolique, le récit mettait donc bien en pratique le principe d'une séparation originaire entre récit de rêve et état de veille. La nécessité de séparer préalablement et distinctement les expériences du rêve et celle de la veille avant de les fondre dans l'écriture est d'ailleurs affirmée par Shimao dans son entretien de 1976 avec Ogawa Kunio :

一般には夢をうつつの世界に翻訳しよう、うつつの世界で夢を理解しようという傾きが強いでしょね。しかし、うつつの世界と夢の世界というのは、もちろん関連があるわけですけども(中略)、そんなにひとつの次元で理解しなくてもいいんじゃないか。そしてまたそれを区別する必要もない。それを文学的な言葉で表現する場合、夢ということをあんまり意識しないで、ぼくならぼくに、そういう夢の体験と現実、それとうつつの体験と現実、というものがあれば、これはどっちも否定できないわけで、そこらへんをどっちかに片寄せて理解するんじゃないかと、両方とも離しておいて、そしてまたあるところでは区別しないで表現ができないものかというふうなことを考えていたと思いますね。⁷³⁵

Généralement il y a une tendance forte à vouloir traduire, à vouloir saisir le rêve dans les termes du monde de la veille. Cependant, les mondes du rêve et celui de la veille, même s'ils ont un rapport bien sûr entre eux (...), il n'est pas forcément nécessaire de les comprendre comme s'ils relevaient d'une seule dimension. Par la suite il n'y a pas besoin non plus de les séparer. Dans le cas de l'expression littéraire, sans accorder une attention trop marquée au rêve lui-même, car pour moi, comme il y a les expériences du rêve et la réalité, les expériences de la veille et la réalité, je ne saurais rejeter aucune de ces choses, je me suis donc demandé s'il n'était pas possible de les garder séparés, sans les comprendre en penchant vers un côté ou un autre, avant ensuite et à d'autres moments de pouvoir les exprimer sans les distinguer.

D'abord séparer rêve et veille, ensuite les exprimer sans distinction ni sans témoigner de penchant vers l'une ou l'autre de ces expériences : c'est là une opération qui rappelle beaucoup le traitement discontinu du rêve des *yume nikki* à *Hi no utsuroi*. Shimao ajoute dans le même *Yume to genjitsu* qu'en procédant ainsi, « (il) libère le rêve, (il) libère la conscience » (夢も解放する、うつつも解放する). « C'est là une impression que je n'avais pas clairement au départ, et qui s'est développée petit à petit » (そんなはっきりした気持は初めのころはありませんでしたけ

735 *Yume to genjitsu*, op.cit., p.86-87.

れども、だんだん、そういう気持ちになって来たわけですね。)。De fait sa démarche, si elle paraît moins ambitieuse et plus désillusionnée que celle de l'après-guerre, se veut plus méthodique et surtout plus explicite. Autrement dit, il n'y a pas de doute possible que le rêve y soit une méthode.

Hi no utsuroi pratique lui-même une certaine forme d'étanchéité, dans le sens où les rêves apparaissent dans le cours du quotidien, mais séparés de la préoccupation principale de celui-ci, la dépression qui, selon les propres déclarations du narrateur, n'« apparaît pas en rêve ». Cependant, il arrive que celle-ci prenne elle-même une forme symbolique dans le quotidien du narrateur : elle se manifeste à l'état de veille à travers l'omniprésence des « bêtes ».

Les « bêtes », c'est d'abord l'oiseau intérieur et métaphorique dont le narrateur associe le battement d'ailes au déclenchement de la maladie. Ce sont les souris de la maison, apparues après un typhon, que le narrateur piège et élimine à contrecœur, dans l'angoisse d'une vengeance divine (« *J'eus la vision d'un ciel sombre s'abaissant sur moi et les mots de terminaison et de karma me vinrent à l'esprit avant de se dissiper* » 暗い天が低くさがってくるような思いになり、終末とか因果とかいうことば浮かんでは消えて行った。⁷³⁶). C'est le lézard arboricole (*kinobori tokage*) qu'il surprend fuyant dans son jardin, animal qu'il perçoit comme « *affichant ouvertement de tout son corps une volonté de rejet* » (からだ全体であきらかに拒否の意志をあらわにしていたのだ。⁷³⁷). Ce sont les cochons domestiques dont il assiste en compagnie de sa femme à l'abattage brutal par des hommes du village. De la première entrée du journal (dans laquelle meurt l'oiseau apprivoisé de la famille), à la dernière (où le narrateur découvre que des rats se sont peut-être infiltrés chez lui, le laissant avec « *le sentiment d'être transpercé quelque part au fond de mon corps et mis à l'épreuve*⁷³⁸»), il est confronté à cette présence incertaine. Ces bêtes forment un ensemble de petits animaux grouillants qui se succèdent dans le roman (Wakasugi Satoshi parle de *mushi-shôsetsu*, « roman-insecte »⁷³⁹) et qui, tout en figurant l'irritation persistante du narrateur, représentent

736 *Hi no utsuroi*, op.cit., p. 80.

737 Ibid., p.69.

738 何やらからだの芯に突き刺さり試されている感じがした (*Zoku Hi no utsuroi*, op.cit., p.403)

739 WAKASUGI Satoshi 若杉慧, « *Hi no utsuroi o yomu* » (Lire *Hi no utsuroi*), *Kokubungaku : Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, vol.18, n°13, octobre 1973, p.93-97.

en même temps une puissance muette, ancestrale et occulte, qui a elle aussi un rapport avec la perception du temps.

Prenons l'exemple de l'épisode de l'abattage des cochons. Le narrateur se rend avec Miho dans un endroit de l'île où les villageois abattent des cochons par dizaines, scène « *infernale* » de massacre sanglant, mais aussi plus étrangement, scène « *nostalgique* », qui le ramène en enfance :

まるで地獄のような。殺される現場より、動かぬ死体の運搬のときの方に、気味の悪い流動がふき出ていて、自分の頭までふくれあがり、総毛立つ思いになった。(中略)それを百人に近い男たちがひとこともものを言わず、鋭い包丁を使って肉塊と骨とをさくさくさくさく切り分けている。するとその音が幼い日の潮騒を喚起し、島の浜辺での豚殺しの場とかさなって、なつかしい思いに満たされてきた。⁷⁴⁰

C'était comme en enfer. Plutôt que sur la scène de l'abattage c'était au moment où étaient transportés les cadavres inertes qu'un flux morbide jaillissait, me montait à la tête et me faisait frissonner en pensée. (...) La centaine d'hommes près de là, sans prononcer le moindre mot, les coupaient habilement en os et morceaux de viande les uns après les autres avec un hachoir acéré. Ce bruit m'évoquait le tumulte des flots de mon enfance, et, se superposant à la scène des cochons abattus sur la plage de l'île, me remplissait de pensées nostalgiques.

Un peu plus loin, le narrateur, emporté par la vision du carnage, s' imagine que les « bouchers » qui procèdent à l'abattage des animaux s'apprêtent ensuite à s'en prendre à Miho, avant que celle-ci ne le sorte brutalement de cette sombre rêverie en quittant inopinément les lieux. L'ambivalence de ce rappel de la mémoire, qui associe réminiscence d'un temps lointain et cauchemar en plein jour, nous renvoie à la part maudite du passé, inséparable de sa valeur salvatrice. Face à une « dépression » sans cause précise et sans issue apparente, nul doute que le narrateur éprouve le désir d'attribuer sa condition à quelque insaisissable faute passée et au châtement d'un Dieu invisible, dont les « bêtes » seraient les multiples avatars.

De manière générale, la bestiole mystérieuse et un peu inquiétante est un motif incontournable de l'œuvre de Shimao, qu'il s'agisse pour son narrateur de s'y identifier lui-même (on pense au calmar jetant de l'encre de *Yume no naka de no nichijō* ou au « cobaye dans un bocal » de *Tokunoshima kōkai-ki*), d'y identifier les autres (les araignées figurant les villageois dans *Asufaruto to kumo no kora* ou

740 *Hi no utsuroi*, p.96.

l'image récurrente de Miho en oiseau noir dans *Shi no toge*), ou encore, bien plus souvent, d'y projeter symboliquement une angoisse à propos d'un événement encore indéfini : dans *Suigô e*, ce récit où un narrateur part à la poursuite d'un souvenir dont il ignore encore à quel point il est douloureux, on croise par exemple des moineaux qui lui paraissent chanter « *un chant funèbre de destruction*⁷⁴¹ ». De nombreux récits de rêve, tels *Mukade* むかで (Le mille-pattes, 1954) ou *Ôhasami* 大鋏 (Les grandes pinces, 1952) ont l'une de ces bestioles pour thème. Dans son *Nihon yume bungaku shi*, Horikiri Naoto s'interroge sur cette prolifération animale (et parfois aussi végétale) chez Shimao :

彼の外界に関する描写には、たとえ無機物に埋もれた都会であろうとも、そこがあたかも森のなかであるかのように、さまざまの動植物が姿を現わすけれども、それはいかなる理由にもとづくのか。具体的に言えば、山椒魚、蜥蜴、蛇、蝙蝠、蛸、磯ぎんちゃく、牡蠣、いか、狼、魚、鴉、蟹、むかで、貝殻虫、地虫、芋虫、うじ虫、甲虫、蜘蛛、きのこなどといった生きもののイメージが触目の風景や人間や自分の肉体と重ね合わせられて、世界をそのまま太古の森へと変容せしめる。⁷⁴²

A quoi est dû le fait que dans sa description du monde extérieur, même lorsqu'il est question de villes ensevelies sous l'élément inorganique, une multitude d'animaux et de plantes apparaissent, exactement comme si on se trouvait au milieu d'une forêt ? Je parle de toutes ces salamandres, lézards, serpents, chauve-souris, poulpes, anémones de mer, huîtres, calmars, loups, poissons, corbeaux, crabes, mille-pattes, cochenilles, vers, chenilles vertes, asticots, scarabées, araignées, champignons et autres motifs d'êtres vivants, qui se joignant aux frappantes représentations des paysages, des humains ainsi que celle du propre corps de l'auteur, transforment comme par enchantement le monde en une forêt immémoriale.

Pour expliquer la constance de ces représentations, le critique les rattache à une perception animiste du monde extérieur (外界のアニミズム的な把握), que son *Nihon yume bungaku shi* se donne d'ailleurs pour objectif de mettre en lumière dans toute la littérature moderne japonaise (le sous-titre en étant « Vers la forêt primordiale », *shigen no mori e* 始原の森へ). Dans le cas de Shimao, on peut s'attarder sur le fait particulier que cette présence animale récurrente a la caractéristique d'être de faible taille (petits mammifères, oiseaux, poissons ou

741 « *Le groupe de moineaux s'agitait gaiement, mais en voir était désormais quelque chose de rare, et j'entendais dans leur cri quelque chose comme un chant funèbre de destruction* » (雀が群れ、にぎやかに、と言っても雀を見ることも稀になってどこことなく滅びへの挽歌のように聞こえた) (*Suigô e*, dans *Yume kuzu*, op.cit., p.139).

742 Horikiri, op.cit., p. 374.

insectes), et d'évoquer quelque chose de fuyant – une apparition qui ne reste pas en place, qu'on ne parvient pas à saisir clairement mais qui semble laisser une trace indélébile puisqu'elle se répète sous des formes diverses dans tout le récit. Peut-être peut-on y voir la matérialisation de cette indistinction entre « *choses visibles* » (眼に見えるもの) et « *choses invisibles* » (眼に見えないもの) que l'auteur recherche par ailleurs, une forme intermédiaire mi-organique, mi-onirique, entre les deux pôles de sa perception. La prolifération des « bêtes » dans *Hi no utsuroi* contribue en tout cas à atténuer l'impression de discontinuité que crée le journal, créant une sorte de « conduit » symbolique entre récit de rêve et récit de veille.

4) Au-delà du journal : *Yume kuzu*

Si l'écriture du *nikki* intègre l'écriture du rêve, la première continue d'influencer la seconde au-delà même du cadre du journal. Certains textes, parmi les derniers, de Shimao Toshio, en portent témoignage : on évoquera ici principalement le recueil publié en 1985 et intitulé *Yume kuzu* 夢屑 (Débris de rêve). Dans un essai de 1985, Shimao décrit cette série de textes comme une « *explosion intérieure, parfois douce* » (その折々かすかな内部の爆発のように思われ⁷⁴³) et un encouragement au cours de la période de léthargie et de « *dépression* » qui a accompagné l'achèvement des derniers chapitre de *Shi no toge* et l'enfermement dans la pratique du *nikki*.

Les textes qui figurent dans ce recueil datent de la fin des années 70 et de la première moitié des années 80 ; les trois premiers, *Yume kuzu*, *Katei* et *Aza*, relèvent de l'écriture onirique, alors que le reste du recueil est de facture plus réaliste, regroupant des nouvelles qui traitent essentiellement des expériences de voyage, de l'environnement familial ou des souvenirs d'enfance de l'auteur. Si généralement chez Shimao les récits de rêve se présentent sous la forme d'une nouvelle, s'inspirant soit d'un seul rêve, soit de plusieurs enchâssés les uns aux autres, les trois récits oniriques du recueil *Yume kuzu* prennent plutôt l'apparence

743 SHIMAO Toshio, « Kagoshima-shi Yoshino-daichi ni te » 鹿児島市吉野大地にて (Dans le quartier de Yoshino de la ville de Kagoshima), dans *Tômei no toki no naka de*, op.cit., p.80.

d'une série de rêves distincts, séparés par des coupures franches (qui dans *Katei* et *Aza* se matérialisent par des sous-titres donnés à chacun des rêves), mais formant chacune une sorte de « sous-recueil ».

Cette disposition fait beaucoup penser à celle du journal de rêves, sans que l'on ne distingue pour autant cette fois d'ordre chronologique. Bien que les rêves ne soient pas datés, les thèmes et personnages qui y apparaissent tendent à indiquer que leur occurrence est récente, et que ces récits prennent directement suite à l'écriture du journal de rêves, qui s'est achevée fin 1975. Chacun de ces fragments ou « débris » pour reprendre le titre du recueil, prend place dans le flot discontinu d'une quinzaine d'autres rêves, sans qu'il n'y ait de lien narratif apparent entre eux. On observe cependant que beaucoup d'entre eux ont la mort du narrateur comme thème. Dans un des rêves, ce narrateur accomplit la cérémonie du *nyûjô*⁷⁴⁴, au bout de laquelle il « éprouve le sentiment étrange de ne plus savoir s'il est finalement mort, ou qu'il ne l'est pas, et de se demander où se cache l'astuce » (果たして死んだのだろうか、或いは死んでなどいないのか、どっちかわからなくなり、どこにからくりが潜んでいるのか、へんなきもちであった。⁷⁴⁵). Dans un autre, il est tué par des ennemis, et « soulagé pour le moment d'être bien parvenu jusqu'à la mort » (うまく死に通したひとまずほっとした⁷⁴⁶), attend que ses tortionnaires reviennent pour s'assurer qu'il est bien mort, avant de s'enfuir en nageant dans la rivière. Dans le rêve qui clôt le texte *Yume kuzu*, sa cérémonie funéraire prend place, et alors qu'il attend avec anxiété d'être mis en terre, sa femme fait une blague à l'assistance en se plaçant dans le cercueil puis en sortant en criant d'une voix de fantôme « *Sois maudit !* » (ウラメシヤー、と物寂しい声を). Le narrateur conclut, « préoccupé », en « se demandant si cette plaisanterie n'allait pas devenir réalité » (冗談のつもりがほんとうにそうになってしまうのではないかと私はやや気がかりであった。⁷⁴⁷).

La fascination de la mort, ainsi que l'ambiguïté qui plane sur sa réalité, sont évidemment, depuis le récit de l'expérience de guerre, des thèmes communs à toute l'œuvre de l'auteur, lequel a souvent décrit sa « peur de la mort » comme étant à la source de son intérêt pour la littérature. Peut-être s'agit-il dans *Yume*

744 *Nyûjô* (入定) : désigne le fait, dans le bouddhisme, de maintenir son corps dans une position d'immobilité parfaite, jusqu'à la mort, afin d'atteindre le stade de l'éveil.

745 *Yume kuzu*, op.cit., p. 16.

746 Ibid., p.17.

747 Ibid., p. 27.

kuzu pour Shimaō d'opérer une sélection en mettant en valeur un thème donné, tout en l'intégrant dans le flot d'une série de rêves qui rappelle la quotidienneté du *nikki* – certains récits de rêves ayant ainsi pour fonction de recréer le quotidien onirique de l'auteur, et d'autres de tenter, par le moyen double du rêve et de l'écriture, de repousser les frontières de l'expérience vécue.

Cependant, du point de vue de l'analyse de l'écriture onirique, le principal intérêt de ce mini-recueil vient surtout du fait qu'à plusieurs reprises Shimaō y réutilise des rêves figurant antérieurement dans son journal de rêves. C'est par exemple le cas du rêve du 24 novembre 1975, qui clôt *Yume nikki* et que l'on retrouve dans le récit éponyme au recueil *Yume kuzu*.

Le rêve en question a pour thème la transformation de Miho en sauterelle (*kirigirisu*). Le narrateur ayant mis Miho-sauterelle de mauvaise humeur, elle s'est réfugiée dans une cage d'oiseau, où vivent des oiseaux et des grenouilles. Cependant lorsque le narrateur la cherche dans la cage, il est incapable de la retrouver et s'angoisse à l'idée qu'elle ait été avalée par l'un ou l'autre animal. Le rêve s'achève sur les lamentations pleines de regret du narrateur qui se juge coupable d'avoir fait fuir sa compagne. Ce rêve qui se rattache symboliquement à l'univers des « récits de la femme malade » a visiblement marqué Shimaō au point de constituer la conclusion de son journal de rêves, avant d'être assez fidèlement retranscrit dans *Yume kuzu* quelques années plus tard. Les deux versions ne montrent ainsi guère de différence de contenu, mais les variations d'écriture permettent tout de même de mettre en lumière le processus d'écriture et de réécriture du rêve, comme ici dans les dernières lignes du rêve :

しかしキリギリスのミホのかたちはどこにも見えない。
しまった！
ぼくは取り返しのつかぬ思いに落ち込んだ。
どの鳥かが呑みこんでしまったのではないか、とよくよく見るが、嘴を動かしているものは一羽も居ない。
みんな止まり木に止まってじっとしている。
既に呑みおろしてしまったのか、とうそ寒い気分を襲われた。
もう少し気を配り、怒らせないように注意してやっていたら、跳びはねることも無かつたらうに。
跳びはねて消え去る前の、機嫌を害ねたやわらかで高いミホの音が、まだなまなましく耳の中に残っていた。⁷⁴⁸

748 *Yume nikki*, op.cit., p. 223.

*Cependant, je ne vois plus nulle part de trace de Miho-sauterelle.
Zut !
Je m'afflige à l'idée que c'est irréparable.
Quand je regarde attentivement pour voir si l'un ou l'autre des oiseaux ne l'a pas avalée, aucun d'entre eux ne bouge le bec. Il se tiennent tous sur le perchoir, et me fixent des yeux.
« Est-elle déjà descendue dans leur gosier ? », je me demande alors, un terrible frisson me parcourant le corps.
Si j'avais fait plus attention à elle, si j'avais veillé à ne pas la mettre en colère, elle n'aurait pas sauté dans la cage.
La voix douce et aiguë de Miho fâchée, avant qu'elle ne saute et ne disparaisse, a résonné vivement dans mes oreilles.*

ところが、妻のキリギリスはどこにも居ない。しまった！私は真っ青になった。取りかえしのつかぬことをしてしまったぞ。鳥か蛙が呑みこんでしまったにちがいない。どうしたらいいだろう。もう少し注意して妻を怒らさずにおけば、跳びはねることもなかったのに。取りかえしのつかぬことをしてしまった。跳びはねて消える直前の、妻の機嫌をそこねた甲高い声がなまなましく耳にこびりついて離れないのだ。⁷⁴⁹

Cependant, ma femme-sauterelle n'est plus nulle part. Zut ! Je blémis. J'ai commis l'irréparable ! Un oiseau ou une grenouille l'a sans doute avalée. Que faire ? Si j'avais fait un peu plus attention à ne pas la mettre en colère, Miho n'aurait pas sauté dans la cage. J'ai commis l'irréparable. La voix haut perchée que ma femme fâchée avait juste avant de sauter et de disparaître reste vivement gravée en moi, et ne me quitte plus.

En tenant compte des différences formelles entre les deux versions, puisque celle de *Yume kuzu*, est intégrée à une suite de rêves sans notion d'ordre chronologique, à la manière d'un récit, alors que celle du *nikki* relève du compte rendu séquentiel, on constate que d'un texte à l'autre le rêve perd beaucoup de son aspect descriptif au profit d'une mise en emphase des sentiments du narrateur : ainsi par exemple la double répétition de la phrase « *J'ai commis l'irréparable.* » dans le second texte, qui exprime un remords en forme de retour sur soi-même. L'emploi du discours direct, de même que celui du présent, est dans *Yume kuzu* la marque de la réactualisation de l'expérience, comme s'il s'agissait pour l'auteur de ressusciter la sensation vivante du rêve.

Ce n'est pas le seul exemple de reprise et de modification d'un rêve du *Yume nikki* vers *Yume kuzu*. Un rêve daté du 22 février 1974 dans le journal de rêves, évoquant une histoire de lézards que Miho demande au narrateur d'éliminer, est pareillement recyclé Cette fois-ci l'auteur modifie un élément de la narration (dans le rêve initial, Miho saisit puis emballe les lézards dans du papier journal,

749 SHIMAO Toshio, *Yume kuzu*, dans *Yume kuzu*, Tôkyô, Kôdansha bungei bunko, 2010, p.22.

dans le rêve de *Yume kuzu*, c'est le narrateur qui effectue l'action). De surcroît, le rêve est élargi par l'ajout d'une impression finale, qui ne figure pas dans le texte du *nikki*. Alors que le narrateur se débarrasse des reptiles en les enfouissant sur une pierre puis en leur roulant dessus en voiture, la conclusion de la reprise introduit un élément d'angoisse inédit :

こうしておけば大丈夫だ、と伸三をかえりみて言った。自動車が何台もその上を通れば、押しつぶされて虫は完全に息の根を止めるだろう。「夢日記」⁷⁵⁰

« *En faisant comme ça, ça devrait aller* », dis-je à Shinzô en me retournant vers lui. Si plusieurs voitures roulent par-dessus, les petites bêtes seront parfaitement éliminées. (*Yume nikki*)

こうして置けば、その上を何台とない自動車の通り過ぎるうちに、中の虫は押しつぶされてしまうだろう。これで大丈夫だ！とくつついて来た長男を振り返って話しかけたが、何だか自分に言いきかせているようにひびいていた。「夢屑」⁷⁵¹

En faisant ainsi, quand toutes les voitures seront passées, les petites bêtes à l'intérieur seront écrasées. « Ça devrait aller comme ça ! » lançais-je vers mon fils aîné accouru sur mes talons, mais ma voix donnait quelque part l'impression que je cherchais à me convaincre. (Yume kuzu)

Enfin, Shimao reprend aussi une courte séquence tirée d'un rêve daté du 17 janvier 74. Celui-ci n'est repris que dans sa scène finale, qui montre le spectacle d'une rizière entièrement or, « *jusqu'à donner l'impression que le corps lui-même se teinte d'or* » (自分のからだまで黄金色に染まってしまったみたいだ。⁷⁵²) - comme s'il s'agissait pour l'auteur de briser le rêve en morceaux pour en retenir la partie la plus poétiquement saillante :

窓の外は右も左も黄金の色。全く黄金色だな、と吸いこむようにまじまじと確かめる。何て美しい風景だ。窓近く迫った岡の木をよく見ると、紅を帯びた花なのに、稲の色が反映して輝くような黄金色になっている。電車の中のこちらのからだまでその色に染まりそうだ。いい景色を見たな。田んぼ一面の稲の黄金色。

Derrière la fenêtre, à droite comme à gauche, je voyais de la couleur or. « Tout est doré ! » me rendais-je compte en regardant attentivement, comme si j'inhalais cela. Quel spectacle magnifique. En regardant bien les arbres d'une colline tout près de la fenêtre, je vis que même si leurs fleurs étaient rougeâtres, leurs couleurs, reflétant celle des plants de riz, étaient or, comme

750 *Yume nikki*, op.cit., p.102.

751 *Yume kuzu*, op.cit., p.13.

752 Ibid., p.12. Le rêve est noté p.98-99 de *Yume nikki*.

s'ils brillèrent. C'était jusqu'à mon corps lui-même, dans le train, qui semblait se teinter d'or. Quel beau paysage j'avais vu. La couleur or des plants de toute une rizière. (Yume nikki)

窓の右も左も黄金の色。まったく黄金色だなあ！とまじまじと見据えてみた。窓に迫る岡の木も、よく見ると紅を帯びた花をつけているのに、稲の色が反映して黄金色になっている。世界はすべて黄金色。自分のからだまで黄金色に染まってしまったみたいだ。

À gauche et à droite de la fenêtre, je voyais de la couleur or. « Tout est doré ! », me dis-je, gardant les yeux rivés sur le paysage. Les arbres sur la colline tout près de la fenêtre avaient des fleurs rougeâtres, mais leur couleur elle aussi était or, reflétant celle des plants de riz. Le monde entier était doré. J'avais l'impression que mon corps lui-même s'était teinté d'or. (Yume kuzu)

La pratique du journal de rêves est assez commune à l'époque contemporaine, en particulier depuis l'essor conjoint de la psychanalyse et du surréalisme. Dans la culture japonaise, elle relève de surcroît d'une tradition beaucoup plus ancienne, que d'autres auteurs ou artistes de la seconde moitié du XXe siècle ont perpétué à leur manière⁷⁵³. On a toutefois peine à trouver des écrivains ayant comme Shimao poussé la pratique jusqu'à réécrire et republier le même rêve à plusieurs années d'intervalle, dans des circonstances d'écriture assez comparable (deux recueils, l'un daté, l'autre non). Si on considère que le principal intérêt, si ce n'est le seul, du rêve est son contenu, cette réitération paraîtra a priori totalement superflue. Aussi Shimao indique-t-il dans cette double opération que la description du contenu du rêve, au sujet duquel il n'éprouve par ailleurs aucune illusion sur son intérêt pour le lecteur⁷⁵⁴, n'est pas ou plus son objectif premier.

Commentant la reprise du rêve du 22 février 1974 (celui des lézards) dans *Yume kuzu*, Tsushima Katsuyoshi y explique pour sa part que les

753 L'exemple le plus célèbre historiquement est celui du moine Myô-e 明恵 (1173-1232) qui rédigea un « journal de rêves » (*Yume no ki* 夢の記) sur près de quarante ans, où il décrit les apparitions du Bouddha dans ses rêves (voir GIRARD Frédéric *Myôe (1173-1232) et le "Journal de ses Rêves"* Paris, Publication de l'École Française d'Extrême-Orient, 1990). À l'époque contemporaine, parmi de nombreux exemples, on peut citer le cas du dessinateur de mangas Tsuge Yoshiharu, d'ailleurs proche de Shimao, lequel l'aurait inspiré dans cet exercice (voir KAWAMOTO Saburô 川本三郎, « Tsuge Yoshiharu *Yume nikki*—Yume ni kaeru tabi » つげ義春『夢日記』—夢に帰る旅 (*Yume nikki* de Tsuge Yoshiharu—Un voyage de retour au rêve), *Kokubungaku kaishaku to kyôzai*, vol.41, n°2, février 1996, p.103-107).

754 Ainsi avoue-t-il, dans un passage de l'essai *Kioku kanjô no naka e* où il explique succinctement comment il s'efforce de mélanger rêve et réalité, que « *les rêves ne sont pas des choses intéressantes, et donc qu'écouter les rêves des gens n'est pas du tout intéressant* » (夢というのは面白いものではないですから、人の夢の話聞いたってちっとも面白くない) (« *Kioku kanjô no naka e* », dans *Tômei na toki no naka de*, op.cit., p.124).

modifications apportées à un détail de la narration et l'ajout d'une « *expression subjective* » (主観的な表現の付加) viseraient à l' « *enregistrement précis* » de la « *psychologie profonde* » de Shimao lui-même :

問題は、彼がいったい何を「正確な記録」の対象と考えたかということである。そして、その設問に対しては、おそらく彼は夢そのものではなく、夢によって明らかにされた自分自身の深層心理(裸の心情)を記録しようとしたのだろう、と答えるのが適切なのではないか。だとすれば、先の虫の話では、誰が最初に虫をつかんだかということよりも、その虫に向きあわねばならない自分がどういう心理であったかが重要になってくるのであり、その心理を明確に捉えた作品にするため細部の正確な描写も必要になってくるというわけなのだ。⁷⁵⁵

Le problème est de savoir ce que lui-même considère comme l'objet à « enregistrer avec exactitude ». Et à cette interrogation, ne serait-il pas approprié de répondre que plutôt que le rêve lui-même, Shimao enregistre là sa psychologie profonde (ses sentiments mis à nu) ainsi éclaircie par le rêve ? En supposant cela, dans la version ultérieure du récit des lézards, plutôt que « qui a commencé par attraper les lézards ? », c'est la question « qu'est-ce que le fait que je doive faire face à ces lézards dit de ma psychologie ? » qui devient importante, et il devient alors nécessaire de décrire avec exactitude ces détails dans le but de construire une œuvre susceptible de saisir distinctement cette psychologie.

Peut-être peut-on dire en effet que Shimao a sélectionné ces rêves en fonction des résonances de sa psychologie qu'il a pu trouver en eux. Cependant, *Yume kuzu* n'est pas vraiment un portrait psychologique de l'auteur. Il s'agit plutôt d'une succession d'expériences rêvées, réduites à l'état de « débris » (*kuzu*) qui montrent tout au plus des états mentaux transitoires, et non une « psychologie profonde ». Ce qui me semble surtout important de noter est que les modifications que l'auteur apporte aux rêves du *Yume nikki* paraissent toutes avoir pour fonction d'accentuer l'effet de présence, et de présentisation, du rêve. On voit par exemple dans le « rêve de la rizière en or » que cette « *rizière* » finit par être sémantiquement élargie aux dimensions visuelles d'un « monde » (« *Le monde entier était doré.* »). Dans *Yume kuzu*, ce type de renforcement sémantique de l' « image centrale » du rêve s'opère conjointement à l'ajout d'« expressions subjectives » (de regret, de remords, d'angoisse etc), dont on a pu voir par ailleurs qu'elles apparaissaient déjà dans plusieurs rêves du journal en rapport avec

755 TSUSHIMA Katsuyoshi, « Shimao Toshio bungaku no genyôshô - « Mugen » » 島尾敏雄文学の原要素「夢幻」(Les éléments fondamentaux de la littérature de Shimao « Rêve ») dans *Shimao Toshio ron*, op.cit., p.161-162.

l'expérience de guerre. Les modifications que Shimaō introduit dans le « rêve des lézards », en y augmentant le rôle du narrateur puis en laissant une impression finale de doute au récit, quitte à modifier le contenu de l'expérience, participent également à cet effort visant à restituer la présence – et non simplement le souvenir – du rêve. L'affirmation que les lézards vont être « *parfaitement éliminés* » est remplacée par l'impression du narrateur qu'il « *cherchait à s'en convaincre* », comme si le contenu implicite du rêve devait être maintenu dans un présent en suspens plutôt qu'appartenir à un passé révolu.

Bien sûr, on pourrait simplement voir là l'adaptation de comptes rendus succincts de rêves à une forme plus romanesque et agréable au lecteur. Cependant, comme son titre l'indique, *Yume kuzu* se place moins sous le régime de la transformation du rêve que de sa dégradation. Ses « débris de rêve », qui succèdent aux « squelettes de rêve » des *yume nikki*, font davantage l'objet d'une consolidation de l'expérience face aux ravages inévitables de l'oubli et la destruction du temps ; en cela, le but de leur écriture paraît hautement parallèle à celui de l'écriture de la réminiscence qui prend place à une époque très proche dans *Hi no utsuroi*. Sans doute à cette époque où s'impose pour lui la thérapeutique du temps, l'enjeu n'est-il plus de « *décrire précisément* » l'expérience rêvée, mais préserver la part de présent qu'ils contiennent pour en faire le parfait véhicule du passé.

On peut remarquer que, sur le plan de l'utilisation du rêve comme moyen de réminiscence du passé, Shimaō se situe aux antipodes des surréalistes auxquels on est parfois tenté de l'associer du fait de son intérêt fondamental pour le rêve. Pour certains surréalistes français, par exemple René Crevel, la mémoire est l'« ennemie », qui condamne l'individu à un infernal remords : « *tout ce que j'ai appris, tout ce que j'ai vu, ne travaillera qu'à mon ennui et à mon dégoût, si quelque nouvel état ne me vaut l'oubli des détails antérieurs. Dès lors comment ne point baptiser ennemie une mémoire aux rappels obstinés ?*⁷⁵⁶ » De même, André Breton, dans sa « *Lettre aux voyantes* » exprime en parallèle l'idée que la perception du suprasensible ne saurait servir que l'homme de l'avenir, et dans les *Vases Communicants*, reproche à Freud de « *conclure à la non-existence du rêve*

756 CREVEL René « Mémoire, l'ennemie », dans *Mon corps et moi*, Le Livre de Poche, Biblio, 1991.

prophétique, tenir exclusivement le rêve comme révélateur du passé étant nier la valeur du mouvement »⁷⁵⁷.

Il est vrai que depuis des temps anciens le rêve a souvent été considéré comme le signe occulte de la survenue d'un événement futur et que la littérature, en Occident comme au Japon, s'est longtemps fait le reflet de cette signification jugée prophétique. D'un point de vue narratif, l'utilisation du rêve comme motif annonçant un développement futur dans le récit est également un procédé classique, auquel on a pu voir, à travers *Shi no toge* ou *Nise gakusei*, que Shimao n'était pas insensible. Cependant, concernant *Shi no toge*, il faut aussi se rappeler que l'auteur veillait justement dans le roman à brouiller les pistes : soit le pressentiment du futur qu'éprouvait le narrateur s'avérait un danger et une source de péché, soit la prémonition devenait le rôle dévolu à Miho, et donc interdit au narrateur. Aussi, si on trouve dans l'approche du rêve de Shimao des aspects qui permettent de rattacher le but de l'écriture onirique au dévoilement de l'avenir, ceux-ci doivent avant tout être compris à l'intérieur du rapport complexe et problématique que l'auteur entretient avec l'imagination et la fiction, ce qui nécessite, peut-être paradoxalement, un large retour en arrière...

5) La généalogie de l'apocalypse : jusqu'à *Katei* et *Aza* (1979)

Pour Shimao Toshio, l'écriture du futur pose un problème littéraire particulier. Le futur représente ce qui n'est pas encore accompli. Si l'expérience n'est pas encore accomplie, elle doit donc être imaginée, et apparaître a priori en dehors du souvenir de l'expérience vécue qui se trouve être le matériau littéraire essentiel de l'auteur. On a pu voir, à de nombreuses reprises, à quel point la dépendance de Shimao envers l'expérience vécue est au cœur de sa littérature et de sa vie, qu'elle l'a, parallèlement à l'incapacité de l'auteur à écrire des « histoires inventées », précipité dans la « fiction » du *tokkôtai*, que l'effondrement de cette fiction après-guerre a engendré son intérêt pour l'écriture du rêve, puis que le même phénomène s'est répété au début des années 50, par la mise en scène des événements qui ont mené aux récits de la « femme malade ».

757 BRETON André *Les Vases communicants*, dans *Œuvres complètes*, t.II, Gallimard, La Pléiade, 1988, p.111.

Cependant ces subterfuges tragiques du passé n'ont rien changé au problème fondamental. Shimaō reste un rêveur à l'imagination contrariée. Dans un long essai de 1976 du nom de *Sōzōryoku o habamu mono*, (想像力を阻むもの« Les choses qui entravent l'imagination »), il médite encore amèrement sur ce qu'il considère la « *pauvreté* » de son imagination, le fait que « *quand cette opération de l'esprit vacille, les images de base de ma littérature stoppent leur développement ou, tout du moins, se brouillent.* » (そのはたらきがつまづけば、私の文学の単位のイメージは、その生成を止めるか、少なくともにぶく冴えないものにされてしまうのである。) L'esprit, décrit-il, « *perd son équilibre* » (均衡を失う), créant quelque chose comme une « *divergence dans les parties imbriquées de deux ailes* » (二枚の羽根の重なり部分のずれ) et l'image « *dépérit* » (枯死). Sur la cause de cette « entrave », il en revient à la « *fatalité de sa nature* » (運命に与えられた気質), à son « *angoisse originelle* » (根源の不安), à son « *hypersensibilité* » (感じ易さ). Puisque ces choses-là font partie de lui-même, il n'y a pas d'autre choix que de s'en tenir à l'expérience, combien même les conditions individuelles comme collectives dans lesquelles elle survient restreignent fatalement son imagination.

Bien entendu, pour Shimaō, il n'est pas question d'abandonner ce combat contre lui-même, sachant que le problème apparaît plus essentiel encore que celui de ses facultés d'imagination. La question de ses limites individuelles « *dépasse de loin le problème de l'imagination et constitue une vive préoccupation de mon existence.* » (想像力などという問題をはるかに越えて、私の存在の切実な関心事である。), affirme-t-il. Comme souvent, ses métaphores se font très guerrières⁷⁵⁸. Si Shimaō s'enferme dans l'expérience, ce n'est une nouvelle fois que le prélude à une expérimentation sur l'expérience elle-même : il semble renvoyer à une phrase de l'auteur dans son dialogue avec Ogawa Kunio évoquant le « *fantasme de renverser tous les rapports acceptés seulement comme des choses négatives pour les transformer quelque part en choses positives.*⁷⁵⁹ ». Ainsi par exemple, lorsqu'il songe à la représentation a priori insaisissable, puisqu'« *inimaginable* », du futur, imagine-t-il une autre méthode :

758 Okada Kei dit par exemple de la littérature de Shimaō qu'elle est « *une succession de batailles contre un ennemi invisible* » (不可視の敵とのたたかひの連続) (Okada, op.cit., p.286).

759 「つまりマイナスばかりで引き受けている関係をどこかで全部プラスにひっくり返したい妄想がある」(Ibid., p.286).

経験は私にとって生きるための食物のようなものだ。経験のほかは何を食べているか考えられないほどだ。それは刻々に過去となって行くが、未だかたちを成さぬ何かが徐々に経験に化して行く過程は、いわばグロテスクな沸騰の情景と言わなければなるまい。そしてそれは時として未来を先取りすることもあり、経験は過去か現在か未来か判別のできぬ混沌でさえある。もともと過去に組み入れられた経験が圧倒的に多いことは言うまでもないが、過去の経験とても、過去だからと言って化石化しているわけではないから、どのように働き出すかわからないと思わなければならない。いつも現在と、そして未来の方にまでまぎれこもうとする油断ならぬはたらきを持っているのが過去というものの正体のはずだ。⁷⁶⁰

L'expérience est pour moi quelque chose comme une nourriture vitale. Il en est ainsi au point que je n'arrive pas à imaginer manger autre chose. Même si mon expérience appartient à chaque instant davantage au passé, le processus qui voit quelque chose d'encore informe se transformer petit à petit en une expérience ressemble à ce qu'on pourrait appeler un bizarre spectacle effervescent. Alors il arrive aussi à l'expérience d'anticiper le futur, et elle peut même devenir celle d'un chaos mélangeant sans discrimination le passé, le présent et le futur. Même s'il va sans dire que les expériences inscrites dans le passé sont infiniment plus nombreuses, étant donné que ce n'est pas parce que cela est du passé que ce passé se fossilise, ils peuvent se dire qu'elles peuvent se remettre à agir. Avoir la capacité redoutable d'essayer de se mêler au présent et même au futur, constitue sans doute la nature véritable du passé.

Shimao rappelle ici la place centrale du passé dans son processus d'écriture. Sachant que l'expérience vécue est son matériau fondamental, il raisonne systématiquement comme si tout ce sur quoi il devait écrire était une expérience passée (le passé étant « ce qui a été vécu »), et cela s'applique aussi au matériau « *encore informe* » qu'il ne peut pas encore considérer comme une « expérience ». Bien entendu, et l'auteur l'évoque encore par ailleurs dans cet essai, l'« expérience » signifie ici aussi bien celle de l'état de veille que celle du rêve. Le rêve, rappelle Shimao, est « *peut-être là où le facteur de l'hypersensibilité ne pose plus problème* » (たぶん夢の中では、感じ易さという要素は問題にならない) et où donc l'imagination n'est plus aussi « *entravée* ».

On peut dire par ailleurs, concernant le « *bizarre spectacle effervescent* » à laquelle ressemblerait une expérience encore « informe » mais « anticipée » par l'esprit, que cette comparaison s'applique très bien au rêve, puisque celui-ci n'a

760 SHIMAO Toshio, « Sôzôryoku o habamu mono » 想像力を阻むもの (Les choses qui entravent l'imagination), dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.15, op.cit., p.288-289.

pas, contrairement aux expériences de la veille, de possibilité de confirmation objective par l'extérieur. Cela désigne tout ce que les « *choses invisibles* » (眼に見えないもの) laissent à la conscience de l'auteur, soit parce qu'elles y persistent et y mûrissent longuement jusqu'à constituer une « expérience » proprement dite, soit parce qu'elles paraissent annoncer l'accomplissement même de cette expérience dans l'avenir. Shimaō se sent donc en droit d'« anticiper » l'existence de ces choses en prévoyant ce qu'elles deviendront plus tard.

Cependant, il ne fait pas de doute que représenter le rêve de cette manière, c'est tendre irrésistiblement vers la fiction. L'écriture du rêve ne vise plus simplement dans ce cas là la réminiscence d'une expérience passée, mais sert de tentative à une transcendance temporelle unifiant passé, présent, et futur, combien même cette tentative peut d'abord prendre l'aspect d'un « *chaos indiscernable* » (判別できぬ混沌).

5.1) Sur le motif eschatologique dans l'œuvre de Shimaō

Si on cherche ce qui dans l'œuvre de Shimaō peut ressembler le plus à ces *expériences de chaos dans lesquelles on ne discerne plus le passé, le présent et le futur* », que l'on peut « anticiper », dont parle l'essai *Sôzôryoku no habamu mono*, un motif récurrent attire rapidement l'attention : celui du « présage » d'une catastrophe imminente. Ces « présages » sont liés au passé par leur caractère prédestiné, au présent par leur répétition dans le quotidien, et au futur par leur aspect anticipatif. Leur occurrence dans la narration peut simplement témoigner parfois de la personnalité angoissée de l'auteur. L'angoisse, sous sa forme la plus primaire et la plus adaptée au rêve (c'est-à-dire dépourvue de cause rationnelle), se manifeste de façon systématique chez Shimaō⁷⁶¹. Cependant les présages qu'on retrouve dans ses œuvres ont également une tendance à prendre une sombre consonance d'annihilation collective. La perception d'une apocalypse à venir, le pressentiment de la destruction intégrale et sans retour d'un lieu, ou même du

761 MATSUMOTO Tsuruo par exemple la définit comme le « modèle » des récits de rêve de l'auteur (voir MATSUMOTO Tsuruo 松本鶴雄 « Yume keishiki = genshoteki fuan to osore – Shimaō Toshio » 夢型式=原初的不安と怖れ——島尾敏雄 (Le modèle des rêves = la peur et l'angoisse primaire – Shimaō Toshio), dans *Kokubungaku : Kaishaku to kanshō*, n°42, vol.10, août 1977, p.164-169).

monde entier, sont indubitablement des thèmes qui imprègnent de manière sensible l'ensemble de la littérature de Shimao. Certains critiques l'ont bien noté depuis les années 70 : Aeba Takao par exemple se demande si « *pour Shimao la littérature n'est pas quelque chose d'eschatologique*⁷⁶² » et Ishida Tadahiko constate quant à lui que « *les héros de Shimao ne cessent de fuir une issue finale*⁷⁶³ ». Pour un auteur dont on a pu voir, à travers l'exemple de *Shi no toge*, qu'il est très attaché à l'inachèvement de ses romans, ce goût de la « fin » comme motif présente a priori quelque chose d'étonnant. Et ce d'autant plus que contrairement à la phrase d'Ishida, cette destruction à venir n'est pas toujours « fuie » : il s'agit parfois aussi de la désirer, voire même de la provoquer.

Le thème eschatologique se profile, de manière allusive, dès les premiers textes d'après-guerre. A cette époque, la représentation personnelle de l'apocalypse qu'a l'auteur est naturellement celle inspirée par son expérience de guerre. Dans les romans de guerre c'est souvent par la paraphrase du « dernier jour » que la mission de *tokkôtai* est caractérisée. Ainsi dans *Shutsukotô-ki*, le narrateur éprouve le remords de venir se promener dans la lagune « *en l'une de ces journées angoissantes et funestes où approchait le jour du jugement dernier.* » (審判の日の近付いていた不吉な不安の幾日かのその一日に。⁷⁶⁴) . Puis lorsqu'il reçoit, par message radio, son ordre de mission la référence devient plus biblique encore : « *Mon étrange pressentiment s'était réalisé. Devant mes yeux, avançait lentement le cheval pâle.* » (私の奇妙な予感が適中した。私の眼の前を、蒼褪めた馬がのろのろと歩いて通り過ぎた。⁷⁶⁵) . Par la suite, alors que le « dernier jour » tarde à arriver, au matin du 14 août dans *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu*, sa première sensation au réveil est encore celle d'un « *moment de perplexité où je me demandais si j'avais été jugé.*⁷⁶⁶ ».

762 「彼にとって文学とは「結末論の文学」ではなかろうか。」(Aeba, op.cit., p.108)

763 「島尾の主人公達は終末から逃亡し続ける。」(ISHIDA Tadahiko 石田忠彦, « Nigeru tobu todomaru – Shimao Toshio ron » にげる とぶ とどまる——島尾敏雄論 (Fuir, voler, rester – Sur Shimao Toshio), *Josetsu*, « Shimao Toshio tokushû », n°3, Tokyo, Hanashoin, 1991, p.7-19)

764 *Shutsukotô-ki*, op.cit., p.17

765 Ibid., p.24. Le « cheval pâle » évoqué ici est le premier des quatre cavaliers de l'Apocalypse : « *Et voici qu'apparut à mes yeux un cheval blanc; celui qui le montait tenait un arc; on lui donna une couronne et il partit en vainqueur; et pour vaincre encore.* » (Nouveau Testament, Apocalypse 6:2, Bible de Jérusalem, op.cit., p.1162)

766 *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu*, op.cit., p.202 : 「審かれたのかも知れぬと疑う惑いのあとで・・・」

Certes, aux yeux du narrateur ce « jugement » à venir apparaît davantage comme un dénouement individuel que comme une sentence impliquant le sort du monde tout entier. Cependant, comme on l'a vu dans le premier chapitre, la particularité de la mission de *tokkôtai*, par son inéluctabilité tragique, sa théâtralité, ainsi que l'isolement dans laquelle elle prend place, est justement d'enfermer le monde extérieur dans son propre processus narratif. En témoigne par exemple le « soulagement » du narrateur lorsqu'il apprend l'existence de la bombe atomique, dont la puissance lui paraît telle qu'elle apaise un temps son angoisse à l'idée de ne pas remplir sa mission correctement⁷⁶⁷.

Comme le dit Serizawa Shunsuke, « *ce qui a permis à Shimao de relier le sentiment de destruction de soi à celui de la destruction du monde se trouve dans une après-guerre où il a surmonté cette conscience de la fin du monde qu'a été l'expérience de guerre.*⁷⁶⁸ ». Le thème apocalyptique se retrouve ainsi largement dans les premiers récits oniriques des années 1946-48. Dans *Kôtomu*, l'île au centre du récit est menacée par une submersion inexorable⁷⁶⁹. Dans *Matenrô*, le narrateur se dit « *incapable d'oublier la peur de ce fameux jour*⁷⁷⁰ » où « *la mer s'était mise inexplicablement à monter, commençant à éroder progressivement les rues*⁷⁷¹ » de la ville en rêve. Dans *Yume no naka de no nichijô*, ce sont les avions de guerre, qui, rasant continuellement le sol en larguant d'étranges objets, apportent le pressentiment de la fin du monde⁷⁷².

767 *Shutsukotô-ki*, op.cit., p.5 : « *La puissance de cette bombe d'un nouveau genre était telle que les défenses antiaériennes actuelles ne serviraient à rien, et si jamais le commandement à la défense aérienne ordonnait aux bataillons de trouver une solution sur le champ, je pourrais m'y soustraire avec le sourire.* » (今度の新型爆弾は頗る強力なもので、従来の防空設備では用をなさないから、各隊は速やかにそれに対処すべし、という命令が防備隊司令より発令されても、私はそれを一笑に付し去ることが出来た。)

768 「自己の終末意識と世界の終末意識をむすびつけることを島尾敏雄に可能したのは、戦争体験という世界の終末意識をくぐりぬけた戦後においてである。(SERIZAWA Shunsuke, op.cit., p.224)

769 *Kotômu*, op.cit., p.23 : « *J'avais peur du moment. Quand ce moment viendrait, la marée monterait et toute l'île serait submergée.* » (私は時を怖れていた。その時が来れば潮が満ちこの島は陥没してしまうであろう。)

770 *Matenrô*, op.cit., p.27 : あの日の恐怖を忘れられることは出来ない

771 *Ibid.*, p.27 : 市街の海岸の水が故知らずふくれあがり、街は次第に浸蝕され始めたのだった。

772 *Yume no naka de no nichijô*, op.cit., p.93 : « *Descendant peu à peu à basse altitude, ils tournoyaient au-dessus de la ville, exposant leur ventre dur à la lumière du soleil, comme une attaque de sauterelles. J'en venais à penser que peut-être l'apocalypse approchait.* » 高度も段々低くなって、蝗の襲来のように堅い胴腹を陽にきらきらさせ乍ら町の上空を巡回した。私は最後の日のようなものが近づきつつあるのではないかと思うようになって来た。

Cependant, de manière typique pour cette période, dans ces trois textes la perception de l'apocalypse à venir n'est qu'un moment du processus chaotique du rêve, vite oublié ou dépassé. La catastrophe a beau y survenir sans cesse, elle y échoue sans cesse aussi. C'est d'ailleurs ce vers quoi le narrateur de *Matenrô* semble pointer quand il précise au sujet de « sa » ville de NANGASAKU que « *quelque cataclysme qu'il y survienne, quelque vice affreux qui y apparaisse, ils se reflétaient et s'ajoutaient à l'apparence de ces rues qui étaient faites pour que les choses même nouvelles préparées comme si elles étaient décisives, et donnaient petit à petit son caractère individuel à cette ville en laissant en elle leurs échecs et leurs vieilles cicatrices.*⁷⁷³ ». Comme on a pu le voir dans la première partie, l'émergence du récit de rêve chez Shimao à partir de 1946 s'est fondé sur l'« effondrement de l'ordre », en premier lieu l'ordre narratif et linéaire de l'expérience de guerre, qui prévoyait qu'après la mission « tout soit fini ». Il en découle logiquement que si dans le récit réaliste de l'expérience de guerre, l'apocalypse apparaît au narrateur comme le « jour dernier » sanctionnant son existence, elle perd dans le récit de rêve cette signification d'événement terminal.

Cependant l'importance thématique du motif du présage de la fin du monde ne faiblit pas par la suite. C'est en effet surtout dans les récits du début des années 50, plus exactement de la période 1952 à 54, qui précède directement celle dite de la « femme malade », qu'il devient prédominant. Parmi ces récits, nous avons déjà évoqué *Kizashi* (1952). Nous avons vu comment ce texte, en parachevant la trajectoire anti-romanesque de l'immédiat après-guerre, ouvrait en même temps la voie à la dissémination souterraine du sens à travers les « indices » tenus qui apparaissaient dans le flot d'un réel absurde et donnaient leur nom à la nouvelle.

Kikkô no sakeme (亀甲の裂け目 « Les fissures de la carapace ») (1952), est un autre exemple contemporain de nouvelle semi-onirique cherchant à accumuler les signes d'une catastrophe encore imprécise. Dans ce texte divisé en trois épisodes, successivement dans un train, au foyer et au bord d'un cratère, la sensibilité du narrateur met à jour les sensations d'un monde instable, prêt à

773 *Matenrô*, op.cit., p.27 : どのような天変地異が起り、どんなに醜悪な悪徳が行われても、次々に映像され重ねられて行く、新しいがそれは既に決定的であるかのような用意された街の姿によって、失敗と古疵を残したまま次第にその市街の性格を個性的なものにして行った。

s'écrouler sous le poids de ses péchés : le narrateur semble entendre dans le bruit du train qui démarre « *le bruit des os écrasés à grand bruit sous les pieds* » (ごとと骨をふみしだく音が、聞こえてきそうであった。⁷⁷⁴), voir dans le foyer familial « *les saletés recouvrir légèrement le couloir, comme si on avait répandu des cendres* » (ごみが、灰をふりまいたようにうっすら廊下を覆っていた。⁷⁷⁵), et sentir, en haut d'une montagne recouverte de lave rugueuse, « *de petits effondrements se répéter dans ses oreilles, en raison de la raréfaction de l'air* » (耳の中では、空気の稀薄な高度のために小さな崩壊が重なり起っていた。⁷⁷⁶). Ce récit, dont le titre est une référence à l'antique pratique chinoise de divination à l'aide des craquelures des carapaces de tortue, apparaît très représentatif d'une phase subtilement symboliste de la littérature de l'auteur, dans laquelle le recours au rêve a essentiellement pour fonction d'élucider les signes sinistres de l'écroulement à venir du quotidien.

Tsukigasa (月暈 « Halo lunaire »), un autre court récit onirique de la même année, aborde le thème de la fin du monde de manière nettement plus manifeste. Dans ce texte, la Terre s'est soudainement inclinée, et est agitée de tremblements, « *à la manière d'un petit hamac prêt à se renverser en un instant* » (小さなハンモックがすぐひっくりかえろうとするように). Le héros du récit, appelé ici « S », relie ce phénomène par « *pressentiment* » à une catastrophe bien plus grande : « *En un instant, S apprit que toutes les choses sur terre avaient été détruites. Il avait eu une sorte de pressentiment. Son pressentiment que le ciel avait été déchiré en deux s'était visiblement avéré juste, un immense kamaitachi avait frappé le ciel, et par ce choc tout ce qui vivait sur terre avait été balayé en un instant.* » (瞬間、Sは地上の一切のものが崩壊しているのを知った。一種の予感があった。ぴりっと空気が引き裂かれるという予感がやはり当たっていて、巨大なかまいたちが空気に一撃を与え、その一撃のために地上の営みの一切が一瞬に吹っ飛ばされた。⁷⁷⁷). Même si la destruction, dans ce récit, a bien lieu, et qu'elle est explicitement rapprochée du jugement divin (« *Un seul coup du jugement de Dieu et la Terre avait été ravagée en tous sens* » (神の審判の一打ちのために地上は目茶

774 SHIMAO Toshio, *Kikkô no sakeme*, dans *Shimao Toshio sakuhinshû*, vol.3, op.cit., p.35.

775 Ibid., p.38.

776 Ibid., p.39.

777 SHIMAO Toshio, *Tsukigasa*, dans *Shimao Toshio sakuhinshû*, vol.3, p.48. « *Kamaitachi* » se réfère à un *yôkai* (démon) de la mythologie japonaise, dont on dit qu'il apparaît dans un tourbillon et cause de larges lacérations, sanglantes mais indolores, aux humains.

苦茶にぶった切られている。⁷⁷⁸), la chose n'est présentée que comme le premier acte d'un désastre encore plus grand : « *Le sentiment que ce choc n'était que le tout début, que l'instant décisif du véritable enfer sur terre se préparait, et qu'il approchait de plus en plus, commença petit à petit à ronger l'intérieur des pensées de S.* » (この一撃はほんの序の口で、この次に決定的な阿鼻の事態の瞬間が準備され、それが刻々近付きつつあるという感じが、次第に明瞭にSの考えの中をむしばみ始めた。⁷⁷⁹)

Cette veine narrative se perpétue dans les deux années suivantes, de sorte que plus on se rapproche de septembre 54, plus, semble-t-il, les présages de destruction deviennent sombres, et s'imprègnent de surcroît d'un masochisme accusateur. Début 1954, Shimaô écrit *Onihage* 鬼剥げ (La peau de démon), un récit dans lequel un narrateur décrit son village comme arrivé « *peut-être aux prémices du dernier jour* » (こいつは最後の日のさきぶれではないか), et ce alors qu'une inondation menace de ravager l'endroit : « *quand la rivière débordera, il n'y aura pas pour la ville de cette vallée d'autre issue que la destruction totale.* » (川が氾濫すればこの谷間の町は全滅の外はない。⁷⁸⁰). A ce moment dramatique, le petit frère du narrateur est victime d'un accident, que son grand frère préfère ignorer ; mis en accusation ensuite devant tout le village et sommé de répondre, le narrateur sent qu'il va « *peut-être finir par devenir autre chose, quelque chose qui ne soit plus humain* » (何か人間でない別のものになってしまうのではないか) et de sa bouche finit par sortir la question « *Suis-je...un démon... ?* » (「オレハ、オニ一、カ」)⁷⁸¹).

Cette évocation d'un narrateur transformé en démon à l'approche d'une possible fin du monde fait écho à *Hansuu* 反芻 (Ruminations), écrit un an plus tôt, dans lequel le narrateur reçoit une lettre dans laquelle un membre de sa famille l'avertit qu'il va « *recevoir la punition du destin.* » :

お前には分らないことだ。
と、こすりつけるように書いてもあつた。

778 Ibid., p.50

779 Ibid., p.50

780 SHIMAO Toshio, *Onihage* 鬼剥げ, dans *Yume no keiretsu*, op.cit., p.145.

781 Ibid., p.152. Le texte joue évidemment sur l'homophonie oni 鬼(démon) et onii-san お兄さん(grand frère).

しかし、いくら分らないことでも、その因果の報いを受けとるのは、お前だ、と書いてあった。

そして奇体な秘密くさい、見たことのない文字が、ぼくの眼を釘付けにした。それは、ぼくの苗字にも名前にも 犛 (けもの) へんが付いていたのだ。

封筒のそれにも、犛 へんがついていた。⁷⁸²

«C'est quelque chose que tu ne sais pas.», était-il écrit comme si on avait gratté avec force le papier.

«Cependant, même si tu ne sais pas ce que c'est, celui qui recevra le châtement mérité, c'est toi. ». Mes yeux se fixèrent sur d'étranges caractères empreints de mystère, que je n'avais jamais vus auparavant.

Le radical du caractère de la « bête » était attaché à mon nom de famille, et à mon prénom.

Il en était de même sur l'enveloppe.

Hansuu voit ensuite le narrateur « ruminer » cette malédiction que lui adresse un lointain cousin, cherchant en vain tant à saisir son origine qu'à appréhender sa conclusion. Quant à la marque de la « bête » (ici représentée par le caractère chinois 犛, généralement utilisé comme radical de gauche des noms de canidés ou de félins), qui évoque fortement elle aussi l'Apocalypse⁷⁸³, elle est représentée physiquement dans le récit par la présence du chat familial, lequel inspire au narrateur l'impression qu'il n'est pas vraiment un chat, mais plutôt « *une bête semblable à un animal de proie*. » (猛獣に近いけだものではないか⁷⁸⁴). Le « châtement », en revanche, n'apparaît pas dans le texte, mais celui-ci se clôt pourtant sur une scène des plus troublantes, où le narrateur se retrouve dans une clinique à observer plusieurs femmes malades s'apprêtant à recevoir un traitement à l'électricité. Ce récit publié en mai 1954 – quatre mois avant le début de la maladie de Miho, un an avant son hospitalisation – est ainsi de ceux qui incitent à se demander si Shimao possédait des dons de visionnaire.

782 SHIMAO Toshio, *Hansû 反芻* (Ruminations), dans *Shimao Toshio sakuhinshû*, vol.3, op.cit., p.186.

783 La marque de la Bête désigne dans le texte biblique ceux qui au jour du jugement se seront laissés abuser par le Diable. «Par ses manœuvres, tous, petits et grands, riches ou pauvres, libres et esclaves, se feront marquer sur la main droite ou sur le front, et nul ne pourra rien acheter ni vendre s'il n'est marqué au nom de la Bête ou au chiffre de son nom. » (Nouveau Testament, Apocalypse, 13:16,17, Bible de Jérusalem, op.cit., p.1167)

784 *Hansuu*, op.cit., p.181. Le motif du chat se retrouve dans *Ie no naka* en 1959 (où le chat familial, Tama, meurt), puis dans *Shi no toge* où un chat semblable à Tama est adopté par le foyer. Dans le premier chapitre, le couple croise un chat errant dans la rue, que Miho assimile au Diable.

Horikiri Naoto dit que si toute la littérature de Shimao paraît hantée par le cauchemar, celle de la série des récits écrits entre 1952 et 1955 donne à cette impression un aspect encore plus écrasant⁷⁸⁵. Beaucoup de critiques, du reste, interprètent cette période du début des années 50 comme un prélude aux récits de la femme malade, et expliquent naturellement la tonalité sourdement apocalyptique des récits cités plus haut comme une série de rêves (ou de cauchemars) prémonitoires. *Tsukigasa* par exemple est fréquemment perçu comme une préfiguration de *Shi no toge*, ne serait-ce que parce que son héros, confronté à l'apocalypse, est déchiré à cet instant décisif entre le désir de revoir son amante et celui de rejoindre sa famille. On retrouve également des observations semblables au sujet de *Kikkô no sakeme* et *Kizashi*, par exemple chez Iwaya Seishô. Celui-ci juge que « bien sûr à cette époque Shimao ne pensait pas lui-même que l'expérience « *Shi no toge* » arriverait. » mais que « si on considère que ces œuvres sont un reflet de l'expérience réelle, cela signifie qu'il y a eu là des présages dans la réalité, et si c'était seulement des expériences oniriques, ce sont les rêves eux-mêmes qui renfermaient alors ces présages. »⁷⁸⁶.

Cette analyse est évidemment facilitée par le fait que *Shi no toge* et les récits de la femme malade se basent largement sur le thème de la « catastrophe attendue », amplifiant sa coloration biblique à travers l'image récurrente du « jugement ». En remontant aux sources même du processus de création des récits de la « femme malade », à l'« expérience *Shi no toge* », on trouve déjà dans le journal de l'auteur, dès les premiers jours d'octobre 1954, l'annonce d'un roman appelé *Shinpan no hi no kiroku* (審判の日の記録 « Chronique du jugement dernier »⁷⁸⁷) que l'auteur paraît poursuivre jusqu'en décembre de la même année, avant qu'il ne soit apparemment abandonné.

785 « Les œuvres de Shimao sont toutes plus ou moins hantées par une impression de cauchemar, mais, particulièrement, dans la série de nouvelles publiées entre 1952 et 1955 on ressent cette impression de manière encore plus écrasante. » 島尾敏雄の作品にはいずれも多かれ少なかれ夢魔的な感覚がつきまとっているが、とりわけ昭和二十七年ごろから昭和三十年ごろにかけて発表された一連の短篇ではその感覚は一段と強まって私たちに圧倒する。(Horikiri, op.cit., p.364).

786 もちろんこの頃は島尾自身<「死の棘」体験>などやってくるとは思っていない。しかし、もしこれが現実の体験の反映だとすれば、現実において予兆があったということであり、夢体験だけだったとしたら、夢こそ予兆に充ちているということにもなる。(Iwaya, *Shimao Toshio ron*, op.cit., p.53).

787 Entrée du 8 octobre 1954 : « J'ai commencé à écrire un roman appelé « *Shinpan no hi no kiroku* » (Chroniques du jugement dernier) » (« 審判の日の記録」という小説を書きはじめることができた) (*Shi no toge nikki*, op.cit., p.20)

Pour la biographe de Miho, Kakehashi Kumiko, cette réactivité de Shimao à l'égard des événements de sa vie familiale s'explique en partie par son propre désir de subir le jugement pour ses péchés, réels ou imaginés. Il ne s'agit pas là pour elle simplement du péché de l'adultère qui donne sa trame apparente à *Shi no toge*. Ce serait tout le « sale passé » accumulé depuis le début de l'expérience de guerre, celui exposé oniriquement par Miho dans le « rêve du retour dans l'île » du quatrième chapitre, qu'il fallait pour Shimao punir en roman :

自分の外出中に留守宅で何かが起きることを、おそれつつ待ち望んでいた島尾。ミホの審きを待っていたということは、すなわち、加計呂麻島による審きを待っているということである。

もしも島尾が、ミホが日記を見るように仕向けたのだとすれば、それは一方では小説のためであり、もう一方では、意識下にあった「自分は審かれるべき存在だ」という考えを現実化するためだったろう。(中略) 審かれる痛みは島尾にとって生きていることの確かめであり、その痛みに耐えることによって、ある種の安定を得ることができたのかもしれない。⁷⁸⁸

Tout en craignant que quelque chose survienne dans la maison pendant son absence à l'extérieur, Shimao attendait cela avec impatience. Attendre le jugement de Miho, c'était, pour le dire autrement, attendre le jugement de Kakeromajima.

Si jamais Shimao s'est efforcé de faire en sorte que Miho lise son journal, l'opération avait sans doute deux buts : d'un côté écrire un roman, de l'autre, donner une réalité à la pensée que « lui-même devait être jugé » qui occupait son subconscient. (...) Peut-être que la douleur d'être jugé représentait pour lui l'assurance qu'il était en vie, et qu'en supportant cette douleur, il arrivait à trouver une forme de stabilité.

Shi no toge et les « récits de la femme malade » seraient donc nés non seulement de la perception d'une « apocalypse » familiale en cours, mais de la volonté préalable que celle-ci survienne. Le fantasme de la destruction totale cacherait en fait le fantasme de la punition divine dirigée contre soi.

Attardons-nous ici sur le terme, à connotation religieuse, de *sabaki* (審き « jugement ») qui apparaît déjà plusieurs fois dans certains récits antérieurs, notamment dans les récits de guerre, et se retrouve naturellement dès la première page de *Shi no toge*, lorsque Miho émet le *présage* de l'apocalypse familiale à venir :

788 Kakehashi, op.cit., p.349.

十一月には家を出て十二月には自殺する。それがあなたの運命だったと妻はへんな確信を持っている。「あなたは必ずそうになりました」と妻は言う。でもそれよりいづらか早く、審きは夏の日の終わりにやってきた。⁷⁸⁹

En novembre tu quitteras la maison, en décembre tu te suicideras. Ma femme avait la conviction étrange que c'était là mon destin. « Il ne pouvait en être autrement » disait-elle. Cependant, le jugement est arrivé un peu plus tôt, à la fin d'un jour de l'été.

Shi no toge est donc placé dès son incipit sous la menace d'un présage de destruction très précis. On peut même parler sans ambages de « prophétie » : l'annonce funeste du destin est datée, et prend pour le narrateur le caractère d'un fait objectif à venir – chose que l'absence de guillemets dans la phrase qui en dévoile le contenu rend particulièrement sensible. Le fait qu'elle soit exprimée par Miho ne fait que signaler au lecteur que celle-ci personnifie Dieu, ce qui se vérifie d'ailleurs dans les chapitres suivants par les emplois multiples de *sabaku* (juger) comme verbe désignant les interrogatoires auxquels le narrateur est sans cesse soumis.

Même si *Shi no toge* est un roman qui commence littéralement par la « fin », on sait aussi que la particularité de ce jugement supposé « dernier » est aussi de n'être ni réellement décisif ni définitif. La prophétie du départ ne se réalise pas : le narrateur ne quitte pas la maison en novembre, et ne se suicide pas en décembre. Le « jugement » se manifeste par une punition quotidienne et épisodique plutôt que par la tragique finalité inévitable qu'annonce le début du roman. C'est d'ailleurs pour cela que le présage d'apocalypse se perpétue sans peine bien plus loin dans le récit, comme par exemple dans la scène de la visite d'« *aitsu* », à l'approche de laquelle le narrateur éprouve l'« horrible pensée du jugement ultime » (ついの裁きなどとあらぬ思いで⁷⁹⁰). Le propre de *Shi no toge* est bien, comme on l'a vu, d'être un roman qui même en présentant littéralement sa « fin » à son tout début, remet en pratique sans arrêt celle-ci à plus tard, au point de l'enfermer délibérément dans la métaphore, filée durant seize années d'écriture, du départ inachevé. Pas plus que le départ, le « jugement », qui n'est que la variante religieuse du fantasme du premier, ne se réalise – et pourtant le roman ne devient pas non plus celui d'une fin imminente, puisque celle-ci continue de se

789 *Shi no toge*, op.cit., p.5.

790 *Ibid.*, p.428.

dresser à l'horizon, comme un mirage inaccessible. En somme, l'apocalypse familiale reste elle-même inachevée.

De surcroît, *Shi no toge* ne constitue pas non plus l'exploitation ultime du motif eschatologique chez l'auteur. Le thème de la destruction à venir continue de se répéter au-delà de la tragédie familiale, s'élargissant parfois aux dimensions du monde. Par exemple, dans les années 60 et 70, les journaux de rêve manifestent à plusieurs reprises des rêves mettant en scène la fin du monde. Ainsi le rêve du 22 mars 1972 décrit la « *destruction irrévocable de la planète* » (地球の滅亡が確定した), ou celui du 30 octobre 1975, a pour sujet l'« *arrivée de la fin du monde* » (世の終わりが来た). Dans *Yume kuzu* on trouve encore pareillement une courte séquence évoquant la destruction du monde par le feu : confronté à des explosions géothermiques, qui transforme sa maison en un « *enfer de flammes* » (焦熱地獄), le narrateur s'y demande « *comment faudrait-il se résoudre à mourir si jamais la survenue de ces grandes explosions signifiait la fin du monde* » (もしこの大爆発の接近がこの世の最後なら、どのように死んで行くかを覚悟しなければなるまい。⁷⁹¹). On retrouve des échos de cette fascination au-delà du récit littéraire, par exemple dans un essai du début des années 80 au sujet du volcan de Sakurajima⁷⁹². Décrivant le spectacle des éruptions régulières, il évoque sa « *vision fugace qu'un jour ou l'autre, en plus de Sakurajima, (...) les volcans en repos et lacs des cratères cracheront tous ensemble leur feu qui s'élèvera vers le ciel, que les cendres volcaniques enseveliront villes, champs et montagnes, puis qu'apparaîtra un paysage de désolation absolue.* » (いつの日か、桜島に加えて(中略)休火山、火口湖までも一斉に天に沖する火を噴きあげ、その降灰が都会も山野も全く埋め尽くしたあとの、荒涼索漠たる光景が見えてくるような妄想がちらついたりするのだ。⁷⁹³)

Cette répétition du motif eschatologique dans l'œuvre de Shimao ne paraît guère extraordinaire pour un auteur de la seconde moitié du XXe siècle, témoin indirect des destructions intensives de la seconde guerre mondiale et

791 *Yume kuzu*, op.cit., p.19.

792 Île volcanique située en face de la ville de Kagoshima, où Shimao a habité entre 1982 et 1986. Le volcan de l'île, très actif, est entré plusieurs fois en éruption au cours du XXe siècle.

793 SHIMAO Toshio, « Sakurajima no hai » 桜島の灰 (Les cendres de Sakurajima), dans *Tômei no toki no naka de*, op.cit., p.88.

vivant comme ses contemporains dans la crainte de leur renouvellement. « *L'apocalypse* », considère Frank Kermode dans son célèbre essai sur le motif eschatologique dans l'histoire de la littérature occidentale *The Sense of an Ending*, « est une partie de l'Absurde moderne » et « un élément permanent d'une littérature permanente de crise ⁷⁹⁴ ». Or que la littérature de Shimao, soit elle-même une « littérature de crise » apparaît volontiers comme un truisme. C'est d'ailleurs en utilisant une expression très proche, *kiki no buntai* 危機の文体 (« *stylistique de crise* »), qu'un critique comme Morikawa Tatsuya la définit dans les années 1960⁷⁹⁵.

A un premier niveau d'analyse, on pourrait expliquer cela par le fait qu'avant même la crise familiale ou la guerre, le spectacle de la « destruction totale » a toujours été pour Shimao une expérience familière puisqu'une certaine proximité avec son occurrence fait partie de son histoire personnelle. Né à Yokohama en 1917, Shimao a échappé enfant, in extremis, au grand séisme de 1923 qui a alors ravagé la ville⁷⁹⁶. Il a ensuite passé ses années d'étudiant à Nagasaki, et là encore le parallélisme du destin s'avère frappant, puisque la ville est atomisée en août 1945 presque au même moment où l'auteur survit de son côté à la guerre et à un sacrifice qui devait être inéluctable.

Cette proximité avec le désastre a-t-elle été suffisante pour lui donner une croyance en l'existence du destin et la certitude de la destruction collective ? Ce n'est pas nécessairement le cas, car si la littérature de Shimao est une littérature de crise, elle est aussi une littérature de crise avortée. L'auteur a souvent noté, parfois avec une singulière nuance de regret, sa faculté à passer à travers les mailles d'expériences collectives dramatiques⁷⁹⁷. « *La dernière guerre, de même*

794 « *Apocalypse is a part of the modern Absurd. (...) It is – even when it is ironized, even when it is denied – an essential part of the arts, a permanent feature of a permanent literature of crisis.* » KERMODE Frank, *The Sense of an Ending - Studies in the Theory of Fiction* (Le sens d'une fin, Études en théorie de la fiction), New York, Oxford University Press, 2000, p.124.

795 Morikawa, op.cit., p.76-92.

796 Dans sa conversation avec Okuno Takeo, Shimao raconte qu'il se trouvait à l'époque envoyé en convalescence depuis des mois dans le pays natal de ses parents, à Sôma, en compagnie du reste de sa famille. Son père resté à Yokohama s'impatientant du retard des siens à revenir, il décide d'aller les chercher le 31 août 1923. Le lendemain à midi le séisme frappe la région du Kantô, et la famille découvre sa maison, de même que la ville, entièrement détruites à son retour. (*Uchi ni mukau tabi*, op.cit., p.15-17).

797 (此の度の戦争亦あの震災と同じように、するりと私の横をすり抜けて行ってしまった。私には悪や滅亡さえ訪れては来なかった。) (SHIMAO Toshio, « Kongo no bungaku, to iu ankeeto e no kotae » 今後の文学、というアンケートへの答え(Réponse à une enquête sur la littérature de demain) (1949) dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.13, op.cit., p.44). On retrouve

que le grand tremblement de terre, sont passés à côté de moi en m'esquivant. (...) Ni le mal, ni la destruction ne sont advenus pour moi » s'explique-t-il, non sans amertume, quelques années après son expérience de guerre, répondant à une « enquête sur la littérature de demain » dans la revue *Kindai Bungaku*. Ce faisant, il s'agissait avant tout pour Shimao d'exprimer la dépendance extrême de sa littérature envers l'expérience vécue. Cependant, on a aussi pu constater que dans son œuvre cette dépendance a pour corollaire une difficulté fondamentale à organiser le temps en récit, et ainsi à construire des fictions. Être dépendant de l'expérience, c'est, pour Shimao, refuser a priori d'en retrancher, d'en contrôler, d'en organiser quoi que ce soit. « Je ne veux être contraint que dans les limites d'un territoire que je ne puisse contrôler par moi-même, qui contienne tout ce que je ne peux vérifier ni classifier.⁷⁹⁸ » clame-t-il.

Or quand on met cette assertion en relation avec son utilisation de la prédiction apocalyptique, apparaît un paradoxe de plus dans son œuvre. Frank Kermode explique en effet que la fonction originelle de la prédiction apocalyptique est précisément d'organiser le monde et c'est bien ce qui explique sa résilience à travers l'histoire, en dépit de l'infirmité systématique que lui a apportée la réalité. Si le discours apocalyptique s'est montré si résistant, c'est en vertu, explique-t-il, de son pouvoir de « concordance ». « L'apocalypse dépend d'une concordance entre un passé enregistré de manière imaginaire et un futur prédit de manière imaginaire, accomplie pour nous, qui restons « entre les deux »⁷⁹⁹ ». Que l'apocalypse ne survienne pas, qu'elle soit sans cesse « esquivée » à la manière de Shimao, n'a qu'une importance partielle dans la conscience du « prophète » : « Les hommes entre les deux investissent une imagination considérable dans des schémas cohérents qui, par la mise à disposition d'une fin, rend possible une concorde satisfaisante avec les origines et le milieu. C'est

des propos du même genre dans l'essai « Tobikoenakereba ! » (1953) où Shimao dit en se référant au séisme de Yokohama et à la guerre que « sa place dans ces deux événements de son passé exprime symboliquement le caractère inachevé de son environnement. » (私の過去の二つの事件における私の位置が、中途半端な環境を象徴的に表している) (« Tobikoenakereba ! », dans *Shimao Toshio zenshū* vol.13, op.cit., p.121).

798 「自分では管理できず、検証し分類することができないものなどもみんな含めた領域の中でしか、私は規制されたくない。」 « Dôshite shôsetsu o watashi wa kaku ka », dans *Shimao Toshio zenshū*, op.cit., vol.14, p.265.

799 « *Apocalypse depends on a concord of imaginatively recorded past and imaginatively predicted future, achieved on behalf of us, who remain in the midst.* » (Kermode, op.cit., p.8)

*pourquoi l'image de la fin ne peut jamais être falsifiée de manière permanente.*⁸⁰⁰ ». Pour Kermode, la naissance et le développement de la littérature moderne, en tout cas en Occident, n'a pas d'autre origine :

*Car la concordance, ou la consonance, est vraiment la racine du problème, même dans un monde qui pense que cela peut seulement être une fiction. Les théologiens font revivre la typologie, et les critiques littéraires suivent ensuite. Nous cherchons à répéter la performance du Nouveau Testament, un livre qui réécrit et rend hommage à un autre livre et réalise l'harmonie avec lui plutôt que de rechercher la vérité. (...) Nous réalisons nos concordes profanes du passé, du présent et du futur, modifiant le passé et permettant le futur, sans falsifier notre propre moment de crise. Nous avons besoin, et nous créons, des fictions de concordance.*⁸⁰¹

Cependant, au cours des siècles, ce paradigme apocalyptique a lui-même subi ce qu'à la suite de Kermode Paul Ricœur⁸⁰² a décrit comme une « *transformation qualitative* ». A partir du XVI^e siècle, et particulièrement de l'époque élisabéthaine en Angleterre, la tragédie se met à reprendre les figures de l'Apocalypse dans un temps séparé de celui du monde, que Kermode appelle le « temps de la Crise »⁸⁰³. Le « temps de la Crise » est en quelque sorte l'adaptation classique, puis moderne du mythe antique de l'Apocalypse. Dans ce temps restreint du drame, puis du roman, l'éternité est feinte, alors que règne l'impossibilité de conclure la fiction censée mener à une Fin. L'Apocalypse qui était « imminente », devient ainsi « immanente » - une période de « transition », à l'instar de ces interludes de plusieurs années qui prennent place à l'intérieur du récit biblique de la fin des temps. Le roman moderne a poursuivi ce caractère de

800 « *Men in the midst make considerable imaginative investments in coherent patterns which, by the provision of an end, make possible a satisfying consonance with the origins and with the middle. That is why the image of the end can never be permanently falsified.* » (Ibid., p.17)

801 « *For concord or consonance really is the root of the matter, even in a world which thinks it can only be a fiction. The theologians revive typology, and are followed by the literary critics. We seek to repeat the performance of the New Testament, a book which rewrites and requites another book and achieves harmony with it rather than questioning its truth. (...) We achieve our secular concords of past and present and future, modifying the past and allowing for the future without falsifying our own moment of crisis.* » (Ibid., p.58-59)

802 Ricœur analyse et reprend largement les idées de Kermode dans le deuxième tome de *Temps et récit* (*Temps et récit*, vol.II, op.cit., p.38-48).

803 « *Dans la tragédie le cri du malheur ne termine pas la succession ; les grandes crises et fins de la vie humaine ne stoppent pas le temps.* » (*In tragedy the cry of woe does not end succession; the great crises and ends of human life do not stop time.*) (KERMODE, op.cit., p.89)

« transition éternelle » que prend dès lors la fiction, et l'a poussé jusqu'à ses dernières extrémités :

*La fiction de la transition est notre manière d'exprimer notre conviction que la fin est immanente plutôt qu'imminente ; elle reflète notre propre manque de confiance dans les fins, notre défiance envers la répartition de l'histoire en époques de ceci ou cela. Notre propre époque n'est l'époque de rien de positif, seulement d'une transition. Puisque nous allons de transition en transition, nous pouvons supposer que nous existons sans entretenir de relation intelligible avec le passé, et sans relation prévisible avec le futur.*⁸⁰⁴

En adaptant ces concepts aux phases de l'œuvre de Shīmao, on peut commencer par dire que la toute première d'entre elles, l'expérience *prévue* de *tokkōtai*, représente bien à l'origine une fiction de « Fin imminente », et c'est d'ailleurs de cette manière, très distinctement, qu'elle est représentée dans les romans qui en décrivent la mise en scène. Puis, après-guerre, la seconde phase née de l'« effondrement de l'ordre » et marquée par l'émergence du récit onirique, a engendré une série de fictions qui se rapportent à la « Fin immanente ». On pourrait difficilement mieux définir *Yume no naka de no nichijō* ou *Kizashi* par exemple qu'en les appelant des « transitions éternelles », « sans relation intelligible avec le passé, et sans relation prévisible avec le futur » pour reprendre l'expression de Kermode.

Pourtant, ensuite, à partir des récits de la période 1952 à 1954, on constate à nouveau la réinjection massive par l'auteur de cette « imminence » propre au récit apocalyptique originel. C'est ce retour à la narration de l'« imminence » qui interroge. Pourquoi Shīmao, lui si supposément rétif à la construction, à la *concordance* narrative, a-t-il tant multiplié dans ses œuvres de l'époque les pressentiments ou les fantasmes de destruction totale, pour finir par vouloir transcender ses angoisses en prophéties et ses crises en apocalypses ? Ne serait-ce pas parce que la réorganisation fictionnelle du temps est sans cesse restée pour lui un désir souterrain ?

804 « *The fiction of transition is our way of registering the conviction that the end is immanent rather than imminent; it reflects our lack of confidence in ends, our mistrust of the apportioning of history to epochs of this and that. Our own epoch is the epoch of nothing positive, only of transition. Since we move from transition to transition, we may suppose that we exist in no intelligible relation to the past, and no predictable relation to the future.* » (Ibid., p.101-102)

Ce désir assouvi de « concordance » ne serait guère différent de ce à quoi le point de vue biographisant de Kakehashi Kumiko se réfère en parlant de « *recherche de stabilité* » dans le fait pour Shimao d'avoir conçu originellement *Shi no toge* comme une épreuve divine. Les deux aspects de cette « double intention » supposée à la base du projet de l'œuvre – construire un roman, subir le jugement – paraissent en effet non seulement simultanés mais synergiques. Les récits du début des années 50, qui paraissent si imprégnés du motif eschatologique, en témoignent largement.

On ne peut pas en effet simplement voir en eux le reflet de l'état psychologique de l'auteur à l'approche d'une catastrophe familiale pressentie. Leur contexte était aussi proprement littéraire : Shimao les a écrits à une époque où il se trouvait dans une impasse artistique, privé de la « *nourriture vitale de l'expérience* » après l'épuisement de la narration de la guerre, et il paraît logique de penser qu'ils devaient exprimer à leur manière l'obsession fatale du roman qui a engendré par la suite les événements de *Shi no toge*. Après une période romanesque où la destruction était représentée de manière à la fois quotidienne et indéterminée est venue la nécessité d'en faire une certitude biblique, pour résoudre le problème narratif permanent que la représentation du futur (c'est-à-dire du non vécu) posait à Shimao⁸⁰⁵. C'est là que la théorie de Kermode sur le rapport étroit entre récit apocalyptique et construction fictionnelle devient fort utile. Appliquée à Shimao, elle montre que le « désir d'être jugé » dont parle Kakehashi porte déjà en lui-même le désir de roman, et qu'il n'y a dans ces « deux aspects » que les deux versants d'une même pièce. La promesse d'être jugé c'était pour Shimao, la possibilité ultime de faire *concorde* passé, présent et futur dans une même causalité et donc de pouvoir enfin assouvir son ambition narrative.

C'est d'autant plus le cas que ce fantasme du grand jugement ne paraît pas réductible à une volonté de l'écrivain d'être puni pour ses péchés passés. Ainsi

805 On peut repenser ici à ces paroles de Shimao au sujet de l'influence de Tanaka Hidemitsu dans la première phase de sa littérature, et de la destruction qu'il était prêt à accepter : « *Même si je savais où commençaient mes romans, je ne savais pas trop où ils allaient. (...) La destruction pouvait peut-être survenir en route, mais si elle survenait, tant pis, à ce moment-là probablement mes romans s'arrêteraient-ils là.* » 「小説の始まるところはわかっていても、先がどうなっていくのかちょっと見当がつかない。(中略) 破滅がくるかもしれないけども、その破滅が来たらしやうがないんで、その時はおそらく小説はそこで終わる。」(Yume to genjitsu, op.cit., p.181)

dans *Tsukigasa* (1952), que l'on a déjà évoqué plus haut, l'apocalypse qui survient en « renversant la Terre » ne sanctionne pas le narrateur. Sa fonction semble plutôt être de lui donner l'opportunité de trancher le dilemme de ses relations avec les autres :

大地はひっくり返って、地上の一切は崩壊した。之は確かに人間が審かれる日に違いない。その審きを前にしてSは未知のことを確かめたい性急な欲望にかられた。何はさて置いてもZ夫人の所にかけてつけること。そこにかけてつけば未知が確かめられる気がする。⁸⁰⁶

La Terre était sens dessus dessous, tout ce qui se trouvait à sa surface avait été détruit. Très certainement, le jour où les humains étaient jugés était arrivé. Face à ce jugement, S était poussé par le désir pressant de s'assurer de ce qu'il ne savait pas. En premier lieu, celui de se précipiter chez Madame Z. Il avait le sentiment que s'il se précipitait là bas, il pourrait être certain de ces choses inconnues.

Le héros de *Tsukigasa*, « S », a comme premier réflexe face au spectacle du « jugement des humains », de vouloir accourir chez sa maîtresse (appelée ici « Madame Z »), pour, suppose-t-on, s'assurer de la vérité de ses sentiments à son égard. Il prend donc, et le récit avec lui, le sens du mot « apocalypse » dans son acception la plus littérale : l'Apocalypse, c'est le moment de la Révélation, le moment « décisif » où on sait les choses, où l'on peut « s'assurer de ce qui était inconnu ».

Shi no toge, dès son début et l'annonce du « jugement », ne néglige pas non plus cette signification. Le « jugement » y commence en effet avec la découverte du journal intime du narrateur, qui l'oblige à avouer à Miho tout ce qu'il sait, et l'interrogatoire incessant auquel celle-ci soumet dès lors son mari n'a pas d'autre but de s' « assurer de ce qui était inconnu », afin d'écrire le roman de la certitude révélée. Mais on sait aussi que dans *Shi no toge*, le narrateur n'accepte jamais pleinement le système de valeurs engendré par la « rupture » (*ridatsu*) du premier chapitre : il maintient, à travers la littérature, un lien secret avec sa maîtresse et continue de laisser planer le doute sur son véritable repentir. Surtout, il se montre incapable d'accomplir l' « action décisive » qui répondrait au jugement divin énoncé dans l'incipit, que ce soit vers la vie, ou vers la mort.

Or, le comportement du héros de *Tsukigasa* paraît, sur ce point, étrangement similaire. Alors que la menace d'un nouveau « choc décisif » le

806 *Tsukigasa*, op.cit., p.49.

presse à l'action, « S » ne parvient à aucune décision. Il abandonne l'idée de se rendre chez sa maîtresse pour « *s'assurer de l'inconnu* », et ne retourne pas plus à son foyer, choisissant de rester dans l'ignorance quant au sort de sa femme et de ses enfants.

Sは破滅をやり過ぎ次の世の中に生きていたい。今自信などさらに無いが、身一つの解放感がある。妻や子は死に絶え、恐らくは夫人にしたって実際の所死んでいるに決っている。だがSは生きたいのだ。⁸⁰⁷

S voulait échapper à la destruction et continuer à vivre dans le monde d'après. Bien qu'à présent il eût encore moins confiance en lui, il sentait la libération de la solitude. Il était certain qu'il était séparé de sa femme et de ses enfants par la mort, sans doute même Mme Z était morte en réalité. Mais S voulait vivre.

Le « vouloir vivre » du héros conduit l'apocalypse de *Tsukigasa* à être, comme celle de *Shi no toge*, finalement esquivée elle aussi. « S » se replie dans l'obscurité d'une grotte abandonnée – un dénouement qui n'est pas sans rappeler la nuit après le départ raté en mission dans *Shutsukotô-ki* – et, comme en contre-coup du vertige de l'apocalypse, éprouve un désir d'affadissement des sens, d'incertitude de la raison, ou autrement dit à la manière de l'auteur, de *tayorinasa* : « *Lors de cette étrange attaque, le choc avait été intense et violent, mais ce que désiraient ses sens à présent était une sensation incertaine, pleine de douceur et pauvre en énergie.* » (あの異様な一打ちの時もまさしく強烈なショックであったのに、Sの感覚に訴えて来たのは、エネルギーの弱い優しさに満ちた頼りなさであった。)。Le héros ne « *pense plus rien, ne voit plus rien* » (何一つも考えていなかったし、何一つも見えていなかったと言える。)。L'image finale du récit montre des insectes minuscules surgissant d'une fleur lumineuse au fond de la grotte pour pénétrer dans les yeux du héros et « *devenir la réalité dans sa vision* » (Sの視覚の中の現実となる)。Elle nous ramène par association d'idée aux *mebana*, ces « fleurs dans les yeux » qui brouillent la vision et forment de manière récurrente chez Shimaô la représentation physiologique du doute envers la perception de la réalité, jusqu'à aller, dans ce récit, à la remplacer totalement. Si *Tsukigasa* s'achève en rêve, ou plutôt « *comme si c'était un rêve* » (« *C'était exactement comme un phénomène dans un rêve* » *それは丁度夢の中の事象のようでもある。*), ce « rêve » consiste donc à répudier totalement la possibilité de connaître le destin. En comparaison, *Shi no*

807 Ibid., p.52. *Fujin* 夫人(l'épouse de quelqu'un d'autre) ici désigne la maîtresse du narrateur.

toge est loin de parvenir à la même conclusion radicale, même si certaines scènes (comme la vaine méditation du narrateur au début du huitième chapitre, *Ko to tomo ni*) se rapprochent du sens du récit de 1952.

Il y a d'autres aspects narratifs, du reste, que ces récits du début des années 50 partagent étroitement avec *Shi no toge*. On le comprend notamment au fait visible que la « destruction » qui s'y annonce par le présage constitue avant tout la *destruction d'un romancier*.

Nous avons déjà abordé brièvement, dans la deuxième partie, le récit *Kawa nagare*, écrit en octobre 54, qui utilise la métaphore du flot déferlant que l'on retrouve ensuite à foison dans *Shi no toge* pour symboliser l'impression d'extrême et inarrêtable continuité du récit. Dans ce texte, on se rappelle que le narrateur déclare se trouver en route pour rendre visite à la famille d'un romancier récemment décédé. Or cette visite prend finalement place dans un récit ultérieur, *Kimo no chiisana mama ni* 肝の小さなままに (Au gré de ma timidité), écrit également en ce mois d'octobre 54.

Kimo no chiisana mama ni nous révèle la vie de ce romancier, appelé « W.W », qui est mort à 54 ans après n'avoir réussi à publier qu'un seul roman, lequel donne son nom au récit de Shimao. Ses œuvres, nous dit-on, « manquaient d'aspect populaire » (通俗性を持たない), elles étaient « étroites, entêtées, abruptes, sans grande issue » (狭く、わがままな、出口の小さい、ぶつきらぼうな作品). Cependant, le narrateur y trouve aussi « quelque chose qui le retient », un « chaos indicible formant en quelque sorte l'œil du typhon de la littérature⁸⁰⁸ » de cet auteur. Il décrit ensuite le grand roman qu'a écrit cet écrivain fictif, « *Kimo no chiisana mama ni* », qu'il appelle un « roman représentant le désir sexuel » (愛欲を描いたもの) :

敢えて解説すれば、愛欲が機械のように積み重ねられているのだ。或いは塔の建築のように、と言い換えてもいい。どこまで伸びて行くかも分らず、し

808 « En dépit de cela, il y avait quelque chose qui me retenait dans ses œuvres, mais qu'était-ce en fait ? Pour le dire en un mot, c'était le chaos indescriptible qui formait ce qu'on pouvait appeler l'œil du typhon de sa littérature. » それにも拘らず、ぼくをとらえて離さないようなところがあったのは、どういうことだったか。ただ一つ言えることは、言いようのない混沌が、彼の文学のいわば台風の眼をなしていた。(SHIMAO Toshio, *Kimo no chiisana mama ni*, dans *Shimao Toshio sakuhinshū*, vol.3, op.cit., p.237)

かし又例のバビロニアの伝説塔の運命に呑みこまれてしまいかねないようにも思えたが、その塔形が、いつまでもぼくの心にくっきり影を残した。⁸⁰⁹
En se risquant à l'analyser, on pourrait dire que les désirs sexuels s'y accumulent mécaniquement les uns après les autres. Ou plutôt, pourrait-on dire aussi, comme s'il s'agissait de la construction d'une tour. Cette sorte de tour, dont nul ne savait jusqu'où elle s'élevait, et dont on pouvait se demander si elle ne finirait pas subir le même sort que cette tour légendaire de Babylone, avait laissé une ombre indélébile dans mon âme.

Le roman de « W.W » est ainsi comparé à une tour de Babel. Celle-ci nous rappellera plutôt, à nous lecteurs de Shimao, la tour onirique et mystique de *Matenrô* dont nul ne savait non plus jusqu'où elle s'élevait, et qui finissait elle aussi par n'être qu'éphémère. Notons qu'ici c'est le terme de *Babironia*/Babylone (et non de Babel) qui est employé : Babylone, la ville maudite de tous les péchés, qui est précisément dans la Bible annihilée par Dieu à la fin du récit apocalyptique. Quant au thème des désirs sexuels « *s'y accumulant mécaniquement les uns après les autres* », ils évoquent volontiers le jugement de Miho sur la nébuleuse obscénité des romans du narrateur de *Shi no toge*.

Devant cette abondance de signes, il devient difficile de ne pas saisir que le « *romancier récemment décédé* » de *Kawa nagare* et *Kimo no chiisana mama ni*, l'écrivain du « *chaos indescriptible* », écrivant ses désirs « *comme une machine* » et dont il est dit plus loin qu'il est « *mort sans avoir pu consumer toute son énergie*⁸¹⁰ », n'est autre que Shimao lui-même. Ou plus exactement : il est le romancier que Shimao s'imaginait alors être en train de devenir, et que la « mission » *Shi no toge* avait pour objectif de faire mourir. A travers cette « mission », l'écrivain a mis en scène sa mort symbolique, en se servant du mythe de l'apocalypse comme modèle narratif.

Lorsqu'on considère rétroactivement les textes des années 52-55 depuis la période d'écriture de *Shi no toge*, plutôt que la réalité des événements décrits, c'est donc surtout la méthode qui paraît « prémonitoire ». À la fin de *Kimo no chiisana mama ni*, de retour de son voyage chez la veuve du romancier, le narrateur se retrouve par exemple sur le seuil de la porte familiale, dans l'attente imminente du « jugement dernier » devenu une obsession personnelle : « *Je*

809 Ibid., p.237-238.

810 « *Il était mort sans avoir consommé toute son énergie.* » (彼は未燃焼のエネルギーのまま死んでしまった。) (Ibid., p.238)

m'étais mis en tête » dit-il, que « *le jour du jugement était susceptible d'arriver soudainement n'importe quand* » (僕は審判の日がいつ突然やってくるか量り知れない、と思いこんでいるようだ。⁸¹¹). Cette affirmation, entre désir de « concordance » et soumission à l'imprévisible, ne résume-t-elle pas toute l'approche narrative de Shimao ?

Nous avons pu voir la difficulté d'assigner une téléologie à l'écriture de *Shi no toge*, compte tenu de la nature heurtée et sinieuse de sa construction. Mais en observant le processus de manière rétroactive, on reste frappé par la continuité du tropisme apocalyptique et surtout par l'apparente ressemblance de construction que les différentes phases des « récits de la femme malade » entretiennent avec le mythe biblique lui-même. Les récits des années 52-55 constituent l'époque de la « décadence » et du « présage » ; ceux de la période des récits de l'hôpital ressemblent par leur staticité à une période de « transition » au sein de l'écriture de la Crise ; enfin *Shi no toge* lui-même apparaît comme la phase aiguë du jugement, la Catastrophe. La successivité de ces trois phases semble d'autant plus remarquable que les événements dont leur écriture s'inspire n'ont pas été racontés de façon chronologique.

Dans le cas d'un auteur aussi attaché à l'expérience vécue que Shimao, l'intentionnalité de ce processus, l'« *investissement en imagination* » dont parle Kermode au sujet de la transformation en fiction littéraire du mythe de l'apocalypse, n'a pu prendre place lui-même que de manière éclatée, chaotique, transitoire, et, avant tout, en se soumettant lui-même au rêve. D'où le fait que les apocalypses de Shimao ne paraissent en général qu'une phase inachevée, ou un cadre éphémère de la narration de ses récits, et non leur conclusion attendue. La « Fin comme imminence » et la « Fin comme immanence » semblent ainsi alterner tour à tour dans ses œuvres, et nulle « Rénovation » finale ne survient réellement. Cependant, à l'inverse, l'attachement de Shimao à ce motif a aussi donné à son onirisme un caractère de profondeur prophétique qui n'a cessé de fasciner certains critiques⁸¹². En cherchant la construction narrative, Shimao a

811 Ibid., p.242.

812 Shigematsu Yasuo écrit par exemple que « *si jadis un penseur a débattu de la possibilité du subconscient d'être la voie nous permettant de ne faire plus qu'un avec Dieu, il m'arrive parfois encore à moi-même de fantasmer secrètement que Shimao, grand dompteur du monde des innombrables rêves qui habitent notre subconscient, soit parvenu par cela à maîtriser même le destin.* » かつてひとりの思想家は潜在意識を一つの通路としてわれわ

rendu sa littérature prophétique, mais en refoulant cette même construction, il a rendu ses prophéties oniriques. En résumé, le récit de rêve qui s'est substitué aux failles de l'imagination de l'auteur a déconstruit son approche du roman, mais il a conservé quelque chose du désir initial de construction, tout en en faisant la critique. C'est ce que montre un récit onirique de 1979 aux allures de retour sur soi-même, *Katei*.

5.2) *Katei* (1979) ou le jugement de la fiction

L'exploitation du mythe de l'apocalypse ne s'arrête pas avec l'achèvement de *Shi no toge* en 1976, ce dont témoigne encore le recueil *Yume kuzu*. Nous en arrivons en effet à ce récit écrit en 1979, *Katei* 過程 (Processus), constitué d'une succession de courtes séquences narratives à la nature classiquement ambivalente, « entre rêve et réalité ». Il fait suite à *Yume kuzu* dans le recueil du même nom, mais si *Yume kuzu* reprenait une forme proche des *yume nikki* et l'enchaînement des rêves n'y présentait guère de cohérence logique, dans *Katei* le travail d'organisation du sens paraît par contre beaucoup plus clair. Chaque sous-récit porte un titre, et le personnage principal n'y est plus « je » mais un « il », qui est parfois appelé, comme dans d'autres textes antérieurs de Shimao, « Miichi ». Quand on connaît les réticences de Shimao envers l'utilisation de la 3e personne du singulier (dans *Yume to genjitsu*, l'auteur avoue à Ogawa Kunio qu'elle déclenche en lui une « opération de repli »⁸¹³) la présence répétée de ce « il » apparaît à elle seule comme un indice sérieux : les récits qui s'enchaînent dans *Katei* font ainsi l'objet d'un effort visible de fictionnalisation, tout en conservant par ailleurs la même forme séquentielle qui semble héritée du *nikki*.

Katei regroupe une dizaine d'épisodes, plus longs dans l'ensemble que ceux de *Yume kuzu*, qui paraissent organisés, comme le titre le laisse entendre, en un développement progressif tendant vers un dénouement final. Ce

れと<神>との一体化の可能を論じたが、無数の潜在意識の栖息する夢の世界の名調教師たる島尾はそのことによって、あるいは<運命>の調教師さえゆめたことがあったのではないか、と私は今もひそかに夢想することがある。(SHIGEMATSU Yasuo 重松泰雄, « Yume no chôkyôshi » 夢の調教師 (« Le dompteur de rêves ») dans *Josetsu*, op.cit., p.7)

813 *Yume to genjitsu*, op.cit., p.213.

développement ne relève pas de la continuité narrative, mais plutôt de différents phénomènes de gradation. On y constate d'abord une gradation sensible dans l'onirisme, qui témoigne d'un éloignement toujours plus sensible du réel. Les deux premiers épisodes, *Doa o mitsu motta hosonagai heya* ドアを三つ持った細長い部屋 (Une chambre oblongue à trois portes) et *Aoi umi* 青い海 (La mer bleue), évoquent la simple bizarrerie un peu troublante (la description d'une chambre d'hôtel avec trois portes, et sans fenêtres, puis la courte histoire d'un enseignant d'école primaire qui enseigne les mathématiques sans bien les maîtriser, la fenêtre de sa classe ouverte sur une « mer bleue »). Les deux récits suivants, *Dōkyō no wakamono dōshi* 同郷の若者同士 (Des jeunes du même village) et *Zadankai ni te* 座談会にて (À la table ronde) ont eux pour thème l'inadéquation sociale du personnage principal, originaire de la métropole, qui tente vainement de s'assimiler à la société d'Okinawa. Dans le premier de ces deux récits, le personnage de Miichi échoue à devenir ami avec deux adolescents du même village insulaire ; dans le second, à l'occasion d'une discussion autour du théâtre d'Okinawa avec des autochtones, il est violemment pris à partie par l'un d'entre eux, dénoncé publiquement comme un intrus, finissant pourchassé par l'assistance. De cette description quelque peu cauchemardesque d'une mise à distance sociale, on évolue vers les limbes du réel et du fantastique dans les deux textes qui suivent : l'un, *Hanako ni natta Waariya* 花子になったワリーヤ (Valia devenue Hanako), décrivant une femme russe jadis connue dans son enfance sous le nom de Valia, mais devenue Hanako et n'ayant mystérieusement pas vieilli ; l'autre, *Nashiranu minatomachi* 名知らぬ港町 (Une ville portuaire au nom inconnu), raconte l'histoire d'un homme parvenu, après avoir longuement marché au hasard sur les voies ferrées, dans une ville portuaire, un « lieu d'exploration encore inconnu » (未知の探検場). On retrouve dans ces deux épisodes ce fantastique itinérant et bucolique, proche du merveilleux, qui caractérisait certains récits de l'après-guerre comme *Tandoku ryokōsha*.

Les quatre morceaux qui concluent *Katei* paraissent ensuite former un développement cohérent. Il y a d'abord deux troubles récits autour de jeunes femmes, *Paatii no onna* パーティの女 (La femme de la soirée) et *Shōjo o turedasu* 少女を連れだす (Emporter une fillette). Dans le premier, le personnage principal est accosté par une jeune femme qui l'emmène danser, sous les yeux

d'une autre femme plus âgée, habillée de la même façon, qui l'avertit d'un danger ; dans le second, c'est lui qui « *emmène dehors* » une très jeune fille, qu'il porte sur son ventre devant ses yeux et « *manque de laisser mourir* » (彼女を見殺しにしてみようところだった). Après ces deux récits, qui laissent penser successivement à l'amorce d'un conflit sentimental puis à un enlèvement en cours, vient *Sanran shita niku to hone* 散乱した肉と骨 (Chair et os éparpillés), un texte bref où « il » s'efforce d'enfouir dans un trou des os et des morceaux de chair de personnes assassinées, avant de s'envoler dans les airs. Survolant l'horizon du regard ce personnage se demande, à la manière du héros de *Matenrô*, combien de temps ce pouvoir d'évasion pourra encore durer.

L'ultime texte, *Henji* 変事 (La catastrophe) prend enfin des allures d'apocalypse. Le personnage principal, Miichi, pressent dans un tremblement de terre le signe fatidique de la fin du monde :

地はなお揺れやまず、無気味な地鳴りがとどろいている。裏の山がせりあがった恰好で山容全体がへんに巨大になり、倒れかかってくるような錯覚があった。否或は既に地殻の大変動が起りかけているのかもわからない。事態がいよいよその時にさしかかって来たか。⁸¹⁴

Alors que la terre n'en finissait plus de trembler, on entendait des grondements sinistres venus du sol. Toute la montagne derrière prenait une forme gigantesque, comme si elle s'élevait petit à petit, et donnait l'impression d'être prête à s'écrouler. Non, c'était peut-être plutôt un grand mouvement de la croûte terrestre qui s'était engagé. Ce fameux moment était-il arrivé ?, me demandais-je.

Bientôt des rayons de lumière finissent par apparaître, balayant les rues sur leur passage. Le narrateur se demande alors « *s'il ne s'agit pas des prémices d'une nouvelle opération de l'ennemi, avec quelque objectif sinistre, par exemple, peut-être un bombardement violent juste avant le débarquement.* » (何やら凶々しい目的を持った敵の新たな行動の前兆ではないか。例えば上陸寸前の猛爆撃のような動きなのかも知れない。) « *Avec la pensée amère que tout était fini et un énervement que rien ne pouvait plus apaiser* » (総ては終わったとささくれた思いと、手の施しようのないあせり), Miichi se réfugie chez lui avec sa femme Miho. Alors qu'il observe le développement de la lumière qui recouvre peu à peu tout le ciel, il éprouve en même temps que la terreur la « *pensée étrange que s'il pouvait s'allonger sur le*

814 SHIMAO Toshio, *Katei*, dans *Yume kuzu*, op.cit., p.58.

sol, il pourrait contempler la lumière avec plus d'aisance » (大地に仰のけに寝た姿勢をとればもっと楽に観測できるなどとおかしな考え), et se rend compte que c'est exactement ce que sa femme s'apprête à faire. Miho, fascinée par cette lumière « *brillante au point de rendre le corps transparent et pénétrer jusqu'aux viscères* » (からだを透き通らせて内臓まであからさまに写しそうな光度⁸¹⁵), se met à la regarder de face, allongée dans un baquet rempli d'eau. Hypnotisée, elle finit par disparaître dans les eaux du baquet, « *s'affaissant en étant réduite à la dimension d'une poupée* » (まるで人形ほどの大きさになって陥没する), sans que Miichi puisse réagir.

Les quatre derniers rêves ressemblent ainsi à la mise en scène progressive d'un châtement divin, du péché jusqu'à son jugement puis à sa punition. Quant à l'ensemble du « processus » de *Katei*, il semble parcourir tout l'éventail du fantastique, du trouble devant un monde social étrange ou hostile jusqu'à l'irruption d'un merveilleux à connotations mythologiques, et paraît retracer l'histoire d'une perception et d'une représentation des choses à travers la mise en ordre d'épisodes familiers. Bien que l'ensemble du récit ne prenne qu'occasionnellement un aspect autobiographique, l'auteur tente visiblement d'ordonner en une fiction discontinue les motifs qui jusqu'ici apparaissaient essentiellement comme éparpillés dans le flot entropique du rêve. Si sur le plan de l'intensité fantastique le processus finit par ressembler à une gradation, il enchaîne également les rêves entre eux par association d'idées : ainsi le premier récit décrit-il une chambre sans fenêtre, alors que le second commence par montrer une fenêtre ouverte sur une mer bleue ; ce même second récit se termine sur « *le bruit des vagues, qui bien qu'il ne l'entendit pas était recréé par ses oreilles, qui lui semblaient jouer une symphonie insonore* » (波の音は聞こえないが、耳が勝手にその音をこしらえ、音の無い交響曲を奏でているようだ。), alors que le troisième fait intervenir une chanteuse d'Okinawa, et que c'est l'art du spectacle de cette même île qui se trouve être au centre de la discussion de la « table ronde » du récit suivant « *Zadankai ni te* » ; le personnage mi-russe mi-japonais de « *Varia devenue Hanako* » du cinquième récit est suivi par la « *secrétaire métis* » du personnage principal du sixième etc. Le filage de ces métaphores, qui maintient une cohérence souterraine entre les textes successifs sans recourir à

815 Ibid., p.61.

l'enchaînement logique, rejoint la technique de l' « image double » déjà entrevue dans *Shi no toge*.

Cependant, à un autre niveau de lecture, on peut aussi saisir dans la succession des épisodes, et dans la même veine lointaine de *Yume no naka de no nichijô* ou *Kizashi*, une autre représentation symbolique du désir contrarié de roman. « Il » est successivement dans le premier récit le client d'une chambre d'hôtel inconfortable, dans le second un professeur de lycée n'arrivant pas à enseigner, puis dans les troisième et quatrième un natif de la métropole vivant à Okinawa, qui finit dans l'un comme l'autre récit par être traité en intrus. L'inadéquation sociale est progressivement conjurée par le désir d'évasion et de création, qui après le départ déçu pour la « mer » et les « îles », prend ensuite la forme originelle de la fillette métisse (ou métissée par le mariage) « Varia devenant Hanako », image double de coexistence de l'ici et de l'ailleurs, dont on a vu qu'elle se trouve à la racine profonde de l'intérêt que Shimao porte à la littérature. Le récit suivant, *Nashiranu minatomachi*, fait figure d'apex au sein du « processus ». Le voyage est soudainement transcendé par le rêve – la phrase « *une atmosphère brumeuse assombrit les alentours* » (何やらたよりない気分がかげってきた), juste avant que le personnage ne prenne le train, faisant office de sésame – et « il » arrive dans un lieu magique, un paradis à la fois originel (« *qui ne différait pas de l'intérieur d'un utérus* » 胎内と異ならない) et ascensionnel (« *Comme l'endroit où il se trouvait était un point élevé derrière la ville, celle-ci et tous les alentours se dressaient puissamment devant ses yeux, faisant ressortir les ondulations du relief* » 彼が居た場所は町の背後の高い地点だから、町とその周辺の全体が高低をきわ立たせ甚だ立ちあがって見えていた). Nulle surprise qu'il éprouve alors une « *exaltation comparable à celle de voir les signes avant-coureurs d'un fabuleuse histoire* » (まるで壮大な物語の発端の前知らせのような昂揚⁸¹⁶). Cependant, c'est à ce moment que l'illusion de la fiction commence à s'évanouir, puisqu'à l'instar de l'île de *Kotômu* ou de la « Tour de Babel » de *Matenrô*, ce lieu magique « qui n'a pas de nom » (*nashiranu*), ne permet pas au narrateur de dépasser le stade de la sensation pure et finit par se heurter au mur de l'expression. Le texte de *Katei* entame donc à partir de ce moment sa « descente » :

816 Ibid., p.52.

もっとも言うに言えぬ寂寥も彼の心中をたゆたっていたが。(中略)どちらの鉄道の線名も駅名も、彼にわかってはいなかったことが作用していたのかも知れない。そもそもその町の名前すら彼にはわからないが、名知らぬ場所を見たという充実感も覆うべくもなかった。あとは高处をくだり、港町のその内がわにはいって行くことが残されているだけだ。⁸¹⁷

Cependant une solitude inexprimable faisait vaciller l'intérieur de son cœur. (...) C'était peut-être le fait qu'il n'avait appris ni le nom de la gare, ni celui de la ligne de chemin de fer, qui avait provoqué cela. Mais même si pour commencer il ignorait jusqu'au nom de cette ville, il ne pouvait cacher sa satisfaction d'avoir vu un endroit qu'il ne connaissait pas. À présent, il ne lui restait plus qu'à descendre la colline, et à entrer à l'intérieur de la ville portuaire.

Cette « descente » préfigure dans la série des quatre textes qui suit *Nashiranu minatomachi* une évolution graduellement cauchemardesque. L'environnement décrit devient plus terne, alors qu'apparaissent des échos des expériences douloureuses de la guerre, de l'après-guerre et de la période *byōsai*. Dans *Party no onna*, le narrateur est en proie à la mélancolie, tandis que la jeune femme qui le suit et avec laquelle il finit par danser ne lui paraît au final qu'une source d'ennui ; dans *Shōjo o tsuredasu*, la ville où « il » emporte une enfant dans de troubles circonstances est « *comme en ruines* » (廢墟の町筋のよう), « *sans âme qui vive* » (人の影が全く見えず), et offrant un « *spectacle désolé* » (荒涼な光景). De même, *Sanran shita hone to niku* prend place dans un « *ravin à sec* » (水の涸れた浅い谷), « *recouvert par le sable* » (砂が谷いっぱいを覆っている) et le trou où le narrateur enfouit « *à moitié* » (中途半端) des restes de personnes assassinées rappelle fatalement celui des habitants de l'île que décrit le rêve de Miho dans le quatrième chapitre de *Shi no toge*. Dans ces trois épisodes successifs, comme dans les récits de la femme malade, le « péché » du narrateur n'est jamais montré. Il est seulement suggéré de manière allusive au sein d'un processus en trois temps, du pressentiment de *Paati no onna*, à l'action en cours de *Shōjo o tsuredasu* jusqu'au remords rétroactif de *Sanran shita hone to niku*.

Katei semble donc emboîter plusieurs processus narratifs, au sein d'une tentative de mise en ordre qui rappelle dans ses grandes lignes la trajectoire psycho-littéraire de l'écrivain : l'inadéquation sociale déclenchant un désir d'évasion, puis un désir de roman, lequel cède dans sa phase sombre à la tentation

817 Ibid., p.52-53.

du péché, puis à la punition. Dans leurs commentaires critiques, Iwaya Seishô voit dans *Katei* un aboutissement terminal de la méthode du rêve, « un « processus » menant à une nouvelle dimension, au-delà du cadre du rêve et de la réalité, ou au-delà du temps.⁸¹⁸», tandis que Hariu Ichirô insiste sur son aspect de « chronique de pérégrinations et de tâtonnements visant à interpréter une culture se stratifiant à travers les relations avec les gens et les territoires visités.⁸¹⁹».

Ces explications ont le mérite de mettre en valeur l'approche synthétique et organisatrice du récit qui surgit au-delà de la discontinuité apparente des épisodes. Cependant, pour ma part, le point le plus intéressant de l'œuvre se trouve surtout dans l'épisode concluant le « processus ». S'il faut comprendre *Katei* comme la mise en ordre tant causale que temporelle d'images antérieures de l'œuvre de Shimao, cette « fin » doit être en effet être saisie comme l'élément le plus signifiant de l'ensemble, et nous renvoie à l'utilisation passée du motif apocalyptique par l'auteur. Dans ce contexte, il est particulièrement intéressant de constater que dans *Katei*, cette apocalypse est, de manière inédite, présente à la fin et prene ainsi un caractère accompli. L'apocalypse y apparaît en outre en tant qu'aboutissement du processus de fictionnalisation que l'ensemble du récit met subtilement en valeur, par ses modalités d'énonciation, par ses thèmes (l'exotisme d'Okinawa dans les troisième et quatrième rêves, la ville inexplorée dans *Nashiranu minatomachi*, la fascination pour le métissage eurasiatique dans *Hanako ni natta Varia*), mais aussi par son déroulement narratif. *Katei* rappelle la trajectoire ascendante/descendante de tant de récits de rêve de Shimao – comme celle du poète/rêveur de *Matenrô* volant toujours plus haut dans la nuit avant d'être forcé de redescendre par la perte de ses pouvoirs – bien que cette fois la disgrâce ne mène pas à un retour temporaire au « jour » et au réel, mais à la punition divine du dernier épisode. Le récit institue donc une causalité d'ordre religieuse ou morale, qui à défaut d'être temporellement linéaire, fait contraste avec le « processus » cyclique souvent apparent dans les récits de l'auteur.

818 Iwaya, op.cit., p.76 « On peut dire que la littérature de Shimao, qui est partie du fait d'ancrer dans ses romans une sensibilité onirique très personnelle, s'est retrouvée dans un « processus » menant à une nouvelle dimension, au-delà du cadre du rêve et de la réalité, ou au-delà du temps. » (夢の中でのきわめて個人的な感受を小説に定着させることから出発した島尾文学は、いまや夢とか現実とかという枠を超えた、あるいは時制を超えた、新しい次元へと向かう<過程>にあるものだ、と言ってよいだろう。)

819 ふれあった人びとや訪れた土地のうちに累層をなす文化を読み解くための、遍歴や模索の記録でもあることも感じさせる (HARIU Ichirô « *Katei* » dans SHIMAO Miho, SHIMURA Kunihiro, *Shimao Toshio jiten*, op.cit., p.255)

Cependant si cette causalité conduit elle-même à la fin du monde, ne serait-ce pas le signe même d'un aveu de l'auteur sur l'opération de fictionnalisation à l'œuvre dans *Katei* ? Si on considère *Katei* dans son sens de processus causal menant à une fin totale, à la manière du mythe apocalyptique, il paraît clair que ce n'est pas seulement l'auteur qui est ici « jugé », mais le roman lui-même. Si le héros de *Katei* finit par devenir un pécheur, c'est bien parce que, pour Shimao, le roman commence par un péché. La trajectoire énoncée menant à la fin tragique du sous-récit *Henji* nous rappelle ces paroles de Shimao au sujet de son attirance d'enfant pour la littérature, lorsqu'il évoque dans l'essai « Shi o osorete » (1962) ces « *figures démoniaques qui se dressaient en souriant, eux les coupables qui m'avaient attiré vers la fiction et l'histoire inventée.*⁸²⁰»

Bien sûr, il serait très réducteur de voir là quelque discours édifiant et moralisateur sur les dangers de la fiction romanesque. L'aspect moral ou religieux de la destruction finale dans *Katei* doit se comprendre en relation avec sa signification méta-littéraire, puisqu'on a vu à quel point l'apparition répétée du motif apocalyptique était liée au désir ou à la nécessité souterraine pour Shimao de la construction fictionnelle. Cependant, nous avons aussi vu que ce qui attirait Shimao dans le roman, est précisément l'idée qu'il peut ne pas être fini. Le roman, dit-il dans l'essai « Shôsetsu e no sekkin » (1964) est « *ce qui peut exprimer un processus, un déroulement* » (小説というものは過程、筋道が表現できるものじゃないか). Mais, ajoute -t-il, en adoptant la forme romanesque il espère aussi dans ses romans « *pouvoir jeter les choses seulement en leur cours sans donner à celui-ci de conclusion*⁸²¹», « *enregistrer ce processus, ce déroulement, sans le stopper quelque part dans sa route progressant peu à peu vers la mort, de manière à ce que l'on ne sache ni où il commence ni où il finit*⁸²²». Sinon, le roman risque de devenir une fiction :

820 自分自身を物がたりや作りばなしの方に誘ってきた犯人として微笑しながら起き上ってくるそれらのもののけのすがた (« Shi o osorete », dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.14, op.cit., p.94)

821 完結をつけずに途中の道筋だけを投げだしてしまうようなのことも、できるじゃないかという期待 (« Shôsetsu e no sekkin », dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.14, op.cit., p.128-129.

822 だんだん死の方に近づいているその途中のどこかにストップをかけてというんではなしに、どこから始まってどこで終わったかもわからないかたちで、その過程、道筋を記録していきたい。(Ibid., p.129-130)

もしはつきりと完結をもった小説を読んだ場合には、非常に窮屈な気持ちになってしまう。これは小説じゃなしに、他の芸術の形式を使ったほうがいいんじゃないかと思ってしまう。少し勝手なことをいいますと、表現の新しい形式として試みてみることで、そこに虚構が生まれてくるんです。⁸²³

Quand je lis un roman avec une conclusion claire, je me sens terriblement à l'étroit. Je me dis qu'il aurait sans doute mieux valu utiliser une autre forme artistique, et non faire un roman. Pour parler un peu plus franchement, en essayant une nouvelle forme d'expression, c'est là une fiction qui naît.

De ce fait, que signifie la « conclusion claire », la pleine soumission au récit apocalyptique qui vient couronner le « processus » de *Katei* ? Ne serait-elle pas l'affirmation que la fiction représente pour Shimao l'achèvement du monde, le « territoire que l'on peut contrôler par soi-même, où tout peut être vérifié et classifié » ? Si le processus cyclique qui va du « quotidien » au « départ », du « départ » au « quotidien » est brisé, la construction fictionnelle se contraint à la linéarité, « se déplaçant en poursuivant quelque chose toujours plus au loin, comme un mirage⁸²⁴ ». Or cette poursuite a sa fin, et cette « fin », dans *Katei*, se traduit logiquement en termes méta-littéraires par la destruction du monde. Si le monde est « achevé », il est en même temps « détruit » ; la condition même de son achèvement est sa destruction.

On peut certes remarquer que dans l'ultime épisode du récit, ce n'est pas à proprement parler le monde, mais « Miho » que l'on voit disparaître « sans qu'il (Miichi) ne puisse rien y faire » (彼は為すすべも無い). Cependant, la signification de la chose ne change guère : le personnage féminin n'est-il pas, dans les œuvres de Shimao depuis l'après-guerre, celui chargé à la fois d'inspirer le roman, mais aussi de représenter une vie au-delà de celui-ci, au point de devenir le négateur de son écriture ? Le fait qu'elle finisse hypnotisée par une lumière rendant le corps « transparent » (la lumière de la « vérité humaine » ?) et sombrant dans l'élément liquide sont autant, par ailleurs, d'éléments métaphoriques qui rappellent le rôle tragique qu'elle joue dans *Shi no toge*.

Aussi peut-on dire à la lecture de *Katei* que lorsque chez Shimao le rêve tend vers l'avenir, quitte le monde de l'expérience pour s'ancrer dans celui de

823 Ibid., p.129.

824 « Dôshite shôsetsu o watashi wa kaku ka », dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.14, op.cit., p.264 : « La construction fictionnelle part toujours plus loin à la poursuite de quelque chose, comme un mirage. » (つくりごとの構造は逃げ水のように、追いかける先へ先へ移って行き)

l'imagination, il acquière bien une valeur prémonitoire ; mais celle-ci consiste essentiellement à pressentir la fin du monde, laissant penser que la seule fiction réellement possible pour l'auteur serait de représenter cette « fin ». En montrant ce double mouvement simultané – vers la « fin » de la fiction, et vers la « fin » du monde – *Katei* va ici jusqu'au bout de l'intuition qui plane sur l'ensemble de la littérature de l'auteur. Par l'imagination onirique d'un *Shi no toge* se « terminant » réellement, le texte exprime alors chez Shimao tant la possibilité de la construction fictionnelle que ses limites fatales.

5.3) *Aza* (1979), le « processus » à l'envers

Si dans *Katei* le motif apocalyptique abandonne son aspect transitoire pour s'affirmer pleinement terminal, le texte qui le suit immédiatement dans le recueil *Yume kuzu, Aza* 瘵 (Meurtrissures) semble néanmoins constituer un contrepoint presque immédiat.

Aza, écrit six mois après *Katei* (fin 1979), en reprend le principe de la succession de textes semi-oniriques, et d'un personnage principal à la 3e personne du singulier. Il présente cependant des récits plus courts et plus statiques, souvent dénués d'intrigue et centrés sur une description ou une impression : la vision d'étranges « cerf volants violets en forme de losange » qui poursuivent le narrateur dans *Hishigata no tako ni nita buttai* (菱形の凧に似た物体 « Des choses ressemblant à des cerf volants en forme de losange »), l'inquiétude d'un soldat ayant survécu à la guerre en attendant sa fin dans une maison près de la rivière (*Kawazôï no nikaiya de no jiyû* 川沿いの二階屋での自由 « La liberté dans une maison à deux étages au bord de la rivière »), l'apparition d'une fillette laide et pataude qui remonte les marches d'un temple de montagne abandonné (*Utsukushikuhanaï onna no ko* 美しくは無い女の子 « Une fillette sans beauté »), la description de la « mauvaise humeur » de l'épouse de « il » (*Sôji o shinai Ura* 掃除をしないウラ « Ura qui ne fait pas le ménage »)... D'autres paraissent plus clairement des cauchemars interrompus au moment critique, laissés en suspens au comble de l'angoisse : dans *Chi ga yureru* (地が揺れる Le sol tremble) le narrateur pressent que « cela risquait de s'aggraver pour devenir une catastrophe

imprévisible » (今にも予想もつかぬ惨事に広がりそう) après la survenue d'un tremblement de terre, ou dans *Rihatsuten ni te* (理髪店にて«Chez le coiffeur»), la vision d'un étrange coiffeur «*faisant tourner son rasoir comme un moulinet*» (矢車のように剃刀を振り廻した) qui «*dresse de peur les poils du corps*» du narrateur (恐ろしさで身の毛がよだった), laissant celui-ci à la fin du récit «*sans savoir ce qu'il pouvait faire pour contrôler la situation*» (事態を納めるためにどうしていいかわからなくなっていた。)

L'unité de sens de ces récits donne l'impression d'être concentrée dans cette image d'*aza*, qui donne d'ailleurs son nom à la fois à l'ensemble d'entre eux et à un épisode particulier. Ces textes oniriques ont pour caractéristique commune de manifester la présence d'un phénomène incertain, persistant et angoissant, laissant une trace indélébile, à l'image de ces «*meurtrissures*» du récit *Aza*: un «*étrange coloris*» (へんな彩り), «*qu'on pourrait peut-être dire de couleur violette*» (紫色と言うべきかどうか) (la même que celle des cerf volants du premier récit), «*apparu depuis on ne savait quand*» (いつからそうなったのかわからない), révélant «*non quelque chose qui adhère à la surface de la peau mais quelque chose qui vient du fond de la chair*» (表面にくっついたのではなく、もっと肉の奥からのものでようだ。), une «*marque qui ne paraît pas vouloir se détacher*» (このしるしは剥がれそうにない), et «*qui ne part pas du tout même quand on la frotte*» (こすってみたが、少しも落ちはしない⁸²⁵).

On ne saura ainsi pas surpris de voir arriver à la fin de cette série de rêves, dans le texte final *Mimizuku* みみずく (Le hibou), l'apparition d'un autre de ces petits animaux – ici un hibou minuscule, «*un oiseau si petit qu'il disparaît à la vue quand on le saisit*» (握れば見えなくなる程の小さな鳥⁸²⁶) – qu'on retrouve si souvent dans les récits oniriques de Shimao. La présence à peine visible de cette petite chose fait en effet parfaitement écho à l'image de la meurtrissure pour symboliser la persistance faible mais insaisissable du phénomène onirique dans le réel. Le *mimizuku*, en outre, peut aussi évoquer Miho : on sait que Shimao, dans *Shi no toge*, a souvent comparé celle-ci à un oiseau sombre et il est dit dans le texte d'*Aza* que ce hibou est une espèce originaire d'Amami Ôshima. S'agirait-il là

825 SHIMAO Toshio, *Aza* 痣 (Meurtrissures), dans *Yume kuzu*, op.cit., p.79.

826 Ibid., p.81

aussi, trois ans après la fin de l'écriture de *Shi no toge*, d'exprimer par là le reliquat du souvenir du processus infernal qui animait le roman ?

L'hypothèse d'une Miho apparaissant à la fin de cette série de textes, symboliquement réduite à une forme diminuée et inoffensive, répondrait en tout cas bien à la logique de l'ensemble, car on peut dire qu'*Aza* effectue le chemin inverse de celui de *Katei* : le processus ne s'éloigne plus du réel mais il s'en rapproche en mettant en valeur les dernières marques vivaces du rêve, dans un but éventuellement cathartique ou thérapeutique. « *Bien qu'il eût cru que tous avaient perdu la vie, ils apparaissaient à nouveau venus de nulle part, et le temps se remettait à avancer pour ramener le monde à l'empressement de la vie normale.* » (みんな死に絶えたと思ったのに、どこからともなく又あらわれ、日常のせわしなさに戻ろうとして時の刻みが動き出している。⁸²⁷) explique-t-on par exemple au sujet du personnage principal de *Kawazôï no nikaiya de no jiyû.*, un soldat ayant mystérieusement survécu à la guerre. Également, « *Chi ga yureru* », le rêve où des tremblements de terre ne cessent de survenir, n'aboutit pas à la fin du monde, mais plus simplement au pressentiment que « *cela risquait de s'aggraver en une catastrophe imprévisible d'un moment à l'autre* », laissant « *Miichi devenir pâle de la tête aux pieds* » (今にも予想もつかぬ惨事に広がりそうで巳一は足の底から青褪めた。⁸²⁸). Si processus il y a dans *Aza*, il évolue de la représentation du phénomène le plus étrange vers l'ultime trace incertaine, de la flamboyante et baroque image de ces « cerf volants violets en forme de losange » apparaissant au crépuscule, « *gros au-delà de toute imagination* » (想像以上に大きく) et qui « *se mettent à émettre une lumière terriblement intense* » (物凄く強烈な光りを発し始めた。⁸²⁹), jusqu'au minuscule hibou dont Miichi « *a reconnu dans son regard incertain le petit bec mordillant le bout de son auriculaire* » (巳一の不確かな目にも、小指の先に噛みついている小さな鳥のくしばしが認められた。⁸³⁰) Il ne s'agit plus d'anéantir le monde, mais d'affadir progressivement le rêve, sans pouvoir jamais entièrement en effacer le souvenir.

827 Ibid., p.67

828 Ibid., p.74

829 Ibid., p.65.

830 Ibid., p.81.

Il est intéressant de voir que mis bout à bout (ils apparaissent sous cette forme successive dans le recueil), *Yume kuzu*, *Katei* et *Aza* paraissent exprimer différentes modalités du rapport au temps de l'auteur. La série de textes *Yume kuzu* exprime la fraîcheur du rêve héritée des *nikki*, que l'auteur tente de faire revivre au présent. Puis *Katei* met en ordre des rêves progressivement tendus vers un futur qui s'achève lui-même avec la destruction du monde. Enfin *Aza* manifeste le retour au quotidien, paré de la marque superficielle mais indélébile du passé qui persiste dans la conscience. Cette dynamique souterraine que semblent former les trois récits, opérée avec l'outil du rêve, se rapproche singulièrement de l'utilisation de la réminiscence dans le journal « réaliste » *Hi no utsuroi*.

Le rêve, comme on l'a vu de manière large dans la littérature de Shimao, réconcilie les contraires et disloque le temps. Mais lorsqu'il prend comme dans *Katei* une forme tortueusement prophétique, il permet aussi à Shimao d'accéder à un au-delà du temps, à un cadre supra-temporel (où, au bout d'un *processus* causal on « connaît les choses » de la manière la plus certaine). Cependant, il ne permet pas à son écriture d'y demeurer. Une écriture qui demeurerait dans cette supra-temporalité deviendrait une fiction, et cette fiction, à l'instar de la conclusion du mythe de l'Apocalypse et de celle de *Katei*, ne saurait être pour Shimao que la représentation de l'achèvement du monde⁸³¹. Il faut donc que le supra-temporel ne soit, finalement, que temporaire : que le rêveur s'endorme, rêve, se réveille, puis recommence périodiquement l'opération. La discontinuité qui est à la base de l'écriture tant du journal de veille que du journal de rêves, prend ici tout son sens. Cependant il faut aussi prendre en compte que chez Shimao cette opération ne prend pas seulement place dans le cadre strictement personnel du *nikki* – on la retrouve aussi, sous une forme cette fois métaphorique, dans les rapports que l'auteur entretient avec la société elle-même. Dans les années 60 et 70, ces rapports se focalisent tout particulièrement pour lui autour de deux espaces étroitement liés : les îles Ryûkyû et le « pays natal » du Tôhoku.

831 Rappelons que dans le récit biblique on parle de « Fin des Temps » plutôt que de Fin du Monde.

C) De *Yaponeshia* à Sôma : d'un voyage à l'autre vers le pays du passé

1) Les *nantô-ron* : à la recherche des traces du Japon originel

S'il y a une « recherche du temps perdu » chez Shimao Toshio, il y a aussi, parallèlement, une recherche de l'espace perdu. Or dans celle-ci, un univers domine incontestablement : celui des îles du Sud, l'ensemble archipellaire situé au sud-ouest du Japon, que l'on désigne généralement sous le nom des îles Ryûkyû. Les Ryûkyû s'étendent en arc de cercle depuis l'archipel d'Amami Ôshima au nord jusqu'aux lointaines îles Yaeyama de l'extrême sud-ouest proches de Taïwan, avec comme centre historique l'île d'Okinawa. C'est dans ces îles que Shimao effectue son expérience de guerre, qu'il rencontre sa femme Miho, qu'il se convertit au catholicisme, et c'est enfin là où il déménage en 1955, dans l'espoir d'obtenir pour sa femme une guérison durable. À partir de l'époque de son déménagement, et pendant les trois décennies qui suivent, Shimao va s'employer à une vaste entreprise historiographique, ethnologique et politique visant à défendre et à promouvoir le territoire qu'il a rejoint. Près de deux cent essais vont ainsi être écrits par lui sur le sujet entre 1954 et sa mort, formant un corpus intellectuel que l'on a rassemblé sur le nom de *nantô-ron* 南島論 (Essais sur les îles du Sud), et qui ont donné naissance au concept de *Yaponeshia* ヤポネシア (Japonésie).

En quoi consiste la démarche de Shimao ? Il s'agit d'abord d'une mise au point historique. Les Ryûkyû, ce chapelet d'îles disséminées entre le continent asiatique et le sud du Japon, demeure encore après-guerre un territoire méconnu et dédaigné, resté pendant des siècles dans l'ombre de l'île principale (Hondo 本土, la « métropole »). Après s'être développées de manière relativement indépendante, ces îles devenues un royaume unifié au XIV^e siècle, sont envahies au début du XVII^e siècle par le clan des Shimazu⁸³² qui annexe Amami et maintient le reste de l'archipel sous sa domination. Puis après la restauration de Meiji en 1868,

832 Clan féodal ayant régné sur le domaine de Satsuma (sud de l'île de Kyûshû, constituant aujourd'hui le département de Kagoshima), du XVI^e à la fin du XIX^e siècle.

l'ensemble des Ryûkyû est entièrement annexé en 1879 par le Japon, qui y pratique une politique de répression culturelle et d'assimilation forcée, imposant notamment l'enseignement exclusif du japonais dans les écoles. Pendant la guerre du Pacifique, l'endroit est terriblement affecté par le débarquement américain et les combats : la bataille d'Okinawa par exemple fait près de 150 000 morts parmi les civils, dont une partie ont été poussés au suicide par l'armée japonaise. Enfin à la fin de la guerre, l'archipel est occupé par l'administration américaine et l'île d'Okinawa couverte de bases militaires. Quand Shimao commence donc à écrire ses essais sur les îles du Sud⁸³³ le territoire n'appartient plus au Japon : jusqu'en 1972 et sa rétrocession, et même encore après dans les années 70, le sort des Ryûkyû reste en suspens, faisant l'objet de nombreuses interrogations tant au niveau régional que national. Nouant une histoire personnelle à une problématique collective, les *nantô-ron* s'inscrivent de cette façon pleinement dans le débat politique de l'époque.

Pour Shimao, les Ryûkyû sont un petit pays historiquement opprimé par ses voisins du nord, un territoire martyr, mais aussi un lieu auquel le Japon doit énormément. Shimao rappelle par exemple l'exploitation économique des habitants d'Amami dans les champs de canne à sucre par les seigneurs de Satsuma, qui jouèrent eux-mêmes un rôle majeur dans la modernisation du Japon au XIXe siècle. Il dénonce en outre le manque de considération envers les sacrifices considérables consentis par les autochtones pendant la guerre du Pacifique, ainsi que la persistance des discriminations sociales envers eux. Cependant, c'est surtout sur le plan culturel que Shimao estime que le Japon a une dette envers les Ryûkyû. Là se trouve le fondement de sa thèse sur la « Japonésie » : les îles du Sud représenteraient, de par leur langue, leurs coutumes, leur folklore, leur insularité, un autre « Japon » originel dont les habitants de Hondo, les Yamato, se seraient progressivement écartés en adoptant les cultures extérieures (celle du continent asiatique puis celle de l'Occident). Ce faisant, le Japon se serait coupé de ses racines, et se serait engagé depuis la restauration de Meiji sur la voie d'une modernité que Shimao considère comme sans issue. Comme moyen d'y remédier, Shimao imagine une entité géographique et civilisationnelle de base appelée *Yaponeshia*, qui émergerait de la prise en

833 Le terme de *nantô* 南島 (« îles du sud ») est couramment utilisé au Japon comme synonyme de « Ryûkyû ».

compte de l'identité propre des îles Ryûkyû. Par l'effet d'un décentrage du regard sur ces îles, le Japon pourrait redécouvrir sa diversité intérieure, réhabiliter les peuples qu'il a colonisés et opprimés tout en se réappropriant son identité profonde. Ainsi, derrière *Yaponeshia* il y a en somme deux mouvements : la déconstruction du Japon, puis sa reconstruction sur des bases archaïsantes. Shimao résume la chose dans un court texte synthétique du début des années 70 :

日本に対するわれわれのイメージはどんなものか。まず立ちふさがるのは明治以後の近代日本のすがた。そしてそれは四、五世紀のころに形成された日本国家の歴史的展開とかさなる。しかしその日本国家の限界と基盤であるところの日本とは必ずしもかさなり合わない。疑いなくかさなり合う部分としては、九州から関東北辺までであったと考える。ところで琉球弧も東北も日本にまちがいはないが、日本国家の展開の中では、異和的な要素を持った。殊に琉球弧では別個の国家体制さえ持った。文化の創造はその事実を認めることから生ずる。基盤であるところの日本はそのすべてを総括したものでなければならず、それをヤポネシアとして把握したい。ヤポネシアは従って時間的、地域的に柔軟な総体としての日本の理解である。⁸³⁴

Quelle est l'image que nous avons du Japon ? D'abord, ce qui se dresse devant nous est la vision du Japon moderne, depuis le début de l'ère Meiji. Elle se superpose au développement historique de l'Etat japonais, qui s'est formé aux 4e et 5e siècles. Cependant les bornes de cet état japonais et celles du Japon en tant que lieu fondateur ne coïncident pas forcément. Je pense qu'il y a bien sûr une partie où c'est le cas, de Kyûshû jusqu'au nord du Kantô. Mais l'arc des Ryûkyû et le Tôhoku, s'ils appartiennent indubitablement au Japon, ont acquis des caractéristiques différentes au cours du développement de l'Etat japonais. Particulièrement les Ryûkyû, qui ont eu eux-mêmes un régime étatique différent. La création culturelle naît de la reconnaissance de cette réalité. Le Japon en tant que lieu fondateur doit être quelque chose qui synthétise ce tout, et je voudrais appréhender cela sous le terme de Yaponeshia. Yaponeshia est donc la compréhension du Japon en tant que synthèse lâche sur un plan temporel comme sur un plan géographique.

Si son point de départ est une expérience individuelle, l'entreprise de Shimao a le mérite de s'inscrire volontiers à l'intérieur d'un dialogue collectif, que ce soit avec les intellectuels d'Okinawa ou ceux de la métropole. C'est l'anthropologue Tanigawa Ken.ichi qui popularise d'ailleurs nationalement la notion de *Yaponeshia* dans un article de 1970 intitulé « *Yaponeshia to wa nani ka*⁸³⁵ » (Qu'est-ce que la Japonésie ?). Du côté d'Okinawa, l'accueil est plus

834 SHIMAO Toshio, « *Yaponeshia no shisô to bunka no sôzô* » ヤポネシアの思想と文化の創造 (L'idée de Japonésie et la création culturelle) dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.17, op.cit., p.262-263.

835 TANIGAWA Ken.ichi 谷川健一 « *Yaponeshia to wa nani ka* » ヤポネシアとは何か

partagé, certains intellectuels y voyant un avatar du discours colonialiste japonais, d'autres au contraire une évolution positive et l'occasion de promouvoir leurs propres revendications⁸³⁶.

La question de l'activisme politique se pose alors progressivement à Shimao, à l'époque où Okinawa est déchiré entre partisans de la réintégration dans le Japon et ceux de l'indépendance. Toutefois, l'auteur se montrera toujours assez réticent à trouver une application politique à son concept de *Yaponeshia*, lequel, à partir des textes de la fin des années 1960, s'associera souvent à celui de *Ryûkyû-ko* 琉球弧 (« l'arc des Ryûkyû »). Par rapport à *Yaponeshia*, « Ryûkyû-ko » désigne plus simplement un ensemble territorial formé par les îles Ryûkyû, qui unirait Amami et Okinawa et les autres îles plus au sud, tout en veillant à ménager les susceptibilités locales. Sa mise en avant entérine en fait un projet culturaliste moins ambitieux, plus pragmatique et plus concret qui s'écarte de la transversalité mythologique de *Yaponeshia* sans céder pour autant la place à une position indépendantiste.

Dans ces années-là, le concept de « Japonésie » commence d'ailleurs à échapper à Shimao, étant développé, dépassé, voire critiqué par d'autres. Il a connu un réel succès académique et culturel au point qu'on a pu même dans les années 70 parler de « vogue japonésienne » (*Yaponeshia boom*). Même si ses *nantô-ron* eurent un retentissement politique limité, et que Shimao n'a pas toujours été crédité de la paternité de leur influence⁸³⁷, l'auteur a acquis à travers eux une aura qui a partiellement recouvert son identité de romancier.

(Qu'est-ce que la Japonésie ?), *Nihon dokusho shinbun* 日本読書新聞, édition du 1er janvier 1970.

836 Sur la question de la réception des thèses de Shimao à Okinawa, voir TAKASAKA Kaoru « Yaponeshia ron no kanôsei - « Mô hitotsu no Nihon » no yukue » ヤポネシア論の可能性 —「もうひとつの日本」の行方 (Les possibilités des essais sur la Japonésie – Sur les traces d'« un autre Japon »), dans Takasaka, Nishio, op.cit., p.277-280.

837 Le géographe français Philippe Pelletier, qui a consacré un article au concept de « Japonésie », explique ainsi qu'aucune des sources qu'il avait consultées à l'époque ne faisaient référence à Shimao Toshio. Voir PELLETIER Philippe « La Japonésie : brève géohistoire d'un concept », dans Brotons Arnaud et Galan Christian, *Japon pluriel 7 - Actes du septième colloque de la Société française des études japonaises* Arles, Picquier, 2007, p.385-392.

2) La « souche » et la « queue » de *Yaponeshia*

Fondamentalement, le travail de Shimaō autour des îles Ryūkyū doit être compris comme une aventure personnelle. Shimaō n'est ni un militant politique, ni un ethnologue, mais continue d'adopter un point de vue de romancier, et il faut se garder, comme une partie de la critique a parfois eu tendance à le faire, d'aller trop loin au-delà de sa pensée. Comme le dit Suzuki Naoko, « *le discours de Shimaō Toshio sur Okinawa renferme un combat trop individuel et trop solitaire pour qu'on puisse le lire comme une ébauche de réponse culturelle et politique au conflit autour de la question de la rétrocession d'Okinawa.* » (島尾敏雄の「沖縄」語りは、沖縄「復帰」闘争への政治的・文化的応答の一端として読んでしまうにはあまりに個人的で、あまりに孤独な闘いを孕んで持っている。⁸³⁸). Si le terme de *Yaponeshia* apparaît au début des années 60 dans les écrits de l'auteur, son imagination commence de fait dès l'après-guerre, voire peut-être même avant l'expérience de guerre. Il y a dans ce projet un objectif concret, pratique, et totalement sincère de défense de la civilisation des Ryūkyū, mais aussi, en profondeur, un dessein plus abstrait, plus diffus, qui touche aux multiples aspects de son œuvre et de sa personnalité, et englobe leurs contradictions respectives. En l'occurrence, si le sentiment de culpabilité envers les autochtones d'Amami, la fascination pour l'Ailleurs et l'Autre, le désir d'infinitude et d'isolement, s'y mêlent confusément, les questions du rêve et du temps continuent aussi d'y tenir une place centrale.

Les essais sur les îles du Sud s'inscrivent sans ambiguïté dans une approche culturaliste. Beaucoup d'entre eux décrivent l'environnement, la langue, l'histoire, la littérature des îles Ryūkyū et cherchent à en tirer des conclusions sur les spécificités culturelles propres à l'endroit. Shimaō s'épanche volontiers sur ce qu'il appelle le caractère « dur » (固い *katai*) de la culture de Honshū, par rapport au caractère « souple » (柔軟 *jūnan*) des Ryūkyū, des caractéristiques qu'il perçoit jusque dans les langues et les littératures respectives. « *Moi qui suis maintenant installé sur ce territoire d'Amami, devenu une partie unique du sud du Japon (...),*

838 SUZUKI Naoko – « Shimaō taichō o sagashite - « Yaponeshia ron » e no shiza » シマオタイチョウを探して―「ヤポネシア論」への視座 (À la recherche du commandant Shimaō – Un point de vue sur les essais sur « Yaponeshia ») dans TAKASAKA Kaoru, NISHIO Nobuaki, *Nantō e nantō kara Shimaō Toshio kenkyū*, op.cit., p.161.

je ne peux m'empêcher de me demander si ce n'est pas cette partie qui a pour rôle indirect de répandre discrètement de la souplesse dans la culture japonaise à la fois dure et fragile. » (私は今、日本の中では唯一の南の部分となってしまった奄美の地域(中略)に住みついていて、かたくてもろい日本の文化に柔軟さをそそぎこむ役目をそれとなく果たしているのはこの部分ではないかと思えてならない。⁸³⁹), écrit-il par exemple.

Il développe aussi un certain discours technophobe et anti-urbain, qui déplore l'accélération de la modernité à l'œuvre au Japon dans ces années de haute croissance économique de la période 1950-70. Dans cette dénonciation de l'agitation et de la tension des grandes villes, opposées à la lenteur et la plénitude de la vie insulaire, le thème de la perception du temps occupe une fois de plus un grand rôle. Shimaō dénonce notamment dans plusieurs textes (« Terebijon no osore » テレビジョンのおそれ « Le danger de la télévision » en 1966, « Terebijon o kangaeru » テレビジョンを考える « Réfléchir à la télévision » en 1968) l'influence de la télévision, selon lui un « *fardeau incontrôlable* » (管理できない厄介なもの). Il affirme s'être soumis à Amami à un ascétisme de l'information, refusant par exemple de lire le journal pendant plusieurs mois. Cette situation n'est pas sans rapport avec la dépression affectant la perception du temps dont parle *Hi no utsuroi* et dont il accuse la société d'être partiellement responsable, en encourageant une saisie instantanée et instable des événements⁸⁴⁰. Sans doute avons-nous pu voir, et Shimaō le reconnaît du reste, que cette dépression a des racines plus profondes, mais le fait que l'auteur en fasse le reproche à son environnement contemporain, et non simplement à sa psychologie ou au « destin », montre aussi l'influence de son combat culturel sur sa manière de penser.

839 SHIMAO Toshio, « Nantô ni tsuite omou koto » 南島について思うこと (Penser aux îles du Sud), dans *Shimaō Toshio zenshû*, vol.16, op.cit., p.110.

840 « *Ces temps-ci, j'ai l'impression que le cours du temps est interrompu. J'ai de moins en moins l'impression de me trouver dans le cours d'un temps où le passé est relié au futur, et de plus en plus celle de ne ressentir que le moment présent. Dans notre monde environnant, il y a sans doute des éléments qui provoquent cela. Au final, à cause d'un trop plein d'informations, nos émotions deviennent instables, nous passons notre temps à attendre des choses imprévisibles, des événements inattendus.* » (このごろ僕は、時の流れが断ち切られたような気持になる。過去と将来をつなぐ時間の流れの中にいるんだといった気持が薄れて「いまだけ」と強く感じることが多い。われわれ周囲の状況の中に、そうさせる要素があるからでしょう。結局、情報過多の中では、情緒は不安定になり、突発的なこと、つまりハプニングを持ちのぞむ状況になってしまう。) (SHIMAO Toshio, Interview donnée au *Minami Nihon Shinbun*, 14 août 1970, dans *Yume no keiretsu*, op.cit., p.274-275)

Si la comparaison entre un Japon dur, affairé, tendu, et un *Ryūkyū-ko* souple, lent, et serein, rejoint assez bien les paradigmes classiques de l'exotisme littéraire, évoquant une attirance naïve pour une vie bucolique et sans souci loin de la civilisation moderne, Shimaō tient également à se dresser lui-même contre l'interprétation qui ferait de lui un vulgaire écrivain en mal d'exotisme. Dans un essai du nom de « Bungaku hatsuru tokoro », publié en 1958, il évoque le film *Outcast of the Islands*, adapté d'un roman de Joseph Conrad du même nom, qui a été singulièrement traduit en japonais sous le titre de *Bunka hatsuru tokoro* 文化果つるところ, soit « L'endroit où la civilisation prend fin ». Ce film, ou en tout cas ce que Shimaō en a retenu, décrit un homme blanc qui, après diverses péripéties, fini banni sur une île au fin fond des mers de Mélanésie, abandonné par ses congénères au milieu d'une tribu de « sauvages ». Shimaō considère que ce type d'œuvre a pour but implicite d'éveiller le respect envers la « civilisation » (sous-entendu : occidentale), comme semble d'ailleurs le signaler le titre. Or, mettant cette position en relation avec son propre statut d'écrivain expatrié à Amami, il voit en elle l'exact opposé de ce qu'il voudrait exprimer au sujet des îles Ryūkyū:

私はなにも奄美大島が、現今、沸騰し、宣伝し、印刷し、区別される、華やかなジャーナリズム果つるところ、つまりそれからの刺激が及ばない離島のゆえに、喧騒になれた文学人士が、その郷愁の気分をいろどる道具だのために、文学果つるところとしての恰好の舞台だと言おうとしているのではない。⁸⁴¹

Je ne voudrais pas dire, sous prétexte qu'Amami Ōshima est un endroit où se termine le journalisme à sensations, qui bouillonne, qui proclame, qui s'imprime, qui se distingue, en somme parce que c'est une île isolée d'où aucune de ces sources d'excitation n'atteint, qu'il s'agit d'une sorte d'« endroit où se termine la littérature », qui servirait à égayer l'humeur nostalgique d'un homme de lettres habitué au tumulte.

Certes, ajoute l'auteur, Amami ressemble en apparence à un endroit éloigné de la civilisation, qui, à l'époque où il écrit cet essai, ne compte même pas dans sa ville principale Naze une seule librairie où l'on puisse trouver des textes littéraires ou scientifiques. Ses habitants, dit-il, marchent pieds nus, vivent dans des villages terriblement isolés les uns des autres. La végétation, la faune, le

841 SHIMAO Toshio, « Bungaku hatsuru tokoro » 文学果つるところ(L'endroit où se termine la littérature), dans *Shimaō Toshio zenshū*, vol.16, op.cit., p. 71.

climat sont très différents de ceux du Japon. « *C'est sans aucun doute un territoire d'un autre monde, qui donne le sentiment très fort de se trouver au bout de l'archipel, et dont les coutumes folkloriques procurent une impression d'étrangeté.* » (やはり異土の境、島々の果て、という感じが濃く、風俗習慣は特異に与える。⁸⁴²). Cependant, pour Shimaō, Amami ne saurait être aux Japonais ce que les îles de Mélanésie sont aux hommes blancs, le « *rayon des soldes de l'exotisme* » (エキゾチシズムの特売場). Car cette terre-là, insiste-t-il dans ce texte, n'est pas un « ailleurs », mais la forme primordiale de leur culture. C'est une partie d'eux-mêmes que les Japonais ont oubliée, devenant des « *vagabonds dépossédés de leur pays natal* » (さまよえる故土喪失者). Ainsi, pour un écrivain japonais comme lui, Shimaō considère qu'Amami ne peut pas être « *l'endroit où la littérature se termine* », c'est-à-dire un lieu de retraite paisible, d'exil volontaire dans un environnement exotique. L'île du Sud se doit même de représenter totalement l'inverse et d'inspirer une nouvelle forme d'expression littéraire :

「文学果つる」南海の不便で貧困な島々は、むしろ島の存在自体が文学的表現なのであり、かつまた新しい表現を要求しているということなのか分からぬ。あたかも映画「文化果つるところ」のネガの部分、すなわち南海の島々の存在と、そこで喜々とたわむれていたはだかのこどもらが、私の文学の根源のところを強くゆさぶったのと同じように。⁸⁴³

Les îles pauvres et incommodes des mers du Sud, « où se terminent la littérature », sont au contraire en elles-mêmes des représentations littéraires et peut-être demandent-elles une toute nouvelle forme d'écriture. Quelque chose comme le négatif du film « L'endroit où la culture se termine », c'est-à-dire à la manière dont l'existence de ces îles des mers du Sud et les enfants pieds nus qui s'y amusent en riant, ont si fortement ébranlé le noyau originel de ma propre littérature.

La notion d' « origine », de « source », de « noyau » (*kongen* 根源) est centrale dans la construction imaginaire de *Yaponeshia*. Pour Shimaō, découvrir la Japonésie, ce n'est pas partir vers un lieu étranger, c'est revenir à la source, et accomplir un voyage temporel dans les profondeurs d'un « nous » collectif enfoui dans le sol des îles du Sud.

La focalisation sur l'aspect originel et ancestral de *Yaponeshia* est d'ailleurs présente dès le premier texte à introduire le concept susnommé, un texte

842 Ibid., p.72.

843 Ibid., p.72

de 1962 publié dans *Sekai kyōyō zenshū* 世界教養全集 et intitulé « Yaponeshia no nekkō » ヤポネシアの根っこ, « nekkō » signifiant « souche » ou « racine ». Il faut cependant noter que Shimao avait d'abord choisi d'appeler son texte « Yaponeshia no shippo » ヤポネシアのしっぽ (« La queue de Yaponeshia »), avant de renoncer en pensant que les habitants des Ryūkyū pouvaient éventuellement trouver insultant de voir leur terre natale comparé à la partie d'un animal. Cependant, le terme de « queue » est lui aussi très éloquent : la « queue » ce n'est pas seulement l'extrémité du corps, c'est aussi la partie que les humanoïdes ont perdu en évoluant. On peut aussi penser ici à l'expression courante *yume no shippo o tsukamaeru* 夢のしっぽを捕まえる « attraper la queue du rêve », expression qui s'emploie pour désigner le fait de saisir la compréhension d'un rêve, et que Shimao utilise d'ailleurs lui-même à plusieurs reprises. « Souche » ou « queue », *Yaponeshia* peut en somme se concevoir comme un rêve des origines que l'écrivain cherche désespérément à attraper.

Dans ce texte fondateur, la place que joue la sensibilité dans l'imagination de *Yaponeshia* apparaît claire : avant même que de l'imagination ou de la « construction », il faudrait parler plus simplement de la *perception*, de la *sensibilité* (感受 *kanju*) à *Yaponeshia*. Il s'agit en effet de « sentir » *Yaponeshia* et de déceler un stimulus : « Ceci (*Amami*) n'est pas une terre étrangère, mais un endroit qui, inmanquablement, émet une réponse qui se rattache à quelque chose dans nos souvenirs les plus lointains, même s'il est très difficile à présent d'en retrouver la trace en métropole. » (それは異国のそれではなく、本土ではもう見つけることは困難になってしまったとしても、遠くはなれた記憶の中でひとつに結びつくような感応をもっているとしたか思えないものだ。⁸⁴⁴). Puis il s'agit aussi d'un effort de mémoire : il faut accomplir l'effort de se rappeler du passé. Ce qu'il y a à découvrir ici est le passé éloigné, mais en même temps il s'agit d'un passé vivant, « non quelque chose qui nous pénètre en pressant par la tête, mais quelque chose comme la racine de la vie qui remonte depuis la plante des pieds » (頭からおさえてつけて滲透するものではなく、足うらの方からはいあがってくる生活の根のようなもの). L'essai *Kunenme no shima no haru* (Le printemps des îles en cette neuvième année), écrit à l'occasion de la neuvième année de présence de l'auteur à Amami

844 SHIMAO Toshio, « Yaponeshia no nekkō » ヤポネシアの根っこ (La souche de la Japonésie), dans *Shimao Toshio zenshū*, vol.16, op.cit., p. 191-192.

(en 1964 donc), explicite plus clairement la chose en utilisant le terme de « subconscient » :

奄美は日本の歴史の無意識の層の部分に似て、ふだんは意識されないけど、危機のときには、意識のうえに浮き上がってくる。その一つの証拠のように、私は奄美にきて、遠く古い母なるふる里にもどり、自分の見も知らぬ祖先たちの生活のかすかなにおいにふれたような気持ちにおそわれた。それはちょうど、あるふとしたはずみで、かくれていた意識が呼びさまされるふうだ。⁸⁴⁵

Amami ressemble à une partie de la couche subconsciente de l'histoire du Japon, habituellement nous n'en sommes pas conscients, mais dans les moments de crise, elle remonte à la surface de notre conscience. J'en veux pour preuve le fait qu'en venant à Amami, revenu sur cette vieille et lointaine terre maternelle, j'ai été assailli par le sentiment que j'étais revenu sur cette vieille et lointaine terre maternelle et que je percevais les faibles relents d'ancêtres que je n'ai jamais vus. C'était exactement comme si, par un merveilleux hasard, la conscience de ce qui était caché jusque là s'était réveillée en moi.

Si le mot de « rêve » n'apparaît pas ici, l'expérience de la redécouverte d'ancêtres lointains perdus au sein d'une mémoire inconsciente puis ressuscitée « *par hasard* » y ressemble beaucoup. L'intérêt de Shimao pour le rêve, dans cette période tardive de son œuvre, évolue d'ailleurs aussi vers cette direction, comme en témoigne un essai de 1983, « *Kioku to kanjô no naka e* » 記憶と感情の中へ (Vers l'intérieur de la mémoire et des sentiments) :

宇宙を構成する一要素という点で繋がりがあがる。宇宙にしろ地球にしろ悠久の時間を重ねてきて、様々な体験をしています。人間も同じ体験を共有していると思うのですよ。自分一個が生命を受けてから以降の記憶だけではくて、先祖からずっと伝えられてきた経験が、覚醒している間はひっそりと隠れていて、夢の中に伸びやかに現われてくるのじゃないかと考えてみたい。⁸⁴⁶

Il y a un lien qui se crée à partir de chaque élément qui compose l'univers. Que ce soit dans l'univers, ou sur la Terre, toutes sortes d'expériences ont lieu depuis un temps immémorial. Les humains aussi partagent les mêmes expériences. J'aime à penser que les expériences transmises depuis longtemps par nos ancêtres, et pas seulement nos souvenirs individuels

845 SHIMAO Toshio, « *Kunenme no shima no haru* » 九年目の島の春 (Le printemps des îles en cette neuvième année), dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.16, op.cit., p.286.

846 SHIMAO Toshio, « *Kioku to kanjô no naka e* », dans *Tômei na toki no naka de*, op.cit., p.123.

depuis que nous recevons la vie restent secrètement cachés quand nous sommes éveillés avant d'apparaître en toute aisance dans nos rêves.

Si cette idée du rêve comme vecteur d'expériences collectives passées transmises depuis des temps immémoriaux rappelle les notions d'inconscient collectif et d'archétypes universels propres à la conception jungienne du rêve, rien n'indique pour autant que Shimao ait eu la moindre familiarité avec les travaux de Carl G. Jung. Elle apparaît en tout cas pour Shimao novatrice, et a le mérite de permettre de mesurer l'évolution de sa conception théorique du rêve depuis l'après-guerre. Après 1945, l'écriture onirique émerge en effet d'abord comme un facteur de dissolution du temps : c'est au nom de l'« *effondrement de l'ordre* » que Shimao en revendique l'adoption. Les premiers textes où l'auteur évoque sa conception du surréalisme, « *Yume ni tsuite* » (1954-55) ou les « *Notes sur un surréalisme anti-surréaliste* » (« *Hichôgenjitsushugiteki na chôgenjitsushugi no obeogaki* », 1958), ont encore pour thèmes la sensation propre de l'expérience onirique, son absence supposée de contraintes ou la difficulté pour la littérature de dompter le rêve. L'idée du rêve comme agent de la réminiscence commence à transparaître par la suite, introduite par la réflexion récurrente de l'auteur au sujet de la perception équivalente des expériences de la veille et du rêve dans la mémoire. On voit à la lecture de « *Kioku to kanjô no naka de* » que dans l'esprit de Shimao l'importance de ce rôle n'a cessé dès lors de s'amplifier, s'étendant au « temps immémorial », au-delà même de l'expérience individuelle.

Il s'agit, répétons-le, d'un mouvement général de sa littérature que cette soumission du rêve au temps « objectif » (combien même ce temps paraît ici plutôt de l'ordre du cosmique). L'évolution de *Shi no toge*, à travers le vœu de « construire un nouveau passé », l'écriture des *nikki*, et l'étude de la culture des îles Ryûkyû y contribuent tous de manière conjuguée, chacun de ces éléments étant à la fois un symptôme et un accélérateur. Ainsi, s'il faut chercher l'influence que l'invention de *Yaponeshia* a pu avoir sur la conception que l'auteur finit par se faire du rêve au début des années 1980, cette influence paraît naturellement réciproque : c'est à partir de la « perception » et la réminiscence du « souvenir » supposément caché au fond de l'inconscient que l'auteur commence à fabriquer

son *Yaponeshia*, et c'est ensuite ce concept de *Yaponeshia* lui-même qui influe sur la conception que l'auteur se fait du rêve⁸⁴⁷.

On comprend aussi que la notion de Japonésie est sans doute à mettre en rapport avec l'aversion, pour ne pas dire l'angoisse, de l'auteur pour la complétude et l'achèvement du monde. Il y a pour Shimao quelque chose de terriblement contraignant dans le fait de voir le Japon comme l'extrémité d'un continent, ce qui lui fait éprouver « *le sentiment passif que ce soit un lieu terminal d'expérimentations, un cul-de-sac* » (どんづまりの吹きだまりの実験場所という受身の感じ⁸⁴⁸). Au contraire, écarter le regard du continent et replacer le pays au milieu de l'immense océan Pacifique permet d'ouvrir le Japon sur l'infini. La redéfinition de la carte du Japon, qui vise à redonner une place symbolique plus grande aux îles du Sud, est un thème que l'on retrouve par ailleurs dans beaucoup de textes sur *Yaponeshia*⁸⁴⁹.

D'autre part, il n'y a pas eu, comme le note le politologue Komatsu Hiroshi⁸⁵⁰, de volonté de Shimao d'étendre ce concept en direction de l'Asie (dont après tout la plus grande partie des Ryûkyû apparaît plus proche sur une carte que de Tôkyô). La question de l'occupation américaine, qui se perpétue après 1972 à travers le problème des bases militaires occupant encore aujourd'hui 25% de la surface d'Okinawa, paraît également secondaire dans son esprit. Dès 1956, Shimao affirme en effet qu'il ne « *peut pas échapper au Japon* » (私は日本国をの

847 On sait par ailleurs quelle place les surréalistes français (que Shimao affirme n'avoir jamais lu) accordaient aux sociétés primitives mélanésiennes – peu éloignées, géographiquement comme culturellement, de celles des îles du sud du Japon – dans leur intérêt pour le rêve. Dans « *Regards sur l'art et le rêve en Mélanésie* », Gilles Bounoure (Disponible à : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2007-1-page-21.htm>) évoque ainsi « *l'attention passionnée portée par Breton et maints autres surréalistes aux vestiges des arts traditionnels océaniques, et plus spécialement mélanésiens, où la coïncidence du rêve et l'action, sous des formes qu'on ne saurait plus reproduire aujourd'hui, continue de signaler une voie précieuse pour l'humanité* ».

848 « *Yaponeshia no nekkô* », dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.16, op.cit., p.191.

849 Là encore, ce point précis rapproche curieusement Shimao des surréalistes français et de leur « *carte du monde au temps des surréalistes* » où un vaste ensemble indo-pacifique d'îles du Sud, de la Malaisie à l'île de Pâques, occupe une place démesurée. Cependant sur la carte des surréalistes, on note à l'inverse que le Japon a disparu... (voir BRETON André, *Le Monde au temps des surréalistes*, illustration de 1929).

850 KOMATSU Hiroshi, *Sengo Okinawa no kizoku sensô to minzoku ishiki – Nihon fukki to hanfukki 戦後沖縄の帰属戦争と民族意識——日本復帰と反復帰* (Conflits d'appartenance et conscience ethnique à Okinawa dans l'après-guerre – Rétrocession au Japon et anti-rétrocession), Tôkyô, Waseda Daigaku Shuppanbu, 2013, p.126-127. L'auteur considère que les idées de Shimao au sujet de *Yaponeshia* ont beaucoup influencé le mouvement anti-rétrocession mais sans se départir de leur focalisation sur le « *Japon ancestral* », mettant l'écrivain en contradiction avec beaucoup de soutiens du mouvement.

がれることをなし得ない⁸⁵¹). Cette limitation est à mon sens une preuve que la Japonésie constitue avant tout une utopie qui s'enracine dans l'expérience vécue ou « perçue », de manière tout aussi exclusive que la littérature romanesque de l'écrivain.

Dans les textes qui suivent l'ébauche de l'imagination de *Yaponeshia*, surtout dans la première partie des années 60, Shimaō continue en effet d'insister sur le caractère ancestral et originel des îles du Sud. Les habitants des Ryūkyū sont pour lui les « Japonais d'origine » (原日本人 *gen-nihonjin*), et ils parlent le « japonais originel » (原日本語 *gen-nihongo*). Le goût de l'originel rejoint, de manière assez logique, le goût du primitif : Shimaō avoue par exemple qu'une partie de son intérêt pour ces territoires insulaires vient du fait qu'on y trouverait encore des villages témoignant du « *premier stade de l'existence de notre peuple* » (われわれの民族のくらしの初発), qui « *laissent transparaitre de l'extérieur un aspect primitif sensible, non pas de manière latente, mais au point que l'on parvienne presque à en saisir le sens* » (感受される原初のすがたの気配が、潜在してではなく、つかみとることができそうなほど外部ににじみ出ていたと言える) et ce combien même ces villages resteraient fermés à l'auteur lui-même, cet homme venu d'ailleurs⁸⁵². Il fait ici allusion aux traces de l'époque de Jōmon 縄文 (de - 15 000 à - 2300 av.JC) qui seraient restées plus vivaces qu'ailleurs dans les Ryūkyū. L'ensemble de la « Japonésie » aurait connu une expérience commune pendant plusieurs milliers d'années, avant que la « métropole » naissante ne se sépare culturellement des îles du Sud, la rupture décisive arrivant avec l'époque de Yayoi 弥生 (de - 800 à - 250), aux débuts de la formation de l'Etat sur le territoire principal de l'archipel sous l'influence de la culture importée du continent.

Pour Shimaō, *Yaponeshia* apparaît donc aussi d'abord comme un biais paradoxal pour se rapprocher de la culture japonaise, quoique toujours dans sa dominante « mythique », « ancestrale » et « originelle », ce dont nous avons pu constater des échos à l'époque même de son expérience de guerre. C'est sa vie à

851 SHIMAO Toshio, « Nansei no rettō no koto nado » 南西の列島の事など (Sur l'archipel du sud-ouest etc), dans *Shimao Toshio zenshū*, vol.16, op.cit., p.43.

852 « *J'ai beau avoir essayé de nombreuses fois, tous les villages de ces îles m'ont fermé leurs portes* » (しかし私の度重なる試みにもかかわらず、島のむらむらは、私にとって閉ざされたなにものかであった。) (SHIMAO Toshio, « Shohatsu no mono e no senbō » 初発のものへの羨望 (L'envie à l'égard des choses primitives), dans *Shimao Toshio zenshū*, vol.17, op.cit., p.192-193.

Amami qui par exemple lui aurait fait découvrir la « *réalité du Kojiki* » (「古事記」の世界が現存しているような感受), jadis « *monde étranger, extrêmement lointain, dont je sentais qu'il n'avait rien qui soit lié à l'existence qui m'entourait* » (「古事記」の世界というのは、自分の周囲の生活と結びつけられるものが何もないような、非常に遠い、よその世界の感じだった), mais dont, en se promenant dans les villages et en parlant avec les gens, il a « *senté qu'il existait à Amami* » (「古事記」の世界は奄美に生きていて、という気持をもちました。⁸⁵³).

Comme on l'a indiqué plus haut, Shimao tend progressivement à s'éloigner de l'habitude de chercher le Japon à l'intérieur des îles Ryûkyû, « *se rendant compte de l'intérêt des régions opprimées par la politique ou restées en retard* ⁸⁵⁴ ». Mais son abandon de la théorie de la « *similitude entre le Japon et les Ryûkyû* ⁸⁵⁵ » ne change pas fondamentalement l'orientation de sa démarche. Celle-ci se met simplement à ignorer le Japon actuel dans sa quête du « pays originel » de Yaponeshia et focalise ainsi le regard sur le territoire qui paraît le mieux capable de faire émerger cette entité imaginaire, en l'occurrence les Ryûkyû, ou plus exactement leur « arc » géographique (*Ryûkyû-ko*). Il faut dans l'immédiat, explique Shimao dans un essai de 1971, « *dégager l'image originelle de l'arc des Ryûkyû du regard pesant des Yamato* » (まず必要なことは琉球弧の本来のすがたを、ヤマトの追いかぶさりの目を排除しつつ), afin qu'elle « *se dresse clairement* » (明らか

853 SHIMAO Toshio, « Ryûkyû-ko no kanju » 琉球弧の感受 (La sensibilité de l'arc des Ryûkyû) dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.17, op.cit., p.387.

854 « *À une époque, je me suis un peu empressé de chercher des similitudes entre les îles de l'arc des Ryûkyû et le Japon (ou plutôt, la métropole). Cependant, me rendant compte de l'intérêt présenté par les régions opprimées par la politique ou restées en retard, j'ai commencé à me tourner vers l'exhumation et l'élargissement de l'identité propre de l'arc des Ryûkyû.* » (私はひところ、琉球弧の島々の中に、日本の(というより本土の)似顔を見つけ出そうと、いくらか急いでいた。しかし、政治におさえられ、あるいはおくれをとってきた地方のおもしろさに気づくと、むしろ琉球弧の個性の発掘と拡大などということに気持が向かいはじめのを覚えた。) (SHIMAO Toshio, « Ryûkyû-ko no shiten kara » 琉球弧の視点から (Du point de vue de l'arc des Ryûkyû) dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.17, op.cit., p.114-115)

855 En japonais *nichiryûdôitsu-ron* 日流同一論. Elle fut notamment défendue par le grand ethnologue Yanagita Kunio 柳田国夫, avant d'être, plusieurs décennies plus tard, critiquée comme semence de colonialisme. Pour des points de vue critiques associant Shimao à la descendance idéologique de cette théorie, voir MURAI Osamu 村井紀, *Nantô ideorogî no hassei* 南島イデオロギーの発生 : 柳田国夫と植民地主義 (La naissance de l'idéologie des îles du Sud, Yanagita Kunio et le colonialisme), Tôkyô, Iwanami shoten, 2004, ou HAMAKAWA Jin 浜川仁, « Ideorogî toshite no yaponeshia ron shiron » イデオロギーとしてのヤポネシア論一試論 (Une étude de la Japonésie en tant qu'idéologie), *Okinawan Christian University review*, n°4, février 2008, p.13-23.

に立てること) et qu'on puisse ensuite « *espérer voir émerger le point de vue de Yaponeshia* » (そのところで私はヤポネシアの視点が期待されるように思う). Derrière la mise en avant de cette « *condensation du Japon* » (le terme est de Shimao lui-même⁸⁵⁶) que serait *Ryûkyû-ko*, le mouvement de la pensée de l'auteur continue d'être à rebrousse-temps, irrésistiblement attiré par la « *base* », l'« *expérience commune menée continuellement pendant une longue, très longue, presque assoupissante période, avant l'histoire écrite*⁸⁵⁷ ». Le recours à des dénominations géographiques, comme « l'arc des Ryûkyû » ou la « Japonésie » exprime d'ailleurs bien cette ambition de retrouver un Japon d'avant l'histoire, ou, plutôt, de voir cette histoire depuis son point lointain d'origine.

D'autre part, dans le concept de *Yaponeshia*, il n'y a pas qu'un rapport entre la métropole et les îles Ryûkyû. Shimao prend aussi soin d'y associer les territoires du Nord, dont sa famille paternelle et maternelle sont originaires, et de se réclamer de l'héritage des Emishis. Emishi est le terme japonais désignant les populations indigènes ayant vécu dans le Tôhoku (partie nord du Japon) jusqu'aux environs du XVe siècle, avant de disparaître ou d'être assimilées au reste des Japonais. Shimao revendique volontiers cette généalogie, et ajoute à la population « ancestrale » de *Yaponeshia* les Aïnous, qui vivaient à l'extrémité du Tôhoku et à Hokkaidô, et furent progressivement colonisés à partir de l'époque Edo (1603-1867). Dans son désir de transversalité, il imagine ceux-ci traversant tout le Japon dans les temps anciens pour immigrer aux Ryûkyû, jetant les bases d'un ensemble culturellement homogène à tout l'archipel. Cette hypothèse, à laquelle l'étude génétique des populations a depuis apporté un crédit partiel, présente aussi l'avantage de le projeter lui-même, lui Shimao fils des territoires du Nord marié à une fille des territoires du Sud, comme un héritier de ce lointain alliage.

856 « *L'arc des Ryûkyû possède un aspect qui permet de voir, sous une forme dense, la forme primitive du Japon. C'est une sorte de Japon à l'intérieur du Japon, quelque chose qui dégage l'impression d'une condensation du Japon.* » 琉球弧には濃密な形で日本の原型が見られる一面も備えている。いわばそれは日本のなかの日本、日本が凝縮しているような感じである。(「*Ryûkyû-ko ni sunde jûrokunen*」 琉球弧に住んで十六年 (Seize ans d'habitation dans l'arc des Ryûkyû), dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.17, op.cit., p.274-275.)

857 « *Avant l'histoire écrite, pendant une longue, très longue, presque assoupissante période, l'archipel du Japon, de l'extrémité nord jusqu'aux îles de Yonaguni tout au sud, a sans aucun doute mené continuellement une expérience commune.* » 記録歴史以前に、なおずっとずっと長い眠くなるような歳月をかけて、日本列島は、北端から南端与那国島までをひっくり返して、ひとつの共通体験を営みつつけていたのにちがいはあるまい。(SHIMAO Toshio, « *Ryûkyû-ko no kyûinteki na miryoku* » (琉球弧の吸引力的な魅力 Le charme aspirant de l'arc des Ryûkyû), dans *Shimao Toshio zenshû* vol.17, op.cit., p. 296)

Dans « Nantô sekai o mita watashi » 南島世界を見た私 (Moi qui ait vu le monde des îles du Sud), racontant une discussion avec le dessinateur de manga Tsuge Yoshiharu, Shimao se dit stupéfait que celui-ci ait dit de *Shi no toge* que le roman était d' « *inspiration purement japonaise* » (ワ的な発想⁸⁵⁸) : « *Moi qui ai voulu écrire Shi no toge avec l'inspiration d'un Emishi, pourquoi s'est-on mépris en pensant qu'il était d'inspiration japonaise ?* » (« 死の棘」は私が「エミシ」の発想で書いて来たつもりなのに、どうして「ワ」のそれとまちがえられてしまったらう。⁸⁵⁹) s'interroge-t-il ainsi. On voit à travers cet exemple comment la création romanesque s'entrelace au projet de déconstruction/reconstruction du Japon et au final il ne semble pas du tout évident de savoir lequel vient en premier, tant le désir de littérature fait corps avec l'imagination volontiers romanesque de *Yaponeshia*.

Cependant, on peut aussi s'étonner à première vue qu'en dépit du fait que Shimao désigne Amami et les îles Ryûkyû comme des territoires « *terriblement littéraires* »⁸⁶⁰, l'auteur en ait finalement donné si peu de représentations romanesques. Certes, le monde de l'île est évidemment mis en scène dans les récits de guerre, mais il y apparaît essentiellement comme condensé à l'intérieur du huis clos spatio-temporel que constitue la mission de *tokkôtai*. En dehors de quelques nouvelles, comme *Kawa ni te* (1959), *Haishi* 廃址 (1960)⁸⁶¹, *Shima e* (1962), et des échos qu'en laissent les comptes rendus de rêve des *yume nikki*, Shimao aura malgré tout davantage discoursé sur les îles du Sud qu'il ne les aura directement mises en scène dans la partie proprement romanesque de son œuvre.

En revanche, la « grande œuvre » que Shimao accomplira à Amami est évidemment *Shi no toge*. Son écriture couvre presque toute la période d'installation de l'auteur sur l'île, puisqu'il déménage de celle-ci en 1975, soit un an avant l'achèvement du douzième et dernier chapitre du roman. Faut-il voir un

858 L'adjectif *wateki* renvoyant ici aux Yamato, c'est-à-dire les habitants de la « métropole », les « Japonais » au sens traditionnel du terme.

859 SHIMAO Toshio, « Nanto sekai o mita watashi » 南島世界を見た私 (Moi qui ait vu le monde des îles du sud), dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.14, op.cit., p.428.

860 « Bungaku hatsuru tokoro », op.cit., p.73 : « *L'excitation que je ressens sur ces îles est terriblement littéraire* . » (この島で感受する興奮ははなはだしく文学的なのだ。)

861 *Haishi* 廃址 (« Ruines ») : court récit de 1960 décrivant le retour d'un narrateur fictif et de sa femme sur l' « île de K » dix ans après la guerre (*Haishi*, dans *Shimao Toshio sakuhinshû*, vol.3, op.cit., p.289-300).

lien de cause à effet dans le fait que Shimao soit parvenu à écrire ce qui reste son plus grand chef-d'œuvre alors qu'il se trouvait installé dans l'archipel des Ryûkyû, isolé de la métropole ?

Nous avons vu que le maître mot du roman était l'entrecroisement – des perspectives, des littératures, et même des conceptions du rêve. On peut étendre ce même principe d'analyse du roman, comme du reste l'a fait une partie de la critique⁸⁶², à l'entrecroisement de la métropole et des îles du Sud. L'épouse du narrateur apparaît d'ailleurs dans le récit comme la gardienne du mythe et des traditions perdues, là où Toshio est représenté comme un vagabond urbain, un briseur de foyer ayant arraché à sa terre ancestrale une jeune fille des îles. Toutefois le roman garde pour théâtre exclusif le monde urbain de Tokyo ; on a d'ailleurs constaté à ce sujet que les quelques intentions synthétiques de l'auteur, unissant par une progression dialectique le monde de Tokyo au monde de l'île et qui ont pu, à un moment, influencer l'écriture du roman, n'aboutissent finalement pas.

Si *Shi no toge* a affiché, dans sa composition, l'influence de la recherche de *Yaponeshia*, il en a donc aussi manifesté les limites. Le corpus de réflexions sur la culture des Ryûkyû accumulé par Shimao en deux décennies aura, de manière générale, moins influencé son entreprise romanesque que l'auteur ne le souhaitait sans doute. J'en veux pour preuve une interview accordée en 1970 où il exprime son projet d' « imaginer un petit village des îles du Sud, et d'écrire une série de nouvelles à propos de diverses personnes qui y habitent » (南の島の小さな部落をひとつ想定して、その中に住むいろいろなひとのことをそれぞれの短編にして書いてみたい). Shimao espérait là « exprimer les attributs humains logeant à la racine de son propre cœur » (そこで自分のこころの根っこに巣食う人間の属性をあらわしてみたい⁸⁶³).

Cependant, on ne trouve pas trace, par la suite, de ce projet. Peut-être l'auteur s'est-il heurté dans sa tentative de donner une expression littéraire au monde des îles du Sud au « mur » du *monogatari* – c'est-à-dire à la difficulté d'

862 Satô Izumi par exemple dit que le mérite de la pensée littéraire de Shimao est de montrer un parallèle entre l'interpénétration de la littérature onirique et de la littérature réaliste et les rapports entre les îles du Sud et le Japon (Satô, op.cit., p.199).

863 SHIMAO Toshio, « Semai taiken, shizuka na fûkei » 狭い体験、静かな風景 (« Une expérience étroite, un paysage paisible »), interview donnée au *Yomiuri Shinbun* 読売新聞 du 2 mars 1970, dans *Yume no keiretsu*, op.cit., p.255.

« imaginer » consciemment un univers et d'écrire à la troisième personne en se passant d'une expérience vécue par lui-même. Les îles seront donc restées pour lui le territoire par excellence du rêve, là où réalité et fiction pouvaient se condenser harmonieusement.

Au final, l'œuvre qui se rapporte le mieux à *Yaponeshia* s'avère finalement être *Hi no utsuroi*, non seulement parce qu'elle décrit le quotidien de l'auteur à Amami au début des années 1970, mais parce qu'elle est à de nombreux égards une métaphore du rapport que Shimao entretient avec ses « pays originels », comme la conclusion du journal incite à le penser.

3) La conclusion de *Hi no utsuroi* : autour d'un double voyage vers le « pays natal »

Journal de la vie quotidienne, *Hi no utsuroi* est aussi un journal de voyage(s). Ces voyages occupent une partie importante du second tome, mais on en trouve déjà un dans le premier, en l'occurrence ce voyage à travers Okinawa dont le point d'orgue, cité précédemment, est une réminiscence du passé lointain à partir de la perception de voix d'enfants en train de réciter leurs leçons. Dans le second tome, l'auteur accomplit cette fois deux voyages successifs dans le Tôhoku, l'un en août 1973, le second en octobre de la même année. Le premier, effectué pour le compte de la maison d'édition Gakushû Kenkyûsha 学習研究社, voit Shimao partir sur les traces du poète Miyazawa Kenji 宮沢賢治 (1896-1933), dans la région natale de celui-ci (le département d'Iwate). Le second, accompli à titre privé, prend place dans le propre pays natal de l'auteur, la région de Sôma 相馬, plus exactement à Odaka 小高 (appelé aujourd'hui Minami-sôma 南相馬), dans le département de Fukushima, d'où les deux branches de sa famille sont originaires. Il s'agit donc de deux épisodes de « retour au pays natal », thème par excellence du récit de voyage depuis les origines du genre dans la littérature japonaise, que Shimao perpétue dans le Japon de la pleine croissance et de l'exode rural des années 60 et 70⁸⁶⁴.

864 Le thème du « pays natal » dans la littérature moderne japonaise est très présent depuis la fin du XIXe siècle jusqu'à la guerre, et s'associe souvent à une critique de la modernisation ou de l'occidentalisation du Japon. Un exemple en est le célèbre essai de 1933 par

À l'instar des *nikki*, les *kikôbun* 紀行文 (récits de voyage) tiennent une place non négligeable dans l'œuvre de Shimaô. Le plus important d'entre eux est celui qui relate son voyage en Europe de l'Est dans les années 60 (*Yume no kage o motomete*), mais il en existe beaucoup d'autres et ce dès le début de la carrière de l'auteur, puisqu'on trouve déjà dans ses écrits de jeunesse un grand nombre de textes racontant ses voyages d'adolescents à Kyûshû ou au-delà.

Dans son essai « Dôshite shôsetsu o watashi wa kaku ka », Shimaô explique d'ailleurs que dans sa jeunesse, après son rejet de la poésie, il s'est tourné vers le récit de voyage, avant d'évoluer par la suite vers le roman – comme si le voyage était une phase de l'évolution de son ambition romanesque⁸⁶⁵. De manière plus générale, le motif du voyage imprègne indiscutablement toute l'œuvre de Shimaô, tant ses récits aiment à mettre en scène un narrateur voué à l'errance ou au vagabondage, recherchant désespérément le chemin du foyer ou à l'inverse déambulant sans but dans le chaos du rêve. Comme y fait allusion le titre du récit du voyage en Europe de l'Est (*Yume no kage o motomete*, « À la recherche de la trace du rêve »), que Shimaô puisse faire une analogie entre voyage et rêve n'est en effet pas douteux. Dans un essai de 1970 appartenant à la série des essais sur les îles du Sud, « Amami - Okinawa no kôsei no hakkutsu », qui a pour thème la découverte des différences entre les îles Ryûkyû et le Japon de la métropole, l'auteur déclare ainsi :

私の小説には、夢の体験を書いたものが幾つかあるが、夢は、日常とは別の次元の、習慣とかきまりから解き放されている世界の体験である。私たちはこの夢の体験によって、覚めているときには味わえぬ自由を感じることができるが、外国旅行の日々には、これに似た自由を感じることができた。逆にいえば、外国を回っているときは、夢のなかの体験に似た状態だと言えるかもしれない。⁸⁶⁶

Dans mes romans, j'ai souvent raconté mes expériences en rêve, et les rêves sont l'expérience d'un monde d'une autre dimension que celle du quotidien, où on est libéré de ses habitudes et de ses règles. Par l'expérience du rêve,

Kobayashi Hideo, « Kôkyô o ushinatta bungaku » 故郷を失った文学 (Une littérature qui a perdu son pays natal). Après-guerre, et pendant la période de haute croissance, le thème semble perdre en importance. Voir Stephen DODD, *Writing Home : Representations of the Native Place in Japanese Literature*, New York, Harvard University Asia Center, 2004.

865 « Dôshite shôsetsu o watashi wa kaku ka », dans *Shimaô Toshio zenshû*, vol.14, op.cit., p.261.

866 SHIMAO Toshio, « Amami - Okinawa no kosei no hakkutsu » 奄美・沖縄の個性の発掘 (La mise au jour de l'originalité d'Amami et d'Okinawa), dans *Shimaô Toshio zenshû*, vol. 17, op.cit., p.181.

on ressent une liberté qu'on ne saurait goûter quand on est éveillé, et pendant qu'on voyage à l'étranger on éprouve une sensation comparable de liberté. Pour le dire à l'envers, quand on parcourt un pays étranger, l'état dans lequel on se trouve ressemble à celui des expériences de rêve.

On observe par exemple cette analogie en action dans un récit de voyage de 1965, *Shiheki no machinaka de* 市壁の町なかで (Dans les rues de la ville emmurée), inspiré d'un séjour à Porto Rico. Le narrateur y erre seul dans cette ville fortifiée d'un pays dont il ne parle pas la langue. Il découvre dans son hôtel une fresque murale effrayante représentant un massacre, puis rencontre une étrange femme parlant à moitié japonais, qui tient à l'inviter chez elle pour lui faire écouter un disque de *shamisen*. La conclusion de ce court récit, qui n'est pas inclus par hasard dans le recueil *Yume no keiretsu*, est que tout cela n'était peut-être qu'un rêve : « *Avais-je vraiment vu cela de mes propres yeux ? N'était-ce pas plutôt des choses arrivées en rêve ?* » (実際にこの目で見たのだったか。もしかしたら夢の中のできごとではなかったのか。⁸⁶⁷), finit par se demander le narrateur. On voit ici comment chez Shimao, comme pour la construction de la réminiscence, l'expérience du rêve a pu servir de modèle narratif à celle du voyage.

Cependant, ce goût de rêveur pour le voyage doit aussi se partager avec le désir d'ancrage, et le fantasme de la continuité que *Hi no utsuroi* met si bien en lumière. Higa Katsuo évoque ce paradoxe en constatant que « *Shimao est un auteur qui dégage un fort parfum d'ancrage local, et la raison en est que ce romancier est sans cesse, et en toute conscience, à la recherche de ses « racines »* ».⁸⁶⁸ Aussi bien souvent, quand Shimao décrit ses voyages, il ne s'agit pas seulement de se déplacer dans l'espace, mais aussi de se déplacer dans le temps. La conjonction du voyage dans l'espace et de celui dans le temps, du goût de l'errance et de la passion de l'enracinement, nous amène logiquement au thème du pays natal, qui se déploie par deux fois dans *Hi no utsuroi*.

Shimao évoque la question du pays natal à plusieurs reprises dans son œuvre, et notamment dans un essai de 1962 intégré aux essais sur les îles du Sud,

867 SHIMAO Toshio, *Shiheki no machinaka de* 市壁の町なかで (Dans les rues de la ville emmurée), dans *Yume no keiretsu*, op.cit., p.23.

868 島尾は土着の香りを強く持っているといったが、それは島尾が「根」をたえず意識して追っている小説家からである。(Higa, op.cit., p.318).

« Furusato o kataru » ふるさとを語る (Raconter le pays natal). S'y présentant comme un voyageur errant, l'auteur affirme que cette dénomination de « pays natal » ne saurait être qu'un idéal, et à cette époque, cet idéal renvoie naturellement à Amami Ôshima, « *qui a la possibilité de nouer un lien profond entre le présent et le futur* » (現在と将来に深いかかわりを結ぶ可能性をもつ奄美大島⁸⁶⁹). Dans la perspective tracée par la théorie japonésienne, Amami est le pays natal car elle « *assume la signification projetée par le territoire appelé le Japon* » (日本という地域の投影の意味を背負うものとして、それは私の郷土となる。), et de surcroît – c'est là un élément moins « idéaliste » du rapport que l'auteur entretient avec ce territoire – c'est le lieu dont Shimaô a « *reçu le poids du sang* », à travers son union avec Miho (妻を通して島の血の重さを受けた).

Cependant, on sait à travers la lecture de *Hi no utsuroi* que l'entreprise de « naturalisation » en terre d'Amami ne réussit pas tout à fait, puisque la « dépression » qui survient continuellement à partir de la fin des années 60 vient justement souligner la rupture des « *liens profonds entre le présent et le futur* » chez le narrateur du journal et manifester une perception perturbée du temps. Pour Shimaô, la question du pays natal reste ainsi, même bien après le déménagement censé être salvateur vers Amami, un problème irrésolu.

Le premier « voyage au pays natal » de *Hi no utsuroi* prend place au début du mois d'août 1973. Si ce voyage a pour justification la demande d'une revue d'un reportage littéraire autour du pays natal de Miyazawa Kenji (ce que le narrateur appelle d'abord « *la tâche imprécise d'aller sur les traces topographiques d'un écrivain aujourd'hui décédé* » (故人になった一人の文学者の地誌的な痕跡をたずねるなどという茫漠とした仕事⁸⁷⁰), pour Shimaô il va de soi qu'il constitue avant tout un autre prétexte pour faire revivre le passé, et ainsi sortir de la dépression qui se perpétue. Dans le contexte maladif qui continue d'être le sien à cette époque, on pourrait de ce fait comparer ce voyage à une sorte de cure thermale.

Cependant il ne s'agit pas ici simplement pour Shimaô de retrouver un pays qu'il a quitté il y a longtemps (l'auteur explique d'ailleurs être retourné

869 SHIMAO Toshio, « Furusato o kataru » ふるさとを語る (« Raconter le pays natal ») dans *Shimaô Toshio zenshû*, vol.16, op.cit., p.195.

870 *Zoku Hi no utsuroi*, op.cit., p.180.

plusieurs fois dans la région depuis la fin de la guerre), mais aussi de faire face à un monde dont il craint qu'il ait déjà disparu à jamais, rendant impossible le rétablissement de ce lien avec le passé dont semble dépendre sa santé mentale.

La réminiscence rencontre en fait deux obstacles potentiels. Il y a d'abord le risque que l'endroit ait changé au point qu'il devienne impossible d'y retrouver les traces de l'époque d'antan. Le narrateur s'inquiète ainsi à plusieurs reprises du risque de transformation radicale de certains lieux familiers du Tôhoku (région alors, de même que le reste du Japon, en période de pleine croissance économique) : « *La vague déception que, peut-être, il n'y aurait pas là où j'allais de traces du Tôhoku que je voulais percevoir, commençait lentement à envahir mon esprit.* » (私の行く先に私が感じたがっている東北が残っているだろうかという漠然とした失望がゆっくりと私のきもちを侵しはじめていた。⁸⁷¹), avoue-t-il, avant d'ajouter plus loin qu' « *alors que j'empruntais la quatrième route nationale, je me mettais même à l'avance en tête que, contrairement à mes espoirs, peut-être tout avait changé et que tous les indices susceptibles de me rattacher à l'époque d'autrefois avaient entièrement disparu.* » (国道四号線を通り抜けてきた私には、しかし何かすべてが変わってしまって昔のつながりを確かめる手がかりなど全く失われてしまっているのではないかとあらかじめ期待をはずす身構えにさえなっていた。) Si son angoisse est réelle, explique-t-il par ailleurs, ce n'est pas tant parce qu'il est incapable d'accepter le changement que parce que l'atmosphère de la campagne du Tôhoku fait partie de ces éléments « stables », « certains » du passé dont la réminiscence lui permet de retrouver la saveur.

Toutefois, le narrateur ne se comporte pas là en un vulgaire nostalgique. Il se méfie justement du « faux passé » que constitueraient les traces d'un patrimoine préservé mais dépourvu de lien avec le présent. Lorsqu'il se rend par exemple à Hiraizumi, et qu'il visite le célèbre Chûsonji⁸⁷² il raconte la visite qu'il avait faite quarante ans auparavant, pendant laquelle la beauté et l'importance historique du bâtiment l'avaient laissé froid :

その時期にだけぼつんと頗る孤独な私たちで、しかも東北のような冥闇の土地に京都まがいの文化が栄えていたなどということがどうして信じられる

871 Ibid., p.163.

872 Chûsonji 中尊寺 : Temple bouddhique de l'école Tendai érigé au XIIe siècle à Hiraizumi (département d'Iwate) par Fujiwara no Kiyohira, surtout renommé pour sa « salle dorée » (Konjiki-dô 金色堂).

だろう。あと先やまわりのつながりが無くては、ただそう言って見るだけの迂闊な歴史の捏ねごとに過ぎないのではないか。もしそれが事実であるのなら、その影響がもっと後世まで尾を引いてなければならぬはずだ。しかしそんな気配は見られないし、平泉を含めた東北からは国史の中で沸騰する時期を引き出すことなどができそうもなかった。もしそこに目もあやな伽藍がたとえ残っていたとしても、それは歴史とはかかわりの無い気まぐれに流れ寄った漂流物に過ぎまい、とでも思っていたようなのであった。⁸⁷³

Comment aurais-je pu croire face à l'aspect si solitaire, si désolé, de ce bâtiment à cette époque, en cette idée d'une culture imitée de celle de Kyôto s'épanouissant dans un « pays de ténèbres » comme le Tôhoku ? En l'absence de lien avec le contexte ou les alentours, était-ce davantage qu'un débris d'histoire incongru qu'on ne regarde qu'en disant cela ? Si cet endroit reflétait la réalité, son influence aurait logiquement dû s'étendre plus encore à la postérité. Or, je ne sentais rien de cela, et je n'aurais su découvrir ainsi à Hiraizumi de même que dans tout le Tôhoku une époque d'effervescence au sein de l'histoire nationale. Je m'étais plutôt dit que même s'il subsistait encore là un temple splendide, ce n'était guère qu'une épave s'étant échouée ici au hasard des flots, et qui n'avait pas de rapport avec l'histoire.

Au Chûsonji devenu pour lui un vestige superflu, le narrateur a préféré les « vieux cryptomères » et le « chant des cigales », qui « à toutes les époques, sont restés ici les mêmes et ont contemplé en cet endroit le spectacle des hommes s'agitant puis quittant ce monde » (いつの世にも同じ姿でそこに在り、そしてその周辺で狼狽して亡び去ったにんげんのさまざま姿をじっと見てきた), lui laissant « entrevoir une existence ayant surmonté le passage du temps » (杉の古木と蟬の鳴き声に時の流れを超えた存在を垣間見せられた。). L'élément naturel devient à ses yeux le gardien de la permanence des choses, capable d'unir le passé et le présent – à l'inverse du temple supposément chargé du poids de l'histoire. S'il faut peut-être voir dans ce dénigrement du Chûsonji une des piques « emishistes » classiques de l'auteur à l'égard de l'influence de la « culture de Kyôto », Shimao avertit aussi par le rappel de cet épisode au début de son voyage que celui-ci n'a pas pour objectif de recueillir un savoir désincarné, mais de retrouver le sentiment de la continuité, y compris par la plus simple expérience sensible.

Il s'agit là aussi de faire coïncider son propre passé avec cette recherche ponctuelle des traces de Miyazawa Kenji. L'évocation du voyage que Shimao a fait à Iwate quarante ans plus tôt, alors qu'il n'était encore qu'un adolescent, se superpose ainsi plusieurs fois à la découverte des « lieux de mémoire » du poète – tombe, monuments commémoratifs, lieux naturels chantés dans ses poèmes –

873 Ibid., p.166.

comme si ce n'était qu'à travers son propre passé d'adolescent qu'il pouvait comprendre Miyazawa Kenji.

Par exemple, apprenant en remontant le cours d'une rivière que celle-ci serait peut-être un endroit décrit dans la nouvelle *Kaze no Matasaburō*⁸⁷⁴, le narrateur se sent « *glissant dans une nouvelle dimension* » (異次元の場所にもぐりこんだ), « *emmené dans un autre monde, loin de la sèche agitation de la route nationale n°4* » (国道四号線の乾いたせわしさなどは違った世界のこととして遠のいてしまつて), « *revenu dans un passé vieux d'un demi-siècle, ou, plutôt, tout à coup mêlé à un lieu qui n'était ni de maintenant ni d'autrefois* » (私は半世紀も昔に遡り戻つた、というより、いきなり今も昔もない場所にまぎれこんだのだと思つた。⁸⁷⁵). Inspiré par cette atmosphère, il voit alors, dans un passage ressemblant clairement à la description d'un rêve, les enfants du récit de Miyazawa accourir autour de lui, puis se fondant dans cette vision, rejoue pour lui-même les scènes du roman. C'est cet aspect de Miyazawa qui semble intéresser le plus l'auteur : celui avec lequel il peut, par la médiation du souvenir personnel, essayer d'interagir.

En revenant d'Iwate, le narrateur se rend aussi sur les terres natales de sa famille, à Sōma. Ce territoire lui est encore plus familier que celui du nord du Tôhoku. C'est celui dont ses deux parents sont originaires – il justifie son passage par la demande posthume de son père de lui faire construire un tombeau en ces lieux – et bien qu'il n'y ait jamais habité, il y est venu en vacances d'été tous les ans pendant son enfance, dans des circonstances comparables à celle du voyage de *Hi no utsuroi*⁸⁷⁶. Le narrateur n'est pas aveugle face aux dégradations du temps : beaucoup des membres de sa famille sont morts, ceux qui restent sont vieux et méconnaissables, et il est conscient que « *la campagne d'autrefois s'est éloignée vers un endroit d'où elle ne peut plus être retrouvée* » (もう取り返しようのない場所にかつてのいなかは遠ざかつてしまつた⁸⁷⁷). Cependant, bien que l'évolution des lieux

874 *Kaze no Matasaburō* (風の又次郎) est une nouvelle de Miyazawa Kenji de 1933 mettant en scène des enfants d'un village d'Iwate, et dans laquelle un écolier fraîchement transféré, du nom de Matasaburō, est soupçonné par les autres enfants d'être le « fils du Dieu du vent ». Elle a été traduite en français sous le titre de *Matasaburō, le vent* (dans le recueil MIYAZAWA Kenji, *Traversée de la neige et autres récits*, traduit par Hélène Morita, Paris, Noël Blandin, 2004).

875 *Zoku Hi no utsuroi*, op.cit., p.182.

876 On se rappellera aussi qu'un des chapitres de *Shi no toge, Ryūki*, s'y déroule et voit le narrateur emmener Miho dans une marche avortée vers la mort qui mène justement au cimetière d'Odaka – ce même lieu qui est revisité dans *Hi no utsuroi*.

877 *Zoku hi no utsuroi*, op.cit., p.210.

le laisse perplexe (« *Autour de nous l'environnement évolue rapidement, engendrant des sensations comme nous n'en avons jamais connu jusqu'ici* » われわれのまわりではこれまでに経験もしなかった感覚を誘発する環境がどんどん進行している), à force de stimuler sa mémoire, Shimaō finit tout de même par revivre le passé, fût-ce pour un seul moment fugace :

すると途端にほぐれはじめた私の耳は、鶏のふくみ声を聞き、又臉には庭のあちこちをその鶏たちが餌をあさってぎこちなく、だがゆっくりと歩き廻る情景が浮かんできってしまうのである。往時は消え去ることなく、そのきもちになりさえすれば、私はかつての田舎に戻ることも可能であった。私の感覚の末端には過去の質量がまだ消滅してはいないのだ。⁸⁷⁸
À cet instant précis, mes oreilles qui commençaient à se délasser perçurent le cri étouffé d'une poule, et alors à nouveau sous mes paupières apparut la scène de poules trottant ça et là lentement dans le jardin tout en picorant maladroitement leur pâture. Les temps anciens n'avaient pas disparu, rien qu'en ressentant les choses de la sorte, il m'était possible de revenir dans la campagne d'autrefois. La masse du passé, qui se trouvait au bout de mes sens, n'était pas encore anéantie.

Ce que met également en valeur l'épisode du retour à Sôma est le fait que la réminiscence ne demande pas seulement une présence physique et une perception particulière des sens mais aussi de retrouver un certain *rythme* d'existence semblable à celui d'autrefois. Le narrateur insiste par exemple beaucoup sur le fait de se déplacer à pied, et, en contraste, déplore le rythme accéléré de la conduite automobile devenue omniprésente dans l'environnement même de son « pays natal ». « *Je ne pouvais me dégager du fantasme que l'époque d'autrefois, où l'on était forcé de marcher à pied et où les voitures n'étaient pas répandues, était plus riche que celle d'aujourd'hui* » (私には自動車などが普及しておらずどこに行くにも歩くほかはなかった昔のほうが充実していたと感ずる錯覚から抜け出せない。⁸⁷⁹), affirme-t-il en conséquence.

Ces récits de voyage au Tôhoku se signalent par la longueur démesurée des entrées du journal (la semaine du 4 à 11 août que passe Shimaō dans Iwate puis la région de Sôma prend à elle seule plus de soixante-dix pages du second tome de *Hi no utsuroi*), représentant la patience méticuleuse que met le narrateur à traquer dans le moindre recoin de son pays natal non seulement les signes du passé mais aussi la possibilité de le revivre. La rupture d'un jour à l'autre est

878 Ibid., p.216

879 Ibid., p.217.

également beaucoup moins nette : le narrateur évoque fréquemment les événements de la veille avant d'enchaîner directement sur ceux de la présente entrée du journal, comme si celui-ci était devenu un même flux dans lequel la coupure des jours n'intervenait plus que de manière symbolique. Enfin la « dépression » tenace dont souffre le narrateur est de surcroît totalement absente de ce périple ; elle ne reprend ses droits, comme par enchantement, que le lendemain même du retour à Amami.

Le passé n'a en effet guère d'intérêt pour l'auteur s'il n'est que la constatation objective de ce qui n'est plus et qui ne peut plus être vécu. L'évocation du passé, mélangé au présent, est synonyme d'arrêt provisoire du temps, et en cela sa perception est toujours hautement fragile. Le narrateur paraît en effet sans illusion sur les limites de ce pouvoir. L'une des réminiscences les plus fortes, où le narrateur revoit devant lui l'ensemble de sa famille, morts et vivants mêlés, prend ainsi place une nuit, bien qu'il ne garde pas moins conscience que le lendemain matin, tout sera évaporé : « *Quand le matin arrivera, l'illusion du soir pâlera comme le brouillard qui se dissipe, puis bientôt tout s'effacera complètement, et la sensation de la réalité reviendra dans mon corps.* » (朝方になると、夜の妄想は霧がはれるように淡くなり、やがてそれがすっかり消え去ると、からだに現実的な感覚が戻ってくる。⁸⁸⁰). Cette impression de retour à la réalité après la nuit indique que l'analogie avec le rêve est, une fois de plus, latente : l'auteur ne confie-t-il pas en quittant le Tôhoku qu'il sombre à présent dans l'« *inquiétude de l'errance, lorsque l'on sent que tous les liens avec un endroit qu'on a connu une fois en rêve ont été rompus* » (夢の中一度来たことのある場所をあと先を断ち切られた感じの中で又さまよい歩いているふうな不安⁸⁸¹) ?

Le second voyage dans le Tôhoku prend place du 14 au 20 octobre 1973, de nouveau au « pays natal » de Sôma. Cette fois-ci, Shimaô est accompagné de sa femme et de son fils Shinzô. Le but de ce voyage est donc a priori plus clairement personnel que le premier, qui était lié à un objectif professionnel ; le narrateur fait d'ailleurs, entre Amami et le Tôhoku, une halte à Kôbe, ville qu'il a habité dans son enfance puis après-guerre. Cependant, en arrière-plan du second

880 Ibid., p.215.

881 Ibid., p.226.

voyage figure cette fois un projet de déménagement, puisque Shimaō envisage sérieusement de quitter Amami pour s'installer sur les terres de ses propres ancêtres. Ce projet ainsi que la présence de sa famille autour de lui placent alors le narrateur dans une configuration différente, qui modifie grandement sa perception du « pays natal » :

私の傍には、過去の私のそんな体験とはかかわりのない南島生まれの妻と大学生の息子が居て、移住の計画を抱きながら新しい土地に乗り込む思いで緊張していたのである。私は感情だけが先走っていることがわかっていて。結局かつての田舎がどんなになつかしくても、状況はすっかり変わっているにちがいない、今はむしろそこには行って行かなければならぬ戦場とさえ見えはじめていることを覚らねばならなかった。⁸⁸²

J'étais nerveux à l'idée de pénétrer sur un nouveau sol tout en nourrissant ce projet d'installation, avec à mes côtés ma femme née dans les îles du Sud et mon fils étudiant, que rien ne rattachait au passé que j'avais vécu ici. Je sentais que je m'étais laissé entraîner par mes sentiments. Quelle que soit la nostalgie que j'éprouvais pour la campagne d'antan, la situation avait totalement changé, et il fallait plutôt que je comprenne que je commençais à considérer cet endroit comme un champ de bataille dans lequel je devais pénétrer.

Le « pays natal » commence ainsi à apparaître ici non plus comme un paradis perdu dont la mémoire enfouie redonnerait la joie de vivre au narrateur, mais comme un territoire incertain et un lieu de contraintes (comme le signale ce *なければならぬ* « il fallait », répété ici deux fois dans la dernière phrase). Le ton de l'auteur se fait bien moins optimiste que lorsqu'il accomplissait ce circuit bucolique du mois d'août autour du souvenir de Miyazawa Kenji. Les réminiscences y sont systématiquement contrariées, comme si le second voyage était le négatif du premier. Il y a d'abord pour le narrateur le triste constat répété de la disparition ou de la marginalisation du passé, englouti par le développement urbain des années de haute croissance :

自動車の外は、まぎれもなく舗装された今の国道であって、歩く人の姿など殆ど見かけることがなく、沿道からはさまざまな交通標識が次々と目に飛び込み、或いはドライブ・インなどの欧米風な建物が視界をよぎるので、明らかにここ近年の高度経済成長期を経験した現代に居ることのまちがいないことはわかりながら、しかもその自動車を運転する人は、私にとっての、既に遠く遙かに過ぎ去った舗装などのないむき出しの凸凹土道の田舎の風景の中でしか生きていない人であることが、そのあいだに結びつきようのない

882 Ibid., p.342-343.

断絶を感じさせ、私はどちらにも属さない奇妙な中間の境域に連れ込まれたような、一沫の寂寥を伴った変な気分⁸⁸³に落ち込んだのであった。
À l'extérieur de la voiture, la route nationale était à présent impeccablement asphaltée, on apercevait très peu de silhouettes de passants, et le long de la voie divers panneaux de circulation sautaient successivement aux yeux, ou bien des bâtiments à l'occidentale, drive in et autres, passaient devant mon regard, et tout en comprenant qu'on se trouvait ici en plein dans cette époque actuelle de haute croissance économique, à l'idée que les gens qui conduisaient ces voitures étaient les gens qui vivaient dans ce qui était pour moi un paysage rural, déjà si lointain, de vieilles routes cabossées sans revêtement, je sentais entre les uns et les autres une faille impossible à combler, si bien que j'avais l'impression de me retrouver, avec un vague sentiment de désolation, entraîné dans une étrange zone intermédiaire où je n'appartenais ni à l'un ni à l'autre monde.

Ce ressenti face à l'évolution urbaine d'Odaka⁸⁸⁴, qui prend aujourd'hui une résonance singulière quand on songe au sort de la ville plus de quarante années plus tard, n'est pas seulement l'évocation d'un remplacement implacable de l'ancien par le neuf. Il est plutôt le sentiment d'une confusion temporelle qui est le pendant opposé de sa propre méthode de réminiscence ; ici passé et présent se mélangent bel et bien dans l'esprit du narrateur, mais de manière inharmonieuse, mêlant un passé atrophié à un présent négateur, l'un comme l'autre rendant impossible l'impression de la continuité et créant à l'inverse une « *faille* » (断絶 *danzetsu*).

Si, dans le premier voyage, l'évocation de la nature dominait, ce voyage-ci se focalise davantage sur l'élément social – les habitants d'Odaka, en premier lieu les membres de la famille du narrateur, amis d'enfance ou vieilles connaissances, puis les endroits qu'ils habitent et utilisent au quotidien. Cette focalisation paraît une conséquence logique du projet de déménagement : il ne s'agit plus pour le narrateur d'essayer de faire corps par les sens avec un environnement familial, mais de s'y intégrer pleinement en tant qu'individu.

Peut-être par voie de conséquence, ses réminiscences perdent leur pouvoir de résurrection, et ne retiennent plus que l'aspect destructeur du passage du temps.

883 Ibid., p.353-354.

884 Devenue le quartier sud de la ville nouvelle de Minami-Sôma, Odaka fut ravagée par le tsunami qui s'abattit sur les côtes du Tôhoku en mars 2011. Elle fit ensuite partie de la zone d'évacuation mise en place par les autorités japonaises dans un rayon de 20km après l'accident de la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi, et est restée largement, pendant plusieurs années après la catastrophe, une ville fantôme. Coïncidence troublante de plus, la construction de la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi, située à quelques kilomètres au sud de la ville, date des environs de la double visite de Shimao dans le Tôhoku décrite dans *Hi no utsuroi*.

Personnes, lieux et coutumes deviennent tour à tour des objets de désenchantement :

記憶に沈むかつてそこで動いていた生活の気配はなお濃密に漂っているのに、当の人間のほうは激しく移り変わってしまったからだ。もっとも当時を分かち合える豊記伯父(祖母の四男)とちよちゃん(祖母の次男の長女)の二人がすぐかたわらに居たのだが、それは却って一層遙かな気分を際立たせるに役立つだけであった。流れ去った時はもう取り戻しようがない。⁸⁸⁵

Le parfum de la vie qui se déployait ici autrefois et qui était plongé dans ma mémoire flottait encore fortement dans l'air, mais les gens d'ici avaient eux radicalement changé. L'oncle Toyoki (le quatrième fils de ma grand-mère) et Chiyo-chan (la fille aînée du premier fils de ma grand-mère), avec qui je pouvais partager cette époque, avaient beau être là à mes côtés, leur présence ne faisait au contraire que renforcer plus clairement encore mon impression de très grande distance. Le temps parti ne reviendrait plus jamais.

今私の目の前に横たわる庭は、ひどく手狭な寂しい場所としか感じられない。(中略)総ては過去に呑みこまれ、不断の秩序に従ったままでは、それを呼び戻すなどできることではない。⁸⁸⁶

Le jardin que je voyais à présent devant mes yeux ne me semblait plus qu'un minuscule endroit désolé. (...) Tout avait été englouti par le passé, il m'était impossible de m'en rappeler en invoquant un ordre immuable.

風俗は言うまでもなく言葉遣いまで昔のいなかのあの独特のにおいがすっかり消え失せてしまったのが、自分の衰えと重なり如何にも寂しいきもちに引き込まれていたからだろう。⁸⁸⁷

Les coutumes bien sûr, mais même la façon de parler, et tout ce qui était propre à la campagne d'autrefois avaient disparu, et je sentais que je m'enfermais dans un profond sentiment de désolation, auquel s'ajoutait celui de mon propre déclin.

Ces échecs successifs de la réminiscence manifestent avec le premier voyage un contraste d'autant plus violent que les lieux sont exactement les mêmes et qu'ils sont traversés une poignée de semaines plus tard. Ainsi, en trois mois à peine, tout ce qui rattachait le narrateur à cette terre d'Odaka paraît désormais appartenir à une époque révolue, le plongeant dans la solitude L'adjectif *sabishii* (« seul », ou « triste ») revient sans cesse au fil de ces pages et la tristesse du non retour aggrave le sentiment de déperdition physique et psychique du narrateur – comme par une cruelle ironie, puisque c'était justement la mémoire du passé qui,

885 *Zoku Hi no utsuroi*, op.cit., p.355.

886 *Ibid.*, p.356.

887 *Ibid.*, p.362.

jusqu'ici, lui redonnait de la force. Face au « sentiment de désolation », la méthode de traitement par la réminiscence qu'a suivi régulièrement le narrateur depuis le début de *Hi no utsuroi* paraît en effet inopérante, au point qu'il finit par en remettre en question le bien-fondé.

Progressivement, le narrateur prend en effet conscience des limites du pouvoir de sa mémoire. Il se rend compte, non sans déplaisir, que son identification au passé et au « pays natal » d'Odaka n'a rien en réalité de très solide. « *Plus je réfléchissais, plus tous ces liens, ces paysages, m'apparaissaient comme quelque chose de terriblement grotesque, un jugement dont bien sûr nous-mêmes n'étions pas exclus, et cette pensée me remuait le cœur.* » (あれこれ考えるとそれらのすべてのかかわりや風景が(勿論自分たちをも含めて)ひどくグロテスクなものに見えてきて心が騒いだ。⁸⁸⁸). Le sens du pays natal s'évapore ; ce qu'il éprouve à l'égard de son passé n'est plus l'impression décisive d'avoir atteint l'intemporalité, et l'immortalité, mais une simple « *nostalgie engourdie* » (しびれるようななつかしさ).

Ce narrateur finit même par se demander s'il est bien en droit d'appeler la terre où il est « revenu » un « pays natal ». Méditant longuement sur sa vie, il se rappelle qu'il n'est pas né ici : ce sont ses parents qui viennent de Sôma, lui par contre est né à Yokohama. Par conséquent, son « pays natal » devrait désigner tout aussi légitimement Yokohama que le Tôhoku. De surcroît, il n'a jamais cessé, par la suite, de déménager : de Yokohama à Kôbe, puis Kyûshû, et au-delà, dans les îles du Sud. Ce sont autant de « pays natus » auxquels il s'est identifié dans une quête générale des origines qui lui apparaît, rétrospectivement, comme artificielle. Or si cette révélation lui est pénible, elle porte aussi la marque libératrice de la vérité :

もし私が相馬で生まれていたとなれば、私はまぎれもなく相馬の宿命を背負い、迷いなく出身地を相馬と言明することができるだろう。しかし私は生涯の半ばを大幅に越えた今に至るまでもそのことに気づかず、ふしぎな猶予の世界に漂って居たことになるわけである。すると仮の土台の上に築かれた私の生涯は音を立てて崩れ落ちた気分になった。いやそうではなく、

888 Ibid., p.365

仮の幻影が消え、実像をしっかりとつかまえて得た私は、一種の大変身を遂げ、二倍の可能性を手中にしたのではあるまいか。⁸⁸⁹

Si j'étais né à Sôma, j'aurais pu affirmer sans hésitation que c'était mon pays natal et que j'en portais indubitablement le sort sur mes épaules. Mais jusqu'à aujourd'hui, même après avoir passé largement le cap de la moitié de ma vie, j'avais ainsi laissé ce point dans un étrange état de sursis, incapable d'en prendre conscience. Aussi j'avais l'impression que les fondations provisoires sur lesquelles avait été construite mon existence s'étaient écroulées à grand bruit. Mais était-ce le cas ? Plutôt, l'illusion factice s'était évanouie, et ainsi, en saisissant fermement l'image réelle, n'avais-je pas accompli une métamorphose radicale et obtenu une double possibilité ?

Prenant conscience de la multiplicité de ses origines, et du caractère fictif de son pays natal, Shimao renonce en même temps à son projet de déménagement⁸⁹⁰. Cependant, c'est aussi ici dans ce passage final la fonction même de la réminiscence que le narrateur remet en question. Le « *fudan no kibun* », « sentiment de la continuité », qu'elle rendait possible, apparaît de ce fait comme une autre illusion, qui n'a eu de valeur que dans la ponctualité de la mémoire sensible et du rêve. Le « pays natal », en somme, n'était qu'un songe, qui s'est dissipé lorsque le narrateur a tenté de le prendre pour une réalité.

4) L'éternel retour du faux départ

Même désillusionné, le narrateur de *Hi no utsuroi* n'en a pas fini avec son entreprise de redécouverte du passé, lorsqu'il médite par exemple à son retour à Amami sur de vieux *scrap books* dans lesquels il a documenté pendant des années les traces (coupures d'articles de journaux, d'essais sur son œuvre etc) de son passé littéraire et qu'il s'avoue à lui-même qu'il n'était ainsi ce jour là « *pas encore prêt à échapper à la tentation de pouvoir rechercher le vrai et le faux lui-même* » (虚と実の自分を探れる魅惑から私はまだ逃れられそうではなかった。⁸⁹¹). Cependant le récit du second voyage au Tôhoku, qui clôture presque le journal puisque celui-ci

889 Ibid., p.373

890 Dans la réalité, Shimao finira bel et bien par déménager en 1975, pour s'installer d'abord à Ibusuki (département de Kagoshima), puis près de Yokohama, avant de connaître une fin de vie dans l'errance, puisqu'il changera plusieurs fois de lieu d'habitation de 1981 à sa mort. Rappelons aussi que l'année 1972 qui est relatée dans *Hi no utsuroi* est aussi celle où Shimao publie l'avant-dernier chapitre de *Shi no toge*, lequel s'intitule *Hikkoshi* (Le déménagement).

891 *Zoku Hi no utsuroi*, op.cit., p.393.

s'achève quelques jours plus tard, éclaire indubitablement *Hi no utsuroi* d'une lumière différente et pousse à interroger l'arbitraire apparent de la construction du journal.

L'aspect fictionnel qu'en introduction de ce chapitre nous avons cru pouvoir discerner dans le décalage temporel que présente l'écriture du journal par rapport aux événements rapportés semble trouver ici une confirmation. Non pas qu'il faille remettre en cause l'authenticité des faits décrits par Shimao : il s'agit plutôt de comprendre que l'exercice du *nikki* a aussi exprimé pour lui le désir de parvenir, *avec le temps*, à se détacher de lui-même, afin de tirer une vérité plus générale que la successivité en apparence vide de sens des « jours » ne le laisse paraître.

Malgré les préventions usuelles de Shimao pour noyer le texte dans le fil perpétuel d'un quotidien sans interruption, en affirmant notamment que l'arrêt définitif de son écriture a simplement dépendu des contingences de sa publication, voire de sa réticence maintes fois revendiquée envers la construction romanesque⁸⁹², il est en effet difficile de ne pas voir dans l'épisode du déménagement avorté à Sôma le dénouement d'une intrigue sous-jacente à l'ensemble du journal. On peut ainsi comprendre l'ensemble des réminiscences qui s'accumulent depuis le début du texte, justifiées par le désir de guérison d'une dépression inapaisable, comme tendant consciemment ou non vers cet objectif final du retour au « passé » du pays natal. Or c'est bien lorsque le narrateur se met à matérialiser le retour par le déplacement physique puis par la volonté de présence permanente que l'illusion de la réminiscence se dissipe, exactement, là encore, comme celle du rêve au réveil.

À ce titre, le long rêve composite du 30 décembre 1972, que nous avons déjà évoqué au début du deuxième chapitre, semble a posteriori renfermer beaucoup de la symbolique qui éclate à la fin du journal. Rappelons que l'auteur parle de ce rêve comme d'un amalgame de songes reconstitués dont on peut

892 « Si dans « *Hi no utsuroi - suite* » les thèmes apparaissent comme plus dispersés encore, ce n'est pas seulement parce que j'ai perdu entre temps l'objectif de l'écrire jusqu'au mois de mars de l'année suivante, ce qui était mon intention initiale, mais peut-être parce que ma tendance interne au refus de la construction a encore progressé. » 「続 日の移ろい」で更に主題の拡散があらわれたのは、一応の心づもりであった翌年の三月迄という目標を途中で喪失しただけでなく、私の内部で反構成への傾斜が一層進んでいたせいかも知れない。(« *Zoku Hi no utsuroi atogaki* », dans *Zoku Hi no utsuroi*, op.cit., p.406.)

« *poursuivre tant bien que mal la logique en nouant fermement bout à bout ses souvenirs* » (記憶をつなぎとめてどうにか筋道を辿れる夢) et indique l'avoir écrit avec un objectif avoué de cohérence narrative.

On y voit un narrateur ayant récemment déménagé, qui ne reconnaît pas les lieux et erre en vain à la recherche de son habitation. Il entend au hasard d'une ruelle une mélodie qui semble avoir pour rôle d'éveiller les souvenirs du passé : on « *diffusait cet air dans la ruelle comme un ensorcellement, pour que les gens qui l'avaient entendu ne serait-ce qu'une fois le reconnaissent immédiatement en se disant « ah, oui, c'était bien cette île !* » » (一度それをきいた者にとっては、あああの島！とすぐにそれとわかる旋律を、その小路を呪縛するかのごとく放出させていた。). De ce fait, le narrateur « *se dit qu'il pourrait peut-être rester là sans se faire remarquer, par un simple hochement de tête en guise d'assentiment.* » (たぶんそこで私はある了解のうなずきのもとで目立たずに居ることができるだろう。) Cependant, il n'en est rien. Un peu plus tard, il prend conscience « *avec une nostalgie non dénuée de désespoir* » (絶望を含んだなつかしき) du nom de l'endroit : « *Oh, nous sommes à Okinawa-mura !* », *pensais-je* » あ、ここは沖縄村と思った。C'est le moment où il comprend que dans le rêve, lui-même n'est « *là rien de plus qu'un voyageur de passage* » (私はそこでは通りすがりの者に過ぎなかったからだ。), contraint, comme à la fin du journal, au repli, à l'errance et à l'« *impatience* » perpétuelle : « *Même je voulais rester sur place là-bas pour toujours, mon impatience ne se calmait pas, et je sentais qu'il fallait que je me dépêche de quitter les lieux. Cependant, comme j'ignorais absolument à présent où je devais aller, j'étais totalement désorienté.*⁸⁹³ ».

De la réminiscence éphémère à l'enracinement raté et au retour à l'errance, c'est bien la conclusion de *Hi no utsuroi* qui paraît concentrée dans ce rêve du 30 décembre 1972, lequel précède pourtant très largement l'achèvement du journal. Qu'il soit rêve prémonitoire ou métonymie de l'ensemble de l'œuvre, il montre en tout cas que c'est également au moyen de l'onirisme que le supposé journal des années 72 et 73 s'élargit aux dimensions de l'identité narrative de l'auteur, pour tendre au final vers la construction fictionnelle. Une fois de plus

893 いつまでもそこにそうしてじっとしていたいと思っても私はせかせかと落ち着かず、早くその場を去らなければならない気になっていた。しかし私はどこに行けばよいのか全くわからなくなって途方にくれていた。(Hi no utsuroi, op.cit., p.195-196)

chez Shimaō, on peut dire que ce travail d'enfouissement du sens apparaît d'une grande subtilité, et peut-être plus encore quand il se trouve ainsi enchâssé dans la quotidienneté, soumis aux caprices du Temps.

En effet, au bout du long processus de réminiscences par la mémoire, par le rêve et par le voyage que décrit *Hi no utsuroi*, il y a bien cet impossible retour, qui fait limpiquement écho à l'impossible mort (ou l'impossible salut) que suggère *Shi no toge*, ou à l'impossible départ des récits de guerre. Ce n'est pas le moindre paradoxe de l'œuvre de Shimaō que de retrouver chez cet auteur si réticent à la construction narrative la même structuration profonde d'un texte majeur à l'autre, si bien qu'en dépit de la diversité des configurations, des formes et des époques, on a au final de *Yume no naka de no nichijō* à *Hi no utsuroi*, en passant par *Shi no toge* et *Shuppatsu wa tsui ni otozurezu*, l'impression de retrouver le même effort de représentation, sans cesse davantage approfondi, solidifié, explicité. Sans doute le sentiment du passage du temps, ou de celui des « jours », donne-t-il à l'opération un caractère plus certain et définitif, ce dont témoignent froidement les toutes dernières entrées du *nikki*. Par exemple, celle du 29 octobre :

おまけに昨今は自分の気鬱からも逃れ出る方法を見つけ得ないではないか。それは厚い鼠色の雲が低く低く垂れこめ、陽の光りなどどこからも差しようがない閉ざされたうそ寒い空の下で、毎日と同じことの繰り返しでおさえつけられている状態と変わらない。そしてそれは十年前も二十前も全く同じであったし、このあととておそらくこれといくらも変わらぬ繰り返しで終わることから免れられまいと思えてくるようなものだ。⁸⁹⁴

De plus ces jours-ci je suis apparemment incapable de trouver une méthode qui puisse me permettre de fuir ma dépression. C'est une situation identique à celle où je serais écrasé chaque jour par la répétition des même choses sous un ciel froid et fermé où de lourds nuages gris pendent toujours plus bas et que la lumière du soleil ne perce nulle part. Il en était absolument de même il y a dix ans, ou il y a vingt ans, et j'en viens à penser que je ne pourrais sans doute jamais échapper à cette répétition invariable.

Ou encore, ajoute -t-il au début de l'entrée du 31 octobre, presque en épilogue du journal :

十月三十一日

私の頭の中に血の噴き出すイメージが焼きついて剥がれなかった。はっきりしたかたちではないが、痛みが突き刺さり土台が霧散し崩れ落ちそうな、

894 Ibid., p.395

とても耐えられそうもない流血に彩られた空間が目の前に横たわっているようなあんばいだ。否そのような状態が現われそうになるために余程突っ張っていないと、或る不吉なエネルギーに負けて駄目になってしまいそうな、とでも言えようか。ひりひりしたなま傷が口をあけて待っている、宿命からはもう逃れようのない切ない感じに終日とらわれていた。⁸⁹⁵

31 octobre

L'image du sang jaillissant à l'intérieur de mon crâne est restée gravée dans mon esprit, sans que je puisse m'en détacher. Mon impression était floue, mais une douleur me perçait, et je voyais s'étendre devant mes yeux un espace inondé d'un flot de sang irrépressible, devant lesquelles les fondations étaient prêtes à céder et à s'écrouler. Ou plutôt, pouvait-on dire, devant le risque qu'une telle situation apparaisse, si je ne m'arc-boutais pas de toutes mes forces, j'avais l'impression que j'aurais cédé à une énergie funeste et que j'aurais été anéanti. J'ai été pris toute la journée du sentiment pénible que je ne pourrais plus échapper à mon destin, attendant la bouche ouverte une blessure cuisante.

Derrière le constat de la fabrication du pays natal, et de la multiplicité des origines, et même si celui-ci s'accompagne de la satisfaction d'avoir atteint une vérité, apparaît inéluctablement le retour de la « dépression », dans le sens temporel qu'elle prend dans *Hi no utsuroi*. Le narrateur retourne à un état de « multiplicité » intérieure, d'imprécision, de discontinuité, d'irritation face à la disparition du passé et la vacuité du présent. Il décide d'accepter avec fatalisme cet état d' « immobilisation dans la répétition des mêmes choses », modérant toute ambition de parvenir à une authentique « continuité ». Cependant, les ultimes entrées du journal évoquent aussi à mots couverts la perspective de la fin définitive – celle, inéluctable elle aussi, que constitue la mort physique. Le verbe « finir » (終わる), puis deux jours plus tard l'image, d'une troublante prescience⁸⁹⁶, du flot de sang jaillissant à l'intérieur du crâne, sont là pour le confirmer, participant à donner à l'achèvement de *Hi no utsuroi* un aspect plus décisif que celui des œuvres antérieures.

Faudrait-il étendre ce dénouement à l'ensemble du projet de « recherche du pays natal des Japonais » qu'est *Yaponeshia* ? À partir du début des années 70, en effet, Shimaō écrit finalement assez peu au sujet des îles du Sud, en comparaison des deux décennies précédentes. Un texte de 1971, « Amami no

895 Ibid., p.400-401

896 Shimaō étant décédé, deux années après la fin de l'écriture de *Hi no utsuroi*, d'un infarctus cérébral hémorragique.

shima kara » 奄美の島から (Depuis les îles d'Amami), publié dans l'édition du soir du *Yomiuri Shinbun* quelques mois avant la réunification du Japon et d'Okinawa, éclaire peut-être cette désaffection apparente, en manifestant un sombre désenchantement :

島のことがわからなくなった。島に来たてのころは、わからぬままにそれを知ろうとした。すると対象はすさって行って、わからないことがその領域を広げた。私はそれを追いかけて深くかかわろうとつとめたが成功せず、いたずらに歳月をかさね、十五年がまるまるたってしまった。はじめのころ、いくらかずつはわかって行くのではないかと思っていた感受も今は痕跡をうすくし、なんにも見えない、と言ってみたくなるほどだ。今までわかった気になっていたものさえ、わからぬ波にのみこまれ、その病巣の広がってきたことが感じられる。⁸⁹⁷

Je ne comprends plus les îles. Quand je suis arrivé dans les îles, tout en ne les comprenant pas, j'ai essayé de les connaître. Alors mon objet a battu en retraite, et le territoire de mon incompréhension s'est agrandi. J'ai poursuivi cet objet et tâché de nouer un rapport profond avec lui, mais j'ai échoué, et quinze longues années se sont ainsi écoulées vainement. Ma perception de départ qui me faisait penser que j'allais le comprendre petit à petit s'est à présent étiolée, et j'en viens même à vouloir dire que je ne vois rien. Même ce que je pensais avoir compris jusqu'ici a été englouti par les vagues de l'incompréhension et je sens que le foyer de la maladie s'étend.

À l'origine de ce sombre constat vient la prise de conscience de la modernisation inéluctable de l'archipel des îles du Sud, dont la reprise en main alors prochaine par le Japon préfigure la transformation en zone touristique. Par une de ces visions d'apocalypse dont il est si coutumier, Shimaō imagine le territoire irrémédiablement dévasté par la pollution et impitoyablement voué à une destruction certaine. « *Je sais que la saleté souillera inévitablement ces îles, sans en épargner une seule.* » (きっとどの島とて残されることなく、よごれがしみついてくることはわかっている。) Ces noires pensées le torturent, rappelant (ou annonçant) les symptômes de la « dépression » dont *Hi no utsuroi* décrit la survenue quelques années plus tard – l'« irritation » inapaisable qui rend impossible la perception correcte du temps :

ふっとしのびこむいらだちの気分が、考えをくぐらせ終末を思いがちになるのか。(中略)あれほど心はずんだ島めぐりの期待も色あせて、死骸のように硬化した私の心の底に沈澱してしまった。(中略)この状態からどうしても

897 SHIMAO Toshio, « Amami no shima kara » 奄美の島から (Depuis les îles d'Amami), dans *Shimaō Toshio zenshū* vol.17, op.cit., p.256.

ぬけださなければならぬが、それが医学的な治療だけではかなえられそうもないことが私を絶望の方に誘って行く。⁸⁹⁸

L'irritation qui se glisse brusquement en moi, égarera-t-elle le cours de mes pensées, jusqu'à rendre coutumière l'idée de la fin ? (...) L'espoir qui m'enthousiasmait tant de parcourir ces îles s'affadit, et se sédimente au fond de mon cœur durci comme une carcasse. (...) Bien qu'il me faille à tout prix sortir de cet état, ce n'est pas là quelque chose que je puisse espérer traiter avec seulement un remède médical et cela me pousse au désespoir.

Si ces sentiments paraissent terriblement similaires à ceux que Shimao exprime à des intervalles réguliers dans toute son œuvre (l'irritation « sans remède médical », mais aussi la sensation de se retrouver devant une « carcasse » – *shigai* 死骸, qui rappelle ses réflexions de *Kimushi* sur l'évanescence du rêve), on ne peut pas s'empêcher d'observer que leur manifestation intervient ici peu ou prou au même moment où Okinawa réintègre le Japon (en 1972). Ainsi, à l'instar de ce qui se passe avec l'autre recherche du « pays natal » dans *Hi no utsuroi*, c'est lorsque la réunion avec l'objet désiré – ici, la (re)constitution formelle de *Yaponeshia* – prend une forme matérielle et décisive que Shimao prend conscience de l'irréalité de son désir et émerge douloureusement hors du rêve.

Bien sûr, si Shimao quittera Amami quelque temps plus tard pour s'installer dans divers endroits de la métropole, il ne reniera jamais son affection pour les îles Ryûkyû dont il continuera à défendre la richesse et l'importance culturelle. Cependant, il semble bien, à la lecture d'*Amami no shima kara*, ainsi que d'autres essais « japonésiens » de la même époque⁸⁹⁹, que son projet de retrouver le « point de vue originel » sur le Japon ait lui-même fini par intégrer la prise de conscience de son propre anachronisme.

898 Ibid., p.258-259.

899 Par exemple, l'essai déjà évoqué « Ryûkyû-ko no kyûinteki na miryoku » (Le charme absorbant de l'arc des Ryûkyû), de 1974, évoque un voyage « libérateur » (selon le mot de Shimao) à Naha (capitale d'Okinawa). Shimao raconte qu'il essayé de « se fondre dans le rythme » (リズムに没入する) de *Ryûkyû-ko*, citant la beauté des paysages, la gentillesse et l'élégance des habitants, la richesse de leur culture, l'« étendue dans la petitesse » (小ささの中の広がり) des lieux. Cependant le texte s'achève sur l'idée qu'il n'a pas été « payé en retour » (その結果はどれほど報われない) et que « cela n'a peut-être été qu'une vaine tentative d'effacer le temps » (時を消すむなしい試みを試みることしかできなかったかもしれない) (« Ryûkyû-ko no kyûinteki na miryoku », dans *Shimao Toshio zenshû* vol.17, op.cit., p.296-297).

Dans sa biographie de Shimaō, Higa Katsuo met en parallèle le désir d'enracinement et le désir d'errance de l'auteur, puis associe le premier au « réalisme » de la période de la femme malade et le second à celui des premiers récits de rêve de l'après-guerre⁹⁰⁰. Cependant cette comparaison montre rapidement ses limites. Nous avons vu que les récits de la femme malade visent certes à l'enracinement dans le foyer, mais finissent, en repoussant sans cesse leur propre achèvement symbolique, par se contraindre à l'errance narrative, alors que c'est bien seulement à travers l'association du rêve et de la réminiscence que le narrateur de *Hi no utsuroi* parvient en définitive à assouvir son propre désir de retrouver ses racines, ou tout du moins son « état d'esprit continu ». Le défaut de cette analyse illustre typiquement la difficulté à vouloir faire du présumé couple alternatif « rêve » et « réalité » une clé de la compréhension de l'œuvre de l'auteur, et nous a invité à chercher un autre modèle d'interprétation.

Par exemple, si on compare les récits de la femme malade d'un côté, les *nikki* de l'autre on constate que les premiers partent du rejet du passé, le « sale passé » du péché, pour plonger dans le quotidien oppressant de l'hôpital ou du foyer, en visant une résolution finale, là où les seconds prennent racine dans le rejet de l'agitation du présent permanent, le désir de guérison de l'« *aseri* » personnel comme collectif, et s'élance à la recherche du lointain passé du pays natal. Et dans les deux cas, le « départ », c'est-à-dire la rupture décisive avec ce que l'on cherche à quitter - n'arrive jamais vraiment : sans cesse remis à plus tard dans *Shi no toge* et les récits de guerre, il est avorté par la prise de conscience du passage du temps dans les journaux intimes tout comme dans le projet anachronique de Japonésie.

Ce qui reste certainement frappant au-delà de cette trajectoire cyclique est le rôle que le rêve continue de jouer d'un univers narratif à l'autre. Cependant, ce n'est pas le rêve et la réalité qui alternent ici, mais les méthodes d'indistinction. La particularité de la méthode du rêve dans *Shi no toge* est de faire appel à la continuité, à l'absence de distance, au refus du réveil, là où dans *Hi no utsuroi* elle se veut fondamentalement discontinu, s'associant à la réminiscence pour mettre l'accent sur le caractère éphémère de l'intemporalité dont elle permet l'expérience et mettant en valeur la désillusion du réveil. D'une modalité à l'autre de cette

900 Higa, op.cit., p.317-318.

méthode du rêve il n'y a pas pour autant rupture, puisque l'écriture de *Shi no toge* et celle de *Hi no utsuroi* continuent encore de se chevaucher dans les années 70⁹⁰¹. Il s'agit plutôt de l'épuisement du « modèle » de *Shi no toge*, parti à l'origine d'un objectif personnel précis (la guérison et la compréhension de Miho), lequel perd petit à petit cette dimension en s'inscrivant dans le large « *temps total et originel* », et cède alors la place à ce qu'il avait lui-même mis en mouvement. La décennie des années 70 ramène ainsi Shimao en quelque sorte à la matière brute du rêve et aux expérimentations d'après-guerre, celles-ci ne se jouant plus cette fois sur la scène du théâtre de l'« hyper-présent » d'après 1945 mais sur celle de l'« hyper-passé » d'Amami et de Sôma.

Cependant, au final, on retrouve à chaque étape les mêmes constantes. L'écriture de Shimao part d'une sensibilité angoissée au réel, s'enracinant tant dans l'histoire personnelle de l'écrivain que dans sa personnalité profonde, et fabrique un quotidien oppressant, sans passé ni futur. L'auteur enregistre cette expérience du quotidien avec ténacité, jusqu'aux bornes de l'auto-destruction (le « *kudakete kara atatte iru* » de *Yume no naka de no nichijô* traçant cette voie dès le début de l'œuvre de l'auteur). Puis il met à profit l'écriture pour tenter de concilier les antagonismes qui sous-tendent son expérience du monde, et mène cette opération avec les moyens du rêve, jusqu'à un point de rupture utopique qui ne vient pas, ou ne dure pas. Enfin le cycle se calme, puis se répète encore. S'il y a bien ici comme l'a montré Suzuki Naoko dans sa thèse un « *conflit du sens* » qui se perpétue, j'y ai vu aussi, au-delà, l'expression d'un conflit de temporalités. Et pour représenter l'identité narrative qui se dégage de ce conflit, j'ai proposé l'image de l'« attente » opposée au « départ », que l'on retrouve, sous des formes diverses, dans tant de récits de l'auteur.

Cependant, quand la méthode du rêve qui sert à représenter puis à tenter de résoudre ce conflit, se confond avec une méthode du temps, elle devient plus clairement soumise à l'emprise phénoménologique de celui-ci. Si le rêve disloquait le temps dans les récits de rêve d'après-guerre et créait une interminable

901 Hino Keizô montre d'ailleurs dans un article de 1973 que l'avant-dernier chapitre de *Shi no toge*, *Hikkoshi*, est lui-même influencé par la « discontinuité » propre à l'écriture du *nikki*. Même s'il est plus difficile de se rendre compte de cet aspect lorsque l'on ne découvre le roman que dans sa forme finale (plutôt que lors de sa publication en revue), cette remarque de Hino m'apparaît juste, et mérite d'ailleurs de s'étendre au chapitre précédent, *Hi o kakete*. (Hino, op.cit., p.120-129).

continuité infernale dans *Shi no toge*, lorsqu'il s'efforce de retrouver le temps perdu et d'atteindre l'intemporalité, il ne peut plus être saisi que comme un phénomène proprement temporaire, qui survient dans le « *temps total et originel* » et est ainsi voué fatalement à s'éteindre. La représentation de ce phénomène ne concerne plus seulement l'expérience rêvée elle-même mais s'étend à sa préparation, son attente, sa poursuite, son souvenir, jusqu'au réveil désillusionné qui le suit. Cet élargissement explique sans doute que dans la dernière partie de l'œuvre de Shimao le rêve a souvent volontiers fait figure de métaphore pour désigner les voyages réels que l'auteur accomplit dans l'espace ou dans le temps.

Conclusion

Dans un essai appelé « Shimao Toshio to Kafuka juyô » 島尾敏雄とカフカ受容⁹⁰² (Shimao Toshio et la réception de Kafka), Tachibana Kengo, un spécialiste de littérature allemande, s'est penché sur l'un des mystères les plus déconcertants de la méthode romanesque de Shimao : pourquoi celui-ci met-il autant de soin à cacher, voire à démentir, l'influence apparente qu'ont exercée certains grands écrivains sur lui ?

Dans le cas de Kafka qui préoccupe plus particulièrement le critique, son influence paraît claire dès *Yume no naka de no nichijô*, en 1948. On le comprend aux thèmes du récit (le rêve dans le quotidien, la métamorphose, la culpabilité) mais également à certaines subtilités d'écriture (comme l'utilisation du verbe « griffer » par Kafka pour désigner son écriture, que Shimao semble reprendre dans le texte à travers l'homophonie de *kaku*/écrire et *kaku*/gratter), lesquelles peuvent difficilement s'expliquer par autre chose qu'un intérêt soutenu pour l'écrivain tchèque. Pourtant, s'il faut en croire Shimao, Kafka n'a guère joué de rôle dans l'écriture de *Yume no naka de no nichijô* – c'est tout du moins ce que l'auteur affirme à Okuno Takeo dans le cours d'une longue interview⁹⁰³. Et ce type de propos se répète dans d'autres essais, où Shimao affirme volontiers n'avoir qu'une connaissance superficielle de Kafka, voire même qu'« en quelque sorte, il ne le connaît pas » (私はいわばカフカを知らず⁹⁰⁴).

Si cette question de la négation des influences est intéressante c'est qu'elle se répète avec d'autres auteurs majeurs. On l'a vu sporadiquement avec Proust ou Dostoïevski, lesquels ont chacun inspiré un essai dont le titre contient la même formule que dans la phrase sur Kafka citée plus haut : « Purûsuto shirazu »

902 TACHIBANA Kengo 立花健吾, « Shimao Toshio no kafuka juyô » 島尾敏雄のカフカ受容 (« La réception de Kafka par Shimao Toshio ») dans ARIMURA Takahiro 有村隆弘 YAGI Hiroshi 八木浩, *Kafuka to Nihon gendai bungaku* カフカと現代日本文学 (Kafka et la littérature japonaise), Tôkyô, Dôgakusha, 1985, p.86-107.

903 A une question d'Okuno qui lui demande s'il connaissait déjà Kafka à cette époque, Shimao répond : « Je pense que non. « La Métamorphose » a paru très tôt. Celui-là, je l'avais lu » 島尾 知らなかったと思うね。かなり早い時期にカフカの『変身』が出ておったよね。あれは読んだのだけれども。(Uchi ni mukau tabi, op.cit., p.82-83)

904 SHIMAO Toshio, *Kafuka no iyashi* カフカの癒し (Le réconfort de Kafka), dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.15, op.cit., p.404-413.

en 1966 et « Dosutoiefusuki shirazu » de 1968. Ces deux essais sont d'ailleurs remarquablement similaires dans leur propos. Ils reposent l'un et l'autre sur un paradoxe qui conjugue un lien d'intimité radicale entre Shimaō et chacun de ces deux auteurs avec un aveu d'oubli ou d'ignorance (d'où le double *shirazu*). Concernant Dostoïevski, Shimaō dit de lui qu'il « *a pratiquement lu tous ses romans* » (彼の小説だけはほとんどと読みつくしたはずだ。). Cependant, il modère ensuite ses paroles : c'est plutôt qu'« *il n'y a que lui dont il se sent parfois prêt à dire qu'il l'a lu* » (ドストエフスキーだけは、読んだと言えそうな気のするときがある。) et d'ailleurs il « *ne sait quels textes il a lu et comment* » (どこをどう読んだのかわからないけれど。). De ce fait, son influence ne saurait s'expliquer qu'à un niveau inconscient : ainsi, en lisant dernièrement Tolstoï, l'auteur a éprouvé l'impression que Dostoïevski avait « *ressuscité à l'intérieur de son corps* » (ドストエフスキーが私のからだのなかによみがえってくる⁹⁰⁵).

L'idée que la littérature des grands écrivains ait infiltré le « corps » de Shimaō bien que la conscience n'en conserve que des traces ténues est également à la base du « Purūsuto shirazu » écrit deux ans plus tôt. Dans ce texte écrit pour la revue *Sekai no bungaku* 世界の文学 (« Littérature mondiale »)⁹⁰⁶, l'auteur évoque en effet d'abord l'« *impression profonde* » (*kangai* 感慨) laissée par le portrait de Proust. Celle-ci n'est pourtant pas, au premier abord, tellement positive. Le « *regard froid* » qui s'y exprime (冷たい目つき) laisse penser Shimaō que « *sans doute il passerait sa route en croisant cette personne, sans nouer le moins du monde de relations avec elle* » (私はそのひとと交際を深めることなしに、行き違つたまま無縁の場所に離れてしまうだろう。). Pour autant, ce portrait « *lui paraît lui faire comprendre quelque chose sur lui-même* » (自分、について思い知らされることだろうと思う), et qu'il ne connaît que « *deux autres écrivains dont le portrait l'a poussé à de tels sentiments* » (同じような感じのなかに私を引きずりこむ作家の肖像を他に二つばかり知っている。). Mieux : « *Il m'est arrivé* », affirme Shimaō « *de penser sérieusement que si je pouvais échanger mon corps je choisirais entre l'un de ces trois écrivains.* » (もし私が自分のからだをとりかえることができるとすれば、その

905 SHIMAO Toshio, *Dosutoiefusuki shirazu* ドストイェフスキイ知らず (Sans connaître Dostoïevski), dans *Shimaō Toshio zenshū*, vol.15, op.cit., p.38.

906 SHIMAO Toshio, *Purūsuto shirazu* プルースト知らず (Sans connaître Proust) dans *Shimaō Toshio zenshū*, vol.14, op.cit., p.218-220.

三人のうちのどれかのそれをえらぶかもしれないなどと思いみたこともあった。)。 Cette curieuse assertion dévoile que le sens de l'essai se situe bien au-delà de ces impressions picturales.

Les « trois écrivains » dont parle Shimao en n'en nommant qu'un seul sont de toute évidence, Proust, Kafka et Dostoïevski. Quant au « corps », il suffit de se rappeler de *Yume no naka de no nichijô* pour saisir que Shimao comprend ce terme comme une sorte d'interface entre sa personnalité sociale et son écriture : le récit tout entier n'exprimait-il pas le fantasme inaccessible d'obtenir un « corps » permettant au romancier tant d'endurer les assauts du réel que d'en maîtriser la description ? Or c'est bien encore ce dont il s'agit ici : si j'avais, dit Shimao, le corps d'un des trois maîtres, « *ce physique irait à l'encontre de la société, et ne serait pas bien accueilli par elle, mais étrangement il me semble qu'il me permettrait d'acquiescer droitement un équilibre inébranlable.* » (それは世間に背を向け、世間からも迎えられていないからだつきなのに、妙に、すつくと、たじろがぬ均衡を獲得しているように見える。)

En discernant le symbolisme méta-littéraire derrière ces considérations a priori superficielles, il devient possible d'interpréter également en parallèle l'impression désagréable que l'auteur exprime face au portrait de Proust comme un sentiment d'infériorité vis-à-vis de l'entreprise romanesque de ces trois auteurs. Pour Shimao, le « portrait » des grands écrivains est la représentation qu'ils ont réussi à donner du monde, et, avant tout, d'eux mêmes. Il est le symbole ultime de la description « réussie » que les grands auteurs, en dépit de leurs différences de conception de la littérature, savent imposer au monde : « *J'ai tendance à penser qu'il (Proust) a accepté ses traits tels qu'ils sont, et a réussi à les imposer aux autres* ». (彼はそのところをそのまま容認し人々におしつけることに成功している、などと私の思いはかたむきがちだ。)

Concernant ce désir de permutation « corporelle » qui lie le corps de l'écrivain avec son écriture, on peut noter que Shimao se situe sur ce point aux antipodes de la pensée proustienne, puisque Proust a, comme on le sait, toujours défendu la séparation entre moi social et moi artistique. Lorsque Shimao évoque ensuite la « *chambre tapissée de liège* » (コルク張りの部屋) dans laquelle Proust aurait conçu son œuvre, il parle d'une image qui l'« *écrase* » (圧倒される), le « *pourchasse* » (追いかけている), le « *contraint des jours et des jours à suivre*

un chemin de fuite » (幾日も幾日も逃亡の路すじをたどらされた) car il estime qu'elle « *contient quelque chose de suffisamment choquant pour pousser au découragement un jeune homme plein d'entrain à l'idée d'écrire des romans* » (小説を書こうと意気こんでいる青年の意気を阻喪させるに十分衝撃的ななにかを含みもっている。): ne faudrait-il pas voir ici, face à la métaphore de l'isolement créateur, et de la rupture avec le monde, que représente la « chambre de liège » de Proust, l'expression de l'attachement extrême de Shimaō à l'expérience vécue et la crainte de s'en voir détaché ?

Pour autant, Shimaō ne réproche en rien la littérature de Proust, bien au contraire. Ainsi affirme-t-il, « *non sans avoir posé un intervalle* » (間合いをおかないと、次のことが書けないのだけれど), que « *s'il existe un écrivain dont il me semble que je ressens l'influence sans l'avoir lu, si je puis me permettre, il m'est impossible de ne pas citer Proust* ». (そのひとのものを読まないでその人の影響を受けているような気がしてくる作家の存在が、もし許されるとしたら、私にとって、プルーストはそのひとりだと言わないわけには行かない。). La longue phrase où il tente d'expliciter ensuite ce que Proust lui aurait apporté mérite d'être citée dans son intégralité :

彼のなにをまねしたのか、自分ながらわからないけれど、私はいつかわからぬ遠い幼い日に、どうかしたはずみに彼の小説の断片的な翻訳文をほんのわずか(たとえば印刷された書物の二、三ページほどを) やつとのもので読みとおしたあとで、もうその先を読む根気を失ったまま書物を伏せてしまったにもかかわらず、とにかく読み終えたわずかの文章のなかを貫きとおっているしぶといつくりごとの世界のなにか(もうすこし補足をして言うと、起伏のない退屈な日常のなかからつくりごとの文章的な筋みちをひきだしてくるがまんくらべに似た、精神をひとつにあつめて持続させる方法のようなものの潜在)に、そそのかされて、小説のようなものを書きはじめたのではなかったかと、へんな気持ちになってきたのだった。

Qu'ai-je imité de lui, je n'en sais trop rien moi-même, mais j'en étais venu bizarrement à sentir que par un jour lointain de mon enfance que je ne peux situer, j'avais, sur une impulsion subite, parcouru avec peine quelques fragments de la version traduite de son roman (peut-être pas plus de deux ou trois pages imprimées), avant de perdre patience à l'idée d'en lire plus et de reposer le livre sans malgré cela cesser par la suite d'éprouver l'impression étrange d'avoir été séduit par quelque chose de ce rigoureux monde fictionnel qui transparaisait à travers les quelques pages que j'avais lues (ou pour en dire un peu plus, par les potentialités de cette méthode consistant à faire perdurer un esprit en l'unifiant, ressemblant à une épreuve d'endurance qui extrait d'un quotidien ennuyeux et sans aspérités une intrigue narrative), et peut-être donc ai-je alors commencé à écrire quelque chose comme des romans.

Comme dans son texte sur Dostoïevski, dans cette citation, Shimaō associe l'imprécision de l'influence consciente de l'écrivain (nul ne sait quand, comment ou pourquoi Proust l'aurait influencé) avec l'aspect particulièrement décisif de celle-ci – puisqu'il lui attribue rien de moins que l'origine de sa propre entreprise romanesque. Ce qu'il décrit ici comme les « *potentialités de cette méthode consistant à faire perdurer un esprit en l'unifiant* », « *qui extrait d'un quotidien ennuyeux et sans aspérités une intrigue narrative* », s'appliquerait volontiers tout aussi bien à la *Recherche* qu'à ses propres romans (et en particulier à *Shi no toge*). Enfin, on peut remarquer que par sa longueur extrême cette phrase aux allures en effet d'« *épreuve d'endurance* » paraît éminemment proustienne – sans que l'on sache s'il ne s'agit pas par là pour Shimaō de prouver métaphoriquement à son lecteur cette supposée influence profonde que Proust aurait eu sur son écriture, ou dit autrement à sa manière sur son « corps ». Or c'est bien en se posant ce type d'interrogation que l'on tombe sur le problème fondamental de la littérature de Shimaō – celui de son intention.

La fusion fantasmée des « corps » a donc eu lieu, à un certain degré, mais sans que Shimaō n'en connaisse les circonstances, au point qu'il doive affirmer, comme pour Kafka et Dostoïevski, qu'il ne « connaît pas » Proust. L'influence fondatrice de Proust persisterait donc de manière douteuse, couverte par le trou de mémoire, détachée de l'intentionnalité apparente de l'écriture, devenant presque quelque chose de l'ordre de la coïncidence, voire de la « synchronicité » jungienne. Même si le mot de rêve n'est nulle part employé dans ce texte, le phénomène décrit ici ressemble beaucoup aux multiples dispositifs de ce que nous avons essayé de définir comme la méthode du rêve de Shimaō. L'intérêt de l'écrivain pour le rêve, parti d'une volonté de pallier les supposées faiblesses de son imagination et le désaveu que l'expérience de guerre a fait subir à la « fiction », a en effet abouti à une manière systématique d'appréhender en profondeur l'expérience – la « *nourriture vitale*⁹⁰⁷ » de sa littérature – tout en dissimulant son sens derrière un voile d'incertitude onirique.

En retenant cette interprétation, « *Purûsuto shirazu* » apparaît dès lors comme un texte très éclairant sur l'œuvre de Shimaō, ses enjeux et ses paradoxes.

907 経験は私にとって生きるための食物のようなものだ。(Sôzôryaku mono o habamu, dans *Shimaō Toshio zenshû*, vol.15, op.cit., p.288-289)

Le problème récurrent que Shimao entretient avec le roman y apparaît non seulement lié à une inadéquation sociale (comme *Yume no naka de no nichijō* le montrait déjà), mais surtout par un désir de fusion avec le monde si décisif et exigeant qu'il ne peut être accompli qu'au moyen du rêve. Il faut en effet autant parler de volonté de « fusion » que de volonté de « description » pour qualifier son ambition littéraire, car la tour d'ivoire ou la « chambre de liège » n'ont jamais été un fantasme pour lui. Même la « retraite » à Amami après 1955 a été pour lui une paradoxale ouverture sur le monde.

La méthode du rêve est une méthode de dislocation du sens : nous l'avons vu dès ses balbutiements dans l'après-guerre, quand il a fallu pour Shimao déconstruire la fiction de son expérience. Mais elle a toujours été parallèlement, et déjà à cette même époque, un moyen de coder l'intention créatrice, une manière de dissimuler la signification d'un réel que l'auteur se refuse à comprendre et à transmettre de front.

Quelle en est au fond la cause ? Dans *Shimao Toshio to Kafuka juyō*, Tachibana rejoint Yoshimoto Takaaki et son « *iwa* » pour évoquer la psychologie de l'auteur : le complexe fondateur par rapport à la réalité, l'incapacité de l'interaction sociale... Ces thèmes font écho à un passage du journal d'après-guerre où Shimao explique ses difficultés d'alors à écrire des romans par le fait qu'il ne supporte pas la « *crédulité* » et l'« *assurance* » :

僕が今、小説を書く事が気が進まない理由。軽信がたまらない。自信あり気なことがたまらない。正しさということが看板で大手を振って歩くこと、たまらない。⁹⁰⁸

Les raisons pour lesquelles je n'ai pas le cœur à écrire des romans en ce moment. La crédulité m'est insupportable. Prendre un air plein d'assurance m'est insupportable. La rectitude qui marche le front haut, avec une pancarte, m'est insupportable.

Nous avons souvent recouru au terme d'« *inconfiance* » (*tayorinasa*) pour qualifier cet aspect récurrent tant de la psychologie des narrateurs de Shimao que du style de l'écrivain. Cependant, disserter sur la cause, c'est s'arrêter à la moitié du chemin. Shimao n'est pas seulement un auteur qui se diagnostique lui-même, mais aussi qui combat activement la maladie dont il pense être atteint.

908 Entrée du 9 mars 1949 (*Shimao Toshio nikki Shi no toge made no hibi*, op.cit., p.268).

Cette double condition est en grande partie ce qui explique son herméticité. Si en effet Shimao est un auteur difficile, il n'est pas difficile par volonté de l'être. On sait qu'il n'y a pas chez lui de volonté de distinction intellectuelle ou de prétention théorique. C'est en ce sens qu'il devient paradoxalement plus hermétique que les auteurs faisant profession d'hermétisme, car il pousse ainsi, en toute sincérité, sa littérature vers plusieurs directions différentes et parfois opposées. Pour représenter les choses autrement, on peut dire qu'on trouve dans l'œuvre de Shimao des strates : celle de la sensibilité au monde, puis celle du réalisme, ensuite celle de l'inconfiance envers le réalisme, puis de la contestation de sa propre inconscience, et tout en dessous, celle de l'espoir de la mise au jour du destin, de l'« *histoire décisive* ».

Même si j'ai pu parler moi-même dans cette thèse du « nouveau romanesque » de Shimao, certaines descriptions académiques de l'auteur en tant que « *romancier proto post-moderne*⁹⁰⁹ » (Philip Gabriel) ou représentant d'une « *progression du modernisme vers le post-modernisme*⁹¹⁰ » (Suzuki Naoko) me paraissent ainsi en fin de compte insatisfaisantes. Nous avons vu à quel point à quel point le conflit transparait dans l'œuvre de Shimao : conflit avec le roman, conflit avec Dieu, conflit avec le temps. Cependant étant donné que le sens apparaît moins comme l'un des belligérants que comme l'enjeu lui-même de ce combat intérieur, on distingue moins une « progression » d'un état à l'autre qu'une succession cyclique. Shimao a trop soif d'absolu, d'infini et de vérité pour pouvoir parvenir à un reconfortant équilibre.

Cette alternance de moments d'« attente » et de faux départs, d'enfoncement dans un quotidien douteux puis d'appels du destin, est présente dès les récits d'après-guerre, et n'est en rien reniée par la période de la « femme malade » qui représente au contraire sa représentation la plus aboutie. En dépit de la dépendance à l'expérience maintes fois revendiquée par l'auteur et qui favorise tellement la tentation de l'explication biographique, il paraît assez évident au bout de l'analyse que le contenu de l'expérience vécue n'est pas si décisif pour

909 Gabriel, op.cit., p.2.

910 « *Un processus d'un univers moderniste, via un conflit avec le langage dans Yume no naka de no nichijō, jusqu'au post-modernisme dans Shi no toge et les essais sur les îles du Sud* » (モダニズム的世界から、『夢の中での日常』における文字との葛藤をへて、『死の棘』や「南島エッセイ」におけるポストモダニズムへ、の流れ) Suzuki N., résumé de la thèse de doctorat *Shimao Toshio ron « Imi » no tōsō*, Université de Tôkyô, 2002. Disponible à : <http://www.l.u-tokyo.ac.jp/postgraduate/database/2002/168.html>

comprendre Shimao. Dans la longue construction narrative du chef-d'œuvre qu'est *Shi no toge*, on retrouve en effet les intentions de *Yume no naka de no nichijô*, de *Nise gakusei*, des romans de guerre ou même de *Hi no utsuroi* pourtant en partie écrit ultérieurement. La dynamique de l'attente interminable et du départ déçu paraît peut-être mieux encore mise en valeur dans la dernière partie de l'œuvre de l'auteur, quand elle s'inscrit dans le « *temps total et originel* », et le rêve qui continue d'être au cœur de sa représentation ne paraît plus dès lors seulement une méthode mais aussi une métaphore.

À ce sujet, Shimao dit des métaphores que si elles existent dans son œuvre, ce ne serait être que de manière inconsciente⁹¹¹. Cependant, c'est justement parce que sa littérature est constamment dépendante du rêve que celui-ci a pu essaimer dans toutes les relations que l'auteur entretient avec le réel, au point d'en devenir le modèle analogique. Il n'est que de songer à cette citation de la postface du journal de rêves *Kimushi*, où Shimao justifie la publication de ses « *squelettes de rêve* » par le fait qu'ils symbolisent « *la lutte désespérée qui est à l'intérieur de sa nature* ⁹¹² » (性格のうちがわでのあがき).

De ce fait, l'univers littéraire de Shimao dégage dans sa globalité une obscurité insurmontable, à l'instar des auteurs de *shishôsetsu* pathétique dont il s'est parfois inspiré. Son œuvre semble d'autant plus tragique qu'on n'y trouve guère de complaisance envers le mal et le malheur, et qu'elle ressemble plutôt à une mécanique infernale illuminée de moments de grâce.

Peut-on vraiment, dès lors, donner une image optimiste de sa littérature ? Certains l'ont fait en la mettant en relation avec l'évolution de son environnement familial ou socioculturel, par exemple en voyant une dialectique dans le processus qui a mené de l'expérience de guerre à la construction de l'utopie japonésienne, mais ce type d'approche se heurtera toujours au fait qu'on puisse difficilement extirper Shimao de la littérature. Toute sa littérature parle de littérature, tous ses

911 « *Étant donné que j'essaie vraiment de les éviter, si jamais des choses comme des métaphores apparaissent, on peut dire que c'est inconscient.* » 避けよう避けようとして来たつもりですが、もし比喩のようなものが出ていたら、無意識とayingていいですね。(*Yume to genjitsu*, op.cit., p.169). Devant les objections persistantes d'Ogawa Kunio, Shimao finit cependant par avouer qu'il « *enfouit des signaux dans ses textes* » (文章の中に信号を埋めておくというか) « *entre les lignes* » (行間に埋めておくんです。), et que « *peut-être que les enfouir fait ressortir des métaphores* » (もしかしたら埋めておくということが比喩を引っ張り出して来ているのかもしれないですね) (Ibid., p.170)

912 « *Kimushi atogaki* », dans *Shimao Toshio zenshû*, vol.15, op.cit., p.126-127.

romans sont méta-romanesques. Son œuvre entière exprime l'inextricable maladie d'écrire, le « monde de l'ombre » qu'est la littérature⁹¹³.

Sans doute pourra-t-on dire qu'elle est, en cela, incomplète. Okuno Takeo par exemple, le pense dès 1954, lorsqu'il reproche à Shimao de manquer de « pensée » et de « raisonnement⁹¹⁴ » et attend de lui qu'il progresse de sa « position de victime » vers une « position de rebelle contre le monde contemporain⁹¹⁵ ». Cependant, si Okuno avait bien compris les premiers récits de l'après-guerre, et notamment *Yume no naka de no nichijō*, il aurait vu que la « position de victime » que Shimao adopte dans son écriture (c'est-à-dire l'aspect fondamentalement « passif » de sa littérature), est en partie la conséquence d'une « position de bourreau » puisque c'est par l'écriture avant tout que Shimao se « victimise ». C'est le désir de roman qui a fait de lui un *tokkōtai*, qui a mis en danger son foyer et l'a contraint à l'errance. L'idée qu'il puisse se dresser contre la société, et devenir un chantre de la rébellion *par le roman* était donc marquée dès le départ du sceau de la contradiction.

En contrepoint de cela, la longue écriture de l'expérience de guerre, que nous avons certes ici surtout abordée dans les rapports qu'elle entretient avec le rêve, représente sans doute l'aspect de sa littérature le plus tourné vers l'extérieur – peut-être parce que Shimao avait conscience qu'il y avait là un témoignage inestimable d'une expérience qui, même devenue largement individuelle et mentale par la force des circonstances, est restée enracinée dans l'histoire collective du XXe siècle. Cependant, on ne peut pas s'empêcher de noter que cette écriture est elle aussi restée inachevée. Comme par un ultime pied de nez du destin, Shimao est mort en 1986 alors qu'il écrivait *Fukuin*, le supposé récit du « retour » à la vie normale après l'expérience de Kakeromajima – de même qu'il n'a jamais décrit, dans la période des « romans de la femme malade », son retour à Amami.

913 « Faire de la littérature, c'est être lié à un certain degré au monde de l'ombre. » 文学をすることは大なり小なり陰の世界とかかわっている。(Yume to genjitsu, op.cit., p.139)

914 « Ce qu'il (Shimao) lui manque, est la pensée et le raisonnement. » (彼に欠けているもの、それは思想であり、論理である。) « Hakken – Higaisha no bungaku » 発見—被害者の文学 (« Découverte – une littérature de la victime »), dans Okuno, Shimao Toshio ron, op.cit., p.22.

915 « Il refuse peut-être la pensée et la logique. Mais la direction vers laquelle il progresse petit à petit, avec constance, est une position de rebelle envers l'ordre contemporain. » (彼は恐らく思想と論理をこぼんでいるかも知れない。だが彼が少しずつ着実に進んでいる方向は、現代秩序への反逆者の立場にはかならない。) (Ibid., p.23)

Privée de retour à la vie normale comme de départ en mission, la littérature de Shimao restera donc la description d'une expérience circulaire. Ishida Takahiko par exemple considère qu'on peut la représenter à travers trois verbes de déplacement, *nigeru* 逃げる (fuir), *tobu* 飛ぶ (voler), et *todomaru* とどまる (rester)⁹¹⁶. Or quand on observe d'une part que la « montée » précède souvent dans ses œuvres la redescente (comme dans *Matenrô* ou bien dans cette scène du cinquième chapitre de *Shi no toge*, quand Toshio et Miho essaient vainement de se suicider en haut d'une colline, avant de redescendre), et que l'on associe la fuite et la fixation dans le même mouvement, on se retrouve bel et bien devant le fait de tourner en rond.

On ne peut pas en revanche enlever à Shimao la persévérance dans l'effort pour repousser les bornes de sa propre identité narrative, ni négliger le fait que sa littérature soit, au-delà de la psychologie angoissée qui l'a vue naître, le résultat d'une exigence capitale envers le réel, celle de « ne rien vouloir retrancher » en visant à l'écriture de la totalité. Peut-être trouvera-t-on la reconnaissance de ces efforts dans la valeur prophétique que certains de ses commentateurs ont cru discerner dans ses romans, ainsi que dans sa consécration comme écrivain de la Crise, perpétuant au-delà de la mort son rapport avec les soubresauts de la société japonaise contemporaine⁹¹⁷.

Si la méthode du rêve a pu mettre en lumière les enjeux, les dynamiques et les tentatives de dépassement de cette identité narrative de l'auteur, elle reste aussi une réussite poétique. Dès lors qu'en suivant sa logique d'indifférenciation des expériences du rêve et de la veille, nous avons accepté d'élargir la notion de rêve, nous avons pu voir qu'à chaque phase de l'œuvre de l'auteur et en fonction d'objectifs différents, cette méthode a porté ses fruits : la longue élaboration du récit de guerre « réaliste » après la phase intensément onirique d'après-guerre, l'entrecroisement du rêve comme récit et du rêve comme effet dans *Shi no toge*, l'expansion du rêve comme outil de réminiscence, et de la réminiscence comme

916 Ishida, op.cit., p.7-19.

917 Voir par exemple le parallèle qu'a fait la romancière à succès Kirino Natsuo (1951-) entre les expériences racontées par Shimao et les événements subis par le Japon en mars 2011 lors du tsunami puis de la catastrophe nucléaire de Fukushima (KIRINO Natsuo 桐野夏生, « Shimao Toshio no sensô taiken to 3.11 go no watashitachi » 島尾敏雄の戦争体験と3・11後の私たち (« L'expérience de guerre de Shimao Toshio et nous après le 11 mars »), *Shinchô*, vol.19, n°1, janvier 2012, p.189-200).

transcendance du rêve dans l'entreprise mémorielle des années 60 à 80. Pour reprendre les termes posés en introduction, on peut conclure que chez Shimaō le rêve a au sein du récit personnel des rôles configurants et défigurants qui alternent et se conjuguent : dans les récits oniriques d'après-guerre, il défigure l'identité narrative de l'auteur, tout en préservant le fantasme secret d'une reconfiguration ; celle-ci prend place dans les récits de la femme malade, sous les termes particuliers de la relation onirique entre Toshio et Miho ; enfin, dans la troisième partie, le rêve, en visant à retrouver le « moi » du passé, se veut configurant mais les limites de l'opération apparaissent en même temps sensibles et repoussent la méthode du rêve du côté de la défiguration.

Cette réussite multiple incite en tout cas à penser que pour mettre mieux encore en évidence l'importance de la littérature de Shimaō, une possibilité serait de l'intégrer à une vaste étude diachronique du rêve dans la littérature japonaise du XXe siècle – peut-être sur le modèle du *Nihon yume bungaku shi* de Horikiri Naoto, écrit à la fin des années 1970, avec une approche plus narrative et en incluant ce qui est venu après lui. Bien sûr, dans l'œuvre de Shimaō, tout n'est pas onirique, même si rien ne s'explique sans le rêve. L'ampleur de la transformation que *Shi no toge* a apporté au *shishōsetsu*, de même que les ramifications du travail de l'auteur sur la guerre, l'histoire, ou de manière plus générale le temps mériteraient elles aussi de sortir de l'isolement critique dans lesquelles elles sont encore quelque peu plongées. J'espère à cet égard avoir réussi à démontrer dans cette thèse que si Shimaō est un auteur qui se méfie parfois de ses lecteurs, il sait aussi, une fois qu'on a compris sa « méthode », se montrer fort généreux avec eux et leur offrir des « romans qu'on ne finit jamais de lire⁹¹⁸ », comme dit Iwaya Seishō. Sans doute faut-il voir dans ce rapport avec le lecteur la manifestation du complexe souci pour l'autre que la critique a souvent mis en évidence chez lui⁹¹⁹. Ou s'agissait-il derrière cette intention d'exprimer le *rêve* que les contradictions qui fondent sa littérature se résolvent enfin ?

918 Voir IWAYA Seishō, « Imadani yomiwaranai shōsetsu – *Shi no toge* dankan » 『いまだに読み終わらない小説——『死の棘』断簡 (Un roman qu'on n'a pas encore fini de lire – Fragments sur *Shi no toge*), *Myaku*, n°92, janvier 2017, p.59-75.

919 Okada Kei par exemple utilise la métaphore bouddhique du *gensō ekō* 還相回向 pour désigner son œuvre. Ce concept désigne, dans le bouddhisme de la Terre Pure, le fait pour un être ayant atteint le Paradis de choisir par altruisme de revenir sur Terre afin d'assurer le salut des autres humains (OKADA Kei, *Shimaō Toshio Gensō no bungaku*, op.cit.)

Shimao a ainsi avoué un jour à propos des « signes » qu'il « enfouit en secret » entre les lignes de ses œuvres qu' « il y avait là l'espoir qu'une personne ou une autre s'en rende compte. » : « J'ai pensé que quelqu'un me déterrerait forcément cela, et cette malédiction a, m'a-t-il semblé, été brisée.⁹²⁰ ».

Ces paroles me font penser que sa littérature a finalement gardé quelque part le sens de son tragique point d'origine – celui d'une « promesse faite à on ne savait qui ».

920 ひそかに埋めて置くようなやりかたを採ってきた。勿論それはいずれ誰かが気づいてくれるかも知れぬことへの期待がこめられていたのだが。誰かがきつと掘り出してくれる！ そのひそかな呪文が解きほぐされたと思った (« Yume no tsuzuri », op.cit., p.4) . Ce texte est écrit en référence au *Nihon yume bungaku shi*, de HORIKIRI Naoto.

Repères biographiques

1917 :

Shimao Toshio 島尾敏雄 naît le 18 avril à Yokohama. Son domicile légal est établi à Sôma 相馬 (département de Fukushima) d'où ses deux parents sont originaires. Le père de Toshio (Shimao Shirô 島尾四朗) tient un commerce de soieries. Toshio est l'aîné des enfants. Il aura trois frères (dont un d'une autre mère) et deux sœurs.

1925 :

À la suite du grand tremblement de terre du Kantô (1923), auquel elle échappe par miracle, la famille déménage à Kôbe. Shimao y effectuera toute sa scolarité jusqu'à la fin du lycée.

1934 :

Mort de Shimao Toshi 島尾トシ, mère de l'auteur.

1935 - 1939 :

Étudiant au lycée de commerce de Nagasaki, puis à celui de Fukuoka. Commence à publier dans de petites revues littéraires locales comme *Kooro* こをろ centrée autour du poète Yayama Tetsuji 矢山哲治 (1918-1943).

1939 :

Voyage aux Philippines et à Taïwan.

1940 :

Entre à l'université impériale de Kyûshû, d'abord dans le département d'économie, puis en humanités l'année suivante, se spécialisant en histoire de l'Extrême-Orient (son mémoire de fin d'études portait sur les Ouïghours). Se lie avec Shôno Junzô 庄野淳三 et fait aussi la connaissance du poète Itô Shizuo 伊藤静雄.

1943 :

Publie ses « Chroniques de jeunesse » (*Yônenki* 幼年記) à son compte. Entre à l'école navale de Lûshunkou (en japonais Ryojun 旅順) en novembre.

1944 :

Après un trimestre d'entraînement comme pilote de torpilleur à Yokosuka, affecté à la conduite des vedettes-suicide (*shin.yô* 震洋) en mai. Désigné commandant d'un escadron en octobre, il est mobilisé sur l'île de Kakeromajima 加計呂麻島 (Amami Ôshima) en novembre.

1945 :

En février, noue des relations avec Miho à l'occasion d'un spectacle de réconfort pour les soldats mobilisés sur l'île. Miho, de son nom de famille Osada 長田, élevée par des parents adoptifs, a deux ans de moins que l'auteur. Shimaïo écrit *Hamabe no uta* はまべのうた dans les premiers mois de l'année. Reçoit son ordre de mission le soir du 13 août, mais l'ordre de départ n'arrive pas et le Japon capitule le 15 août 1945. Démobilisé, quitte la base de Kakeromajima en septembre et retourne chez son père à Kôbe.

1946 :

Épouse Miho en mars. Crée la revue *Kôyô* 光曜 en compagnie de Shônô Junzô, Hayashi Fujima 林富士馬, Mishima Yukio 三島由紀夫. *Shima no hate* 島の果て (écrit en 1946, publié deux ans plus tard). *Kotômu* 孤島夢.

1947 :

Parallèlement à l'essor de sa carrière littéraire, donne des cours d'histoire dans un lycée de Kôbe. Participe brièvement à une association politique d'Ôsaka appelée *Nihon demokurashii kyôkai* 日本デモクラシイ協会 (Association de la démocratie japonaise). Crée la revue VIKING dont Fuji Masaharu 富士正晴 est l'éditeur. *Matenrô* 摩天楼. *Sekizô arukidasu* 石像歩き出す. *Tandoku ryokôsha* 単独旅行者.

1948 :

Naissance de son fils Shinzô 伸三. *Yume no naka de no nichijô* 夢の中での日常. *Tokunoshima kôkai-ki* 徳之島航海記.

1949 :

Asufaruto to kumo no kora アスファルトと蜘蛛の子ら. *Shutsukotô-ki* 出孤島記 (pour lequel il reçoit le Prix de la littérature d'après-guerre, *Sengo bungaku shô* 戦後文学賞).

1950 :

Naissance de sa fille Maya マヤ. *Nise gakusei* 贗学生.

1952 :

Déménagement à Tôkyô en janvier et y trouve un poste d'enseignant adjoint dans un lycée de banlieue. Participe à divers cercles littéraires tokyôïtes et rencontre Kawase Chikako 川瀬千佳子 (la femme désignée comme « *aitsu* » dans *Shi no toge*). *Kizashi* 兆.

1954 :

Essai « *Yume ni tsuite* » 夢について. En septembre, début des troubles psychiatriques de Miho et des événements décrits dans *Shi no toge*.

1955 :

Après plusieurs courts séjours en clinique, hospitalisation prolongée de Miho à l'hôpital public d'Ichikawa (département de Chiba) de juin à octobre, accompagnée par son mari. Le diagnostic est une « réaction psychogénique » (*shin.insei hannô* 心因性反応), qui est soignée par des cures de sommeil (*tomin ryôhô* 冬眠療法). À la fin de l'hospitalisation, départ et installation immédiate du couple à Amami. *Nogare iku kokoro* のがれ行くところ. *Ware fukaki fuchi yori* われ深きふちより.

1956 :

Conversion au catholicisme. Trouve un poste d'enseignant au lycée d'Ôshima, dont il démissionnera deux ans plus tard. Article « Tsuma e no inori » dans la revue *Chûô Kôron*.

1958 :

Devient directeur de la bibliothèque départementale d'Amami.

1959 :

Je no naka 家の中. Début de la rédaction de *Shi no toge*. Essai « Shôsetsu no sozai » 小説の素材.

1960 :

Débuts de la publication de *Shi no toge* 死の棘. *Ridatsu* 離脱(1er chapitre). *Shi no toge* 死の棘(2e). *Gake no fuchi* 崖のふち(3e).

1961 :

Reçoit le prix *Geijutsu sen shô* 芸術選賞 pour *Shi no toge*. *Hi wa hi ni* 日は日に(4e chapitre). *Shima e* 島へ. Parution de l'article « Yaponeshia no nekkô » ヤポネシアの根っこ, dans *Sekai kyôyô zenshû*.

1962 :

Shuppatsu wa tsui ni otozurezu 出発は遂に訪れず.

1963 :

Voyage aux Etats-Unis. *Ryûki* 流棄(5e chapitre), *Hibi no rei* 日々の例(6e chapitre).

1964 :

Hi no chijimari 日のちぢまり(7e chapitre). *Ko to tomo ni* 子と共に(8e chapitre).

1965 :

Sugikoshi 過ぎ越し(9e chapitre).

1967 :

Voyage en Union Soviétique, Pologne, Tchécoslovaquie, Yougoslavie et Autriche. *Hi o kakete* 日を繋けて(10e chapitre).

1972 :

Hikkoshi 引越し(11e chapitre). Début de la rédaction de *Hi no utsuroi* 日の移ろい.

1975 :

Déménagement à Ibusuki (département de Kagoshima) et donne des cours à l'université pour femmes Junshin de Kagoshima 鹿児島純心女子大学.

1976 :

Nyûin made 入院まで, 12e et ultime chapitre de *Shi no toge*.

1977 :

Déménagement à Chigasaki (département de Kanagawa). Reçoit le prix Tanizaki pour *Hi no utsuroi*.

1978 :

Reçoit le prix Yomiuri (*Yomiuri bungaku shô* 読売文学賞) et le Grand prix de littérature japonaise (日本文学大賞 *Nihon bungaku taishô*) pour *Shi no toge*.

1981 :

Reçoit le prix de l'Académie nationale des arts (*Nihon geijutsuin shô* 日本芸術院賞) pour l'ensemble de son œuvre, puis devient membre de l'Académie en décembre.

1983 :

Reçoit le prix Kawabata pour *Wannai no irie de* 湾内の入江で (Dans l'embouchure de la baie) publié l'année précédente. Déménagement dans la banlieue de la ville de Kagoshima.

1984 :

Fin de la publication de *Hi no utsuroi*.

1985 :

Publication du recueil *Yume kuzu* 夢屑. *Gyoraitai gakusei* 魚雷艇学生.

1986 :

Shimao s'effondre à son domicile le 10 novembre et décède deux jours plus tard à l'hôpital de Kagoshima. La cause du décès est un infarctus hémorragique du cerveau.

2002 :

Publication posthume du *Shi no toge nikki* 『死の棘』日記.

2007 :

Décès de Miho.

Résumé des principales œuvres citées

Par ordre alphabétique (suivi de la date d'écriture) :

A

Asufaruto to kumo no kora アスファルトと蜘蛛の子ら (L'asphalte et les bébés araignées) (1948)

Un narrateur soldat apprend que la guerre prendra fin le lendemain à une heure de l'après-midi. Prisonnier de la police militaire, il est torturé par un officier, puis aidé par de mystérieuses jeunes filles qui lui permettent d'échapper à la mort. Une fois remis sur pied, il attend la fin de la guerre qui doit avoir lieu le jour même. Il erre sur les routes à la recherche de ses semblables qui se sont réfugiés dans les grottes pour échapper aux hostilités, tout en se sentant coupable de sa propre participation au conflit. Alors qu'il rencontre des fuyards et leur apprend la nouvelle de la fin de la guerre, ce moment tant attendu a lieu. Cependant, la survenue de navires sophistiqués auxquels la population répond par des cris martiaux entraîne presque aussitôt le retour du danger. Le narrateur s'interpose et parvient à faire arrêter les cris martiaux, mais il est blessé par des rayons de lumière tirés par les navires. Il reprend conscience peu après, sain et sauf, hésitant cependant encore à croire que la paix règne désormais sur le monde.

H

Hamabe no uta はまべのうた (La chanson du rivage) (1945)

Sur une petite île dans l'archipel de Minnami s'est installée une garnison de soldats, entre les villages de Nijinura et Ujirehama. Le commandant interdit d'emprunter le col passant entre les deux villages, forçant les enfants du premier village à un long détour pour rejoindre l'école se trouvant dans le second. Pour cette raison, une des fillettes de Nijinura, Keko, déteste le commandant. Mais lorsque le commandant explique aux villageois qu'il a dû bloquer l'ancien chemin dans le but de protéger l'île, l'antipathie de la fillette se dissipe. Les villageois font ensuite fête aux soldats en leur offrant un banquet et un spectacle de musique et de chant. Devenu ami avec Keko, le commandant passe une autre soirée avec elle et son institutrice, Mie. Il rentre chez lui les bras chargés de roses offertes par Mie. Puis un jour lui et les soldats disparaissent brusquement, sans qu'on n'en connaisse la raison.

Hansû 反芻 (Ruminations) (1954)

Le narrateur adopte bon gré mal gré un chat de gouttière qui s'est installé chez lui. Il n'apprécie pas vraiment les chats, et éprouve un certain trouble face à l'animal, dont il se demande si ce n'est pas quelqu'un qui l'a envoyé chez lui pour l'avertir de quelque chose. Il finit par comprendre que le chat lui rappelle son cousin Hinoe, un homme aveugle et sévèrement brûlé au visage. Un jour, le narrateur reçoit un coup de téléphone de Hinoe, qui lui annonce qu'il va bientôt venir le voir. Puis un peu plus tard, ce même Hinoe lui envoie une lettre étrange dans lequel il est dit que le narrateur va recevoir le « *châtiment bien mérité* ». Le

narrateur essaie en vain de comprendre la signification de ces mots. Peu de temps après, il reçoit la visite d'un autre de ses cousins, plus jeune, qu'il accompagne à une consultation médicale. Dans la salle d'attente de la clinique, il observe attentivement les patients, notamment une femme qui paraît souffrir de troubles psychiatriques.

Hi no utsuroi 日の移ろい (Le passage des jours) (1972-1976)

Le narrateur (Shimao Toshio) raconte sous forme de journal les événements de son quotidien du 1er avril 1972 au 31 mars de l'année suivante. Vivant avec sa femme Miho dans la ville de Naze, située au sud-ouest du Japon dans l'archipel d'Amami, il y travaille comme bibliothécaire. Il souffre d'une dépression dont il n'arrive pas à sortir et qui s'aggrave progressivement. Il essaie différents traitements pour apaiser son mal mais les seuls vrais moments de rémission sont ceux où il parvient à se rappeler du passé lointain.

Hi no utsuroi Zoku 日の移ろい (Le passage des jours – suite) (1976-1984)

A la suite de *Hi no utsuroi*, Shimao continue son journal en le menant jusqu'au 1er novembre 1973. Même si ce journal décrit une période plus courte, il est un peu plus riche en événements que le précédent. La dépression du narrateur persiste toute l'année et comme dans la première partie du journal, Shimao tente d'invoquer le passé pour en calmer temporairement les symptômes. Cependant il découvre aussi que ce « traitement » n'est pas sans danger puisque sa femme Miho, se mettant elle aussi à rechercher les traces du passé, développe en retour une mauvaise humeur qui fait craindre au narrateur la rechute des troubles psychiques qu'elle a connu quinze ans plus tôt. Parallèlement à l'enfoncement dans la dépression, le narrateur reçoit à Naze divers invités, comme une amie polonaise ou le prêtre étranger qui l'a jadis converti au christianisme. Il effectue également deux voyages dans le pays natal de sa famille, dans le Tôhoku : un en août pour le compte d'une maison d'édition, puis un en octobre où il vient avec sa famille en vue d'un possible déménagement. Lors de ce second voyage, il est déçu par son expérience des lieux, chose qui l'amène à remettre en question à la fois son déménagement, sa conception du pays natal et sa méthode de traitement de la « dépression ».

I

Ie no naka 家の中 (Dans la maison) (1959)

Les relations entre un mari (narrateur) et sa femme se dégradent. Le mari passe beaucoup de temps en dehors du foyer familial. Lorsqu'il s'y trouve, il ne peut s'empêcher de penser que la destruction de son foyer approche, chose qu'il ressent à travers les réactions de sa femme, de ses enfants et même du chat dont la famille s'occupe. Ce chat, Tama, est particulièrement chéri par sa femme. Un jour il tombe malade, dépérit peu à peu, puis meurt. Le soir de la mort de l'animal, le narrateur rentre tard comme à son habitude. Il trouve sa femme dans un état anormal et lorsqu'il s'approche d'elle, elle le rejette violemment.

K

Kawa nagare 川流れ (Le flot de la rivière) (1954)

Alors qu'il prend le train pour rendre visite à la famille d'une connaissance défunte, un mari (narrateur) songe avec angoisse à la dégradation de ses relations avec sa femme. La vision par la fenêtre d'un corps non identifié dérivant dans une rivière lui inspire de sombres pensées. Le narrateur se demande d'abord s'il ne s'agit pas d'un corps humain avant de considérer qu'il s'agit plutôt d'un chien. Arrivé à destination, il se dirige vers la maison d'un ami avec lequel il doit effectuer sa visite et éprouve en même temps le pressentiment d'un grand changement qui pourrait survenir dans son propre foyer.

Kikkô no sakeme 亀甲の裂け目 (Les fissures de la carapace) (1952)

Alors que le train que prend Miichi s'apprête à entrer en gare, il freine brutalement et Miichi a alors la sensation d'un accident imminent. Cependant rien d'anormal n'a lieu. Le train s'arrête, met un peu de temps pour ouvrir les portes. Miichi remarque alors une femme devant lui, qui lui évoque une comparaison avec son épouse. L'idée de sa propre mort lui revient à l'esprit. Puis le train repart.

Dans une deuxième scène, Miichi discute avec un nommé Fujimoto. Celui-ci lui apprend l'existence d'une organisation d'extrême-droite qui a pour projet de retrouver les œuvres d'après-guerre s'étant moquées de l'armée et de les cribler de balles. Miichi pâlit en entendant cela. Dans le même temps son fils Konokichi fait irruption dans la pièce et monte sur la table. Miichi appelle sa femme Nasu pour qu'elle emmène Konokichi ailleurs et il sent alors une impression de vacuité dans les yeux de son épouse.

Dans une troisième scène, Miichi gravit une montagne volcanique, percevant les remous à l'intérieur du volcan. Puis il redescend et retrouve sa famille. Il prend alors en photo Nasu. Observant ensuite cette photo, il médite sur l'expression sombre du visage de sa femme.

Kikontan 帰魂譚 (Histoire de revenants) (1961)

Un homme (narrateur) est en train de rentrer à son foyer lorsqu'il est abordé par une connaissance qu'il identifie comme un certain Yamanami. Ce Yamanami, personnage disert et quelque peu inquiétant, l'invite chez lui pour le présenter à sa femme et à sa fille. Le narrateur accepte et le suit dans son appartement. Cependant, gêné par la prévenance excessive de Yamanami envers lui, il décide rapidement de quitter les lieux. Une fois dans la rue, il aperçoit Yamanami et sa famille qui le poursuivent. Le narrateur court puis finit par prendre le train pour semer définitivement ses poursuivants. Toutefois une fois à l'intérieur du train, il se rend compte qu'il ignore à quel arrêt il doit s'arrêter. Il a l'impression que le train dégage une « *énergie suspecte* » et qu'il va immanquablement s'écraser quelque part.

Kimo no chiisai mama ni 肝の小さいままに (Avec toute ma timidité) (1954)

Dans ce texte qui fait suite à *Kawa nagare*, le narrateur évoque l'écrivain décédé auquel il annonçait rendre visite à la famille dans le récit précédent. Cet écrivain du nom de W.W. n'aura publié qu'un seul roman, *Kimo no chiisai mama ni*, et est mort à 50 ans après une carrière passée dans l'obscurité. Même s'il juge son œuvre étriquée, le narrateur lui reconnaît une certaine force, et regrette la mort prématurée de l'écrivain. Il rencontre ensuite la femme de W.W. et est alors stupéfait de lui trouver peu de ressemblance avec la superficialité qu'en montrait les romans du défunt. Puis le narrateur prend congé de la famille de W.W. Il lui faut rentrer chez lui, dans son foyer où, croit-il, un danger indicible le guette.

Kizashi 兆 (Signes) (1952)

Un jeune homme, Miichi, se rend avec deux compagnons, Mōnai et Sawa, à un entraînement militaire organisé par un pays étranger. Sur les lieux de cet entraînement, l'un des instructeurs étrangers kidnappe des femmes japonaises, qu'il relâche ensuite sous les protestations de la foule. Miichi tente ensuite sans succès d'organiser cette foule. Dans la scène suivante, il est envoyé effectuer une mission suicide avec un appareil marin. Cependant au moment du départ, l'appareil ne fonctionne pas comme prévu et s'enfonce dans le sol au lieu de partir vers la mer. Revenu à la vie civile, Miichi souffre d'une lourdeur dans l'estomac, laquelle ne passe que lorsqu'en rêve ses viscères sont lavés par les eaux d'une rivière. Enfin dans la dernière scène, Miichi devenu romancier accueille chez lui un critique du nom d'Itogawa et lui expose ses théories littéraires.

Kotōmu 孤島夢 (Rêve d'une île solitaire) (1946)

En rêve, un narrateur navigue sur les mers aux commandes d'un navire de guerre. Soudain il se retrouve devant une île vers laquelle son bateau est irrésistiblement attiré et ne peut s'empêcher d'y débarquer. Cette île est couverte de dunes et habitée exclusivement par des femmes portant la moustache. Ses habitants ont aussi la particularité d'avoir des noms de famille s'écrivant avec un seul caractère et des prénoms s'écrivant avec deux ou trois. Le narrateur s'intronise protecteur de cette île qu'il juge « maudite » et dont il pressent pour quelque raison la submersion prochaine. Cependant, il ne trouve aucun moyen de la protéger. Il erre sans but sur place jusqu'à trouver un cabinet moderne de dentiste, ouvert par le fils du chef du village. Le narrateur enrage contre ce dentiste qu'il voit comme un profanateur. Il découvre ensuite sur la plage de l'île une tour dont il achète la reproduction dans un magasin de souvenirs. Puis se rappelant soudain de son bateau et de ses hommes, il reprend alors la mer.

M

Maho o tadotte マホを辿って(En remontant jusqu'à Maho) (1981)

Le narrateur prend le train avec sa famille au retour d'un voyage de vacances. Il évoque d'abord sa petite-fille Maho, qui commence à parler et dont il a pris l'habitude d'enregistrer puis d'écouter la voix enfantine sur des radiocassettes. Puis il raconte les relations affectueuses entre sa petite-fille et sa propre fille Maya, laquelle est aphasique et légèrement handicapée physiquement. Le lendemain de ce voyage, le narrateur prend le train avec Maho pour la ramener à Tôkyô. Rendu ensuite à la solitude de sa chambre d'hôtel, il écoute alors ses enregistrements de

la voix de sa petite fille, mélangeant ainsi dans son esprit les voix passées et présentes de l'enfant.

Matenrô 摩天楼 (Le gratte-ciel) (1946)

Le narrateur imagine une ville fabuleuse, d'abord en « *ayant l'impression de fermer les yeux* », ensuite en rêvant les parties de cette ville les unes après les autres, jusqu'à ce qu'elles constituent un tout. Puis il explore jusqu'aux derniers recoins cette ville, avant de lui donner un nom : NANGASAKU. Dans cette NANGASAKU, se rend-il compte alors, a apparu une tour ressemblant à celle de Babel. Le narrateur en entreprend l'ascension, s'élevant toujours plus haut grâce au pouvoir magique de voler. Cependant, il ne parvient qu'à un endroit désolé, un hangar dont il est retenu prisonnier. Des portes se ferment derrière lui. Le narrateur tente de s'échapper, mais son pouvoir s'étiolant, il est contraint de redescendre à pied. En chemin, il croise un Diable emportant une femme sous le bras. Il est incapable d'aider cette femme et se lamente sur la perte de ses pouvoirs. Puis le matin vient et la tour devenue symbole du mal a disparu, chose qui, pressent le narrateur, ne durera que jusqu'au prochain soir.

Maya to issho ni マヤと一緒に (En compagnie de Maya) (1961)

Un père (narrateur) et sa fille préadolescente Maya subissent des examens à l'hôpital, lui pour son estomac, elle pour un problème d'aphasie dont les médecins peinent à identifier la cause. Alors qu'après leurs consultations respectives, ils attendent de rencontrer les médecins à nouveau, Maya disparaît dans l'hôpital en cherchant les toilettes. Angoissé par la disparition de sa fille qui lui rappelle de mauvais souvenirs familiaux, le père va la chercher aux toilettes. Il constate un peu de sang sur la cuvette, ce qui lui laisse penser qu'elle a peut-être eu ses règles. Le père et sa fille passent ensuite un peu de temps ensemble, et le narrateur essaie tant bien que mal de comprendre les sentiments de son enfant aphasique.

N

Nise gakusei 贗学生 (Le faux étudiant) (1949)

Pendant les vacances universitaires, deux étudiants en lettres de l'université de Fukuoka, Hamaji et Mōri, font la connaissance d'un étudiant en médecine, Kino Inokichi. Ils se lient d'amitié et partent en voyage ensemble. Kino stupéfie rapidement les deux autres étudiants par sa personnalité énergique, extravertie et touche-à-tout. Hamaji (le narrateur), d'un tempérament en tous points opposé, éprouve un mélange de répulsion et de fascination envers le comportement de son nouvel ami. Entre autres manigances, Kino propose au narrateur de lui présenter sa sœur, une actrice de *takarazuka* (forme de théâtre musical japonais exclusivement féminin) nommée Sunabama Runa, laquelle chercherait un mari. Puis, effectuant la démarche inverse, il insiste pour que la propre sœur du narrateur soit présentée à un de ses cousins, toujours en vue d'un mariage. Cependant, à la fin de l'été, alors que Hamaji trouve l'attitude de Kino de plus en plus suspecte, il reçoit la visite d'un policier qui lui apprend que son « ami » s'est enfui lors d'une garde à vue. Lorsque Hamaji fait part de la visite du policier à Kino, celui-ci disparaît alors et on apprend un peu plus tard qu'il n'a en fait jamais été étudiant. En guise d'explication, Kino fait parvenir quelque temps après à Hamaji et Mōri une lettre dans laquelle, sans s'expliquer clairement sur ses motivations, il refuse de s'excuser et annonce sa volonté de se suicider.

Nogare iku kokoro のがれ行くころ (Le cœur fuyant) (1956)

Le narrateur, qui accompagne sa femme malade Miho dans un hôpital psychiatrique, entend un jour par hasard deux patients évoquer des désirs d'évasion et parler d'un certain S qui se serait échappé. Il prévient les autorités de l'hôpital, puis réfléchit lui-même à ses propres désirs : certes, il ressent les contraintes de la vie hospitalière, mais compte tenu de la situation de sa femme, il n'éprouve aucun désir d'évasion, et désirerait même être plus solidement enfermé encore. L'état psychique de sa femme, en effet, ne s'améliore pas. Un soir, incapable de faire face à l'une des crises d'hystérie de sa femme, le narrateur la rudoie et Miho réagit en s'enfuyant. Le narrateur la cherche alors dans tout l'hôpital, mais elle demeure introuvable. Éperdu, il s'imagine qu'elle s'est noyée dans le réservoir d'eau de l'établissement et utilise un tuyau pour sonder le fond. Lorsqu'il retourne dans leur chambre commune, il retrouve finalement Miho saine et sauve : celle-ci affirme qu'elle a tenté de s'enfuir de l'hôpital pour revoir sa fille, laquelle vit à plusieurs milliers de kilomètres de là.

O

Onihage 鬼剥げ (La peau de démon) (1954)

Le narrateur, emmené par son petit frère, se rend dans la demeure d'un certain S, qui sert de maison de plaisir. Le petit frère, rapidement lassé, quitte la maison pendant que le narrateur continue de prendre du bon temps. Un peu plus tard, le narrateur décide de chercher son frère en compagnie d'une des femmes de la maison. La pluie tombe à torrents, faisant craindre une inondation imminente. Alors que le narrateur retourne ensuite à la maison de plaisir, il franchit un pont où il découvre son petit frère étendu sur le sol, victime d'un accident. Mais il passe son chemin sans réagir. Le petit frère revient à lui quelque temps après, aidé par des villageois. Il reproche alors au narrateur son indifférence devant tout le monde. Le narrateur a l'impression presque physique d'être devenu aux yeux des autres un démon.

R

Rongu rongu agô ロング・ロング・アゴウ (Long long ago) (1949)

Pendant la guerre une institutrice, Yôko, se met en quête d'un mari. Hésitant entre plusieurs hommes faisant partie d'un régiment de torpilleurs, elle finit par s'intéresser au sous-lieutenant Kôdo. Les deux personnes nouent une relation amoureuse. Bien qu'amoureux de Yôko, Kôdo n'arrive pas à croire à l'avenir de leurs relations, tant à cause de ses doutes sur les sentiments de Yôko envers lui que de son futur départ au front. Cependant, il n'en reste pas moins persuadé que c'est lui au final qui survivra à la guerre et que Yôko mourra.

S

Sekizô arukidasu 石像歩き出す (Les statues se mettent à marcher) (1947)

Un ancien soldat, qui s'adonne à un travail physique dans une ville d'après-guerre, entend une explosion et a subitement peur que la guerre ne recommence. Il faut

dire qu'étrangement lui-même porte encore son uniforme. Cet accoutrement lui attire l'hostilité des passants et un homme se met à lui courir après, un marteau à la main. Cet homme est lui-même poursuivi par des gendarmes qui finissent par l'abattre. Sauvé, le narrateur entend alors des murmures et constate qu'une statue du guerrier antique Sakanoue Tamuramarô s'est mise à bouger. Après avoir interrogé la statue, qui lui affirme qu'elle « souffre », le narrateur se rend compte que toutes les statues de la ville bougent pareillement. Il se demande quel sens donner à ce singulier phénomène.

Shima e 島へ (Vers l'île) (1961)

Un homme (narrateur) et sa femme arrivent en bateau sur une petite île du Sud. La parcourant à pied, le narrateur sent cette île dotée d'une force oppressive qui paraît rejeter sa présence. Le couple descend dormir à l'auberge du village. Un jeune homme qui affirme mener une « enquête » partage leur chambre. Il fait part au narrateur de son hostilité envers l'île en raison, dit-il, de la froideur de ses habitants envers lui. Le lendemain, il a disparu de la chambre. Le narrateur est de plus en plus tenté lui-même de fuir l'île, même s'il refoule au final cette tentation, décidé à se faire accepter en ces lieux. Ensuite il découvre dans une zone immergée à marée haute un pinacle d'où sonnent des cloches trois fois par jour. Sa femme semble y aller pour rencontrer un autre homme. Le narrateur se rend alors dans l'édifice pour ramener sa femme à l'auberge. Il y trouve l'autre homme, lequel l'accueille poliment mais ne lui apprend rien. Puis la femme du narrateur apparaît brusquement. Elle voulait, dit-elle, faire une surprise au narrateur en se cachant. Le couple prend congé du résident du pinacle et rentre à l'auberge. Le narrateur contemple alors sa femme dormir, « *ne sachant plus lui-même où il se trouve* ».

Shima no hate 島の果て (L'extrémité de l'île) (1946)

Alors que le monde entier était en guerre s'est installé sur l'île de Kagerô un escadron de *tokkôtai* de 180 hommes avec à sa tête le lieutenant Saku. Celui-ci, assisté d'un sous-lieutenant nommé Hayahito, s'efforce de mener à bien son rôle de chef, en balayant tant son angoisse du départ prochain que ses doutes sur ses propres capacités. Dans le même temps, il entretient une relation avec une jeune femme de l'île, Toe, qui perçoit et redoute elle aussi le jour fatal qui s'annonce. Le jour où Saku finit par recevoir l'ordre de mission, la jeune femme part le retrouver et les deux amants passent ainsi la nuit chacun de leur côté à attendre un départ qui, finalement, n'arrive pas.

Shi no toge 死の棘 (L'aiguillon de la mort) (1960-1976) :

- 1er chapitre ***Ridatsu*** 離脱 (Rupture) (1960)

Toshio (narrateur) rentre un jour chez lui après avoir découché et trouve son cabinet de travail dévasté. Sa femme Miho, dans un état anormal, se met alors à l'interroger sur ses infidélités conjugales, son passé et ses sentiments. L'interrogatoire se poursuit incessamment pendant plusieurs jours. Le matin du huitième jour après le début de la crise familiale, Miho raconte un rêve dans lequel le narrateur et son amante se retrouvent à Suidôbashi (quartier de Tôkyô). Le même jour, le narrateur reçoit une lettre de son amante dans laquelle celle-ci évoque précisément un rendez-vous raté à Suidôbashi.

- 2e chapitre **Shi no toge** 死の棘 (L'aiguillon de la mort) (1960)

Un jour où Toshio est sorti pour son travail (il est écrivain et enseigne aussi dans un lycée), il constate à son retour que Miho est absente de la maison. Il s'imagine que sa femme est partie chez son amante pour l'assassiner et se rend en catastrophe au domicile de la seconde. Miho n'y est pas venue. Le narrateur affirme à son amante qu'il l'aime mais qu'il lui est impossible de la revoir, et ne peut lui promettre que de lui envoyer la revue dans laquelle il fait publier ses romans. Retournant au foyer, il y trouve Miho en crise qui reprend aussitôt son interrogatoire. Elle clame tout savoir des relations entre le narrateur et l'amante, que celle-ci est une « femme redoutable » qui acculera Toshio au suicide. Le narrateur est stupéfait par l'ampleur de ses connaissances sur sa vie.

- 3e chapitre **Gake no fuchi** 崖のふち (Le bord du précipice) (1960)

Le narrateur raconte que lorsque sa femme connaît ses « crises », il fait lui-même semblant d'être fou, espérant provoquer ainsi une réaction rationnelle de sa femme. Cependant les « crises » se perpétuent sans rémission. Toshio essaie tant bien que mal de se remettre à écrire des romans. Un jour, à la suite d'une énième crise, n'en pouvant plus, il court vers les rails, prêt à se jeter sous un train. Cependant aucun train ne passe. Miho en larmes accoure près de lui et alerte un employé des chemins de fer, avant de ramener son mari au foyer.

- 4e chapitre **Hi wa hi ni** 日は日に (Un jour à l'autre) (1961)

Un jour, Shin.ichi (le fils aîné du couple) observe son père par le trou de la serrure et le soupçonnant d'être en train de se suicider, prévient Miho qui stoppe la tentative. Un autre jour, Miho raconte à son mari un rêve sordide. Dans ce rêve, elle revient dans l'île où elle est née, pour y découvrir ses parents et les autres habitants de l'île mourants dans un énorme trou. Elle-même a le corps « pourri » et l'amante du narrateur vient elle aussi sur l'île, lui jetant un bébé mort aux pieds. Ce rêve accable le narrateur, qui y voit la preuve de l'impossibilité de son rachat. Quelques jours plus tard, le 31 décembre, commencent à arriver au domicile familial des messages menaçants censés venir de l'amante. Les messages affirment que cette femme s'apprête à venir « expulser » Miho pour prendre sa place. Ils se multiplient les jours suivants et poussent Toshio à emmener provisoirement sa famille dans le nord du pays (à Sôma), où il a des attaches familiales. Dans le train qui les conduit à destination, Miho fait écrire un serment d'amour au narrateur.

- 5e chapitre **Ryûki** 流棄 (Dérive) (1963) :

Alors que la famille est partie à Sôma pour fuir la supposée menace de l'amante, Toshio, ne supportant les reproches de sa femme, n'a plus comme seule idée en tête que de se suicider. Il convainc sa femme de se suicider à deux et les deux personnes partent dans la campagne en quête d'un lieu où mourir. Le narrateur s'apprête à se pendre à un arbre mais sa femme l'arrête alors et lui promet de cesser ses persécutions. Cependant, la promesse ne tient pas longtemps. Les crises continuent à Sôma exactement comme à Tôkyô et la famille finit par rentrer de son voyage sans que rien n'ait été résolu.

- 6e chapitre **Hibi no rei** 日々の例 (La ligne des jours) (1963)

La situation du foyer se dégradant encore davantage à son retour à Tôkyô, le narrateur songe à s'installer définitivement à la campagne avec sa famille, soit à

Sôma, soit dans l'île d'où sa femme est originaire. Crises et brefs moments de réconciliation se succèdent pendant ce temps. Un soir, Miho exige que Toshio lui remette des photos de son amante, dont elle sait que le narrateur lui a caché l'existence. Toshio s'exécute bon gré mal gré et ces nouvelles preuves de sa duplicité attisent les disputes du couple, lesquelles prennent un tour très agressif. Pour en finir, le narrateur propose de signer un nouveau serment puis de se couper un doigt pour prouver sa fidélité à son foyer. Il demande à Miho de lui trancher le petit doigt, mais sa femme ne fait que simuler la chose. A la suite de cet épisode, le narrateur est convaincu qu'il doit emmener sa femme se faire examiner à l'hôpital.

- 7e chapitre ***Hi no chijimari*** 日のちぢまり (Le rétrécissement du soleil) (1964)

Toshio emmène Miho à l'hôpital K. Le narrateur explique au médecin qu'elle souffre d'insomnies, et que la cause en est ses propres relations avec une autre femme. Furieuse de voir son mari exposer ainsi sa vie familiale, Miho déclenche une « crise » devant le médecin. Celui-ci juge le cas de l'épouse sérieux et, soupçonnant une schizophrénie, suggère de la faire hospitaliser. Peu après, Miho est traitée avec des électrochocs. Le narrateur ne pouvant faire hospitaliser Miho dans cet hôpital, il revient au foyer avec sa femme. Celle-ci, après un court repos, recommence son interrogatoire. Toshio lui administre alors de force un somnifère, non sans regretter plus tard son geste.

- 8e chapitre ***Ko to tomo ni*** 子と共に (Avec les enfants) (1964)

Miho est hospitalisée et le narrateur reste seul au foyer pour s'occuper des enfants. Soucieux de prouver son amour à sa femme, il tente de se rendre tous les jours à l'hôpital pour la voir. Dans le même temps, il est en butte à l'hostilité de son fils Shin.ichi (qui a 6 ans dans le roman) et à la confusion de sa fille Maya (4 ans). Les médecins n'arrivent pas à se prononcer sur la maladie de Miho, et laissent encore entendre au narrateur qu'elle est peut-être schizophrène. Pourtant, à la fin du chapitre, Miho est autorisée à sortir de l'hôpital.

- 9e chapitre ***Sugikoshi*** 過ぎ越し (Le temps pascal) (1965)

Miho est à nouveau hospitalisée. Le médecin lui ayant interdit les visites et les échanges de lettres, elle s'échappe temporairement de l'hôpital pour téléphoner à son mari et lui dire qu'elle ne souhaite plus le voir. Toshio se rend à l'hôpital, où il est sévèrement critiqué par le médecin de Miho pour sa passivité face à la maladie de sa femme. Le médecin lui explique que le problème est moins psychiatrique que relationnel. Après la fugue de Miho, l'hôpital refuse désormais de la garder. Le narrateur, dépité, fait part de son mal être à un ami qui lui suggère de faire examiner Miho par un psychanalyste, le professeur I. Le couple consulte également une voyante et fait purifier un endroit de la maison (la bibliothèque) pour y chasser les mauvais esprits. Toshio conduit ensuite Miho chez le psychanalyste mais la première visite tourne à la « crise » et le narrateur est une fois de plus tenté d'en finir.

- 10e chapitre ***Hi o kakete*** 日を繋けて (La chaîne des jours) (1967)

La famille ayant revendu sa maison de Tôkyô, elle déménage dans une vieille bâtisse de Sakura (département de Chiba). Miho commence dans un hôpital local

un traitement psychanalytique. Un jour l'amante se rend à l'improvisiste au nouveau domicile familial, affirmant vouloir remettre à la famille de l'argent collecté par les amis du narrateur. Miho tente immédiatement de la séquestrer, l'amante s'enfuit et une bagarre s'engage alors entre elle et l'épouse. Celle-ci ordonne à son mari de l'aider. Toshio s'exécute passivement. Les voisins préviennent un agent de police, qui finit par intervenir et séparer les deux femmes.

- 11e chapitre *Hikkoshi* 引っ越し (Le déménagement) (1972)

Après l'incident de la bagarre avec l'amante, Toshio et Miho sont convoqués au poste de police. Le narrateur est interrogé alors que son amante se trouve sur les lieux elle aussi, dans une autre pièce. Le policier qui interroge Toshio lui demande s'il ne veut pas revoir cette femme quelques minutes, car « *elle y tient beaucoup* ». Toshio refuse. L'affaire est réglée par un dédommagement financier envers l'amante, chose qui met Miho en colère, celle-ci estimant être la victime. Ne pouvant plus rester à Sakura après l'incident, la famille doit déménager et projette de partir dans l'île du Sud d'où est originaire Miho, après l'hospitalisation de celle-ci. Avant cela les quatre personnes s'installent dans le quartier d'Ikebukuro à Tôkyô chez une cousine de Miho.

- 12e chapitre *Nyûin made* 入院まで (Jusqu'à l'hospitalisation) (1976)

Pendant que la famille est hébergée à Ikebukuro, les crises de Miho continuent. Les deux enfants du couple tombent malade l'un et l'autre et Miho en attribue la responsabilité au narrateur. Les médecins prévoient d'hospitaliser l'épouse pour lui administrer un traitement basé sur le sommeil. Avant cette hospitalisation, Miho exige du narrateur qu'il récupère les lettres qu'il a laissé à son amante « *afin de mettre de l'ordre dans ses sentiments* ». Le jour de l'hospitalisation arrive. Le narrateur espère qu'il s'agit d'un nouveau départ, mais le désir de Miho de reprendre les lettres jette une ombre sur son optimisme.

Shuppatsu wa tsui ni otozurezu 出発は遂に訪れず (Le départ n'est jamais venu) (1962)

A la suite de la journée du 13 août, le narrateur (commandant d'un escadron de *tokkôtai* mobilisé sur l'île de Kakeromajima pendant la guerre du Pacifique) continue d'attendre que le départ soit donné. La journée du 14 août s'écoule sans qu'il ne reçoive de nouveaux ordres. Le soir, les villageois se rendent au régiment pour y donner un spectacle en l'honneur des soldats. Puis la nuit tombe et l'ordre de départ n'arrive toujours pas. Le matin du 15 août, le narrateur est convoqué au régiment des forces de défense. Sur le chemin, il a soudainement l'intuition de la fin de la guerre. La chose lui est confirmée lorsqu'il arrive au régiment et qu'il apprend la capitulation sans conditions du Japon. D'abord soulagé, il est rapidement repris par l'angoisse, restant dans l'obscurité quant aux modalités de cette nouvelle « paix » qui commence.

Shutsukotô-ki 出孤島記 (Récit du départ de l'île) (1949)

Un narrateur, commandant d'un escadron de *tokkôtai* mobilisé sur l'île de Kakeromajima pendant la guerre du Pacifique, attend depuis plusieurs mois son ordre de mission, tout en entretenant une relation avec une femme de l'île, N. Le texte décrit les circonstances de cette attente en se focalisant sur la journée du 13 août où le narrateur finit par recevoir cet ordre. Le narrateur est informé de la

mission au retour d'une visite diurne à sa bien-aimée. Il rassemble ses hommes pour leur annoncer la nouvelle et se prépare lui-même à un départ imminent. Cependant la nuit du 13 au 14 août s'achève sans que l'ordre du départ ne soit donné.

Suigô e 水郷へ (Vers le village aux canaux) (1979)

Pour échapper à l'avancée d'un typhon qui se dirige vers la région où il habite, un narrateur effectue un voyage vers l'ouest du Japon. Au hasard d'un changement de train, il se retrouve à Emie, un petit village du Kansai bordé de canaux. Ce village ne lui est pas inconnu, car il y est jadis venu il y a cinquante ans avec son père et a dormi dans un établissement d'eaux chaudes. Le narrateur se rappelle que son père avait alors eu l'air ennuyé de sa présence, et, cinquante ans plus tard, a le pressentiment que ce voyage refermait un mystère. Il pénètre donc dans le village d'Emie avec l'impression de revenir dans le temps passé. Passant la nuit dans la même auberge que dans son enfance, il a soudain à la nuit tombée la vision de son père au bras d'une autre femme que sa mère.

T

Tatakai e no osore 闘いへの怖れ (La peur du combat) (1954)

Un narrateur soldat *tokkôtai* attend avec angoisse de partir accomplir sa mission fatale sur l'île de Kakeromajima. Cette mission qu'il peine à imaginer doit survenir dans un temps très proche, car le régiment est en état d'alerte. Un soir est donné un spectacle pour reconforter les soldats, auxquels participent à la fois les habitants du village local et les soldats. Parmi les gens du village qui défilent sur scène, une fillette nommée Iwai Keiko attire l'attention du narrateur. Elle a le physique des gens de l'île mais lui évoque aussi des traits russes, excitant terriblement son imagination. Après le spectacle, le narrateur rentre à son régiment. Peut-être, songe-t-il avec désespoir, cette nuit est-elle la dernière.

Tandoku ryokôsha 単独旅行者 (Le voyageur solitaire) (1947)

Un narrateur vagabonde dans le Nagasaki d'après-guerre, à la recherche d'une famille d'exilés russes, les Torganov, qu'il a connu jadis. Il les retrouve dans une maison dévastée de la ville. Son principal centre d'intérêt chez ces exilés est l'une des filles de la famille, Valentina, qui est pour lui un fantasme secret. Le narrateur discute amicalement avec la famille. Puis se sentant soudainement prêt à partir à l'aventure, il prend congé des exilés russes et se dirige vers le port de la ville. Il décide de passer la nuit dans un petit village de pêcheurs avant de partir le lendemain en bateau vers la péninsule d'Amakusa. Dans le bus le menant au village, il fait la connaissance d'une femme nommée, comme révélé par la suite, Ukura Ina. Les deux personnes partagent ensuite la même chambre d'hôtel où elles ont une relation sexuelle. Elles se séparent le lendemain en partant dans des directions opposées, le narrateur désirent continuer son voyage seul.

Tetsuro ni chikaku 鉄路に近く (Près des rails) (1956)

Un soir, un mari (narrateur) rentre chez lui à la hâte après avoir donné des cours dans un lycée, angoissé par l'état mental de sa femme Miho. Pendant qu'il se trouve dans le train, il l'imagine même se jetant sur les rails devant lui. Lorsqu'il arrive au foyer, sa femme est absente. Après avoir vainement interrogé ses

enfants, le narrateur part à sa recherche dans le quartier. La recherche ne donne pas de résultats, mais en revenant chez lui, il retrouve sa femme dans l'entrée. Elle a été découverte alors qu'elle errait près des rails par un employé des chemins de fer. Celui-ci, saoul, fait la leçon aux époux et disserte de choses et d'autres devant le narrateur qu'il appelle « professeur ». Les enfants se montrent intimidés par ce personnage mais sont soulagés du retour au calme de leur foyer.

Tokunoshima kôkai-ki 徳之島航海記 (Récit d'une traversée vers Tokunoshima) (1948)

Le narrateur, commandant d'un escadron de *tokkôtai* en poste dans l'archipel d'Amami, décrit son quotidien de marin et ses angoisses alors que, pressent-il, se précise la perspective de la mission fatale. Recevant l'ordre de naviguer vers l'île de Tokunoshima, il effectue cette traversée sous la menace des avions ennemis. Puis le commandant et ses hommes font halte sur l'île. Est alors évoqué un soldat autochtone faisant partie de l'escadron, Sato Satotei, qui de même que d'autres soldats revient sur le bateau en retard. Le narrateur commandant le punit alors physiquement, non sans en éprouver un profond dégoût de lui-même.

Tsukigasa 月暈 (Le halo de la lune) (1952)

Un déchirement dans l'air survient et le sol terrestre se met à s'incliner. S éprouve l'impression que la terre entière a été détruite. Marchant à travers les ruines il se met en quête de survivants et pense notamment à l'épouse de Z, qui est son amante. La catastrophe, dont S pressent qu'elle n'est que le prélude à une destruction plus grande encore, est peut-être l'occasion de tirer au clair leurs relations. Il y a aussi sa femme et ses enfants dont il ignore le sort. Cependant peu à peu l'envie individuelle de survivre dépasse ces préoccupations. Au lieu de se rendre au domicile de son amante, il part se réfugier dans une grotte sous une cascade. A l'intérieur de cette grotte, il trouve une fleur étrange qui émet une lumière intense. De cette fleur sortent des mites luminescentes, lesquelles pénètrent peu à peu dans les yeux du narrateur et recouvrent son champ de vision.

W

Ware fukaki fuchi yori われ深きふちより (Du fond des ténèbres) (1955)

Le narrateur accompagne sa femme, laquelle souffre d'une maladie psychique, dans le pavillon de neurologie d'un hôpital. Séparé du monde, en proie à un profond désespoir face aux crises quotidiennes de violence de son épouse, il attend sans trop y croire que le traitement fasse effet. Le monde hospitalier, néanmoins, apparaît au narrateur comme quelque chose de rassurant et il rêve d'y vivre reclus éternellement. Habitué aux manières des patients de l'hôpital et trouvant même en elles un certain réconfort, il passe un temps important à les observer.

Y

Yoru no nioi 夜の匂い (L'odeur de la nuit) (1952)

Kiji, commandant d'un escadron de *tokkôtai*, est installé avec ses hommes dans une crique près du village de Chi no Ura. Dans l'attente de la mission qui doit les emmener vers la mort, lui et ses hommes s'efforcent de meubler leur quotidien

tout en vivant dans la crainte permanente des bombardements ennemis. Une nuit, Kiji se rend chez sa compagne de l'île, Rie, emmenant avec lui une fillette nommée Keiko. Le commandant et la fillette traversent la forêt puis le village, alors que flotte dans la nuit une odeur insaisissable. Ils finissent par tomber sur le cadavre d'un soldat américain qui s'est écrasé au sol. Après avoir réglé avec les villageois les formalités de l'inhumation de ce malheureux soldat, Kiji parvient à la maison de Rie. Les trois personnes passent la soirée ensemble, dans l'atmosphère envoûtante de la forêt. Puis Kiji ramène Keiko chez elle et revient à son propre régiment, où rien ne s'est passé en son absence.

Yume no naka de no nichijô 夢の中での日常 (Le quotidien dans les rêves) (1948)

Un narrateur romancier en panne d'inspiration s'introduit à l'intérieur d'une bande de voyous dont il compte faire des aventures la matière de son second roman. Cependant, son plan est vite compromis par l'intervention d'un ancien camarade de classe, atteint de la lèpre, qui, courroucé par l'hypocrisie du narrateur à son égard, tente de lui transmettre la maladie. Plongé dans la confusion suite à cet épisode, le narrateur se rend dans une ville du Sud où se trouve la maison familiale. Il intervient alors dans un conflit entre ses parents : sa mère porte des enfants métis nés d'une relation adultère et son père veut punir sa trahison. Le narrateur, qui accepte de subir le châtement à la place de sa mère, est violemment battu par son père. Il erre par la suite dans les rues, finissant par entrer dans une maison qui semble être la sienne. Il y trouve un enfant qu'une femme vivant près de lui juge « condamné ». Juste ensuite, le narrateur découvre un magazine dans lequel son roman est paru. A cet instant, sa peau se desquame de la tête aux pieds, et sentant des nodules dans son estomac il tire dessus jusqu'à ce que son corps soit totalement retroussé. A la fin de cette métamorphose, le narrateur abandonne l'humanité et devient un calmar coulant dans l'eau claire d'une rivière.

Bibliographie

Sauf mention contraire, tous les lieux d'édition sont Tôkyô pour les œuvres en langue japonaise, et Paris pour les œuvres en langue française.

Tous les documents internet ont été consultés à la date du 31 août 2019.

I Œuvres de Shimao Toshio

a) Publications en japonais

Nihon gensô bungaku shûsei 24 日本幻想文学集成 24 「島尾敏雄」(Collection de littérature fantastique japonaise, 24, « Shimao Toshio »), Kokushokankôkai 国書刊行会, 1993, 248p.

Nikkishô 日記抄 (Extraits de journaux intimes), Ushio 潮, 1981, 227p.

Shimao Toshio nikki : Shi no toge made no hibi 島尾敏雄日記 : 『死の棘』までの日々 (Journal de Shimao Toshio : les jours jusqu'à Shi no toge), Shinchôsha 新潮社, 2010, 378p.

Shimao Toshio sakuhinshû 島尾敏雄作品集 (Œuvres de Shimao Toshio), 5 volumes, Shôbunsha 晶文社, 1961-1969.

Shimao Toshio shû Sengo bungaku essei sen 10 島尾敏雄集戦後文学エッセイ選 10 (Recueil d'essais de Shimao Toshio Sélection d'essais littéraires d'après-guerre n°10), Kage Shobô 影書房, 2007, 237p.

Shimao Toshio zenshû 島尾敏雄全集 (Œuvres complètes de Shimao Toshio), 13 volumes, Shôbunsha 晶文社, 1980-1982.

Shi no toge 死の棘 (L'aiguillon de la mort), Shinchô bunko 新潮文庫, 1981 (rééd.), 514p.

Shi no toge nikki 「死の棘」日記 (Journal de *Shi no toge*), Shinchôsha 新潮社, 2008, 557p.

Shin.yô no yokoana 震洋の横穴 (La grotte des bateaux-suicide), Ushio 潮, 1982.

Shin.yô hasshin 震洋発進 (Le lancement des bateaux-suicide), Ushio 潮, 1983

Shin.yôtai gensô 震洋隊幻想 (Le mirage des escadrons de bateaux-suicide), Ushio 潮, 1984.

Shuppatsu wa tsui ni otozurezu 出発は遂に訪れず (Le départ n'est jamais venu), Shinchô Online Books, 2002, 229p.

Tômei na jikan no naka de 透明な時間の中で (À l'intérieur du temps transparent), Tôkyô, Ushio, 1989, 237p.

Yônenki 幼年記 (Chroniques de jeunesse), Yudachisha 弓立社, 1973, 638p.

Yume kuzu 夢屑 (Débris de rêve), Kôdansha 講談社, 2010 (rééd.), 227p.

Yume no keiretsu 夢の系列 (Lignée de rêves), Chuô daigaku shuppanbu 中央大学出版部, 1971, 306p.

Yume no tsuzuri 夢の綴り (Le carnet de rêves), dans HORIKIRI Naoto, *Nihon yume bungaku shi*, 4p.

Zoku Hi no utsuroi 続 日の移ろい (Le passage des jours – suite), Chuô Kôronsha, 中央公論社, 1986, 406p.

b) Publications en langue étrangère

L'Aiguillon de la mort, traduit en français par Élisabeth SUETSUGU, Arles, Picquier, 2012, 641p.

Ces journées telles qu'en rêve, traduit en français par Anne SAKAI, dans *Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines*, vol.2, Gallimard, 1989, p.501-519.

« *The Sting of Death* » and *Other Stories* (« L'aiguillon de la mort » et autres nouvelles), traduit en anglais avec une introduction et des commentaires interprétatifs par Kathryn SPARLING, Ann Arbor, Center for Japanese Studies of the University of Michigan, 1985, 190p.

c) Textes manuscrits

Tous les manuscrits ci-dessous sont conservés au *Kagoshima kindai bungakukan* (KKB), かがしま近代文学館 (Musée de littérature moderne de Kagoshima).

Fune kobore (sôkô) 船こぼれ (草稿) Le bateau submergé (manuscrit), daté du 13 mai 1955, KKB, n°02000058079, 10p.

Hi wa hi ni (sôkô), 日は日に (草稿) Un jour à l'autre (manuscrit) daté du 31 décembre 1960 au 24 janvier 1961, KKB, n°02000011292, 111p.

Hi wa hi ni (sôkô), 日は日に (草稿), Un jour à l'autre (manuscrit), daté du 31 décembre 1960 au 4 janvier 1961, KKB, n°02000011441, 24p.

Hi wa hi ni sôkô « *Hi wa yoru ni* » 日は日に (草稿) 「日は夜に」 Un jour à l'autre (manuscrit) (« Le jour à la nuit »), daté du 18 novembre au 11 décembre 1960, KKB, n°02000011409, 26p.

Hi wa hi ni sôkô « *Tsugi no hi wa tsugi no hi ni* » 日は日に (草稿) 「次の日は次の日に」 Un jour à l'autre (manuscrit) (« Du jour suivant au jour suivant »), daté du 12 décembre au 14 décembre, KKB, n°02000011425, 46p.

Hi o kakete (sôkô), 日を繋げて (草稿) La chaîne des jours (manuscrit), daté du 8 février au 31 mars 1967, KKB, n°02000011359, 144p.

Manuscrit sans titre (commençant par 正月の元日そうそうから～), daté du 16 mars 1956, KKB, n°02000058103, 5p.

Manuscrit sans titre (commençant par K病院の精神科～), daté du 14 au 26 juin

1964, KKB, n°02000058541, 30p.

Ridatsu (sôkô) 離脱(草稿) Rupture (manuscrit), daté du 3 février 1959- 13 janvier 1960, KKB, n°02000011268, 50p.

Nogare iku kokoro (sôkô) のがれ行くところ(草稿) Le cœur fuyant (manuscrit), daté du 12 au 27 septembre 1955, KKB, n°02000045548, 44p.

Nyûin made (sôkô) 入院まで(草稿), Jusqu'à l'hospitalisation (manuscrit) KKB, n°02000011375, 68p.

Shi no toge (sôkô) 死の棘(草稿) L'aiguillon de la mort (2e chapitre) (manuscrit), daté du 26 avril au 13 juillet 1960, KKB, n°02000011276, 112p.

Ryûki (sôkô) 流棄(草稿), Dérive (manuscrit), daté du 13 au 30 janvier 1963, KKB, n°02000011300, 63p.

Shuppatsu wa tsui ni otozurezu (sôkô) 出発は遂に訪れず(草稿) Le départ n'est jamais venu (manuscrit), KKB, n° 02000053914.

Techô 手帳 (Carnet) de SHIMAO Toshio, sous-titré « 30 avril 1959 au 31 janvier 1961 », KKB, n°02000045852.

Tetsuro ni chikaku (sôkô), 鉄路の近く(草稿) Près des rails (manuscrit), daté du 21 au 22 février 1956, KKB, n°02000041349, 28p.

Ware fukaki fuchi yori (sôkô) われ深きふちより(草稿) Du fond des ténèbres (manuscrit), daté du 11-24 août 1955, KKB, n°2000045530, 37p.

d) Entretiens

SHIMAO Toshio et al., *Uchi ni mukau tabi – Shimao Toshio taidanshû* 内に向かう旅 島尾敏雄対談集 (Le voyage vers l'intérieur – Collection d'entretiens avec Shimao Toshio), Tairyûsha 泰流社, 1976, 341p.

SHIMAO Toshio, OGAWA Kunio 小川国夫, *Yume to genjitsu rokkakan no taiwa* 夢と現実 六日間の対話 (Le rêve et la réalité, une conversation de six jours), Chikuma Shobô 筑摩書房, 1976, 265p.

II Études sur Shimao Toshio

a) Essais et thèses

AEBA Takao 饗庭孝男, *Shimao Toshio kenkyû* 島尾敏雄研究 (Études sur Shimao Toshio), Tôjusha 冬樹社, 1976, 629p.

FUJII Reiichi 藤井令一, *Shimao Toshio to Amami* 島尾と奄美 (Shimao Toshio et Amami), Kôbe, Marôdosha まろうど社, 2001, 265p.

GABRIEL Philip, *Mad Wives And Island Dreams : Shimao Toshio and the Margins of Japanese Litterature*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1999, 287 p.

HIGA Katsuo 比嘉加津夫, *Shimao Toshio* 島尾敏雄, Genshisha 言視舎, 2016, 354p.

- HISAI Toshiko 久井稔子, *Shimao Toshio – Miho no sekai (Warushawa, Amami, Kagoshima)* 島尾敏雄・ミホの世界(ワルシャワ・奄美・鹿児島) *Le monde de Shimao Toshio et de Miho* (Varsovie, Amami, Kagoshima), Kagoshima, Taki shobô 高城書房, 1998, 249p.
- HORIBE Shigeki 堀部茂樹, *Shimao Toshio ron* 島尾敏雄論(Sur Shimao Toshio), Kyôto, Hakujisha 白地社, 1992, 279p.
- IWAYA Seishô 岩谷征捷, *Shimao Toshio ron* 島尾敏雄論 (Sur Shimao Toshio), Kindai bungeisha 近代文芸社, 1982, 246p. (rééd. Chôeisha 鳥影社, 2012, 343p.)
- JÔJI Shô 上地昇 *Opera essei shû – Toshio to Miho no monogatari* オペラエッセイ集—トシオとミホのものがたり (*Opéra et essais – Le roman de Toshio et Miho*), Naha, Dentô to sôzô no kai 伝統と創造の会, 2018.
- KAKEHASHI Kumiko 梯久美子, *Kururu hito* 狂うひと(La folle), Shinchôsha 新潮社, 2016, 668p.
- MAUFROID Yannick, *La perception du temps et de l'espace dans les récits de guerre de Shimao Toshio*, Mémoire de master 2 présenté à l'Inalco, septembre 2012.
- MATSUOKA Shunkichi 松岡俊吉, *Shimao Toshio ron* 島尾敏雄論 (Sur Shimao Toshio), Tairyûsha 泰流社, 1977, 354p.
- MORIKAWA Tatsuya 森川達也, *Shimao Toshio ron* 島尾敏雄論 (Sur Shimao Toshio), Shinbisha 審美社, 1970, 177p.
- OKADA Kei 岡田啓, *Shimao Toshio : Gensô no bungaku* 島尾敏雄 : 還相の文学 (Shimao Toshio : une littérature de l'aller-retour) , Kokubunsha 国文社 , 1990, 310p.
- OKUNO Takeo 奥野健男, *Shimao Toshio* 島尾敏雄, Tairyûsha 泰流社, 1977, 275p.
- SHIMAO Miho 島尾ミホ, SHIMURA Kunihiro 志村有弘, *Shimao Toshio jiten* 島尾敏雄辞典 (Dictionnaire Shimao Toshio), Bensei Shuppan 勉誠出版, 2000, 693p.
- SHIMURA Kunihiro 志村有弘, *Shimao Toshio « Shi no toge » sakuhinron shû* 島尾敏雄『死の棘』作品論集 (Collection d'essais sur *Shi no toge* de Shimao Toshio), Kuresu Shuppan クレス出版, 2012, 373p.
- SUZUKI Naoko 鈴木直子, *Shimao Toshio ron : « Imi » no tôsô* 島尾敏雄論 : 「意味」の闘争 (Sur Shimao Toshio : le conflit du sens), Thèse de doctorat présentée à l'Université de Tôkyô 東京大学, 2002.
- TANAKA Masahito 田中真人, *Shimao Toshio ron Kaikinshoku no yûshû* 島尾敏雄論 皆既日食の憂愁 (Shimao Toshio : la mélancolie de l'éclipse totale), Puraajusha プラージュ社, 2011.
- TERAUCHI Kunio 寺内邦夫, *Shimao-ki Shimao Toshio bungaku no ichi haikai* 島尾紀 島尾敏雄文学の一背景 (Histoire de Shimao Le cadre de la littérature de Shimao Toshio), Izumi sensho 和泉選書,, 2007, 355p.

TAKASAKA Kaoru 高坂薫, NISHIO Nobuaki 西尾宜明 *Nantô e nantô kara Shimao Toshio kenkyû* 南島へ南島から島尾敏雄研究 (Vers les îles du Sud, depuis les îles du Sud : Étude sur Shimao Toshio), Ôsaka, Izumi sensho 和泉選書, 2005, 349p.

TSUSHIMA Katsuyoshi 対馬勝淑, *Shimao Toshio ron : Nichijôteki hinichijô no bungaku* 島尾敏雄論 日常的 非日常の文学 (Shimao Toshio, une littérature de l'étrangeté quotidienne), Kaifûsha 海風社, 1990, 313p.

YOSHIMOTO Takaaki 吉本隆明, *Sakkaron 3 Shimao Toshio Yoshimoto Takaaki zenchosakushû 9* 作家論 3 島尾敏雄 吉本隆明 全著作集 9 (Études d'auteurs vol.3 Shimao Toshio Œuvres complètes de Yoshimoto Takaaki vol.9), Keisô shobo 勁草書房, 1975, 318 p.

b) Numéros spéciaux

Gunzô : Tsuitô tokushû Enchi Fumiko Shimao Toshio 群像 : 追悼特集 円地文子・島尾敏雄 (Numéro spécial en hommage à Enchi Fumiko et Shimao Toshio), Kôdansha 講談社, janvier 1987, 452p.

Josetsu Bungei hiyô 叙説文芸批評 *Shimao Toshio tokushû* 島尾敏雄特集 (Numéro spécial Shimao Toshio), n°3, Hanashoin 花書院, janvier 1991.

KAIE - Cahiers de la Nouvelle Littérature 「カイエ」臨時増刊号 (第1巻第7号) 総特集: 島尾敏雄 (Numéro spécial, vol.1 n°7, *Autour de Shimao Toshio*), décembre 1978, *Cahier de la Nouvelle Littérature* 「カイエ」臨時増刊号 (第1巻第7号) 総特集: 島尾敏雄 (Numéro spécial, vol.1 n°7, *Autour de Shimao Toshio*), Tôjusha 冬樹社, décembre 1978.

Myaku 脈 Tokushû : Shimao Toshio tanjô hyaku nen/ Miho botsugo jû nen 特集: 島尾敏雄生誕100年/ミホ没後10年 (Numéro spécial : Commémoration des 100 ans de la naissance de Shimao Toshio, des 10 ans de la mort de Miho), Myaku hakkôsho 脈発行所, n°92, février 2017.

Shimao Toshio – Miho Kyôritsu suru bungaku (Toshio seitan hyakunen – Miho botsugo jûnen kinen sôtokushû) Shimao Toshio et Miho – une littérature faite en commun 島尾敏雄・ミホ——共立する文学 (敏雄生誕100年・ミホ没後10年記念総特集 (Numéro spécial anniversaire des 100 ans de la naissance de Toshio et des 10 ans de la mort de Miho), Kawade shobô 河出書房, 2017.

c) Articles

« Shimao bungaku no nazo : fûfuzô ni shinjijitsu » 島尾文学のナゾ 夫婦像に新事実 (Le mystère de la littérature de Shimao : de nouveaux faits qui touchent à l'image d'un couple), *Nihon keizai shinbun* 日本経済新聞, édition du 10 octobre 2016, p.40.

ADACHIBARA Tatsuharu 安達原達晴, « Shimao Toshio *Hi no utsuroi* shiron : « Shôjo » ni tsuite » » 島尾敏雄『日の移ろい』試論 (Essai sur *Hi no utsuroi*

de Shimao Toshio : à propos des jeunes filles), *Shōnan Bungaku* 湘南文学, n°34, mars 2000.

HAMAKAWA Jin 浜川仁, « Ideorogî toshite no Yaponeshia ron shiron » イデオロギーとしてのヤポネシア論—試論 (Une étude de la Japonésie en tant qu'idéologie), *Okinawan Christian University review*, n°4, février 2008, p.13-23.

HANAZAKI Ikuyo 花崎育代, « *Shi no toge nikki* kara miru *Shi no toge* » 『死の棘』日記から見る「死の棘」(*Shi no toge* vu à travers le *Shi no toge nikki*), *Kokubungaku kaishaku to kanshō* 国文学解釈と鑑賞, vol.71, n°2, février 2006, p.141-148.

HIROSE Shinya 廣瀬普也, « Shimao Toshio no Nantō ron » 島尾敏雄の南島論 (Les essais sur les îles du Sud de Shimao Toshio), *Amami Newsletter*, n°24, novembre 2005, pp1-8.

HORIE Toshiyuki 堀江敏幸, « Kiutsu no shigosen – *Hi no utsuroi* to *Yume no kage o motomete* » 気鬱の子午線—「日の移ろい」と「夢の影を求めて」(Le méridien de la dépression – *Hi no utsuroi* et *Yume no kage o motomete*), *Yuriika* ユリイカ, vol.30, n°10, août 1998, p.144-149.

HARIU Ichirō 針生一郎, « Shimao Toshio oboegaki » 島尾敏雄おぼえ書き(Notes sur Shimao Toshio), *Bungaku* 文學, vol.31, n°12, décembre 1963, p.83-88.

HINO Keizō 日野啓三, « Shimao Toshio ni okeru yume to genjitsu – Kinsaku *Hikkoshi* ni tsuite » 島尾敏雄における夢と現実—近作「引越し」について (Le rêve et la réalité chez Shimao Toshio – à propos de l'œuvre récente *Hikkoshi*), *Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū* 国文学解釈と鑑賞, vol.18, n°13, octobre 1973, p.120-129.

ISHII Hiroshi 石井洋詩, « Shimao Toshio « byōin-ki » no ichisokumen » 島尾敏雄『病院記』の一側面 (Un aspect des «Récits de l'hôpital» de Shimao Toshio), *Gunkei* 群系, n°31, juillet 2013.

Disponible à : http://gunnkei.sakura.ne.jp/99_blank132.html (modifié le 12 janvier 2016)

- « *Shi no toge kō* » (1) 『死の棘』考 (1) (Réflexions sur *Shi no toge*), *Gunkei* 群系, n°35, 2015, p.133-160.

- « *Shi no toge kō* »(2) 『死の棘』考 (2) (Réflexions sur *Shi no toge*), *Gunkei* 群系, n°36, 2016, p.207-238.

- « *Shi no toge kō* » (3) 『死の棘』考 (3) (Réflexions sur *Shi no toge*), *Gunkei*, 群系, n°37, 2016, p.194-238.

KAMEI Hideo 亀井秀雄, « *Yume no naka de no nichijō* – Han noberisuto no tanjō » 夢の中での日—反ノベリストの誕生 (*Yume no naka de no nichijō* La naissance d'un anti-romancier), *Kokubungaku : Kaishaku to kyōzai no kenkyū* 国文学解釈と鑑賞, vol.18, n°13, octobre 1973, p.161-166.

KIRINO Natsuo 桐野夏生, « Shimao Toshio no sensō taiken to 3.11 go no watashitachi » 島尾敏雄の戦争体験と3・11後の私たち (L'expérience de

guerre de Shimao Toshio et nous après le 11 mars), *Shinchô* 新潮, vol.19, n°1, janvier 2012, p.189-200.

KÔNO Kensuke 紅野謙介 « « Sekizô arukidasu » Shichû » 『石像歩き出す』私註 (Notes personnelles sur *Sekizô arukidasu*), *Yuriika* ユリイカ, vol.30, n°10, août 1998, p.118-123.

MATSUMOTO Tsuruo 松本鶴雄, « Yume keishiki = Genshoteki fuan to osore – Shimao Toshio » 夢形式=原初的不安と怖れ—島尾敏雄 (La forme des rêves = L'angoisse et la peur primordiale – Shimao Toshio), *Kokubungaku kaishaku to kanshō* 国文学解釈と鑑賞, vol.42, n°10, août 1977, p.164-169.

MISHIMA Yukio 三島由紀夫, « Mateki na mono no chikara » 「魔的なものの力」 (La puissance des choses démoniaques), dans *Mishima Yukio hyōron zenshū* 三島由紀夫評論全集 (Collection des écrits critiques de Mishima Yukio), vol.1, Shinchōsha 新潮社, juillet 1989, p.1009-1011.

MOLASKY Michael – « Review of *Mad Wives and Island Dreams: Shimao Toshio and the Margins of Japanese Literature* by Philip Gabriel », *The Journal of Japanese Studies*, Vol.27, n°1, hiver 2001, p.241.

MUKIKUBO Tadashi 向窪督, « Junsetsu sakkaron no kyokōsei : Morikawa Tatsuya *Shimao Toshio ron o rei ni* » 順接作家論の虚構性 : 森川達也「島尾敏雄論」を一例に (La fictionnalité des thèses résultatives sur les écrivains : l'exemple du *Shimao Toshio ron* de Morikawa Tatsuya), *Kindai bungaku shiron* 近代文学試論 (Essais sur la littérature moderne), Hiroshima daigaku kindai bungaku kenkyūkai, n°2, 25 déc. 1966, p.22-34.

NEGISHI Masayoshi 根岸正純, « Shimao Toshio – Yume no hōhō o chūshin ni » 「島尾敏雄」—夢の方法を中心に (« Shimao Toshio – Autour de la méthode du rêve »), dans *Gendai shōsetsu no hyōgen* 現代小説の表現 (L'écriture du roman contemporain), vol.14, Tōji shobō 冬至書房, 1992, pp.39-92.

NISHIO Nobuaki 西尾宜明 « Shimao Toshio bungei no bungeishiteki ichi ni kan suru ichi kōsatsu » 島尾敏雄文芸の文芸史的位置に関する一考察 (Une réflexion sur la place de la littérature de Shimao Toshio dans l'histoire littéraire), *Jinbunronkyū* 人文論究, 35(4), 20 janvier 1986, p.1-16.

- « Shimao Toshio *Yume no naka de no nichijō ichimen* » 島尾敏雄 『夢の中の日常』一面 (Un aspect de *Yume no naka de no nichijō* de Shimao Toshio), *Nihon bungaku kenkyū* 日本文学研究, Kwansai gakuin daigaku bungakukai, novembre 1993, p.47.

- « *Matenrō no hyōgenkūkan* » 摩天楼の表現空間 (L'espace de représentation de « *Matenrō* »), *Puuru Gakuin Daigaku kenkyū kiyō* プール学院大学研究紀要 (Annales de recherche de l'université Poole Gakuin), n°36, décembre 1996, p.381 à 403.

- « Shōsetsuka no shōsetsu, soshite hantoshi shōsetsu — *Shi no toge ron e no futatsu no shiten* » 小説家の小説、そして反都市小説 —『死の棘』論への二つの視点 (Roman de romancier, puis roman anti-urbain, deux points de vues pour une étude sur *Shi no toge*), *Yuriika*, vol.30, n°10, juillet 1998, p.132-139.

- OGAWA Kunio, « Hisoka na arashi : Shimao Toshio *Hi no utsuroi no koto* » ひそかの嵐 島尾敏雄「日の移ろい」のこと (Une tempête intérieure – *Hi no utsuroi* de Shimao Toshio), *Umi* 海, vol.9, n°4, avril 1977, p.116-121.
- OKI Terumitsu 沖輝三, « Shimao Toshio *Yume no naka de no nichijô* Kaidoku » (島尾敏雄『夢の中での日常』解説 (Explication de « *Yume no naka de no nichijô* » de Shimao Toshio), *Ronju* 論樹, vol.13, n°12, décembre 1999, pp.127-134.
- SATÔ Izumi 佐藤泉, « Yume no riarizumu Shimao Toshio to datsu shokuminchika no buntai » 夢のリアリズム—島尾敏雄と脱植民地化の文体 (Le réalisme des rêves – Shimao Toshio et la stylistique de décolonisation), *Bungaku*, vol.6, n°6, novembre 2005, p.186-199.
- SHIMIZU Tôru 清水徹, « Dokusho no yûtopia – aruiwa dokusho no akutoku ni tsuite » 読書のユートピア—あるいは読書の悪徳について (A propos de l'utopie de la lecture – ou du vice de la lecture), *Chûô Kôron* 中央公論, vol.91, n°9, septembre 1976, p.252-261.
- SUZUKI Naoko 鈴木直子, « Zassetsu riarizumu, fikushon no miwaku – *Nise gakusei ron* » 挫折リアリズム、フィクションの魅惑—「贗学生」論 (Réalisme avorté, Tentation de la fiction : Sur *Nise gakusei*), *Fuji joshi daigaku kokubun zasshi*, 藤女子大学国文学雑誌, n°66, décembre 2001, p.57-71.
- « *Shi no toge ni okeru imi no tôsô* » 「死の棘」における意味の闘争 (Le conflit du sens dans *Shi no toge*), *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文, vol.79, n°2, février 2002, p.31-44.
- « Shimao Toshio -- kenkyû dôkô » 島尾敏雄——研究動向 (Shimao Toshio – Orientations de la recherche), *Shôwa bungaku kenkyû* 昭和文学研究, Shôwa bungakukai, n°48, mars 2004, pp.101-104.
- SUZUKI Sadami 鈴木貞美, « Shimao Toshio to Furuï Yoshikichi – Gensô shôsetsu to iu gensô » 島尾敏雄と古井由吉—幻想小説という幻想 (Shimao Toshio et Furuï Yoshikichi – L'illusion du roman fantastique), *Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû*, vol.29, n°10, août 1984, pp.112-115.
- TAKAHASHI Hideo 高橋英夫, « Uchi naru jikan » 内なる時間 (Le temps intérieur) *Gunzô*, vol.42, n°1, janvier 1987, pp.283-286.
- TANIGAWA Ken.ichi 谷川健一, « Yaponeshia to wa nani ka » ヤポネシアとは何か (Qu'est-ce que la Japonésie ?), *Nihon dokusho shinbun* 日本読書新聞, édition du 1er janvier 1970.
- TORII Kunio 鳥居国夫, « Shimao Toshio no *Shi no toge* » 島尾敏雄の『死の棘』 (*Shi no toge* de Shimao Toshio), *Kokubungaku kaishaku to kanshô*, mai 1984, p.117-123.
- WAKASUGI Satoshi, 若杉 慧 « *Hi no utsuroi o yomu* » 「日の移ろい」を読む (Lire *Hi no utsuroi*), *Kokubungaku : Kaishaku to kyôzai no kenkyû*, vol.18, n°13, octobre 1973, p.93-97.

III Sur le récit de rêve :

a) Dans la littérature générale

ALEXANDRIAN Sarane, *Les surréalistes et le rêve*, Paris, Gallimard, 1974, 505p.

CANOVAS Frédéric, *L'écriture rêvée*, Paris, L'Harmattan, 2000, 327p.

DECHANET-PLATZ Fanny, *L'écrivain, le sommeil et les rêves : 1850-1945*, Paris, Gallimard, 2008, 384p.

« *Ecrire des rêves* », Anthologie constituée et commentée par VERLET Agnès, Gallimard, 219p.

GOLLUT Jean-Denis, *Conter les rêves : la narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Corti, 1994, 480p.

LAFLÈCHE Guy, « Le modèle narratif de l'histoire rêvée », disponible à : <http://singulier.info/rrr/txt2.html>

Otrante Art et littérature fantastique, numéro spécial « Rêve et fantastique », Paris, Kimé, printemps 2015, 190p.

PACHET Pierre, *La force de dormir*, Paris, Gallimard (NRF Essais), 1988, 199p.

SCHREIER RUPPRECHT Carol, *The Dream and the Text : Essays on Literature and Language*, New York, State University Press of New York, 1993, 380p.

WOLKENSTEIN Julie, *Les récits de rêve dans la fiction*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006, 172 p.

b) Dans la littérature japonaise

GIRARD Frédéric, *Myôe (1173-1232) et le "Journal de ses Rêves,"* Paris, Publication de l'École Française d'Extrême-Orient, 1990, 598 p.

HORIKIRI Naoto, 堀切直人 *Nihon yume bungaku shi : shigen no mori e* 日本夢文学志 : 始源の森へ (Histoire onirique de la littérature japonaise : Vers la forêt primordiale), Chôsekisha 沖積舎, 1979, 387p.

« *Yume bungaku taizen* » (« 夢文学大全 » Tout sur la littérature de rêve), dans *Gensô bungaku* 幻想文学, n°46, Atorie Octa アトリエオクタ, février 1996, 1208p.

« *Yume to bungaku* » (Rêve et littérature), *Bungaku* 文学, vol.13, n°6, Iwanami Shoten 岩波書店, novembre 2012.

Yume tantei 夢探偵 (Le détective des rêves), Textes rassemblés par TSUTSUI Yoshitaka 筒井康隆編、Kôbunsha 光文社, 1989.

Nihon no meizuihitsu 14 « Yume », 日本の名随筆 14 夢 (Les meilleurs essais japonais n°14 : Rêve), Essais rassemblés par HANIYA Yutaka 埴谷雄高, Sakuhinsha 作品社, 1984.

IV Sur le rêve

CAILLOIS Roger, *L'incertitude qui vient des rêves*, dans CAILLOIS R. *Œuvres* Gallimard, 2008, p.619-676.

FREUD Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, 1899, trad. I. Meyerson revue par Denise Berget, P.U.F., 1926, 1971.

GODARD Marie-Odile, *Rêves et traumatismes, La longue nuit des rescapés*, Eres, 2012, 238p.

HANIYA Yutaka 埴谷雄高, *Yume ni tsuite*「夢について」(Sur le rêve), dans *Haniya Yutaka zenshū* 埴谷雄高全集〈5〉(Œuvres complètes de Haniya Yutaka) vol.5, Kôdansha 講談社, 1998, p.60 à 70.

HARTMANN Ernest, *The Nature and Functions of Dreaming*, Oxford, Oxford University Press, 2011, 171p.

JUNG Carl Gustav, *Dreams*, trad. R. F. C. Hull, Princeton University Press, Londres, ARK Paperbacks, 1993.

JOUVET Michel, *Le sommeil et le rêve*, Odile Jacob, 2005, 220p.

MESOT Louis (dir.) *Des interprétations du rêve : Psychanalyse, Herméneutique, Daseinanalyse*, PUF, 2001, 250p.

PONTALIS Jean-Bertrand (dir.), *L'espace du rêve*, Gallimard, 2001, 509p.

V Critique littéraire et narratologie

a) Théorie du récit

BAKHTINE Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, L'âge d'homme, Slavica, 2001, 316p.

BARONI Raphaël, *La tension narrative, Suspense, curiosité et surprise*, Seuil, 2007, 448p.

- *L'œuvre du temps*, Seuil, 2009, 327p.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1972, 179p.

BOUCHINDHOMME Christian, *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*, Cerf, 1990, 212p.

COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie*, Seuil, 1998, 326p.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Seuil, 2003, 293p.

JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, Armand Colin, 2015, 259p.

- KERMODE Frank, *The Sense of an Ending : Studies dans the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 2000, 219p.
- LAURICHESSE Jean-Yves et al., *L'ombre du souvenir : Littérature et réminiscence (Du Moyen-Age au XXe siècle)*, Classiques Garnier, 2012, p.189
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1996, 381p.
 - *Signes de vie (Le pacte autobiographique 2)*, Seuil, 2005, 276p.
- POULET Georges, *Études sur le temps humain*, 2 volumes, Presses Pocket, 1989.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit*, tome 1, Seuil, L'ordre philosophique, 1983, 325p.
 - *Temps et récit*, tome 2, Seuil, L'ordre philosophique, 1984, 225p.
 - *Temps et récit*, tome 3, Seuil, L'ordre philosophique, 1985, 433p.
 - *Soi-même comme un autre*, Seuil, L'ordre philosophique, 1986, 425p.
- ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, collection Tel, 1977, 364p.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1986, 144p.
- SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon*, Gallimard, Folio collection « Essais », 1987, 157p.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, 192p.
- VALÉRY Paul, *Cahiers*, tomes 1 et 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973-1974.
- WAUGH Patricia, *Metafiction The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, New York, Routledge, 2003, 175p.

2) Études et références sur la littérature japonaise

- ANDÔ Hiroshi 安藤宏, *Kindai shōsetsu no hyōgen kikō 近代小説の表現機構 (Les structures d'expression du roman contemporain)*, Tōkyō, Iwanami shoten 岩波書店, 2012, 415p.
- CUI Huixiao, « Nakazato Kaizan « Daibosatsu tōge » no buntai » 中里介山「大菩薩峠」の文体 « Le style du *Daibosatsu tōge* de Nakazato Kaizan » , *Kokusai Nihon bungaku kenkyū shūkai kaigiroku* n°39 国際日本文学研究集会会議録 (Actes du 39e colloque international de recherche en littérature japonaise), Kokubungaku kenkyū shiryōkan, mars 2016, p.27-43.
- DE VOS Patrick et al., *Littérature japonaise contemporaine : essais*, Bruxelles, Arles, Picquier, 1989, 276p.
- Dictionnaire de littérature japonaise*, sous la direction d'ORIGAS Jean-Jacques et DIDIER Béatrice, PUF, Quadrige, 2000, 384p.
- DODD Stephen, *Writing Home: Representations of the Native Place in Modern Japanese Literature*, New York, Harvard University Asia Center, 2004, 319p.

- FOWLER Edward, *The Rhetoric of Confession : Shishôsetsu in Early Twentieth Japanese Fiction*, Berkeley (etc), University of California Press, 1988.
- HIJIYA-KIRSCHNEREIT Irmela, *Rituals of Self-revelation: Shishôsetsu as Literary Genre and socio-cultural Phenomenon*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1996.
- HIRANO Ken 平野謙, *Geijutsu to jisseikatsu 芸術と実生活 (L'art et la vie réelle)*, Tokyo, Iwanami gendai bunko 岩波現代文庫, 2001, 392p.
- IMASEKI Toshiko 今関敏子 « Nikki ni okeru kaisô to kyokô » 日記における回想と虚構 « Le souvenir et la fiction dans le journal littéraire », *Nihon Bungaku* 日本文学, vol.33 n°12, décembre 1984, p. 1-10.
- KARATANI Kôjin, 柄谷行人, *Imi to iu yamai 意味という病 (La maladie appelée « sens »)*, Kôdansha 講談社, 1989, 345p.
- KATSUMATA Hiroshi 勝又浩 *Sakkaronshû Ware o motomete 作家論集 我を求めて (Recueil d'études sur les écrivains, À la recherche de soi)*, Kôdansha 講談社, 1973.
- Kindai nihon bungaku jiten* 近代日本文学辞典 (Dictionnaire de littérature japonaise moderne), Tôkyôdô 東京堂, 1966, 928p.
- KOBAYASHI Hideo 小林秀雄, *Kobayashi Hideo zenshû dai san kan 小林秀雄全集第三卷 (Œuvres complètes de Kobayashi Hideo, vol.3)*, Shinchôsha 新潮社, 2001.
- Kokubungaku : Kaishaku to kyôzai no kenkyû* 國文學: 解釈と教材の研究 « Sakka to nikki » 作家と日記 (Les écrivains et les journaux intimes), vol.29, n°5, Gakutôsha 學燈社, avril 1984.
- Kokubungaku : Kaishaku to kyôzai no kenkyû* 國文學: 解釈と教材の研究 « Nikki – Sono disukuuru » 日記–そのディスクール (Le journal intime et son discours), février 1996.
- NAWA Tetsuo 名和哲夫 « Shishôsetsu o kangaeru to iu koto » 私小説を考えるとということ (« Réfléchir au shishôsetsu »), *Gunkei* 群系, n°37, automne 2016, pp.64-70.
- SÔMA Tsuneo 相馬庸郎 « Kindai bungakusha to <Kokyô> ishiki » 近代文学者と<故郷>意識 (Les écrivains modernes et la conscience du < pays natal >), *Nihon Bungaku* 日本文学, vol.17, n°11, novembre 1968, p.55-62.
- TSUKA Kôhei つかこうへい, « Gendai bungaku no mushi dekinai 10 nin » 現代文学の無視できない10人 (« Les 10 personnes incontournables de la littérature contemporaine »), Shûeisha bunko 集英社文庫, 1989, 269p.
- UMEZAWA Ayumi 梅澤亜由美, *Watakushishôsetsu no gihô : watakushigatari no hyakunenshi 私小説の技法 私語りの百年史 (L'art du roman du moi : cent ans de récits à la 1e personne)*, Bensei shuppan 勉誠出版, 2012, 337p.

3) Études d'auteurs

- TACHIBANA Kengo 立花健吾, *Shimao Toshio no kafuka juyô* 島尾敏雄のカフカ受容 (La réception de Kafka par Shimao Toshio), dans ARIMURA Takahiro 有村隆弘 YAGI Hiroshi 八木浩 et al., *Kafuka to Nihon gendai bungaku* カフカと現代日本文学 (Kafka et la littérature japonaise), Dôgakusha 同学社, 1985, p.86-107.
- BOUILLAGUET Annick, ROGERS Brian G., *Dictionnaire Marcel Proust*, nouvelle édition revue et corrigée, Champion, 2014, 1110p.
- YAMAMOTO Kenkichi, 山本健吉, *Shishôsetsu sakka ron* 私小説作家論 (Études sur les écrivains de romans du moi), Fukutake shoten 福武書店, 1983, 262p.

VI Autres œuvres littéraires en rapport avec le sujet

- La Bible de Jérusalem*, éditions du Cerf, 1998, traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem, 1173p.
- BRETON André, *Œuvres complètes*, trois volumes, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.
- BUNYAN John, *Le voyage du pèlerin vers l'éternité bien heureuse* livré sous la forme d'un songe, Estienne, 1773, éd.numérique Samizdat.
Disponible à : www.samizdat.qc.ca/arts/lit/Voyagedupelerin_JB.pdf.
- CARRÈRE Emmanuel, *L'adversaire*, POL, 2000, 229p.
- CONRAD Joseph, *An Outcast of the islands*, Londres, T.Fisher Unwin, 1896, ed.numérique de Gutenberg
Disponible à : www.gutenberg.org/files/638/638-h/638-h.htm
- CREVEL René, *Mon corps et moi*, Le Livre de Poche, Biblio, 1991, 252p.
- DOSTOÏEVSKI Fédor, *Crime et châtiment*, Gallimard, Folio classiques, 1995, 728p.
- DOSTOÏEVSKI Fédor *Souvenirs de la maison des morts*, Gallimard, Folio, 2006, 512p.
- EDOGAWA Ranpo 江戸川乱歩, *Issun bôshi* 一寸法師 (Le garçon d'un pouce), dans *Edogawa Ranpo zenshû* (Œuvres complètes d'Edogawa Ranpo), vol.2, Kôbusha Bunko, 2004.
- GIDE André, *Paludes*, Gallimard, Foliothèque, 2001, 195p.
- HÔJÔ Tamio 北条民雄, *Inochi no shoya* いのちの初夜 (La première nuit de la vie), Kadokawa bunko, rééd.1955, édition numérique d'Aozora. Disponible à : <https://www.aozora.gr.jp/cards/000997/card398.html>.
- ITÔ Shizuo 伊藤静雄, *Haru no isogi* 春のいそぎ (La hâte du printemps), dans *Itô Shizuo shishû* 伊藤静雄詩集 (Itô Shizuo – Œuvres poétiques), Iwanami bunko 岩波文庫, 1989.
- KAFKA Joseph, *Œuvres complètes*, 3 volumes, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.
- MIYAZAWA Kenji 宮沢賢治, *Kaze no Matasaburô* 風の又三郎 (Matasaburô le vent), Iwanami shoten 岩波書店, 1967, éd.numérique d'Aozora 青空.

Disponible à : <https://www.aozora.gr.jp/cards/000081/card462.html>

NAKAZATO Kaizan 中里介山, *Daibosatsu tôte* 大菩薩峠 (Le col de Daibosatsu), Chikuma shobô 筑摩書房, 1996, éd. numérique d'Aozora 青空, Disponible à : www.aozora.gr.jp/cards/000283/card1726.html

NATSUME Sôseki 漱石夏目, *Dix rêves (Yume jûya 夢十夜)*, traduction d'Alain Rocher, dans *Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines*, vol.1, Gallimard, 1989, pp.5-29.

NERVAL Gérard de, *Aurélia ou le Rêve et la Vie*, Paris, Flammarion, Librio, 2015, 89p.

NOVALIS Friedrich von Hartenberg dit, *Le monde doit être romantisé*, traduit de l'allemand par Olivier Schefer, Paris, Allia, 2002.

PROUST Marcel *À la recherche du temps perdu* Paris, Gallimard, Quarto, 2009, 2408p.

SHIMAO Miho 島尾ミホ *Umibe no sei to shi*, 海辺の生と死 (La vie et la mort sur la plage), Chûô kôronsha 中央公論社, 1985, 231p.

SHÔNO Junzô 庄野潤三, *Zento* 前途 (L'avenir), Kôdansha, 1968.

TANAKA Hidemitsu 田中英光, *Yako* 野狐 (Le renard sauvage), Shôgakkan 小学館, 1989, éd.numérique d'Aozora 青空.

Disponible à : <https://www.aozora.gr.jp/cards/000126/card1663.html>

TSUGE Yoshiharu つげ義春, *Yume nikki* 夢日記 (Journal de rêves), Shinchôsha 新潮社, 1992, 264p.

VII Autres textes en rapport avec le sujet

BOUNOURE Gilles, « Regards sur l'art et le rêve en Mélanésie », *Sociétés & Représentations*, 2007/1 (n° 23), p. 21-43.

Disponible à : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2007-1-page-21.htm>

BROD Max, *Franz Kafka : souvenirs et documents*, trad. de l'allemand par Hélène Zylberberg, Gallimard, 1962, 375p.

KOMATSU Hiroshi 小松寛, *Sengo Okinawa no kizoku sensô to minzoku ishiki – Nihon fukki to hanfukki* 戦後沖縄の帰属戦争と民族意識——日本復帰と反復帰 (Conflits d'appartenance et conscience ethnique à Okinawa dans l'après-guerre – Rétrocession au Japon et anti-rétrocession), Waseda Daigaku Shuppanbu 早稲田大学出版部, 2013, 221p.

LIFTON Robert Jay, *The Broken Connection: On Death and the Continuity of Life*, New York, Simon & Schuster, 1979, 495p.

MARCEL Gabriel, *Les Hommes contre l'humain*, Editions du Vieux Colombier, 1951, 208p.

MARCEL Gabriel, *Being and Having*, traduction de « Etre et avoir » en anglais par Katharine FERRER, Dacre Press, Westminster, 1949, 252p.

MURAI Osamu 村井紀, *Nantô ideorogî no hassei Yanagita Kunio to shokuminchi*

shugi 南島イデオロギーの発生 : 柳田国夫と植民地主義 (La naissance de l'idéologie des îles du Sud, Yanagita Kunio et le colonialisme), Iwanami shoten 岩波書店, 2004, 364p.

OHNUKI-TIERNEY Emiko, *Kamikaze, Cherry Blossoms and Nationalism : the Militarization of Aesthetics in Japanese History*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, 411p.

PELLETIER Philippe, « *La Japonésie : brève géohistoire d'un concept* », dans BROTONS Arnaud et GALAN Christian (sous la dir. de), *Japon pluriel 7 Actes du septième colloque de la Société française des études japonaises* Arles, Picquier, 2007, p.385-392.

RABATÉ Jean-Marc, *Tout dire ou ne rien dire, logiques du mensonge*, Stock, 2005, 318 p.

ROSA Hartmut, *Accélération : une critique sociale du temps*, traduit de l'allemand par Didier Renault, 2010, La Découverte, 302 p.

TADIÉ Jean-Yves, TADIÉ Marc, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, 1999, 368p.

YANAGITA Kunio 柳田国夫, *Kaijô no michi* 海上の道 (Les routes maritimes), Chikuma shobô 筑摩書房, 1963, édition numérique d'Aozora 青空
Disponible à : <https://www.aozora.gr.jp/cards/001566/card54331.html>

YASUOKA Shôtarô 安岡章太郎, *Bunshi no yûjô Yoshiyuki Junnosuke no koto nado* 文士の友情 吉行淳之介の事など (Amitiés d'écrivains – À propos de Yoshiyuki Junnosuke et d'autres), Shinchô bunko 新潮文庫, 2013, 321p.

Table des matières

Introduction.....	7
1) Présentation.....	7
2) Approches du rêve.....	12
3) Approche de la « méthode ».....	25
I Le rêve comme expérience (1945-1952) : guerre et après guerre.....	32
A) Autour de l'expérience de guerre.....	32
1) La question de la perception de l'expérience de guerre comme base de l'écriture onirique : sur <i>Tokunoshima kôkai-ki</i> et <i>Shutsukotô-ki</i>	32
1.1) Un demi-mort dans une île en guerre.....	39
1.2) L'attente dans l'inconnu.....	47
2) La guerre comme fiction : sur <i>Shima no hate</i> (1946) et <i>Yoru no nioi</i> (1952).....	58
2.1) <i>Shima no hate</i> : la fiction du moment critique.....	58
2.2) <i>Yoru no nioi</i> : la fiction du quotidien de guerre.....	71
3) L'écriture onirique de l'expérience de guerre : <i>Kotômu</i> (1946) et <i>Asufaruto to kumo no kora</i> (1949).....	81
3.1) <i>Kotômu</i> (1946) : l'enregistrement du rêve entre mythe et démythification.....	81
3.2) <i>Asufaruto to kumo no kora</i> (1949) : écriture ou réécriture de la fin de la guerre.....	92
B) L'« étude des rêves » : reconstruire, décrire, puis déconstruire.....	105
1) De l'avant-guerre à l'après-guerre, la naissance contrariée d'un rêveur.....	106
1.1) Imagination frustrée et condensation rêvée : les influences de jeunesse de Shimao.....	106
1.2) L'effondrement de la fiction	115
2) <i>Matenrô</i> (1946) et <i>Sekizô arukidasu</i> (1947) : l'ascension du rêve, la descente du réel	129
2.1) <i>Matenrô</i> (1946).....	129
2.2) <i>Sekizô arukidasu</i> (1946).....	140
3) <i>Yume no naka de no nichijô</i> (1948) et <i>Kizashi</i> (1952) : le rêve contre le roman.....	145
3.1) <i>Yume no naka de no nichijô</i> (1948).....	145
3.2) <i>Kizashi</i> (1952).....	168
II Le rêve comme entrecroisement (1954-1976) : <i>Shi no toge</i> et les « récits de la femme malade ».....	182
A) La fusion comme objectif : sur le processus d'écriture des <i>byôsaimono</i>	182
1) Les <i>byôin-ki</i> (chroniques de l'hôpital).....	186
2) De <i>Je no naka</i> (1959) au début de <i>Shi no toge</i> (1960).....	198
2.1) Le regard qui s'inverse.....	198
2.2) La parole qui se libère.....	201
2.3) A la charnière de la méthode du rêve.....	204
3) Autour de trois rêves de Miho.....	206
3.1) La veille sans se réveiller.....	206

3.2) La cascade du sens.....	210
3.3) La vérité au fond du « trou ».....	218
B) Le roman de la répudiation du romancier ? Sur le méta-romanesque de <i>Shi no toge</i>	223
1) Pour un nouveau roman ?.....	227
1.1) De <i>Tetsuro ni chikaku</i> (1956) à <i>Shi no toge</i> (1962) : l'imagination en procès.....	227
1.2) L'épreuve <i>Nise gakusei</i> (1950).....	235
1.3) A la recherche de l' « effet de rêve ».....	242
2) L'écrivain du « chaos » et l'écrivaine de la « vérité humaine ».....	246
2.1) Un « faux romancier ».....	246
2.2) Celle qui décrit tout et qui n'oublie rien.....	252
2.3) Toshio et le fantôme de Tanaka Hidemitsu.....	260
2.4) Le fragile équilibre du doute et de la certitude : autour du motif des lettres de Miho.....	266
3) Aitsu ou le péché littéraire.....	275
3.1) Le romancier, Dieu, et le Diable ?.....	275
3.2) La confrontation du dixième chapitre : sur un « rêve » accompli en commun.....	282
3.3) La certitude dans le rêve.....	287
C) Le temps comme acteur : vers un récit sans fin ?.....	296
1) Au carrefour de la construction de <i>Shi no toge</i>	298
1.1) Les méandres de l'écriture du quotidien : sur la composition de <i>Hi wa hi ni</i>	301
1.2) Vers l'île, hors de l'île : sur la trajectoire avortée de 1961.....	310
1.3) L'aiguillon du texte : de <i>Shuppatsu wa tsui ni otozurezu</i> à <i>Ryûki</i>	316
1.4) Le départ inachevé.....	327
1.5) Sur la « fin » du roman.....	331
2) L'inachèvement du rêve.....	333
2.1) A propos du temps interne du récit.....	333
2.2) Du temps du rêve au « rêve » d'un autre « temps ».....	339
2.3) Un roman de la totalité.....	344
Annexe : chronologie des récits de la femme malade	350
III Le rêve comme réminiscence : le cas des <i>nikki</i> (1972-1984).....	354
A) <i>Hi no utsuroi</i> ou la thérapeutique du temps.....	354
1) Une littérature pour guérir ?.....	358
2) A la recherche de la « continuité » perdue.....	366
3) Une « thérapeutique » à double tranchant.....	372
4) La dépression comme « situation littéraire ».....	376
5) Le propre de la réminiscence chez Shimao.....	384
B) Le passé, le présent, et le futur dans le rêve.....	396
1) La réminiscence par le rêve dans <i>Hi no utsuroi</i>	396
2) Le rêve en journal : souvenir et réactualisation du passé.....	403

2.1) <i>Kimushi</i> et <i>Yume nikki</i>	403
2.2) L'expérience de guerre dans les <i>yume nikki</i>	407
3) D'une méthode de croisement à l'autre : passé et présent, rêve et réalité.....	414
3.1) Chassé-croisé d'un <i>nikki</i> à l'autre	414
3.2) L'entre-deux des « bêtes ».....	416
4) Au-delà du journal : <i>Yume kuzu</i>	421
5) La généalogie de l'apocalypse : jusqu'à <i>Katei</i> et <i>Aza</i> (1979)	429
5.1) Sur le motif eschatologique dans l'œuvre de Shimao.....	432
5.2) <i>Katei</i> (1979) ou le jugement de la fiction.....	453
5.3) <i>Aza</i> (1979), le « processus » à l'envers.....	462
C) De Yaponeshia à Sôma : d'un voyage à l'autre vers le pays du passé.....	466
1) Les <i>nantô-ron</i> : à la recherche des traces du Japon originel.....	466
2) La « souche » et la « queue » de Yaponeshia.....	470
3) La conclusion de <i>Hi no utsuroi</i> : autour d'un double voyage vers le « pays natal ».....	483
4) L'éternel retour du faux départ.....	496
Conclusion.....	507
Repères biographiques.....	520
Résumé des principales œuvres citées.....	524
Bibliographie.....	538

Yannick MAUFROID

Shimao Toshio et la méthode du rêve

Résumé

Écrivain souvent décrit comme avant-gardiste et impénétrable, mais aussi comme l'un des derniers maîtres du *shishōsetsu* (roman personnel), Shimao Toshio (1917-1986) occupe une place singulière dans la littérature japonaise d'après-guerre. Son œuvre a traversé le XXe siècle dans un étrange état d'isolement, hautement estimée par ses pairs, mais restant méconnue et mal comprise. L'auteur tire un statut presque mythique de la particularité de son expérience de guerre (commandant d'un escadron de *tokkōtai* mobilisé dans les îles Ryūkyū) et des vicissitudes qui l'ont suivie, comme la maladie mentale de sa femme Miho. Celle-ci a inspiré son roman le plus célèbre, *Shi no toge* (L'Aiguillon de la mort, 1960-1976). Cette expérience de vie conflictuelle s'est prolongée par un conflit intérieur qui l'a vu épuiser l'ensemble des formes littéraires de la modernité, romantisme, naturalisme, surréalisme, sans jamais se satisfaire réellement d'aucune d'entre elles.

Cependant, par-delà cette tendance au conflit, l'un des éléments les plus constants de l'œuvre de Shimao reste son intérêt pour le rêve. Si l'écriture onirique dans la littérature moderne se trouve au carrefour d'une tradition esthétique, de l'exploration de soi et de la contestation du réalisme, elle prend chez lui une dimension tant poétique qu'existentielle. Tour à tour expérimentation (anti-)romanesque, tentative de résolution des conflits et recherche du temps perdu, cette écriture devenue méthode fournit les outils de la compréhension de l'identité narrative de l'auteur. Tout en en faisant la « voie royale » pour comprendre Shimao, cette thèse se propose aussi de saisir en quoi le rêve peut servir la littérature.

Mots-clefs : Shimao, Toshio (1917-1986) ; littérature japonaise ; littérature contemporaine ; rêve littéraire

Résumé en anglais

Often described as an avant-garde and impenetrable writer, but also as one of the last masters of the *shishōsetsu* genre, Shimao Toshio (1917-1986) occupies a special place in Japanese postwar literature. His work went through the 20th century in a strange state of isolation, widely acclaimed by his peers, but still insufficiently known and understood. Shimao acquired a near mythical status from the particularity of his war experience (he was the leader of a squad of kamikaze *tokkōtai* which was mobilized in the Ryūkyū islands) and its aftermath, like the madness of his wife Miho, which inspired his most famous novel, *Shi no toge* (*The Sting of Death*, 1960-1976). Along with these life antagonisms, he also endured an inner conflict which drew him towards most modern literary forms, romanticism, naturalism, surrealism, without being really satisfied with either of them in the end.

However, beyond this tendency to conflict, one of the most constant elements of Shimao's work is his interest in dreams. While dreamlike writing in modern literature often lies at the junction of aesthetic tradition, exploration of the self and contestation of realism, in Shimao's case, its importance is both poetic and existential. As a « method » of (anti-)novel experimentation, attempt at conflict resolution and research of lost time, the use of dreams provide the tools of the understanding of the author's narrative identity. Through the idea that this dream method can be the « royal road » to understand Shimao, this thesis also aims at making his work an example of the way dreams serve literature as a whole.

Key words : Shimao, Toshio (1917-1986) ; Japanese literature ; Contemporary literature ; Dreams in literature