



HAL
open science

**Vers une nouvelle littérature japonaise post-catastrophe
au Japon : le récit, le temps et l'image chez Furukawa
Hideo, après le 11 mars 2011**

Fumiko Sugie

► **To cite this version:**

Fumiko Sugie. Vers une nouvelle littérature japonaise post-catastrophe au Japon : le récit, le temps et l'image chez Furukawa Hideo, après le 11 mars 2011. Littératures. Université Paris Cité, 2022. Français. NNT : 2022UNIP7010 . tel-03998429

HAL Id: tel-03998429

<https://theses.hal.science/tel-03998429>

Submitted on 21 Feb 2023

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

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

École doctorale n° 131 : Langue, Littérature, Image : civilisations et sciences humaines
(domaines francophone, anglophone et d'Asie orientale)
Asie orientale et sciences humaines

Laboratoire : Centre de recherche sur les civilisations de l'Asie orientale (UMR 8155)
Équipe civilisation japonaise

Vers une nouvelle littérature japonaise post-catastrophe au Japon :
le récit, le temps et l'image chez Furukawa Hideo,
après le 11 mars 2011

Par Fumiko SUGIE

Thèse de doctorat en Études japonaises
Dirigée par Madame Cécile SAKAI

Présentée et soutenue publiquement le 9 décembre 2022
Devant un jury composé de :

Madame Anne BAYARD-SAKAI, Professeure des Universités, INALCO (rapporteuse)
Madame Catherine COQUIO, Professeure des Universités, Université Paris Cité (examinatrice)
Monsieur Philippe FOREST, Professeur des Universités, Université de Nantes (examinateur)
Madame Cécile SAKAI, Professeure des Universités, Université Paris Cité (directrice de thèse)
Monsieur Keijirô SUGA, Professeur, Université Meiji (rapporteur)

Vers une nouvelle littérature japonaise post-catastrophe au Japon :
le récit, le temps et l'image chez Furukawa Hideo, après le 11 mars 2011

Résumé

Cette thèse présente l'œuvre de l'écrivain Furukawa Hideo (né en 1966), originaire de Fukushima, en tant qu'auteur emblématique de la littérature japonaise après la triple catastrophe de mars 2011 au Japon. L'objectif est d'interroger la représentation complexe du désastre et de ses conséquences à travers l'exemple de trois romans de l'auteur, clairement marqués par l'impact de l'événement : *Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente* (2011), *Dogmother* (2012) et *Aruwa Shura no jûokunen* (Soit un milliard d'années des dieux *Ashura*) (2016), afin de mieux comprendre son œuvre à la fois dense et dynamique qui semble explorer les devenirs de la littérature sur les plans local et global. Le corpus de cette étude est principalement composé de textes de forme narrative. L'appareil critique est construit à partir d'un ensemble d'approches théoriques françaises et de recherches japonaises sur le sujet. Après une mise au point sur ce nouveau champ, appelé littérature post-catastrophe (*shinsaigo bungaku*) au Japon, la thèse procède à une analyse du récit chez Furukawa en considérant les nouvelles conditions d'écriture après mars 2011. Elle se penche ensuite sur les figures de la temporalité du désastre dans la fiction, pour aborder enfin les questions de l'imaginaire, du réseau d'images et de visions qui irrigue son œuvre singulière. Notre but est d'explorer ainsi les contours de la créativité et de l'engagement de l'auteur dans cette écriture expérimentale qui se déploie devant la catastrophe.

Mots clés

Littérature, Japon, XXI^e siècle, catastrophe, 11 mars 2011, Furukawa Hideo, Fukushima, fiction, roman, écriture, hybride.

Towards a new post-disaster Japanese literature in Japan:
narrative, time and image in Furukawa Hideo, after March 11, 2011

Abstract

This thesis presents the work of Fukushima writer Furukawa Hideo (b. 1966) as a emblematic author of Japanese literature after the triple disaster of March 2011 in Japan. The aim is to interrogate the complex representation of disaster and its consequences through the study of three of Furukawa's novels, clearly impacted by these catastrophes: *Horses, Horses, in the End the Light Remains Pure* (2011), *Dogmother* (2012) and *Aruwa Shura no jûokunen* (Or alternatively a billion years of Ashura) (2016), in order to better understand his dense and dynamic work, which explores emerging tendencies in literature on the local and global levels. The works studied are primarily in narrative form. The critical apparatus combines a set of French theoretical approaches with Japanese research on the subject. After an overview of what is referred to in Japan as post-disaster literature (*shinsaigo bungaku*), the thesis analyses Furukawa's narratives in relation to writing conditions after March 2011. It then examines the temporality of disaster in his fiction, before finally addressing the questions of the imaginary and the network of images and visions that irrigates this unique body of work. The objective is to explore the contours of the author's creativity and commitment in his experimental works written in the wake of disaster.

Keywords

Literature, Japan, 21st century, disaster, March 11 2011, Furukawa Hideo, Fukushima, fiction, novel, writing, hybrid.

Remerciements

Je tiens à témoigner ma profonde reconnaissance à Mme Cécile Sakai pour son soutien sans faille, ses précieux conseils et son écoute d'une grande attention. Je remercie très vivement Mme Anne Bayard-Sakai et M. Keijirô Suga qui ont accepté d'être pré-rapporteurs, ainsi que Mme Catherine Coquio et M. Philippe Forest qui ont bien voulu faire partie du jury.

Ce travail a bénéficié du soutien du centre de recherche auquel je suis rattachée, le CRCAO (Centre de recherche sur les civilisations de l'Asie orientale) pour des missions en France ou au Japon, ainsi que celui de l'Université Jean Moulin Lyon 3 qui m'avait recrutée comme A.T.E.R. pendant deux ans entre 2019 et 2021.

Cette thèse n'aurait pas abouti sans la relecture généreuse et vigilante de plusieurs amis. Je remercie tout particulièrement Brigitte Lefèvre, Benjamin Giroux, Morgan François, Yuka François-Takase, Grégory Beaussart, Bastien Noël, Rodolphe Kasmirak-Gauthier, Erman Abdiler et Naomi Toth.

Ma gratitude s'adresse aussi à tous mes maîtres, amis, collègues qui m'ont guidée tout au long de mes longues études dans le monde des langues et des littératures.

Enfin, je remercie mes parents pour leur soutien et leur aide qui m'ont permis de disposer d'une grande partie du corpus de cette thèse.

AVERTISSEMENT

1. Notes sur la prononciation

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

e : se prononce « é » français mais plus ouvert.

u : proche du « ou » français mais plus arrondi.

w : semi-voyelle.

g : toujours dur : *gi* se lit « gui », *ge* « gué ».

r : proche de « l ».

s : toujours sourd.

sh : est une fricative proche du « ch » français.

ch : est une affriquée proche de « tch ».

j : est l'équivalent sonore de *sh* ou de *ch*, proche de « j » ou « dj ».

h : toujours aspiré, se prononce avec une forte expiration.

n : consonne nasale et non pas la nasalisation de la voyelle précédente comme en français.

Le point marque la dissociation entre un *n* et la syllabe suivante : *Man.yôshû*.

L'accent circonflexe signale une voyelle longue.

2. Dans les noms de personnes japonaises, le nom patronymique précède le nom personnel selon l'usage japonais.

3. Les titres des œuvres en japonais

Ils sont indiqués à la première occurrence en transcription Hepburn modifiée, puis en japonais, suivis d'une proposition de traduction française entre parenthèses. Ensuite, ils sont cités uniquement en transcription en alphabet latin. Lorsqu'un ouvrage est accessible en français, le titre français est conservé.

Pour un titre japonais accompagné d'une version en anglais ou composé de termes d'origine anglaise, nous le citons généralement dans sa version en anglais.

4. Nous utilisons les abréviations suivantes pour les trois principaux romans étudiés. (Pour les détails bibliographiques, voir p. 423.)

Ô chevaux : *Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente*, publié en 2013 chez Philippe Picquier dans la traduction de Patrick Honoré (*Umatachi yo, soredemo hikari wa muku de*, publié en 2011 chez Shinchôsha).

Dogmother : *Doggumazâ = Dogmother*, publié en 2012 chez Shinchôsha.

Aruwa Shura : *Aruwa Shura no jûokunen*, publié en 2016 chez Shûeisha.

5. Les références bibliographiques

Lorsqu'un ouvrage d'écrivain est d'abord publié en revue, nous indiquons à la première occurrence l'intitulé de la revue, suivi du mois et de l'année du numéro entre parenthèses après le titre.

Le lieu de publication n'est pas mentionné lorsqu'il s'agit de Paris ou de Tokyo.

6. Les citations d'une œuvre ou d'un article en japonais

Lorsqu'il existe une traduction française, elles sont toujours citées dans leur version publiée. Toutefois, quelques légères modifications sont apportées lorsqu'une plus grande précision dans la restitution du texte original est nécessaire pour les besoins de l'analyse. Par ailleurs, nous traduisons tous les extraits cités de deux des trois romans principaux étudiés, dans la mesure où ils ne sont pas encore traduits en français : *Dogmother* et *Aruwa Shura*, ainsi que tous les extraits d'articles ou d'interviews.

7. Concernant les nombreux jeux typographiques en japonais, nous essayons de restituer aussi fidèlement que possible les effets produits.

- | | |
|---|----------------------|
| - <i>futoji</i> 太字 (gras) | ⇒ gras |
| さんこうれい | ⇒ exemple |
| - <i>bôten</i> 傍点 (soulignement en pointillés) | ⇒ italiques |
| さんこうれい | ⇒ <i>exemple</i> |
| - <i>maru kakko</i> 丸括弧 (parenthèses arrondies) | ⇒ parenthèses |
| (さんこうれい) | ⇒ (exemple) |
| - <i>kagi kakko</i> 鍵括弧 (demi-crochets) | ⇒ guillemets |
| 「さんこうれい」 | ⇒ « exemple » |
| - <i>nijû in.yô fu</i> 二重引用符 (guillemets-apostrophes doubles) | ⇒ guillemets anglais |
| “さんこうれい” | ⇒ “exemple” |

Pour *Ô chevaux*, la typographie de l'édition française est conservée. Nous ajustons uniquement l'espacement entre les paragraphes pour nous conformer à la présentation originale.

Selon l'usage général, nous utilisons les guillemets anglais à l'intérieur des passages qui sont déjà entre guillemets français.

8. Lorsque nous soulignons des éléments dans une citation, nous utilisons une simple ligne. Lorsque nous soulignons encore d'autres éléments dans une même citation, nous utilisons une double ligne ou une ligne pointillée pour les distinguer dans l'analyse.

SOMMAIRE

INTRODUCTION - Furukawa Hideo, un écrivain emblématique.....	11
ÉTAT DE L'ART sur l'auteur et sur la littérature post-catastrophe.....	33
CHAPITRE PREMIER - Conditions et potentialités du récit	87
<i>Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente</i> (2011)	
1. Un texte inclassable	95
2. Le récit de témoignage.....	137
3. Une œuvre de reprise	175
CHAPITRE II - D'autres temps.....	215
<i>Dogmother</i> (2012)	
1. Au cœur de l'Histoire.....	221
2. Des ruptures multiples	251
3. Questions de style	279
CHAPITRE III - La force des visions.....	309
<i>Aruwa Shura no jûokunen</i> (Soit un milliard d'années des dieux <i>Ashura</i>) (2016)	
1. Visions du futur.....	314
2. Le système des images.....	348
3. Les morts et les vivants.....	379
CONCLUSION	407
REPERES CHRONOLOGIQUES ET BIOBIBLIOGRAPHIQUES.....	415
BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE.....	421
INDEX DES ŒUVRES CITEES DE FURUKAWA HIDEO	444
TABLE DES MATIERES	446
*	
ANNEXES.....	451
1. Extraits traduits de la chronique, <i>Shôsetsu no dêmontachi</i> (Les démons du roman) (2013), avec les extraits originaux.	
2. Traduction de deux nouvelles : « Pûra » (Poola) (2009) et « Pûra ga modoru » (Retour de Poola) (2011), avec les extraits originaux.	

INTRODUCTION

Furukawa Hideo, un écrivain emblématique

Nous sommes en contradiction. Nous commettons des erreurs. Nous partons de là.

Il faut à chaque fois repartir. De zéro-0.

Furukawa Hideo¹

1. Enjeux de la littérature post-catastrophe au Japon

Le 11 mars 2011, la côte Pacifique de la région du Tōhoku (Nord-Est) au Japon a été dévastée par une triple catastrophe : séisme, tsunami et accident nucléaire. C'est le plus grand cataclysme dans le pays depuis 1945 et le plus grave incident nucléaire au monde depuis 1986. Toute catastrophe, on le sait, excède le langage et exige en même temps une expression *juste*. La littérature japonaise a été confrontée à de nombreux désastres naturels, à des guerres, aux bombes atomiques. Pourtant, il n'y a pas de références comparables à la catastrophe de 2011 qui est inédite par sa complexité. Or, la réaction littéraire fut immédiate, marquant un tournant dans la production contemporaine². Il existe aujourd'hui des œuvres que nous pouvons qualifier de « littérature post-catastrophe » (*shinsaigo bungaku*), suivant la terminologie proposée par Kimura Saeko³, critique pionnière dans ce champ d'études en cours de construction⁴. Qu'est-ce qui se joue dans cette littérature ? Nous pouvons relever trois enjeux principaux dans une perspective à la fois locale (japonaise) et mondiale.

¹ 「私たちは矛盾している。私たちは間違いをおかす。そこから出発する。／ いつだって再出発しないと。0^{ゼロ}から。」 Furukawa Hideo, *Zero efu* 『ゼロエフ=0f』 (F zéro), (*Gunzō*, avril et novembre 2020, mars et avril 2021), Kōdansha, mars 2021, p. 328.

² Voir Cécile Sakai, « Une page se tourne : la littérature japonaise aujourd'hui », *La NRF*, n° 599-600, 2012, p. 233-243 (voir p. 241-243).

³ Kimura Saeko, *Shinsaigo bungakuron* 『震災後文学論』 (Sur la littérature post-catastrophe), Seidosha, novembre 2013 ; *Sonogo no shinsaigo bungakuron* 『その後の震災後文学論』 (La post-théorie de la littérature post-catastrophe), Seidosha, février 2018 ; « La littérature après Fukushima », trad. Adachi Kazuhiro et Chris Belouad, *Rue Descartes*, n° 88, 2016, p. 32-47. DOI : 10.3917/rdes.088.0032. Voir aussi la recension de Cécile Sakai, « KIMURA Saeko 木村朗子, *Sono go no shinsaigo bungakuron* その後の震災後文学論 (La post-théorie de la littérature post-catastrophe) », *Ebisu*, n° 58, 2021, p. 370-375. DOI : 10.4000/ebisu.6253. Nous reviendrons sur ses travaux dans l'état de l'art, *infra*, p. 73-74.

⁴ Voir l'état de l'art, *infra*, p. 33-36 et 70-86.

En premier lieu, le discours littéraire est interrogé dans sa dimension éthique, sociale et politique. En mars 2011, le langage a été en quelque sorte mis à mal, comme paralysé devant le déferlement des images réelles, puis discrédité concernant l'accident nucléaire dont la gravité est constamment niée par le discours officiel. Quelle place pour le langage littéraire face à la pléthore d'images et d'informations ? Ne permet-il pas, au moins, d'éclairer le monde en crise, s'opposant en cela au discours factuel comme médiateur de la réalité ? À cette mise à mal du langage s'ajoutent deux autres contraintes. L'une concerne la légitimité de la parole, liée à ce que l'on appelle le problème des *tôjisha* (personnes directement concernées par l'événement)⁵. L'autre renvoie à la censure et à l'autocensure, la liberté d'expression étant limitée par l'obligation de discrétion et de bienséance par rapport aux victimes. Dans son ouvrage de 2013, Kimura Saeko inscrit la littérature post-catastrophe dans des œuvres « écrites en résistance à une pression comparable au contrôle de la liberté d'expression »⁶. En 2021, elle souligne le thème de la censure dans plusieurs romans récents⁷.

En deuxième lieu, l'imagination et, corrélativement, le discours critique se retrouvent également remis en cause. On peut rappeler qu'Ôe Kenzaburô dans sa célèbre conférence de 1968, *Kaku jidai no sôzôryoku* (L'imagination à l'âge atomique), insiste sur la nécessité de « savoir de façon certaine imaginer l'arme nucléaire », comme condition *sine qua non* d'une « approche vraiment humaine » du nucléaire civil⁸. Si les œuvres cherchant à élaborer cette imagination n'ont pas manqué depuis, la critique n'aurait pas été à la hauteur⁹. Or, il semble que la littérature post-catastrophe relance ce travail. La fiction y est prédominante. Devant la question de la légitimité de la parole, la quantité d'images réelles et la censure, la majorité des écrivains recourent à l'allusion, à l'allégorie, à la métaphore, etc., plutôt que d'aborder directement l'événement dans sa

⁵ 当事者 Sur ce terme, voir la note terminologique dans l'état de l'art, *infra*, p. 41-42.

⁶ 「言語統制のような圧力に抗って書かれた」 Kimura Saeko, *Shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 236.

⁷ Kimura Saeko, « Shinsaigo bungakuron 2021 » 「震災後文学論 2021」 (Sur la littérature post-catastrophe, 2021), *Subaru*, avril 2021, p. 153-167 (voir notamment p. 155-158).

⁸ 「核兵器にたいする想像力を確実にもつこと」 「ほんとうに人間的なアプローチ」 Ôe Kenzaburô, *Kaku jidai no sôzôryoku* 『核時代の想像力』 (L'imagination à l'âge atomique) (1970), Shinchôsha, 2007, p. 128.

⁹ Ainsi, le critique Jinno Toshifumi écrit : « C'est aussi la responsabilité d'une critique paresseuse, qui n'a pas su en faire une véritable question littéraire » ; « La question reste celle des lecteurs : nous n'avons pas lu ces œuvres, ou, plus exactement, nous ne les avons pas lues comme des œuvres qui renvoient au nucléaire avec cette réalité que le sujet revêt aujourd'hui ». Jinno Toshifumi, « Le 11 mars et le roman depuis lors », (*Subaru*, août 2011), trad. Cécile Sakai, dans C. Quentin et C. Sakai (dir.), *L'Archipel des séismes*, Arles : Picquier, 2012, p. 180-202 (citations, p. 183 et 196).

réalité. Ces contournements exigent de la critique un engagement renforcé dans une lecture interprétative – qui serait actualisante¹⁰.

En troisième lieu, la littérature post-catastrophe s’inscrit dans une perspective à la fois locale et globale. Par rapport au séisme-tsunami daté et localisé, la pollution nucléaire ignore les limites dans le temps et dans l’espace, en interrogeant la responsabilité de l’homme devant les générations futures et les autres formes de vie sur la planète. Pour ceux qui écrivent après le désastre nucléaire, la « dette » à l’égard des morts du passé¹¹ serait redoublée par la dette vis-à-vis des vivants du futur. Kimura Saeko dans son ouvrage de 2018 envisage la littérature contemporaine comme l’« ensemble des situations littéraires après la catastrophe », un « point de vue », une « méthode pour interpréter la catastrophe » en général¹². Plus récemment, elle souligne le développement international des études, servant de « pierre de touche pour reconsidérer les recherches littéraires »¹³. Au niveau des œuvres, la reconnaissance peut être internationale, comme en témoignent les romans de Tawada Yôko et de Yû Miri¹⁴, récompensés par la *National Book Award for Translated Literature* en 2018 et en 2020. La littérature post-catastrophe ainsi tournée vers le passé et le futur, vers la région sinistrée et le monde, paraît constituer un terrain d’investigation qui échappe au cadre national en même temps qu’au nivellement par la mondialisation.

La littérature peut transformer la sidération devant une catastrophe en *con-sidération* selon Marielle Macé¹⁵. Nous voudrions avec cette thèse apporter une contribution, quoiqu’infime et très partielle, à une telle transformation en proposant une

¹⁰ Au sujet de l’interprétation actualisante, voir Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser* (2007), Éd. Amsterdam, 2017.

¹¹ Voir Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III (1985), Le Seuil, 1991, p. 347.

¹² 「震災後の文学状況全体」 「視座」 「災厄を読み解く方法」 Kimura Saeko, *Sonogo no shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 26 et 40.

¹³ 「再考される文学研究の試金石」 Kimura Saeko, « Shinsaigo bungaku no genzaichi » 「震災後文学の現在地」 (L’état actuel de la littérature post-catastrophe), *Gunzô*, avril 2020, p. 97-111 (citation, p. 109) ; « Sôron : shinsaigo bungaku no genzaichi » 「総論 震災後文学の現在地」 (Synthèse : l’état actuel de la littérature post-catastrophe), dans Kimura S. et A. Bayard-Sakai (dir.), *Sekai bungaku to shite no <shinsaigo bungaku>* 『世界文学としての〈震災後文学〉』 (La littérature post-catastrophe en tant que littérature mondiale), Akashi shoten, mars 2021, p. 9-38 (citation, p. 26).

¹⁴ Tawada Yôko, *En éclairer* (献灯使, 2014), trad. Dominique Palmé, Lagrasse : Verdier, à paraître en février 2023 ; Yû Miri, *Sortie parc, gare d’Ueno* (JR 上野駅公園口, 2014), trad. Sophie Refle, Arles : Actes Sud, 2015. Sur ces auteurs, voir l’état de l’art, *infra*, p. 60.

¹⁵ Marielle Macé, *Sidérer, considérer*, Lagrasse : Verdier, 2017.

étude de l'œuvre de Furukawa Hideo, l'un des écrivains majeurs de la scène contemporaine, mais encore peu étudié¹⁶.

2. L'auteur : Furukawa Hideo, une œuvre singulière

Notre choix est issu de trois réflexions à la fois biographiques et stylistiques : la position singulière de l'auteur, l'hybridité de son œuvre et l'évolution continue de sa création. Ces éléments semblent le distinguer comme un auteur à la fois exemplaire et exceptionnel dans la littérature post-catastrophe, mais aussi plus largement dans la littérature japonaise contemporaine¹⁷.

Une position particulière

Furukawa est né en 1966 à Kôriyama¹⁸, dans le département de Fukushima, au sein d'une famille de producteurs de champignons shiitakés. Il découvre tôt une passion pour le théâtre. À dix-huit ans, il quitte sa ville natale pour suivre des études littéraires à l'Université Waseda de Tokyo où il finira par s'installer définitivement. Selon lui, quitter sa région natale était comparable à une nouvelle naissance¹⁹. Il abandonne cependant son cursus sans obtenir de diplôme, et travaille dans le milieu du théâtre avant de se consacrer à l'écriture. En 1998, il publie son premier roman *13*²⁰, un récit d'aventures dans un style apparenté au réalisme magique. En 2002, il obtient deux prix consécutifs²¹ avec son troisième opus, *Arabia no yoru no shuzoku* (*The Arabian Nightbreeds*)²². En 2005, *Alors*

¹⁶ Concernant les études précédentes sur son œuvre, voir l'état de l'art, *infra*, p. 42-51.

¹⁷ Dans ce qui suit, nous renvoyons les détails biographiques et bibliographiques à la fin de cette thèse, voir *infra*, p. 415-419 et 421-428.

¹⁸ 郡山 La deuxième plus grande ville du Tôhoku après Sendai, située au milieu du département dans un bassin entouré de montagnes.

¹⁹ Voir notamment une interview de 2007, recueillie dans Furukawa Hideo et Sasaki Atsushi, "*Shôsetsuka*" *no nijûnen "shôsetsu" no sennen* 『「小説家」の二〇年「小説」の一〇〇〇年』 (Vingt années de romancier, mille années de roman), P-VINE, septembre 2018, p. 16-17. Ci-après, le titre sera abrégé en "*Shôsetsuka*" *no nijûnen*.

²⁰ Furukawa Hideo, *13 (Jûsan)* 『13』, Gentôsha, 1998 ; rééd. Kadokawa shoten, 2002. Avant ce roman, il a signé un autre titre : *Suna no ô : Wizâdorî gaiden II* 『砂の王 : ウィザードリィ外伝II』 (Le Roi des sables : Wizardry - histoire parallèle II) (1994), qui ne figure pas dans sa bibliographie officielle, étant une commande d'éditeur, dérivée d'un jeu vidéo fantastique.

²¹ Le prix de l'association des auteurs japonais de romans policiers et le grand prix de la SF au Japon.

²² 『アラビアの夜の種族』 Kadokawa shoten, 2001 ; rééd. 2006. Ci-après, le titre sera abrégé en *Arabia no yoru*. Le titre en anglais figure sur la couverture du livre. Les Éditions Philippe Picquier proposent la traduction : « La Tribu des mille et une nuits », dans la présentation de l'auteur. Voir URL : <https://www.editions-picquier.com/auteur/furukawa-hideo/> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

*Belka, tu n'aboies plus ?*²³ manque le prix Naoki. Mais l'année suivante, *LOVE*²⁴ est lauréat du prix Mishima. En 2016, *Onnatachi sanbyakunin no uragiri no sho* (Trois cents femmes, le livre de la trahison)²⁵ est couronné par deux prix de la « littérature pure » (*jun bungaku*)²⁶. Prolifique, l'auteur a publié plus de quarante livres jusqu'à l'été 2022 : des romans surtout, mais aussi des recueils de nouvelles, des pièces de théâtre, des essais, etc. Il explore toutes sortes de discours littéraires, à l'écrit comme à l'oral, notamment à travers des lectures-performances et des collaborations avec des artistes d'autres domaines. Son œuvre est traduite en six langues²⁷.

Si l'on peut situer Furukawa à la fois au centre et à la périphérie dans le champ littéraire, sa position devient singulière après la catastrophe de 2011 – par son caractère ambivalent. Il n'en est pas en effet une victime directe. Il n'y a pas perdu de proches non plus. Étant à Kyoto le 11 mars, il n'a même pas vécu les premières secousses à Tokyo. Sa famille à Kôriyama qui a échappé au tsunami est toutefois touchée par la crise nucléaire. Du point de vue externe, Furukawa fait partie des écrivains considérés comme légitimes à prendre la parole. Pourtant, du point de vue interne à sa région natale, il est avant tout un homme de Tokyo. Sa position oscille donc entre la région sinistrée et la capitale, se trouvant à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'événement. La catastrophe aurait ainsi mis en cause l'identité qu'il s'était reconstruite à Tokyo²⁸, aussi bien que sa posture d'écrivain²⁹, caractérisée au début de sa carrière par un silence relatif concernant sa personne et son origine³⁰. Sa position complexe par rapport à la catastrophe paraît sans équivalent parmi les autres écrivains. Mais en même temps, elle peut être considérée comme exemplaire dans la mesure où personne ne peut vraiment se dire indemne de la crise nucléaire.

On peut relever un autre élément spécifique de sa position littéraire. Kimura Saeko note que Furukawa est peut-être « l'écrivain qui a réagi le plus fortement à la

²³ *Alors Belka, tu n'aboies plus ?* (ベルカ、吠えないのか？, 2005), trad. Patrick Honoré, Arles : Picquier, 2012. Ci-après, le titre sera abrégé en *Alors Belka*.

²⁴ 『LOVE』 Shôdensha, 2005 ; rééd. 2010.

²⁵ 『女たち三百人の裏切りの書』 Shinchôsha, 2015. Ci-après, le titre sera abrégé en *Onnatachi*.

²⁶ 「純文学」 Il s'agit du prix Noma des nouveaux écrivains et du prix du journal Yomiuri.

²⁷ Voir la bibliographie de cette thèse, *infra*, p. 428-430. Citons seulement les titres français dans l'ordre de parution : *Alors Belka*, *Ô chevaux*, *Soundtrack*, *Le Roi Chien*.

²⁸ Voir une interview de 2007 : Furukawa Hideo et Sasaki Atsushi, “*Shôsetsuka*” *no nijûnen*, *op. cit.*, p. 17.

²⁹ Nous renvoyons la notion de la posture aux travaux de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, Genève : Slatkine Erudition, 2007 ; *La Fabrique des singularités*, Genève : Slatkine Erudition, 2011.

³⁰ L'auteur s'exprime très peu en public jusqu'en 2005. Nous n'avons repéré que quelques interviews. Jusqu'en 2011, il évoque rarement sa famille et sa région natale.

catastrophe »³¹. Cependant, contrairement à de nombreux auteurs qui ont exprimé leur opposition au nucléaire après mars 2011 sous diverses formes, Furukawa se garde de prendre parti pour ou contre le nucléaire³², ou de prendre la parole à la place de ceux qui sont directement touchés, et dont il connaît bien les situations complexes. Il reconnaît par ailleurs une certaine impuissance de l'écrivain face à la catastrophe, estimant « vaine » la question : « que peut la littérature ? », et n'ayant pu écrire lui-même qu'après avoir interrogé justement cette « impuissance jusqu'au bout »³³. Or, son engagement littéraire et artistique après 2011 est remarquable. Outre le travail d'écriture, il a ouvert une école de littérature à Kôriyama pour proposer au grand public des ateliers animés par des écrivains et artistes³⁴. Aussi a-t-il entrepris dès fin 2011 une tournée pour présenter la lecture théâtralisée de *Train de nuit dans la Voie lactée*³⁵, conte célèbre du poète du Tôhoku, Miyazawa Kenji³⁶. Après plus de vingt représentations au Japon, il poursuit toujours ce projet en renouvelant le scénario et la mise en scène³⁷. Son engagement

³¹ Voir Kimura Saeko, *Sonogo no shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 18.

³² Nous n'avons repéré qu'un seul article ouvertement critique, en anglais, au sujet de l'exploitation de Fukushima par la capitale : Furukawa Hideo, "Restoring the Time Capsule", *Nation*, 08/29/2011, Vol. 293, Issue 9/10, p. 25-26. (Le nom de traducteur n'est pas indiqué.)

³³ « Je trouve en quelque sorte vaine la question que l'on entendait souvent en 2011 : que peut la littérature ? Finalement, rien, ma réponse est négative. Impossible d'écrire ceci, inutile d'écrire cela, l'écrivain ne peut rien faire. Après avoir exploré cette impuissance jusqu'au bout, j'ai trouvé quelque chose à écrire ». 「2011年の風潮としてあった、文学に何ができるかみたいな問いは、ある種、空虚だとも思う。やっぱりできないということしか答えが出ないわけですよ。これは書けないとか、これは書いても無駄だとか、作家には何もできない。できないということだけを問い詰めていくと書くものが出てきた」 Furukawa Hideo et Sasaki Atsushi, "*Shôsetsuka*" *no nijûnen*, *op. cit.*, p. 202-203.

³⁴ On peut citer entre autres les romanciers Murakami Haruki, Kawakami Hiromi, Kawakami Mieko et le poète Yoshimasu Gôzô, le musicien Ôtomo Yoshihide. Voir le site officiel du projet, notamment la rubrique « Archives », URL : <http://www.tadayoumanabiya.com/> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

³⁵ Miyazawa Kenji, *Train de nuit dans la Voie lactée* (銀河鉄道の夜, 1934), trad. Hélène Morita, (1989), Le Serpent à plumes, 1995.

³⁶ Miyazawa Kenji 宮沢(澤)賢治 (1886-1933). Né à Hanamaki dans le département d'Iwate, poète, également agronome, très célèbre au Japon, auteur de nombreux contes. Il existe plus d'une dizaine de traductions : *Printemps et Ashura* (春と修羅, 1924), poèmes traduits et adaptés par Françoise Lecœur et Francis Coffinet, Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 1998, ainsi que des recueils de contes : *Train de nuit dans la Voie lactée*, *op. cit.* ; *Traversée de la neige*, trad. Hélène Morita, Intertextes, 1991 ; *Le Coquillage de feu et autres contes*, trad. Françoise Lecœur, L'Harmattan, et plusieurs autres édités chez Le Serpent à plumes. Sur l'auteur, voir Aude Fieschi, « Miyazawa Kenji », dans J.-J. Origas (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise* (1994), PUF, 2000, p. 178-179. Rappelons que son œuvre a inspiré non seulement les écrivains, mais aussi des artistes d'autres domaines notamment les réalisateurs de film d'animation comme Miyazaki Hayao, Takahata Isao.

³⁷ En collaboration avec le poète Suga Keijirô, le musicien Kojima Keitane-Love et le traducteur Shibata Motoyuki. Voir le site officiel du projet, URL : <http://milkyway-railway.com/> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

semble témoigner d'un agir à la fois poétique et politique, en ce qu'il crée de nouvelles formes collectives d'expérience littéraire pour explorer « le pouvoir des mots »³⁸.

Une œuvre hybride

Le deuxième motif de notre choix découle du style de son œuvre qualifiée souvent d'« hybride »³⁹. Furukawa s'inspire de diverses littératures classiques ou modernes, d'auteurs japonais ou étrangers, notamment latino-américains⁴⁰, en se mesurant à de grands écrivains à travers une pratique qu'il appelle « remix »⁴¹. Son univers est difficile à classer. Foisonnant, dense, dynamique, peuplé d'animaux et imprégné de musique rock en particulier, il se déploie sur une grande échelle historique et géographique, en jouant des frontières entre réalité et fiction. On peut s'en rendre compte avec les trois romans primés, cités plus haut. *Arabia no yoru* (2001) est un récit historico-fantastique, présenté comme la traduction d'un livre en réalité inexistant, « The Arabian Nightbreeds » : en Égypte à la veille de l'arrivée de l'armée napoléonienne, le chef de l'armée égyptienne fait écrire à un esclave un « Livre des calamités »⁴² destiné à jeter un mauvais sort au lecteur, afin de l'offrir au général français. *LOVE* (2005) est un récit urbain, composé de neuf histoires plus ou moins indépendantes, et appelé « énorme nouvelle »⁴³ par l'auteur. Il met en scène les aventures d'une vingtaine de personnages dans les quartiers d'un

³⁸ Le terme est ici entendu au sens de Jacques Rancière : « L'homme est un animal politique parce qu'il est un animal littéraire, qui se laisse détourner de sa destination "naturelle" par le pouvoir des mots. » Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000, p. 63.

³⁹ Voir le numéro de la revue *Yuriika*, consacré à l'auteur : « Tokushû : Furukawa Hideo - zasshu/haiburiddo no bungaku » 「特集 : 古川日出男 - 雑種^{ハイブリッド}の文学」 (Numéro spécial : Furukawa Hideo - littérature hybride), *Yuriika*, août 2006, p. 71-241. Le terme « hybride » (*zasshu/haiburiddo*) désigne essentiellement à ce stade la flexibilité générique de l'auteur qui déjà écrivait des romans dans plusieurs genres différents. Nous discuterons cette notion plus loin sur le plan stylistique, voir notre chapitre II, « 3.3. Un style hybride », *infra*, p. 294-296.

⁴⁰ Il cite le dramaturge Shimizu Kunio, le poète Yoshimasu Gôzô, et les romanciers : Murakami Haruki, Nakagami Kenji, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Salman Rushdie, etc. Voir notamment les interviews : Furukawa Hideo, « Sakka no dokushodô » 「作家の読書道」 (Voie de lecture d'écrivain), *Web hon no zasshi* [en ligne], URL : <http://www.webdoku.jp/rensai/sakka/michi46.html> (mis en ligne le 26 août 2005, dernière consultation le 14 septembre 2022) ; Furukawa Hideo et Uchida Mayumi, « Furukawa Hideo no katarikata » 「古川日出男のカタリカタ」 (La façon de raconter chez Furukawa Hideo), *Yuriika*, août 2006, p. 155-172.

⁴¹ À ce sujet, voir la postface de son roman écrit en tant qu'hommage à Murakami Haruki : Furukawa Hideo, *Chûgoku yuki no surou bôto RMX* 『中国行きのスロウ・ボート RMX』 (Un cargo pour la Chine RMX), Media Factory, 2003 ; rééd. réintitulée *Nisenninen no surou bôto* 『二〇〇二年のスロウ・ボート』 (Un cargo de 2002), Bungei shunjû, 2006, p. 155.

⁴² 「災厄^{わざわい}の書」 Furukawa Hideo, *Arabia no yoru*, *op. cit.* (rééd.), p. 49.

⁴³ 「巨大な短編」 Furukawa Hideo, *LOVE*, *op. cit.* (rééd.), p. 384.

Tokyo contemporain et labyrinthique. *Onnatachi* (2015) est un roman situé à l'époque Heian⁴⁴, inspiré du *Genji monogatari*. Cent ans après la mort de Murasaki Shikibu, trois femmes sont hantées par son esprit qui leur souffle que les derniers « Dix Chapitres d'Uji »⁴⁵ sont des plagiats. Elles se mettent alors à raconter des versions différentes, mais également prétendues vraies. Le narrateur de ce roman a pour nom « *monogatari* » (récit)⁴⁶, inscrivant le projet dans la métalittérature.

Comme on peut le saisir avec ces trois exemples, l'œuvre de Furukawa se signale par une hybridité à la fois formelle et thématique ainsi que par une dimension expérimentale et métafictionnelle. Elle se distingue toutefois d'une écriture avant-gardiste qui se positionnerait clairement dans l'innovation par rapport à des codes révolus. Le récit de Furukawa croise étroitement réalisme et fantastique : des faits actuels ou historiques, abondants et minutieusement documentés, sont solidement encadrés dans un jeu de fiction et transformés par le prisme d'une imagination puissante. Ce récit possède un dynamisme narratif qui se caractérise par un incipit *in medias res* auquel répond une fin ouverte, la polyphonie, la multiplicité des points de vue, l'enchevêtrement des trames et celui des temps et des espaces. Il construit ainsi une vision feuilletée, aussi fragmentaire qu'englobante, du monde représenté. L'ensemble est porté par une écriture énergique à la fois orale et scripturale qui tend à décentrer le japonais standard à travers des disjonctions syntaxiques, des variations graphiques, sur des rythmes très marqués, quasiment scandés.

À propos de son roman le plus représentatif avant 2011, *Seikazoku* (La Sainte Famille)⁴⁷ (2008), qui est une sorte de saga du Tôhoku, l'auteur mentionne deux modèles : la Sagrada Familia toujours inachevée dont le plan original semble perdu⁴⁸ ;

⁴⁴ Époque qui voit l'apogée de la culture de la cour impériale, 794-1185.

⁴⁵ 「宇治十帖」 Rappelons que le *Genji monogatari* se compose de cinquante-quatre chapitres.

⁴⁶ Le terme *monogatari* 物語, composé de « *mono* » (chose) et « *katari* » (raconter, narration), est daté du VIII^e siècle. Il peut être traduit par récit, histoire, narration ou fiction selon le contexte. Sa notion reste assez floue, « signifiant de façon générale “histoire”, par opposition aux poèmes ou – non sans flottement – aux écrits en prose considérés comme non fictionnels. Revenant de façon privilégiée aux récits romanesques, le mot prit rapidement la même couleur que notre mot “roman”, pour désigner un monde fictif, dépourvu de vraisemblance, peuplé de personnages idéalisés ». Jacqueline Pigeot, « Monogatari », dans J.-J. Origas (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise*, op. cit., p. 182-183 (citation, p. 182). Nous traduisons ici ce terme par récit pour le distinguer de *shôsetsu* 小説 qui renvoie au roman moderne.

⁴⁷ 『聖家族』 Shûeisha, 2008 ; rééd. 2014.

⁴⁸ Voir la postface de l'auteur dans l'édition de poche, Furukawa Hideo, « Atogaki ni kaete » (En guise de postface), *Seikazoku*, t. II, Shinchôsha, 2014, p. 732-733.

l'« Aleph » de Borges, contenant toutes les visions de l'univers⁴⁹. Comme le suggèrent ces modèles, Furukawa a l'ambition de tout dire avec les mots. Il affirme en effet son désir de peindre « tous les êtres et phénomènes de l'univers » (*shinra banshō*)⁵⁰, « le monde même », les « minéraux » y compris⁵¹. En un sens, il porte le rêve d'un roman total que certains critiquent jugent désuet⁵². Mais dans un autre sens, il s'agit aussi d'une vision très contemporaine du roman non centré sur l'homme. L'œuvre de Furukawa s'oppose nettement à la représentation uniforme et linéaire du monde, cherchant à franchir toutes sortes de limites pour mettre à l'épreuve le langage et l'histoire, sans en sortir vraiment. L'auteur se refuse aussi à limiter son lectorat selon l'âge, le sexe ou la nationalité⁵³. On peut ainsi constater que cette œuvre complexe pose un défi à l'interprétation. Selon le critique Katô Norihiro, la puissance littéraire contraint la pensée logique en l'invitant à « élever le monde vers quelque chose d'incompréhensible »⁵⁴. C'est dans ce contexte que nous faisons le pari d'examiner l'œuvre récente de Furukawa.

⁴⁹ Voir une interview de 2008 : Furukawa Hideo et Maeda Rui, « “Shōsetsu no sanbyakurokujūdo = zenhōi no shōsetsu” o motomete : Furukawa Hideo, *Seikazoku nisenmai kanketsu chokugo intavyū* » 「小説の三六〇度＝全方位の小説」を求めて：古川日出男、『聖家族』2000 枚完結直後インタビュー (À la recherche d'un “roman tous azimuts = les 360 degrés de roman” : interview de Furukawa Hideo juste après l'achèvement de deux mille feuillets du manuscrit de *Seikazoku*), *Subaru*, octobre 2008, p. 212-226. Le modèle de l'Aleph est aussi cité pour un roman postérieur, voir une interview de 2018 : Furukawa Hideo et Sasaki Atsushi, “*Shōsetsuka*” *no nijūnen*, *op. cit.*, p. 335.

⁵⁰ 「森羅万象」 *Ibid.*, p. 12. Le terme signifie littéralement « forêt recouvrant le tout et dix mille choses ». Voir l'entrée : « *shinra banshō* » しんら-ばんしょう 森羅万象, *Nihon kokugo daijiten : dai nihan* 『日本国語大辞典 第二版』 (Grand dictionnaire de la langue japonaise, 2^e éd.) [en ligne], Shōgakusan, 2000-2002, Japan Knowledge. URL : <https://japanknowledge.com>.

⁵¹ 「世界そのもの、自然そのもの、鉱物を含めた」 Furukawa Hideo et Sasaki Atsushi, “*Shōsetsuka*” *no nijūnen*, *op. cit.*, p. 250. L'auteur fait ici allusion à la catastrophe de 2011.

⁵² On peut rappeler que la voix romanesque semble épuisée en Occident : voir Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Corti, 1991. Ce serait aussi le cas au Japon, si l'on suit la thèse de Karatani Kōjin, *Kindai bungaku no owari* 『近代文学の終り』 (La fin de la littérature moderne), Inscript, 2005.

⁵³ Voir notamment deux interviews de 2008 et de 2018 : Furukawa Hideo et Sasaki Atsushi, “*Shōsetsuka*” *no nijūnen*, *op. cit.*, p. 83 ; Furukawa Hideo *et al.*, *Sakka to tanoshimu koten 4* 『作家と楽しむ古典 4』 (Savourer les classiques avec les écrivains, 4), Kawade shobō shinsha, novembre 2018, p. 56.

⁵⁴ Katô Norihiro, *Sekai o wakaranai mono ni sodateru koto* 『世界をわからないものに育てること』 (Élever le monde vers quelque chose d'incompréhensible), Iwanami shoten, 2016. Voir aussi Katô Norihiro, « “Fukuzatsusa o itowazu ni kangaeru” koto » 「複雑さを厭わずに考える」こと (Penser sans répugner à la complexité) et « Mujun to akarusa : bungaku, kono wake no wakaranai mono » 「矛盾と明るさ 文学、このわけのわからないもの」 (Paradoxe et clarté : la littérature, ce quelque chose d'incompréhensible), *Mōsugu yatte kuru sonnō-jōi shisō no tame ni* 『もうすぐやってくる 尊皇攘夷思想のために』 (Pour la pensée impérialiste et nationaliste à venir), Genki shobō, octobre 2017, p. 1-8 et 187-219. La complexité ici diffère de la « pensée complexe » conçue par Edgard Morin comme une méthode pour comprendre et affronter la complexité du monde. Voir Edgard Morin, *Introduction à la pensée complexe*, ESF éditeur, 1990.

L'évolution continue

Le troisième élément remarquable est l'évolution continue de l'œuvre dans sa manière d'aborder la catastrophe. De mars 2011 à mars 2021, Furukawa a publié vingt livres⁵⁵ qui reviennent sur la catastrophe de façon assez constante sans être systématique, comme on le verra en retraçant rapidement son itinéraire au cours de ces dix années. Dans le tableau suivant, nous citerons onze œuvres représentatives, en proposant un découpage en trois périodes que nous commenterons ensuite⁵⁶.

Liste des principales œuvres publiées entre mars 2011 et mars 2021

I. 2011-2013

*Umatachi yo, soredemo hikari wa muku de (Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente)*⁵⁷, (*Shinchô*, juillet 2011), Shinchôsha, juillet 2011, 132 p. ; rééd. mars 2018. *récit à mi-chemin entre documentaire et fiction.

*Doggumazâ = Dogmother*⁵⁸ (*Shinchô*, juillet 2010, février 2011 et février 2012), Shinchôsha, avril 2012, 364 p. *roman.

Namu rokkunrôru nijûichibu-kyô (Rock'n'roll salvateur en vingt et un soutras)⁵⁹, (*Monkey Business*, octobre 2010-octobre 2011 ; *Bungei*, été 2012-printemps 2013 ; *Kawade web magazine*, juillet et octobre 2012, janvier 2013), Kawade shobô shinsha, mai 2013, 573 p. *roman.

Shôsetsu no dêmontachi = Places Full of Demons (Les démons du roman)⁶⁰, (*Switch*, mars 2011-juillet 2013), Switch Publishing, décembre 2013, 383 p. *chronique sur l'écriture des romans.

⁵⁵ Huit romans, trois recueils de nouvelles, deux scénarios de théâtre, une chronique, un reportage, deux livres inspirés de Miyazawa Kenji, avec en outre un livre pour enfants et une anthologie personnelle. Voir la bibliographie de cette thèse, *infra*, p. 423.

⁵⁶ Nous indiquerons la date de première parution en revue entre parenthèses, lorsqu'elle a eu lieu, pour tenir compte de la période de rédaction. Rappelons deux points : certains textes sont réécrits à des degrés divers avant l'édition en livre ; les revues sont mises en vente un mois avant le mois indiqué en tant que numéro. Nous ajouterons une note indicative sur le genre du texte après un astérisque. Le titre en japonais sera cité en note infrapaginale.

⁵⁷ 『馬たちよ、それでも光は無垢で』 trad. Patrick Honoré, Arles : Picquier, 2013. Ci-après, le titre sera abrégé en *Ô chevaux*.

⁵⁸ 『ドッグマザー = Dogmother』

⁵⁹ 『南無ロックンロール二十一部経』 Ci-après, le titre sera abrégé en *Namu rokkunrôru*.

⁶⁰ 『小説のデーモンたち = Places Full of Demons』 Nous présentons une traduction d'extraits de cette chronique, voir l'annexe 1 de cette thèse, p. 455-469.

II. 2014-2016

Tômin suru kuma ni soine shite goran (Va te coucher à côté de l'ours en hibernation, veux-tu ?)⁶¹, (*Shinchô*, février 2014), Shinchôsha, janvier 2014, 218 p. *pièce de théâtre mise en scène par Ninagawa Yukio, finaliste du prix Kishida Kunio.

Onnatachi sanbyakunin no uragiri no sho (Trois cents femmes, le livre de la trahison), (*Shinchô*, avril-mai 2014, juillet 2014-février 2015), Shinchôsha, avril 2015, 499 p. *roman.

Aruwa Shura no jûokunen (Soit un milliard d'années des dieux *Ashura*)⁶², (*Subaru*, janvier et octobre 2013, janvier, mai et octobre 2014, février-novembre 2015), Shûeisha, mars 2016, 407 p. ; rééd. novembre 2019. *roman.

Début 2016 - fin 2016 : traduction en japonais moderne du *Heike monogatari*⁶³.

III. 2017-2021

Mirai mirai (Il sera une fois)⁶⁴, (*Shinchô*, juin 2016-août 2017), Shinchôsha, février 2018, 366 p. *roman.

Gusukô Budori no taiyôkei : Miyazawa Kenji risaitaru ando rimikkusu (Le système solaire de Gusukô Budori : récital & remix de Miyazawa Kenji)⁶⁵, (*Monkey*, octobre 2013-octobre 2018), Shinchôsha, juillet 2019, 161 p. *recueil de nouvelles et essais.

*Ôkina mori = FFFForesTTTT*⁶⁶, (*Gunzô*, janvier 2018-décembre 2019), Kôdansha, avril 2020, 893 p. *roman.

Zero efu = Of (F zéro)⁶⁷, (*Gunzô*, avril et novembre 2020, mars et avril 2021), Kôdansha, mars 2021, 332 p. * reportage.

⁶¹ 『冬眠する熊に添い寝してごらん』 Ci-après, le titre sera abrégé en *Tômin suru kuma*. Notons que la version publiée en livre diffère légèrement de la première version en revue qui a été mise en scène.

⁶² 『あるいは修羅の十億年』 Ci-après, le titre sera abrégé en *Aruwa Shura*.

⁶³ Ikezawa Natsuki (dir.), *Nihon bungaku zenshû 09 : Heike monogatari* 『日本文学全集 09 平家物語』 (Anthologie de la littérature japonaise 09 : *Heike monogatari*), Kawade shobô shinsha, décembre 2016.

⁶⁴ 『ミライミライ』 Le titre en japonais signifie littéralement « Futur, futur » ou « Avenir avenir ». Mais nous proposons ici de le traduire par : « Il sera une fois », car il répond à la formule « *mukashi mukashi* » むかしむかし (il était une fois) dans l'œuvre.

⁶⁵ 『グスコブドリ系の太陽系 : 宮沢賢治リサイタル&リミックス』 Ci-après, le titre sera abrégé en *Gusukô Budori*.

⁶⁶ 『おおきな森=FFFForesTTTT』 Le *kanji* de *mori* (forêt) est un néologisme avec six signes d'arbre 木 au lieu de trois, qu'il est impossible de reproduire en dactylographie. Le titre anglais est de l'auteur.

⁶⁷ 『ゼロエフ=Of』

Pour la première période (2011-2013), toutes les œuvres sont marquées par l'événement de mars 2011. La toute première fiction post-catastrophe de l'auteur est une courte nouvelle, « Pûra ga modoru » (Retour de Poola)⁶⁸, d'abord parue le 25 mars dans un complément en ligne de la revue *Waseda bungaku* (Littérature de Waseda), puis recueillie dans une édition spéciale de la même revue, consacrée à la catastrophe. Ensuite paraît *Ô chevaux* (2011), l'un des premiers récits post-catastrophe, que l'auteur a rédigé après son voyage à Fukushima, alors qu'il a suspendu trois romans-feuilletons en cours de publication dans des revues⁶⁹. Après *Ô chevaux*, il signe trois livres en collaboration : *Hosô dôro no kieta sekai* (Le monde où les routes goudronnées ont disparu)⁷⁰, *Haru no saki no haru e* (Vers le printemps au-delà du printemps)⁷¹ et *Migurâdo* (Migrado)⁷². Pour le second qui est accompagné d'un CD, Furukawa lit des poèmes de Miyazawa Kenji, « lui emprunte ses mots en lui prêtant sa voix », pour citer le poète et universitaire Suga Keijirô⁷³. Il s'agit de proposer une écoute de la parole littéraire dans un moment de crise où le temps de la lecture est compromis. Jusqu'à fin 2012, il se consacre à la reprise des trois romans interrompus. D'un côté, il conclut le feuilleton « Kuroi Ajiatachi » (Les Asies noires)⁷⁴ qui restera inédit en livre. De l'autre, il achève *Dogmother* (2012) puis *Namu rokkunrôru* (2013) en introduisant la catastrophe réelle dans les deux fictions qui représentent respectivement l'histoire du Japon et celle du monde. Dans sa chronique *Shôsetsu no dêmontachi* (2013), il expose combien la rédaction a été difficile pour

⁶⁸ Furukawa Hideo, « Pûra ga modoru » 「プーラが戻る」 (Retour de Poola), (*WB Free Paper*, n° 23, 25 mars 2011, p. 1-3), dont nous présentons une traduction dans l'annexe de cette thèse : voir l'annexe 2, p. 488-491. Le texte est repris dans Waseda bungakukai (dir.), *Shinsai to fikushon no "kyori"* 『震災とフィクションの“距離” = Ruptured Fiction(s) of the Earthquake』 (“Distance” entre la catastrophe et fictions), mars 2012, p. 17-22 ; “Poola’s Return”, tr. Katagiri Satoshi, *ibid.*, p. 011-015. Notons qu'il est le premier texte en date des contributions répondant à l'appel.

⁶⁹ Voir Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, *op. cit.*, p. 48 ; l'annexe 1 de cette thèse, p. 465.

⁷⁰ 『舗装道路の消えた世界』 Kawade shobô shinsha, novembre 2012.

⁷¹ 『春の先の春へ』 Sayûsha, janvier 2012.

⁷² 『ミグラード』 Keisô shobô, septembre 2013. Le livre présente une des premières versions du scénario de la lecture théâtralisée de *Train de nuit dans la Voie lactée*, signé avec ses trois collaborateurs : Kojima Keitaney-Love, Shibata Motoyuki et Suga Keijirô.

⁷³ Suga Keijirô, « Hideo ni koe o kariru Kenji ni kotoba o kariru Hideo, futari no kokoro no hi, hibiki » 「日出男に声を借りる賢治に言葉を借りる日出男、ふたりの心の火、響き」 (Hideo qui emprunte les mots à Kenji à qui il prête sa la voix, le feu et la résonance des deux cœurs), dans Furukawa Hideo, *Haru no saki no haru e*, *op. cit.*, p. 53-61. Rappelons que c'est Suga qui a d'abord proposé à Furukawa de publier un enregistrement.

⁷⁴ Furukawa Hideo, « Kuroi Ajiatachi » 「黒いアジアたち」 (Les Asies noires), *Shôsetsu yasei jidai*, janvier, avril 2009-juin 2010, août-mai 2010, août 2010-novembre 2011.

*Dogmother*⁷⁵. Peu après la parution de ce roman, il affirme que l'écriture est un moyen de résister à l'oubli, mais aussi de « continuer à élargir [s]a blessure produite par la catastrophe »⁷⁶, loin de l'idée d'une résilience.

Dans les œuvres de la deuxième période (2014-2016), on peut remarquer à la fois une distanciation et un rapprochement vis-à-vis de la catastrophe. D'abord, la pièce de théâtre *Tômin suru kuma* (2014) met en scène une histoire de liens indémêlables entre des humains, des ours et les ressources énergétiques, autour d'une exploitation pétrolière à Niigata sur la côte nord-ouest du Japon, en imposant un temps post-nucléaire : « Sans une imagination séculaire, l'homme ne saurait même pas vivre vingt années »⁷⁷. Cette période est marquée par deux travaux relatifs aux grands classiques : le roman déjà cité en amont, *Onnatachi* (2015), et la traduction du *Heike monogatari* (2016). Pour le premier, le projet est conçu dès l'automne 2012 et motivé selon l'auteur par la nécessité de s'approprier une perspective de longue durée, millénaire, du récit (*monogatari*), après le séisme d'une ampleur dite millénaire⁷⁸. En parallèle avec ces travaux, Furukawa prépare *Aruwa Shura*, roman d'anticipation, qui imagine les conséquences de la triple catastrophe. Il semble chercher à élargir l'horizon de son écriture à travers les classiques et en même temps à contourner la pression ambiante qui impose le silence autour de l'événement de mars 2011.

La troisième période (2017-2021) semble montrer un approfondissement dans le traitement de la catastrophe. *Mirai mirai* (2018) relate l'histoire du Japon depuis l'après-guerre jusqu'en 2016, évoquant la menace nucléaire sur le plan international, sans aucune mention de la catastrophe récente. Ce roman, paru en revue sans interruption⁷⁹, présente une architecture plus accomplie et cohérente que les romans précédents⁸⁰.

⁷⁵ Voir les chapitres datés d'octobre et de novembre 2011 : Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, *op. cit.*, p. 114-136.

⁷⁶ 「震災で生じた自分の傷口を広げ続けること」 « Besuto serâzu intabyû dai yonjikkai » 「ベストセラーズインタビュー第40回」 (Interview d'auteurs de best-sellers, n° 40), *Shinkan JP* [en ligne]. URL : <https://www.sinkan.jp/news/2682?page=1> (mis en ligne le 7 mai 2012, dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁷⁷ 「百年の想像力を持たない人間は、二十年と生きられない」 Furukawa Hideo, *Tômin suru kuma*, *op. cit.*, p. 214.

⁷⁸ Voir Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, *op. cit.*, p. 263-266 ; Furukawa Hideo et Sasaki Atsushi, « *Shôsetsuka* » *no nijûnen*, *op. cit.*, p. 257-259.

⁷⁹ Pour les dates de la première parution, voir la liste, *supra*, p. 21.

⁸⁰ Ainsi, l'auteur dans la préface compare cette œuvre à « une cathédrale [qu'il a] réussi à construire après un intervalle de dix années », en faisant allusion au roman du Tôhoku, *Seikazoku* (2008). 「十年ぶりに築造しえたカテドラルカテドラルの**伽藍**のような作品」 Furukawa Hideo, *Mirai mirai*, *op. cit.*, p. 1.

Ensuite, *FFFForesTTTT* (2020) montre un degré plus achevé encore en ce qui concerne l'intrication des intrigues et l'envergure du cadre du récit. En neuf cents pages, il entrelace trois histoires parallèles dans un style composite, historico-fantastique, policier et métafictionnel, en traitant de sujets graves comme les violences historiques de la première exécution des chrétiens à la fin du XVI^e siècle ou de l'expérimentation bactériologique par l'Unité 731 en Mandchourie occupée durant la Seconde Guerre mondiale. Les deux autres œuvres, *Gusukô Budori* (2019) et *Zero efu* (2021), abordent plus directement la triple catastrophe. Dans le premier livre, recueil de nouvelles et d'essais fictionnels et autobiographiques, l'auteur reprend des récits de Miyazawa Kenji, en expérimentant différents points de vue sur la question du désastre. Le second est son premier reportage. Sous la forme d'un récit de voyage, il présente des témoignages d'une trentaine d'habitants de Fukushima que l'auteur a recueillis en parcourant à pied le département. Il révèle des réalités très différentes du désastre, ses conséquences toujours présentes, en interrogeant le rôle de l'État. Le titre, *Zero efu* (F zéro), évoque le retour au point zéro de l'auteur⁸¹. Celui-ci avoue, au début du texte, sa « peur » d'interviewer ses proches, revenant sur sa « posture d'écrivain » qui consiste à ne pas se faire le « porte-parole » des autres⁸². Dix ans après *Ô chevaux*, ce reportage semble marquer un nouveau départ chez Furukawa qui essaie de renouveler son approche de la catastrophe, cette fois depuis sa région natale⁸³.

Dans la décennie qui a suivi 2011, on peut souligner trois changements importants dans son œuvre : la mise en cause de sa posture, la diversification de sa création, l'introduction de sujets plus concrets ou politiques. Pourtant, tout cela relève sans doute d'une actualisation de ses potentialités⁸⁴, témoignant à la fois d'une plus grande ouverture au monde et d'une inscription sur la longue durée du compagnonnage avec la catastrophe. Confronté à l'événement de mars 2011 au milieu de sa carrière, Furukawa est, si l'on peut dire, un écrivain *redevenu* originaire de Fukushima.

⁸¹ Par un enchaînement d'idées liées par la lettre « F » : Furukawa, Fukushima, *furusato* (pays natal) 故郷ふるさと et Fuku, sa mère décédée fin 2019.

⁸² 「恐怖」「作家の^{さが}性」「代弁できない」 Furukawa Hideo, *Zero efu*, *op. cit.*, p. 19.

⁸³ À ce sujet, voir la conclusion de cette thèse, *infra*, p. 413.

⁸⁴ Son idée du roman n'a guère changé entre 2007 et 2018, comme on peut le voir dans les deux recueils d'interviews : Furukawa Hideo, *Furukawa Hideo supikusu ! op. cit.* ; Furukawa Hideo et Sasaki Atsushi, "*Shôsetsuka*" *no nijûnen*, *op. cit.*

3. Le corpus principal

Est-il possible d'étudier l'œuvre de Furukawa sans la rapporter à la catastrophe de 2011 ? La réponse est négative, car ce point de vue permet d'interroger sa portée dans l'épreuve du langage littéraire, sa capacité à représenter le réel qui devient irréprésentable. Nous citons ici Philippe Forest : « la possibilité romanesque dépend, en vérité, de la capacité du texte à répondre à l'appel inouï du réel »⁸⁵. C'est pour cette raison que notre choix du corpus principal porte sur les romans de Furukawa, clairement marqués par l'événement de 2011 dans les deux premières périodes : *Ô chevaux*, *Dogmother* et *Aruwiwa Shura*, dont l'écriture est éprouvée d'une façon ou d'une autre.

Parmi les autres textes de ces périodes, *Namu rokkunrôru* et *Tômin suru kuma* mériteraient aussi une analyse précise. Cependant, le premier titre est en partie une réécriture d'un roman antérieur de l'auteur⁸⁶, abordant plusieurs événements violents notamment l'attentat au gaz sarin de 1995. Et le second titre, scénario de théâtre, est envisagé par l'auteur dans le cadre d'une mise en scène qui nécessite une approche dramaturgique dépassant le cadre de ce travail.

D'emblée s'impose une étude d'*Ô chevaux*, l'une des œuvres les plus emblématiques de la littérature post-catastrophe, dont l'interprétation reste controversée. Le texte est rédigé entre mi-avril et mi-mai 2011, paru en revue début juin puis édité en livre le mois suivant. Il présente un récit décousu à la limite de la lisibilité, ballotté entre le documentaire et la fiction dans une grande confusion chronologique. Le narrateur autodiégétique, dénommé Furukawa, relate à rebours son quotidien depuis le 11 mars. Bouleversé par la catastrophe et submergé par le sentiment de culpabilité, il entend une voix impérieuse : « Vas-y. Va te faire irradier », s'interroge : « Comment partager la souffrance, sinon ? »⁸⁷, et part sur la côte de Fukushima. Pendant son voyage, il rencontre un des personnages de son roman antérieur *Seikazoku* (La Sainte Famille), histoire du Tôhoku, puis insère un épisode ultérieur se déroulant à New York pour terminer sa narration avec une fiction mettant en scène un cheval dans la zone abandonnée en mars 2011⁸⁸. Son récit en désordre est inclassable, continuant de témoigner de l'ébranlement

⁸⁵ Philippe Forest, *Le Roman, le réel*, Nantes : Cécile Defaut, 2007, p. 29.

⁸⁶ *Rokkunrôru shichibu-saku* 『ロックンロール七部作=Rock'n'roll septology』 Shûeisha, 2005.

⁸⁷ 「行け。お前が被曝しろ。」 「どうしたら苦をとものにできるのか。」 Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, p. 35. (Original, p. 27 et 28.)

⁸⁸ Voir le résumé plus détaillé du roman, présenté au début de notre chapitre premier, *infra*, p. 88-90.

du monde à travers sa forme elle-même ébranlée. *Ô chevaux* permet ainsi d'examiner l'écriture de fiction au cœur de la situation d'urgence.

Notre choix s'est ensuite porté sur *Dogmother* en raison de son élaboration complexe. Tout d'abord, la construction de ce roman en triptyque est marquée par la rupture de mars 2011. La catastrophe s'est en effet produite après la publication en revue des deux premières parties et avant la rédaction de la troisième et dernière partie. Au lieu de conserver son plan initial, l'auteur a introduit l'événement réel dans le dernier tiers de sa fiction. La rupture est également représentée métaphoriquement dans l'intrigue autour d'un jeune héros autodiégétique qui est sans identité officielle et originaire de Tokyo : il arrive à Kyoto pour s'y installer avec un vieux chien, se met à travailler comme prostitué puis intègre une secte religieuse influente pour finir par en devenir l'éminence grise⁸⁹. Son but est de fonder une « sainte famille » et entrer un jour dans « la famille impériale »⁹⁰. Le désastre réel est inscrit dans ce tableau rocambolesque qui mêle les aspects religieux, politique, social et historique du Japon contemporain, faisant de Kyoto une sorte d'allégorie de l'État. Enfin, ce roman qui présente des motifs récurrents chez l'auteur tels que l'animal, le voyage, la famille, l'Histoire, le système impérial, etc., se distingue aussi par des traits stylistiques tout à fait nouveaux que nous interrogerons.

Le troisième texte de notre corpus, *Aruwa Shura*, est écrit entre 2013 et 2015 avant d'être édité en livre en 2016. Il s'agit du premier roman que l'auteur ait élaboré avec un recul de quelques années pour remettre la triple catastrophe au premier plan de l'intrigue. Comme dans la littérature d'anticipation, les conséquences de l'événement sont projetées vers un futur proche, 2026, sur un arrière-plan dystopique : après une catastrophe survenue en 2011, toute la région du nord-est au Japon est irradiée, occupée par les pays puissants qui y inventent une arme nucléo-biochimique à partir de champignons mutants. Deux jeunes de cette région veulent confier ce secret militaire à des autorités de Tokyo. Dans la capitale qui paraît délabrée après les Jeux olympiques de 2020⁹¹, une jeune fille survit avec un cœur artificiel activé par un réacteur. Elle élabore le mythe de l'origine urbaine en collaboration avec un artiste mexicain. En France, une Japonaise, réfugiée de la région sinistrée, réussit la culture d'un champignon capable de neutraliser les particules nucléaires. Les épisodes les plus disparates prolifèrent dans ce récit⁹². Le narrateur

⁸⁹ Voir le résumé plus détaillé du roman, présenté au début de notre chapitre II, *infra*, p. 217-220.

⁹⁰ 「聖なる家族」 「皇族となる」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 244 et 364.

⁹¹ Dans la réalité, les Jeux olympiques ont été reportés en 2021 à cause de la pandémie de la Covid-19.

⁹² Voir le résumé plus détaillé du roman, présenté au début de notre chapitre III, *infra*, p. 310-313.

extradiégétique et hétérodiégétique alterne les intrigues parallèles d'une dizaine de personnages jeunes ou adultes qui gravitent autour de Tokyo, de la région sinistrée ou de la Provence. La vision à la fois éclatée et éclatante du monde post-nucléaire dépasse la dystopie ordinaire, tout comme la perspective binaire d'un futur apaisé ou désespérant. Parce qu'il existe un certain nombre de dystopies post-Fukushima chez d'autres auteurs, ce roman offre le meilleur exemple pour examiner, par contraste, l'écriture et l'imagination foisonnantes de Furukawa Hideo.

4. Problématiques générales

En tenant compte du fait que l'œuvre de notre auteur et la littérature post-catastrophe sont des objets d'étude relativement nouveaux, nous poserons des problématiques générales articulées autour de trois approches principales : le récit, le temps et l'image, trois cadres qui nous paraissent essentiels pour essayer de saisir les enjeux spécifiques de notre corpus de romans.

Conditions et potentialités du récit

Pour *Ô chevaux*, notre examen portera sur les conditions de sa production et sur ses potentialités en tant que récit au sens défini dans la narratologie⁹³. Le terme de *condition* renverra à l'ensemble des éléments textuels ou contextuels qui déterminent l'écriture ainsi que la réception et la lecture dans une moindre mesure. Concernant la notion de potentialité, nous la rapprocherons du virtuel qui est défini comme une puissance réelle mais non encore effective, en la distinguant de la possibilité conçue comme une image abstraite et extraite de la réalité⁹⁴.

Ô chevaux résiste tout d'abord au premier geste de l'interprétation : classer le texte dans un genre. Si le discours narratif est dominant, il inclut d'autres types de discours qui ne sont pas moins constitutifs. En particulier, il mêle le récit factuel et le récit fictif, leurs

⁹³ Le récit comme discours produit par l'acte de narration, distinct de l'histoire constituée des événements dénotés. Voir Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Le Seuil, 1983. Si nous avons choisi de traduire souvent le terme japonais, *monogatari*, par récit, il ne s'agit pas d'étudier la portée du *monogatari* dans l'œuvre de Furukawa. Sur ce terme, voir *supra*, p. 18 (note 46).

⁹⁴ Sur la distinction entre le virtuel et le possible, voir Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968, p. 272-273 ; *Le Bergsonisme*, PUF, 1966, p. 99-101. Voir aussi François Zourabichvili, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, 2003, p. 89-91.

deux ordres logiques et distinctifs⁹⁵, en introduisant aussi un niveau de métafiction ou d'interfiction avec le personnage du roman antérieur de l'auteur *Seikazoku*, qui surgit au milieu du voyage réel. Sont interrogés ici le statut du narrateur, le pacte de lecture, les conditions d'avènement d'une fiction post-catastrophe. En second lieu, l'énonciation dans ce récit semble échapper à la maîtrise de l'auteur, alors que son narrateur cherche à écrire un roman. La position de ce dernier comme personnage ou comme énonciateur est marquée par une grande instabilité. Il interrompt souvent sa narration des événements passés pour rapporter les dernières nouvelles de la catastrophe, commenter son écriture en cours ou insérer d'autres épisodes de façon anachronique. Comment peut-on interpréter cet enchevêtrement qui semble inextricable ? Enfin, à cause de l'ambiguïté du statut du narrateur, *Ô chevaux* peut être lu comme un drame concernant l'auteur lui-même : le romancier qui ne peut plus écrire de roman après la catastrophe part à Fukushima pour écrire finalement un livre. Quelle est alors la réception du livre ? D'ailleurs, à qui s'adresse-t-il ? Nous essaierons de répondre à ces questions.

D'autres temps

Le « temps sinistré »⁹⁶ : ainsi le psychanalyste Saitô Tamaki caractérise-t-il la catastrophe de 2011. Alors qu'*Ô chevaux* témoigne de la disjonction du temps dans les mois consécutifs au 11 mars, *Dogmother* introduit l'événement réel dans une représentation d'autres époques ou d'autres temporalités, en révélant des ruptures multiples telles les failles dissimulées du Japon dans son « système sacrificiel »⁹⁷, qui ont été dévoilées par la catastrophe. Car ce roman cherche à cerner la constitution de ce pays

⁹⁵ Selon Gérard Genette, l'ordre du récit factuel concerne : les événements, la narration et le récit ; et celui du récit fictif : la narration, le récit et l'histoire. Voir Gérard Genette, *Fiction et diction*, Le Seuil (1991), 2004, p. 144-149.

⁹⁶ Saitô Tamaki, « Le temps sinistré : un seul traitement, sortir du nucléaire », (Journal *Mainichi*, 19 juin 2011), trad. Cécile Sakai, dans C. Quentin et C. Sakai (dir.), *L'Archipel des séismes*, op. cit., p. 115-120 ; *Hisai shita jikan* 『被災した時間』 (Le temps sinistré), Chûô kôron shinsha, août 2012, p. 37-40. Après le séisme de 1995, le critique a souligné la discontinuité dans l'espace. Voir Saitô Tamaki, « Shinsai to bungaku » 「震災と文学」 (La catastrophe et la littérature), *Bungaku no dansô* 『文学の断層』 (Les failles dans la littérature), Asahi shinbun shuppan, 2008, p. 193-273.

⁹⁷ C'est avec ce terme que le philosophe Takahashi Tetsuya caractérise le Japon contemporain après la catastrophe de 2011. Voir Takahashi Tetsuya, *Gisei no shisutemu : Fukushima Okinawa* 『犠牲のシステム : 福島・沖縄』 (Système sacrificiel : Fukushima et Okinawa), Shûeisha, janvier 2012 ; « Fukushima : un système sacrificiel », trad. Sakaguchi Shûsuke et Michaël Ferrier, dans C. Doumet et M. Ferrier (dir.), *Penser avec Fukushima*, Nantes : Cécile Default, 2016, p. 259-271.

et de son pouvoir, en se focalisant sur l'ancienne capitale en tant que « source génératrice »⁹⁸ de son histoire.

Le premier problème que pose ce texte tient à une certaine obscurité qui entoure le sens de l'œuvre. Le narrateur ne révèle son intention qu'à la dernière ligne. Et certains thèmes reconnaissables dans l'œuvre antérieure de l'auteur sont associés à d'autres nouveaux comme la sexualité et le mandala⁹⁹. Tel un mandala en effet, le *sens*, la signification comme l'orientation, paraissent constamment réversibles. Le deuxième problème concerne l'introduction imprévue de l'événement réel dans la dernière partie. De quelle façon le roman aborde-t-il la catastrophe de l'Est du pays dans une intrigue située à l'Ouest ? Quelles sont les ruptures qu'il révèle par ce décentrement ? Le troisième problème est lié au style particulier de ce roman qui présente des traits inédits dans l'écriture de l'auteur : la focalisation accentuée sur le narrateur autodiégétique, un rythme plus soutenu, l'emploi des tournures régionales de Kyoto dans des dialogues et enfin la description poussée de scènes sexuelles. Cette ambition stylistique nous interpelle et nous essaierons de la décrypter.

La force des visions

Le temps dans l'œuvre de Furukawa est inséparable de la question de l'imagination considérée comme le moyen par excellence de *re-présenter* ce qui n'est plus ou pas encore *présent*. Si *Dogmother* met en lumière le présent à travers d'autres passés, *Aruiwa Shura* le fait à travers un futur proche, en témoignant de façon exemplaire la force des visions dans l'écriture de l'auteur. Le terme de *force* est ici entendu dans son acception générale comme faculté ou puissance d'agir, de se mouvoir, de résister, de créer, etc., et le terme de *vision* à la fois au sens figuré comme représentation mentale, manière de voir, et au sens concret comme perception physiologique, action de voir et objet vu.

Précisons d'emblée qu'*Aruiwa Shura* n'est pas tout à fait une dystopie. Le récit est présenté dans la préface comme une « simulation »¹⁰⁰ telle une mise à l'épreuve du monde à venir. Il dessine une vision négative du futur : la région irradiée qui est isolée, oubliée et exploitée pour préparer une nouvelle arme de destruction massive, la montée en

⁹⁸ Furukawa Hideo, « Kyôto to iu hasseigen » 「京都という発生源」 (La source génératrice nommée Kyoto), *Subaru*, septembre 2012, p. 257-260.

⁹⁹ Au sujet du mandala dans ce roman, voir le chapitre II, « 1.1. Une allégorie de l'État japonais », *infra*, p. 225-228.

¹⁰⁰ 「シミュレーション」 Furukawa Hideo, *Aruiwa Shura*, *op. cit.*, p. 6.

puissance du nationalisme à Tokyo, la catastrophe nucléaire en France. Or, cette vision est contrebalancée par une sorte de vitalité juvénile et joviale, portée par les aventures des trois jeunes personnages principaux. Cette ambivalence nous interroge. Deuxièmement, le roman évoque une quantité d'images ou de visions de natures différentes : réelles, imaginaires, oniriques, filmiques, rhétoriques, graphiques, etc., qui sont souvent dynamiques et colorées, et qui semblent contribuer à produire une impression de profusion, propre à stimuler l'imaginaire du lecteur. Nous tenterons d'analyser les composantes de cette force visuelle et visionnaire. Enfin, le roman met en valeur les êtres non humains, animaux, végétaux, en particulier les champignons jouant un rôle déterminant dans l'intrigue. Le récit lui-même pourrait être comparé à un corps animé, avec des péripéties multiples. Il développe un réseau complexe de métaphores et plusieurs récits secondaires qui tendent à déborder leur cadre jusqu'à bousculer le récit principal. Comment le roman représente-t-il alors la vie et la mort dans le monde post-catastrophe ? Nous essaierons de répondre à ces questions.

5. Note méthodologique

L'instabilité et la complexité de l'œuvre de Furukawa Hideo nous conduisent à recourir principalement à des approches critiques bien établies, en particulier l'analyse du discours et celle du récit. L'analyse du discours, telle qu'elle est développée par Dominique Maingueneau, conçoit la littérature comme un « discours constituant » et vise à « restituer les œuvres aux espaces qui les rendent possibles, où elles sont produites, évaluées, gérées »¹⁰¹. Cette restitution semble nécessaire pour comprendre globalement une œuvre issue de la catastrophe. Pour essayer de saisir les ressorts du récit complexe chez Furukawa, nous utilisons la narratologie, notamment les travaux de Gérard Genette. Nous associons ces analyses plutôt formelles à la stylistique éthique et existentielle, telle qu'elle est proposée par Marielle Macé¹⁰² qui souligne que la littérature porte une attention particulière à la question du *comment* autant qu'à celle du *quoi*¹⁰³.

En plus de ces approches occidentales, nous recourons évidemment aux recherches japonaises ou internationales – encore en devenir – sur l'œuvre de Furukawa et sur la

¹⁰¹ Dominique Maingueneau, *Le Contexte et l'œuvre littéraire*, Dunod, 1993 ; *Le Discours littéraire*, Armand Colin, 2004, (citation, p. 34).

¹⁰² Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, 2011 ; *Styles*, Gallimard, 2016.

¹⁰³ Voir *ibid.*, p. 50-52.

littérature post-catastrophe. Dans tous les cas, nous avons essayé d'en établir une liste aussi large que possible dans l'état de l'art présenté ci-après. Enfin, pour examiner la portée de l'œuvre de notre auteur au-delà du cadre national formé par la langue et la littérature japonaises, nous emprunterons aussi certaines idées à des travaux à la fois littéraires et philosophiques de Gilles Deleuze, de Paul Ricœur ou de Georges Didi-Huberman notamment. Nous essaierons ainsi de circuler entre les deux niveaux de la macro-lecture et de la micro-lecture, d'articuler l'examen de la forme et du fond, en supposant que l'instance de lecture, ici nos propositions d'interprétation, joue un rôle dans l'actualisation de l'œuvre de Furukawa.

6. Déroulement

Après cette introduction, nous exposerons l'état de l'art avant l'étude de notre corpus en trois étapes. Dans le premier chapitre : « I. Conditions et potentialités du récit », qui porte sur *Ô chevaux*, nous examinerons d'abord l'aspect générique en mettant à l'épreuve deux hypothèses comme non-fiction et comme fiction, puis nous procéderons à l'analyse de la lecture comme appropriation (1. Un texte inclassable). Ensuite, nous interpréterons *Ô chevaux* comme un double témoignage et de la catastrophe et de l'écriture (2. Le récit de témoignage), puis comme une reprise du roman antérieur *Seikazoku* (3. Une œuvre de reprise). Dans le deuxième chapitre : « II. D'autres temps », qui porte sur *Dogmother*, nous nous pencherons sur la représentation de l'histoire du Japon dans une temporalité circulaire (1. Au cœur de l'Histoire). Nous analyserons ensuite les différents modes d'introduction des ruptures provoquées par la catastrophe (2. Des ruptures multiples). Enfin, nous examinerons les questions de style en menant une comparaison avec quelques textes d'autres auteurs (3. Questions de style). Dans le troisième et dernier chapitre : « III. La force des visions », qui porte sur *Aruwa Shura*, nous verrons en quoi la vision du futur chez Furukawa se distingue d'une dizaine de dystopies post-Fukushima que nous évoquerons (1. Visions du futur). Nous vérifierons ensuite comment se construit le réseau des images et des visions dans ce roman (2. Le système de l'image). Nous interrogerons enfin la représentation des morts et des vivants à travers des figures intermédiaires et originales (3. Les morts et les vivants). Au cours de notre étude, nous aborderons aussi des romans post-catastrophe d'autres auteurs,

notamment d'Ôe Kenzaburô et de Saeki Kazumi¹⁰⁴, comme éléments de comparaison destinés à mieux saisir la singularité de Furukawa – singularité sur laquelle nous reviendrons dans notre conclusion.

¹⁰⁴ Sur ces auteurs et leurs romans post-catastrophe, voir l'état de l'art, *infra*, p. 58.

Introduction

Nous présenterons ici un état de l'art autour de l'œuvre de Furukawa et sur la littérature post-catastrophe, afin d'essayer de situer notre auteur dans ce nouveau champ d'études. Pour ce faire, il nous paraît nécessaire d'adopter une perspective nationale et internationale assez large sur la production contemporaine. Furukawa semble en effet témoigner d'un mouvement à la fois littéraire, artistique et critique qui n'est pas organisé mais assez consistant. Il dispose aussi de références historiques et théoriques japonaises comme occidentales, appartenant à un milieu qui semble jouer un rôle important dans l'évolution actuelle de la littérature japonaise. Après avoir précisé la portée de quelques termes clés dans la littérature post-catastrophe, nous procéderons à un bilan actualisé des études sur Furukawa pour relever ensuite les œuvres post-catastrophe ainsi que les études produites en japonais ou en langues occidentales. Notre relevé n'est pas exhaustif et il est surtout limité dans le temps : d'une manière générale, jusqu'en 2018 pour les œuvres et jusqu'à fin 2021 pour les études critiques.

1. Note terminologique

Littérature post-catastrophe

Comme nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction ¹, la « littérature post-catastrophe » est une traduction du terme japonais, « *shinsaigo bungaku* » 震災後文学, utilisé par Kimura Saeko². Le substantif, *shinsai* 震災, désigne un tremblement de terre et ses conséquences ou, selon le contexte, un séisme particulier relativement important comme celui de 1923 dans le Kantô, région de la capitale, et celui de 1995 à Kôbe³. Aujourd'hui dans l'usage courant, il évoque avant tout la triple catastrophe de 2011. Nous traduisons ce mot par « catastrophe » plutôt que par « désastre », pour sa

¹ Voir *supra*, p. 11.

² Kimura Saeko, *Shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*

³ Voir l'entrée : « *shinsai* » しん-さい 震災, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.* Ce terme est une abréviation de *jishin saigai*, composé de *jishin* 地震 (séisme, tremblement de terre) et de *saigai* 災害 (désastre, calamité, catastrophe).

signification d'événement bouleversant et dramatique. Comme on le sait, le *catastrophe* vient du latin *catastrophia*, lui-même du grec *katastrophê* signifiant le renversement, le dénouement dans une tragédie ou une comédie⁴. Sa notion moderne est une invention du XVIII^e siècle⁵. Si le mot semble avoir gardé son sens théâtral jusqu'au XIX^e siècle⁶, il aurait perdu sa puissance évocatrice de nos jours⁷. Le préfixe *post-* est également une traduction du suffixe japonais « -go » 後, qui peut être rendu par *l'après*. Il est vrai que les termes *post-* ou *après* ne conviennent pas dans la mesure où « Fukushima ne passe pas »⁸, comme l'écrit Michaël Ferrier. Nous les utiliserons cependant dans leur polysémie, incluant l'acception temporelle, spatiale ou affective comme dans les locutions « courir après » ou « pleurer après ». Écrire ou lire *après* la catastrophe peut alors signifier aussi poursuivre ou se réclamer de ce qui est *passé*. D'autre part, le préfixe *post-* qui prolifère aujourd'hui peut suggérer la continuation autant que la rupture⁹.

Que désigne précisément la « littérature post-catastrophe » ? Rappelons d'abord qu'il existe plusieurs termes pour désigner la littérature ou les œuvres écrites après la catastrophe de 2011, comme nous pourrions le voir en citant les études critiques plus loin. Le terme « *shinsaigo bungaku* » figure aujourd'hui dans le titre de cinq ouvrages et dans celui d'une vingtaine d'articles d'études en japonais¹⁰. Sa définition semble rester assez floue et variable. Nous pouvons souligner en particulier deux propositions. La première est de Kimura Saeko, qui relève un consensus entre les chercheurs internationaux : la

⁴ Voir l'entrée : « catastrophe », rubrique « Etymologie », *Le Trésor de la langue française informatisé (TLFi)* [en ligne], ATILF/CNRS ; Université de Lorraine. URL : <http://www.atilf.fr/tlfi> ; <https://www.cnrtl.fr/definition/>.

⁵ Voir A.-M. Mercier-Faivre et Ch. Thomas (dir.), *L'Invention de la catastrophe au XVIII^e siècle*, Genève : Droz, 2008. La préface est disponible en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02517325v1/document>.

⁶ Voir Michael O'Dea, « Le mot "Catastrophe" », *ibid.*, p. 35-48.

⁷ Ainsi, certains critiques le remarquent après la catastrophe de Fukushima : voir Annie Le Brun, *Perspective dépravée* (1991), Sandre, 2011 ; Yoann Moreau, « Des catastrophes "hors sujet" », *Communications*, n° 96, janvier 2015, p. 5-18. DOI : 10.3917/commu.096.0005.

⁸ Michaël Ferrier, « Introduction », dans C. Doumet et M. Ferrier (dir.), *Penser avec Fukushima*, *op. cit.*, p. 9-36 (citation, p. 33). Voir notamment III. « Avec et après ».

⁹ À ce sujet, voir une réflexion concise de Marianne Hirsch sur le terme *post-*, Marianne Hirsch, « Postmémoire », trad. Philippe Mesnard, *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 118, 2014, p. 205-206. DOI : 10.4000/temoigner.1274. Notons par ailleurs qu'avec la pandémie récente, Anne Bayard-Sakai remarque un déplacement de la notion de *post-* : voir Anne Bayard-Sakai, « Atogaki ni kaete » 「あとがきにかえて」 (En guise de postface), dans Kimura S. et A. Bayard-Sakai (dir.), *Sekai bungaku to shite no <shinsaigo bungaku>*, *op. cit.*, p. 509-511 (voir p. 511).

¹⁰ Selon notre repérage jusqu'à fin 2021 dans le catalogue de la bibliothèque de la Diète. En ce qui concerne les articles, huit sont de Kimura Saeko.

littérature post-catastrophe « ne renvoie pas à un corpus »¹¹. Il paraît en effet presque impossible de déterminer l'appartenance d'une œuvre à la littérature post-catastrophe en se basant uniquement sur la référence explicite à l'événement. Il faut également tenir compte de la dimension allusive qui dépend de la lecture et de l'interprétation. Anne Bayard-Sakai considère pour sa part cette littérature « en tant que genre d'expérience de lecture et en tant que genre qui génère une communauté interprétative particulière »¹². On pourrait dire que c'est une littérature en devenir, essentiellement relationnelle, qui se constitue comme telle en nouant des liens entre lecteurs ou critiques.

Nous pouvons ensuite noter des liens que la littérature post-catastrophe aurait avec d'autres littératures. D'une manière certes lointaine, elle se rapporte à la littérature de catastrophe du siècle dernier, évoquant la Seconde Guerre mondiale ou la bombe atomique, et dont les études continuent de se renouveler¹³. Au sujet du nucléaire, on remarque une émergence de nouveaux champs critiques aux États-Unis, tels que le *Nuclear Criticism* et les *Nuclear Humanities*¹⁴. D'autre part, la littérature post-catastrophe est liée à la littérature écologique de ce siècle. Dans ce domaine, on connaît l'essor de la

¹¹ 「コーパスを指すのではない」 Kimura Saeko, « Shinsaigo bungaku no genzaichi », art. cit., p. 109 ; « Sôron : shinsaigo bungaku no genzaichi », dans Kimura S. et A. Bayard-Sakai (dir.), *Sekai bungaku to shite no <shinsaigo bungaku>*, op. cit., p. 26.

¹² 「読書体験のジャンルとして、そして独自の解釈共同体を生成するジャンルとして」 Anne Bayard-Sakai, « Janru to shite no “shinsaigo bungaku” to hyôshô no genkai » 「ジャンルとしての「震災後文学」と表象の限界」 (La littérature de l'après-désastre comme genre et les limites de la représentation), dans Tsuboi H., S. Richter et M. Roth (dir.), *Sekai no naka no <posuto 3.11>* 『世界のなかの〈ポスト 3. 11〉』 (Le post-11 mars dans le monde), Shin.yôsha, mars 2019, p. 190-217 (citation, p. 204).

¹³ Pour la littérature de la Shoah, voir en particulier : Catherine Coquio, *La Littérature en suspens*, L'Arachnéen, 2015 ; *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Armand Colin, 2015. Pour celle de la bombe, on peut citer : John Whittier Treat, *Writing Ground Zero*, Chicago: University of Chicago Press, 1995 ; Weart Spencer R, *The Rise of Nuclear Fear*, Cambridge: Harvard University Press, 2012 ; N. A. J. Taylor and Robert Jacobs (eds.), *Reimagining Hiroshima and Nagasaki*, New York: Routledge, 2017. Il existe également un nombre très important de recherches en japonais sur la littérature de la bombe atomique. Voir notamment “Kaku sensô no kiki o uttaeru bungakusha no seimei” shomeisha kikaku (dir.), *Nihon no genbaku bungaku* 『日本の原爆文学』 (La littérature de la bombe atomique au Japon), en 15 t., Horupu shuppan, 1983. Pour les recherches plus récentes, voir la revue *Genbaku bungaku kenkyû* dont les numéros sont disponibles en ligne. URL : <http://www.genbunken.net/kenkyu/kenkyu.htm> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

¹⁴ Sur les *Nuclear Humanities*, voir l'ouvrage de N. A. J. Taylor et R. Jacobs, cité dans la note précédente. Sur le *Nuclear Criticism*, voir Daniel Cordle, “The Futures of Nuclear Criticism”, *Alluvium* [en ligne], Vol. 5, No. 3, 2016. DOI : 10.7766/alluvium.v5.3.03 ; *States of Suspense*, Manchester: Manchester University Press, 2008.

*climate fiction*¹⁵, de l'écofiction¹⁶ ou de la littérature de l'anthropocène¹⁷. Pourtant, la littérature post-catastrophe au Japon ne semble pas s'inscrire dans la lignée d'« œuvres-témoignages »¹⁸ du XX^e siècle ou dans un sous-genre de la science-fiction comme la *cli-fi*. Si la dystopie a marqué la littérature japonaise des années 2010, la catastrophe de 2011 ne serait qu'un des éléments selon Saitô Minako¹⁹, l'une des importants critiques de la littérature contemporaine. Au-delà de ces considérations, il nous semble difficile de préciser davantage la notion de « littéraire post-catastrophe ».

Accident, nucléaire civil ou militaire

Le nom officiel de la triple catastrophe de 2011 est : la Grande catastrophe de l'Est du Japon (*Higashi Nihon daishinsai*)²⁰. Pour l'accident nucléaire (*genpatsu jiko*)²¹, nous nous proposons de privilégier d'autres termes à celui d'accident, comme catastrophe, désastre, crise ou débâcle. Car l'*accident* sous-entend qu'une rupture s'est produite dans un système normalisé, ce qui conduit en fait à sa banalisation²². Par ailleurs, il existe un néologisme, « *genpatsu-shinsai* » (désastre sismico-nucléaire)²³, conçu par un sismologue en 1997, qui souligne le danger des centrales sur l'archipel. Ce terme a attiré

¹⁵ Voir Caren Irr, "Climate Fiction in English", *Oxford Research Encyclopedia of Literature* [en ligne]. DOI : 10.1093/acrefore/9780190201098.013.4. Ainsi que la recherche bibliographique : Susanne Leikam and Julia Leyda, "Cli-Fi in American Studies", *American Studies Journal*, Vol. 62, No. 1, 2017, p. 109-114. DOI : 10.18422/62-08.

¹⁶ Voir Jonathan Levin, "Contemporary Ecofiction", in C. Eby & B. Reiss (authors) and L. Cassuto (eds.), *The Cambridge History of the American Novel*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 1122-1136. DOI : 10.1017/CHOL9780521899079.074.

¹⁷ Citons quelques études en français de Christian Chelebourg, *Les Écofictions*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2012 ; *Écofictions & cli-fi*, Nancy : Presses universitaires de Nancy, 2019, et de Gwennaél Gaffric, *La Littérature à l'ère de l'anthropocène*, Le Pré-Saint-Gervais : L'Asiathèque, 2019. Ce dernier ouvrage présente une étude écocritique sur les œuvres de l'écrivain taïwanais Wu Ming-Yi.

¹⁸ L'expression empruntée à Claude Mouchard, *Qui si je criais... ? : œuvres-témoignages dans les tourments du XX^e siècle*, L. Taper, 2007.

¹⁹ Saitô Minako, *Nihon no dōjidai shōsetsu* 『日本の同時代小説』 (Le roman contemporain au Japon), Iwanami shoten, novembre 2018, (voir le chap. VI, p. 119-267, notamment, p. 251).

²⁰ 東日本大震災 La traduction littérale plus proche serait : le Grand désastre sismique de l'Est du Japon. On trouve des variations : la Grande catastrophe sismique de l'Est du Japon ; le Grand séisme de l'Est du Japon ; le Grand désastre du Japon de l'Est, etc.

²¹ Le nom officiel est *Fukushima daiichi hatsudensho jiko* 福島第一原子力発電所事故 (accident nucléaire à la centrale numéro un de Fukushima).

²² Ainsi, Günther Anders critique la falsification lexicale à propos de l'arme nucléaire en tant que méthode de minimisation du danger nucléaire. Voir Günther Anders, *La Menace nucléaire* (1981), trad. Christophe David, Rocher/Le Serpent à plumes, 2006, p. 189-190.

²³ Ishibashi Katsuhiko, « Genpatsu-shinsai » 「原発震災」 (Le désastre sismico-nucléaire), *Kagaku*, n° 67, octobre 1997, p. 720-724 ; n° 81, juillet 2011, p. 708-722. Le terme est cité par Michaël Ferrier, « Introduction », dans C. Doumet et M. Ferrier (dir.), *Penser avec Fukushima, op. cit.*, p. 23.

l'attention générale après mars 2011, et figure aujourd'hui dans quelques dictionnaires. Il est en revanche peu utilisé en littérature.

On peut remarquer l'usage particulier de deux termes japonais : *genshi* 原子 (atome) qui renvoie généralement au nucléaire civil²⁴, et *kaku* 核 (nucléaire), au nucléaire militaire²⁵. Ce double terme ne serait pas sans rapport avec deux attitudes contradictoires des Japonais vis-à-vis du nucléaire : l'accueil de la centrale et le rejet de la bombe²⁶. La catastrophe de 2011 semble avoir mis en évidence la représentation complexe du nucléaire au Japon, comme le montrent plusieurs études à travers *Astro*, *le petit robot* et *Godzilla* qui sont nés de l'imagination nucléaire²⁷. Le super-héros et le monstre, deux figures iconiques de la culture populaire, renverraient respectivement à l'« espérance » (*kinen*) pour la paix et à la « rancune » (*onnen*) des victimes de la guerre, selon Katô Norihiro²⁸. La double représentation du nucléaire : *genshiryoku* pour la paix et *kaku* pour la destruction, aurait servi de rhétorique pour tenter de surmonter la défaite de 1945, précipitée par la bombe, via la maîtrise de la technologie nucléaire²⁹. Cette rhétorique semble maintenue même après mars 2011, permettant de résorber l'antagonisme au sujet de l'énergie nucléaire³⁰.

²⁴ Par exemple, *genshiryoku* 原子力 (énergie nucléaire), *genpatsu* 原発 (centrale), abréviation de *genshiryoku hatsudensho* 原子力発電所 (centrale de production d'énergie nucléaire), ou encore *genshi kôgaku* 原子工学 (ingénierie nucléaire).

²⁵ Par exemple, *kaku heiki* 核兵器 (arme nucléaire) et *kaku jikken* 核実験 (essai nucléaire). Mais la bombe atomique est appelée *genbaku* 原爆 (bombe atomique), abréviation de *genshi bakudan* 原子爆弾.

²⁶ Voir Nishitani Osamu, « Penser la condition existentielle de l'humanité au XX^e siècle », *Rue Descartes*, janvier 2016, n° 88, p. 99-127. DOI : 10.3917/rdes.088.0099. Ainsi que les articles de Philippe Pelletier, « La guerre de Fukushima », *Hérodote*, n° 146-147, mars-avril 2012, p. 277-307 ; « De la guerre totale (1941) à la guerre de Fukushima (2011) », *Outre-Terre*, n° 35-36, janvier-février 2013, p. 399-438. DOI : 10.3917/her.146.0277 ; 10.3917/oute.035.0399.

²⁷ Voir notamment Kawamura Minato, *Genpatsu to genbaku* 『原発と原爆』 (Le nucléaire civil et la bombe atomique), Kawade shobô shinsha, août 2011 ; Yamamoto Akihiro, *Kaku to Nihonjin* 『核と日本人』 (Le nucléaire et les Japonais), Chûô kôron shinsha, janvier 2015.

²⁸ Katô Norihiro, « Atomu to Gojira : kinen to onnen » 「アトムとゴジラ - 祈念と怨念」 (Astro Boy et Godzilla - espérance et rancune), *3.11 shinigami ni tsukitobasareru* 『3.11 死に神に突き飛ばされる』 (Le 11 mars : bousculé par la Mort), Iwanami shoten, novembre 2011, p. 98-127. Voir aussi Saitô Tamaki, *Genpatsu izon no seishin kôzô* 『原発依存の精神構造』 (La structure psychique en dépendance de l'énergie nucléaire), Shinchôsha, 2012, p. 136-146.

²⁹ Voir Ôsawa Masachi, « Genshiryoku to iu kami » 「原子力という神」, *Yume yori mo fukai kakusei e* 『夢よりも深い覚醒へ』 (Vers un réveil plus profond que le rêve), Iwanami shoten, mars 2012, p. 61-102.

³⁰ Voir Yamamoto Akihiro, *Kaku to Nihonjin*, op. cit., p. 247-255 (la postface de l'auteur).

« 3.11 », « Fukushima »

L'événement de mars 2011 a plusieurs noms usuels. Au Japon, il est appelé tantôt *shinsai* (désastre sismique), tantôt *san ichi ichi* (trois, un, un) qui s'écrit avec les chiffres « 3.11 », avec ou sans point (*ten*), et qui diffère de la désignation de la date : *sangatsu jûichinichi* (11 mars)³¹. Ce terme numéral, apparu au lendemain du séisme dans les médias, s'est rapidement répandu³². Sa diffusion large et rapide peut avoir un lien avec l'attentat du 11 septembre, non seulement par analogie en raison du chiffre « 11 », mais surtout en tant qu'événement médiatique transmis en direct dans le monde entier³³. Pour la catastrophe nucléaire, le nom usuel étant *genpatsu jiko* (accident nucléaire), l'emploi du toponyme « Fukushima » est moins fréquent, écrit avec les *katakana* フクシマ, comme Hiroshima ヒロシマ ou Nagasaki ナガサキ³⁴. Cette graphie généralement employée pour les mots d'origine étrangère renvoie en l'occurrence à la portée internationale de l'événement, mais évoque aussi d'une certaine manière le vide sémantique relatif à la graphie des *kanji*, idéophonogrammes.

Il existe des controverses entre les chercheurs autour du nom courant, notamment en ce qui concerne ceux de « 11 mars » et de « Fukushima ». Certains défendent la première solution. Soit par rapport à la seconde solution qui est susceptible de stigmatiser le département et sa population ou de créer une « imprécision exotique »³⁵ dans la réception étrangère. Soit par rapport à *shinsai* (désastre sismique) qui est considéré comme insuffisant pour rendre compte de la crise nucléaire³⁶. Mais d'autres écartent l'appellation « 11 mars » qui leur paraît rattachée au jour du séisme-tsunami, autrement

³¹ 3月11日

³² Il figure dans plusieurs dictionnaires. Voir l'entrée : « san ten ichi ichi » さん-てん-いち-いち 三・一・一, *Dejitaru Daijisen* 『デジタル大辞泉』 (Version électronique du dictionnaire *Daijisen*) [en ligne], Shôgakukan, 2012, Japan Knowledge.

³³ Voir Endô Kaoru, « Higashi Nihon daishinsai to media » 「東日本大震災とメディア」 (La Grande catastrophe de l'Est du Japon et les médias), *Gakujutsu no dôko*, vol. 16, n° 12, décembre 2011, p. 23-33 (voir p. 23). DOI : 10.5363/tits.16.12_23. On peut noter que ce type d'appellation peut rappeler l'usage de désigner certains événements historiques par leurs dates, comme les deux tentatives du coup d'État nationalistes : « go ichi go jiken » 五・一五事件 (l'incident du 15 mai 1932) et « ni ni roku jiken » 二・二六事件 (l'incident du 26 février 1936).

³⁴ En tant que toponymes, ils sont écrits en *kanji* : 福島, 広島, 長崎.

³⁵ Mori Chikako, « Fukushima ne doit pas être le nom du désastre nucléaire », *Le Monde*, 9 mars 2012. URL : http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/03/09/fukushima-ne-doit-pas-etre-le-nom-du-desastre-nucleaire_1655609_3232.html (dernière consultation le 14 septembre 2022).

³⁶ Voir Steffi Richter, « Purorôgu » 「プロローグ」 (Prologue), dans Tsuboi H., S. Richter et M. Roth (dir.), *Sekai no naka no <posuto 3.11>*, op. cit., p. 13.

dit orientée vers la reconstruction et l'oubli par le principe de « *linear hypothesis* »³⁷. Ils optent alors pour « Fukushima » avec nuance³⁸. Le choix peut varier chez un même chercheur selon le destinataire de son texte ou selon le temps. Par exemple, Kimura Saeko intitule son article en anglais de 2017 : « Uncanny Anxiety: Literature after Fukushima »³⁹ au lieu de « littérature post-catastrophe ». En 2020, elle rappelle au lectorat japonais : « La littérature post-catastrophe est la littérature de l'après-Fukushima »⁴⁰, soulignant la dimension représentative du toponyme dans le monde. D'autre part, la critique américaine Rachel DiNitto privilégie d'abord « 3.11 » à « Fukushima » pour éviter de réduire la catastrophe à un problème local⁴¹. Mais elle intitule plus tard son ouvrage *Fukushima Fiction* en raison de la propension de ce terme à attirer l'attention du lectorat anglophone⁴². Quel que soit le nom le plus adapté, ces divergences montrent que les chercheurs s'attellent à susciter le « concernement »⁴³ pour la catastrophe de 2011 ainsi que les œuvres produites dans sa suite.

Notons ici le point de vue de Furukawa qui considère la crise nucléaire avant tout comme une des conséquences du séisme-tsunami. Il appelle l'événement par le nom officiel ou *shinsai* et exprime une réserve pour « 3.11 » ou « Fukushima ». Le narrateur d'*Ô chevaux* affirme ceci :

J'éprouve de la réticence à résumer la catastrophe du Japon que nous nommons le « grand séisme de l'Est du Japon » par le chiffre 311. Parce que l'accident nucléaire continue encore au-delà de cette date. C'est au contraire après le 11 mars qu'il est devenu grave.⁴⁴

³⁷ Christophe Thouny, « Planetary Atmospheres of Fukushima: Introduction », in C. Thouny and Yoshimoto M. (eds.), *Planetary Atmospheres and Urban Society After Fukushima*, Singapore: Springer Verlag, 2017, p. 1-18 (citation, p. 12).

³⁸ Voir par exemple l'argument de Michaël Ferrier, « Introduction », dans C. Doumet et M. Ferrier, *Penser avec Fukushima*, *op. cit.*, p. 18-29.

³⁹ Kimura Saeko, « Uncanny anxiety: literature after Fukushima », in B. Geilhorn and K. Iwata-Weickgenannt (eds.), *Fukushima and the Arts*, Oxford/New York: Routledge, 2016, p. 74-89.

⁴⁰ 「震災後文学とはフクシマ以後の文学である」 Kimura Saeko, « Shinsaigo bungaku no genzaichi », *art. cit.*, p. 97 ; « Sôron : shinsaigo bungaku no genzaichi », dans Kimura S. et A. Bayard-Sakai (dir.), *Sekai bungaku to shite no <shinsaigo bungaku>*, *op. cit.*, p. 12.

⁴¹ Rachel DiNitto, « Literature maps disaster: The contending narratives of 3.11 fiction », in B. Geilhorn and K. Iwata-Weickgenannt (eds.), *Fukushima and the Arts*, *op. cit.*, p. 21-38 (voir p. 22).

⁴² Voir Rachel DiNitto, *Fukushima Fiction*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2019, p. 7.

⁴³ Nous renvoyons ce terme à la notion sociologique conçue « comme toute sensibilité orientée vers une part du monde qui s'exprime par un comportement plus ou moins actif », Philippe Brunet, « De l'usage raisonné de la notion de "concernement" : mobilisations locales à propos de l'industrie nucléaire », *Natures Sciences Sociétés*, vol. 16, n° 4, octobre-décembre 2008, p. 317-325. DOI : 10.1051/nss/2008062.

⁴⁴ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 123. 「私は、東日本大震災と名付けられた今回の日本のカタストロフィが、3 1 1 とまとめられることには抵抗がある、原発事故はそれ以後も進行中だからだ。むしろ三月十一日以降に深刻化したからだ。」 (Original, p. 102).

Aussi l'auteur écrit-il dans l'un des textes parus peu après la catastrophe :

Je n'aime pas l'appellation de « 3.11 ». Parce qu'elle ressemble trop à un signe, donne l'impression que l'on se joue de quelque chose. J'ai (personnellement) le sentiment que ce qui s'est produit ce jour-là, et ce qui continue à se produire depuis, n'est pas un signe à consommer.⁴⁵

Concernant l'appellation « Fukushima », il affirme : « la seule chose que je pense ne jamais faire dans ma vie, c'est d'écrire Fukushima en *katakana* »⁴⁶. Dans une conférence de 2015, il critique l'idée : « Fukushima égale l'accident nucléaire », comme une « pensée récupérée par le système »⁴⁷, à laquelle la littérature doit résister. En effet, Saitô Tamaki qui cite ce passage d'*Ô chevaux* observe la résistance à la symbolisation de l'événement par des signes comme « 3.11 » ou « Fukushima » en *katakana*⁴⁸, en soulignant la particularité de la catastrophe de 2011 : « le problème consiste à *ne pas savoir comment en faire l'expérience* avant même de chercher le sens de cette expérience »⁴⁹. Ainsi, « 3.11 » et « Fukushima » paraissent eux-mêmes des signes symptomatiques de l'événement incompréhensible ou innommable. Dans notre étude, nous utiliserons des termes généraux comme catastrophe, désastre, événement ; nous emploierons la « triple catastrophe » pour souligner l'enchaînement tsunami-séisme-

⁴⁵ 「僕は「3・11」という呼び方が好きではありません。あまりにも記号的すぎるし、何か もてあそばれているような気がする。あの日に起きたこと、それから、あの日以来起きることは、消費されるような記号ではないと（個人的には）感じるのです。」 Furukawa Hideo, « Yurusareru tame ni » 「赦されるために」 (Afin de se faire pardonner), dans Nozaki K. et Suga K. (dir.), *Rôsoku no honô ga sasayaku kotoba* 『ろうそくの炎がささやく言葉』 (Mots que murmurent les flammes des bougies), Keisô shobô, 2011, p. 7-9 (citation, p. 7) ; “To be Absolved” [en ligne], tr. Ted Goossen and Shibata Motoyuki. URL : <https://www.keisoshobo.co.jp/files/9784326800520/Furukawa-To-Be-Absolved-final.pdf> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁴⁶ 「唯一生涯やるまいと思うのは、カタカナで福島を書くことです。」 Furukawa Hideo et Shigematsu Kiyoshi, « Ushi no yô ni, uma no yô ni » 「牛のように、馬のように」 (Comme un bœuf, comme un cheval), *Waseda bungaku*, septembre 2011, p. 16-38 (citation, p. 34). L'article est repris dans *Waseda bungakukai* (dir.), *Shinsai to fikushon no "kyori"*, op. cit., p. 175-200, accompagné de la traduction anglaise en version courte : Hideo Furukawa + Kiyoshi Shigematsu, “Like a Cow, Like a Horse [Dialogue Summary]” tr. Christina Yi, p. 142-146. Ci-après, les autres citations indiqueront seulement la référence de la revue.

⁴⁷ 「「福島イコール原発事故」は、思考がシステムに取り込まれたため」 Furukawa Hideo, « Kôen : shisutemu ni kôsuru bungaku no kanôsei » 「講演：システムに抗する文学の可能性」 (Conférence : potentialités d'une littérature résistante au système), *Kan : rekishi, kankyô, bunmei= Kan : history, environment, civilization*, n° 61, printemps 2015, p. 189-200 (citation, p. 196).

⁴⁸ Saitô Tamaki, *Genpatsu izon no seishin kôzô*, op. cit., p. 90. Voir aussi les chap. V et VI : « Kan.yuka no doraibu » 「換喩化のドライブ」 (La conduite de métonymie), p. 79-94.

⁴⁹ 「経験の意味がわからないこと以前に、どう経験して良いかわからないことが問題となる。」 *Ibid.*, p. 24.

nucléaire, et « 11 mars » ou « Fukushima » pour souligner l'aspect temporel ou la crise nucléaire.

Tôjisha (*personne directement concernée*)

La dernière note porte sur le terme *tôjisha* 当事者 (personne directement concernée) que nous avons déjà mentionné au début de l'introduction⁵⁰. C'est avant tout un terme juridique désignant les parties intéressées dans une affaire civile⁵¹. Il se distingue du couple de *higaisha* (victime) et *kagaisha* (agresseur, bourreau), et s'oppose à *dai-sansha* (tierce personne) ou à *hi-tôjisha* (non concerné)⁵². Sa signification possède une dimension subjective, ce qui rend difficile une traduction en français ou en anglais⁵³. Après la catastrophe, le terme est devenu problématique, voire polémique, en soulevant la question suivante : qui est *tôjisha*, qui ne l'est pas ? S'il est possible d'identifier les *hisaisha* (sinistrés) selon les dégâts réels ou les dommages mesurables, il n'en va pas de même pour les *tôjisha*. Par rapport aux morts, *tôjisha* absolus, les autres ne seraient concernés (*tôjisha*) que de façon relative, ou bien absolument non concernés (*hi-tôjisha*). En littérature, cette question se pose en termes de légitimité de la parole, de point de vue sur la catastrophe, de position de l'énonciateur, etc. Plusieurs critiques proposent des réflexions autour de cette question⁵⁴. Dix ans après la catastrophe, l'écrivain Hirano

⁵⁰ Voir *supra*, p. 12.

⁵¹ La définition du dictionnaire : « celui qui est directement concerné par une chose ou une affaire » 「直接その事、また、事件に関係する者」, l'entrée : « *tôji-sha* » とうじ-しゃ 当事者, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

⁵² 被害者, 加害者, 第三者, 非当事者.

⁵³ Au Japon se développe un nouveau champ de recherches dans le domaine médico-social, appelé *tôjisha kenkyû*, qui prend en considération le point de vue du sujet observé et sa situation subjective. Voir une brève présentation : Kumagaya Shin.ichirô, « An Invitation to Tôjisha-Kenkyû » (original en japonais, *Tansei*, n° 33, 2016, p. 24-23). URL : https://www.u-tokyo.ac.jp/en/whyutokyo/indpt_tojisha_018.html (dernière consultation le 14 septembre 2022). Ueno Chizuko qui a valorisé cette approche en sociologie du soin propose de garder le terme japonais, comme il n'existe pas de terme anglais qui puisse rendre la dimension subjective : voir Ueno Chizuko, *Kea no shakaigaku* 『ケアの社会学』 (Sociologie du *care*), Ôta shuppan, août 2011, p. 67. Citons l'un de ses autres livres sur ce sujet : Nakanishi Shôji et Ueno Chizuko, *Tôjisha shuken* 『当事者主権』 (Souveraineté des *tôjisha*), Iwanami shoten, 2003.

⁵⁴ Voir notamment : Sasaki Atsushi, « Tôjisha to wa dare ka ? » 「当事者とは誰か？」 (Qui est *tôjisha* ?), *Shichuëshonzu* 『シチュエーションズ = SITUATIONS』 (Situations), Bungei shunjû, décembre 2013, p. 116-187 (notamment p. 180-187) ; Chiba Kazumiki, « Tôjisha sei to yamashisa » 「当事者性と疚しさ」 (La nature du *tôjisha* et poids sur la conscience) et « Tôjisha sei to wa nani ka » 「当事者性とは何か」 (Qu'est-ce que la nature du *tôjisha*), *Gendai bungaku wa "shinsai no kizu" o iyaseru ka* 『現代文学は「震災の傷」を癒やせるか』 (La littérature contemporaine peut-elle soulager *les blessures du désastre* ?), Kyoto : Mineruva shobô, mars 2019, p. 4-16. Voir également une réflexion d'Ikezawa Natsuki

Keiichirô suggère un nouveau terme : *jun-tôjisha* (personne concernée de manière secondaire)⁵⁵, puisqu'il n'existe pas de *hi-tôjisha* vivant dans la même société que les *tôjisha*. Ce problème a éloigné les écrivains du sujet de la catastrophe⁵⁶, pense Kimura Saeko, signalant l'émergence récente de la littérature de témoignages recueillis, « *kikigaki* »⁵⁷, qui permet aux écrivains de contourner le problème sur la légitimité de la parole⁵⁸. Nous aurons l'occasion d'aborder la question de *tôjisha* chez Furukawa. Examinons maintenant l'état des études sur son œuvre.

2. Les études sur Furukawa Hideo

À l'heure actuelle, nous disposons de peu de travaux académiques approfondis sur son œuvre, mais il existe de nombreux articles critiques, plusieurs chapitres ou sous-chapitres d'ouvrages écrits en japonais ou en langues occidentales. Nous citerons les études produites en japonais puis celles en langues occidentales, en distinguant les travaux menés dans le cadre de la littérature post-catastrophe.

du point de vue de l'écrivain : « Shinsaigo no bungaku wa kanô ka » 「震災後の文学は可能か」 (La littérature de l'après-catastrophe est-elle possible ?), *Shakai bungaku*, n° 44, 2016, p. 2-17 (notamment p. 6-11). Nous signalons la thèse de doctorat en japonais qui mentionne Furukawa Hideo dans le cadre de cette problématique : Kashima Masahiro, *Higashi Nihon daishinsai ikô no bungaku ni okeru tôjishasei no kenkyû* 「東日本大震災以降の「文学」における「当事者」性の研究」 (Étude sur la nature du *tôjisha* dans la littérature depuis la Grande catastrophe de l'Est du Japon), thèse soutenue en 2021 à l'Université de Nagoya. URL : <http://hdl.handle.net/2237/0002000562>.

⁵⁵ 「準当事者」 Hirano Keiichirô 平野啓一郎 (né en 1975), « Kanashimi to tomo ni dô ikiru ka » 「悲しみとともにどう生きるか」 (Comment vivre avec la tristesse), dans Irie A. (dir.), *Kanashimi to tomo ni dô ikiru ka* 『悲しみとともにどう生きるか』 (Comment vivre avec la tristesse), Shûeisha, novembre 2020, p. 157-205 (citation, p. 164).

⁵⁶ « Dans le monde littéraire, la critique est sévère : seuls les “*tôjisha*” ont le droit de raconter ; il n'est pas permis de s'emparer de la voix des morts, et cela a éloigné de nombreux écrivains de ce que l'on appelle la littérature post-catastrophe. » 「文学界では、震災の「当事者」でなければ語る資格がない、死者の声を横奪することは許されない、といったような厳格さで多くの作家たちをいわゆる震災後文学から遠ざけてきた。」 Kimura Saeko, « Shinsaigo bungakuron 2021 », art. cit., p. 159.

⁵⁷ 聞き書き Le terme est composé de deux verbes, *kiku* 聞く (écouter, entendre) et *kaku* 書く (écrire). Il renvoie au recueil de témoignages comme celui de d'Ishimure Michiko 石牟礼道子 (1927-2018), de Morisaki Kazue 森崎和江 (1927-2022) ou encore de Svetlana Alexievitch. Cependant, la pratique de *kikigaki* n'est pas théorisée en tant que méthode ou genre. Sur ce sujet, voir Satô Izumi, « Kiroku, fikushon, bungakusei : “kikigaki” no kotoba ni tsuite » 「記録・フィクション・文学性 : 「聞き書き」の言葉について」 (Archive, fiction, littérarité : sur le langage de *kikigaki*), *Shisô*, novembre 2019, p. 61-75.

⁵⁸ Kimura Saeko, « Shinsaigo bungakuron 2021 », art. cit., p. 164-167. Notons que Rachel DiNitto relève aussi dans son article récent le problème des *tôjisha*, en comparaison avec la situation des irradiés de 1945 : Rachel DiNitto, “Atomic Metaphors, Victims, and the Contestations of Nuclear Discourse”, *Religions*, Vol. 12 (11) : 962, 2021. DOI : 10.3390/rel12110962.

En japonais

Nous n'avons pas repéré d'études notables sur Furukawa antérieures à 2006⁵⁹, c'est-à-dire avant la parution de deux numéros spéciaux de revue : *Yuriika* (Eurêka) en août 2006 et *Bungei* (Art littéraire) en août 2007, qui rassemblent au total une vingtaine d'articles. Plusieurs critiques relèvent l'imagination fantastique et atypique de Furukawa, l'aspect hybride et dynamique de son écriture, la voix rythmique et tonique de sa narration ainsi que les thèmes centraux : la musique, le voyage, l'animal, l'histoire, la mémoire, etc. On peut citer quelques titres d'articles de critiques reconnus, qui paraissent significatifs : « La tradition et le talent de synesthésie »⁶⁰ de Tatsumi Takayuki, « En tant que romancier et en tant que producteur d'une nouvelle cartographie »⁶¹ d'Andô Reiji, ou encore « Hoketus de doigts/voix : soit, l'automatisme en évolution »⁶² de Konuma Jun.ichi. Plusieurs critiques montrent que l'animal et la musique pop ou rock dans l'œuvre de Furukawa sont plus que des thèmes, mais des métaphores de l'altérité pour l'homme et son langage. La dimension poétique est également soulignée, par exemple par le poète Yoshimasu Gôzô qui qualifie l'écriture de Furukawa avec ces termes : « les mots forment des strates comme de belles vallées, de nombreuses membranes serrées les unes contre les autres [...] c'est la manière de faire émerger la mémoire qui en est ainsi » ; « [il y a] une vitesse qui semble créer "la profondeur" »⁶³. Ces deux numéros spéciaux permettent de voir des coexistences contradictoires dans l'œuvre de l'auteur : le fantastique et la

⁵⁹ Par ailleurs, on peut lire en ligne de brefs commentaires des jurés du prix de roman policier pour *Arabia no yoru*, et du prix Naoki pour *Alors Belka*. URL : <http://www.mystery.or.jp/prize/detail/10552> ; <https://prizesworld.com/naoki/kogun/kogun133FH.htm> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁶⁰ Tatsumi Takayuki, « Dentô to kyôkankaku no sainô : Furukawa-ron nôto paddo » 「伝統と共感覚の才能 : 古川論ノートパッド」 (La tradition et le talent de synesthésie : bloc-notes sur Furukawa », *Yuriika*, août 2006, p. 106-112.

⁶¹ Andô Reiji, « Shôsetsuka to shite, soshite atarashii chizu seisakusha to shite » 「小説家として、そして新しい地図製作者として」 (En tant que romancier et en tant que producteur d'une nouvelle cartographie), *Bungei*, automne 2007, p. 64-69.

⁶² Konuma Jun.ichi, « Yubi/koe no hoketusu – aruiwa, shinka suru ôtomatisumu » 「指／声のホケトウス : あるいは、進化するオートマティスム」 (Hoketus de doigts/voix : soit, l'automatisme en évolution), *Yuriika*, août 2006, p. 190-199.

⁶³ 「言葉は、いつも必ずいくつもの膜が寄り添って美しい谷のような層をなして (略) 記憶の引き出し方がそうになっている」 「「深み」を作っていくような速度」 Furukawa Hideo et Yoshimasu Gôzô, « Kisen naki uchû no sumoguri » 「貴賤なき宇宙の素潜り」 (Plongée libre dans l'univers ni noble ni vil), *ibid.*, p. 72-88 (citations, p. 73 et 76).

poétique⁶⁴, « le machisme anachronique et la prestance maternelle »⁶⁵. À partir de 2008, chaque publication de ses romans principaux est suivie de plusieurs articles de comptes-rendus de lecture, de commentaires ou d'interviews.

Pour les études contenues dans un ouvrage de critique plus général, citons d'abord celles qui n'entretiennent aucun lien avec la littérature post-catastrophe. Ainsi, quatre critiques traitent d'un ou de plusieurs textes de Furukawa dans l'un de leurs ouvrages : Nakamata Akio⁶⁶, Saitô Tamaki⁶⁷, Sasaki Atsushi⁶⁸ et Yamamoto Ryôsuke⁶⁹. Certains de leurs textes sont une reprise de l'article paru dans un des deux numéros de revue cités plus haut ou dans un autre périodique. Ces critiques se penchent sur des romans particulièrement marqués par la musique, en soulignant la dynamique de la voix narrative et les dimensions de l'audition et de la vision. Dans leurs articles plus récents, Sasaki et Yamamoto examinent l'écriture théâtrale chez Furukawa⁷⁰. En outre, plusieurs critiques

⁶⁴ Selon Todorov, le fantastique relève de la description prosaïque et concrète d'une réalité tandis que la poétique, de l'opération linguistique : voir Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, 1970.

⁶⁵ 「時代錯誤的なマッチョイムズと母性のような恰幅さ」 Ikeda Yûichi, « Furukawa Hideo chosaku kaidai » 「古川日出男著作解題」 (Commentaire de l'œuvre de Furukawa), *Bungei*, automne 2007, p. 102-109 (citation, p. 102).

⁶⁶ Nakamata Akio, « Minimum Soul, Maximum Rock'n'roll » ; « Kono machi no subete ga poppuna gomi de dekite iru koto wa, nante tsumaranaku mo sutekina koto darô » 「この街のすべてがポップなゴミでできていることは、なんてつまらなくも素敵なことだろう」 (Comme c'est ennuyeux et merveilleux que tout dans cette ville soit fait de *pop trash*), « *Kagi no kakatta heya* ” o ikani kaitai suru ka 『「鍵のかかった部屋」をいかに解体するか』 (Comment déverrouiller la salle fermée à clé ?), Basilico, 2007, p. 74-101 ; 239-253 (*Yuriika*, août 2006, p. 136-143).

⁶⁷ Saitô Tamaki, « Yokokuhen ni yoru nijisseiki » 「予告篇による二〇世紀」 (Le XX^e siècle par la bande annonce), « *Bungaku* ” no seishin bunseki 『「文学」の精神分析』 (Psychanalyse de la littérature), mai 2009, p. 158-171 (*Yuriika*, août 2006, p. 173-180).

⁶⁸ Sasaki Atsushi, « Furukawa Hideo » 「古川日出男」, *Reigai shôsetsuron* 『例外小説論』 (Sur le roman d'exception), Asahi shinbun shuppan, février 2016, p. 174-197.

⁶⁹ Yamamoto Ryôsuke, « Furukawa Hideo : *Namu rokkunrôru nijûichibu-kyô* - dôbutsu to rokkunrôru » 古川日出男「南無ロックンロール二十一部経」 - 動物とロックンロール」 (Furukawa Hideo *Rock'n'roll salvateur en vingt et un soutras* - animal et Rock'n'roll) ; « Furukawa Hideo *Saundotorakku* » 「古川日出男『サウンドトラック』 (Furukawa Hideo, *Soundtrack*), *Shosetsu wa kanryû suru* 『小説は還流する』 (Le roman dans un flux circulaire), Suiseisha, mars 2018, p. 179-194 ; 234-239. Le premier texte est disponible en ligne. DOI : 10.34428/00007969.

⁷⁰ Sasaki Atsushi, « Gikyokuhyô rôdoku to jôen : Furukawa Hideo *Rôma teikoku no Mishima Yukio o yomu* » 「戯曲評 朗読と上演 : 古川日出男 『ローマ帝国の三島由紀夫』を読む」 (Compte rendu de pièces théâtrales – lecture et mise en scène : lire *Mishima Yukio dans L'Empire romain* de Furukawa Hideo), *Higeki kigeki*, janvier 2019, p. 44-47 ; Yamamoto Ryôsuke, « Tekisuto to shite no gikyoku : shôsetsuka Furukawa Hideo no sôsaku jissen » 「テキストとしての戯曲 : 小説家古川日出男の創作実践 / Plays as Text: Literary Practice of the Novelist Furukawa Hideo」, *Shôwa bungaku kenkyû*, vol. 81, 2020, p. 77-91. DOI : 10.50863/showabungaku.81.0_77_6.

remarquent la « corporéité » (*shintaisei*)⁷¹ dans son écriture, en témoignant de leur impression d'entendre une voix en lisant⁷² ou d'être entraîné par le mouvement des mots avant de chercher le sens⁷³. Ainsi Suga Keijirô qualifie-t-il l'écriture de Furukawa de « corps mouvant » (*undôtai*), qui diffuse des effets aux alentours en faisant « se disperser les idées »⁷⁴. Plus tard, il compare la voix physique de l'auteur dans ses lectures-performances, au rhombe, *bullroarer*, à la sonorité rugissante et vibrante de cet instrument, en soulignant que « la voix est un rhombe pour la littérature »⁷⁵. L'œuvre de Furukawa semble être en contact avec ce qui dépasse l'espace consigné de l'écrit, et ouvre aux perceptions physiques.

Études sur les textes post-catastrophe

Les études portant sur un ou plusieurs textes post-catastrophe de Furukawa sont assez nombreuses, notamment sur *Ô chevaux*. Nous citons dans la liste ci-après une dizaine d'ouvrages qui abordent l'auteur, même lorsque c'est de façon brève. Car ce sont des ouvrages critiques qui nous semblent importants pour la littérature post-catastrophe, et sur lesquels nous reviendrons plus loin⁷⁶. Notre liste suit la chronologie des publications en ouvrages, excepté pour le second livre de Kimura Saeko. Nous renvoyons à la bibliographie de cette thèse pour les références complètes, mais nous indiquons les pages relatives à Furukawa et, le cas échéant, la date de la première parution dans une revue.

⁷¹ Voir notamment Kuramoto Saori, « Dokusha to taiji suru shintaisei - Furukawa Hideo ron » 「読者と対峙する身体性：古川日出男論」 (La corporéité face au lecteur : essai sur Furukawa Hideo), *Mita bungaku*, automne 2016, p. 48-51.

⁷² Voir Furukawa Hideo et Sasaki Atsushi, “*Shôsetsuka*” no nijûnen, *op. cit.*, p. 28 ; Sasaki Atsushi, *Reigai shôsetsuron*, *op. cit.*, p. 193.

⁷³ Voir Satô Minako, « Shi to shisha no bungaku (2) : “monogatari” ga hajimaru basho : Furukawa Hideo to Itô Seikô no kinsaku o chûshin ni » 「死と死者の文学 (2) 「物語」がはじまる場所：古川日出男といとうせいこうの近作を中心に」 (Littérature de la mort et des morts (2) : là où commence le récit : focus sur les œuvres récentes de Furukawa Hideo et d'Itô Seikô), *Editorship*, n° 3, juin 2014, p. 123-146 (voir p. 136).

⁷⁴ 「運動体」 「考えが飛び散る」 Suga Keijirô, « Kore wa kaisetsu de wa nai » 「これは解説ではない」 (Ceci n'est pas un commentaire), dans Furukawa Hideo, *Goddosutâ* 『ゴッドスター』 (Godstar), Shinchôsha, 2007 ; rééd. 2010, p. 201.

⁷⁵ 「肉声は文学にとってブルロアラ」 Suga Keijirô, « Bururoarâ » 「ブルロアラ (The Bullroarer)」 [en ligne], contribution spéciale publiée sur le site officiel de Furukawa. URL : <http://furukawahideo.com/furukawaron/#contents05> (mis en ligne en septembre 2018, dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁷⁶ Voir *infra*, p. 72-77.

Études sur les textes post-catastrophe de Furukawa
(en japonais)

1. Jinno Toshifumi⁷⁷, « Le 11 mars et le roman depuis lors » (*Subaru*, août 2011), trad. Cécile Sakai, dans C. Quentin et C. Sakai (dir.), *L'Archipel des séismes*, 2012, p. 180-202.
2. —, « Fukushima e » 「フクシマへ」 (Vers Fukushima), *Sekaiishi no naka no Fukushima : Nagasaki kara sekai e* 『世界史の中のフクシマ : ナガサキから世界へ』 (Fukushima dans l'histoire du monde : de Nagasaki au monde), décembre 2011, p. 86-118.
3. Saitô Tamaki⁷⁸, « Kan.yuka no doraibu » 「換喩化のドライブ」 (La conduite de métonymie) (*Shinchô*, janvier 2012), *Genpatsu izon no seishin kôzô* 『原発依存の精神構造』 (Structure psychique de la dépendance à l'énergie nucléaire), (septembre 2011-mai 2012), août 2012, p. 90-94.
4. Kawamura Minato⁷⁹, « Sekai no owari no kôkei » 「世界の終わりの光景」 (Scène de la fin du monde) (*Kanagawa daigaku hyôron*, novembre 2011), *Shinsai genpatsu bungakuron* 『震災・原発文学論』 (De la littérature de la catastrophe et du nucléaire), (*Shinchô*, septembre 2011-mai 2012), mars 2013, p. 34-38.
5. Kimura Saeko⁸⁰, *Shinsaigo bungakuron : atarashii Nihon bungaku no tame ni* 『震災後文学論 : あたらしい日本文学のために』 (Sur la littérature post-catastrophe : pour une nouvelle littérature japonaise), novembre 2013, p. 128, 140-141 et 192.
6. —, *Sonogo no shinsaigo bungakuron* 『その後の震災後文学論』 (La post-théorie de la littérature post-catastrophe), février 2018, p. 17-23 (*Shinchô*, avril 2014).
7. Sasaki Atsushi⁸¹, *Shichuëshonzu : igo o megutte* 『シチュエーションズ=SITUATIONS : 「以後」をめぐって』 (Situations : autour de l'après), (*Bungakuaki*, mai 2012-février 2012, avril-août 2013), décembre 2013, p. 70-76.
8. Satô Minako, « Shi to shisha no bungaku (2) : “monogatari” ga hajimaru basho : Furukawa Hideo to Itô Seikô no kinsaku o chûshin ni » 「死と死者の文学 (2) 「物語」がはじまる場所 : 古川日出男といとうせいこうの近作を中心に」 (Littérature de la mort et des morts (2) : là où commence le récit : focus sur les œuvres récentes de Furukawa Hideo et d'Itô Seikô), *Editorship*, n° 3, juin 2014, p. 123-146 (p. 131-146).

⁷⁷ 陣野俊史 (né en 1961), originaire de Nagasaki, essayiste, critique littéraire et spécialiste de littérature française. Ses travaux portent aussi sur des cultures populaires comme la musique, le rap ou le football.

⁷⁸ 斎藤環 (né en 1961), psychiatre, psychanalyste, critique littéraire aussi de cultures populaires comme les mangas et les dessins animés, et auteur d'une quarantaine d'ouvrages.

⁷⁹ 川村湊 (né en 1951), universitaire reconnu, spécialiste de la littérature japonaise moderne et contemporaine, et auteur d'une soixantaine d'ouvrages.

⁸⁰ 木村朗子 (née en 1968), universitaire, spécialiste de la littérature classique japonaise et des études de genre. Voir la recension déjà citée dans l'introduction, *supra*, p. 11 (note 3).

⁸¹ 佐々木敦 (né en 1964), essayiste, critique littéraire, éditeur et auteur d'ouvrages sur la littérature contemporaine, la musique, le cinéma, les cultures contemporaines.

9. Haga Kôichi⁸², *Posuto <3.11> shôsetsuron : osoi bôryoku ni kôsuru jinshinsei no shisô* 『ポスト 〈3.11〉 小説論：遅い暴力に抗する人新世の思想』 (Sur le roman post-11 mars : la pensée de l’anthropocène comme résistance à la *slow violence*), juin 2018, p. 199-208, 257-268, 277-282 et 291-297.
10. Kuroko Kazuo⁸³, *Genpatsu bungakushi-ron : zetsubôteki na kaku genpatsu jôkyô ni kôshite* 『原発文学史・論：絶望的な「核〈原発〉」状況に抗して』 (Sur l’histoire de la littérature du nucléaire : résister à la situation désespérée du nucléaire “*énergie atomique*”), Tokyo, Shakai hyôronsha, juin 2018, p. 227-229.
11. Chiba Kazumiki⁸⁴, *Gendai bungaku wa “shinsai no kizu” o iyaseru ka : 3.11 no shôgeki to merankorî* 『現代文学は「震災の傷」を癒やせるか：3.11 の衝撃とメランコリー』 (La littérature contemporaine peut-elle soulager *les blessures du désastre* ? : le choc du 11 mars et la mélancolie), mars 2019, p. 34-39 (*Bungakukai*, novembre 2016).

D’abord, Jinno Toshifumi (1) est l’un des premiers critiques à avoir mis en évidence l’impact de la catastrophe en littérature avec son article paru début juillet 2011. Il y examine *Kamisama 2011*⁸⁵ de Kawakami Hiromi et *Ô chevaux* de Furukawa, avant même que ces textes soient édités en livre. Dans son ouvrage (2), il reprend cet article, mais consacre plus d’une trentaine de pages à l’analyse du texte de Furukawa à travers le roman antérieur *Seikazoku* (La Sainte Famille, 2018), en apportant ainsi un éclairage sur leur intertextualité. Saitô Tamaki (3) dans son article paru d’abord fin 2011 souligne la confusion du temps dans *Ô chevaux* comme constituant la « stratégie »⁸⁶ de l’auteur qui oppose la métonymie et la paraphrase au processus de symbolisation de l’événement. C’est à partir de ce texte de Furukawa que Saitô relève des caractéristiques des premiers romans post-catastrophe d’autres auteurs⁸⁷. Quant à Kawamura Minato (4), il interprète *Ô chevaux* comme une « scène de la fin du monde ».

Kimura Saeko cite relativement peu Furukawa. Son premier ouvrage (5) ne fait que mentionner *Ô chevaux* en tant que reportage ainsi que *Dogmother* comme l’un des romans directement marqués par la rupture de mars 2011. Mais dans son deuxième ouvrage (6), elle traite plus longuement de la pièce de théâtre, *Tômin suru kuma*, en s’interrogeant

⁸² 芳賀浩一 (né en 1970), formé aux États-Unis, actuellement universitaire au Japon, spécialiste de la littérature japonaise moderne et contemporaine.

⁸³ 黒古一夫 (né en 1945), universitaire, spécialiste de la littérature moderne et contemporaine, auteur d’une quarantaine d’ouvrages.

⁸⁴ 千葉一幹 (né en 1961), universitaire, spécialiste de la littérature moderne et contemporaine.

⁸⁵ Kawakami Hiromi, *Kamisama 2011* 『神様 2011』 (Dieu 2011), (*Gunzô*, juin 2011), Kôdansha, septembre 2011.

⁸⁶ 「戦略」 Saitô Tamaki, *Genpatsu izon no seishin kôzô*, *op. cit.*, p. 92.

⁸⁷ À ce sujet, voir *infra*, p. 77.

aussi sur la raison pour laquelle l'auteur ne peint pas « “Fukushima” depuis le point de vue des sinistrés »⁸⁸. Sasaki Atsushi (7) qui aborde *Ô chevaux* et *Dogmother* souligne un « tour de force »⁸⁹ dans leurs écritures qui relient le monde réel et le monde imaginaire, mais également l'avant et l'après-catastrophe. Dans la liste, nous citons aussi l'article de Satô Minako (8), critique et éditrice, qui examine le « je » (*watashi* 私) d'*Ô chevaux*, comme un lieu du commencement pour le « récit » (*monogatari*).

Avec plus de recul dans le temps, Haga Kôichi (9) étudie quatre œuvres de Furukawa : *Dogmother*, *Tômin suru kuma*, *Onnatachi* et *Aruwa Shura*, dans une approche écocritique américaine, combinée aux théories post-coloniales. Il relève le rôle des vivants non humains pour une renaissance environnementale dans *Aruwa Shura*⁹⁰, la reconquête du centre historique par des minorités sociales dans *Dogmother*⁹¹, le renversement du récit orthodoxe par des récits de plagiat dans *Onnatachi*⁹². On peut lire son travail en anglais dans une version plus courte⁹³. Dans l'ouvrage de Kuroko Kazuo (10), *Aruwa Shura* est cité en tant que dystopie post-nucléaire représentative. Enfin, Chiba Kazumiki (11), spécialiste de Miyazawa Kenji, cite *Ô chevaux* en soulignant les ruptures dans le récit : le discours est tiraillé entre la narration (*katari* 語り) qui semble insérer l'expérience de la catastrophe dans une moule (*kata* 型), et la parole (*hanashi* 話し) qui permet de la libérer (*hanasu* 放す)⁹⁴.

Avant de revenir sur ces études citées, notons pour le moment la diversité des aspects examinés et des questions soulevées par l'œuvre de Furukawa. En particulier,

⁸⁸ « Puisqu'il est originaire de Fukushima, Furukawa aurait pu écrire “Fukushima” depuis le point de vue des sinistrés. Pourtant, il ne l'a pas fait. Pour quelle raison ? [...] Est-ce une question de retenue chez lui dans son œuvre ? » 「福島出身の古川なら被災者の立場からフクシマを描くこともできただろう。けれどもそれをしなかった。なぜか。それは(略)それは古川文学の矜持の問題なのか。」 Kimura Saeko, *Sonogo no shinsaigo bungakuron*, op. cit., p. 23.

⁸⁹ 「離れ業」 Sasaki Atsushi, *Situations*, op. cit., p. 75.

⁹⁰ « [Furukawa] a peint la reconstruction et la renaissance après la catastrophe comme une métaphysique du récit à l'échelle de l'histoire de la Terre ». 「震災からの復興と再生を地球史的な物語のメタ・フィクションとして描いた」 Haga Kôichi, *Posuto <3.11> shôsetsuron* op. cit., p. 258.

⁹¹ « Une tentative des minorités sociales [...] pour reprendre le centre de l'Histoire ». 「マイノリティーが(略)歴史の中心を奪取しようとする試み」 *Ibid.*, p. 278.

⁹² « Une tentative de donner un caractère d'orthodoxie à l'hétérodoxie à travers la narration ». 「語りを通して異端に正統性を与える試み」 *Ibid.*, p. 294.

⁹³ Haga Kôichi, *The Earth Writes: the Great Earthquake and the Novel in Post-3/11 Japan*, Lanham: Lexington Books, 2019, p. 35-52 et 65-71.

⁹⁴ Pour ces notions, Chiba se réfère à Saigô Nobutsuna ainsi qu'à Noe Keiichi. Voir Chiba Kazumiki, *Gendai bungaku wa “shinsai no kizu” o iyaseru ka*, op. cit., p. 18-19.

l'interprétation d'*Ô chevaux* est différente ou divergente même dans d'autres articles de comptes-rendus de lecture que nous citerons dans notre étude.

En langues occidentales

La traduction de romans de Furukawa en langues occidentales commence en 2012 pour *Alors Belka* puis pour *Ô chevaux*. Précédant ces traductions, il existe un mémoire en anglais (Master thesis) présenté en avril 2011 : *Body in Motion: Furukawa Hideo, Writer for the Multimedia Age*⁹⁵. Il se penche sur tous les romans et recueils de nouvelles de l'auteur, antérieurs à 2011, en proposant une analyse portant en particulier sur le rapport de l'œuvre de Furukawa à celle de Murakami Haruki, sur la représentation de l'espace-temps dans *LOVE* et sur le style oral dans *Godstar*, deux romans mettant en scène la ville de Tokyo. D'un point de vue rétrospectif, ce travail a le grand mérite de proposer une lecture sans le biais de l'image de l'écrivain originaire de « Fukushima ».

Pour les autres études ultérieures, nous avons repéré une dizaine de travaux académiques, articles de revue ou chapitres d'ouvrage. Dans la liste ci-après, nous les citons dans l'ordre de parution, en renvoyant les détails bibliographiques à la bibliographie. Les pages indiquées ne se rapportent pas au passage relatif à Furukawa comme dans la liste précédente, mais à l'ensemble de l'article.

Études relatives à *Ô chevaux* (en langues occidentales)

1. Kimoto Takeshi, "Post-3/11 Literature: Two Writers from Fukushima", *World Literature Today*, 2012, p. 14-18.
2. Fujiwara Dan, « Radioactivité et imaginaire littéraire », *Cahier d'histoire immédiate*, 2015, p. 205-221.
3. Fabien Arribert-Narce, « Écrits du 11 mars en France et au Japon : écrire la catastrophe, entre fiction et témoignage », dans C. Doumet et M. Ferrier (dir.), *Penser avec Fukushima*, 2016, p. 57-96.
4. Linda Flores, "Matrices of Times, Space, and Text: Intertextuality and Trauma in Two 3.11 Narratives", *Japan Review*, 2017, p. 141-169.
5. Doug Slaymaker, "The Gesture from Fukushima Daiichi: The Voice in Furukawa Hideo", in C. Thouny and Yoshimoto M. (eds.), *Planetary Atmospheres and Urban Society After Fukushima*, 2017, p. 195-205.

⁹⁵ Mikhail Sergeevich Ignatov *Body in Motion: Furukawa Hideo, Writer for the Multimedia Age*, dir. Gabriel Philip, Master's Theses, East Asian Studies, University of Arizona, 2011. URL : <http://hdl.handle.net/10150/144389>. Notons que nous n'avons pas repéré de thèse de doctorat en japonais sur Furukawa dans la base de données de CiNii à la date de septembre 2022.

6. Tong King Lee, "Semiotics of Disaster: Writing in the Aftermath of Japan's 3/11", *Comparative Literature Studies*, 2018, p. 877-890.
7. Doug Slaymaker, "Horses and Ferns: Kaneko Mitsuharu and Furukawa Hideo", in Wake H., Suga K. and Yûki M. (eds.), *Ecocriticism in Japan*, 2018, p. 157-172.
8. Rachel DiNitto, "Tohoku on the Margins: Furukawa Hideo's *Horses*", *Fukushima Fiction: The Literary Landscape of Japan's Triple Disaster*, 2019, p. 57-88.
9. Jordi Serrano-Munoz, "Reading After the Disaster: Japan's Reaction to the 3/11 Events through Literature", *Asian Literature in the Humanities and the Social Science*, 2019, p. 31-35.
10. Doug Slaymaker, "Pregnant Violence in Post-3.11 Fiction", *Japanese Language and Literature*, 2020, p. 477-492.
11. Fabien Arribert-Narce, "Narrating Fukushima: The Genre of "Notes" as a Literary Response to the 3|11 Triple Disaster in Hideo Furukawa's *Horses, Horses, in the End the Light Remains Pure* (2011) and Michaël Ferrier's *Fukushima: Récit d'un désastre* (2012)", *Auto/Biography Studies*, 2021, p. 303-318.

On peut noter trois points principaux. Premièrement, Doug Slaymaker est le traducteur anglais d'*Ô chevaux*. Son premier article (5) qui est centré sur ce texte souligne l'importance de la voix. Le deuxième (7) examine la représentation de l'animal dans le même texte du point de vue de l'écocritique, alors que le troisième (10) le compare avec plusieurs textes post-catastrophe d'autres auteurs. Ses études, découlant d'une lecture attentive, apportent un éclairage sur la compréhension d'*Ô chevaux*. Deuxièmement, tous les autres travaux traitent de ce texte de Furukawa en comparaison avec d'autres œuvres post-catastrophe, proposant des interprétations différentes : la représentation de l'expérience traumatique (4 et 9), le métadiscours sur l'écriture post-catastrophe (6), ou encore le nouveau genre d'écriture de notation (11). Troisièmement, Rachel DiNitto (8) consacre un chapitre de sa monographie à *Ô chevaux*, en l'interprétant comme une histoire parallèle de la région marginalisée, en opposition à l'histoire officielle mais aussi au récit national et mythologique représenté par le *Kojiki*⁹⁶. Elle suppose que le choix de Furukawa pour le « récit » (*monogatari*) aurait limité son engagement politique⁹⁷. Son interprétation diffère de celle de plusieurs critiques japonais qui observent une résistance au récit national dans le travail de Furukawa.

⁹⁶ Recueil de mythes portant sur l'origine du Japon, établi en 712 et considéré comme le premier texte en japonais. *Koji-ki : chronique des choses anciennes*, trad. Masumi Shibata et Maryse Shibata, Maisonneuve et Larose, 1969. Voir aussi François Macé, « Koji-ki », dans J.-J. Origas (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise*, op. cit., p. 146-149.

⁹⁷ « Furukawa's choice of the *monogatari* may have ultimately limited his ability to engage in a clear political critique. [...] he avoided such openly political statements », Rachel DiNitto, *Fukushima Fiction*, op. cit., p. 85-86.

Ainsi, les interprétations multiples et parfois conflictuelles d'*Ô chevaux* semblent témoigner des potentialités nombreuses et contradictoires de ce texte beaucoup plus commenté que les autres œuvres de l'auteur. Nous allons maintenant élargir notre approche pour aborder la littérature post-catastrophe : d'abord les œuvres elles-mêmes, puis la littérature critique.

3. Les romans et nouvelles post-catastrophe

Réactions littéraires

Rappelons brièvement la réaction littéraire après la catastrophe, qui s'est manifestée immédiatement dans la poésie⁹⁸, ensuite dans la fiction. Parmi les cinq revues principales classées dans la catégorie de « l'art littéraire » (*bungei*)⁹⁹, on peut compter une vingtaine de fictions, parues avant fin 2011, qui abordent l'événement¹⁰⁰. Dès l'été 2011 ont été publiées plusieurs anthologies consacrées à la catastrophe. D'abord, *Rôsoku no honô ga sasayaku kotoba* (Les mots que murmurent les flammes des bougies)¹⁰¹, édité en août 2011 sous la direction de Nozaki Kan et Suga Keijirô, réunit des écrits de différents genres d'une trentaine d'auteurs japonais ou étrangers. Ensuite, la revue *Waseda bungaku* présente six nouvelles de romanciers incluant Furukawa dans son numéro de septembre 2011¹⁰², avant l'édition en mars 2012 de *Shinsai to fikushon no "kyori" = Ruptured Fiction(s) of the Earthquake* ("Distance" entre la catastrophe et la fiction)¹⁰³ qui rassemble les nouvelles d'une quinzaine d'auteurs, accompagnées d'une traduction anglaise mais également chinoise ou coréenne pour quelques-unes. Peu avant ce recueil,

⁹⁸ Voir la revue principale de la poésie contemporaine, *Gendaishi techô* du numéro de mai 2011 : « Tokushû : Higashi Nihon daishinsai to mukiau tame ni » 「特集：東日本大震災と向き合うために」 (Numéro spécial : pour faire face à la Grande catastrophe de l'Est du Japon), *Gendaishi techô*, mai 2011, p. 9-143, ainsi que le numéro de mars 2021 qui reconsidère le rapport entre la poésie et la catastrophe avec le recul des dix années : « Tokushû : shi to saigai » 「特集：詩と災害」 (Numéro spécial : poésie et désastre), *Gendaishi techô*, mars 2021, p. 9-135.

⁹⁹ *Bungakukai, Bungei, Gunzô, Shinchô, Subaru.*

¹⁰⁰ La plupart de ces fictions est intégrée dans les œuvres citées dans la liste ci-après, p. 55-60.

¹⁰¹ Nozaki Kan et Suga Keijirô (dir.), *Rôsoku no honô ga sasayaku kotoba*, *op. cit.*

¹⁰² *Waseda bungaku*, septembre 2011, « Shinsai ni. » 「震災に。」 (À la catastrophe.), p. 13-225. Les auteurs sont : Shigematsu Kiyoshi, Abe Kazushige, Kawakami Mieko, Matsuda Aoko, Makita Mayuko. Citons la nouvelle de Furukawa, « Kakeizu sonota no kaiwa » 「家系図その他の会話」 (Arbre généalogique et autres conversations), *ibid.*, p. 39-41 ; dans *Waseda bungakukai* (dir.), *Shinsai to fikushon no "kyori"*, *op. cit.*, p. 172-174 ; "Family Trees and Other Conversations", tr. Michael Emmerich, p. 139-141 ; trad. chinoise, p. 195-197.

¹⁰³ *Waseda bungakukai* (dir.), *Shinsai to fikushon no "kyori"*, *op. cit.*

en février 2012, une autre anthologie fut publiée : *Soredemo sangatsu wa, mata = March Was Made of Yarn* (Et pourtant, le mois de mars à nouveau)¹⁰⁴, en même temps que la traduction anglaise¹⁰⁵. Mais celle-ci diffère légèrement de l'original, accompagnée d'un sous-titre et d'un poème assez critique au sujet du nucléaire. En remarquant ces différences, Kimura Saeko note l'aspect programmatique de l'édition japonaise qui semble « valoriser à l'avance le récit de renaissance »¹⁰⁶ au lieu de poser un regard critique. Mais d'un autre point de vue, l'édition anglaise peut aussi avoir un aspect programmatique, proposant les œuvres comme « réflexions » ou « réponses » à l'événement. Dans cette anthologie, on peut lire une nouvelle de Furukawa « Jûrokunengo ni tomaru » (Séjourner seize ans plus tard)¹⁰⁷ : dans un style très réaliste, le narrateur autodiégétique relate son retour à la maison natale à Kôriyama, encore loin d'être réparée, en évoquant à la fin le temps nécessaire pour le démantèlement de la centrale.

Avant 2012, il y avait encore peu de romans édités en livres et centrés sur la catastrophe. Pourtant, de nombreux articles de commentaires, d'interviews, d'entretiens, de tables rondes au sujet de l'événement ont été publiés. Ils interrogent entre autres la possibilité d'écrire après la catastrophe, la question de *tôjisha* (personne directement concernée), la nécessité de l'engagement tout comme celle du recul dans le temps. Les textes de discours critique étaient plus abondants que les œuvres, comme si la réaction l'emportait sur la création, du moins dans les deux premières années. À partir de 2013, on voit paraître de plus en plus de romans. C'est ce qui a incité Kimura Saeko à publier son premier ouvrage¹⁰⁸. Depuis, les œuvres traitant la catastrophe et ses conséquences

¹⁰⁴ Tanikawa Shuntarô *et al.*, *Soredemo sangatsu wa, mata* 『それでも三月は、また= March Was Made of Yarn』 (Et pourtant, le mois de mars à nouveau), Kôdansha, février 2012. Le titre anglais est probablement tiré de la nouvelle de Kawakami Mieko 川上未映子 (née 1976), « Sangatsu no keito » 「三月の毛糸」 (Laine du mois de mars), *ibid.*, p. 79-100. Notons que cette nouvelle est d'abord parue dans *Waseda bungaku*, de même que celle d'Abe Kazushige 阿部和重 (né en 1968), « RIDE ON TIME », *ibid.*, p. 235-244. Voir *Waseda bungaku*, septembre 2011, p. 63-69 et 70-85.

¹⁰⁵ Elmer Luke and David Karashima (eds.), *March Was Made of Yarn: Reflections on the Japanese Earthquake, Tsunami, and Nuclear Meltdown*, New York: Vintage Books, 2012 ; *March Was Made of Yarn: Writers Respond to Japan's Earthquake and Tsunami*, London: Harvill Secker, 2012.

¹⁰⁶ 「再生の物語だとあらかじめ価値づけているかのよう」 Kimura Saeko, *Shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 120, voir également p. 122-123.

¹⁰⁷ Furukawa Hideo, « Jûrokunengo ni tomaru » 「十六年後に泊まる」 (Séjourner seize ans plus tard), dans Tanikawa Shuntarô *et al.*, *Soredemo sangatsu wa, mata*, *op. cit.*, p. 177-189 ; “Sixteen Years Later, in the Same Place”, tr. Michael Emmerich, in E. Luke and D. Karashima (eds.), *March Was Made of Yarn*, *op. cit.*, p. 127-136.

¹⁰⁸ Voir Kimura Saeko, *Shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 14.

continuent de s'écrire. En 2018, Haga Kôichi en établit une liste de plus de deux cent cinquante romans et nouvelles¹⁰⁹. Le nombre paraît considérable, mais sa liste compte aussi les nouvelles dans les anthologies citées en amont ainsi qu'un certain nombre de textes parus dans des revues, en parallèle du livre qui les reprend¹¹⁰. Dans tous les cas, comparé aux grandes catastrophes précédentes, l'événement de 2011 semble avoir suscité en peu de temps un nombre important d'œuvres d'une grande diversité¹¹¹.

Les œuvres et auteurs : une sélection

Comme nous l'avons remarqué en citant Kimura Saeko et Anne Bayard-Sakai¹¹², la littérature post-catastrophe relèverait plus de la situation littéraire, de la réception et de la lecture que d'un corpus. Néanmoins, il nous faudrait cerner les œuvres qui seraient représentatives de la littérature post-catastrophe afin de situer l'œuvre de Furukawa, même de façon approximative. Pour ce faire, nous avons procédé en trois étapes. D'abord, la lecture des romans ou des nouvelles cités dans les deux ouvrages de Kimura Saeko¹¹³ ainsi que dans plusieurs ouvrages de critiques japonais. Ensuite, nous avons complété cette lecture par celle des œuvres que nous avons repérées, de manière non exhaustive, dans les revues littéraires. Enfin, nous avons sélectionné une soixantaine de romans ou recueils de nouvelles de trente-sept auteurs. Pour la sélection, nous avons cherché une certaine cohérence par rapport au choix de notre corpus principal, et adopté les trois critères suivants : 1) publication en format de livre avant 2018, sauf pour quelques œuvres parues en 2018 ; 2) priorité accordée au roman plutôt qu'au recueil de nouvelles ; 3) lien plus ou moins manifeste entre l'œuvre et la catastrophe. Pour ce dernier critère, non formel et très ambigu, il s'agit d'écarter les récits dans lesquels la catastrophe, dénotée ou non, n'est qu'un élément de décor ou d'intrigue qui peut être remplacé par un autre événement. La décision restera discutable, comme elle dépend en partie des conditions de lecture ou de l'expérience en tant que lecteur.

¹⁰⁹ Haga Kôichi, *Posuto <3.11> shôsetsuron*, *op. cit.*, p. 375-386. Comme l'indique l'auteur, sa liste comprend presque tous les livres qu'il a lus, mais elle n'est pas exhaustive, notamment à cause des problèmes de définition de la littérature post-catastrophe.

¹¹⁰ Voir par exemple les titres de Gen.yû Sôkyû, de Furukawa Hideo ou de Tawada Yôko, *ibid.*, p. 378, 382 et 384.

¹¹¹ Voir Saitô Minako, *Nihon no dôjidai shôsetsu*, *op. cit.*, p. 241.

¹¹² Voir *supra*, p. 34-35.

¹¹³ Voir l'index des œuvres citées à la fin de ses livres : Kimura Saeko, *Shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. i-v ; *Sonogo no shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. i-iv.

Dans la liste ci-après, nous avons opté pour l'ordre alphabétique des noms d'auteur plutôt que pour la chronologie de publication. Certaines œuvres présentent effectivement un écart important, allant jusqu'à plusieurs années, entre la première parution en revue et l'édition en livre. Aussi la moitié des auteurs cités ont-ils écrit plus d'un roman relatif à la catastrophe. Il serait par ailleurs possible de créer des subdivisions, par exemple entre la littérature artistique et celle de divertissement. Mais il n'est pas certain que ce genre de classement ait une utilité. D'une part, parce que Furukawa se situe aussi entre les deux, bien qu'il écrive régulièrement dans des revues de la « littérature pure » depuis 2010 environ. D'autre part, on peut considérer dans cette thèse que la littérature post-catastrophe forme un corpus qui traverse les genres littéraires, les classes de lecteurs et les nomenclatures critiques. On assiste d'ailleurs à un phénomène général de « dispersion de genres »¹¹⁴ depuis le début des années 2000. Notre liste présentera donc les auteurs et leurs œuvres sans subdivision. Enfin, lorsqu'il existe d'autres œuvres pour un auteur, susceptibles d'être incluses dans la liste, nous les citerons dans une note de bas de page.

¹¹⁴ Sasaki Atsushi, « “Zero nendai” – janru no kakusan » 「「ゼロ年代」 - ジャンルの拡散」 (Les années deux mille : dispersion des genres), *Nippon no bungaku* 『ニッポンの文学』 (La littérature du Nippon), Kôdansha, février 2016, p. 265-318. Toutefois, Saitô Minako note qu'il est toujours possible de distinguer la « littérature pure » (*jun bungaku*) de celle de divertissement par la manière de terminer l'histoire : la fin ouverte ou fermée. Voir Saitô Minako, *Nihon no dôjidai shôsetsu*, op. cit., p. 258.

Liste sélective de romans post-catastrophe

Le nom d'auteur et le titre en japonais sont cités dans la note infrapaginale.

La date de la première parution est indiquée après le titre. Celle de la réédition, à la fin lorsqu'elle est mise en œuvre avant fin 2021. Le lieu d'édition est Tokyo.

Lorsqu'il existe une traduction en français ou en anglais, elle est signalée par un astérisque après le titre. La référence figure dans une note infrapaginale après le titre en japonais.

1. ASABUKI Mariko (née en 1984)¹¹⁵, *TIMELESS*, (*Shinchô*, janvier, mars, juin-décembre 2016, février-décembre 2017), Shinchôsha, juin 2018, 266 p.
2. AYASE Maru (née en 1986)¹¹⁶, *Kurai yoru, hoshi o kazoete : 3.11 hisai tetsudô kara no dasshutsu* (Dans la nuit noire, compter les étoiles : évasion d'un train sinistré le 11 mars), Shinchôsha, février 2012, 119 p. ; rééd. coll. Shinchô bunko, mars 2019.
——, *Yagate umi e to todoku* (Atteindre tôt ou tard jusqu'à la mer), Kôdansha, février 2016, 222 p. ; rééd. coll. Kôdansha bunko, février 2019.
3. BANDÔ Masako (1958-2014)¹¹⁷, *Kuchinui* (Bouche cousue), Shûeisha, septembre 2011, 309 p. ; rééd. coll. Shinchô bunko, mai 2014.
——, *Nemuru sakana* (Le poisson qui dort), (*Renzaburô* web, février 2013-janvier 2014), Shûeisha, mai 2014, 229 p. (posthume) ; rééd. coll. Shûeisha bunko, février 2017.
4. FURUI Yoshikichi (1937-2020)¹¹⁸, *Higurashi no koe* (Un chant de cigales), (*Gunzô*, mai, juillet-octobre et décembre 2010, février, avril, juin et août 2011), Kôdansha, octobre 2011, 250 p. ; rééd. coll. Kôdansha geijûtsu bunko, mai 2017.
5. GEN.YÛ Sôkyû (né en 1956)¹¹⁹, *Hikari no yama (La Montagne radieuse)**, (*Kotoba*, été 2011 ; *Story Power*, automne 2011 ; *Bungei shunjû* hors-série, mars 2012 ; *Subaru*, avril 2012 ; *Shinchô*, novembre 2012 ; *Bungakukai*, mars 2013), Shinchôsha, avril 2013. 169 p. ; rééd. coll. Shinchô bunko, mars 2016.
——, *Chikurin shôja* (Le temple dans le bois de bambou), Asahi shinbun shuppan, janvier 2018, 309 p.
6. HENMI Yô (né en 1944)¹²⁰, *Aoi hana* (La fleur bleue), (*Subaru*, février 2013), Kadokawa shoten, mai 2013, 179 p. ; rééd. coll. Iwanami gendai bunko, novembre 2020.
——, *Kiri no inu = a dog in the fog*, (*Bungakukai*, mars et mai 2014), Teppitsu, novembre 2014, 263 p. ; rééd. coll. Iwanami gendai bunko, février 2021.

¹¹⁵ 朝吹真理子 『TIMELESS』

¹¹⁶ 彩瀬まる 『暗い夜、星を数えて : 3・11 被災鉄道からの脱出』 『やがて海へと届く』

¹¹⁷ 坂東眞砂子 『くちぬい』 『眠る魚』 Le second roman est posthume, inachevé, suite au décès de l'auteur.

¹¹⁸ 古井由吉 『蝸の声』

¹¹⁹ 玄侑宗久 『光の山』 **La Montagne radieuse*, trad. Anne Bayard-Sakai et Corinne Quentin, Arles : Picquier, 2015. (Traduit aussi en coréen.) 『竹林精舎』

¹²⁰ 辺見庸 『青い花』 『霧の犬 = a dog in the fog』

7. HODAKA Akira (née en 1975)¹²¹, *Ao to shiro to* (Et le bleu et le blanc), Chûô kôronsha, février 2016, 236 p. ; rééd. coll. Chûkô bunko, février 2019.
8. IKEZAWA Natsuki (né en 1945)¹²², *Sôtô no fune* (Le bateau bicéphale), (*Shinchô*, janvier, mars et mai 2012-janvier 2013), Shinchôsha, février 2013, 259 p. ; rééd. coll. Shinchô bunko, décembre 2015.
——, *Sunahama ni suwarikonda fune* (Un bateau assis sur la plage), (*Kangaeru hito*, hiver 2011 ; *Shinchô*, janvier 2010, mai 2013, janvier et juin 2014, janvier 2015 ; *Gunzô*, décembre 2011 ; *Monkey*, printemps 2015), Shinchôsha, novembre 2015, 193 p. ; rééd. coll. Shinchô bunko, juin 2018.
——, *Atomikku bokusû = ATOMIC BOX*, (Journal *Mainichi* éd. du matin, 16 septembre 2012 - 20 juillet 2013), *Mainichi shinbunsha*, février 2014, 458 p. ; rééd. Kadokawa shoten, coll. Kadokawa bunko, février 2017.
9. ITÔ Seikô (né en 1961)¹²³, *Sôzô rajio* (*Radio Imagination*)*, (*Bungei*, printemps 2013), Kawade shobô shinsha, mars 2013, 193 p. ; rééd. coll. Kawade bunko, mars 2015.
——, *Donburako* (Tangage), (*Mita bungaku*, printemps et été 2014 ; *Bungei*, printemps 2016), Kawade shobô shinsha, avril 2017, 234 p.
10. KAKIYA Miu (née en 1959)¹²⁴, *Hinanjo* (Le refuge), Shinchôsha, décembre 2014, 256 p. ; rééd. réintitulée *Onnatachi no hinanjo* (Le refuge pour les femmes), coll. Shinchô bunko, juillet 2017.
11. KANEHARA Hitomi (née en 1983)¹²⁵, *Motazaru mono* (Ceux qui ne possèdent rien), (*Subaru*, janvier 2015), Shûeisha, avril 2015, 241 p. ; rééd. coll. Shûeisha bunko, mai 2018.
12. KAWAKAMI Hiromi (née en 1958)¹²⁶, *Kamisama 2011* (Dieu 2011)*, (*Gunzô*, juin 2011), Kôdansha, septembre 2011, 50 p.

¹²¹ 穂高明 『青と白と』

¹²² 池澤夏樹 『双頭の船』 『砂浜に坐り込んだ船』 『アトミック・ボックス= Atomic Box』 Une des nouvelles du premier livre est traduite en français : « Une cathédrale » (大聖堂), trad. Corinne Quentin, *La NRF*, n° 599-600, mars 2012, p. 297-312.

¹²³ いとうせいこう 『想像ラジオ』 **Radio Imagination*, trad. Patrick Honnoré, Arles : Actes Sud, 2016. (Traduit aussi en italien.) 『どんぶらこ』

¹²⁴ 垣谷美雨 『避難所』 『女たちの避難所』

¹²⁵ 金原ひとみ 『持たざる者』

¹²⁶ 川上弘美 『神様 2011』 *« God Bless You, 2011 », tr. Ted Goossen and Shibata Motoyuki, in E. Luke and D. Karashima (eds.), *March Was Made of Yarn*, op. cit., p. 37-44. Disponible en ligne dans la revue *Granta*, No. 118, Winter 2012. URL : <https://granta.com/god-bless-you-2011/> (dernière consultation le 14 septembre 2022). 『水声』 **Soudain j'ai entendu la voix de l'eau*, trad. Elisabeth Suetsugu, Arles : Picquier, 2016. (Traduit aussi en espagnol.) On peut ajouter le roman : *Ôkina tori ni sarawarenai yô* 『大きな鳥にさらわれないよう』 (Pour ne pas être emporté par le grand oiseau), (*Gunzô*, février, mai, août, octobre et décembre 2014, janvier et mars 2015-janvier 2016), Kôdansha, avril 2016, 340 p. ; rééd. coll. Kôdansha bunko, octobre 2019. (Traduit en norvégien.)

- , *Suisei (Soudain j'ai entendu la voix de l'eau)**, (*Bungakukai*, janvier 2013-avril 2014), Bungei shunjû, septembre 2014, 222 p. ; rééd. coll. Bunshû bunko, juillet 2017.
13. KIRINO Natsuo (née en 1951)¹²⁷, *Baraka (Baraka)*, (*Shôsetsu Subaru*, août 2011-décembre 2013, février 2014-mai 2015), Shûeisha, février 2016, 650 p. ; rééd. en 2 t., coll. Shûeisha bunko, février 2019.
14. KIMURA Yûsuke (né en 1970)¹²⁸, *Seichi shîesu (La terre sainte Cs)**, (*Shinchô*, juillet 2013 et mai 2014), Shinchôsha, août 2014, 195 p.
 ——, *Isa no hanran (Le déluge d'Isa)**, (*Subaru*, décembre 2011 et décembre 2012), Miraisha, mars 2016, 158 p.
15. KOBAYASHI Erika (née en 1978)¹²⁹, *Madamu Kyurî to chôshoku o (Un petit déjeuner avec Madame Curie)*, (*Subaru*, avril 2014), Shûeisha, juillet 2014, 181 p. ; rééd. coll. Shûeisha bunko, mars 2018.
 ——, *Kanojo wa kagami no naka o nozokikomu (Elle se regarde dans le miroir)*, (*Tobu kyôshitsu*, automne 2015 ; *Subaru*, avril 2016 ; *Waseda bungaku*, printemps 2016), Shûeisha, avril 2017, 125 p.
16. KUMAGAI Tatsuya (né en 1958)¹³⁰, *Chôritsushi (L'accordeur)*, (*Ôru yomimono*, août et décembre 2010, août et novembre 2011, avril, août et novembre 2012), Bungei shunjû, mai 2013, 244 p. ; rééd. coll. Bunshû bunko, décembre 2015.
 ——, Série « Sengaumi » (Montagne, fleuve, mer) de six romans.
17. KUOKAWA Sô (né en 1961)¹³¹, *Itsuka kono sekai de okotte ita koto (Ce qui s'était produit un jour dans ce monde)*, (*Shinchô*, octobre 2011-mars 2012), Shinchôsha, mai 2012, 254 p.
 ——, *Iwaba no ue kara (Du haut de la paroi rocheuse)*, (*Shinchô*, décembre 2015-novembre 2016), Shinchôsha, janvier 2017, 428 p.

¹²⁷ 桐野夏生 『バラカ』

¹²⁸ 木村友祐 『聖地 Cs』 『イサの氾濫』 **Sacred Cesium Ground and Isa's Deluge*, tr. Doug Slaymaker, New York: Columbia University Press, 2019.

¹²⁹ 小林エリカ 『マダム・キュリーと朝食を』 『彼女は鏡の中を覗きこむ』 Notons aussi le roman plus récent, traduit en français et en anglais : *Toriniti, Toriniti, Toriniti* 『トリニティ、トリニティ、トリニティ』, (*Subaru*, avril 2019), Shûeisha, octobre 2019, 212 p. ; *Trinity, Trinity, Trinity*, trad. Mathilde Tamae-Bouhon, Dalva, 2021 ; *Trinity, Trinity, Trinity*, tr. Brian Bergstrom, New York: Astra House, 2022.

¹³⁰ 熊谷達也 『調律師』 「仙河海シリーズ」 Six romans de la série : *Riasu no ko* 『リアスの子』 (Enfants de ria), Kôbunsha, décembre 2013 ; *Madoromi no umi* 『微睡みの海』 (La mer en somnolence), Shûeisha, mars 2014 ; *Tînzû eggi rokkunrôru* 『ティーンズ・エッジ・ロックンロール / Teens Edge Rock'n'roll』, Jitsugyô no Nihonsha, juin 2015 ; *Shio no oto, sora no ao, umi no uta* 『潮の音、空の青、海の詩』 (Son de marées, bleu du ciel, chant de la mer), NHK shuppan, juillet 2015 ; *Kibô no umi* 『希望の海』 (La mer d'espérance), Kôdansha shoten, mars 2016 ; *Yuragu machi* 『揺らぐ街』 (La ville vacillante), Kôbunsha, août 2016. Ces romans sont réédités à l'exception des quatrième et cinquième.

¹³¹ 黒川創 『いつか、この世界で起こっていたこと』 『岩場の上から』

18. MURATA Kiyoko (née en 1945)¹³², *Kôsen* (Les rayons), (*Shinchô*, juillet 2010 ; *Kikan bunka*, novembre 2012 ; *Bungakukai*, février, avril, octobre et décembre 2011, février et avril 2012), juillet 2012, 217 p. ; rééd. coll. Bunshû bunko, janvier 2015.
——, *Yakeno made* (Jusqu'à la terre brûlée), (*Shôsetsu tripper*, hiver 2012-hiver 2014), Asahi shinbun shuppan, février 2016, 248 p. ; rééd. coll. Asahi bunko, novembre 2019.
19. NUMATA Shinsuke (né en 1978)¹³³, *Eiri* (*La Pêche au toc dans le Tôhoku*)*, (*Bungakukai*, mai 2017), Bungei shunjû, juillet 2017, 94 p. ; coll. Bunshû bunko, septembre 2019.
20. ÔE Kenzaburô (né en 1935)¹³⁴, *In reito sutairu = In Late Style*, (*Gunzô*, janvier-avril 2012, juin 2012-janvier 2013, mars, avril, juin et août 2013), Kôdansha, octobre 2013, 331 p. ; rééd. coll. Kôdansha bunko, novembre 2016.
21. OGINO Anna (née en 1956)¹³⁵, *Daishinsai : yoku to jingi*, (La grande catastrophe entre désir et morale), Kyôdô tsûshinsha, juin 2011, 248 p.
——, *Denki sakka* (L'écrivain électrique), (*Subaru*, avril et mai 2012), Goma Books, juin 2015, 197 p.
22. OKAMOTO Manabu (né en 1972)¹³⁶, *Kakû ressha* (Le train fictif), (*Gunzô*, juin 2012), Kôdansha, juillet 2012, 130 p.
23. SAEKI Kazumi (né en 1959)¹³⁷, *Kaerenu ie* (La maison où je ne peux plus retourner), (*Shinchô*, avril 2009-novembre 2010, janvier-avril, juillet-septembre 2011, novembre 2011-mai, août et septembre 2012), Shinchôsha, février 2013, 441 p. ; rééd. coll. Shinchô bunko, novembre 2015.
24. SATÔ Yûya (né en 1980)¹³⁸, *Hoshi no umi ni mukete no yasôkyoku* (Nocturne pour la mer des étoiles), (*Saizensen web*, juillet 2011), Seikaisha, juillet 2012, 198 p.

¹³² 村田喜代子 『光線』 『焼野まで』

¹³³ 沼田真佑 『影裏』 **La Pêche au toc dans le Tôhoku*, trad. Patrick Honnoré, Arles : Picquier, 2020.

¹³⁴ 大江健三郎 『晩年様式集 (イン・レイト・スタイル) =In Late Style』

¹³⁵ 荻野アンナ 『大震災：欲と仁義』 『電気作家』 Le premier livre est publié sous le nom Oginno Anna to Gerira tai 荻野アンナとゲリラ隊 (Oginno Anna et la guérilla). Une partie est traduite en français : « Le grand séisme, entre désir et moral », trad. Myriam Dartois, dans C. Quentin et C. Sakai (dir.), *L'Archipel des séismes, op. cit.*, p. 332-346.

¹³⁶ 岡本学 『架空列車』

¹³⁷ 佐伯一麦 『還れぬ家』 On peut noter la nouvelle et le roman inscrit dans la suite de *Kaerenu ie* : « Hikari no yami » 「光の闇」 (Ténèbres de la lumière), (*En-taxi*, printemps 2012), *Hikari no yami*, Fusôsha, avril 2013, p. 161-188 ; *Sora ni mizuumi* 『空にみずうみ』 (Lac au ciel), (*Journal Yomiuri* éd. du soir, 23 juin 2014-26 mai 2015), Chûô kôronsha, septembre 2015, 398 p. ; rééd. Chûkô bunko, juillet 2018.

¹³⁸ 佐藤友哉 『星の海にむけての夜想曲』 『ベッドサイド・マールダーケース』 Notons aussi la nouvelle : « Ima made dôri » 「今まで通り」 (Comme avant), *Shinchô*, février 2012 ; “Same as Always”, tr. Rachel DiNitto, in J. Rubin (ed.), *The Penguin Book of Japanese Short Stories*, London: Penguin Books, 2018.

- , *Beddo saido mādâ kēsu = BEDSIDE MURDERCASE*, (*Shinchō bessatsu*, avril 2012 ; *Shinchō*, août 2013), Shinchōsha, décembre 2013, 196 p.
25. SHIBASAKI Tomoka (née en 1973)¹³⁹, *Watashi ga inakatta machi de* (Dans la ville où je n'étais pas), (*Shinchō*, avril 2012), Shinchōsha, juin 2012, 239 p. ; rééd. coll. Shinchō bunko, décembre 2014.
26. SHIGA Izumi (né en 1960)¹⁴⁰, *Mujō no kami ga maioriru* (*Quand le ciel pleut d'indifférence*)*, Chikuma shobō, février 2017, 154 p.
27. SHIGEMATSU Kiyoshi (né en 1963)¹⁴¹, *Kibō no chizu : 3.11 kara hajimaru monogatari* (La carte de l'espoir : une histoire qui commence le 11 mars), (*Nikkan Gendai*, 13 septembre 2011 - 10 février 2012), Gentōsha, mars 2012, 292 p. ; rééd. coll. Gentō bunko, février 2015.
- , *Mata tsugi no haru e* (Au prochain printemps encore), (*Waseda bungaku*, avril 2011 ; *Bessatsu Bungei shunjū*, septembre 2011 ; *En-taxi*, vol. 33-37, 2011-2013), Fusōsha, mars 2012, 220 p. ; rééd. coll. Bunshū bunko, mars 2016.
28. SHIMADA Masahiko (né en 1961)¹⁴², *Katasutorofu mania = The Catastrophe Mania*, (*Shinchō*, février 2016-janvier 2017), Shinchōsha, mai 2017, 275 p. ; rééd. coll. Shinchō bunko, décembre 2020.
29. TAGUCHI Randy (née en 1959)¹⁴³, *Zōn nite* (Dans la zone), (*Ōru yomimono*, novembre 2011, janvier 2012, janvier et février 2013), Bungei shunjū, mai 2013, 235 p. ; rééd. coll. Shinchō bunko, janvier 2016.
- , *Riku to shiro no ōkoku = Riku in White Kingdom* (*Kinonoki web*, janvier-juillet 2015), Kino Books, octobre 2015, 239 p. ; rééd. coll. Kino books bunko, février 2019.
30. TAKAHASHI Gen.ichirō (né en 1951)¹⁴⁴, *Sayonara Kurisutofā Robin = Goodby, Christopher Robin*, (*Shinchō*, janvier 2010, janvier, avril, juin, août et décembre 2011), Shinchōsha, avril 2012, 220 p.
- , *Koisuru genpatsu* (*La Centrale en chaleur*)*, (*Gunzō*, novembre 2011), Kōdansha, novembre 2011, 276 p. ; rééd. coll. Kawade bunko, mars 2017.
31. TAKAMURA Kaoru (née en 1953)¹⁴⁵, *Tsuchi no ki* (Mémoire de la terre) t. I et II, (*Shinchō*, octobre 2013-août 2016), Shinchōsha, novembre 2016.

¹³⁹ 柴崎友香 『わたしがいなかった街で』

¹⁴⁰ 志賀泉 『無情の神が舞い降りる』 **Quand le ciel pleut d'indifférence*, trad. Elisabeth Suetsugu, Arles : Picquier, 2019. (Traduit aussi en italien).

¹⁴¹ 重松清 『希望の地図 : 3.11 から始まる物語』 『また次の春へ』

¹⁴² 島田雅彦 『カタストロフ・マニア』

¹⁴³ 田口ランディ 『ゾーンにて』 『リクと白の王国』

¹⁴⁴ 高橋源一郎 『さよならクリストファー・ロビン』 『恋する原発』 **La Centrale en chaleur*, trad. Sylvain Cardonnel, Books éd., 2013.

¹⁴⁵ 高村薫 『土の記』 Roman lauréat de trois prix : le prix Noma, le prix Ōsaragi Jirō et le prix du journal Mainichi.

32. TAWADA Yôko (née en 1960)¹⁴⁶, *Kumo o tsukamu hanashi* (Une histoire aussi insaisissable que des nuages), (*Gunzô*, janvier-juillet 2011, septembre 2011-janvier 2012), Kôdansha, avril 2012, 255 p. ; rééd. coll. Kôdansha geijutsu bunko, avril 2019.
——, *Kentôshi* (*En éclaireur*)*, (*Subaru*, août 2013 ; *Gunzô*, février et août 2014 ; *Waseda bungaku*, automne 2014), Kôdansha, octobre 2014, 265 p. ; rééd. coll. Kôdansha bunko, août 2017.
33. TENDÔ Arata (né en 1960)¹⁴⁷, *Mûn naito daibâ = moonlight diver*, (*Ôru yomimono*, août, octobre et novembre 2015), Bungei shunjû, janvier 2016, 243 p. ; coll. Bunshû bunko, janvier 2019.
34. TSUSHIMA Yûko (1947-2016)¹⁴⁸, *Yamaneko dômu = YAMANECO • DOME*, (*Gunzô*, janvier 2013), Kôdansha, mai 2013, 329 p. ; rééd. coll. Kôdansha geijutsu bunko, mai 2017.
——, *Hangenki o iwatte* (Joyeux anniversaire, la demi-vie), (*Gunzô*, février 2014, février et mars 2016), Kôdansha, mai 2016, 105 p.
——, *Jakka dofuni : umi no kioku no monogatari* (Jakka Dofuni : récit de la mémoire), (*Subaru*, janvier-mars et mai-août 2015), Shûeisha, mai 2016, 459 p. ; rééd. en 2 t., coll. Shûeisha bunko, février 2018.
——, *Kari no jidai* (L'âge de la chasse), (*Bungakukai*, août 2017), Bungei shunjû, août 2018, 285 p. ; rééd. coll. Bunshû bunko, septembre 2021.
35. WATAYA Risa (née en 1984)¹⁴⁹, *Daichi no gêmu* (Le jeu de la terre), (*Shinchô*, mars 2013), Shinchôsha, juillet 2013, 166 p. ; rééd. coll. Shinchô bunko, janvier 2016.
36. YOSHIMURA Man.ichi (né en 1961)¹⁵⁰, *Borâdobyô* (La maladie de bollard), (*Bungakukai*, janvier 2014), Bungei shunjû, juin 2014, 165 p. ; rééd. février 2017.
37. YÛ Miri (née en 1968)¹⁵¹, *JR Ueno eki kôenguchi* (*Sortie parc, gare d'Ueno*)*, (*Bungei*, hiver 2012, printemps, été, automne, hiver 2013), Kawade shobô shinsha, mars 2014. 187 p. ; rééd. coll. Kawade bunko, février 2017.

¹⁴⁶ 多和田葉子 『雲をつかむ話』 『献灯使』 **En éclaireur*, trad. Dominique Palmé, Lagrasse : Verdier, à paraître en février 2023 ; *The Emissary*, tr. Margaret Mitsutani, New York: New Directions Publishing Corporation, 2018 ; *The Last Children of Tokyo*, tr. Margaret Mitsutani, London: Granta. (Traduit en huit autres langues occidentales ou asiatiques.)

¹⁴⁷ 天童荒太 『ムーンナイト・ダイバー』

¹⁴⁸ 津島佑子 『ヤマネコ・ドーム』 『半減期を祝って』 『ジャッカ・ドフニ：海の記憶の物語』 『狩りの時代』 Le dernier roman est posthume, suite au décès de l'auteur.

¹⁴⁹ 綿矢りさ 『大地のゲーム』

¹⁵⁰ 吉村萬壺 『ボラード病』 (Traduit en allemand.)

¹⁵¹ 柳美里 『JR 上野駅公園口』 **Sortie parc, gare d'Ueno*, trad. Sophie Refle, Arles : Actes Sud, 2015 ; *Tokyo Ueno Station*, tr. Morgan Giles, London: Tilted Axis Press, 2019. (Traduit aussi en polonais.)

Avant de commenter la liste, notons que celle-ci contient peu d’auteurs et de romans appartenant à la littérature de genre. Cela est tout simplement dû au fait que nous n’ayons pu recenser qu’une petite partie de la production, très abondante dans ce champ. À titre indicatif, nous citons ici en note infrapaginale une dizaine de romans relatifs à la catastrophe de 2011¹⁵². Dans le polar politique ou social, la crise nucléaire est un thème qui existait avant la catastrophe. Kawamura Minato propose dans son article de 2016¹⁵³ une comparaison du polar nucléaire (*genpatsu misuteri*) avant et après le 11 mars, afin d’en mesurer la portée critique. Quelques romans dans ce genre sont devenus des best-sellers¹⁵⁴. Aussi Miyabe Miyuki, auteure immensément populaire de romans policiers, aborde-t-elle l’événement de 2011 dans l’un des épisodes de son roman de détective¹⁵⁵. Citant entre autres ce roman de Miyabe, Anne Bayard-Sakai remarque les lacunes des recherches dans la littérature de genre¹⁵⁶, en supposant une certaine « tension »¹⁵⁷ entre la littérature post-catastrophe, considérée comme sérieuse, et celle du divertissement, destinée au plaisir.

¹⁵² Dans l’ordre de parution en livre : Fukui Harutoshi, *Shinsaigo* 『震災後』 (L’après-catastrophe), Shôgakukan, novembre 2011 ; Shiraishi Kazufumi, *Gen.ei no hoshi* 『幻影の星』 (Les étoiles d’illusion), Bungei shunjû, janvier 2012 ; Higuchi Takehiro, *Nijûgo no hitomi* 『二十五の瞳』 (Vingt-cinq prunelles), Bungei shunjû, mars 2012, Nonami Asa, *Ichiban nagai yoru ni* 『いちばん長い夜に』 (Dans la nuit la plus longue), Shinchôsha, janvier 2013 ; Kubo Misumi, *Anibâsarî* 『アニバーサリー=Anniversary』 Shinchôsha, mars 2013 ; Morimura Seiichi, *Shinkai no yakei* 『深海の夜景』 (Une vue nocturne de l’abysse), Bungei shunjû, avril 2013 ; Yanagi Kôji, *Zô wa wasurenai* 『象は忘れない=The Elephant Never Forgets』, Bungei shunjû, février 2016 ; la trilogie de Mayama Jin, *Soshite, hoshi no kagayaku yoru ga kuru* 『そして、星の輝く夜がくる』 (Et puis, vient la nuit où brillent les étoiles), Kôdansha, mars 2014 ; *Umi wa mieru ka* 『海は見えるか』 (Vois-tu la mer ?), Gentôsha, février 2016 ; *Soredemo hi wa noboru* 『それでも、陽は昇る』 (Et pourtant, le soleil se lève), Shôdensha, février 2021.

¹⁵³ Kawamura Minato, « Shinsaigo no bungaku hiyô » 「震災後の文学批評」 (La critique littéraire après la catastrophe), *Shakai bungaku*, n° 44, 2016, p. 42-52.

¹⁵⁴ On peut citer en particulier Wakasugi Retsu, *Genpatsu howaito auto* 『原発ホワイトアウト』 (Whiteout, le nucléaire), Kôdansha, septembre 2013 ; *Tôkyô burakku auto* 『東京ブラックアウト』 (Black-out, Tokyo), Kôdansha, décembre 2014.

¹⁵⁵ Miyabe Miyuki (宮部みゆき née en 1960), *Kibôsô* 『希望荘』 (L’appartement d’espoir), Shôgakukan, juin 2016. Le livre fait partie d’une série consacrée au détective Sugimura, comportant quatre histoires indépendantes. Dans « Nijûshin » 「二重身」 (Doppelgänger), l’assassin profite du chaos d’une catastrophe pour dissimuler sa victime parmi les disparus du tsunami.

¹⁵⁶ Anne Bayard-Sakai, « Goraku shôsetsu to shite no shinsaigo shôsetsu, mata wa mitomerarezaru 3.11 go bungaku ni tsuite » 「娯楽小説としての震災後小説、または認められざる 3.11 後文学について」 (Les romans de l’après-désastre et le divertissement, ou la littérature de l’après-11 mars déniée), dans Kimura S. et A. Bayard-Sakai (dir.), *Sekai bungaku to shite no <shinsaigo bungaku>*, op. cit., p. 495-506.

¹⁵⁷ 「緊張関係」 *Ibid.*, p. 495.

Distances géographiques de la catastrophe

Nous pouvons cartographier sommairement les auteurs cités dans la liste selon leur distance géographique par rapport au lieu de la catastrophe. Au plus près de l'événement se trouvent plusieurs auteurs : Gen.yû Sôkyû (5) résidant à Miharu, ville près de Kôriyama dans Fukushima ; Shiga Izumi (26), à Minamisôma sur la côte de Fukushima ; Saeki Kazumi (23) et Kumagai Tatsuya (16), à Sendai dans le département de Miyagi au nord de Fukushima. Leurs fictions mettent en avant le point de vue des personnages sinistrés. Numata Shinsuke (19), lauréat du prix Akutagawa pour le roman cité, réside à Morioka, ville épargnée du tsunami, dans le département d'Iwate. Si la catastrophe n'est pas au premier plan dans son roman, l'auteur affirme qu'elle s'est imposée comme un sujet incontournable¹⁵⁸.

On peut relever deux groupes d'auteurs qui sont assez difficiles à situer. Le premier, ce sont les auteurs originaires du Tôhoku, mais résidant à Tokyo. Tel est le cas, comme on l'a vu, de Furukawa Hideo. Mais il n'est pas le seul. Par exemple, Kimura Yûsuke (14) est né et a grandi dans la ville de Hachinohe dans le département d'Aomori, tout au nord du Tôhoku, qui a été moins touché par rapport aux trois autres départements. Ses romans révèlent différentes sortes de décalages entre la capitale et sa région natale, et développent l'imagination pour les animaux sans voix et les hommes réduits au silence par le pouvoir du centre¹⁵⁹. On peut souligner le cas de Henmi Yô (6), écrivain, poète, journaliste, qui est originaire d'Ishinomaki, ville côtière dévastée par le tsunami. Avant la catastrophe, il abordait peu sa ville natale, comme s'il était sans origine. Mais ses œuvres post-catastrophe l'évoquent : *Kiri no inu = a dog in the fog* décrit l'odeur de la mer et du poisson dans un univers onirique, telle une mémoire remontant depuis les abysses. Ses poèmes post-catastrophe sont imprégnés d'hommages aux disparus¹⁶⁰. Le deuxième groupe, ce sont des auteurs qui se sont rapprochés du Tôhoku en s'y rendant,

¹⁵⁸ « Comme j'habite à Iwate, j'ai pensé qu'il fallait écrire au moins une fois (la catastrophe), même s'il y avait d'autres choses que je voulais écrire ». 「岩手に住んでいますから、ほかに書きたいものがあったても、(震災を)一度は書いておかなければと思った」 *Journal Asahi*, 20 juillet 2017.

¹⁵⁹ Il existe plusieurs études sur ses romans, voir Kimura Saeko, « Shinsaigo bungaku ni okeru Tôhoku no koe » 「震災後文学における東北の声」 (La voix du Tôhoku dans la littérature post-catastrophe) et Kristina Iwata-Weickgenannt, « Fundei mamire no inochi » 「糞泥まみれのいのち」 (La vie barbouillée de merde), dans Kimura S. et A. Bayard-Sakai (dir.), *Sekai bungaku to shite no <shinsaigo bungaku>*, op. cit., p. 271-288 et 289-310 ; Haga Kôichi, *Posuto <3-11> shôsetsuron*, op. cit., p. 282-287 ; Doug Slaymaker, "Pregnant Violence in Post-3.11 Fiction", art. cit.

¹⁶⁰ Henmi Yô, *Me no umi* 『眼の海』 (La mer d'yeux), Mainichi shinbunsha, novembre 2011. Le recueil a obtenu le prix Takami Jun.

comme Ikezawa Natsuki (8), Ogino Anna (21), Shigematsu Kiyoshi (27) et Taguchi Randy (29). Leurs romans apportent un point de vue extérieur à une communauté touchée par un événement catastrophique, dessinant une solidarité en même temps que des conflits. L'exemple de Yû Miri (37) qui est d'origine coréenne et née au Japon est particulièrement remarquable. Après s'être engagée comme animatrice radio à Minamisôma, elle a invité la population locale à son émission pour lui donner la parole, recueillant ainsi les propos de six cents personnes au total¹⁶¹. En 2015, elle s'est installée dans cette ville, puis elle a ouvert un théâtre et une librairie¹⁶².

À l'extérieur du Tôhoku se trouvent une vingtaine d'auteurs résidant à Tokyo ou dans la région de Kantô autour de la capitale, qui sont touchés par la catastrophe à des degrés divers, par les répliques ou par la crise nucléaire. Leurs situations comme leurs expériences diffèrent de celles des auteurs vivant dans l'Ouest du pays. Parmi ces derniers, on peut citer Murata Kiyoko (18) résidant à Fukuoka dans l'île de Kyûshû, car ses romans évoquent la catastrophe éloignée avec réalisme, de manière assez originale, à travers l'histoire d'une narratrice autodiagnostiquée qui suit une radiothérapie pour son cancer dans un hôpital près du volcan actif de Sakurajima¹⁶³. Enfin, il y a des auteurs qui ont vécu ou qui vivent dans un pays étranger. Leurs romans, notamment ceux de Tawada Yôko (32), de Kanehara Hitomi (11)¹⁶⁴ ou de Bandô Masako (3), posent un regard à la fois distancié et engagé sur l'événement de 2011, montrant une vision critique et assez sombre sur l'état d'un Japon marqué par le repli sur soi ou par une forme de communautarisme.

On peut situer Furukawa dans le même groupe que Kimura Yûsuke et Henmi Yô. Cependant, notre auteur est davantage traduit en langue occidentale et semble avoir une présence plus importante sur la scène internationale, étant souvent invité à l'étranger

¹⁶¹ Voir l'interview : Yû Miri et Komatsu Riken, « Yû Miri rongu intavyû : toki no memori ga kowareta ato de » 「柳美里ロングインタビュー：時の目盛りが壊れた後で」 (Longue interview de Yû Miri : après la destruction de mesure du temps), *Shinchô*, avril 2021, p. 96-115.

¹⁶² En 2018, elle a transformé en compagnie de théâtre sa troupe amateur, « *Seishun gogatsu-tô* » 青春五月党 (Le parti des jeunes de mai), fondée en 1988. Le théâtre et la librairie sont situés dans le quartier d'Odaka. Le premier est nommé « LaMaMa Odaka » et la seconde, « Furuhausu » (Full House), de même que son premier roman édité en livre : Yû Miri, *Furuhausu* 『フルハウス』 (Full House), Bungei shunjû, 1996 ; rééd. 1995. À ce sujet, voir l'interview : Yû Miri et Hijikata Masashi, « *Seishun gogatsu-tô to Chinmoku no sahô* » 「青春五月党と「沈黙の作法」」 (Le parti des jeunes de mai et *La méthode du silence* », *Shinsaigaku*, n° 14, 2020, p. 162-174.

¹⁶³ Voir l'étude de Chiba Kazumiki, *Gendai bungaku wa "shinsai no kizu" o iyaseru ka*, *op. cit.*, p. 46-56. On peut rappeler que le roman de Murata, *Le Chaudron* (鍋の中, 1987), trad. Anne-Yvonne Gouvard, Arles : Actes Sud, 2008, est adapté par Kurosawa Akira pour *Rhapsodie en août* (1991).

¹⁶⁴ Kanehara s'était réfugiée à Paris avec ses enfants pendant six ans, fuyant les effets du nucléaire.

depuis 2011¹⁶⁵. Il a aussi un point commun avec l'engagement de Yû Miri, dans la mesure où ils cherchent à faire vivre la parole littéraire auprès des habitants de Fukushima.

Distances entre générations

Pour la sélection des auteurs, nous n'avons pas pris en compte éléments biographiques. Toutefois, dans la liste figurent dix-huit femmes et dix-neuf hommes ainsi que des représentants de toutes les générations.

Le plus âgé est Ôe Kenzaburô (20) dont *In Late Style* est pour le moment le dernier roman. Parmi les écrivains expérimentés, on peut citer Furui Yoshikichi (4) et Tsushima Yûko (34) aujourd'hui décédés. Le premier a introduit la catastrophe dans son roman alors en cours de rédaction : dans le dernier chapitre, « Kodomo no yukue » (Avenir de l'enfant)¹⁶⁶, le narrateur évoque le souvenir des bombardements de 1945 à partir des secousses de mars 2011, révélant le passé qui demeure au présent. La création post-catastrophe de Tsushima est remarquable. Un an après le désastre, elle exprime son ébranlement avec ces termes : « À la catastrophe du 11 mars, j'ai aussi perdu irrémédiablement quelque chose. [...] j'ai perdu ce que je ne peux saisir que par l'écriture de romans et je crois en éprouver une profonde tristesse »¹⁶⁷. Ses quatre romans semblent témoigner d'un nouveau départ et d'un engagement redoublé.

Pour plusieurs jeunes auteurs, les romans cités constituent leur début de carrière. Le plus jeune auteur dans la liste est Ayase Maru (2) âgée de vingt-six ans lors de la parution de son premier livre, sorte de témoignage de son expérience du 11 mars dans le Tôhoku. Aussi, les romans de Numata Shinsuke (19) et d'Okamoto Manabu (22) constituent leur première publication. Pour quelques écrivains, la catastrophe aurait été une occasion de reprendre l'écriture. C'est le cas d'Itô Seiko (9) qui a repris la plume après seize ans de silence¹⁶⁸. Yoshimura Man.ichi (36) et Asabuki Mariko (1) n'avaient

¹⁶⁵ Voir sa biobibliographie de cette thèse, *infra*, p. 417-419.

¹⁶⁶ Furui Yoshikichi, « Kodomo no yukue » 「子供の行方」 « Avenir de l'enfant », (*Gunzô*, août 2011), *Higurashi no koe*, *op. cit.*, p. 225-250. Sur l'auteur, voir Véronique Perrin, « Furui Yoshikichi », dans J.-J. Origas (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise*, *op. cit.*, p. 50-51.

¹⁶⁷ 「三・一一の惨事で、なにかを決定的に、私も失ってしまった。(略) 小説を書くことではかつかめないものを、私は失い、そのことを深く悲しんでいるのだろう」 Tsushima Yûko, « Kono "kizu" kara mitsukaru mono wa » 「この「傷」から見つかるものは」 (Ce que je découvrirai de cette blessure), *Shinchô*, avril 2012, p. 178-180 (citation, p. 178).

¹⁶⁸ Itô Seikô, *Kyosei kunren* 『去勢訓練』 (L'entraînement à la castration), (*Hiyô kûkan*, juin et octobre 1996, janvier, avril et juillet 1997), Ôta shuppan, 1997. L'auteur était en panne d'écriture. Sur la rédaction de son roman post-catastrophe, *Radio Imagination*, voir deux interviews : Itô Seikô et Hoshino Tomoyuki, « Taidan : Itô Seikô × Hoshino Tomoyuki : sôzô sureba zettai ni kikoeru 「対談 : いとうせいこう × 星

pas publié pendant cinq ans¹⁶⁹. Si la catastrophe semble avoir poussé Itô à reprendre l'écriture, il est possible que ce soit le contraire chez Asabuki qui, lauréate du prix Akutagawa juste avant le 11 mars, a mis sept ans avant de publier son troisième roman¹⁷⁰.

Hors liste

On peut mentionner quelques écrivains qui ne sont pas cités dans la liste, mais qui ont écrit d'autres textes que des romans. Par exemple, Hirano Keiichirô, après son voyage dans le Tôhoku quelques mois après la catastrophe, a publié un reportage : « Hisaichi made no kyori » (Distance jusqu'au lieu sinistré)¹⁷¹. Aussi, Abe Kazushige originaire de Yamagata, département voisin de Fukushima, s'est rendu plusieurs fois sur la côte du Tôhoku après mars 2011. Il a écrit « RIDE ON TIME »¹⁷², nouvelle post-catastrophe parue d'abord en ligne début mai 2011, qui évoque le tsunami par allusion implicite. Pourtant, il n'a abordé plus tard l'événement dans aucun roman, du moins de façon conséquente. Dans une table ronde, il pense que la tâche de la fiction et de l'écrivain consisterait à prendre le temps nécessaire afin de proposer « un point de vue synthétique », un « récit » (*monogatari*) permettant de saisir le caractère essentiel de l'événement¹⁷³. Dans notre étude, nous reviendrons sur ces différentes positions d'écrivains.

野智幸：想像すれば絶対に聴こえる」 (Entretien : Itô Seikô et Hoshino Tomoyuki : on peut absolument entendre si l'on imagine) ; Jinno Toshifumi et Itô Seikô, « Intavyû : “chinmoku” no atosaki » 「インタヴュー「沈黙」のあとさき」 (Interview : l'avant et l'après-silence), *Bungei*, printemps 2013, p. 112-129 ; 130-143.

¹⁶⁹ Leurs romans précédents : Yoshimura Man.ichi, *Dokkyo 45* 『独居 45』 (Demeure solitaire 45), (*Bungakukai*, mars 2009), *Bungei shunjû*, 2009 ; Asabuki Mariko, *Kikotowa* 『きことわ』 (Kikotowa), (*Shinchô*, septembre 2010), *Shinchôsha*, 2011, roman lauréat du prix Akutagawa.

¹⁷⁰ Notons qu'elle a écrit une sorte de bref reportage sur la manifestation anti-nucléaire « Sayonara Genpatsu » du 19 septembre 2011 à Tokyo : Asabuki Mariko, « Sayonara, hisashii sayonara o » 「さよなら ひさしいさよならを」 (Adieu, adieu pour toujours), (*WB Free Paper*, n° 24, octobre 2011), dans *Waseda bungakukai* (dir.), *Shinsai to fikushon no “kyori”*, *op. cit.*, p. 257-262.

¹⁷¹ Hirano Keiichirô, « Hisaichi made no kyori » 「被災地までの距離」 (Distance jusqu'au lieu sinistré), (*Gunzô*, juillet 2011), «*Seimeiryoku*” no yukue 『「生命力」の行方』 (*La force de vie et son avenir*), *Kôdansha*, septembre 2014, p. 102-112.

¹⁷² Abe Kazushige, « RIDE ON TIME », (*WB web*, 3 mai 2011), *Waseda bungaku*, septembre 2011, p. 63-69 ; dans *Waseda bungakukai* (dir.), *Shinsai to fikushon no “kyori”*, *op. cit.*, p. 23-30 ; Tanikawa Shuntarô *et al.*, *Soredemo sangatsu wa, mata, op. cit.*, p. 235-244.

¹⁷³ 「ひとつのまとまった視点」「物語」「本質」「特徴」 Abe Kazushige *et al.*, « Shinsai to “fikushon (kotoba, nichijô, monogatari)” to no “kyori” » 「震災と「フィクション (言葉・日常・物語…)」との「距離」」 (*Distance entre la catastrophe et la fiction (mots, quotidien, récit...)*), *Waseda bungaku*, septembre 2011, p. 106-137 (citations, p. 124) ; dans *Waseda bungakukai* (dir.), *Shinsai to fikushon no “kyori”*, *op. cit.*, p. 201-251 (citations, p. 223).

Concernant les romans publiés après 2018, notre relevé est lacunaire. Nous en avons cité quelques-uns en complétant la note infrapaginale de la liste, lorsque l'auteur y figure. Nous mentionnons ici trois romans de jeunes auteures, candidates à la sélection finale du prix Akutagawa, qui traitent de la catastrophe de 2011. Le premier, *Utsukushii kao* (Beau visage)¹⁷⁴ (2018) de Hôjô Yûko, relate l'expérience du désastre d'une jeune narratrice sinistrée, réfugiée dans un gymnase¹⁷⁵. Le deuxième, *Tsurara no koe* (Voix de stalactites)¹⁷⁶ (2021) de Kudô Rein née et habitant à Morioka, tisse la mémoire et la voix de l'héroïne et des autres personnages de sa génération, qui ont vécu la catastrophe dans la région sinistrée dix années auparavant. Le troisième, *Kai ni tsuzuku basho nite* (Dans un lieu menant aux coquillages)¹⁷⁷ (2021) d'Ishizawa Mai, a obtenu le prix Akutagawa. L'auteure, originaire de Sendai et résidant en Allemagne, aborde aussi la mémoire de la catastrophe, mais à travers une rencontre entre la narratrice et son ancien camarade, disparu du tsunami et devenu un fantôme, dans une ville allemande touchée par une pandémie.

Selon Kimura Saeko¹⁷⁸, la situation récente peut se résumer ainsi : de nombreuses relectures de la littérature de l'immédiat après-guerre, suscitées par la littérature post-catastrophe ; une poursuite du thème de la censure et de la défiance politique ; et l'émergence d'un nouveau genre qui est le recueil de témoignages, *kikigaki*¹⁷⁹. Elle note aussi la différence entre les générations : « désormais les jeunes étudiants imaginent ce jour-là à partir de la pandémie de la Covid »¹⁸⁰.

¹⁷⁴ Hôjô Yûko 北条裕子 (née en 1985), *Utsukushii kao* 『美しい顔』 (Beau visage), (*Gunzô*, août 2018), Kôdansha, avril 2019.

¹⁷⁵ Ce roman a suscité une polémique : l'auteure n'ayant pas cité les livres et récits de référence dans la bibliographie est accusée de plagiat. Il semble qu'il y ait au fond un problème des *tôjisha*, car il est possible de supposer que l'accusation aurait été moindre si l'auteure faisait partie des sinistrés.

¹⁷⁶ Kudô Rein くどうれいん (née en 1994), *Tsurara no koe* 『氷柱の声』 (Voix de stalactites), (*Gunzô*, avril 2021), Kôdansha, juillet 2021.

¹⁷⁷ Ishizawa Mai 石沢麻依 (née en 1980), *Kai ni tsuzuku basho nite* 『貝に続く場所にて』 (Dans un lieu menant aux coquillages), (*Gunzô*, juin 2021), Kôdansha, juillet 2021.

¹⁷⁸ Kimura Saeko, « Shinsaigo bungakuron 2021 », art. cit.

¹⁷⁹ Sur ce genre d'écrit, voir *supra*, p. 42 (note 57).

¹⁸⁰ 「若い学生たちはコロナ禍からあの目を想像するようになった」 Kimura Saeko, « Shinsaigo bungakuron 2021 », art. cit., p. 154.

Quelques romans post-catastrophe traduits en japonais

Nous allons ici mentionner rapidement quelques œuvres écrites en langue étrangère et traduites en japonais. Certaines ont en effet eu une répercussion au Japon ou sont traitées dans une étude japonophone concernant la littérature post-catastrophe.

D'abord, trois romans ou essais écrits en français. Le premier en date est un roman de Richard Collasse qui a résidé à Tokyo, *L'Océan dans la rizière*¹⁸¹. S'il est traduit en japonais, il est possible que ce soit pour le statut social de l'auteur plutôt que la qualité de l'œuvre¹⁸². Le deuxième est *Fukushima : récit d'un désastre*¹⁸³ de Michaël Ferrier, universitaire vivant à Tokyo. Le titre en japonais, *Fukushima nôto* (Notes de Fukushima), se réfère explicitement au livre d'Ôe sur Hiroshima¹⁸⁴. Dans une écriture intermédiaire entre récit et chronique, l'auteur s'interroge sur sa légitimité pour écrire à propos de la catastrophe¹⁸⁵. Le troisième est un recueil d'essais¹⁸⁶ de Sekiguchi Ryôko résidant à Paris. Il s'agit d'une autotraduction des trois textes en français¹⁸⁷ qui sont cités dans les deux ouvrages de Kimura Saeko avant la traduction en japonais¹⁸⁸. Comme Ferrier, Sekiguchi écrit à partir d'une position particulière par rapport à la catastrophe. Pour d'autres œuvres en français non traduites en japonais, nous citons quelques titres en note¹⁸⁹ et nous

¹⁸¹ Richard Collasse, *L'Océan dans la rizière*, Le Seuil, 2012 ; *Nami = la vague : Sôsuke, jûnanasai no ano hi kara no monogatari* 『波=LA VAGUE : 蒼佑、17歳のあの日からの物語』 (La vague : récit de Sôsuke depuis ce jour-là à l'âge de dix-sept ans), trad. Matsumoto Yuriko, Shûeisha, décembre 2012.

¹⁸² Rappelons qu'il a été PDG de Chanel Japon entre 1995 et 2018.

¹⁸³ Michaël Ferrier, *Fukushima : récit d'un désastre*, Gallimard, 2012 ; rééd. 2013 ; *Fukushima nôto : wasurenai, saika no monogatari* 『フクシマ・ノート : 忘れない、災禍の物語』 (Notes de Fukushima : récit d'un désastre à ne jamais oublier), trad. Yoshie Makiko, Shin.hyôron, octobre 2013.

¹⁸⁴ Ôe Kenzaburô, *Notes de Hiroshima* (ヒロシマ・ノート, 1965), trad. Dominique Palmé, Gallimard, 1996.

¹⁸⁵ Par exemple, lorsque le narrateur évoque en citant Robert Antelme : « toute une série de réticences et de résistances, née de la disproportion entre ce que ces gens ont vécu et le récit qu'il est possible – ou impossible – d'en faire », Michaël Ferrier, *Fukushima : récit d'un désastre*, *op. cit.* (rééd.), p. 166-167.

¹⁸⁶ Sekiguchi Ryôko 関口涼子, *Katasurofu zen.ya : Pari de 3.11 o keiken suru koto* 『カタストロフ前夜 : パリで3・11を経験すること』 (La veille de la catastrophe : faire expérience du 11 mars à Paris), Akashi shoten, mars 2020.

¹⁸⁷ Sekiguchi Ryôko, *Ce n'est pas un hasard : chronique japonaise*, P.O.L., 2011 ; *Manger fantôme*, Argol, 2012 ; *La Voix sombre*, P.O.L., 2015.

¹⁸⁸ Voir Kimura Saeko, *Shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 167-189 ; *Sonogo no shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 92-102 et 171-172.

¹⁸⁹ Daniel de Roulet, *Tu n'as rien vu à Fukushima*, Buchet-Chastel, 2011 ; *Le Démantèlement du cœur*, Buchet-Chastel, 2014 ; Thomas B. Reverdy, *Les Évaporés*, Flammarion, 2013 ; Antonio Pagnotta, *Le Dernier homme de Fukushima*, Don Quichotte éd., 2013 ; Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, Minuit, 2014 ; Michèle Sis, *Demain, Fukushima*, L'Harmattan, 2015. Voir aussi la bibliographie sélective établie par la BnF en mars 2021 : « La littérature japonaise après Fukushima : 11 mars 2011 - 11 mars 2021 ». URL : https://www.bnf.fr/sites/default/files/2021-03/Fukushima_3.pdf (dernière consultation le 14 septembre 2022).

renvoyons à une thèse de doctorat en littérature comparée sur la littérature post-catastrophe au Japon et en France, soutenue en 2019¹⁹⁰.

L'une des œuvres étrangères qui a eu le plus d'échos au Japon est sans doute la pièce de théâtre d'Elfriede Jelinek, *Kein Licht*¹⁹¹, parue d'abord en ligne à l'été 2011 et traduite en japonais en septembre 2012. Le texte tisse des monologues émanant de corps irradiés et délaissés dans la zone. Dès la parution de la traduction japonaise, « Hikari no nai » (*Kein Licht*) est mis en scène par Miura Tomoi (compagnie Chiten)¹⁹² et « Epirôgu » (*Epilog ?*), par Takayama Akira (compagnie Port B)¹⁹³. Dans son ouvrage de 2013, Sasaki Atsushi aborde ces représentations et la réception de l'œuvre par les metteurs en scène, en examinant la question du sujet d'énonciation dans ces pièces en rapport avec celle de *tôjisha*¹⁹⁴. Il y a aussi deux romans notables. L'un est *L'Envers de l'espoir (Die andere Hälfte der Hoffnung)*¹⁹⁵ de Mechtild Borrmann, roman policier qui révèle la vie des victimes de Tchernobyl dans l'Ukraine des années 2010, toujours marquée par des conséquences lourdes comme la mort de proches, la maladie, le suicide, la crainte d'avoir des enfants, etc. Dans la postface de l'édition japonaise, l'auteure écrit : Tchernobyl aurait été oublié sans Fukushima¹⁹⁶. La mémoire de Tchernobyl est également réactualisée au Japon, comme en témoigne la réédition de *La Supplication*¹⁹⁷ de Svetlana Alexievitch. Certaines œuvres japonaises citées dans notre liste évoquent Tchernobyl, notamment le

¹⁹⁰ Cécile Duquenne, *La littérature de l'après-11 mars 2011 entre France et Japon : une étude comparée (2011-2013)*, sous la direction d'Alexis Nuselovici et de Cécile Sakai, thèse de doctorat en littérature générale et comparée, soutenue à l'Université d'Aix-Marseille le 4 octobre 2019.

¹⁹¹ Elfriede Jelinek, *Hikari no nai* 『光のない。』 (Sans lumière), trad. Hayashi Tatsuki, Hakusuisha, septembre 2012 ; rééd. mars 2021. La première édition japonaise comprend deux autres textes : *Wolken.Heil, Kein Licht-Epilog ?* et *Rechnit*, alors que la réédition, *Kein Licht*, l'épilogue et le prologue.

¹⁹² 三浦基 (né en 1973) 地点

¹⁹³ 高山明 (né en 1969) Port B

¹⁹⁴ Sasaki Atsushi, *Situations, op. cit.*, p. 158-169. Kimura cite aussi cette œuvre de Jelinek, mais pour souligner la portée mondiale de la crise nucléaire : « Fukushima est une problématique qui doit être discutée dans le monde entier ». 「フクシマは世界中で語られるべき課題」 Kimura Seko, *Sonogo no shinsaigo bungakuron, op. cit.*, p. 71-75 (citation, p. 75).

¹⁹⁵ Mechtild Borrmann, *L'Envers de l'espoir (Die andere Hälfte der Hoffnung, 2014)*, trad. Sylvie Roussel, le Masque, 2016 ; *Kibô no kataware* 『希望のかたわれ』 (Fragments d'espoir), trad. Akasaka Momoko, Kawade shobô shinsha, août 2015. Kimura mentionne ce roman, voir Kimura Saeko, *Sonogo no shinsaigo bungakuron, op. cit.*, p. 104-106.

¹⁹⁶ Mechtild Borrmann, *Kibô no kataware, op. cit.*, p. 307-308.

¹⁹⁷ Svetlana Alexievitch, *La Supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse* (1997), trad. Galia Ackerman et Pierre Lorrain, J.-C. Lattès, 1998 ; rééd. J'ai lu, 1999 ; *Cherunobuiri no inori : mirai no monogatari* 『チェルノブイリの祈り : 未来の物語』 (Prière de Tchernobyl : récit du futur), trad. Matsumoto Taeko, Iwanami shoten, 1998 ; rééd. juin 2011. Notons une adaptation cinématographique sortie en 2016 : *La Supplication (Voices of Chernobyl)* de Pol Cruchten.

recueil de nouvelles de Kurokawa Sô de 2012¹⁹⁸. L'autre roman notable est un récit d'anticipation taïwanais, *Ground Zero*¹⁹⁹ de Egoyan Zheng, qui met en scène une crise nucléaire semblable à celle de 2011 dans un futur très proche à Taïwan. Selon le traducteur japonais, le roman aurait eu un effet incitateur pour le mouvement anti-nucléaire à Taïwan²⁰⁰, le premier en Asie à avoir décidé de sortir du nucléaire en 2017.

Enfin, citons trois récits en anglais. D'abord, le roman de Ruth Ozeki, *En même temps, toute la terre et tout le ciel (A Tale for the Time Being)*²⁰¹, qui alterne la fiction du journal intime d'une jeune fille de Tokyo et le récit d'une universitaire ayant trouvé ce journal sur une plage. Les deux autres titres sont des reportages : *Fukushima : dans la zone interdite (Into the Forbidden Zone)*²⁰² de William T. Vollmann et *Les Fantômes du tsunami (Ghosts of the Tsunami)*²⁰³ de Richard Lloyd Parry. Ils présentent un contraste intéressant à plusieurs titres : le premier, publié peu après la catastrophe et non traduit en japonais, se focalise sur le sujet du nucléaire d'un regard critique, tandis que le second, paru en 2017 et traduit en japonais l'année suivante, rassemble les histoires tragiques de sinistrés du tsunami en un drame appelant à la compassion.

Ainsi, on peut constater que la catastrophe de 2011 a eu un impact en dehors du Japon, en suscitant plusieurs séries d'œuvres variées. Cette production est accompagnée par des travaux critiques qui se développent au Japon, mais aussi au niveau international, et que nous allons maintenant examiner.

¹⁹⁸ Kurokawa Sô, *Itsuka kono sekai de okotte ita koto*, *op. cit.*, voir *supra*, p. 57.

¹⁹⁹ Egoyan Zheng 伊 格言 (エゴヤン), *Guraundo zero : Taiwan daiyon genpatsu jiko* 『グラウンド・ゼロ = GROUND ZERO : 台湾第四原発事故』 (零地点 *Lind di dian = Groundzero*, 2013), trad. Kuramoto Tomoaki, Hakusuisha, août 2017.

²⁰⁰ Voir la postface du traducteur japonais, *ibid.*, p. 321-333.

²⁰¹ Ruth Ozeki (née en 1956), *En même temps, toute la terre et tout le ciel (A Tale for the Time Being)*, 2013), trad. Sarah Tardy, Belfond, 2013 ; *Arutoki no monogatari* 『あるときの物語上・下』 (Le récit d'un jour), trad. Tanaka Fumi, Hayakawa shobô, février 2014. Sur ce roman, voir Haga Kôichi, *Posuto <3・11> shôsetsuron*, *op. cit.*, p. 299-323.

²⁰² William T. Vollmann, *Fukushima : dans la zone interdite (Into the Forbidden Zone)*, 2011), trad. Jean-Paul Murlon, Auch : Tristram, 2012.

²⁰³ Richard Lloyd Parry, *Les Fantômes du tsunami (Ghosts of the Tsunami)*, 2017), trad., Pierre Reignier, Payot, 2018 ; *Tsunami no reitachi : san ichiichi shi to sei no monogatari* 『津波の霊たち : 3・11 死と生の物語』 (Les fantômes du tsunami : le 11 mars, récit de la vie et de la mort), trad. Hamano Hiromichi, Hayakawa shobô, janvier 2018 ; rééd. janvier 2021.

4. Les études sur la littérature post-catastrophe

Nous avons repéré une trentaine d'ouvrages en japonais ou en langues occidentales qui nous paraissent importants, incluant les plus récents de fin 2021. On peut d'emblée présenter deux remarques générales : la scène critique semble se constituer en parallèle avec la production d'œuvres, les premiers travaux suivant de près la publication de créations ; il n'existe pas encore d'ouvrage théorique qui serait déterminant, même si les études de Kimura et de plusieurs autres critiques semblent incontournables. Il conviendrait ici de proposer une réflexion globale sur le rapport entre la création et la critique dans la littérature post-catastrophe. Cependant, nous nous limiterons à quelques commentaires au fil de notre relevé, d'abord de la littérature critique en japonais puis de celle en langues occidentales.

Les études en langue japonaise

Avant de présenter les travaux critiques qui nous semblent les plus importants, nous citerons quelques ouvrages qui mettent en perspective les œuvres post-catastrophe après mars 2011 avec celles de désastres antérieurs. On peut distinguer trois types d'analogies établies.

Le premier est une comparaison avec des œuvres de séismes antérieurs. Peu après mars 2011, plusieurs publications ont revisité les écrits classiques ou modernes issus d'un désastre, en rappelant le rôle de la littérature pour la construction d'une mémoire collective²⁰⁴. Quelques études mettent en parallèle les œuvres après mars 2011 et celles traitant des séismes du Kantô (1923) ou de Kôbe (1995) pour souligner aussi le rôle de la littérature en tant que gardienne de la mémoire²⁰⁵. Le deuxième type d'analogie se développe avec la littérature de la bombe atomique. On peut citer deux ouvrages : *Shisha*

²⁰⁴ Voir notamment : Shimura Kunihiko (dir.), *Daishinsai no kiroku to bungaku* 『大震災の記録と文学』 (Les archives de grands désastres et la littérature), Bensei shuppan, juillet 2011 ; Ishii Masami, *Bungôtachi no Kantô daishinsai taikenki* 『文豪たちの関東大震災体験記』 (Écrits d'expériences du séisme de Kantô par les grands écrivains), Shôgakusan, août 2013.

²⁰⁵ Voir notamment : Suzuki Akira, *Bungaku ni egakareta daishinsai : chinkon to kikyû* 『文学に描かれた大震災：鎮魂と希求』 (Les grandes catastrophes décrites dans la littérature : l'apaisement des âmes et l'espérance), Seishidô, avril 2016 ; Maeda Jun, *Jishin to bungaku : saiyaku to tomo ni ikite iku tame no bungakushi* 『地震と文学：災厄と共に生きていくための文学史』 (Tremblements de terre et littérature : l'histoire littéraire pour vivre avec la catastrophe), Kasama shoin, août 2016.

no koe, seija no kotoba (Voix des morts, mots des vivants)²⁰⁶ de Komori Yôichi et *Genpatsu to genbaku no bungaku* (Littérature du nucléaire et de la bombe atomique)²⁰⁷ de Kobayashi Takayoshi. Ces deux critiques interprètent les romans post-catastrophe à la lumière des récits de la bombe atomique qui mettent en avant non pas l'explosion, mais le monde de l'après ainsi que la vie des *hibakusha* (irradiés). Si Kobayashi cite assez peu de textes post-Fukushima, Komori examine des œuvres récentes de poètes et de romanciers²⁰⁸. Pourtant, son analyse la plus poussée porte sur les œuvres sans lien direct avec l'événement de 2011, en soulignant l'engagement éthique chez Natsume Sôseki, Miyazawa Kenji et Ôe Kenzaburô. Un dernier type d'analogie, parodique cette fois, peut être établi avec la littérature issue de la Seconde Guerre mondiale. On peut mentionner deux ouvrages de deux écrivains déjà cités : "*Ano sensô*" kara "*kono sensô*" e (De l'autre guerre à cette guerre)²⁰⁹ de Takahashi Gen.ichirô et *Sennengo ni ikinokoru tame no seishun shôsetsu kôza* (Lectures de romans de jeunesse pour survivre mille ans plus tard)²¹⁰ de Satô Yûya. En parcourant les textes de divers genres avec son style parodique, Takahashi révèle la situation post-catastrophe dans la perspective d'une guerre et critique l'autocensure générale ainsi que la bienséance conformiste qui se sont imposées après mars 2011. L'ouvrage de Satô, écrit avant et après la catastrophe, présente des pastiches de romans connus de l'après-guerre. L'auteur qui a débuté dans le domaine des *ranobe* ou *raito noberu* (*light novel*), genre lié au divertissement jeunesse²¹¹, critique également

²⁰⁶ Komori Yôichi, *Shisha no koe, seija no kotoba : bungaku de tou genpatsu no Nihon* 『死者の声、生者の言葉 : 文学で問う原発の日本』 (Voix des morts, mots des vivants : le Japon des centrales mis en cause par la littérature), Shin Nihon shuppan, février 2014.

²⁰⁷ Kobayashi Takayoshi, *Genpatsu to genbaku no bungaku : posuto Fukushima no kibô* 『原発と原爆の文学 : ポスト・フクシマの希望』 (La littérature du nucléaire et de la bombe atomique : l'espérance post-Fukushima), Seishidô, mars 2016.

²⁰⁸ L'auteur traite entre autres les œuvres de deux poètes de Fukushima, Wakamatsu Jôtârô et Wagô Ryôichi, et des romanciers représentatifs comme Kawakami Hiromi, Itô Seikô.

²⁰⁹ Takahashi Gen.ichirô, "*Ano sensô*" kara "*kono sensô*" e 『「あの戦争」から「この戦争」へ』 (De l'autre guerre à cette guerre), (*Bungakukai*, avril 2012-août 2014), Bungei shunjû, décembre 2014.

²¹⁰ Satô Yûya, *Sennengo ni iki nokoru tame no seishun shôsetsu kôza* 『1000年後に生き残るための青春小説講座 = Lectures of Novels to Survive After 1000 Years』, (*Gunzô*, avril, septembre 2010, décembre 2012, avril et juin 2012), Kôdansha, janvier 2013.

²¹¹ Le terme *raito noberu* ライトノベル, abrégé en *ranobe* ラノベ, est un néologisme apparu au début des années 2000. Il désigne un ensemble de romans de divertissement, destiné au public de jeunes adultes, caractérisé par l'influence des mangas et l'illustration abondante qui accompagne le texte. Il ne semble pas exister de définition précise. Voir l'entrée : « raito noberu » ライトノベル, *Nihon daihyakka zensho / Encyclopedia Nipponica* 『日本大百科全書』 [en ligne], Shôgakukan, (1984) 1994, Japan Knowledge.

la réticence dans le milieu de la littérature artistique à évoquer la catastrophe ainsi que son conformisme institutionnel.

Si les analogies avec des œuvres antérieures peuvent présenter des limites pour étudier des représentations des aspects inédits de la catastrophe de 2011, la comparaison avec les œuvres relatives aux survivants de la bombe, *hibakusha*, mériterait une attention particulière. Voyons maintenant de plus près comment se distinguent sept des critiques, déjà cités concernant l'œuvre post-catastrophe de Furukawa, dans l'ordre de publication de leurs ouvrages²¹².

Sept critiques

Jinno Toshifumi a publié, peu après la catastrophe, un ouvrage rédigé avant mars 2011 qui présente des romans japonais depuis la guerre de Golfe²¹³ dans un contexte mondial. De la même manière, son livre *Sekaishi no naka no Fukushima* (Fukushima dans l'histoire du monde) (décembre 2011) intègre, dans sa réflexion, des mouvements contestataires tels que le Printemps arabe et *Occupy Wall Street*. L'auteur se penche sur le poète de Nagasaki, Yamada Kan²¹⁴, *hibakusha* anticonformiste, qui s'est opposé à Nagai Takashi²¹⁵, lequel aurait incité les victimes au silence avec sa pensée du sacrifice. Il trouve dans la poésie de Yamada un modèle pour la littérature post-Fukushima²¹⁶ et souligne une force de contestation dans la parole du rappeur originaire de Fukushima, nommé Kitsunebi²¹⁷, dont l'engagement dépasse la contestation anti-nucléaire, posture d'une certaine manière comparable à celle de Furukawa.

²¹² Pour les noms en japonais de ces critiques et les références bibliographiques, voir la liste plus haut, p. 46-47.

²¹³ Jinno Toshifumi, *Sensô e, bungaku e : "sonogo" no sensô shôsetsuron* 『戦争へ、文学へ : 「その後」の戦争小説論』 (Vers la guerre, vers la littérature : une théorie du roman de guerre *depuis lors*), Shûeisha, juin 2011.

²¹⁴ Yamada Kan 山田かん (1930-2003), de son vrai nom Yamada Hiroshi 山田寛.

²¹⁵ Nagai Takashi 永井隆 (1908-1951), médecin, écrivain et chrétien, lui aussi *hibakusha*. Sa pensée problématique est examinée dans plusieurs ouvrages critiques après Fukushima comme ceux de Kawamura Minato et de Katô Norihiro.

²¹⁶ Jinno Toshifumi, *Sekaishi no naka no Fukushima*, *op. cit.*, p. 35-53.

²¹⁷ Jinno Toshifumi, « Kotoba naki hito no koe o daiben suru » 「言葉なき人の声を代弁する」 (Se faire porte-parole de ceux qui n'ont pas de mots), *ibid.*, p. 119-157. Sur le rappeur, Kitsunebi 狐火, voir aussi son site officiel. URL : <https://www.butterflyunderflaps.com/> (dernière consultation le 14 septembre 2022). Notons que depuis le 14 mars pendant trois mois, il a publié en ligne une chanson toutes les semaines au sujet de la catastrophe. Ces chansons sont éditées dans son cinquième album *Play For Final*.

Kawamura Minato a immédiatement réagi à la catastrophe en rédigeant les deux ouvrages critiques parus en 2011 : l'un en socio-politique²¹⁸ et l'autre en culture populaire²¹⁹. Dans son étude *Shinsai genpatsu bungakuron* (De la littérature de la catastrophe et du nucléaire) (mars 2013), il revisite plusieurs romans antérieurs sur le nucléaire, mettant en évidence les lacunes du discours critique sur ce sujet. Dans un chapitre : « La littérature antinucléaire et la littérature pronucléaire »²²⁰, il développe une vision binaire en classant des œuvres et des écrivains selon leur position par rapport au nucléaire. Il condamne par exemple Ogino Anna qui aurait contribué à maintenir le mythe de la sécurité nucléaire²²¹. Si son ouvrage peut paraître plus idéologique que littéraire, il est exemplaire par son engagement critique, basé sur son érudition. Il traite également des films japonais ou étrangers sur le nucléaire, fournissant une filmographie de deux cent cinquante-deux œuvres²²². En 2016, il présente un bilan sur « la critique littéraire après la catastrophe »²²³ autour du polar nucléaire, comme nous l'avons déjà mentionné. Dans un article de l'année suivante²²⁴, il analyse le thème de la lumière dans les romans post-catastrophe de Tsushima Yûko et aussi dans plusieurs œuvres d'autres auteurs²²⁵.

C'est Kimura Saeko qui pose la première base d'études critiques sur la littérature post-catastrophe. Comme dans les études classiques dont elle est spécialiste, elle propose de nouvelles perspectives dans les études littéraires et culturelles avec son ouvrage *Shinsaigo bungakuron* (Sur la littérature post-catastrophe) (novembre 2013)²²⁶. Elle y mobilise sa vaste culture pour examiner une trentaine d'œuvres littéraires ou cinématographiques japonophones, mais aussi étrangères. Dès le premier chapitre, elle

²¹⁸ Kawamura Minato, *Fukushima genpatsu jinsaiki : anzen shinwa o katatta hitobito* 『福島原発人災記 : 安全神話を騙った人々』 (Notes de la catastrophe humaine à la centrale Fukushima : les hommes qui ont ourdi le mythe de la sécurité), Gendai shokan, avril 2011.

²¹⁹ Kawamura Minato, *Genpatsu to genbaku, op. cit.*

²²⁰ « Han-genpatsu to genpatsu suishin no bungaku » 「反原発と原発推進の文学」 *Ibid.*, p. 63-77.

²²¹ *Ibid.*, p. 26-34. La critique cite comme exemple le livre d'Ogino, destiné pour la promotion de l'énergie nucléaire : Ogino Anna, *Anna no enerugî kankô* 『アンナのエネルギー観光』 (Le tourisme d'Anna pour les ressources énergétiques), Ei shuppansha, mars 2004.

²²² Kawamura Minato, *Shinsai genpatsu bungakuron.*, p. 176-285.

²²³ Kawamura Minato, « Shinsaigo no bungaku hihyô », art. cit.

²²⁴ Kawamura Minato, « Hikari to no tatakai : Fukushima kara tôku hanarete » 「光との戦い : フクシマから遠く離れて」 (Le combat contre la lumière : loin de Fukushima), *Gunzô*, avril 2017, p. 151-174.

²²⁵ Il aborde également les romans d'Ikezawa Natsuki, de Kobayashi Erika, de Murata Kiyoko, de Gen.yû Sôkyû et de Furukawa Hideo (pour celui-ci, voir *ibid.*, p. 167). Voir également sa monographie : Kawamura Minato, *Tsushima Yûko : hikari to mizu wa chi o ôeri* 『津島佑子 光と水は地を覆えり』 (Tsushima Yûko : la lumière et l'eau couvrirent la terre), Inscript, janvier 2018.

²²⁶ Voir Cécile Sakai, « KIMURA Saeko 木村朗子, *Sono go no shinsaigo bungakuron* », art. cit.

pose une question cruciale, celle de « l'éthique du récit après la catastrophe »²²⁷. Si son corpus très riche et varié ne lui permet pas d'approfondir l'analyse de chaque œuvre, elle en dégage plusieurs thèmes communs tels que la résistance à la censure, la survie dans une « société irradiée »²²⁸ et la figure de l'ours en particulier. Concernant les films, elle se propose de les lire comme des récits tissés d'images²²⁹, en soulignant l'importance de la narration chez les réalisateurs. L'une des particularités de son travail consiste à croiser les points de vue interne et externe au Japon, comme dans le chapitre consacré à des œuvres en langue étrangère en l'occurrence le français.²³⁰

Son deuxième livre, *Sonogo no shinsaigo bungakuron* (La post-théorie de la littérature post-catastrophe) (janvier 2018), s'inscrit dans la continuité du premier. Il traite également d'un corpus aussi nombreux que varié, composé de romans, de pièces de théâtre, de films, mais en approfondissant davantage le côté théorique. On peut noter deux nouveautés par rapport à l'ouvrage précédent. Premièrement, l'auteure réenvisage la littérature post-catastrophe sous l'angle des conditions littéraires, en soulignant la nécessité d'interroger la « manière de traiter les problématiques »²³¹. Secondement, elle recourt aux théories occidentales connues : Judith Butler pour examiner la représentation des minorités sociales davantage fragilisées après la catastrophe, ainsi que Jacques Derrida pour élaborer une « hantologie de la littérature post-catastrophe »²³². Celle-ci permet d'éclairer une double représentation : les morts dont le deuil est impossible et la peur nucléaire qui hante le monde. Nous rappelons que ses travaux sont les mieux connus dans la communauté critique internationale.

²²⁷ 「物語ることの倫理」 Kimura Saeko, *Shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 17-61.

²²⁸ Voir le chap. IV : « Hibaku shakai o ikinobiru tame no shōsetsu » 「被曝社会を生き延びるための小説」 (Les romans pour survivre à la société irradiée), *ibid.*, 85-112.

²²⁹ Voir le chap. V : « Eizō to iu monogatari o yomu » 「映像という物語を読む」 (Lire le récit d'images), *ibid.*, p. 143-166.

²³⁰ Voir le chap. VI : « Gaikokugo ni yoru shinsai no hyōgen : Furansu no baai » 「外国語による震災の表現：フランスの場合」 (Représentations de la catastrophe dans des langues étrangères : le cas de la France), *ibid.*, p. 167-189.

²³¹ « Il faut réinterroger la littérature après la catastrophe, réfléchir à la manière de traiter les problématiques. » 「震災後の文学を問い直し、震災後の問題系をどのように論じるかが問題なのである。」 Kimura Saeko, *Sonogo no shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 40-41.

²³² Voir les chap. V et VI : « Shinsaigo bungaku no hyōzairon » 「震災後文学の憑在論 (hauntology)」 (L'hantologie de la littérature post-catastrophe) ; « Fukushima igo no sūkō to fuan no hyōzairon » 「フクシマ以後の崇高と不安の憑在論」 (L'hantologie du sublime et de l'inquiétude de l'après-Fukushima), *ibid.*, p. 165-221.

Sasaki Atsushi, après un ouvrage sur la création post-catastrophe d'œuvres artistiques²³³, a publié *Shichuêshonzu : igo o megutte* (Situations : autour de l'après) (décembre 2013) qui traite des textes littéraires et aussi des films et pièces de théâtre. Le titre faisant allusion au travail de Sartre, l'auteur se propose de réfléchir aux possibilités d'engagement littéraire et artistique face à la triple catastrophe²³⁴. Il se focalise alors autant sur les conditions de production que sur les œuvres, interrogeant l'indicible, la légitimité de la parole, les limites de la fiction, des marges d'action et la création en situation de crise. Il souligne également un changement de lecture : le lecteur tend à projeter le monde de « l'après » dans les récits écrits avant mars 2011 ou dans les histoires situées antérieurement à la catastrophe, mais écrites après²³⁵.

Les travaux principaux de ces quatre critiques sont réalisés moins de trois ans après la catastrophe, excepté le deuxième livre de Kimura. Ensuite, nous n'avons pas repéré d'études notables jusqu'en 2018, année de parution de deux autres ouvrages. Le premier est de Kuroko Kazuo, l'un des spécialistes engagés de la littérature de la bombe atomique depuis les années 1980²³⁶. Dans son ouvrage paru en mars 2013²³⁷, il se penche essentiellement sur les discours publics de Yoshimoto Takaaki, d'Ôe Kenzaburô et de Murakami Haruki. Mais dans *Genpatsu bungakushi-ron* (Sur l'histoire de la littérature du nucléaire) (juin 2018), il propose une perspective historique à travers les œuvres d'une trentaine d'auteurs dans l'objectif de mesurer le discours littéraire à l'aune de « la force d'opposition au nucléaire »²³⁸. Son étude d'approche politique traitant de différents

²³³ Sasaki Atsushi, *Hihyô jikûkan* 『批評時空間』 (L'espace-temps de la critique), (*Shinchô*, janvier 2011-mai 2012), Shinchôsha, octobre 2012. Notons que Furukawa a écrit un article sur ce livre, soulignant la portée littéraire du discours critique : Furukawa Hideo, « Kandô to konran ni tadoritsuku hihyô » 「感動と混乱に辿り着く批評」 (Une critique qui finit dans l'émotion et la confusion), *Nami*, novembre 2012, p. 34-35. URL : https://ebook.shinchosha.co.jp/nami/201211_14/ (dernière consultation le 14 septembre 2022).

²³⁴ Sasaki Atsushi, *Situations*, *op. cit.*, p. 281-282.

²³⁵ Voir Sasaki Atsushi, *ibid.*, p. 79-109. Il analyse comme exemple deux romans : Abe Kazushige, *Kuêsâ to jûsanbanme no hashira* 『クエーサーと13番目の柱』 (Quasar et la treizième colonne), (*Gunzô*, février-avril 2012), juillet 2012 ; rééd. juillet 2015, et Shibasaki Tomoka, *Watashi ga inakatta machi de*, *op. cit.*

²³⁶ On peut citer quelques-uns de ses travaux : Kuroko Kazuo, *Genbaku bungakuron* 『原爆文学論』 (Sur la littérature de la bombe atomique), Sairyûsha, juillet 1993 ; *Genbaku wa bungaku ni dô egakarete kita ka* 『原爆は文学にどう描かれてきたか』 (Comment la littérature a dépeint la bombe atomique), Hassakusha, août 2005.

²³⁷ Kuroko Kazuo, *Bungakusha no "kaku Fukushima-ron"* 『文学者の「核・フクシマ論」』 ("Sur le nucléaire et Fukushima" chez les écrivains), Sairyûsha, mars 2013.

²³⁸ Ainsi, l'auteur écrit dans la préface : « En considérant l'histoire de la littérature sur le nucléaire – et sur Fukushima, je me suis demandé si ces œuvres traitant du nucléaire contribuent finalement à "la force

genres d'écrits : romans artistiques, romans de genres, poèmes, reportages, dresse à sa manière un panorama historique sur les œuvres post-nucléaire depuis 1945.

Le deuxième spécialiste est Haga Kôichi qui, formé aux États-Unis, a présenté la première étude écocritique et post-coloniale sur la littérature post-catastrophe, *Posuto <3.11> shôsetsuron* (Sur le roman post-11 mars) (juin 2018). L'auteur avance la thèse suivante : la catastrophe de 2011 a eu pour effet de basculer le roman japonais vers la « littérature environnementale », « nouveau paradigme du XXI^e siècle »²³⁹. En recourant aux théoriciens comme Jane Bennett, Donna Haraway, Timothy Morton, il analyse une vingtaine de romans pour souligner la « lenteur » du roman « en tant que médium » d'expression²⁴⁰, capable en cela de résister à « la violence lente » (slow violence) de la destruction des environnements écologiques. On peut noter qu'il tend parfois à illustrer ces théories dans une approche que l'on pourrait qualifier d'inductive. En outre, on pourrait sans doute discuter de la notion de « lenteur » appliquée au roman japonais. Dans tous les cas, son ouvrage constitue une référence importante pour l'approche écocritique des romans post-catastrophe, accessible également au niveau international via sa version en anglais, *The Earth Writes* (2019).

Enfin, plus récemment, l'ouvrage de Chiba Kazumiki, *Gendai bungaku wa "shinsai no kizu" o iyaseru ka* (La littérature contemporaine peut-elle soulager les blessures du désastre ?) (mars 2019), se penche sur les thèmes du deuil et de la mélancolie dans des œuvres post-catastrophe d'une dizaine d'auteurs, mais aussi dans l'œuvre de Miyazawa Kenji. En s'appuyant sur la psychanalyse, la philosophie et la religion, en plus des analyses littéraires, le critique examine la manière dont le récit prend en charge des événements éprouvants. La question essentielle qu'il pose est plus existentielle que chez les autres critiques : de quelle manière l'homme est-il confronté à la catastrophe, à la

d'opposition au nucléaire" ». 「原発・フクシマを主題にした文学の歴史を顧み、そしてそのような原発を主題とした作品群が果たして「反原発」の力になりえているのかを考えようとした」 Kuroko Kazuo, *Genpatsu bungakushi-ron*, op. cit., p. 12.

²³⁹ « Le "roman" qui est le plus lent des médiums pour exprimer la catastrophe [...] s'oriente vers la "littérature environnementale" [...]. La Grande catastrophe de l'Est du Japon a eu pour effet de pousser le roman japonais vers le paradigme du XXI^e siècle qui est "l'ère de l'environnement". » 「災害を表現するメディアとして最もスピードの遅い「小説」は（略）「環境文学化」しつつある（略）東日本大震災は日本の小説を「環境の時代」である二十一世紀のパラダイムへと押し上げる働きをした。」 Haga Kôichi, *Posuto <3.11> shôsetsuron*, op. cit., p. 16.

²⁴⁰ « Le roman en tant que médium "lent" ». 「「遅い」メディアとしての小説」 *Ibid.*, p. 349.

mort ?²⁴¹. Il semble chercher à démontrer l'exemplarité du discours littéraire comme témoignage d'une expérience devant la perte irrémédiable.

Pour de « petites résistances »

Deux auteurs plus largement connus comme essayistes au Japon, Saitô Tamaki et Katô Norihiro, doivent être mentionnés, optant pour deux approches divergentes de la littérature post-catastrophe. Dans son ouvrage de 2012 que nous avons déjà cité²⁴² et dans une série de deux articles : « “Saikan” no bungaku » (Sur la littérature de *l'entre-catastrophes*)²⁴³ (2013), Saitô extrait plusieurs caractéristiques des premières fictions post-catastrophe, que l'on peut résumer sous forme de liste : le récit « bricolé »²⁴⁴, le refus de symbolisation de la catastrophe, la confusion des temporalités, l'absence de point de vue global sur le récit, le sentiment de communauté avec les morts et la référence à des désastres antérieurs. Pour sa part, Katô montre les limites d'une théorisation dans son texte « Saigo to bungaku » (L'après-catastrophe et la littérature)²⁴⁵. Après mars 2011, il observe l'« émergence d'une société des émotions » (*kandô shakai*)²⁴⁶, citant l'exemple d'un roman écrit avant la catastrophe et devenu un best-seller après²⁴⁷, qui traite des commandos suicide de la Seconde Guerre mondiale sur le fond d'une trame familiale avec pour seule finalité une dramatisation non historique. Katô plaide pour une littérature sérieuse qui refuse les manipulations. Dans ce cadre, il propose une analyse du roman de Shibasaki Tomoka, *Watashi ga inakatta machi de* (Dans la ville où je n'étais pas)²⁴⁸, qui

²⁴¹ Chiba Kazumiki, *Gendai bungaku wa “shinsai no kizu” o iyaseru ka*, op. cit., p. v. et 1.

²⁴² Voir *supra*, p. 37, 40 et 46.

²⁴³ Saitô Tamaki, « Tomoni aru, “shisha” tachi to : “saikan” no bungaku ni tsuite (zenpan) » 「ともにある、「死者」たちと：「災間」の文学について（前編）」 (Être ensemble, avec *les morts* : sur la littérature de *l'entre-catastrophes* - premier volet) ; « “Shisha” tachi wa doko de kataru no ka : “saikan” no bungaku ni tsuite (kôhen) » 「「死者」たちはどこで語るのか：「災間」の文学について（後編）」 (Où parlent *les morts* ? : sur la littérature de *l'entre-catastrophes* - dernier volet), *Shôsetsu tripper*, printemps 2013, p. 270-278 ; été 2013, p. 376-390.

²⁴⁴ Saitô emprunte le terme de Takahashi Gen.ichirô qualifiant l'œuvre de Kawakami. Nous reviendrons sur ce sujet dans notre étude.

²⁴⁵ Katô Norihiro, « Saigo to bungaku » 「災後と文学」 (L'après-catastrophe et la littérature), (*Katô zemi nôto*, juillet 2013), *Sekai o wakaranai mono ni sodateru koto*, op. cit., p. 1-93.

²⁴⁶ 「感動社会」 *Ibid.*, p. 31-44.

²⁴⁷ Hyakuta Naoki, *Eien no zero* 『永遠の0』 (L'éternel zéro), Ôta shuppan, août 2006 ; rééd. juillet 2009 ; *The Eternal Zero*, tr. Chris Brynne and Paul Rubin, New York: Vertical, Inc. 2015. Le roman est vendu à plus de cinq millions d'exemplaires, avant d'être adapté au cinéma.

²⁴⁸ Pour la référence bibliographique, voir la liste plus haut, p. 59. Ce roman est examiné aussi par Saitô et Sasaki : sans dénoter la catastrophe de 2011, il la révèle à travers l'histoire de la disparition d'une personne, l'évocation d'autres désastres et une temporalité complexe contemporaine de l'événement réel.

témoigne de « petits combats », de « résistances peu visibles »²⁴⁹, luttant contre cette « société des émotions ». Il s'attache ainsi à des détails formels comme la structure du récit, les temporalités narratives, les techniques de dialogue, etc. Cet intérêt pour le texte inspire également notre approche de l'œuvre de Furukawa.

On ne peut pas clore ce panorama de la littérature critique japonaise sans mentionner quelques mouvements corrélés sur la scène de la science-fiction critique. En effet, deux ouvrages collectifs liés à notre thématique ont attiré l'attention. Le premier est *3.11 no mirai : Nihon, SF, sôzôryoku* (Futur du 11 mars : Japon, S.F., force créative)²⁵⁰ (septembre 2011) qui réunit une vingtaine d'articles de critiques, écrivains, réalisateurs et traducteurs²⁵¹. Il est édité par deux critiques relativement jeunes, Ebihara Yutaka et Fujita Naoya, sous la direction de deux figures représentatives de la science-fiction, l'écrivain Kasai Kiyoshi et le critique Tatsumi Takayuki²⁵². Le recueil propose des réflexions sur la création et l'imagination dans la science-fiction, en tant que réponses à la catastrophe, dans la mesure où la science-fiction a participé à la construction du Japon de l'après-guerre et celle de l'imaginaire de la fin du monde²⁵³. Dans sa préface, Komatsu Sakyô, auteur de *La Submersion du Japon*²⁵⁴, souligne le « sentiment d'échec de n'avoir pas pu imaginer l'ampleur d'un tel désastre naturel »²⁵⁵. Plusieurs articles abordent des romans antérieurs à la catastrophe pour analyser la représentation des sciences et

²⁴⁹ 「小さな戦い」「見えにくい抵抗」 Katô Norihiro, *Sekai o wakaranai mono ni sodateru koto*, *op. cit.*, p. 43.

²⁵⁰ Ebihara Y., Fujita N. (éd.), Kasai K. et Tatsumi T. (dir.), *3.11 no mirai : Nihon, SF, sôzôryoku* 『3. 11 の未来 : 日本・S F・創造力』 (Futur du 11 mars : Japon, S.F., force créative), Sakuhinsha, septembre 2011.

²⁵¹ On peut citer quelques auteurs connus : Sena Hideaki, Kotani Mari, Arai Motoko, Oshii Mamoru.

²⁵² Ebihara Yutaka (né en 1982), Fujita Naoya (né en 1983), Kasai Kiyoshi (né en 1948) et Tatsumi Takayuki (né en 1955). Sur la science-fiction au Japon ainsi que sur Kasai et sur Tatsumi, voir l'article : Tatsumi Takayuki, Kotani Mari et Denis Taillandier, « À propos de la science-fiction japonaise – Entretien avec Tatsumi Takayuki et Kotani Mari mené par Denis Taillandier », *ReS Futuræ* [en ligne], n° 9, 2017. DOI : 10.4000/resf.985.

²⁵³ Voir Kasai Kiyoshi, Tatsumi Takayuki et Yamada Masaki, « 3.11 to esuefuteki sôzôryôku » 「3. 11 と SF 的想像力」 (Le 11 mars et l'imagination de la S.F.), dans Ebihara Y., Fujita N. (éd.), Kasai K. et Tatsumi T. (dir.), *3.11 no mirai*, *op. cit.*, p. 25-74 (voir p. 30).

²⁵⁴ Komatsu Sakyô 小松左京 (1931-2011), *La Submersion du Japon* (日本沈没, 1973), trad. Shibata Masumi, Albin Michel, 1977. Dans ce roman, l'auteur le plus représentatif de la science-fiction depuis l'après-guerre met en scène la disparition de l'archipel à la suite d'un séisme, d'une éruption volcanique et d'un tsunami.

²⁵⁵ 「そのような自然災害の大きさを想像できなかった、ということに対する虚脱感」 Komatsu Sakyô, « Jobun – 3.11 ikô no mirai e » 「序文 - 3. 11 以降の未来へ」 (Préface : à l'avenir de l'après 3.11), dans Ebihara Y., Fujita N. (éd.), Kasai K. et Tatsumi T. (dir.), *3.11 no mirai*, *op. cit.*, p. 1-2 (citation, p. 2).

technologies relatives au nucléaire. Très riche, non limité aux œuvres littéraires, il permet de mieux comprendre certaines sources de la dystopie post-nucléaire.

L'autre livre, *Higashi Nihon daishinsaigo bungakuron* (De la littérature après la Grande catastrophe de l'Est du Japon)²⁵⁶ (mars 2017), est édité par un groupe nommé Genkaiken²⁵⁷. Il rassemble une dizaine d'articles de dix jeunes critiques²⁵⁸ en un volume de six cents pages. Plusieurs travaux apportent de nouvelles thèses sur la littérature post-catastrophe. Par exemple, Fujita Naoya examine plusieurs romans formant une « littérature de la reproduction » (*seishoku bungaku*)²⁵⁹ contrariée, notamment ceux de Murata Sayaka²⁶⁰. Toutefois, certaines affirmations paraissent discutables, comme l'idée d'absence de chef-d'œuvre dans la littérature post-catastrophe ou celle de la science-fiction, érigée en un unique moyen de décrire les rapports entre l'homme et les sciences²⁶¹.

Études internationales en japonais

Outre les études citées jusqu'ici, nous disposons de deux ouvrages importants, plus récents, qui réunissent des travaux de chercheurs japonais ou étrangers. Le premier est *Sekai no naka no <posuto 3.11> : Yôroppa to Nihon no taiwa* (Le post-11 mars dans le monde : dialogues entre l'Europe et le Japon)²⁶² (mars 2019) sous la direction de Tsuboi Hideo, Steffi Richter et Martin Roth. Dans le chapitre consacré à la littérature²⁶³, on peut lire cinq études portant respectivement sur le discours autour des morts, sur la notion de la littérature post-catastrophe, sur des romans de Tsushima Yûko, Yoshimura Man.ichi et

²⁵⁶ Groupe Genkaiken (dir.), *Higashi Nihon daishinsaigo bungakuron* 『東日本大震災後文学論』 (Sur la littérature après la Grand désastre de l'Est du Japon), Nan.undô, mars 2017.

²⁵⁷ 限界研 Groupe de critiques en littérature, en cinéma et en subculture, formé au milieu des années 2000.

²⁵⁸ Le livre est édité par Iida Ichishi, Sugita Shunsuke, Fujii Yoshinobu et Fujita Naoya avec Ebihara Yutaka, Tsuruba Nobuhiro, Tomizuka Ryôhei, Nishigai Satoshi, Miyamoto Dôjin et Watanabe Daisuke.

²⁵⁹ 「生殖文学」 Fujita Naoya, « “Sei” yori mo warui unmei » 「〈生〉よりも悪い運命」 (Le destin pire que *la vie*), dans Genkaiken (dir.), *Higashi Nihon daishinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 419-464.

²⁶⁰ Murata Sayaka 村田沙耶香 (née en 1979), *Satsujin shussan* 『殺人出産』 (L'accouchement meurtrier), (*Gunzô*, mai 2014), Kôdansha, juillet 2014 ; rééd. août 2016 ; *Shômetzu sekai* 『消滅世界』 (Le monde qui disparaît), (*Bungei*, automne 2015), Kawade shobô shinsha, décembre 2015 ; rééd. juillet 2018. L'auteure est lauréate du prix Akutagawa pour son roman, *Konbini* (コンビニ人間, 2016), trad. Mathilde Tamae-Bouhon, Denoël, 2018 ; rééd. réintitulée, *La Fille de la supérette*, Gallimard, 2019.

²⁶¹ Voir Genkaiken (dir.), *Higashi Nihon daishinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 23 et 272.

²⁶² Tsuboi H., S. Richter et M. Roth (dir.), *Sekai no naka no <posuto 3.11>*, *op. cit.*

²⁶³ « Hyôshô no kanôsei to fukanô sei » 「表象の可能性と不可能性」 (Possibilités et impossibilités de la représentation), *ibid.*, p. 168-278.

Takahashi Gen.ichirô²⁶⁴. Quant à l'autre ouvrage, il est entièrement consacré à la littérature : *Sekai bungaku to shite no <shinsaigo bungaku>* (La littérature post-catastrophe en tant que littérature mondiale)²⁶⁵ (mars 2021) sous la direction d'Anne Bayard-Sakai et Kimura Saeko. En un volume de plus de cinq cents pages, il réunit vingt articles critiques et trois textes de conférences du critique Numano Mitsuyoshi, ainsi que des écrivains Kimura Yûsuke et Itô Seikô. Comme l'explique son titre, le recueil interroge la littérature post-catastrophe en la situant sur le plan mondial. On remarque en particulier le recours à l'approche relevant de l'écocritique dans plusieurs articles. D'autre part, les mêmes auteurs reviennent souvent²⁶⁶, tendance que nous pouvons voir plus loin dans les études en langues occidentales. Ainsi, Anne Bayard-Sakai remarque dans son article une certaine stabilisation du corpus tournant autour de quelques dizaines d'œuvres tout au plus, comparable à « une sorte de phénomène de canonisation »²⁶⁷.

Enfin, signalons un ouvrage sur la littérature américaine, écrit par des chercheurs japonais et suscité par la catastrophe de 2011 : *Saigai no monogatari-gaku* (La science des récits du désastre)²⁶⁸ (mai 2014). Il regroupe une douzaine d'articles traitant d'œuvres d'auteurs américains²⁶⁹. Dans la préface, Naka Ryôko souligne l'objectif : étudier la manière dont la littérature s'engage librement dans la mémoire des désastres²⁷⁰ et, ce faisant, « jeter un pont »²⁷¹ au-delà du Japon, expression empruntée à Wagô Ryôichi²⁷², poète de Fukushima.

²⁶⁴ Les auteurs sont : Tsuboi Hideto, Anne Bayard-Sakai, Kimura Saeko, Tamura Miyuki et Nagase Kai.

²⁶⁵ Kimura S. et A. Bayard-Sakai (dir.), *Sekai bungaku to shite no <shinsaigo bungaku>*, op. cit.

²⁶⁶ Trois articles portent sur Tawada Yôko, deux sur Kimura Yûsuke et sur Kobayashi Erika.

²⁶⁷ 「一種のキャノン化現象」 Anne Bayard-Sakai, « Goraku shôsetsu to shite no shinsaigo shôsetsu, mata wa mitomerarezaru 3.11 go bungaku ni tsuite », *ibid.*, p. 496.

²⁶⁸ Naka Ryôko (dir.), *Saigai no monogatari-gaku* 『災害の物語学』 (La science des récits du désastre), Sekai shisôsha, mai 2014.

²⁶⁹ Poe, Merville, Steinbeck, Thoreau, Faulkner, E. Spencer, T. Kushner, Ph. Roth, etc. Notons que l'article de Fujii Hikaru cite *Ô chevaux* de Furukawa dans l'introduction, posant des questions suscitées par cette œuvre sur l'acte de raconter le désastre pour examiner des œuvres d'auteurs américains contemporains, Dave Eggers et Jayne Anne Philips : voir Fujii Hikaru, « Saigai no “ima” o megutte : Amerika to monogatari, sensô, dôbutsu » 「災害の「いま」をめぐって : アメリカと物語・戦争・動物」 (Autour du présent des désastres : récit, guerre, animal et l'Amérique), *ibid.*, p. 130-150.

²⁷⁰ Naka Ryôko, « Saigai to kotoba / monogatari » 「災害と言葉／物語」 (Désastres et mots / récits), dans Naka R. (dir.), *Saigai no monogatari-gaku*, op. cit., p. 3-19 (voir, p. 18).

²⁷¹ 「橋を架ける」 *Ibid.*, p. 18.

²⁷² Wagô Ryôichi 和合亮一 (né en 1968). Citons ses trois recueils parus peu après la catastrophe : *Jets de poèmes* (詩の礫, juin 2011), trad. Corinne Atlan, Toulouse : Érés, 2016 ; *Shi no mokurei* 『詩ノ黙礼』 (Saluts silencieux de poèmes), Shinchôsha, juin 2011 ; *Shi no kaikô* 『詩の邂逅』 (Rencontres de poèmes), Asahi shuppansha, juin 2011.

Études en langues occidentales

Comme nous avons pu le voir, les études japonophones sont principalement académiques, mais incluent également des essais pour le grand public. Les études écrites en langues occidentales sont pour la plupart académiques et publiées dans des revues scientifiques ou dans des ouvrages collectifs interdisciplinaires, dont une partie est déjà citée dans la liste des études sur Furukawa²⁷³. Nous citerons ici les titres d'ouvrage plutôt que d'extraire chaque article sur la littérature post-catastrophe, ceci afin d'éviter d'alourdir la liste, en distinguant deux ouvrages plus centrés sur la littérature et en suivant la chronologie de publication. Notre liste est arrêtée à 2019 et comprend les ouvrages publiés en français et en anglais²⁷⁴.

Ouvrages interdisciplinaires

1. Lisette Gebhardt and Yûki Masami (eds.), *Literature and Art after "Fukushima": Four Approaches*, Berlin: EB-Verlag, 2014.
2. Roy Starrs (ed.), *When the Tsunami Came to Shore: Culture and Disaster in Japan*, Boston: Leiden, 2014.
3. Thomas M. Bohn, Thomas Feldhoff, Lisette Gebhardt and Arndt Graf (eds.), *The Impact of disaster: Social and cultural approaches to Fukushima and Chernobyl*, Berlin: EB-Verlag, 2015.
4. Mark R. Mullins and Nakano Kôichi (eds.), *Disasters and Social Crisis in Contemporary Japan: Political, Religious, and Sociocultural Responses*, London: Palgrave Macmillan, 2015.
5. Barbara Geilhorn and Kristina Iwata-Weickgenannt (eds.), *Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster*, Oxford: New York: Routledge, 2016.
6. Christian Doumet et Michaël Ferrier (dir.), *Penser avec Fukushima*, Nantes : Cécile Defaut, 2016.
7. Pradyumna P. Karan and Suganuma Unryu (eds.), *Japan after 3/11: Global perspectives on the Earthquake, Tsunami, and Fukushima Meltdown*, Lexington: University Press of Kentucky, 2016
8. Christophe Thouny and Yoshimoto Mitsuhiro (eds.), *Planetary Atmospheres and Urban Society After Fukushima*, Singapore: Springer Verlag, 2017

²⁷³ Voir *supra*, p. 49-50.

²⁷⁴ Nous n'avons malheureusement pas accès à la littérature critique en d'autres langues occidentales, comme l'allemand, l'italien ou l'espagnol, ou encore en langues asiatiques comme le chinois ou le coréen. Mais on peut supposer qu'elle est moins abondante que celle en anglais.

Ouvrages littéraires

9. Wake Hisaaki, Suga Keijirô and Yûki Masami (eds.), *Ecocriticism in Japan*, Lanham: Lexington Books, 2018.
10. Rachel DiNitto, *Fukushima Fiction: The Literary Landscape of Japan's Triple Disaster*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2019.

Notons d'abord quelques points d'ordre général. La catastrophe semble devenir un sujet interdisciplinaire en études japonaises, voire un sujet comparatif croisé avec la catastrophe de Tchernobyl (3). Ensuite, les études centrées sur la littérature ne sont pas nombreuses, même si l'on en repère quelques articles dans des ouvrages interdisciplinaires en sciences humaines et sociales. Le troisième point est que le corpus dans ces études littéraires est assez restreint, traitant souvent des mêmes textes : reviennent quatre œuvres de Kawakami Hiromi, de Furukawa Hideo, de Takahashi Gen.ichirô et de Taguchi Randy²⁷⁵, ainsi que des nouvelles dans l'une des premières anthologies, *Soredemo sangatsu wa, mata = March Was Made of Yarn*²⁷⁶. Cela peut être dû au faible nombre d'œuvres éditées en livre avant 2013 ou 2014. Comme il est difficile de suivre de l'étranger le flux permanent des publications périodiques, le recours à des sources secondaires paraît indispensable, notamment les travaux des critiques japonais.

En rapport avec ce dernier point, on peut s'interroger sur la raison pour laquelle les chercheurs occidentaux se sont penchés aussi tôt sur des œuvres post-catastrophe. Outre la dimension mondiale du désastre nucléaire, il s'agissait sans doute pour eux, Occidentaux, de manifester leur solidarité avec le Japon en répondant en quelque sorte aux œuvres des auteurs japonais qui ont, eux aussi, rapidement réagi à la catastrophe. C'était aussi probablement un nouveau défi critique qu'il fallait tenter de relever. On peut d'ailleurs remarquer la récurrence de termes tels que « réponse », « réplique » ou « négociation » dans les titres ou les sous-titres cités dans la liste. Or, on peut se demander à quoi et de quoi *répond* une œuvre littéraire. Quel est l'objet de la négociation pour un

²⁷⁵ En plus des études déjà citées qui traitent d'*Ô chevaux*, six travaux portent sur le texte de Kawakami, de Takahashi ou de Taguchi : Rachel DiNitto, "Literature maps disaster", in B. Geilhorn and K. Iwata-Weickgenannt (eds.), *Fukushima and the Arts*, *op. cit.*, p. 21-38 ; Lisette Gebhardt, "Japanese Literature After Fukushima - Between Protest and "Healing", in T. M. Bohn *et al.* (eds.), *The Impact of Disaster*, *op. cit.*, p. 227-257 ; Tokita Tamaki, "The Post-3/11 Quest for True Kizuna", *The Asia Pacific Journal*, Vol. 13, 2015 ; "Do you accept this novel ?", *Japanese Studies*, Vol. 37, Issue 2, 2017, p. 227-245 ; Yûki Masami, "Post-Fukushima Discourses on Food and Eating", in L. Gebhardt and Yûki M. (eds.), *Literature and Art after "Fukushima"*, *op. cit.*, p. 37-51 ; "Langage and Imagination Before and After Fukushima", in T. M. Bohn *et al.* (eds.), *The Impact of Disaster*, *op. cit.*, p. 215-226.

²⁷⁶ Sur ce recueil, voir *supra*, p. 52.

discours littéraire ? La réponse à ces questions dépend bien entendu de l'idée de littérature, propre à chaque écrivain, lecteur, critique ou chercheur. Notons ici seulement que les quatre auteurs cités plus haut reprennent d'une façon ou d'une autre leurs textes antérieurs²⁷⁷, comme s'ils répondaient avant tout ou en partie de leur création antérieure.

Concernant les deux ouvrages littéraires (9 et 10), ils apportent de nouvelles perspectives théoriques sur la littérature post-catastrophe. *Ecocriticism in Japan* qui réunit des travaux de chercheurs japonais ou occidentaux se propose d'examiner la potentialité de récits ou d'images pour exprimer et comprendre des crises environnementales. La majorité d'entre eux traitent des œuvres issues de la triple catastrophe, du séisme de Kôbe, de Minamata ou de la bombe atomique, mais aussi au-delà. Le recueil offre un panorama écocritique sur des œuvres japonaises depuis le *Genji monogatari* jusqu'à une série de dessins animés, abordant des auteurs ou des réalisateurs représentatifs comme Ishimure Michiko²⁷⁸, Ôe Kenzaburô, Murakami Haruki, Kurosawa Akira, Miyazaki Hayao. Dans l'introduction, Yûki Masami distingue « ecocriticism in Japan » de « Japanese ecocriticism », qui inclut toutes sortes de pratiques au Japon comme à l'étranger, en soulignant l'enjeu de deux notions : celles de « nature » et d'« harmonie », afin de ne pas retomber dans l'exotisme sur le Japon du siècle dernier²⁷⁹. Ainsi l'étude de Doug Slaymaker dans cet ouvrage contourne-t-elle la vision de « nature-in-Japan » et de « nature writers »²⁸⁰ pour interpréter sur le fond les textes de Kaneko Mitsuharu et de Furukawa.

L'autre ouvrage monographique, *Fukushima Fiction* de Rachel DiNitto, examine une dizaine de romans ou nouvelles²⁸¹ incluant *Ô chevaux*. La critique américaine

²⁷⁷ Nous verrons dans notre étude le rôle de la réécriture dans le texte de Furukawa, en citant aussi les textes de Kawakami et de Takahashi. Rappelons que le roman de Taguchi, *Zôn nite*, peut s'inscrire dans la continuité de son roman sur Hiroshima et Nagasaki ainsi que de son essai sur Minamata et Tchernobyl : Taguchi Randy, *Hibaku no Maria* 『被爆のマリア』 (Maria irradiée), (*Bungakukai*, août 2005), Bungei shunjû, 2006 ; rééd. 2009 ; *Yorube naki jidai no kibô* 『寄る辺なき時代の希望』 (L'espérance au temps sans appui), Shunjûsha, 2006.

²⁷⁸ Citons ici son récit de Minamata : Ishimure Michiko, *Kukai jôdo* 『苦海浄土』 (Mer de douleur, Terre pure), Kôdansha, 1969 ; *Paradise in the Sea of Sorrow: Our Minamata Disease*, tr. Livia Monnet, Kyoto: Yamaguchi Publishing House, 1990 ; rééd. revue, Michigan: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2003.

²⁷⁹ Voir Yûki Masami, "Introduction: On Harmony with Nature: Toward Japanese Ecocriticism", in Wake H., Suga K. and Yûki M. (eds.), *Ecocriticism in Japan*, op. cit., p. 1-19 (citation, p. 2).

²⁸⁰ Doug Slaymaker, « Horses and Ferns », *ibid.*, p. 157.

²⁸¹ Citons les auteurs : Shigematsu Kiyoshi, Ikezawa Natsuki, Gen.yû Sôkyû, Kawakami Hiromi, Tsushima Yûko, Kurokawa Sô, Taguchi Randy, Tawada Yôko, Satô Yûya, Yoshimura Man.ichi, Hayashi Kyôko et Murakami Haruki. Plusieurs nouvelles sont issues de l'anthologie, *March Was Made of Yarn*.

souligne en particulier le rôle social des écrivains et de leurs récits en tant que médiateurs de l'expérience traumatique²⁸². En s'appuyant sur les théories qui s'inscrivent dans le *Nuclear Criticism* ou les *Nuclear Humanities*, elle rapproche les œuvres post-Fukushima de celles de la bombe atomique ou de Tchernobyl dans une perspective de la « nuclear fiction »²⁸³. Si cette ouverture paraît riche en potentialités, l'orientation peut paraître discutable, car elle est focalisée sur le degré de contestation sociale et politique contre l'autorité japonaise. Dans une certaine mesure, l'ouvrage semble traiter la fiction comme un reflet de la réalité ou l'œuvre comme une représentation de la critique même. Il convient cependant de souligner sa contribution pour faire connaître plus largement les œuvres post-catastrophe au lecteur anglophone.

Limites d'interprétation

Maintenant que nous avons présenté un panorama des œuvres de fiction et des critiques les plus notables, nous pouvons indiquer quelles sont nos limites d'interprétation. Comme nous l'avons vu surtout dans les études en langues occidentales, il y a des orientations assez récurrentes : la littérature de la contestation, la littérature du trauma et la littérature écologique. Pour l'interprétation orientée vers la littérature de la contestation sociale, culturelle ou politique à la façon de la « littérature engagée » du XX^e siècle, elle tend à se focaliser sur le contenu exprimé plus que sur la forme d'expression. Pourtant, on peut s'interroger sur l'efficacité des discours littéraires de nos jours. Si l'on suit Katô Norihiro, seule la culture visuelle de divertissement est capable de lever des tabous politiques dans des sociétés comme le Japon ou la Corée du Sud²⁸⁴. On notera néanmoins

²⁸² Ainsi, l'auteure écrit : « *Fukushima Fiction* highlights the ways in which writers mediate the experience of disaster as they strive to give it shape in language and the important social role fiction writers play in turning a disaster into narratives of trauma that speak to the concerns of global, national, and local audiences. » Rachel DiNitto, *Fukushima Fiction*, *op. cit.*, p. 10. On peut citer le titre des quatre chapitres qui composent le livre : « Voices from the Debris : Cultural Trauma and Disaster Fiction », « Tohoku on the Margins: Furukawa Hideo's *Horses* », « Hiroshima Encore: Return of the *Hibakusha* » et « Chernobyl and Beyond: A New Era of Nuclear Literature ».

²⁸³ Ainsi, l'auteure écrit : « By using the framework of nuclearity, I emphasize the ways in which Fukushima fiction engages with larger geopolitical and national discourses on the nuclear. » *Ibid.*, p. 124.

²⁸⁴ « Il est impossible de lever un tabou politique autrement que par la culture dans le monde où nous vivons aujourd'hui. [...] Sous certains régimes culturels, on peut lever un tabou politique de façon définitive et politique pour la première fois lorsqu'il est transformé en un objet qui "amuse visuellement", c'est-à-dire en divertissement. » 「政治的なタブーは、いま、私たちが生きているような世界では、文化的にしか解除できない。(略)ある文化的機制のもとでは、それが「視覚的に楽しめる」ようなものに、つまり、エンターテインメントに転化されたとき、はじめて最終的に、政治的に、解除さ

que l'œuvre littéraire peut constituer une source d'inspiration intermédiaire et donc conserver un certain pouvoir.

Les interprétations renvoyant à la littérature du trauma susciteraient quant à elles quelques réserves. Bien que les expériences d'auteurs puissent être qualifiées de traumatiques, notamment sur le plan psychique en raison de la menace nucléaire, le concept du trauma devrait sans doute être réservé aux témoins survivants ayant échappé à la mort, si l'on suit les propositions de Susan R. Suleiman au sujet des théories du trauma²⁸⁵. De plus, l'étiquette de « littérature traumatique » peut enfermer les œuvres et leur critique dans une rhétorique figée. Les travaux de Catherine Coquio ont en effet montré que la culture du trauma, comme celle de la mémoire, peut mener les textes dans l'impasse de la sacralisation ou du culte²⁸⁶. D'autre part, Alexandre Gefen souligne que l'idée d'écriture comme refuge contre le mal extérieur ou comme remède à la souffrance s'éloigne de l'idée de l'élaboration littéraire²⁸⁷.

Enfin, les recherches sur la relation entre littérature et écologie offrent sans doute de très nombreuses pistes à explorer²⁸⁸. Cependant, dans les approches que nous avons repérées, l'analyse thématique semble prédominante. Aussi, comme nous l'avons vu en citant *Ecocriticism in Japan*, il serait nécessaire de considérer avant tout la notion et la représentation de termes clés tels que « nature », « environnement », qui ne sont évidemment pas les mêmes d'une culture ou d'une langue à l'autre²⁸⁹. Au sujet de la nature, citons seulement les propos d'Ikezawa Natsuki après mars 2011 : « la force de la nature » sur l'archipel est constitutive de son histoire et du développement du bouddhisme²⁹⁰. Certaines œuvres post-catastrophe sont imprégnées de la vision de

れるのである。」 Katô Norihiro, *Haisha no sôzôryoku* 『敗者の想像力』 (La force imaginaire des vaincus), Shûeisha, mai 2017, p. 127-128.

²⁸⁵ Susan Rubin Suleiman, “Judith Herman and Contemporary Trauma Theory”, *Women's Studies Quarterly*, Vol. 36, No. 1/2, Spring-Summer, 2008, p. 276-281. DOI : 10.1353/wsq.0.0016.

²⁸⁶ Voir notamment Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, *op. cit.*

²⁸⁷ À ce sujet, voir Alexandre Gefen, « La culture du trauma », article dans le dossier : « Littérature et trauma », H. Merlin-Kajman (dir.), issu d'un colloque international sous l'égide du groupe de Transitions. URL : https://www.mouvement-transitions.fr/index.php/intensites/litterature-et-trauma/sommaire-de-litterature-et-trauma/1645-n-9-a-gefen-la-culture-du-trauma#_ftnref7 (dernière consultation le 14 septembre 2022).

²⁸⁸ Concernant la littérature écocritique en France, Alexandre Gefen suggère qu'elle peut avoir une importance pour ce siècle, aussi consistante que celle qu'avait la « littérature engagée » au XX^e siècle. Voir Alexandre Gefen, « De l'écologie à l'écocritique », *Esprit*, n° 427, mars 2021, p. 145-187. DOI : 10.3917/espri.2015.0145.

²⁸⁹ Voir notamment Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, 2005.

²⁹⁰ « Catastrophes et reconstruction semblent avoir constitué l'axe autour duquel l'histoire de ce pays s'est élaborée. Sur ce territoire, la force de la nature était telle que nous avons pris l'habitude de ne pas l'affronter

l'éphémère et de l'impermanence, elle-même liée à des usages religieux comme dans l'œuvre de Miyazawa Kenji ou d'Ishimure Michiko qui ont fait justement l'objet de relectures écocritiques, notamment en anglais.

Conclusion

Après avoir examiné les termes principaux liés à notre problématique et établi une liste des études sur l'œuvre Furukawa puis sur la littérature post-catastrophe, nous constatons de nouveau que notre terrain d'investigation ne possède pas de contours bien définis. S'il y a peu d'études approfondies sur l'œuvre de notre auteur, il n'y a pas encore non plus d'ouvrage critique décisif traitant la littérature post-catastrophe japonaise, que ce soit au Japon ou en Occident. Il semble difficile de situer de façon précise Furukawa dans ce champ nouveau qui est en cours de constitution et qui ne sera sans doute stabilisé que dans quelques décennies. Cependant, comme nous avons pu le voir, Furukawa est l'un des auteurs les plus prolifiques, les plus cités dans les études sur la littérature post-catastrophe, écrites en japonais et en langues occidentales. D'autre part, les travaux de Kimura Saeko nous offrent un modèle exemplaire. Après avoir posé la première base d'étude, elle continue de suivre de près la production d'œuvres ainsi que l'évolution des études critiques au niveau international, en cherchant à inscrire les œuvres japonaises dans un ensemble à la fois spécifique et universel au-delà des frontières tracées par l'histoire et les langues. C'est en suivant la démarche de Kimura, qui mentionne relativement peu Furukawa, que nous nous attacherons à examiner ses trois romans post-catastrophe emblématiques pour une meilleure compréhension de son œuvre originale. Dans tous les cas, il semble que les études sur son œuvre comme celles sur la littérature post-catastrophe viennent tout juste de débiter, suggérant des devenirs littéraires intéressants – auxquels nous souhaitons apporter une très modeste contribution.

mais de l'accepter, de la laisser passer et de reconstruire ensuite. Le principe de "mutabilité" ou "vanité du monde" qu'enseigne le bouddhisme a été plus compréhensible dans ce pays qu'en Inde ou en Chine. » Ikezawa Natsuki, « La mer Nayuta, Cette année au moins, suivis de Vers une pauvreté sereine », trad. Corinne Quentin, dans C. Quentin et C. Sakai (dir.), *L'Archipel des séismes*, op. cit., p. 249-273 (citation, p. 256).

CHAPITRE PREMIER

Conditions et potentialités du récit

Introduction

Ce premier chapitre de notre étude sera consacré à l'examen d'*Ô chevaux*, texte post-catastrophe le plus emblématique de Furukawa. Il s'agira ici d'examiner les conditions de son écriture en situation de crise et ses potentialités en tant que récit littéraire. Comme nous l'avons déjà évoqué dans l'introduction et dans l'état de l'art, ce texte continue de poser des problèmes d'interprétation à bien des égards. Rappelons rapidement le contexte de sa production. Selon le narrateur d'*Ô chevaux*¹, le texte a été rédigé en un mois, entre le 11 avril, juste un mois après la catastrophe, et la mi-mai 2011. Le manuscrit est d'abord publié début juin dans la revue *Shinchô* du numéro de juillet 2011, puis édité en livre fin juillet dans un volume d'environ cent trente pages. Jino Toshifumi, dans son article paru début juillet, souligne la singularité de l'écriture de ce texte et de *Kamisama 2011* de Kawakami, écriture qui oscille entre la réalité et la fiction sans recourir à la métaphore ou à l'analogie avec des désastres antérieurs. Il affirme : « Dans un siècle, les deux récits de Kawakami et de Furukawa brilleront encore dans l'histoire de la littérature japonaise »². Pourtant, l'éclatement inédit du récit dans *Ô chevaux* paraît incomparable non seulement avec le récit de Kawakami, mais aussi avec tous les autres.

Notre objectif sera d'interroger cet éclatement sur plusieurs plans, en ce qu'il semble faire écho au récit post-catastrophe. Nous partons d'une hypothèse : *Ô chevaux* est un texte au *seuil*, à la limite et au commencement du récit, qui témoigne à la fois de l'impossibilité et de la nécessité d'écrire la catastrophe. Dans un premier temps, nous interrogerons l'ambiguïté de ce genre oscillant entre fiction et non-fiction, puis son aspect peu lisible en tant que récit, pour proposer ensuite une lecture active autour du sujet de l'énonciation (1. Un récit inclassable). Dans un deuxième temps, nous interpréterons ce texte comme un récit de témoignage, en analysant l'expression de la conscience de la

¹ Voir le tableau des séquences narratives du récit un peu plus loin, p. 93-94. Dans sa chronique, l'auteur ne note pas de dates précises, mais on trouve des indices qui permettent de situer la rédaction entre mi-avril et mi-mai 2011. Voir Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, *op. cit.*, p. 48 et 62.

² Jino Toshifumi, « Le 11 mars et le roman depuis lors », dans C. Quentin et C. Sakai (dir.), *L'Archipel des séismes*, *op. cit.*, p. 202.

culpabilité chez le narrateur, la représentation de l'événement irréprésentable et la question du destinataire du texte (2. Le récit de témoignage). Dans un troisième temps, nous examinerons le rapport d'*Ô chevaux* avec le roman antérieur de l'auteur *Seikazoku* (La Sainte Famille) (2008), qui relate une saga de la région du Tôhoku, en nous intéressant particulièrement au mouvement de reprise qui traverse l'écriture d'*Ô chevaux* (3. Une œuvre de reprise).

Nous présenterons ci-après un résumé d'*Ô chevaux* et de *Seikazoku* ainsi qu'un tableau sommaire des séquences narratives du texte post-catastrophe pour rendre compte de sa composition complexe. Il faudra noter que son narrateur, « *watashi* » (je), peut renvoyer à l'auteur réel ou à l'instance fictive selon la manière de le lire ou selon les passages, comme nous le verrons au cours de notre étude. En effet, le texte suggère une identité onomastique ou biographique entre le narrateur et l'auteur. Mais nous distinguerons le narrateur de l'auteur, l'identité narrative de l'identité sociale, suivant la proposition de Gérard Genette³. Il semble pourtant difficile de distinguer entre le « je » narrant et le « je » narré dans un certain nombre de passages. Car le texte mêle étroitement la narration du passé et celle du présent, le discours narratif et le discours énonciatif. Nous le verrons dans le tableau des séquences narratives, après avoir retracé les grandes lignes de l'intrigue d'*Ô chevaux* et de *Seikazoku*.

Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente (2011)

Personnages principaux

Narrateur, « je » (*watashi* 私) : nommé Furukawa Hideo, né à Fukushima, résidant à Tokyo, romancier et auteur de *Seikazoku*.

S, Y et Mme S : employés de la maison d'édition S., qui accompagnent le narrateur dans son voyage à Fukushima.

Inuzuka Gyûichirô (狗塚牛一郎) : un des personnages principaux de *Seikazoku*, qui représente la mémoire disparue de l'histoire du Tôhoku.

³ Concernant le récit historique ou autobiographique, Genette exprime des réserves sur l'identité entre l'auteur et le narrateur, puisque l'identité narrative diffère de l'identité sociale. Comme exemple de la dissociation fonctionnelle entre l'auteur et le narrateur, il cite *L'Aleph* de Borges, un des livres qui ont le plus marqué Furukawa. Voir Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 159-160.

Intrigue principale

Le narrateur raconte et écrit sa vie, ses voyages, ses activités d'écrivain, qui ont eu lieu entre le 11 mars et la mi-mai 2011 dans différents lieux : Tokyo, Kyoto, Fukushima, New York. Son récit est non chronologique et comprend une importante partie non narrative portant sur des réflexions, des situations au moment de son écriture. L'intrigue, si l'on peut utiliser ce terme, peut se résumer en une phrase : le narrateur ne peut plus écrire de roman depuis la catastrophe, il part à Fukushima, rencontre son personnage imaginaire et se met à écrire un roman. Bien que le texte ne présente aucun chapitrage, nous le divisons en quatre parties d'une longueur de trente à quarante pages chacune.

Dans la première partie, le narrateur relate ce qui s'est passé dans sa vie entre le 11 mars et la mi-avril. Bouleversé par le désastre, il rapporte les événements passés et présents dans le désordre, en remontant le temps du 11 avril jusqu'au 11 mars. Il exprime la perte de notion du temps, qu'il appelle « le temps du *kamikakushi*, l'“enlèvement par les dieux” »⁴. C'est un temps qu'il avait mis en scène dans son roman *Seikazoku*. Dès l'incipit, il paraît comme hanté par ce roman du Tôhoku, dont il cite certaines scènes et les personnages principaux. Il entend en même temps une voix qui lui ordonne de partir à Fukushima. Conformément à cette injonction, il part dans une voiture de location avec trois employés de la maison d'édition S., vers Hamadôri, région côtière du département⁵.

⁴ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 8. 「“神隠しの時間”」 (Original, p. 6). Le narrateur ajoute une courte explication : « Quand on est enlevé par les dieux, une demi-année peut passer comme une semaine, quelques secondes ou dizaines de secondes passent comme trois mois. » *Ibid.* 「人は神隠しに遭う時、七日間を半年と体験して、三カ月をわずか数秒、数十秒間とも体験する。」 (Original, p. 6). Le terme *kamikakushi* est un substantif composé de *kami* (dieu) et *kakusu* (cacher). Il désigne la disparition soudaine d'enfants, vue comme un rapt par les divinités des montagnes. On peut citer un passage de l'article encyclopédique, rédigé par l'ethnologue Ôtô Tokihiko (1902-1990), disciple de Yanagita Kunio (1875-1962) : « C'est un phénomène qui se produisait souvent dans des régions rurales. On disait que l'enfant était enlevé par des créatures légendaires comme les *tengu* et tous les villageois se mobilisaient pour le chercher en frappant sur des cloches ou des tambours. Il était difficile de le retrouver, mais il pouvait arriver que l'enfant revînt par hasard quelques jours plus tard. Interrogé, il n'avait que de vagues souvenirs. » 「以前農村などにはよくあったことで、これを天狗にさらわれたなどといって、村中総出で鉦・太鼓をたたいて捜した。なかなかみつからないが2、3日してひょっこり帰ってくるのがあった。話を聞いてもうろ覚えのことが多い。」 Ôtô Tokihiko, « *Kamikakushi* » 神隠し, *Nihon daihyakka zensho / Encyclopedia Nipponica*, *op. cit.* Voir aussi l'article en français d'un anthropologue et ethnologue japonais : Komatsu Kazuhiko, « Conférence de M. Kazuhiko Komatsu », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses*, n° 111, 2002-2003, 2002, p. 121-125. URL : www.persee.fr/doc/ephe_0000-0002_2002_num_115_111_12068. Notons son ouvrage : Komatsu Kazuhiko, *Kamikakushi to Nihonjin* 『神隠しと日本人』 (L'occultation divine et les Japonais), Kadokawa shoten, 2002.

⁵ Le département de Fukushima se compose de trois régions : Hamadôri 浜通り (littéralement, Corridors des plages) sur la côte est, Nakadôri 中通り (littéralement, Corridor du centre) au milieu et Aizu 会津 à

Dans la deuxième partie, le narrateur raconte son voyage sur la côte de Fukushima qui semble se dérouler en un jour début avril. La narration suit, dans l'ensemble, l'ordre chronologique des faits relatés. Les voyageurs partent de Tokyo dans la nuit. Arrivés dans la région de Sôma, ils s'arrêtent à différents endroits : parcs, supermarchés, supérettes, restaurants, plages, temples shintoïstes, etc. Le narrateur décrit avec soin l'itinéraire, les paysages, les villes et leurs habitants triplement touchés. Sur plusieurs sites, il est stupéfait devant les ravages laissés par le séisme et le tsunami, tout en continuant de chercher des mots pour les décrire. Arrivant dans un sanctuaire, il découvre des chevaux rescapés et tente de les reconforter sans y réussir.

La troisième partie bascule vers le monde imaginaire. C'est au beau milieu du voyage et du texte que Gyûichirô apparaît dans la voiture à la vue du narrateur. Il exprime son hésitation à l'introduire dans son récit jusqu'alors entièrement réel. Après un bref échange avec son personnage finalement introduit, il interrompt sa narration et expose une réflexion relativement longue sur l'histoire du Japon puis sur la conception de son roman *Seikazoku*, avant de reprendre son voyage désormais accompagné de Gyûichirô. Toujours dans la voiture, ce dernier propose au narrateur deux récits (*monogatari*) et lui raconte l'histoire des chevaux dans le monde et dans la région de Sôma. Ensuite, il disparaît sans aborder l'autre récit qui est son histoire depuis qu'il est sorti de l'univers du roman *Seikazoku*.

Dans le dernier quart du texte, le narrateur insère d'abord l'épisode de son voyage à New York de fin avril à début mai et sa participation à une manifestation littéraire. Après une scène à Central Park, il décide soudain de reprendre l'histoire du voyage à Fukushima début avril. Dans un port, il décrit de nouveau le paysage dévasté. Arrivant sur une plage, il entend l'injonction d'une voix se mêlant à celle de Gyûichirô. Il abandonne alors le récit de son voyage pour écrire l'histoire de son personnage, laissée en suspens : Gyûichirô traverse différentes époques dans la région de Sôma pour consoler les chevaux souffrants de désastres historiques. En arrivant en 2011, il libère un cheval blanc d'un enclos dans la zone évacuée puis disparaît. Ce cheval marche à la recherche de nourriture et sauve par hasard une vache enfermée. À la dernière ligne, le narrateur réapparaît pour annoncer le véritable commencement de son texte.

l'ouest. La ville de Fukushima, sa préfecture, et la ville natale de l'auteur, Kôriyama, se situent dans la région de Nakadôri.

Résumé succinct de *Seikazoku* (La Sainte Famille) (2008)

Ce roman-fleuve publié dans un volume d'environ sept cent cinquante pages en double colonne représente l'accomplissement du travail de l'auteur avant 2011⁶. Apparenté à la fois au récit de voyage contemporain et au roman historico-fantastique, il relate les multiples aventures de plusieurs dizaines de personnages dans un Tôhoku à la fois chimérique, légendaire et historique. Son sujet principal est l'Histoire : « l'histoire de la mémoire » (*kioku no rekishi*), inscrite dans le corps, et « l'histoire des archives » (*kiroku no rekishi*)⁷. Le récit couvre sept cents ans de l'histoire du Nord-Est du Japon depuis le Moyen Âge jusqu'au début du XXI^e siècle dans un ordre anachronique. Il brasse les époques et les régions mais également les faits documentés et les faits inventés. Le narrateur extradiégétique et hétérodiégétique en grande partie, recourt de temps à autre à la narration à la deuxième personne qui renvoie à un des personnages. Il mêle un patois fictif du Tôhoku au japonais standard. Le roman est composé de cinq chapitres nommés « portes » (*tobira*)⁸. L'intrigue se noue autour de l'histoire de la famille Inuzuka, établie dans Aomori au nord du Tôhoku. Ce nom familial signifie littéralement le tumulus des chiens.

Les chapitres liminaires présentent deux *histoires* de femmes : « “L'histoire des mamies” par Inuzuka Raichô »⁹ et « “L'histoire de trois frères et sœur” par Inuzuka Kanaria »¹⁰, la petite-fille.

Comme le premier, le deuxième chapitre appartient à « l'histoire de la mémoire ». Il met en scène le voyage contemporain de deux frères de la famille Inuzuka, Gyûichirô (牛一郎, littéralement le bœuf-premier garçon¹¹) et Yôjirô (羊二郎, littéralement le mouton-deuxième garçon). L'aîné est un descendant des *shugenja* ou *yamabushi*¹²,

⁶ Une grande partie du roman est d'abord publiée dans plusieurs revues papier ou en ligne, sous des titres différents, de manière discontinue entre juin 2006 et juillet 2008. Il est réédité en 2014 en deux tomes de mille trois cents pages au total : voir la bibliographie, *infra*, p. 422. Voir également la vision architecturale de ce récit, évoquée dans l'introduction, *supra*, p. 18-19.

⁷ 「記憶の歴史」 「記録の歴史」

⁸ 「扉」 Furukawa Hideo, *Seikazoku*, *op. cit.*, p. 2-3.

⁹ « Inuzuka Raichô ni yoru “Obâchan no rekishi” » 「狗塚らいてうによる「おばあちゃんの歴史」」 *Ibid.*, p. 9-135. Le nom de ce personnage évoque Hiratsuka Raichô 平塚らいてう (1886-1971), écrivaine, femme politique et féministe.

¹⁰ « Inuzuka Kanaria ni yoru “San kyôdai no rekishi” » 「狗塚カナリアによる「三きょうだいの歴史」」 *Ibid.*, p. 583-738.

¹¹ Voir la note infrapaginale du traducteur dans Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 19.

¹² 修験者, 山伏.

guerriers et ascètes qui vivaient dans les montagnes en marge de la société, dont il reste peu d'archives¹³. Il possède un corps entraîné au combat sans arme, et se trouve de temps à autre transporté hors du monde réel et dans le monde où vivent les créatures divines et légendaires des montagnes. Le cadet, Yôjirô, n'a pas ce genre de visions, mais veut devenir comme son frère. Leur sœur, benjamine de la fratrie, s'appelle Kanaria tel l'oiseau canari, et peut entendre la voix provenant d'un monde invisible. Les deux frères vivent dans un Tôhoku légendaire, mais voyagent en voiture dans un Tôhoku réel en commettant des meurtres à la façon d'anciens guerriers ascètes. Et ils sont poursuivis par la police. Une fois dans la ville de Sôma, Yôjirô laisse Gyûichirô s'échapper du monde réel, avant d'être attrapé. Le roman commence en effet par une prolepse avec une scène où Yôjirô est en prison. Leur voyage s'arrête brusquement au milieu du roman.

Dans le troisième chapitre : « Bibliothèque de "l'université invisible" »¹⁴, Gyûichirô réapparaît dans une bibliothèque mystérieuse et lit des archives exclues de l'histoire officielle. Le quatrième chapitre relate un autre voyage contemporain toujours en voiture dans le Tôhoku. Mais il s'agit cette fois d'un groupe hétéroclite de six personnages : une femme qui est le gourou d'une secte religieuse ; deux rappers et un DJ de hip-hop ; deux enfants de Kanaria, enlevés par la femme. Les voyageurs rencontrent des créatures légendaires des montagnes. Mais ils ne vivent pas dans « l'histoire de la mémoire » comme les deux frères, et n'en sont que des témoins¹⁵. Ce chapitre appartient en effet à « l'histoire des archives ». Les enfants de Kanaria ne portent plus un nom d'animal comme Gyûichirô et Yôjirô, ni la mémoire du Tôhoku dans leurs corps. La disparition de Gyûichirô à Sôma marque d'une certaine manière la rupture définitive de « l'histoire de la mémoire » dans le roman.

¹³ Sur ce sujet, voir Anne Bouchy, « La cascade et l'écrivoire : dynamique de l'histoire du fait religieux et de l'ethnologie du Japon : le cas du shugendô », *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, t. 87 n° 1, 2000, p. 341-366. DOI : 10.3406/befeo.2000.3483 ; le numéro de la revue *Cahiers d'Extrême-Asie*, vol. 18, 2009, consacré à l'histoire et la culture de *shugendô*, URL : www.persee.fr/issue/asi0766-1177_2009_num_18_1. Pour une explication synthétique, voir « 541. Shugendô 修験道 » et « 16. Yamabushi 山伏 », dans Iwao Seiichi *et al.*, *Dictionnaire historique du Japon*, en 21 vol., Maison franco-japonaise (1963-2000), vol. 18, 1992, p. 108-109 ; vol. 22, 1995, p. 65-66. URL : www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1992_dic_18_1_943_t1_0108_0000_4 ; https://www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1995_dic_20_1_955_t1_0065_0000_4.

¹⁴ « "Mienai daigaku" fuzoku toshokan » 「「見えない大学」附属図書館」 Furukawa Hideo, *Seikazoku*, *op. cit.*, p. 339-423.

¹⁵ Voir Jinno Toshifumi, *Sekaiishi no naka no Fukushima*, *op. cit.*, p. 103-107.

Tableau des séquences narratives d'*Ô chevaux*

Les éléments relevant de situations d'énonciation figurent en italique.

Les dates entre parenthèses sont celles supposées à partir des indices dans le texte.

La division en quatre parties est une proposition de découpage à titre indicatif.

Les pages indiquées réfèrent à l'édition française, celles entre parenthèses, à l'original.

1^{re} partie : les semaines suivant la catastrophe, p. 5-42 (p. 3-33)

Un jour à Tokyo peu avant le départ à Fukushima : évocation des souvenirs de *Seikazoku*.

Jours et semaines consécutifs au 11 mars, à Tokyo : annulation des travaux en cours.

11 avril : début de l'écriture du texte, réécriture après une réplique.

9 avril à Tokyo : concert d'un ami musicien.

(12 avril) : réécriture après une réplique.

10 avril : nouvelle d'une manifestation littéraire à Kyoto après un article rédigé le 13 mars et paru le 16 mars.

27 mars à Tokyo : lecture publique d'un extrait de *Seikazoku*.

13 mars à Tokyo : rédaction d'un article pour une agence de presse.

11 mars à Kyoto : premières nouvelles de la catastrophe dans le métro.

13 avril : évocation d'un texte de Nakagami Kenji¹⁶.

11 mars à Kyoto : nuit devant la télévision dans une chambre d'hôtel.

Entre le 11 mars et le départ à Fukushima, à Tokyo : nouvelles sur l'évolution de l'accident nucléaire, quelques étapes pour sortir du temps du *kamikakushi*.

26 mars à Tokyo : ouverture de l'exposition en collaboration dans une galerie, prise de contact avec la maison d'édition pour le voyage à Fukushima.

(15 avril) : évocation de la scène finale du voyage des deux frères dans Seikazoku.

¹⁶ Nakagami Kenji 中上健次 (1946-1992). Écrivain japonais majeur, au même titre qu'Ôe Kenzaburô. Il existe une dizaine de traductions françaises de ses romans, dont on peut citer entre autres : *Le Cap* (岬, 1976) trad. Jacques Lévy, Arles : Picquier, 1998 ; *La Mer aux arbres morts* (枯木灘, 1977), trad. Jacques Laloz et Yasusuke Oura, Fayard, 1989 ; *Mille ans de plaisir* (千年の愉楽, 1982), trad. Ken Miyabashi et Véronique Perrin, Fayard, 1988 ; *Sur les ailes du soleil* (日輪の翼, 1984), trad. Jacques Laloz, Fayard, 1994 ; *Miracle* (奇蹟, 1989), trad. Jacques Lévy, Arles : Picquier, 2004. Sur l'auteur, voir Jacques Laloz, « Nakagami Kenji », dans J.-J. Origas (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise, op. cit.*, p. 201-202. Sur son œuvre, voir Jacques Lévy, « La dépossession de l'intime et l'enjeu autobiographique du récit : les derniers romans de Nakagami Kenji », *Ebisu*, n° 16, 1997, p. 121-134. DOI : 10.3406/ebisu.1997.977 ; Anne Bayard-Sakai, « Les affleurements de la mémoire - *Karekinada* (*La Mer aux arbres morts*) de Nakagami Kenji », dans P. Souyri (dir.), *Mémoire et fiction : décrire le passé dans le Japon du XX^e siècle*, Arles : Picquier, 2010, p. 81-97 ; Philippe Forest, « Miracle de Nakagami » et « Pourquoi Nakagami ? », *La Beauté du contresens*, Nantes : Cécile Defaut, 2005, p. 163-187 ; Ishiguro Hidemasa, *Nakagami Kenji : monogatari et littérature*, thèse de doctorat en cours de préparation sous la direction d'Anne Bayard-Sakai, à l'INALCO.

2^e partie : voyage à Fukushima, p. 43-77 (p. 33-62)

(5 avril) : départ de Tokyo avant l'aube, trajet par autoroute.

Évocation du 13 avril.

(5 avril) : passage par la ville de Sôma, arrêt sur la côte, rencontre avec les chevaux rescapés.

18 avril matin : élaboration du texte après la dernière nouvelle de la crise nucléaire.

Évocation de Miyazawa Kenji¹⁷.

17 avril : information sur les animaux abandonnés dans la zone évacuée.

(5 avril) : passage dans un supermarché, un restaurant, arrêt sur les ruines.

20 avril : annonce des mesures de prévention contre la contamination nucléaire.

(5 avril) : évocation du *Kojiki*¹⁸, de la centrale accidentée, de *Fukushima* comme un nouveau pays du soleil levant, arrêt à un sanctuaire, retour à la voiture où se trouve Gyûichirô.

3^e partie : rencontre avec Gyûichirô p. 77-119 (p. 62-99)

Hésitation à introduire le personnage, puis annonce du début du roman.

(5 avril) : dialogue avec Gyûichirô, description de son corps.

Réflexions sur l'histoire du Japon et sur la conception du roman Seikazoku.

(5 avril) : dialogue avec Gyûichirô, récit de l'histoire des chevaux de Sôma par ce dernier avant sa disparition.

4^e partie : deux voyages et deux histoires, p. 77-119 (p. 99-132)

12 mai : souvenir des nouvelles sur la crise nucléaire, datées des 21, 22 et 25 avril.

30 avril - 1^{er} mai à New York : rencontre avec des écrivains japonais et américains.

2 mai : visite à Ground Zero et à Central Park.

Appel du « roman », reprise de l'histoire du voyage à Fukushima.

(5 avril) à Fukushima : passage au parc mémorial de Nakoso.

14 mai : mention des répliques sur la côte les 7 et 11 avril.

(5 avril) : arrêt dans un port détruit, puis sur une plage, voix de Gyûichirô.

Trois époques à Sôma : histoire de Gyûichirô depuis qu'il est sorti du roman antérieur.

mars 2011 au sud de Sôma, zone évacuée : histoire du cheval blanc.

¹⁷ Sur ce poète du Tôhoku, voir l'introduction, *supra*, p. 16 (note 36).

¹⁸ Sur ce recueil de mythes, voir l'état de l'art, *supra*, p. 50 (note 96).

1. Un texte inclassable

Écris. Écris-le, je te dis. Écris qu'Inuzuka Gyûichirô était là. Le cinquième. Le cinquième membre de notre groupe. Le chien-bœuf de *La Sainte Famille* était lui aussi dans la voiture, écris-le. Oui, mais si je l'écris, c'est un roman. Ce que j'écris là devient un roman.

Furukawa Hideo¹

Dans cette première partie, nous interrogerons l'aspect inclassable d'*Ô chevaux* en tant que récit. Comme nous venons de le voir dans le tableau des séquences narratives, le texte croise différents types de discours et plusieurs niveaux du récit, en effectuant des allers-retours entre les mondes, les temps, les espaces hétérogènes. Il peut se lire comme un récit de voyage, un reportage autobiographique, une métافiction expérimentale, un assemblage de notes, etc. Outre le problème du statut de l'énonciateur, il pose aussi question sur le statut du texte comme œuvre littéraire. Si l'on suit Genette, une fiction est littéraire par son essence constitutive, tandis qu'une diction ne l'est ou ne le devient que sous d'autres conditions externes ou internes au texte². Il ne s'agit pas ici de décider le genre d'*Ô chevaux* ou sa littérarité. Car le genre littéraire est « une généralité intermédiaire »³, comme l'écrit Antoine Compagnon, qui oriente la création et la réception, relevant plus des pratiques et expériences de l'auteur et du lecteur que du texte lui-même. Il s'agira donc d'observer les éléments constitutifs ou conditionnels de ce texte de Furukawa, qui semblent résister à la classification.

¹ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 77. 「書け。私はこれを書け。そこに狗塚牛一郎がいたのだと書け。五人めが。私たちの五人めが。イヌにしてウシである『聖家族』の長男が同乗していたのだと書け。しかしそんなことを書いてしまったら小説だ。この文章が小説になってしまう。」 (Original, p. 62-63). Nous rappelons que la version française est tirée de la traduction publiée par Patrick Honnoré chez Philippe Picquier. Nous apportons des précisions entre crochets, lorsque l'analyse le nécessite. Par ailleurs, nous avons rétabli les marques d'allongement sur les voyelles longues des lettres majuscules qui ne figurent pas dans l'édition française.

² Genette distingue « deux régimes de littérarité » : l'un oppose le *constitutif* au *conditionnel*, l'autre oppose la *fiction* à la *diction*, autrement dit la *mimésis* à la *poïesis*, la fictionnalité au style. Voir Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 91-118.

³ Antoine Compagnon, « Théorie de la littérature : la notion de genre » [en ligne], Neuvième leçon, URL : <https://www.fabula.org/compagnon/genre9.php> (dernière consultation le 14 septembre 2022). Voir également Marielle Macé qui cite cette expression de Compagnon, *Le Genre littéraire*, Flammarion, coll. Corpus, 2004, p. 15.

Après avoir relevé son ambiguïté générique (1.1. Entre fiction et non-fiction), nous examinerons son aspect peu lisible (1.2. Entre lisible et non lisible) pour considérer enfin comment ce récit place le sujet d'énonciation comme objet d'appropriation par le lecteur (1.3. Pour une lecture d'appropriation).

1.1. Entre fiction et non-fiction

Un texte non identifié

La complexité d'*Ô chevaux* serait comparable, en quelque sorte, à celle de la triple catastrophe. Son discours procède par une série de disjonctions dans le temps et l'espace. L'éclatement du temps est remarquable en particulier dans la première partie : le texte inscrit de nombreuses dates relatives à des événements, mais en désordre. La couverture de l'édition en japonais met en relief ce désordre temporel avec la juxtaposition de dates en chiffres arabes⁴. Saitô Tamaki considère ce texte comme une œuvre pionnière de la littérature post-catastrophe : Furukawa commence par « la négation des dates », « la confusion des dates »⁵, montrant que l'événement n'a ni début ni fin. Le désordre n'est pas seulement dans le temps. Comme nous le verrons plus loin en citant des critiques, *Ô chevaux* est, parmi les récits post-catastrophe, sans doute celui qui a suscité les interprétations les plus divergentes, à commencer par son genre. Le livre ne comporte aucune indication à ce sujet. Il est classé dans la catégorie générale d'« œuvre littéraire » (*bungei sakuhin*)⁶, étant écrit par un écrivain reconnu et publié d'abord dans une revue littéraire. D'ailleurs, on peut se demander si c'est un récit dans la mesure où le récit renvoie usuellement à une mise en ordre de faits.

L'étrangeté de ce texte s'exprime dès l'incipit :

⁴ Voir la couverture sur le site de l'éditeur, URL : <https://www.shinchosha.co.jp/book/306073/> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁵ « [Furukawa] avait raison de commencer par la négation des dates. On peut le dire ainsi, en prenant en compte le fait que presque la plupart des écrivains ayant écrit après lui ont essayé de décrire avant toute chose “la confusion des dates”. Le désastre sismique mis à part, il est impossible de déterminer un *début* ou une *fin* pour l'accident nucléaire. » ; « Il me semble que la tentative de Furukawa dans ce livre a eu une influence déterminante sur les œuvres principales de la “littérature de la catastrophe” qui lui ont succédé. » 「彼が日付の否定からはじめたことは正しかった。彼に続いたほとんどの作家が、なによりもまず“日付の混乱”を描こうとしたことから、そのように言いうるだろう。震災はともかく、原発事故には「始まり」も「終わり」も特定できない。」 「本書で古川が着手した試みは、それ以降に続く主要な“震災文学”に、決定的な影響を及ぼしたとしか思われないのだ。」 Saitô Tamaki, « Tomoni aru, “shisha” tachi to : “saikan” no bungaku ni tsuite (zenpen) », art. cit., p. 276.

⁶ 「文芸作品」

Il y a cette scène.

Le grand frère et le petit frère. Le grand frère pose une question au petit. Imagine qu'il y a des extraterrestres. Ils sont dans leur OVNI équipé d'une sorte d'autoradio. Quelle musique tu leur ferais écouter ? Pendant leur vol, qu'est-ce qu'ils écouteront ? Aucune réponse ne vient à l'esprit du petit frère. Alors le grand tourne sa question autrement. Imagine qu'il y a des extraterrestres. Ils voyagent dans leur OVNI et pendant leur voyage tu aurais le droit de leur faire écouter une seule chanson des Beatles. Quelle chanson tu leur passerais ? Cette fois, le petit frère répond sans hésiter : *Strawberry Fields Forever*. Comme si ce titre s'imposait par rapport à tout autre. Strawberry Field était le nom d'un orphelinat en Angleterre, à Liverpool, ville côtière et port sur la mer d'Irlande. C'est donc une chanson pour les orphelins. Pas une chanson que chantent [qui chante] les orphelins, une chanson dédiée aux orphelins.

J'avais mon atlas ouvert devant les yeux quand je me suis souvenu de cette scène. J'ai retrouvé très clairement l'émotion spécifique de cet épisode.⁷

La phrase inaugurale : « Il y a cette scène » (*Konna shîn ga aru*) est simple et impersonnelle. Le narrateur introduit l'épisode, en effet tiré du roman *Seikazoku*⁸, sans aucun préambule. Le déterminant cataphorique, « cette » (*konna*), anticipe la scène qui est racontée au présent et animée par le dialogue des personnages. C'est après l'évocation de cette scène que le lecteur comprend qu'il s'agit du souvenir du narrateur, auteur de ce roman. L'acte d'imaginer est ici mis en abyme : le narrateur se souvient d'avoir imaginé les deux frères qui sont en train d'imaginer des « extraterrestres » écoutant la chanson. Le monde réel et le monde imaginaire sont comme emboîtés et reliés par la chanson. À cet emboîtement s'ajoute une superposition spatiale. Le narrateur se souvient de son roman du Tōhoku en regardant la carte de cette région, précisément la partie de la côte de Fukushima qui vient d'être ravagée et qu'il va visiter prochainement. C'est en fait

⁷ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, op. cit., p. 5-6. 「こんなシーンがある。／ 兄がいて弟がいる。その兄が弟に質問する。もしも宇宙人がいるとして、その宇宙人がUFOに乗っているとして、そのUFOにまるでカー・ステレオのようにオーディオ装置が搭載されているとして、だとしたら宇宙人にはどんな音楽を聞いてもらいたい？ 飛行中、何を聞いてもらいたい？ この問いに弟はそれほど明確には答えられない。すると兄が質問を変える。もしも宇宙人がいるとして、その宇宙人がUFOに乗っているとして、飛行中にビートルズを一曲だけ聞かせるとしたら、お前は何を薦める？ 今度は、その弟は即答する。『ストロベリー・フィールズ・フォーエバー』だと。他には考えられないという口ぶりで答える。「ストロベリー・フィールズ」とは孤児院の名前だ。イギリスの、アイリッシュ海に臨んでいる港湾都市リバプールに実在していた。だからこれは孤児たちの歌だ。孤児たちを歌うというよりも、孤児たちのための。／ 私は地図帳のあるページを開いていて、このシーンを思い出す。この挿話に内包された感情をまざまざと想起こす。」 (Original, p. 3-4).

⁸ La scène se situe au début du voyage des deux frères dans le roman, voir Furukawa Hideo, *Seikazoku*, op. cit., p. 147.

l'indication d'un musée des ovnis sur l'atlas qui a provoqué chez lui le souvenir de cette scène⁹.

Ce début peut déconcerter le lecteur et l'intriguer en même temps. D'une part, à moins d'être un lecteur attentif de *Seikazoku*, il est difficile de reconnaître immédiatement la scène tirée de ce roman-fleuve. D'autre part, le narrateur paraît absorbé dans l'univers de ce roman. Deux pages après l'incipit, une voix surgit de nulle part : « Au nord et à l'est, il y a le Nord-Est. Le Tôhoku. / J'entendais une autre voix. Par-dessus la mélodie. La voix me donnait un ordre très simple : “Va là-bas !” »¹⁰. La voix est énigmatique et impérieuse. Elle semble résonner à travers la mélodie envoûtante de *Strawberry Fields Forever* qui s'est mise à tourner dans la tête du narrateur. Cette voix s'exprimant par injonctions reviendra plusieurs fois ponctuer des scènes tendues dans le texte. On peut se demander d'où elle vient, à quel niveau elle se situe, s'il s'agit d'une voix de la conscience ou de l'inconscient du narrateur ? Dans tous les cas, elle dramatise la narration, attire l'attention du lecteur. Doug Slaymaker l'interprète comme un geste désincarné, mais omniprésent dans le récit, qui représente la menace invisible du désastre¹¹.

Sur le genre d'*Ô chevaux*, les critiques ne sont pas d'accord. Kimura Saeko le qualifie de « document »¹² et Kawamura Minato, de « documentaire » « étrange »¹³. Mais Sasaki Atsushi le considère comme une « véritable roman » en tant que « suite de *Seikazoku* »¹⁴. Jinno Toshifumi l'appelle, tout comme le texte de Kawakami, « “romans

⁹ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, op. cit., p. 6. (Original, p. 4.)

¹⁰ *Ibid.*, p. 7. 「東であり北であるところは、東北だ。／ また声がする。旋律にオーバーラップして響いている。声はシンプルに命じている。「そこへ行け」と。」 (Original, p. 5).

¹¹ « *Horses*, *Horses* records Furukawa the narrator/character hearing, and responding to, a voice commanding that he “go there”, that he “write this”. That voice is not be denied. The voice is ominous, it contains threat and possibility of harm. Furukawa's story is about gesture as compulsion, about the pointing finger, the voice, the command that comes from outside, from somewhere else, unnatural, ominous, supernatural (perhaps), and that will brook no dissent. » Doug Slaymaker, “The Gesture from Fukushima Daiichi”, in C. Thouny and Yoshimoto M. (eds.), *Planetary Atmospheres and Urban Society after Fukushima*, op. cit., 2017, p. 195-205 (citation, p. 199).

¹² « Un document plutôt qu'un roman écrit sur le vif ». 「臨場感にあふれた小説というよりはドキュメントである。」 Kimura Saeko, *Shinsaigo bungakuron*, op. cit., p. 128.

¹³ 「ドキュメンタリー」「奇妙な」 Kawamura Minato, *Shinsai genpatsu bungakuron*, op. cit., p. 36.

¹⁴ « [Ce livre] n'est ni un essai ni un récit de voyage. Mais un véritable roman [...] Il est également une suite de *Seikazoku*. » 「これはエッセイでもなければ旅行記でもない。これはれっきとした「小説」である (略) これは『聖家族』の続編でもある。」 Sasaki Atsushi, « “Fukushima” o hikiukeru shinshi na shôsetsu » 「「福島」を引き受ける真摯な小説」 (Un roman sincère qui assume *Fukushima*), *Journal Nikkei*, édition matinale, 4 septembre 2011. URL : <https://www.nikkei.com/article/DGXDZO34523160T00C11A9MZB001/> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

de guingois” » en « contact avec quelque chose qui n’a plus rien à voir avec la fiction [...] impression qui marque les œuvres les plus exceptionnelles depuis le 11 mars »¹⁵. Ce « quelque chose » serait peut-être le réel impossible que la catastrophe vient de révéler et qui n’appartient ni à la réalité constatable, ni à la fiction ordinaire. Saitô Tamaki souligne la dimension métafictionnelle, mais paradoxale dans *Ô chevaux* : « Il n’existe pas de regard surplombant. Bien que ce soit une métafiction en tant que forme, il n’y a finalement pas de point de vue métafictionnel. Une métafiction sans transcendance »¹⁶. Dans son article de compte rendu de lecture du livre de Furukawa, le critique littéraire reconnu Numano Mitsuyoshi évoque à la fois la métafiction, le reportage et le roman du « je », *watakushi shôsetsu*¹⁷, rappelant l’œuvre d’Ôe¹⁸. Il note par ailleurs son impression qu’*Ô chevaux* est « dépassé par la réalité », car l’auteur semble chercher à « concilier le monde de sa fiction avec la réalité »¹⁹. Son commentaire diffère de l’interprétation de Jinno qui voit le signe d’une œuvre exceptionnelle de l’après-catastrophe justement dans la confrontation ou la conciliation impossible entre le monde réel et le monde fictif.

L’interprétation de l’œuvre de Furukawa est controversée chez les critiques occidentaux également : une fiction intertextuelle du trauma selon Linda Flores²⁰ ; une

¹⁵ Jinno Toshifumi, « Le 11 mars et le roman depuis lors », dans C. Quentin et C. Sakai (dir.), *L’Archipel des séismes*, op. cit., p. 201-202.

¹⁶ 「俯瞰する視線は存在しない。それは形式としてはメタフィクションであるにもかかわらず、ついにメタフィクショナルな視点を持つことはない。超越なきメタフィクション。」 Saitô Tamaki, *Genpatsu izon no seishin kôzô*, op. cit., p. 91.

¹⁷ Pour la notion de ce genre appelé *watakushi-shôsetsu* ou *shi-shôsetsu*, voir Emmanuel Lozerand, « Watakushi-shôsetsu », dans J.-J. Origas (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise*, op. cit., p. 335-336, ainsi que les études principales sur ce sujet : Edward Fowler, *The Rhetoric of Confession*, Berkeley: University of California Press, 1992 ; Irmela Hijiya-Kirschner, *Selbstentblößungsrituale*, Wiesbaden: Franz Steiner, 1981 ; « L’inspiration autobiographique », trad. Pierre Penisson, dans P. De Vos (dir.), *Littérature japonaise contemporaine : essais*, Arles/Bruxelles : Picquier/Labor, 1989, p. 46-61.

¹⁸ « L’écrivain Ôe Kenzaburô a créé une œuvre qui évoque un fourré grandiose, en entrelaçant sa vie privée et le contenu de ses romans de manière complexe au point d’en être inextricable. La méthode [d’*Ô chevaux*] peut s’en rapprocher un peu. » 「大江健三郎という作家は自分自身の私生活と、自分がこれまで書いてきた小説の中身を解けないくらい複雑に絡み合わせて、壮大な藪のような作品世界を創りだした。方法としてはちょっとそれに近いかもしれない。」 Numano Mitsuyoshi, « “Shinsaigo bungaku” o meguru taiwa » 「震災後文学」をめぐる対話」 (Un dialogue autour de la littérature post-catastrophe), *Shinchô*, octobre 2011, p. 304-305 (citation, p. 305).

¹⁹ 「現実には負けちゃっているかも。(略) 現実と自分のフィクション世界の折り合いをつけようとしているような気がします。」 Numano Mitsuyoshi et Tanaka Kazuo, « Bungei kono ichinen » 「文芸この一年」 (L’art littéraire en cette année), (*Journal Tokyo*, 14 et 15 décembre 2011), dans Numano Mitsuyoshi, *Sekai bungaku kara / sekai bungaku e* 『世界文学から／世界文学へ』 (De la littérature mondiale à la littérature mondiale), Sakuhinsha, octobre 2012 p. 495-499 (citation, p. 496).

²⁰ Linda Flores, “Matrices of Time, Space, and Text: Intertextuality and Trauma in Two 3.11 Narratives”, *Japan Review*, No. 31, 2017, p. 141-169. DOI : 10.15055/00006841.

histoire parallèle du Tōhoku qui conteste le pouvoir central selon Rachel DiNitto ; un mélange entre « fiction et témoignage »²¹ ou un genre de « notes »²² selon Fabien Arribert-Narce. Le texte de Furukawa semble excéder les genres existants. Ainsi Doug Slaymaker écrit-il : « Furukawa's book is sort of memoir, sort of fiction, sort of essay, something of road trip, entirely rambling and completely hectic, overwhelmed and overwhelming » ; « “I-Novel like fictional non-fiction”, to borrow a phrase that Hideo Levy has used in reference to his own writing »²³. Son expression empruntée à Hideo Levy²⁴ : « roman du “je” comme non-fiction fictionnelle », rappelle la formulation de Saitō Tamaki : « métافiction [sans] point de vue métافictionnel ».

Pour essayer de clarifier cette ambiguïté générique d'*Ô chevaux*, nous testerons deux hypothèses : l'une qui inscrirait ce texte dans la non-fiction, l'autre dans la fiction. Nous utiliserons le couplage : fiction et non-fiction, pour rester au plus près des appellations de genres employées au Japon et aussi pour contourner l'opposition entre fiction et réel.

Hypothèse d'une non-fiction

L'écriture de non-fiction n'est pas familière à Furukawa. Avant *Ô chevaux*, il a signé vingt et un livres : seize romans, quatre recueils de nouvelles et un seul recueil qui appartient à la non-fiction, significativement intitulé : *Non + Fiction* (2010)²⁵. Ce livre se

²¹ Fabien Arribert-Narce, « Écrits du 11 mars 2011 en France et au Japon : écrire la catastrophe, entre fiction et témoignage », dans C. Doumet et M. Ferrier (dir.), *Penser avec Fukushima*, op. cit., p. 57-96 (voir p. 71-80).

²² Fabien Arribert-Narce, “Narrating Fukushima: The Genre of “Notes” as a Literary Response to the 3|11 Triple Disaster in Hideo Furukawa’s *Horses, Horses, in the End the Light Remains Pure* (2011) and Michaël Ferrier’s *Fukushima: Récit d’un désastre* (2012)”, *a/b: Auto/Biography Studies*, Vol. 36, Issue 1, 2021, p. 303-318. DOI : 10.1080/08989575.2021.1940634.

²³ Doug Slaymaker, “The Gesture from Fukushima Daiichi”, in C. Thouny and Yoshimoto M. (eds.), *Planetary Atmospheres and Urban Society After Fukushima*, op. cit., p. 197 et 202.

²⁴ Hideo Levy (Ian Hideo Levy ou Ribi Hideo) リービ英雄 (né en 1950) est un auteur américain de langue japonaise, remarqué d'abord pour son roman, *Seijōki no kiko enai heya* 『星条旗の聞こえない部屋』 (La chambre où l'on n'entend pas la bannière étoilée), Kōdansha, 1992 ; *A Room Where the Star-Spangled Banner Cannot Be Heard*, tr. Christopher D. Scott, New York : Columbia University Press, 2011, également reconnu comme traducteur en anglais du *Man.yōshū* (万葉集 littéralement Recueil des Dix mille feuilles), le plus ancien recueil de poèmes daté du VIII^e siècle. Pour cet auteur, voir Anne Bayard-Sakai, « La littérature japonaise et l'oblitération des frontières », dans O. Anokhina et F. Rastier (dir.), *Écrire en langue : littérature et plurilinguisme*, Éditions des archives contemporaines, 2015, p. 83-92 (voir p. 89-90). Sur le recueil *Man.yōshū*, nous aurons l'occasion de revenir plus loin, en citant l'une des études de Levy Hideo, voir *infra*, p. 205-206.

²⁵ Furukawa Hideo, *Non + Fikushon* 『ノン+フィクション= Non + Fiction』, Kadokawa shoten, septembre 2010.

compose de treize textes de différents genres : des essais, des récits de voyage, une pièce de théâtre, une nouvelle et quatre ébauches pour un roman²⁶. C'est l'éditeur qui a d'abord proposé à l'auteur d'éditer un recueil d'essais. Dans la postface, Furukawa constate lui-même que le projet initial a abouti à un livre composite, révélant une « attitude appelée déplacement » (*idô to iu shisei*) comme un trait essentiel de son style²⁷. On peut ici souligner le « déplacement » de faits vers la fiction dans son écriture. Dans la postface, l'auteur mentionne son étonnement lorsqu'il a retrouvé d'anciennes notes de repérage prises sur le terrain : les faits réels étaient déjà transformés en fiction au moment de la notation²⁸. Ce qui semble témoigner de sa manière particulière de percevoir la réalité, de retenir d'autres choses que des faits repérés, ou sa tendance à les fictionnaliser, comme si l'écriture de fiction commençait dès le relevé de la réalité.

Ô chevaux part de la réalité et s'oriente vers la fiction²⁹. On peut relever deux éléments qui appuient l'hypothèse d'une non-fiction. Le premier est la référence directe au monde réel : les événements, les personnages, les lieux racontés ont une réalité en dehors du texte. Par exemple, les noms de personnages réels ont une force d'attestation. Si les compagnons du voyage à Fukushima et l'ami chanteur du narrateur sont appelés par leurs initiales, c'est sans doute pour protéger leur identité civile plutôt que pour les fictionnaliser. Car les personnages plus ou moins connus sont désignés par leur vrai nom³⁰.

²⁶ Les douze textes ont d'abord paru dans douze revues ou magazines différents entre 2004 et 2010 et un seul est inédit.

²⁷ « Ce livre est un récit de voyage et également un recueil de nouvelles pour le décrire de façon la plus exacte. On m'a demandé un recueil d'essais, mais il n'est pas du tout achevé comme tel. [...] Finalement, ce livre est élaboré autour du thème central : "Qu'est-ce qu'un texte où se trouve Furukawa Hideo". C'est alors le déplacement qui s'est révélé. Une attitude appelée déplacement. Une attitude du texte. » 「この本は紀行記でありかつ短編集である、というのが実体にいちばん近い。エッセイ集を依頼されたが、いわゆるエッセイ集には全然なっていない。(略)結局、この本は「古川日出男のいる文章とは、なにか」を中心的なテーマとして編まれた。すると、炙り出されてきたのは、移動だった。移動という態度だ。それも文章の態度。」 Furukawa Hideo, *Non + Fiction*, *op. cit.*, p. 176.

²⁸ « Aussi incroyable que cela puisse paraître, j'avais transformé en fiction des notes de repérage sur le terrain sans les laisser comme de simples notes – je ne sais pourquoi. » 「あろうことか、わたしは取材メモをいわゆる単純なメモとしては残さずに、フィクションに変えてしまっていた——どうしてだか。」 *Ibid.*, p. 177.

²⁹ On peut ici rappeler la remarque de Jinno sur la différence entre le texte de Furukawa et celui de Kawakami : *Ô chevaux* va de la réalité vers la fiction, alors que *Kamisama 2011* fait l'inverse. Jinno Toshifumi, « Le 11 mars et le roman depuis lors », dans C. Quentin et C. Sakai (dir.), *L'Archipel des séismes*, *op. cit.*, p. 201.

³⁰ Shibata Motoyuki, Kawakami Hiromi, Ozawa Minoru, Rebecca Brown, Joshua Beckman, Steve Erickson, etc. Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 126. (Original, p. 105.)

Quant à Gyûichirô, il appartient à la catégorie du « personnage-référentiel »³¹, ayant une réalité extérieure à *Ô chevaux*. Il est aussi possible de renvoyer le cheval blanc de l'épisode final au cheval qui apparaît dans *Seikazoku*³². Le second élément qui appuie l'hypothèse d'une non-fiction est le « pacte autobiographique », défini par Philippe Lejeune comme l'engagement de l'auteur à raconter sa vie réelle, à dire la vérité telle qu'il la croit, en cela opposé au « pacte de fiction »³³. *Ô chevaux* propose ce pacte : le narrateur est appelé par le nom de l'auteur³⁴ et il insiste sur son identité en tant qu'auteur de *Seikazoku*.

Or, ce contrat autobiographique est rompu de manière explicite au milieu du texte avec l'introduction de Gyûichirô. Citons la scène en question. Le narrateur, après son passage par un temple shintoïste, rejoint ses trois compagnons dans la voiture :

Je suis remonté le dernier dans la petite voiture de location immatriculée à Kashiwa. S était au volant, sur le siège passager Mme S entrain les coordonnées sur le GPS, et à l'arrière Y et lui, coincé à l'endroit où en principe il y avait le repose-bras.

Lui.

Écris. Écris-le, je te dis. Écris qu'Inuzuka Gyûichirô était là. Le cinquième. Le cinquième membre de notre groupe. Le chien-bœuf de *La Sainte Famille* était lui aussi dans la voiture, écris-le. Oui, mais si je l'écris, c'est un roman. Ce que j'écris là devient un roman.³⁵

Le récit jusqu'alors non fictionnel est renversé. Cependant, il ne bascule pas immédiatement vers la fiction. Car le narrateur y insère le discours métatextuel. Il paraît lui-même désorienté devant l'apparition incohérente de son personnage. Les impératifs soulignés expriment la pression qu'exerce le récit en déroute. La narration se rapproche

³¹ Nous nous référons à la typologie d'une tripartition sémantique proposée par Philippe Hamon : personnage-référentiel, personnage-embrasseur, personnage-anaphore. Voir Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6 mai 1972, p. 86-110, repris dans Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Le Seuil, 1977, p. 115-180.

³² Furukawa Hideo, *Seikazoku*, *op. cit.*, p. 408-411.

³³ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Le Seuil, 1975. Voir aussi sa formulation plus récente dans l'article sur son site officiel : « Qu'est-ce que le pacte autobiographique ? » [en ligne], URL : https://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html (dernière consultation le 14 septembre 2022).

³⁴ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 17, 18 et 19. (Original, p. 14 et 15.)

³⁵ *Ibid.*, p. 77. 「私がその柏ナンバーの小さなレンタカーにいちばん遅れた。運転席にはS君がいてハンドルを握る体勢にあり、助手席にはカーナビゲーションの画面に指示を打ち込んでいてSさん、後部座席にはYがいて、本来ならばアームレストに相当する隙間にきつきつに詰めて彼がいた。私はいちばん遅れて乗車した。／それが彼だった。／書け。私はこれを書け。そこに狗塚牛一郎がいたのだと書け。五人めが。私たちの五人めが。イヌにしてウシである『聖家族』の長男が同乗していたのだと書け。しかしそんなことを書いてしまったら小説だ。この文章が小説になってしまう。」 (Original, p. 62-63). Nous soulignons.

d'un monologue théâtral du « je » (*watashi*) qui écrit. Sa voix se divise entre celle qui ordonne et celle qui réplique. En japonais, c'est le « je » (*watashi*) qui s'ordonne à lui-même d'écrire au début de la partie soulignée : « *Kake. Watashi wa kore o kake* » (Écris. Moi je m'ordonne d'écrire ça). Dans cette phrase, le « tu », par exemple « *omae* » de registre informel, aurait été plus naturel comme expression. Cet exemple semble montrer la dimension performative du « *watashi* » d'*Ô chevaux* avec cette mise en scène de l'énonciation et de l'écriture. Le sujet, généralement implicite en japonais, est explicité et appuyé tout au long du récit. On peut remarquer que l'objet d'écriture, « *kore* » (ça), que le narrateur s'ordonne d'inscrire, ne renvoie pas précisément à Gyûichirô ou à la scène du voyage, mais à la proposition qui suit : « *Soko ni Inuzuka Gyûichirô ga ita* » (Inuzuka Gyûichirô était là).

Un peu plus loin après cette citation, le narrateur insiste sur la réalité particulière de son personnage : « Sa réalité n'est ni une fabrication, ni le produit de la folie »³⁶, comme un être à la fois réel et fictif. Gyûichirô semble en effet se situer entre le monde réel et le monde imaginaire. Dès son entrée en scène, il est marqué par sa position intermédiaire ou à mi-chemin : il apparaît au milieu du texte et du voyage, assis au centre du siège arrière de la voiture. Après une hésitation, le narrateur finit par abandonner son discours factuel, en proposant un contrat de fiction : « Je l'ai vu, écrirai-je. Il est là, sur le siège arrière de la voiture de location, cinquième membre du groupe. Inuzuka Gyûichirô est avec nous. C'est ainsi que je commencerai mon roman »³⁷. Si le lecteur a accepté le pacte autobiographique au début du texte, il est amené à prendre comme vraie cette affirmation qui annonce le début du roman. Pourtant, le discours du narrateur continue de relever en grande partie du monde réel. Ainsi, plus d'un critique hésite entre « Furukawa » ou le « héros » pour désigner le narrateur d'*Ô chevaux*³⁸. On peut dire que l'hypothèse d'une

³⁶ *Ibid.*, p. 78. 「彼の現実は無構でもなければ狂気の産物でもない。」 (Original, p. 63).

³⁷ *Ibid.*, p. 79. 「私は見たのだと書き記す。彼がそこにいる、レンタカーの後部座席に、五人めとして。同乗する狗塚牛一郎がいる。私はそんなふうにして小説に手をつける。」 (Original, p. 64).

³⁸ Jinno Toshifumi se demande : « Mais est-ce bien un héros ? La question se pose d'emblée. Est-ce bien un roman ? [...] Furukawa, ou plutôt le héros de ce roman [...] », Jinno Toshifumi, « Le 11 mars et le roman depuis lors », dans C. Quentin et C. Sakai (dir.), *L'Archipel des séismes*, op. cit., p. 199. Doug Slaymaker écrit : « *Horses, Horses* records Furukawa the narrator/character hearing, and responding to, a voice commanding that he “go there,” that he “write this.” » Doug Slaymaker, “The Gesture from Fukushima Daiichi”, in C. Thouny and Yoshimoto M. (eds.), *Planetary Atmospheres and Urban Society After Fukushima*, op. cit., p. 199.

non-fiction, en l'occurrence autobiographique, est valable jusqu'à l'introduction de Gyûichirô.

Hypothèse d'une fiction

Il existe aujourd'hui un grand nombre de théories de la fiction d'approches diverses. Pour notre propos, nous nous contenterons de quelques thèses pragmatiques. Selon John Searle, c'est la « posture illocutoire »³⁹ de l'auteur au moment de l'écriture qui détermine le statut de fiction. Sur ce point, l'intention de Furukawa est claire : écrire un roman. Dans un passage de sa chronique, daté de fin avril, il souligne son objectif : transformer son « expérience » (*taiken*) du voyage à Fukushima en « mots » (*kotoba*) et ramener ces mots au niveau du roman⁴⁰. Après la publication d'*Ô chevaux*, il affirme dans une interview :

Je n'avais pas l'intention d'écrire une non-fiction du début à la fin. Je voulais écrire « une fiction sans aucun mensonge ». Si je n'arrivais pas à écrire, moi romancier, je n'allais évidemment pas pouvoir me relever. Je pense que le défi auquel je devais me confronter n'existait pas ailleurs.⁴¹

Aussi dit-il dans une autre interview : « comme je n'avais pas l'intention d'écrire un reportage, comme il me fallait à tout prix écrire un roman – je ne sais pas si c'est un “roman”, mais en tout cas un “texte écrit par un romancier” »⁴². Réitérant son intention d'écrire un roman, il affirme en même temps son incertitude. L'insistance sur le statut de « romancier » et le « défi » qu'il se lance peut donner l'impression d'une préoccupation personnelle. Mais l'enjeu pour lui consiste à écrire une fiction capable de « donner un

³⁹ John Searle, *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, trad. Joëlle Proust, Minuit, 1982, p. 109.

⁴⁰ « Arriverai-je à transformer cela – l'expérience et ce qui la dépasse – en mots ? Arriverai-je à introduire ces mots dans une dimension de roman (un aspect ou un toucher de roman, je ne peux que qualifier ainsi provisoirement) ? » 「それを——体験と体験を超えるものを——言葉に換えられるか。換えた言葉を、小説の次元（と暫定的に形容するしかない局面、感触）に持ち込みうるか。」 Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, *op. cit.*, p. 48 ; voir l'annexe 1 de cette thèse, p. 465-466.

⁴¹ 「ノンフィクションを書く気は一貫してありませんでした。「嘘を一個も書かないフィクション」を書きたかった。小説家である自分が小説を書けなかったら立ち直れるわけではない。そこにしか向かうべき挑戦はなかったんだと思います。」 Furukawa Hideo, « Ima, umatachi wa kakedashita » 「いま、馬たちは駆け出した」 (Alors, les chevaux se sont mis à courir, *Nami*, août 2011, p. 20-21 (citation, p. 20). URL : <https://www.shinchosha.co.jp/book/306073/> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁴² 「ルポを書くつもりはなかったのですが、なんとかして小説——それが「小説」かはわからないけれど、「小説家を書くもの」——にしなくちゃいけなかったのです。」 Furukawa Hideo et Shigematsu Kiyoshi, « Ushi no yô ni, uma no yô ni », *art. cit.*, p. 18.

espoir même aux sinistrés, en faisant face à cette situation avec l'imagination »⁴³. On peut remarquer qu'il reconnaît lui-même que son texte n'est pas tout à fait une fiction :

Je savais que je ne pourrais plus écrire de roman, si je ne pouvais pas tirer de moi le langage du récit à ce moment-là. Pourtant, ce n'était pas encore un roman, même après avoir commencé à écrire. Je ne pouvais écrire que de manière à me rapprocher progressivement du roman. À continuer d'écrire jusqu'à la dernière ligne, en cherchant l'instant où le texte se transformerait en roman. [...] Il m'était quasiment impossible à ce stade de tirer de l'intérieur de moi une langue écrite en tant que langage de roman.⁴⁴

Son intention d'écrire une fiction est nuancée par sa conscience d'écrire une non-fiction, du moins au début de la rédaction. Ce qui confirme l'ambivalence générique d'*Ô chevaux*, son écriture expérimentale à la recherche d'un « langage de roman » (*shôsetsu gengo*) qui puisse prendre en charge l'expérience de la triple catastrophe.

On peut rapporter cette ambivalence à la notion de fiction à la fois pragmatique et linguistique de Genette : la fiction est un « réel fictionnalisé », un « *patchwork* » des faits réels et fictionnels, qui fonctionne « comme entité, ou comme image » à la manière d'« une sirène ou un centaure » dont « le tout y est plus fictif que chacune de ses parties »⁴⁵. Dans cette conception, un seul fait inventé ou une association imaginaire peut décider de la fictionnalité d'un récit. Dans *Ô chevaux*, la présence de Gyûichirô est déterminante. Pourtant, un récit fonctionne « comme entité, ou comme image » à travers la lecture qui implique la subjectivité du lecteur. On pourra alors expliquer en partie la divergence d'interprétation chez les critiques. Sans connaissance de *Seikazoku*, le texte se lira davantage comme non-fiction. Pour un lecteur de Furukawa tel que Sasaki Atsushi, c'est un roman, une suite de *Seikazoku*. Cependant, Jinno Toshifumi et Nakamata Akio, également lecteurs de Furukawa, soulignent plutôt le changement : « À l'instant où Inuzuka Gyûichirô est monté dans la petite voiture, le texte que nous lisons maintenant

⁴³ 「想像力でこの状況に対して、被災している人にまで希望を与えることができるのかどうか」
Ibid., p. 19.

⁴⁴ 「あのとき、ここで語る言葉を出さなかったら、もう小説を書けなくなるとわかっていました。でも、書きはじめてもまだ小説にならなかった。小説に近づいていく、という書き方しかできなかったんです。最後の行まで小説になる瞬間を求めて、書き続けるしかない。(略)あのタイミングでは、小説言語としての書き言葉を自分の内側から出すことは、僕にとってほぼ不可能だった。」 Furukawa Hideo, « Hissha intabyû : Furukawa Hideo *Umatachi yo, sore demo hikari wa muku de* » 「筆者インタビュー 古川日出男『馬たちよ、それでも光は無垢で』」 (Interview d'auteur : Furukawa Hideo *Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente*), *Bungakukai*, octobre 2011, p. 244-245 (citation, p. 244).

⁴⁵ Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 136-137. Les passages sont également cités dans Christine Montalbetti, *La Fiction*, Flammarion, coll. Corpus, 2001, p. 69.

s'est transformé en roman »⁴⁶ ; « ce livre [...] se transforme de “non-fiction” en une chose que l'on ne peut nommer tout simplement que “roman” »⁴⁷. En tenant compte du changement de contrat de lecture que nous avons repéré plus haut, nous pouvons dire qu'*Ô chevaux* est un roman en *devenir*, qu'il devient tel au cours de l'écriture et à travers la lecture. L'hypothèse d'une transformation générique permettrait de maintenir l'ambivalence comme une potentialité du récit et en même temps d'établir une jonction entre fiction et réel avec l'entrée en scène de Gyûichirô.

Une fiction aux prises avec le réel

On peut ici relever plusieurs éléments qui peuvent limiter l'hypothèse selon laquelle *Ô chevaux* est une fiction. Le discours du narrateur paraît aux prises avec le réel et dépasser la notion de fiction telle qu'elle est proposée par Jean-Marie Schaeffer : une « feintise ludique et partagée »⁴⁸ produisant l'effet d'immersion. En premier lieu, l'apparition de Gyûichirô n'est ni feinte ni simulée. Au contraire le narrateur s'interroge :

En réalité, je ne l'ai pas vu, peut-être ? Est-ce que par hasard je n'en ai pas fait l'expérience, est-ce que je n'ai jamais fait l'expérience de voir quelque chose d'invisible ? [...] Mais j'ai toujours écrit à propos de couleurs invisibles, de sons inaudibles, des caractères fantômes. [...] Lui, l'aîné de cette fratrie de trois, porteur du nom du chien et du bœuf, nom doublement animal, ne vivait-il pas dans un monde invisible ? Mais jamais, jamais je n'ai dit : « Ça n'est pas vrai ». Sa réalité n'est ni une fabrication, ni le produit de la folie.⁴⁹

Le personnage représente « un monde invisible », « inaudible », « fantôme », autrement dit un monde imperceptible, mais existant et ouvert à une « expérience » sans doute exceptionnelle. Cela peut évoquer certaines des conséquences de la catastrophe comme le phénomène des irradiations nucléaires ou l'existence des disparus non retrouvés du tsunami. On peut penser aussi à des « mondes contradictoires [qui] sont

⁴⁶ 「狗塚牛一郎が、狭いワゴン車に乗り込んだ瞬間、いま私たちが読んでいる文章は、小説になったのだ。」 Jino Toshifumi, *Sekaishi no naka no Fukushima*, op. cit., p. 115.

⁴⁷ 「この本は（中略）「ノンフィクション」から、ただ「小説」としか名付けようのないものへと変容する。」 Nakamata Akio, « Achira gawa kara fumikoete kuru mono » 「あちら側から踏み越えてくるもの」 (Ce qui vient de l'autre côté en franchissant la frontière), *Gunzô*, novembre 2011, p. 376-377 (citation, p. 377).

⁴⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Le Seuil, 1999, p. 145.

⁴⁹ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, op. cit., p. 78. 「私は本当に見なかったのか。たとえば私に、見えないものが見えてしまうという体験、経験がないと言えるか。（略）しかし私が書いてきたのは、見えない色、聞こえない音、あるいは亡霊の文字についてだった。（略）あの長男、イヌとウシという二種の動物の名前を与えられた三人兄弟妹の長兄、彼は見えない世界に生きていたのではなかったか。しかしそれを私は「事実ではない」とは一切、一切否定しなかったのではなか。彼の現実は無構築でもなければ狂気の産物でもない。」 (Original p. 63).

parfois étonnamment proches du nôtre » pour citer Thomas Pavel⁵⁰. En second lieu, il est vrai que l'auteur recourt à « l'imitation-sembant »⁵¹ après l'introduction de Gyûichirô, en mettant en scène le dialogue imaginaire entre le narrateur et son personnage *comme* s'ils étaient côte à côte dans la même voiture. Mais reste à savoir jusqu'à quel point ce faire semblant peut être « ludique et partagé » avec le lecteur et lui permettre d'accéder à l'univers imaginaire. En dernier lieu, l'effet d'immersion dans *Ô chevaux* semble davantage découler de la narration des événements réels dans la situation de la catastrophe que du monde fictif qui est lié avant tout au roman antérieur *Seikazoku*.

Une autre limite possible s'oppose à l'hypothèse qu'il s'agit d'une fiction, lorsque celle-ci est conçue comme un espace intransitif qui fictionnalise les faits réels sans mener à une réalité extérieure⁵², ou qui soustrait le lecteur à son environnement réel⁵³. Dans *Ô chevaux*, la présence de Gyûichirô ne semble pas opérer une telle fictionnalisation pour la totalité du récit. De plus, le personnage y apporte le récit historique des chevaux. En particulier, le narrateur reste marqué par la réalité immédiate. Par exemple, il continue d'insérer les dernières nouvelles de la catastrophe, comme dans le passage suivant qui intervient vers la fin du voyage à Fukushima :

Je dois ajouter quelque chose.

Quelques jours après que nous sommes repartis, à peine quelques jours, les répliques ont continué à secouer la région de Hamadôri Le 7 avril, il y a eu un fort tremblement de terre d'intensité 6 + dans le département de Miyagi, mesuré à 5 + à Hamadôri. [...]

Ce matin du 14 mai, de nouveau, s'est produit un tremblement de terre centré au large de Fukushima. [...]

⁵⁰ « Par ailleurs, les mondes contradictoires sont parfois étonnamment proches du nôtre. Non seulement la physique reste divisée entre la théorie de la relativité et la mécanique quantique, non seulement la nature de la lumière est à la fois corpusculaire et ondulatoire, mais le monde quotidien regorge, lui aussi, d'objets impossibles : psychés individuelles, désirs, rêves et symboles. » Thomas Pavel, *Univers de la fiction* (1986), Le Seuil, 1988, p. 67-68. Le passage est cité dans Christine Montalbetti, *La Fiction*, Flammarion, coll. Corpus, 2001., p. 76.

⁵¹ Rappelons que Schaeffer distingue la fiction et la feintise : « La fiction et la feintise ont recours aux mêmes moyens, ceux de l'imitation-sembant. Mais ils n'ont pas la même fonction : dans le cas de la fiction, les mimèmes sont censés rendre possible l'accession à un univers imaginaire identifié comme tel, dans le cas de la feintise ils sont censés tromper la personne qui s'expose à eux. » Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 147.

⁵² Genette écrit : « Le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait (constamment) à la réalité [...] se transforme en élément de fiction [...] Parce que les êtres auxquels ils s'appliquent n'ont pas d'existence en dehors d'eux et nous y renvoient dans une circularité infinie. » Gérard Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 115.

⁵³ Schaeffer écrit : « La fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers imaginaire est l'univers réel. » Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 156.

Il ne faut surtout pas que je néglige d'écrire ces faits.⁵⁴

Le texte garde son aspect de documentaire en inscrivant les conditions de l'écriture en plus des faits réels survenus depuis le 11 mars.

Notons ici quelques interprétations de la présence de Gyûichirô par les critiques selon l'hypothèse de non-fiction ou de fiction. En tant que documentaire, cet être imaginaire dans le reportage peut renvoyer à une illusion de l'auteur. Ainsi, Kawamura Minato se demande s'il s'agit d'« un rêve diurne du romancier [...] d'hallucinations produites par le cerveau atteint par la radioactivité »⁵⁵. En tant que fiction, la présence de Gyûichirô peut être interprétée comme relevant du réalisme magique. Linda Flores remarque que son apparition n'est pas remise en question et elle est finalement moins surprenante que la triple catastrophe⁵⁶. Pourtant, le narrateur l'interroge dans son discours métatextuel comme nous l'avons vu. Il demande d'emblée à son personnage : « Et toi, qu'est-ce que tu fais ici ? »⁵⁷. D'autre part, Fabien Arribert-Narce relève le « réalisme magique » en même temps que l'« autofiction »⁵⁸. Cependant, la portée du réalisme magique paraît assez limitée, car Gyûichirô reste invisible aux trois autres voyageurs, ne sort pas de la voiture et ne fait que parler avec le narrateur. Citons enfin Fujiwara Dan qui conclut son analyse d'*Ô chevaux* en ces termes : « il semble bien que l'écriture romanesque naisse justement à partir de ce moment de doute où se mélangent fatalement la fiction et la réalité »⁵⁹. Pour notre part, nous nous proposerons plus loin d'interpréter l'introduction de Gyûichirô comme une métalepse figurale et narrative, le personnage

⁵⁴ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 136. 「ひとと言足さねばならない。／ 私たちが立ち去ってからの——本当に直後の——数日間、余震は浜通りを揺さぶりつづけた。四月七日、宮城県で震度6強の大地震があつて、浜通りも震度5強を記録した。(略)／ 今朝(五月十四日の朝)、再び福島県沖を震源とする地震が発生した。(略)／ 私はこうした事実を書き落としてはならない。」(Original, p. 115).

⁵⁵ « Est-ce un roman, un récit ? Ou bien est-ce un rêve diurne du romancier qui va sur les lieux horribles du désastre nucléaire, un espace fictif, absurde, d'hallucination, mêlant le monde imaginaire et le monde réel, qui a surgi dans un cerveau atteint par la radioactivité ? » 「これは小説であり、物語であるのか。あるいは、原発震災の惨状の現場に行く小説家が見た白昼夢、想像界と現実界とが入り混じった、放射能に冒された頭脳が幻視した荒唐無稽の虚構空間なのだろうか。」Kawamura Minato, *Shinsai genpatsu bungakuron*, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁶ Linda Flores, « Matrices of Time, Space, and Text », *art. cit.*, p. 158.

⁵⁷ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 80. 「あんたは何して此処さいるの？」(Original, p. 64).

⁵⁸ Fabien Arribert-Narce, « Écrits du 11 mars 2011 en France et au Japon », dans C. Doumet et M. Ferrier (dir.), *Penser avec Fukushima*, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁹ Fujiwara Dan, « Radioactivité et imaginaire littéraire », *Cahier d'Histoire immédiate*, n° 48, 2015, p. 205-221 (citation, p. 212).

comme l'altérité du « je » (*watashi*) qui constitue à la fois un relais pour le sujet d'énonciation et un levier pour l'écriture du roman⁶⁰. Dans tous les cas, on peut supposer que son apparition est attendue comme catalyseur du « langage de roman », sans qu'elle ait été prévue ou programmée dès le départ.

1.2. Entre lisible et non lisible

Un récit non lisible

Parmi les œuvres post-catastrophe que nous avons citées dans l'état de l'art⁶¹, *Ô chevaux* est certainement le récit le plus discontinu, le plus hétérogène. On peut rappeler la formulation de Jinno pour désigner l'œuvre de Kawakami et celle de Furukawa : « romans de guingois » (*bukakkô*)⁶². Linda Flores analyse ces deux récits comme des textes « scriptibles »⁶³. Cette notion de Barthes renvoie au texte qui sollicite la participation active du lecteur pour la construction du sens, contrairement au texte « lisible » qui lui donne le sens prescrit⁶⁴. Pourtant, *Kamisama 2011* semble demander moins d'effort de la part du lecteur qu'*Ô chevaux*. Car son récit est linéaire et fluide, du moins sur le plan formel. Le livre comprend deux courtes nouvelles de moins de quinze pages chacune : « *Kamisama* » (Dieu)⁶⁵, parue en 1994, qui est la première œuvre de l'auteur, et « *Kamisama 2011* ». Dans la version réécrite, l'intrigue et le cadre spatio-temporel du récit restent identiques : le narrateur ou la narratrice autodiégétique « *watashi* » (je)⁶⁶ raconte sa journée de promenade avec son voisin ours, d'un point de vue rétrospectif et interne. Il est aisé de repérer toutes les modifications qui soulignent la vie affectée par la pollution nucléaire. Et il ne semble pas y avoir de conflits

⁶⁰ Voir notre analyse plus bas dans « 3.2. Une écriture en *procès* », p. 194-199.

⁶¹ Voir la liste, *supra*, p. 55-60.

⁶² Voir la citation plus haut dans « 1.1. Entre fiction et non-fiction », p. 98-99.

⁶³ Linda Flores, « Matrices of Time, Space and Text » art. cit.

⁶⁴ Voir Roland Barthes, « S/Z » (1970), *Œuvres complètes, t. III, 1968-1971*, Le Seuil, 2002, p. 121-131.

⁶⁵ Kawakami Hiromi, « *Kamisama* » 「神様」 (Dieu), *Pasukaru e no michi* 『パスカルへの道』 (Chemin vers Pascal), Chûô kôronsha, 1994, p. 167-176. La nouvelle, écrite en 1993, est reprise dans le recueil de l'auteur : Kawakami Hiromi, *Kamisama*, Chûô kôronsha, 1998 ; rééd. 2001.

⁶⁶ Il n'y a pas d'élément linguistique déterminant dans le texte pour savoir si l'instance narrative renvoie à un homme ou à une femme. Dans la réception usuelle, elle est vue comme féminine, notamment parce que la figure de l'auteure Kawakami s'impose d'emblée.

d'interprétation⁶⁷ : la version de 2011 transforme le monde idyllique de la version antérieure en vision dystopique, mettant en lumière la rupture entraînée par la catastrophe.

On peut observer l'aspect peu lisible du texte de Furukawa, en citant un passage exemplaire. Nous utiliserons ici le terme *non lisible* plutôt qu'*illisible*, en le renvoyant à trois sens selon l'occurrence : le « scriptible » par rapport au « lisible » ; l'indéchiffrable du point de vue objectif ou linguistique ; l'insupportable du point de vue subjectif ou moral. Le terme japonais équivalent serait *yomenai* 読めない (impossible à lire, incapable de lire). Le passage en question dans *Ô chevaux* se situe dans une scène du 11 mars. Il illustre justement le début du « temps du *kamikakushi* », perte de notion temporelle chez le narrateur. Celui-ci se trouve à Kyoto pour des repérages lorsqu'il apprend pour la première fois la survenue de l'événement :

Même à Kyôto, j'ai senti une légère secousse.

Je me suis dit que, dans le Kansai aussi, ils avaient des tremblements de terre qui dureraient longtemps. Bien sûr, le « séisme de Hanshin-Awaji » m'a traversé l'esprit. Et bien sûr, le Tôhoku ne m'a pas traversé l'esprit.

Entre cinq et six heures de l'après-midi, sur le quai du métro, ligne Karasuma, je vois des tas de gens qui lisent quelque chose qui ressemble à l'édition spéciale d'un journal. Le titre de la une me saute aux yeux. En caractères blancs sur fond noir. Tôhoku. Au large de la côte pacifique. Magnitude 8,8. L'ensemble de la côte frappée par un énorme tsunami.

Je téléphone à mes parents. D'une cabine publique. Ça passe. Le lendemain, à un certain moment, ça ne passera plus, mais cette fois-ci, oui. Le surlendemain, la magnitude sera réévaluée à 9,0. Dans la chambre d'hôtel où je passe la nuit, je ne peux me détacher des informations télévisées. Le temps de la scrutation commence alors. S'enchaîne alors « le temps du *kamikakushi* ». S'enchaîne. Ce qu'il y a d'étrange – d'autant plus qu'il me faudra des semaines pour m'en souvenir –, c'est que ce jour-là j'ai entendu répéter et répéter l'annonce d'une alerte au tsunami dans le département de Wakayama, j'ai même vu des images en direct de Wakayama dans lesquelles toutes celles du Tôhoku se sont entièrement diluées [mais j'ai fini par fondre le tout dans le Tôhoku]. Espace du *kamikakushi*. Dans cette chambre de cet hôtel-là, j'ai pensé à l'écrivain Nakagami Kenji, j'en suis certain. Et à la péninsule de Kii, département de Wakayama. Mais le contenu de ces pensées a presque entièrement disparu. Sans bavure. Puis mes souvenirs se détachent, je sursaute. Ce matin, 13 avril, je lis le chapitre « Wakayama » dans *Kishû*, le documentaire [reportage] de Nakagami, je tombe sur le passage suivant, que je lis bouche bée.⁶⁸

⁶⁷ Voir en particulier les études suivantes : Takahashi Gen-ichirô, « Études littéraires du désastre », *La Centrale en chaleur*, op. cit., p. 179-211 ; Kimura Saeko, *Shinsaigo bungakuron*, op. cit., p. 90-96 ; Fujiwara Dan, « Radioactivité et imaginaire littéraire », art. cit., p. 206-209.

⁶⁸ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, op. cit., p. 25-27. 「京都でも若干の揺れは感じた。関西でも長い地震はあるのだな、と感じた。もちろん「阪神・淡路大震災」のことは頭を過ぎった。東北のことは過ぎらなかった、もちろん。／ 午後五時台に、私は地下鉄烏丸線からすまのホームで、新聞の号外らしきものを手にしている京都人たちを何人も何人も、見る。踊っているヘッドラインを見る。黒字に白抜きだ。東北。太平洋沖。マグニチュード8・8。各地で大津波。／ 私は実家と連絡をとる。公衆電話から。通じた。翌日のある段階から通じないことになるのだが。マグニチ

Une première lecture de ce passage peut donner une impression paradoxale. D'une part, on peut suivre les phrases de façon fluide. Car l'écriture produit un rythme léger et rapide avec des phrases courtes et ponctuées, et plus particulièrement avec la répétition en japonais des termes soulignés. Il y a un tempo qui s'accélère, ce qui est une des caractéristiques de l'écriture de l'auteur, comme dans ces phrases : « Je téléphone à mes parents. D'une cabine publique. Ça passe. » (*Watashi wa jikka to renraku o toru. Kôshû denwa kara. Tsûjita.*). Les visions s'enchaînent aussi comme dans la parataxe des phrases nominales soulignées doublement. Mais, d'autre part, la narration est elliptique. Les faits relatés sont disjoints dans le temps et dans l'espace. Les deux jours passés, le 11 mars et le 13 avril, sont racontés tantôt au présent tantôt au passé. Le narrateur, mêlant ainsi la temporalité du passé et celle du présent, insère aussi par deux fois une prolepse dans la scène du 11 mars à Kyoto. Vers la fin de la citation, la scène passe au présent du 13 avril, jour où le narrateur rédige ces lignes, probablement chez lui, à Tokyo. Les deux énoncés soulignés en pointillé sont difficiles à situer dans le temps entre les deux dates. À travers cette disjonction du temps, ce passage semble révéler une forme authentique de la mémoire comme dans cette expression : les « souvenirs se détachent » (*kioku ga bunri shite*), émergeant à la surface de la conscience, tels des taches plus ou moins fondues indépendamment de leur distance chronologique.

La scène se signale aussi par la discontinuité dans l'espace. On peut relever des lieux et surfaces focalisés successivement : la page du journal dans le métro, puis l'écran de télévision dans la chambre d'hôtel à Kyoto qui montre le Tôhoku et annonce l'alerte dans le département de Wakayama, et la page du livre de Nakagami que le narrateur ouvre chez lui à Tokyo. L'évocation de cet auteur complique la scène et lui donne en même temps une autre dimension. Dans la suite du texte, le narrateur cite le passage en question

ュードは翌々日には9・0と訂正されるのだが。宿泊しているホテルの部屋で私は、テレビの報道から離れられない。注視の時間はここからはじまる。その時間はじきに“神隠しの時間”に連なる。つながる。そして、不思議なことだが（しかも思い出すのに何週間も要したのだが）、この日は私は和歌山の津波警報を何度も、何度も聞いていたし中継の画を観ていたし、しかしながら一切を“東北”に溶かしてしまっている。それは神隠しの空間とも言える。私は、あのホテルのあの部屋で、たしかに作家の中上健次のことを思い起こしたのだ。和歌山、紀伊半島と。しかしそうした喚想をほとんど一〇〇%失念した。いっそ見事に。それから記憶が分離して、私はハッとす。私は中上のルポルターージュ『紀州』から「和歌山」の頁を繙いて（それは今朝、四月一三日のことだ）、以下の記述に出喰わし、ほとんど絶句状態に入る。」(Original, p. 20-21). Nous soulignons.

de *Kishû*⁶⁹, reportage de Nakagami, qui mentionne la « panique » survenue au Japon à la suite de l'épidémie de choléra apparue en juin 1977 dans la ville d'Arita⁷⁰, département de Wakayama : les légumes et même les voitures provenant de ce département sont refusés ailleurs. Ensuite, le narrateur d'*Ô chevaux* reprend la scène du 11 mars en affirmant :

Ce matin, je substitue à Wakayama le nom d'un département commençant par F. Un acte naturel.

« Ce matin », c'est-à-dire ce matin du 13 avril, et « je », c'est-à-dire moi du 11 mars, actuellement dans cette chambre d'hôtel de Kyôto.⁷¹

L'initiale « F » fait allusion à Fukushima, rappelant la discrimination provoquée par le nucléaire considéré comme contagieux. Mais elle évoque aussi le nom du narrateur et de l'auteur, comme pour souligner le lien entre Fukushima et Furukawa. L'évocation d'une discrimination injustifiée, liée au choléra ou au nucléaire, n'est pas sans rappeler l'univers romanesque de Nakagami, sa représentation de la minorité historiquement discriminée, les *burakumin*⁷². Après ces évocations sociales et littéraires, le narrateur joint les deux scènes du 13 avril et du 11 mars par le même « *watashi* » (je, moi) qui renvoie à la fois au « je » narré et au « je » narrant. Dans ce passage d'*Ô chevaux*, la narration semble produire une impression analogue à la situation d'urgence : les événements, les images, les idées, les souvenirs se succèdent dans un certain désordre, sans que l'on puisse saisir leur sens global, tant du point de vue de leur signification que du point de vue de leur déroulement chronologique.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 27. (Original, p. 21.) Voir aussi Nakagami Kenji, *Kishû : ki no kuni, ne no kuni monogatari* 『紀州：木の国・根の国物語』 (*Kishû : récit du pays des arbres et des racines*), (Journal *Asahi*, juillet 1977-janvier 1978) (1978), Kadokawa shoten, 1980, p. 255.

⁷⁰ La ville préfectorale d'Arita 有田 est située sur la côte ouest de la péninsule de Kii.

⁷¹ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 28. 「今朝、私はこの和歌山県を、Fではじまる県名に入れ替える。当然の所業として。 / その今朝とは四月十三日の今朝で、しかし、京都のホテルの部屋にいまいる私は、三月十一日の私だ。」 (Original, p. 21-22).

⁷² Sur les *burakumin* 部落民, voir les études historiques ou sociologiques : Jean-François Sabouret, *L'Autre Japon : les burakumin*, La Découverte/Maspero, 1983 ; Miyazaki Kaiko, « Des buraku sans burakumin ? », dans D.-A. Malinas et J. Martine (dir.), *Japon pluriel 11*, Arles : Picquier, p. 397-407. Sur la question des *burakumin* dans l'œuvre de Nakagami, voir Tsutomu Tomotsune, "Nakagami Kenji and the Buraku issue in postwar Japan", *Inter-Asia Cultural Studies*, Vol. 4, Issue 2, 2003, p. 220-231. DOI: 10.1080/1464937032000112962 ; Edward Fowler, "Making up Race: Notes on 'Buraku' Literature in Japan", *PMLA*, Vol. 123, Issue 5, 2008, p. 1703-1706. DOI : 10.1632/pmla.2008.123.5.1703. Ainsi que les ouvrages : Eve Zimmerman, *Out of the Alleyway: Nakagami Kenji and the Poetics of Outcaste Fiction*, Cambridge: Harvard University Press, 2008 ; Anne Helene Thelle, *Negotiating Identity: Nakagami Kenji's Kiseki and the Power of the Tale*, Munich: Iudicium, 2010 ; Anne McKnight, *Nakagami, Japan: Buraku and the Writing of Ethnicity*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

Responsabilité d'écrivain

Que signifie écrire ou lire un texte peu lisible après la catastrophe ? On peut ici interroger la tâche des écrivains après un tel événement. Dans l'état de l'art, nous avons pu constater qu'il se crée une attente envers les écrivains : on attend d'eux qu'ils réagissent, répondent à la catastrophe, voire lui donnent un sens pour mieux la comprendre. Pourtant, il est aussi légitime de ne pas réagir, du moins dans un temps immédiat, par exemple pour respecter les sinistrés qui souhaiteraient tourner la page. Or, la question se pose avant tout à l'égard des morts, les plus légitimes pour prendre la parole. En rappelant l'impossibilité de témoigner à la place des *naufragés*, Philippe Forest souligne la nécessité de témoigner après mars 2011 :

Il faut témoigner : afin de ne pas consentir au silence, de ne pas donner raison à la mort. Mais il faut ne le faire qu'avec la conscience de l'indignité, de la culpabilité qui accompagnent nécessairement une pareille parole prononcée en lieu et place des disparus par ceux qui se trouvent encore – ne fût-ce que provisoirement – du côté des vivants.⁷³

L'écrivain choisissant de raconter la tragédie aurait cette tâche : écrire par considération pour les morts, sans pour autant se substituer à eux. Dans *Ô chevaux*, l'expression de « la conscience de l'indignité, de la culpabilité » est présente⁷⁴. Nous pouvons ici relever la manière dont ce texte s'oppose au silence autour de l'histoire du Tōhoku.

Rappelons rapidement la place historique de cette région. La triple catastrophe « a montré que l'histoire d'oppression de la région du Tōhoku (Nord-Est) par le pouvoir central du Kantō (Tokyo et sa région) n'était pas terminée »⁷⁵, écrit Tawada Yōko peu après le 11 mars, soulignant en même temps la richesse littéraire de cette région. D'autre part, l'ethnologue Akasaka Norio, fondateur des « études du Tōhoku »⁷⁶, note ceci : la région appelée *michinoku* 米ちのく (*michi no oku* 道の奥), littéralement « au bout du

⁷³ Philippe Forest, « En lisant – ou pas – Uchida Hyakken », dans C. Doumet et M. Ferrier (dir.), *Penser avec Fukushima*, op. cit., p. 97-110 (citation, p. 104).

⁷⁴ Voir notre analyse plus bas, « 2.2. De la culpabilité à l'écriture », p. 138-146.

⁷⁵ Tawada Yōko, « Franchir la barrière de Shirakawa », trad. Cécile Sakai, dans C. Quentin et C. Sakai (dir.), *L'Archipel des séismes*, op. cit., p. 225-243 (citation, p. 227) : repris dans Tawada Yōko, *Journal des jours tremblants*, trad. Bernard Banoun et Cécile Sakai, Lagrasse : Verdier, 2012 p. 104-117 (citation, p. 105).

⁷⁶ 「東北学」 Ces études sont transdisciplinaires. Akasaka a fondé la revue du même nom en 1999.

chemin », est chargée d'une « histoire négative »⁷⁷ depuis la répression du peuple autochtone Ezo⁷⁸ par le pouvoir du Yamato qui est établi à l'Ouest au V^e ou VI^e siècle. Au début de l'époque Meiji, vers la fin du XIX^e siècle, la région du Tôhoku était du côté des vaincus sans bénéficier de projets officiels de modernisation jusqu'en 1945. Elle fournissait à la capitale : « les hommes comme soldats, les femmes comme prostituées, les paysans pour du riz »⁷⁹ avant la Seconde Guerre mondiale et, après, de l'électricité, des pièces industrielles, de la nourriture.

Ô chevaux aborde l'histoire du Tôhoku mais sans entrer dans un schéma d'opposition entre la région dominée et la capitale dominante. Le narrateur souligne avant tout sa responsabilité en tant qu'auteur de *Seikazoku* qui imagine l'histoire d'assassinats dans le Tôhoku. Après avoir cité la scène de ce roman dans l'incipit, il affirme : « Cette scène faisait partie d'un roman. Un roman dont j'étais l'auteur »⁸⁰. Puis un peu plus loin : « Dans un de mes romans, j'ai parlé du temps de l'“enlèvement par les dieux”. Ce roman-là, précisément. »⁸¹ Il répète à propos des deux frères : « Je leur avais donné des noms d'animaux. Oui, c'est moi, l'auteur, qui leur ai donné leurs noms. »⁸² La répétition des démonstratifs dans « *aru shôsetsu* » (un certain roman) et « *sono shôsetsu* » (ce roman-là), termes soulignés dans la citation en japonais, semble pointer du doigt le narrateur comme *auteur* de l'histoire sanglante. Par ailleurs, le narrateur souligne ses « devoirs » (*gimu*) en tant qu'auteur de ce roman dans deux passages. Le premier est lorsqu'il arrive à la région de Sôma. Il affirme :

⁷⁷ 「負の歴史」 Akasaka Norio, « Higashi Nihon daishinsai fukkô kôsô kaigi memo : chinkon to saisei no tameni » 「東日本大震災復興構想会議メモ 鎮魂と再生のために」 (Notes pour le Conseil de reconstruction après la Grande catastrophe de l'Est du Japon : pour l'apaisement des âmes et la renaissance), Akasaka Norio et Washida Kiyokazu, *Tôhoku no shinsai to sôzôryoku* 『東北の震災と想像力』 (La catastrophe et l'imaginaire dans le Tôhoku), Kôdansha, mars 2013, p. 230-238 (citation, p. 230).

⁷⁸ Sur le peuple Ezo et sa répression, voir Pierre-François Souyri, *Nouvelle histoire du Japon*, Perrin, 2010, p. 165-167 et 295-297, et aussi : « 116. Ezo 蝦夷 » et « 122. Ezo seibatsu 蝦夷征伐 », dans Iwao Seiichi et al., *Dictionnaire historique du Japon, op. cit.*, vol. 4, 1978, p. 186-187 ; p. 189-190. URL : www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1978_dic_4_1_877_t2_0186_0000_4 ; www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1978_dic_4_1_877_t2_0189_0000_4.

⁷⁹ 「男は兵隊、女は女郎、百姓は米」 Akasaka Norio et Washida Kiyokazu, *Tôhoku no shinsai to sôzôryoku, op. cit.*, p. 230.

⁸⁰ Furukawa Hideo, *Ô chevaux, op. cit.*, p. 7. 「これは小説の中にあったシーンだ。その小説の著者は私だ。」 (Original, p. 5). Nous soulignons.

⁸¹ *Ibid.*, p. 8. 「私はそんな“神隠しの時間”を、ある小説で書いた。ある小説とは、その小説だ。」 (Original, p. 6). Nous soulignons.

⁸² *Ibid.*, p. 11. 「私は彼ら二人に動物の名前を与えた。そうだ、命名したのは著者である私だった。」 (Original, p. 8).

Nous avons décidé d'aller dans une supérette. Pour moi, c'était obligatoire. C'était un devoir[, une responsabilité] en tant qu'auteur de *La Sainte Famille*. Là où l'histoire des deux frères, le grand et le petit, trouvait sa fin.⁸³

Ce « devoir » (*gimu*) ou cette « responsabilité » (*sekimu*)⁸⁴ peut renvoyer au problème personnel du narrateur, comme s'il cherchait à « concilier l'univers de sa fiction avec la réalité » pour citer les termes de Numano Mitsuyoshi. Pourtant, puisque *Seikazoku* représente la mémoire sans trace écrite des sept siècles du Tôhoku, revenir sur ce roman signifierait rappeler des êtres humains ou des animaux exclus de l'histoire nationale.

Dans le texte post-catastrophe, il n'est plus question d'opposer l'« histoire parallèle »⁸⁵ du Tôhoku à l'histoire légitime. La conception même de *Seikazoku* est mise en cause par le narrateur⁸⁶. Celui-ci souligne la violence qui traverse l'histoire écrite ou non. Après l'introduction de Gyûichirô, il éprouve la nécessité, comme son « devoir » (*gimu*), de décrire le corps difforme de ce personnage, en particulier ses mains « déformées » (*igyô*), entraînées et renforcées qui servent d'arme dans un combat sans arme⁸⁷. Si Gyûichirô représente la mémoire du Tôhoku inscrite dans le corps, cette description souligne la violence qu'il incarne, en rappelant l'épisode de la tuerie dans le roman. Et ses « mains » évoquent métaphoriquement celles qui écrivent. Le narrateur exprime la nécessité d'assumer son roman et en même temps l'histoire du Japon, en affirmant : « Notre histoire n'est faite que d'assassinats et de tueries »⁸⁸. Vers la fin du texte, Gyûichirô traverse différentes époques dans la région de Sôma en passant sous des

⁸³ *Ibid.*, p. 48. 「コンビニエンス・ストアに立ち寄ることは決めていた。私にはその必要があった。『聖家族』の著者として義務、責務があった。それが兄と弟のその物語の終焉の^{おしまい}地点だったから。」 (Original, p. 38). Nous soulignons.

⁸⁴ Les deux termes, « *gimu* » 義務 et « *sekimu* » 責務, ont un sens proche, le second relevant de l'association de la responsabilité (*sekinin*) et du devoir (*gimu*). Voir les entrées : « gi-mu » ぎ-む 義務 et « seki-mu » せき-む 責務, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

⁸⁵ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 90. 「パラレルな歴史」 (Original, p. 74).

⁸⁶ Voir notre analyse plus bas dans « 3.1. La reprise comme épreuve », p. 176-183.

⁸⁷ « Il faisait le portrait de son neveu. Alors j'ai eu la très forte impression que je devais moi aussi faire son portrait physique, au moins partiel. Que j'en avais comme le devoir. J'ai regardé les mains d'Inuzuka Gyûichirô, dont le nom de famille incluait le chien et le nom personnel le bœuf. Elles avaient attiré mon regard avant même que je me décide à les observer. Il faut dire qu'elles étaient étranges. / Un peu difformes. Des mains de catcheur en quelque sorte. » Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 82-83. 「彼は甥っ子のその外見を描写したのだった。だから私も彼のその部分のどこかは描写しなければならないと強烈に感じる。一つの義務だ。私は、イヌを孕んだ姓とウシを包含した名前を持つ狗塚牛一郎の、手を見た。観察する以前におのずと視線を惹かれていた。変形していたから。 / ちよっとした^{いぎょう}異形だ。というか、格闘家の拳だ。」 (Original, p. 68).

⁸⁸ *Ibid.*, p. 84 et 89. 「私たちは人殺しの歴史しか持たない。」 (Original, p. 69 et 73).

portiques de temples, des *torii*, comme lors des contrôles d'identité et de sécurité à l'aéroport :

Mais le passeport que l'on vérifie est gravé dans l'âme. [...] Alors son âme est vérifiée : « Oui, tu es bien toi », lui dit-on. Dans le même temps, il est décidé que son passé d'assassin aussi doit être mis en regard avec l'histoire d'assassinats et de tueries d'une certaine « nation » (Bonnes gens, pardonnez ces paroles provocantes). Il est jugé que.⁸⁹

Ce passage rappelle un autre fait mentionné plus tôt dans le texte. Avant son voyage à New York, le narrateur croyait que le voyage serait annulé et pensait :

Encore un ou deux incidents comme celui de la centrale Fukushima Daiichi et nous serions nous-mêmes « traités comme des particules radioactives ». [...]

Les aéroports du monde entier mettront en place un contrôle de sécurité « spécial Japonais », me disais-je.⁹⁰

La citation évoque la responsabilité du Japon vis-à-vis du monde entier dans la catastrophe nucléaire. Le « passeport [...] gravé dans l'âme » renverrait à l'appartenance de Gyûichirô et du narrateur à l'*histoire* fictive ou réelle qui est faite de violences et renouvelée en mars 2011. Loin d'une vision victimaire ou d'une contestation unilatérale, *Ô chevaux* semble témoigner de la résistance à ce que le discours officiel semble vouloir passer sous silence.

Responsabilité du lecteur

Si l'écrivain est responsable dans sa manière de traiter la catastrophe, le lecteur peut aussi s'interroger sur sa façon de recevoir et de lire un récit post-catastrophe. Après le 11 mars, un certain nombre d'écrivains ou critiques ont exprimé leur difficulté de lire comme avant. On peut en particulier citer Takahashi Gen.ichirô qui a souligné ce changement : « Il y a des textes que je ne peux plus lire depuis “ce jour-là” » ; « il y a des textes qui me semblent s'approcher de moi avec d'autres significations depuis “ce jour-là” »⁹¹. En

⁸⁹ *Ibid.*, p. 148. 「しかし確認されるパスポートは魂に刻まれている。(略)すると魂は照合される、「お前はたしかにお前だ」と彼は言われる、だが同時にその人殺しの過去は一つの“国家”の人殺しの歴史(扇動的な物言いを、人々よ、赦したまえ)とも照合するものだと判断される。」(Original, p. 126).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 125. 「あと一、二度福島第一原発で不測の事態が生ずれば、「私たち自体が放射性物質と見做される」と。(略) / たぶん各国の空港のセキュリティー・ゲートに、日本人専用のスクリーニング検査が足されるだろう。」(Original, p. 104).

⁹¹ 「「あの日」から、読めなくなった文章がある」「「あの日」からは、別の意味を持って迫ってくるように思える文章がある」 Takahashi Gen.ichirô, *Hijôji no kotoba* 『非常時のことば』(Les mots en temps de crise), (*Shôsetsu tripper*, été 2011-hiver 2011), Asahi shuppansha, août 2012, p. 155 et 156.

remarquant ce propos de Takahashi, Anne Bayard-Sakai s'interroge sur « la responsabilité du lecteur, parce que cette détermination de ce qui, dans ces conditions, lui est devenu illisible engage évidemment l'intégralité de son histoire et de sa singularité de sujet »⁹². Elle écrit : « Nous devons sans doute aussi être au clair avec nous-mêmes (autant que faire se peut) et, en l'occurrence, avec nos attentes de lecteurs »⁹³. La lecture d'une œuvre post-catastrophe peut être révélatrice pour le lecteur sur ses attentes, sa conception de la littérature, mais aussi sur son rapport aux événements de 2011 et leurs conséquences. Nous allons voir différentes limites du lisible avec des exemples pris chez Takahashi puis chez Furukawa.

On peut d'abord rappeler que le roman post-catastrophe de Takahashi, *La Centrale en chaleur*, est un récit délibérément peu lisible. Il raconte l'histoire d'un réalisateur chargé de la production d'un film pornographique au profit des sinistrés. L'auteur critique le conformisme avec son style de parodie burlesque. Son roman se confronte à deux types de limites du lisible : sur le plan moral avec la mise en scène de l'obscénité et sur le plan typographique avec des phrases en gras non alignées qui semblent témoigner visuellement des secousses, des décalages. En outre, le récit inclut en son milieu un discours critique sur la littérature de la catastrophe. Takahashi ayant connu un état proche de l'aphasie dans sa jeunesse⁹⁴, continue à interroger les limites du lisible dans son essai sur la guerre et la littérature. Le premier chapitre est intitulé : « Incapable de lire » (*Yomenai*)⁹⁵. Dans le deuxième : « Encore plus incapable de lire » (*Motto yomenai*)⁹⁶, l'auteur aborde *Ô chevaux* et des recueils de poèmes de Wagô Ryôichi résidant à Fukushima⁹⁷. Les slogans éditoriaux sur la bande de couverture l'empêchent d'ouvrir ces livres. Pour le livre de Furukawa, il a l'impression qu'il est « sous un contrôle » contraire à la liberté que le roman semble chercher⁹⁸. Ces « livres écrits avec sérieux après un grave

⁹² Anne Bayard-Sakai, « Quelle marge d'écriture ? : à propos des normes et de l'invention après le 11 mars 2011 », dans C. Doumet et M. Ferrier (dir.), *Penser avec Fukushima*, op. cit., p. 39-55 (citation, p. 51-52).

⁹³ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁴ Engagé dans le mouvement contestataire étudiant, il a été arrêté fin 1969 et condamné à six mois de prison, ce qui lui a laissé des séquelles d'aphasie partielle.

⁹⁵ 「読めない」 Takahashi Gen.ichirô, “*Ano sensô*” kara “*kono sensô*” e, op. cit., p. 7.

⁹⁶ 「もっと読めない」 *Ibid.*, p. 19-35.

⁹⁷ Pour ces recueils, voir l'état de l'art, *supra*, p. 80 (note 272).

⁹⁸ « C'est peut-être parce que j'ai l'impression que le livre **est sous le contrôle de je ne sais quoi**. [...] Surtout, j'ai senti la présence de quelque chose qui recouvre légèrement le roman qui affirme (peut-être) n'avoir aucun rapport avec aucun contrôle, dont le but est (peut-être) de s'éloigner le plus possible de ce que représente le mot de contrôle, ce quelque chose d'exactement contraire (peut-être) à la destination du roman, cela fait que **mon système d'alarme n'arrête pas de sonner**. » 「なにかよくわからないもの

événement »⁹⁹ lui semblent exiger une lecture également sérieuse et compassionnelle, refusant une lecture critique et distanciée. Il est possible que la liberté du discours littéraire, telle que Takahashi semble la réclamer, soit suspendue par la dimension de témoignage dans les textes de Furukawa et de Wagô.

On peut également examiner la réception d'*Ô chevaux* à travers les commentaires des écrivains jurés du prix Noma des nouveaux écrivains¹⁰⁰, pour lequel le livre a été sélectionné sans obtenir le prix. Citons-en seulement deux. Shimada Masahiko considère le texte de Furukawa comme « un essai raté de roman », empli de l'expression des « sentiments personnels » de l'auteur¹⁰¹. Tawada Yôko remarque aussi la profusion d'« amour-propre et de sentimentalisme sur le mode masculin », mais en même temps le refus de l'auteur d'« arranger son texte en un roman », ce qui fait « ressentir la signification de l'acte de lire »¹⁰². Leurs propos laissent entrevoir quelques critères de sélection : la maîtrise des réalités traitées, le contrôle de l'expression de la subjectivité.

の管理下にある感じがするからなのかもしれない。／ なによりも、一切の管理とは無縁であることを（たぶん）主張している小説、管理ということばに象徴されるものとはもっとも遠いところに行くことを（たぶん）目的としている小説を、うっすらと覆っている、その小説の行方とは（たぶん）正反対のものの存在を感じて、ぼくの**警報装置が鳴りやまない**のかもしれない。」 Takahashi Gen.ichirô, “*Ano sensô*” kara “*kono sensô*” e, *op. cit.*, p. 32. C'est l'auteur qui souligne en gras.

⁹⁹ 「大きな事件の後に、真剣に書かれた本」 *Ibid.*, p. 34.

¹⁰⁰ « Dai 33 kai Noma bungei shinjinshô happyô » 「第 33 回野間文芸新人賞発表」 (Publication de la 33^e édition du prix Noma des nouveaux écrivains), *Gunzô*, janvier 2012, p. 237-240. Les jurés sont Shimada Masahiko, Tawada Yôko, Hoshino Tomoyuki, Horie Toshiyuki et Matsuura Rieko.

¹⁰¹ « Alors qu'il y a de nombreux écrivains naïfs qui disent : je ne peux plus écrire après la catastrophe, l'auteur se rendant dans son pays natal, Fukushima, a achevé une série d'essais, en parant ses sentiments personnels d'un registre poétique qui se rapproche de celui d'un Aida Mitsuo. Même si je peux apprécier son courage téméraire, donquichottesque, cette œuvre est quand même “un essai raté de roman”. » 「震災後、書けなくなった」というナイーブな書き手が数多くいる中、作者は故郷福島を訪ね、あふれ出る私情を、相田みつをになりかねない詩情で修飾しながら、連作エッセーを書き上げた。ドン・キホーテ的蛮勇を評価しても、やはり本作は「小説未遂」だ。」 Shimada Masahiko, *ibid.*, p. 238. Aida Mitsuo 相田みつお (1924-1992) est un poète et calligraphe, populaire pour son style simple.

¹⁰² « Les entrailles de l'auteur projetées sur la radiographie dans *Ô chevaux*, la lumière est pourtant innocente, exposées à la lumière radioactive qui n'est pas innocente, auraient été certes remplies d'amour-propre et de sentimentalisme sur le mode masculin, pourtant Furukawa Hideo a tenté d'écrire quitte à laisser découverte l'absence de profondeur, en continuant qui plus est de se refuser à arranger son texte en un roman avec les techniques à sa disposition. C'est une œuvre qui m'a permis de sentir la signification de l'acte de lire. » 「無垢ではない放射能という光にさらされた「馬たちよ、それでも光は無垢で」でレントゲン写真に写った作者の内臓は男性風の自己愛や感傷に満ちていたかもしれないが、薄さをさらけ出してでも敢えて書こうとすること、しかも手持ちの技術を使って小説にまとめあげてしまうことを拒み続けること。読むことに意味を感じさせてくれた作品だった。」 Tawada Yôko, *ibid.*, p. 238-239.

Si Furukawa a une maîtrise technique, ayant publié une vingtaine de fictions avant 2011, *Ô chevaux* semble révéler le réel intraitable précisément à travers son « ratage » par rapport à un roman considéré comme bien écrit. Il y aurait, d'autre part, une limite à identifier les « sentiments personnels » du narrateur à ceux de l'auteur. D'autant plus que Furukawa a un style qui recourt à l'emphase, à la théâtralisation, ou encore au « pathos » pour une « mise en spectacle » du réel¹⁰³. Son idée de roman semble s'éloigner de la maîtrise de la réalité et se rapprocher du désir humain, fondamental et archaïque, de raconter¹⁰⁴. Si *Ô chevaux* apporte un sens particulier à l'acte de lire, comme le note Tawada, c'est peut-être parce qu'il continue de témoigner sur le vif des conditions bouleversées de l'écriture, en poussant la forme du récit à la limite du lisible.

Lecture post-catastrophe chez Furukawa

Furukawa témoigne également de sa difficulté de lire peu après la catastrophe. On peut d'abord citer un passage d'*Ô chevaux*. En préparant une lecture publique à Tokyo fin mars, le narrateur affirme :

Il faut des mots, une voix qui portent *éventuellement* jusqu'à la zone sinistrée. Mais dans les romans que j'ai écrits dans le passé, quels sont les mots qui passent encore ? Décidément, cela ne peut être que dans *La Sainte Famille* (et encore, cela m'a pris deux jours pour me décider). Un court instant, j'ai pensé sélectionner une sorte de monologue en patois du Tôhoku, que j'aurais pu lire après révision. Mais un récit humain [un épisode sur l'humain], non, je ne pourrai pas. Alors quoi ? Finalement, je choisis une histoire de chevaux. Je prends l'histoire du cadavre de la jument [la narration d'une jument morte], le cheval anonyme que j'ai fait se lever sur le charnier à chevaux en l'an 21 de l'ère Shôwa dans une terre sans nom du département d'Iwate. L'an 21 de Shôwa, c'est 1946. 1946, c'est l'année qui a suivi la défaite. Les chevaux du Tôhoku, et *ce Japon-là* – l'État japonais. Je lirai la douleur au-delà du temps et de l'espace, du moins je m'efforcerai de la lire, je pense trouver la voix qui la fera « passer ». Je voulais que la langue des chevaux descende en moi.¹⁰⁵

¹⁰³ Nous citons ici Philippe Forest, « Petit éloge du pathos », *Le Roman, le réel, op. cit.*, p. 211-219 (citation, p. 213).

¹⁰⁴ On se réfère ici à l'idée de roman chez Pascal Quignard qui considère que le roman peut contenir tous les genres. Voir Pascal Quignard, « Un collectionneur de roman », *Le Débat*, n° 54, mars-avril 1989, cité par Nathalie Piégay-Gros, *Le Roman*, Flammarion, coll. Corpus, 2005, p. 215-220.

¹⁰⁵ Furukawa Hideo, *Ô chevaux, op. cit.*, p. 21-22. 「被災地にも届けられるかもしれない言葉と声にしなければならなかった。が、過去に書いた小説の何が、どんな言葉が通用するいうのか。作品としてはやはり『聖家族』しかなかったし（ただし判断するのに二日かかった）、一瞬はそこから東北弁のモノローグの類を^え選り抜いて、再構成したそれを読もうかとも考えた。しかし人間に関する挿話が、読めない。だとしたら。私は結局、馬の挿話にする。私は岩手県の匿名の地の、昭和二十一年に^{うますてば}馬捨場から身を起こした一頭の無名の馬の、その牝の^{しば}死馬の語りを選ぶ。昭和二十一年は、一九四六年だ。一九四六年は、敗戦の翌年だ。東北の馬たちとこの日本

Il destine sa lecture à la région sinistrée, cherchant les mots qui auraient un effet pour les sinistrés humains ou animaux. Il veut s'approprier « la langue des chevaux » pour lire « la douleur au-delà du temps et de l'espace ». Autrement dit, pour appréhender la tragédie particulière au niveau universel. S'il est « incapable de lire » (*yomenai*) l'histoire humaine, il juge lisible l'histoire des chevaux. Cela fait penser à la responsabilité de l'homme dans la crise nucléaire et à l'importance de cet animal comme représentatif du Tôhoku. Dans l'épisode choisi de *Seikazoku* pour la lecture, c'est la « jument morte » au début de la guerre, ressuscitée dans les ruines, qui prend la parole¹⁰⁶. Le narrateur semble ainsi chercher à donner une voix à la souffrance muette après le désastre.

Dans un article paru fin 2011, « Kenji-tachi o yomu » (Lire les Kenji)¹⁰⁷, Furukawa se penche sur les textes qui lui restaient lisibles peu après la catastrophe. Il commence l'article en évoquant la mort : « La pensée de la mort continue en moi »¹⁰⁸. Puis, il écrit un peu plus loin :

Le nombre de morts est de quinze mille et peut-être vingt mille. Il y a, de plus, « l'après ».

Que peut-on lire ainsi avec la conscience de la mort ? Pourtant il y a des livres que j'ai pu lire. [...] Je peux seulement affirmer : les livres écrits en temps normal qui « se trouvaient » pourtant ailleurs qu'en temps normal, sont ceux qui mettent toujours au premier plan des choses impossibles en temps normal, mais attachées (collées, incluses) à la surface interne ou externe du temps normal ou à son revers.¹⁰⁹

La « conscience de la mort » constitue un motif crucial de la difficulté de lecture chez Takahashi également¹¹⁰. Ce passage assez complexe pourrait être compris ainsi : les livres lisibles en temps de catastrophes révèlent des mondes *extra-ordinaires*, hors du temps ordinaire, mais en contiguïté avec le monde ordinaire. Ce propos de Furukawa vient de son expérience de lecture de trois livres. Le premier est *L'Invention de la*

——日本国。私は時間と空間を超えた痛みを読む、あるいは読もうとする、通用する声はあるはずだと信じて。私は馬語すら、この生身に宿そうと望んだ。」 (Original, p. 17).

¹⁰⁶ Voir Furukawa Hideo, *Seikazoku*, *op. cit.*, p. 348-349.

¹⁰⁷ Furukawa Hideo, « Kenji-tachi o yomu » 「KENJI たちを読む」 (Lire les Kenji), *Bungakukai*, janvier 2012, p. 110-116.

¹⁰⁸ 「死に対する想いが続いている。」 *Ibid.*, p. 110.

¹⁰⁹ 「死者の数は一万五千だし、たぶん二万なのだろう。それに、「その後」もある。／ そんなふうには死を意識して、何を読めるのか。だが読める本はあった。(略)しかし平時に書かれながら平時ではないところに「あった」本とは、すなわち平時の内側か外側か裏側かに着いていた(接着していた、孕まれていた)平時ならざるものを常に前景化するものであった、とは断じられる。」 *Ibid.*, p. 111.

¹¹⁰ Takahashi Gen.ichirô, *Hijôji no kotoba*, *op. cit.*, p. 187-191.

*solitude*¹¹¹ de Paul Auster, qu'il a relu fin mars dans la traduction japonaise de Shibata Motoyuki¹¹². Il situe ce récit à mi-chemin entre l'autobiographie et la fiction, rappelant que l'auteur américain l'a rédigé à la suite de la mort de son père. La lecture de ce roman aurait eu un effet sur la rédaction d'*Ô chevaux*¹¹³.

Les deux autres livres sont des deux « Kenji » : *Les Pieds nus de lumière*¹¹⁴ de Miyazawa Kenji et « Seisan » (La Cène)¹¹⁵ de Nakagami Kenji. Ce sont des textes plutôt marginaux, marqués par l'emploi de tournures dialectales de la région natale de chaque auteur. Furukawa semble tirer une leçon de sa lecture : l'unicité se révèle à travers la multiplicité. Pour le récit de Miyazawa, il note d'abord ses propres expériences : « La tournure dialectale unique n'existe pas, les tournures dialectales existent toujours dans la pluralité »¹¹⁶. Or, au cours de sa lecture, il perçoit l'existence d'un seul dialecte ou « ce que l'on peut appeler le dialecte du Tôhoku »¹¹⁷. Pour le récit de Nakagami, il s'agit de la seconde partie du roman *Kii monogatari* (Récit de Kii) (1984) qui met en scène la période précédant la démolition du quartier des « ruelles » (*roji*), lieu principal de l'univers de Nakagami, et qui évoque aussi le suicide collectif de la secte du Temple du Peuple en 1978 aux États-Unis. Furukawa lit dans « Seisan » un « récit de démantèlement » (*kaitai no monogatari*)¹¹⁸, destiné à déconstruire depuis l'intérieur le récit principal, *Kii monogatari*. En cherchant à s'expliquer, il écrit :

La Cène [Seisan] doit mettre un terme [*seisan suru*] au récit. Mais c'est peut-être faux. Là, je me suis trompé de point d'appui. Si je tends encore plus l'oreille, je comprends. Il faut entendre ce chant : *mother mother mother mother mother mother*, mourez, crevez, vous n'avez qu'à mourir ; en l'écoutant ainsi, je perçois enfin à mes tympanes la mélodie qui se joue : « Il faut une multiplication, une multiplicité du point de vue pour un documentaire sur la vérité qui n'est pas un documentaire sur les faits. C'est pourquoi

¹¹¹ Paul Auster, *L'Invention de la solitude* (*The Invention of Solitude*, 1982), trad. Christine Le Bœuf, Arles : Actes Sud, 1988.

¹¹² *Kodoku no hatsumei* 『孤独の発明』 (*The Invention of Solitude*, 1982), trad. Shibata Motoyuki, Shinchōsha, 1991.

¹¹³ Voir Furukawa Hideo, *Shōsetsu no dēmōtachi*, op. cit., p. 41 ; voir l'annexe 1 de cette thèse, p. 460-461.

¹¹⁴ Miyazawa Kenji, *Les Pieds nus de lumière*, (ひかりの素足, 1940), trad. Hélène Morita avec la collaboration de Shizuko Bugnard, Le Serpent à plumes, 1998.

¹¹⁵ Nakagami Kenji, « Seisan » 「聖餐」 (La Cène), (*Subaru*, mars-juin 1983), *Kii monogatari* 『紀伊物語』 (Récit de Kii), Shūeisha, 1984 ; rééd. 1993.

¹¹⁶ 「唯一の弁は存在せず、弁は、つねに複数性として在る。」 Furukawa Hideo, « Kenji tachi o yomu », art. cit., p. 113.

¹¹⁷ 「東北弁と言えはいいのか」 *Ibid.*, p. 114. Au sujet de l'emploi des tournures dialectales combinées avec le japonais standard dans ce récit de Miyazawa Kenji, voir une étude en rapport avec la littérature post-catastrophe de Chiba Kazumiki, *Gendai bungaku wa "shinsai no kizu" o iyaseru ka*, op. cit., p. 142-147.

¹¹⁸ 「解体の物語」 Furukawa Hideo, « Kenji tachi o yomu », art. cit., p. 116.

l'auteur accumule les tragédies. Celle de *Peoples Temple* et celle des ruelles. C'est pourquoi il s'essaie à la mythification. Mythe en tant que fruit d'accumulation de récits en couches. »

Il n'est pas question de réussite ou non.

Il y a des pôles de « réussite, échec » en temps normal. Il existe des critères d'appréciation. Mais lorsque l'on vise ce qui ne relève pas du temps normal, des axes transparents apparaissent. Bien sûr, ces axes mêmes sont pluriels.¹¹⁹

Comme dans ses autres essais ou écrits critiques, l'auteur avance dans ses réflexions en écrivant. Les phrases soulignées semblent résumer la leçon qu'il tire du texte de Nakagami. On pourrait supposer que la multiplicité complexe qu'exprime l'œuvre de Furukawa ne se rapporte pas au relativisme, mais au moyen de rendre compte de « la vérité ». À la fin de la citation, l'auteur répète les « axes transparents » (*tômei na jiku*) pour une œuvre en temps de crises, en les distinguant des critères visibles en temps normal. Dans *Ô chevaux* écrit avant cet article, il semble déjà chercher ces « axes » et expérimenter « un documentaire de la vérité » (*shinjitsu no dokyumentarî*). Nous allons maintenant examiner l'instance d'énonciation qui révélera l'aspect expérimental de ce texte.

1.3. Pour une lecture d'appropriation

Choix du « watashi » (je)

On peut d'emblée s'interroger sur le choix de la première personne, *watashi*, comme narrateur dans *Ô chevaux*. Dans ses romans antérieurs, Furukawa a déjà expérimenté presque tous les niveaux de la voix narrative : extradiégétique, intradiégétique ou métadiégétique ; hétérodiégétique, homodiégétique ou autodiégétique, ainsi que différentes formes de la première personne : *watashi*, *boku*, *ore*, *atashi* (je)¹²⁰,

¹¹⁹ 「『聖餐』は同じセイサンとして、清算しなければならぬ。だが違うのかもしれない。ここでは僕は足場を間違った。もっと耳をすませば、わかる。その歌を聴取するのだ、マザーマザーマザーマザーマザー、死のれ、死んじめ、死にッせ、死んだらいいばい、そこまで聞いてみて、「『事実』のドキュメンタリーではなく、『真実』のドキュメンタリーのためには、視点の複数化、複数性が要る。だから悲劇を重ねているのだ。人民寺院と路地との。だから神話化を試みているのだ。物語の重ね塗りの結実としての、神話を」と奏でられているのが、やっと鼓膜に伝達される。／それが成功する否かではない。／平時には「成功、失敗」の軸がある。評価軸がある。しかし平時ではないところを見据える時に、透明の軸が出現する。もちろんその透明な軸ですら複数なのだが。」 *Ibid.*, p. 116. Nous soulignons.

¹²⁰ Notons quelques différences générales entre ces pronoms dans l'usage contemporain : *watashi* 私 (わたし) est sans marquage de genre, du registre neutre pour une locutrice féminine mais formel pour un locuteur masculin ; *boku* 僕 (ぼく) est masculin, du registre courant et assez familier, utilisé aussi par les

de la deuxième personne : *anata*, *kimi*, *omae* (vous ou toi)¹²¹, avec ou sans le suffixe de pluriel *-tachi*¹²². Plusieurs romans présentent une alternance de différents niveaux ou personnes¹²³. Mais deux points distinguent le narrateur d'*Ô chevaux*. Premièrement, c'est le premier récit de l'auteur qui soit entièrement écrit avec le pronom *watashi*, du moins au niveau du récit premier¹²⁴. Pour ce choix, on peut lire ceci dans une interview :

Je ne pensais pas me dévoiler jusqu'à ce point et je (*boku*) n'aurais jamais écrit ainsi autrefois, une fois bien compris le courant orthodoxe de la littérature. Mais au fur et à mesure que j'ai arraché cette sorte de bâtiment qui protégeait mon moi, ma personne, avant que tout n'explose de l'intérieur, il ne m'est plus resté que cette solution.

[...] alors qu'il s'agissait de montrer ma résolution à tout assumer sans me laisser de chemin de recul, c'est le pronom « *watashi* » qui est apparu, non pas « *boku* » ni « *ore* ».

Pendant que je menais mes écrits avec ce « *watashi* »-là, j'ai vraiment essayé de tout assumer. Sans ce cadre, j'aurais dit : « puisque je (*ore*) suis né dans cette région sinistrée et que j'ai ma famille là-bas », mais cela aurait signifié abandonner beaucoup d'autres personnes. Je ne voulais en aucun cas me comporter ainsi. Assumer tout à fait l'origine sans m'y réfugier. C'était la seule chose décidée dès le départ sans même que j'aie à me décider.¹²⁵

Dans une autre interview, l'auteur affirme aussi : « J'ai toujours été résolu à ne pas introduire de “récit des victimes” dont j'aurais été le sujet à la première personne »¹²⁶. Comme le montrent les termes soulignés doublement, il se désigne par « *boku* »¹²⁷ et

garçons ; *ore* 俺 (*おれ*) est masculin et informel, utilisé par les hommes ; *atashi* あたし est féminin et informel, utilisé plus souvent par les filles. L'emploi dépend fortement de la situation d'énonciation.

¹²¹ Comme les premières personnes citées, ces pronoms de la deuxième personne relèvent de registres différents, mais sans marquage de genre : *anata* あなた est soit formel, soit intime ; *kimi* 君 (*きみ*) peut être formel ou informel ; *omae* お前 (*おまえ*) est informel. L'usage ainsi que la connotation varient selon les circonstances surtout selon la relation entre locuteur et interlocuteur.

¹²² 達 (*たち*).

¹²³ Voir notre relevé dans le chapitre II, « 3.3. Un style hybride », *infra*, p. 298.

¹²⁴ On peut considérer le récit historique de Gyûichirô comme un récit second et le personnage comme un narrateur intradiégétique. Il se désigne par le pronom *ore*.

¹²⁵ 「ここまで自分を曝け出すとは思わなかったし、文学の正統的な流れを理解した上で、従来の僕はそのやり方はしないと思っていました。でも自己や自我を包んでいる建屋のようなものを剥がしていったら、内部から爆発する前に自ら剥がしていったら、この方法だけがあった。

(略) どこまで退路を断って一切合財を引き受けようという覚悟を示すのかというときに、「僕」でも「俺」でもない「私」という一人称が出てきました。／ あの「私」で語っているときは本当に全てを引き受けようとしていた。それを外してしまえば、「俺はあの被災地に生まれて家族いるしさ」となるけど、そうなったら多くの人たちを切り捨てることになる。そういうことは決してしたくなかったんです。ルーツを完全に引き受けながら、ルーツに逃げない。これだけは決定するまでもなく最初から決まっていた。」 Furukawa Hideo, « Ima, umatachi wa kakedashita », art. cit., p. 20-21. Nous soulignons.

¹²⁶ 「自分が一人称の「被災者の物語」を入れてはいけないという覚悟はずっとあった」 Furukawa Hideo et Shigematsu Kiyoshi, « Ushi no yô ni, uma no yô ni », art. cit., p. 21.

¹²⁷ C'est aussi le cas dans sa chronique : Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, *op. cit.* L'auteur utilise également le pronom *ore* dans des interviews moins formelles selon le locuteur et les situations.

différentie le « *watashi* » utilisé dans *Ô chevaux* du « *ore* » qui est rattaché à sa personne et à sa position proche des sinistrés ou *tôjisha*. Il semble considérer le pronom *watashi* comme un « cadre » (*waku*) du discours dans son texte, qui serait plus général, voire plus généreux que les deux autres formes.

Une autre particularité du narrateur d'*Ô chevaux* est qu'il évoque directement l'auteur réel, alors que ce n'est pas le cas pour ses autres romans, même son roman autobiographique de 2004, *Body and Soul*¹²⁸. En général, les personnages, le narrateur y compris, chez Furukawa ne présentent pas une psychologie assez réaliste et stable pour entraîner une « projection affective » (*kanjô inyû*)¹²⁹ du lecteur, comme le remarque Saitô Tamaki. Les romans antérieurs à *Ô chevaux* sont en effet loin d'un roman du « je », même lorsqu'ils présentent un narrateur autodiégétique. Au début de la citation précédente, Furukawa fait allusion au roman du « je » selon « le courant orthodoxe ». Dans *Ô chevaux*, le narrateur affirme en avoir écarté exprès son écriture :

j'ai évacué toute trace de réalisme et de véridisme que l'on prend trop facilement pour la réalité. [...] Au point de départ de la littérature japonaise contemporaine, il y a l'importation – la mode – de la littérature occidentale la plus nouvelle, alors, quand je me suis aperçu que c'est sur la ruminant plus ou moins entachée d'erreur de celle-ci que reposent les rails du naturalisme et du roman du « je », je ne peux m'en prendre qu'à moi-même si ça déraile (ce qui ne peut manquer d'arriver)¹³⁰

En citant l'expression soulignée, la critique Satô Minako¹³¹ relève l'exclusion du moi de l'écrivain dans les romans de Furukawa antérieurs à *Ô chevaux*. Le choix du *watashi* dans ce texte semble marquer une rupture dans le style et la posture de l'auteur, et montrer une tentative de celui-ci pour assumer non seulement son origine personnelle,

¹²⁸ *Bodi ando souru* 『ボディ・アンド・ソウル』 (Body and Soul), (*Shôsetsu suiri*, février-octobre 2003), Futabasha, 2004 ; rééd. 2008. Dans ce roman, le narrateur « *ore* », appelé Furukawa Hideo, nom écrit en *katakana*, raconte sa vie qui évoque effectivement celle de l'auteur. Mais le roman emprunte le cadre du récit à *La Divine Comédie* et le narrateur de la fiction évoque peu l'auteur en chair en os.

¹²⁹ Ainsi, Saitô Tamaki écrit en 2006 : « En tous les cas dans l'œuvre de Furukawa, il n'y a presque pas de héros qui ait un caractère assez stable permettant une projection affective. En ce sens, Furukawa fait partie des écrivains qui subordonnent les personnages au récit. » 「いずれにせよ古川の作品では、感情移入が可能な安定した主人公キャラがほとんど設定されない。その意味では、古川はキャラクターを物語に従わせるタイプの作家だ。」 Saitô Tamaki, “*Bungaku*” *no seishin bunseki*, *op. cit.*, p. 161.

¹³⁰ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 34. 「リアルさと誤解される生々しさを排除したのだ。(略) 日本近代文学の出発点に西洋からの最新文学——のトレンド——の輸入があり、その多少誤解まみれの咀嚼が自然主義の、それから私小説の軌道を敷いたのだと (その経緯は当然ながら) 理解しているから、脱線らしきものは自業自得だ。」 (Original, p. 26-27). Nous soulignons.

¹³¹ Voir Satô Minako, « Shi to shisha no bungaku (2) “monogatari” ga hajimaru basho », art. cit, p. 134-137.

sociale, mais aussi d'une certaine manière son appartenance à la littérature japonaise et à son histoire en tant qu'écrivain.

Pour interpréter le « *watashi* » d'Ô *chevaux*, nous citerons aussi le roman d'Ôe, *In Late Style*, comme élément de comparaison. Rappelons que ce roman est d'abord publié en revue entre janvier 2012 et août 2013 avant d'être édité en livre en octobre 2013 et qu'il est écrit en *réponse* à la fois à la catastrophe de 2011 et à *On Late Style* de Edward Saïd¹³². Étant donné que les textes de Furukawa et d'Ôe sont peu « lisibles », il serait utile de recourir à la théorie basée sur « la coopération interprétative »¹³³. Cependant, pour Ô *chevaux* qui est rédigé en urgence, on pourra douter de l'efficacité d'une telle théorie qui suppose un lecteur modèle et savant complétant les blancs du texte. Si la littérature post-catastrophe joue dans la « marge d'écriture [...] entre ces limites : celle du lisible et celle du dicible »¹³⁴, comme l'écrit Anne Bayard-Sakai, cette marge paraît assez restreinte dans le texte de Furukawa. Nous pourrions alors supposer le lecteur actif et impliqué qui chercherait à se faire place dans le texte plutôt qu'à occuper une place déjà réservée ou prévue pour lui. Suivant les propositions de Paul Ricœur, nous considérons ici la lecture comme « l'intersection » dialectique et dynamique entre « monde du texte et monde du lecteur »¹³⁵. Le philosophe souligne :

Le moment où la littérature atteint son efficience la plus haute est peut-être celui où elle met le lecteur dans la situation de recevoir une solution pour laquelle il doit lui-même trouver les questions appropriées, celles qui constituent le problème esthétique et moral posé par l'œuvre.¹³⁶

Les œuvres de Furukawa et d'Ôe ne semblent pas proposer une « solution », mais une résolution post-catastrophe susceptible d'inciter le lecteur à s'approprier les questions qu'elles posent. Nous pouvons comparer leurs sujets d'énonciation en particulier sur deux

¹³² Voir le prologue : Ôe Kenzaburô, *In Late Style*, *op. cit.*, p. 9-10. Rappelons rapidement la thèse de Saïd dans *On Late Style* : les dernières œuvres des grands artistes expriment une catastrophe stylistique marquée par des contradictions, et sont loin d'aboutir à une synthèse harmonieuse comme un accomplissement des travaux antérieurs. Edward Saïd, *Du style tardif (On Late Style, 2006)*, trad. Michelle-Viviane Tran-Van-Khal, Arles : Actes Sud, 2012.

¹³³ Umberto Eco, *Lector in fabula* (1979), trad. Myriam Bouzaher, Grasset, 1985.

¹³⁴ Anne Bayard-Sakai, « Quelle marge d'écriture ? », dans C. Doumet et M. Ferrier (dir.), *Penser avec Fukushima*, *op. cit.*, p. 55.

¹³⁵ Paul Ricœur, le chap. II, 4 « Monde du texte et monde du lecteur », *Temps et récit, t. III* (1985), Le Seuil, 1991, p. 284-328. En conciliant les thèses de Hans Robert Jauss et de Wolfgang Iser, le philosophe situe la lecture à la dernière étape de sa triple *mimésis*, « tour à tour comme une *interruption* dans le cours de l'action et comme une *relance* vers l'action », et la considère comme « un *milieu* que [le lecteur] traverse » plus qu'« un *lieu* où il s'arrête », *ibid.*, p. 327 et 328.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 317.

aspects : la position instable ou déstabilisée du « je » (*watashi*) et l'emploi particulier du « nous » (*watashitachi* ou *watashira*).

Un ébranlement du « je »

Avec *In Late Style*, Ôe effectue une sorte de démantèlement du « *watashi* » emblématique de son œuvre¹³⁷. L'autorité du narrateur romancier, Nagae Cogito, est contestée par ses proches, « trois femmes »¹³⁸, qui sont les narratrices dans les quatre chapitres. Comme dans *Ô chevaux*, l'ouverture du roman d'Ôe est marquée par le monde imaginaire et le souvenir d'autres romans de l'auteur. Le narrateur se souvient d'un rêve étrange : il porte son fils, Akari, sur son dos en cherchant à le protéger du nucléaire dans la forêt de l'île de Shikoku, alors que son fils le rassure en disant qu'Agwî, monstre des nuages, leur viendrait en aide¹³⁹. Après l'évocation de cette scène onirique, le narrateur souligne le choc de la catastrophe par l'absence de souvenirs réels :

Les affaires de tous les jours ne me reviennent pas, enfouies dans la masse d'images de la Grande catastrophe de l'Est du Japon, du tsunami et de l'accident grave à la centrale, que je n'ai cessé de regarder jour et nuit, assis devant la télévision depuis la nuit du 11 mars.¹⁴⁰

Il écrit aussi un peu plus loin : « lorsque j'essaie de me rappeler concrètement la centaine de jours passés depuis ce jour-là, le seul souvenir authentique et clair, c'est que

¹³⁷ Dans un article de compte rendu de livre du roman d'Ôe, Andô Reiji écrit : « Il faut démanteler et reconstruire dans la catastrophe l'existence appelée "*watashi*" qui était une évidence jusqu'alors, pour surmonter la catastrophe du "monde" ». 「「世界」のカタストロフィーを乗り越えるためには、これまで自明であった「私」という存在もまたカタストロフィーのなかで解体され、再構築されなければならない」 Andô Reiji, « "Sekai" to "watashi" no katasutorofi ni aragatte : Ôe Kenzaburô *In reito sutairu ron* » 「「世界」と「私」のカタストロフィーに抗って : 大江健三郎『晩年様式集 (イン・レイト・スタイル)』論」 (Dans une résistance à la catastrophe du « monde » et du « je » : sur *In Late Style* d'Ôe Kenzaburô), *Shinchô*, janvier 2014, p. 260-263 (citation, p. 261). Voir aussi Suzuki Akira, *Bungaku ni egakareta daishinsai*, *op. cit.*, p. 122-142.

¹³⁸ Ces quatre chapitres sont intitulés « Une autre histoire par les trois femmes » 「三人の女たちによる別の話」. Voir la table des matières et le prologue, Ôe Kenzaburô, *In Late Style*, *op. cit.*, p. 2-5, 9-11.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 12-13. Agwî est la créature éponyme dans la nouvelle antérieure de l'auteur : Ôe Kenzaburô, « Agwî le monstre des nuages » (空の怪物アグイー, 1964), *Dites-nous comment survivre à notre folie*, trad. Marc Mécréant, Gallimard, 1982, p. 167-223.

¹⁴⁰ 「三・一一の深夜からテレビの前に昼夜座り続けて見た、東日本大震災と津波、そして原発大事故の映像群に埋もれ、日々の個別のあれこれが浮かび上がって来ない。」 Ôe Kenzaburô, *In Late Style*, *op. cit.*, p. 13.

j'étais assis devant la télévision »¹⁴¹. C'est comme si les images réelles à la télévision avaient envahi sa réalité ou en avaient effacé la mémoire¹⁴².

La narration dans le début du roman est marquée par une discontinuité du temps. Un jour peu après le 11 mars, le narrateur regarde la télévision jusque tard dans la nuit, puis exprime son ébranlement : « En montant de nouveau à l'étage, je m'arrêtai sur le palier au milieu de l'escalier et finis malgré moi par "sangloter Ouu ouu", comme dans la phrase que j'avais apprise dans la traduction d'une nouvelle de Lu Xun. »¹⁴³ Ensuite, il explique pourquoi il a choisi le palier pour pleurer, avant de reprendre la narration du passé deux pages plus loin :

Je reviens maintenant à la scène où je vous ai laissés précédemment dans laquelle le vieillard se trouve planté sur le palier de l'escalier. J'avais déjà aperçu, au fond du salon d'en bas, la lumière qui filtrait de la chambre où ma femme lisait des livres. [...] (J'y reviendrai, mais il semble qu'Akari ait dit le lendemain à sa sœur, lorsqu'ils étaient seulement deux – Papa pleurait : Ouu, ouu ! Qu'est-ce qui lui est donc arrivé ?).¹⁴⁴

Dans ce passage, le « je » narrant et le « je » narré alternent. Le premier est implicite en japonais, mais relevé par la présence de « vous » (*anata-gata*), narrataire pluriel de forme soutenue. Le second est objectivé par le terme de « vieillard » (*rôjin*). Dans ce discours métanarratif, on remarque aussi deux temporalités, le passé et le futur. S'il est possible de distinguer le niveau et la position temporelle de chaque « *watashi* » explicite ou implicite dans cette citation, leur alternance serrée semble montrer l'ébranlement du narrateur par sa position instable dans le récit.

Dans *Ô chevaux*, le sujet d'énonciation est ébranlé et diffracté de façon plus dramatique. Citons le passage où le narrateur regarde les nouvelles de la crise nucléaire à la télévision :

Il y a les cercles. Les cercles concentriques. En plus de ça, *Fu/ku/shi/ma* va se retrouver sous blocus. Les gens sont expulsés des cercles, mais l'extérieur du département leur paraît une fiction. En vérité, peuvent-ils fuir du département de Fukushima ?

Je touche le cercle.

Celui de l'écran qui diffuse l'information.

¹⁴¹ 「あの目からの百日ほどについて具体的に思い返そうとすると、はっきり実感があるのはテレビの前に座っていたということだけなのである。」 *Ibid.*, p. 16.

¹⁴² Voir notre analyse plus bas dans « 2.1. De la culpabilité à l'écriture », p. 142-143.

¹⁴³ 「あらためて二階へ上がっていく途中、階段半ばの踊り場に立ちどまった私は、子供の時分に魯迅の短編の翻訳で覚えた「ウーウー声をあげて泣く」ことになった。」 *Ôe Kenzaburô, In Late Style, op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁴ 「さて、先ほどあなた方を置いてきぼりにした、老人が階段の踊り場に立ちつくしている場面に戻ることにする。私は階下の居間の奥に、家内が寝室で本を読んでいる灯が洩れているのを見ていた。(略) (後に書くが、アカリは翌朝二人きりになった妹に、——パパがウーウー泣いていました！と話したようだ。どうしたのでしょうか?)」 *Ibid.*, p. 15-16. Nous soulignons.

Je sens un cercle. J'entends une voix. « Vas-y ! » Une fois, en me voyant dans la glace de la salle de bains, je m'aperçois que la moitié de mon sourcil droit a disparu. Je comprends que je me le suis arraché inconsciemment. Je pense : J'ai la peau blême. Cela me montre à quel point je suis stressé. Quel jour sommes-nous ? Quel jour de la semaine ? Vas-y ! dit la voix. Va là-bas ! Dans les cercles concentriques.¹⁴⁵

Le « *watashi* » paraît disjoint dans le temps et dans l'espace. Après avoir touché l'écran de télévision, le narrateur entend une voix proférant des injonctions : « Vas-y ». Il se trouve aussitôt dans un autre temps : « un moment donné » (*aru toki*), traduit par « Une fois ». La narration étant toujours au présent, il est impossible de situer ce moment par rapport à la scène précédente. Le narrateur, loin des « cercles » qui entourent sa région natale, paraît comme aspiré par « un cercle » (*enkan*) d'où semblent venir les ordres de la voix. Il se voit comme un autre devant le miroir qui semble se substituer à l'écran. La phrase soulignée, une seule en japonais, signifie plus littéralement : « La peau blême, moi [*ore*] – ainsi, je [*watashi*] pense – à quel point stressé ? ». Le « *ore* » apparaît soudainement. On pourra interpréter cette phrase de deux façons. Soit comme une division du « je » narré : le « *watashi* » « pense » (*omou*) et se voit dans le miroir comme un autre, « *ore* », « *stressé* ». Soit comme une échappée du « je » narrant : le « *ore* » informel, brut, est bridé et repris par le « *watashi* » formel. Si la première hypothèse souligne la tension inhérente à la scène passée, la seconde évoque celle au moment de l'écriture, comme si l'énonciation débordait le « cadre » (*waku*) que l'auteur s'est donné avec le pronom « *watashi* ». Pourtant, les deux tensions semblent se confondre, lorsqu'elles sont actualisées par la lecture. Notons par ailleurs que le nom de Fukushima dans la citation en japonais est écrit avec l'alphabet occidental, tel un territoire hétérogène au Japon, mais international.

Si Ôe procède ainsi pour défaire le « *watashi* », Furukawa cherche au contraire à s'appropriier cette forme peu familière dans son œuvre. On peut relever une évolution dans la conscience de son narrateur en tant qu'écrivain. Dans la première moitié du texte, il souligne son impuissance à écrire des romans depuis le 11 mars :

¹⁴⁵ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 32-33. 「円がある。同心円だ。なおかつ Fukushima は鎖され出している。円から人々は逐われて、しかし県外というのは虚構に思える。福島県外に真実、逃れられるというのは。／ 私は円に触れる。／ ニュースを報じている画面の。／ 私は円環を感じる。声がする。行け。ある時洗面所の鏡を見ると私の顔の、右側の眉毛が半分ほど失われていて、無意識に筆りとしてしまっていたのだと悟る。蒼白い皮膚、俺は——と、私は思う、どれだけ緊張しているのか。いまは何日で何曜日なのか。行け。声がする。そこへ行け。同心円の内側に。」 (Original, p. 25). Nous soulignons.

Juste avant de commencer ce texte, quelque chose m'est venu à l'esprit. Depuis un bon bout de temps, sans y penser, je ne me suis jamais mis en vacance de l'« acte d'écrire ». Depuis plusieurs années, pas un jour n'a [ne s'est] passé sans écriture. [...]

Pourquoi écrivais-je ?

Parce que je ressentais le besoin d'écrire. C'était la seule raison. C'était ma nécessité intérieure, une impulsion, une pulsion ininterrompue.

C'était. Je ne peux pas le dire autrement. Puisque j'ai annulé deux travaux. Je ne peux plus écrire de romans pour lesquels j'étais un plan avant d'écrire. Cela ne me vient même plus à l'idée.¹⁴⁶

Dans un autre passage ultérieur, il affirme aussi être « [u]n romancier qui ne peut plus écrire de roman »¹⁴⁷. Même après avoir commencé la narration du voyage à Fukushima, il répète : « Le problème, maintenant, c'est que je n'écris pas de roman du tout. Que je ne peux pas. »¹⁴⁸ Son « impulsion ininterrompue » (*togirenai shôdô*) est interrompue, la construction d'un « plan » lui est devenue impossible. Le « je » narrant témoigne ainsi du changement des conditions d'écriture, de l'impossibilité d'écrire comme avant.

Dans ce texte, le temps de la diégèse et le temps de la rédaction se chevauchent, se croisent. Et le « je » narrant qui écrit, évolue, se reconfigure autant que le « je » narré. On peut observer une sorte de reconfiguration concomitante dans un épisode du voyage à New York qui a eu lieu de fin avril à début mai pendant la période de la rédaction. À l'étranger, le narrateur se voit attribuer un nouveau « titre » (*katagaki*) : « romancier natif de *Fu/ku/shi/ma* »¹⁴⁹. Mais il comprend qu'il suffit de rester tel qu'il est, à travers une

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 12. 「こうしてこの文章のために筆を執る直前、気づいたことがある。私はこれほどの期間、意図せずに「執筆するという行為」を休んだことはなかった。ここ数年、書かない日はなかった。(略) / どうして書きつづけたのか。 / 書きたい、と感じていたからだ。他に理由はない。私の内面の必然性だし、衝動だ。しかも途切れない衝動だった。 / だった、と記すしかない。二つの仕事をキャンセルしたのだから。構想を立てて執筆するような種類の小説は、もう書けない。そもそも書こうと思えないのだ。」 (Original, p. 9).

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 36. 「小説が書けない小説家だ。」 (Original, p. 28).

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 60. 「問題は私がいま小説を書いていないということなのか。書けない。」 (Original, p. 48).

¹⁴⁹ « [E]n tant que romancier japonais natif de Fukushima » ; « j'étais un romancier natif de *Fu/ku/shi/ma*, que j'étais devenu un romancier natif de *Fu/ku/shi/ma*. Dans le monde post-311. Un badge m'était poussé soudain [Un titre m'était tombé soudain]. » ; « je fus interviewé et je répondis en tant qu'écrivain natif de *Fu/ku/shi/ma*. » *Ibid.*, p. 123, 126 et 127. 「Fukushima 出身の日本人小説家として」 「私が Fukushima の小説家となった／なっていることだけだ。この311後の世界で。唐突に生じた肩書き。」 「私は Fukushima 出身の小説家として質問を受け、答えた。」 (Original, p. 103, 105 et 106).

lecture de poèmes dans une soirée. Il lit un haïku que le poète Ozawa Minoru¹⁵⁰ vient de composer sur place :

C'était si l'on peut dire une sorte de « portrait » de moi, sur moi en tout cas [C'était une sorte de « croquis sur le vif » de moi, sur moi, à mon propos]. Le voici :

Il grogne
il se tait
il gueule
il prie
il transpire

Des mots qui résonnent. Moi, tel qu'à New York ces mots me disent. C'est moi, oui c'est bien moi, je suis indéniablement et pour toujours moi. Je lis, j'ai foi en la voix physique, que quelque chose passe, comme un tout. La force d'expression et l'instinct de ce court poème m'émeuvent. Le poète était poète, le haïkiste était haïkiste. Alors, et moi ? Au romancier, le roman.¹⁵¹

Dans ce passage, le narrateur emploie « *watashi* », souligné doublement, sept fois en japonais. Plutôt qu'une expression complaisante ou narcissique de l'auteur, on peut y lire un processus de reconnaissance de soi par autrui : le « je » se reconnaît dans le « il », implicite en japonais, à travers la lecture des « mots » (*kotoba*) du poète, autrement dit à travers le regard de l'autre. Le narrateur semble se reconfigurer comme romancier originaire de Fukushima et se reconnaît en même temps tel qu'il est « exactement et toujours » (*seikaku ni zutto*). Il martèle le pronom « *watashi* », comme s'il cherchait à le rendre plus certain, plus consistant ou résistant, afin de porter son nouveau « titre » avec cette forme du « je ». D'autre part, son affirmation tautologique à la lecture du haïku, que nous soulignons, évoque quelque chose d'à la fois épiphanique et indéfinissable devant le réel¹⁵². La lecture du poème paraît ici instauratrice et incitatrice aussi bien pour le « je » qui raconte et écrit que pour le personnage dans le récit.

¹⁵⁰ Ozawa Minoru 小澤實 (né en 1956), poète spécialisé en haïku, auteur de plusieurs recueils et lauréat du prix du journal Yomiuri pour son recueil : *Shunkan* 『瞬間』 (Instant, Kadokawa shoten, 2005, et également pour son essai sur Matsuo Bashô : *Bashô no fûkei* 『芭蕉の風景』 (Paysage de Bashô), Wedge, 2021.

¹⁵¹ Furukawa Hideo, *Ô chevaux, op. cit.*, p. 131. 「それは私の、私に関しての、いわば私を“写生”する句だった。こうあった。 / うなるだまるとなる祈る汗す / それらの言葉の響き。そこで詠まれているニューヨークの私。これは私だ、そうなのだ、私は正確にずっと私だ。朗読して、肉声を信じて、何かはこうしてまるごと、わかってもらえている。それを一句として、したためる力と本能に感動した。詩人は詩人で、俳人は俳人だった。では私は？ 小説家には小説を。」 (Original, p. 110-111). Nous soulignons.

¹⁵² « C'est ça », « c'est exactement ça », « c'est cela pour moi », c'est avec ces termes que Barthes définit les effets de la lecture : voir Roland Barthes, « Le Plaisir du texte » (1975), *Œuvres complètes, t. IV, 1972-1976*, Le Seuil, 2002, p. 247. À ce sujet, en rapport avec le haïku, voir aussi Philippe Forest, « Haïku et épiphanie : avec Barthes, du poème au roman », *Haïku, etc.*, Nantes : Cécile Defaut, 2008, p. 113-119.

Une extension du « nous »

Les romans d'Ôe et de Furukawa présentent ainsi un « je » ébranlé par la catastrophe, mais également un « nous » orienté vers le futur. Rappelons d'abord qu'il existe plusieurs « nous » en japonais, formés d'un « je » (*watashi*, *boku*, *ore*, *atashi*, etc.) et un suffixe de pluriel (*-tachi*, *-ra*, *-domo*), ou de la répétition d'un « je » (*ware*) comme *ware-ware*. Au sujet du pronom « nous » en français, Marielle Macé rappelle l'étude de Benveniste : le « nous » n'est pas un assemblage des « je », mais plutôt « le résultat d'un "je" qui s'est ouvert à ce qu'il n'est pas [...], et qui s'est dilaté », il renvoie à « une jonction entre le "je" et le "non-je" »¹⁵³. Elle souligne que le « nous » n'est pas d'avance délimité en nombre, mais « illimitant » et qu'un « nous » bien compris serait « le nom d'une cause, d'une lutte, d'une tâche, plutôt que celui d'une appartenance ou d'une identité »¹⁵⁴. Benveniste se base sur un constat formel : le « nous » ne dérive pas du « je ». En japonais, bien que le « nous » se forme à partir du « je », il n'est pas d'emblée marqué par le nombre, pouvant être inclusif ou exclusif. C'est dans cette perspective du « nous » extensif que nous allons interpréter le pronom de la première personne de pluriel dans *In Late Style* et dans *Ô chevaux*.

Comme plusieurs critiques l'ont déjà montré¹⁵⁵, le roman d'Ôe met en valeur le « *watashira* » (nous) par rapport au « *watashi* » (je) du narrateur et aussi à *watashitachi*, forme plus usuelle de « nous ». L'exemple le plus représentatif se trouve dans le poème conclusif du roman, « Un chant du souvenir » (*Katami no uta*)¹⁵⁶. Le narrateur reprend la parole de sa mère, qu'il a entendue dans son enfance sans comprendre à l'époque. Le jour

¹⁵³ Marielle Macé « "Nouons-nous". Autour d'un pronom politique », *Critique*, n° 841-842, 2017, p. 469-483 (citation, p. 473 et 476). DOI : 10.3917/criti.841.0469.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 482-483.

¹⁵⁵ En plus des études déjà mentionnées, on peut citer celles centrées sur la relation entre le « *watashi* » et le « *watashira* » : Haga Kôichi, *Posuto <3.11> shôsetsuron*, *op. cit.*, p. 142-162 ; "Literary Ground Opened in Fissures : The Great East Japan Earthquake and Ôe Kenzaburô's *In Late Style*", in Wake H., Suga K. and Yûki M. (eds.), *Ecocriticism in Japan*, *op. cit.*, p. 103-120 ; Nishioka Takayuki, « Ôe Kenzaburô *Bannen yôshiki shû* ni byôshutsu sareru "watashi" to "watashira" to no kankei » 「大江健三郎『晩年様式集』に描出される「私」と「私ら」との関係」 (La relation entre le « *watashi* » (je) et le « *watashira* » (nous) dans *In Late Style* d'Ôe Kenzaburô), *Gengo jôhō kagaku = Langage and Information Sciences*, n° 18, mars 2020, p. 107-123. DOI : 10.15083/00079653.

¹⁵⁶ Ôe Kenzaburô, « Un chant du souvenir », *Œuvres*, trad. Antonin Bechler, Gallimard, 2016, p. 1333-1338 ; (Original) Ôe Kenzaburô, « Katami no uta » 「形見の歌」 (*Shinchô*, janvier 2007), *In Late Style*, *op. cit.*, p. 324-331. Nous avons apporté quelques modifications entre crochets à la traduction française pour restituer l'original avec une plus grande précision.

de la défaite de la guerre, il rapporte à sa mère le propos du proviseur de l'école : « Nous ne pourrons pas revivre ! » (*Watashira ga ikinaosu koto wa dekinai*)¹⁵⁷. Sa mère lui dit :

Comment peut-on dire,
Que nous ne pourrons pas revivre, (*Watashira wa ikinaosu koto ga dekinai*)
Devant des enfants ?
Ensuite ma mère m'a dit quelque chose,
Qui est resté longtemps pour moi un mystère.
Je ne pourrai pas revivre. Mais pourtant
Nous le pouvons.¹⁵⁸ (*Watashira wa ikinaosu koto ga dekiru*)

Deux points retiennent notre attention. Le premier est la manière dont la mère reprend la phrase du proviseur. Elle remplace la particule de cas nominatif « *ga* » par celle adverbiale, thématique, « *wa* », qui aurait ici la fonction de contraste ou de différenciation. Comme l'analyse Suzuki Akira¹⁵⁹, la mère semble distinguer son « *watashira* » de celui du proviseur qui représenterait un conformisme irresponsable devant les générations suivantes. Le deuxième point est l'emploi de *watashira* au lieu de *watashitachi*. Dans un passage qui précède le poème, la sœur du narrateur explique : « lorsqu'elle [la mère] disait "nous" [*watashira*], c'est qu'elle était résolue »¹⁶⁰. À la fin du poème, le narrateur reprend la parole de sa mère pour son compte :

Enfin, [En moi]
Les mots de ma mère,
Je les comprends [Ne sont plus un mystère.]
Aux petits, le vieillard veut répondre,
Je ne pourrai pas revivre. Mais pourtant
Nous le pouvons.¹⁶¹

Le narrateur, « vieillard » (*rôjin*), s'approprie la résolution de sa mère et la transmet aux « petits » (*chiisana monora*). On pourrait interpréter les derniers deux vers comme : le « *watashi* » seul, délimité par l'individualité de l'énonciateur, ne peut revivre, mais le « *watashira* », illimité et extensif, peut revivre, à condition qu'il soit bien résolu,

¹⁵⁷ 「私らが生き直すことはできない！」 Ôe Kenzaburô, *In Late Style*, op. cit., p. 326.

¹⁵⁸ Ôe Kenzaburô, *Œuvres*, op. cit., p. 1337. 「子供たちの聞いておる所で、／私らは生き直すことができない、／と 言うてよいのか？／そして 母親は私に／ 永く謎となる 言葉が続けた。／ 私は生き直すことができない。しかし／ 私らは生き直すことができる。」 (Original, p. 327-328).

¹⁵⁹ Suzuki Akira, *Bungaku ni egakareta daishinsai*, op. cit., p. 131-134.

¹⁶⁰ 「私らという時には、いわば覚悟があつてそういつているんです。」 Ôe Kenzaburô, *In Late Style*, op. cit., p. 321.

¹⁶¹ Ôe Kenzaburô, *Œuvres*, op. cit., p. 1338. 「私のなかで／ 母親の言葉が、／ はじめて 謎でなくなる。／ 小さなものらに、老人は答えたい、／ 私は生き直すことができない。しかし／ 私らは生き直すことができる。」 (Original, p. 331).

déterminé, pour un changement après un désastre comme la guerre ou la catastrophe nucléaire.

C'est également pour exprimer une résolution de cet ordre que Furukawa recourt à un « nous » (*watashitachi*) dans *Ô chevaux*. On peut d'abord noter deux emplois de ce pronom dans le texte. Le premier se trouve dans le récit du voyage à Fukushima : il désigne les quatre voyageurs pour inclure, à mi-chemin, l'être hétérogène Gyûichirô. Le narrateur affirme : « Nous sommes cinq »¹⁶². Le second est dans l'affirmation que nous avons déjà citée : « Notre histoire n'est faite que d'assassinats et de tueries »¹⁶³ ou dans une autre : « l'histoire des crimes que nous supportons sous le nom de "Japon" »¹⁶⁴. Ce « nous » (*watashitachi*) renvoie aux Japonais. Mais l'expression qui est reprise vers la fin du récit est nuancée : « l'histoire d'assassinats et de tueries d'une certaine "nation" »¹⁶⁵. Le terme mis en parenthèses par l'auteur : « *kokka* » (État, pays nation) peut aussi évoquer d'autres nations qui se sont fondées et maintenues par des violences meurtrières. Dans ces deux emplois, il semble que le « nous » tende à se dilater.

L'exemple qui nous intéresse le plus se trouve dans l'épisode du voyage à New York. Le narrateur se rend à *Ground Zero* le 2 mai :

Les dates.

311 et son jumeau 911, ça hurlait, sans matériau absorbant pour amortir les vibrations. Ces hurlements m'ont secoué. Le soir du 1^{er} mai temps local. Oussama Ben Laden a été abattu. Par l'Amérique – son armée. Les détails, au début, ne sont pas connus.

Je ne peux écrire qu'une façon de poème.

Je n'ai pas écouté les explosions de joie.

Dans la nuit, je n'ai pas écouté la liesse résonner à *Ground Zero*.

USA ! USA !

Je n'ai pas écouté les cris scandés.

Mais ils étaient là.

Ce que l'on fêtait : *Victory*.

C'était une fête.¹⁶⁶

¹⁶² Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, op. cit., p. 99. 「私たちは五人いる」 (Original, p. 81).

¹⁶³ *Ibid.*, p. 84 et 89. 「私たちは人殺しの歴史しか持たない。」 (Original, p. 69 et 73).

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 94. 「私たちに背負わされている「日本」の人殺しの歴史」 (Original, p. 76).

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 148. 「一つの“国家”の人殺しの歴史」 (Original, p. 126).

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 127-128. 「日付だ。 / 3 1 1 の双子となる 9 1 1、それが緩衝材抜きに咆哮した。

私はその^{おら}叫びに揺さぶられた。 / 現地時間の五月一日の夜だったのだ。オサマ・ビン・ラディンが仕留められたのだ。アメリカ (の軍) に。詳しい情報は、最初は、ない。 / 私は詩のようにしか書けない。 / 私は歓喜の声を聞かなかった。 / 深夜、その「グラウンド・ゼロ」で、響きわたった合唱を聞かなかった。 / USA ! USA ! / そんな連呼は聞かなかった。

/ しかし、それはあった。 / 祝福されるものが。勝利^{ヴィクトリー}が。 / それは祝祭だった。」 (Original, p. 107). Nous soulignons.

La narration se délite, montrant la tension interne du « je » qui écrit. L'expression soulignée, répétée trois fois, semble exprimer une sorte de refus du narrateur d'être témoin de la « joie » (*kanki*) célébrant la vengeance. Après la citation, il se rappelle la signification de « *Ground Zero* », antérieure au 11 septembre. Tout en soulignant que New York est aussi un lieu sinistré, il distingue l'événement « 311 » de « son jumeau 911 » :

Mais cette zone sinistrée, la tragédie qui l'avait sinistrée, elle leur avait, je me suis dit, donné un ennemi.

La tragédie leur avait apporté un responsable.

Ben Laden.

Ils avaient pu le tuer.

Bien sûr, nous, nous n'en avons pas. Nous qui sommes concernés par la tragédie du Japon.

Que pouvons-nous faire ?

Nous n'avons *personne à haïr*.

Alors, là est notre seul espoir.

Puisque nous n'avons personne à haïr, il ne nous reste qu'à marcher.

Marcher sans penser à la vengeance.

Marcher sans penser à faire payer.

Un mot m'est venu au fond de ma tête, je l'ai prononcé.

Un mot qui se dit. La voix a dit.

On a quand même le droit d'être nés, non ?¹⁶⁷

Ici, le « *watashitachi* » est réitéré cinq fois en japonais, comme nous le soulignons. Il renvoie à ceux « concernés par la tragédie du Japon » (*Nihon no higeiki no tōjisha*), et non pas précisément aux Japonais ou aux sinistrés (*hisaiisha*). Il est ensuite défini par l'absence de l'« ennemi » (*teki*). On pourrait interpréter ce pronom comme le nom d'une cause avancée : chercher l'« espoir » après la catastrophe, dans l'absence de la haine, au-delà des conflits qu'elle a provoqués. Et c'est en marchant en avant sur *Ground Zero* ou en écrivant ces lignes que le narrateur avance : « Nous n'avons *personne à haïr* » (*Watashitachi wa dare mo nikumenai*).

Dans les phrases d'Ôe et de Furukawa que nous venons de citer, il y a ce que Marielle Macé appelle « l'avance des formes »¹⁶⁸. Leurs « nous » (*watashira* ou

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 129-130. 「しかしこの被災地は、この被災地をもたらした悲劇は、と私は思った。／ 敵を持っていた。／ 悲劇が、その首謀者を持っていた。／ ビン・ラディン。／ それは殺すこともできた。／ もちろん私たちは持たない。私たち、日本の悲劇の当事者は。／ 私たちはどうすればいいのか。／ 私たちは誰も憎めない。／ だとしたら、そこにしか希望はない。／ 私たちは憎まず、ひたすら歩くしかない。／ 復讐を考えずに歩く。／ 報復を考えずに歩く。／ 私の脳裡にふいに言葉が浮かび、それが声になる。／ それが声になる。声はこう言った。／ 生まれてきたっていいだろう？」 (Original, p. 109-110). Nous soulignons.

¹⁶⁸ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 214.

watashitachi) semblent porter, de façon certes différente, un espoir après la catastrophe, comme pour inviter le lecteur à s'appropriier les *pro-positions* pour les rendre vraies, réelles. L'espoir en l'occurrence ne relève pas d'un optimisme gratuit ou d'une fiction sans action. Si l'on connaît l'engagement d'Ôe, on peut rappeler l'engagement littéraire et artistique de Furukawa après la catastrophe à travers notamment ses collaborations¹⁶⁹. Dans un passage de sa chronique, daté de fin avril 2011, l'auteur constate l'absence d'œuvres antérieures, écrites après un désastre comparable à celui de mars 2011, et il affirme : « Je n'ai alors qu'à en faire. / De plus, je [*boku*] ne suis pas le seul à le faire. Nous [*bokutachi*] devons le faire. »¹⁷⁰. Ce « nous » renverrait à tous ceux qui écrivent et créent après la catastrophe. Par ailleurs, on peut noter un point commun aux deux écrivains : considérer l'article neuf de la Constitution japonaise comme de la littérature. Peu après le 11 mars, Ôe propose de le lire en tant que texte littéraire¹⁷¹, soulignant en particulier le terme de « *kikyû* » (espérance)¹⁷² qui l'attire depuis son enfance. Furukawa, dix ans après *Ô chevaux*, s'essaie à approfondir ses réflexions sur le Japon post-catastrophe dans son reportage, *Zero efu* (2021), écrit également à la première personne de forme « *watashi* ». Il qualifie le *Heike monogatari* de « littérature de la catastrophe », de « littérature classique anti-guerre », et la Constitution japonaise, de « littérature contemporaine anti-guerre »¹⁷³, en proposant de faire de l'article neuf un concept constitutif et principal du Japon comme la maison du « nous-peuple » (*watashitachi-kokumin*)¹⁷⁴, capable d'accueillir « les victimes de toutes sortes de

¹⁶⁹ Voir l'introduction, *supra*, p. 16-17, ainsi que la biobibliographie, *infra*, p. 417-419.

¹⁷⁰ 「だとしたらするしかない。それに、するのは僕だけではないのだ。僕たちだろう。」 Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, *op. cit.*, p. 53 ; voir l'annexe 1 de cette thèse, p. 469.

¹⁷¹ Ôe Kenzaburô, « Kyûjô o bungaku no kotoba to shite » 「九条を文学の言葉として」 (L'article neuf en tant que mots de littérature), Ôe Kenzaburô *et al.*, *Torikaeshi no tsukanai mono o torikaesu tame ni : daishinsai to Inoue Hisashi* 「取り返しのつかないものを、取り返すために：大震災と井上ひさし」 (Pour récupérer ce qui est irrécupérable : la Grande catastrophe et Inoue Hisashi), Iwanami shoten, coll. Iwanami Booklet, juillet 2011, p. 38-58.

¹⁷² 「希求」 *Ibid.*, p. 45-46 et 57.

¹⁷³ 「震災文学」「古典反戦文学」「現代反戦文学」 Furukawa Hideo, *Zero efu*, *op. cit.*, p. 293. L'auteur note du travail de sa traduction en japonais moderne : « j'ai fait raconter le *Heike* aux sinistrés du grand séisme de 1185. Sans distinction qu'ils soient vivants ou morts. Parce que les personnages [...] ne sont plus vivants à présent » ; « J'ai fait raconter le dernier tiers du *Heike* aux sinistrés du grand séisme. » 「私は、一一八五年の大地震の被災者に、『平家』を語らせたのだ。彼らが「生きているか死んでいるか」は問わなかった。なぜならば(略)登場する人物は(略)現在は生きていない。」 「私は『平家』の後ろ三分の一を、大地震の被災者たちに語らせた。」 *Ibid.*, p. 282.

¹⁷⁴ 「国民」 *Ibid.*, p. 295.

catastrophes »¹⁷⁵. Le « *watashi* » dans *Ô chevaux*, adopté en situation d'urgence, semble ainsi annoncer un nouveau départ dans l'écriture de l'auteur, orienté vers une extension à venir.

Dans cette première partie sur *Ô chevaux*, nous avons examiné son aspect inclassable, en relevant son ambiguïté générique, les possibles limites qu'il oppose au lisible, ainsi que la persistante instabilité de l'instance d'énonciation. Dans la partie suivante, nous analyserons ce texte en tant que récit de témoignage de la catastrophe, pour voir comment l'auteur transforme en écriture « l'expérience et ce qui la dépasse » (*taiken to sore o koeru mono*)¹⁷⁶.

¹⁷⁵ 「ありとあらゆる震災の犠牲者」 *Ibid.*, p. 316.

¹⁷⁶ 「体験と体験を超えるもの」 Voir *supra*, p. 104 (note 40).

2. Le récit de témoignage

Pourquoi ne fais-je pas partie des victimes ? Les gens là-bas sont avalés par la mort, caressés et touchés par le dieu de la mort, mais pourquoi est-ce que moi je ne meurs pas ? [...]

Comment partager la souffrance, sinon ?

Furukawa Hideo¹

Pour examiner la dimension de témoignage dans *Ô chevaux*, définissons d'abord la notion en nous basant sur les propositions de Catherine Coquio : le témoignage est « un acte et non un genre »², « un récit signé, assumé et adressé, a priori authentifié dans son discours par la présence du narrateur à l'événement raconté »³. Bien que Furukawa ne soit pas un rescapé, la structure spécifique du témoignage, éclairée par Coquio, nous sera utile pour interpréter le discours inclassable de son narrateur. D'autre part, nous nous référerons également à la réflexion de Philippe Forest sur le « pacte testimonial »⁴ qu'il définit comme l'« alliance » entre « celui qui vit » et « celui qui écrit », entre « l'expérience du "réel" et l'expression du "réel" », qui serait à la base de « toute littérature du réel »⁵. Notre objectif sera ici de répondre à la question : de quoi, pour qui, de quelle manière *Ô chevaux* est-il un témoignage ?

Après avoir noté le rapport problématique entre témoignage et fiction, nous relèverons d'abord l'expression du sentiment de la culpabilité dans le texte de Furukawa en citant encore une fois *In Late Style* d'Ôe (2.1. De la culpabilité à l'écriture). Nous analyserons ensuite la description des images et paysages réels de la catastrophe dans *Ô chevaux* (2.2. Devant la réalité inatteignable). Enfin, nous nous intéresserons à l'instance

¹ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 30 et 35. 「どうして犠牲者は私ではないのか。あの人たちがあちらにいて死に呑まれるか死の神に触れられて撫でられているのに、どうして私は死なないでいいのか。（略）どうしたら苦をともにできるのか。」 (Original, p. 23 et 28).

² Catherine Coquio, « Le témoignage est un acte et non un genre », *La Littérature en suspens*, *op. cit.*, p. 181-198.

³ *Ibid.*, p. 178 (voir notamment p. 175-198).

⁴ Philippe Forest, « Pour une poétique de témoignage », *Le Roman, le réel*, *op. cit.*, p. 239-260.

⁵ *Ibid.*, p. 242 et 260.

du destinataire et à la dimension du dédicataire dans le même texte (2.3. Au nom des chevaux).

2.1. De la culpabilité à l'écriture

Entre témoignage et fiction

Il nous conviendra d'insister sur quelques particularités du témoignage en citant Catherine Coquio : c'est « un régime d'énonciation transgénérique », « un acte discursif » à la fois « contraint et performatif », par lequel le narrateur s'engage à dire la vérité de son expérience « sous forme de *parrhèsia* »⁶. L'art littéraire dans un témoignage est « un possible et un processus »⁷, consistant à donner une « “fidélité formelle et linguistique” à son sujet »⁸. Rappelons aussi ce que Philippe Forest appelle le « vrai roman » : « Il s'agit simplement de rester fidèle à son expérience la plus vraie. Et on peut nommer “roman” le protocole mental qui vise à assurer cette fidélité vivante »⁹. Dans *Ô chevaux*, nous pouvons trouver un tel principe de « fidélité » à l'expérience. L'auteur affirme son intention d'écrire « une fiction sans aucun mensonge »¹⁰. Pour sa part, le narrateur explique son hésitation à faire surgir Gyûchirô dans la suite du passage que nous avons déjà cité¹¹ :

Oui, mais si je l'écris, c'est un roman. Ce que j'écris là devient un roman. J'ai ma fierté tout de même, jusque-là je n'ai pas écrit un seul mensonge. Quelques tergiversations tordues, mais pas de fausseté. Je me suis promis de faire de ce texte une « vérité » définitive, pour trouver un salut lui aussi définitif. Je le veux encore. Je suis prêt à faire de ce livre un requiem et une paraphrase [Je suis prête à le paraphraser comme un requiem]. C'est la limite. Cette « accumulation » de quelque quatre-vingt-dix pages de manuscrit, c'est ma limite ! Quand même. Quand même ? Écris.¹²

⁶ Catherine Coquio, *La Littérature en suspens*, op. cit., p. 183.

⁷ *Ibid.*, p. 187.

⁸ *Ibid.*, p. 18. L'expression est empruntée à Imre Kertész.

⁹ Philippe Forest, « Le roman et la vie : le réalisme, même », *Le Roman, le réel*, op. cit., p. 81-107 (citation, p. 105).

¹⁰ 「嘘を一個も書かないフィクション」 Voir la citation plus haut, p. 104.

¹¹ Voir la citation plus haut dans « 1.1. Entre la fiction et la non-fiction », p. 102.

¹² Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, op. cit., p. 77-78. 「しかしそんなことを書いてしまったら小説だ。この文章が小説になってしまう。私には矜持がある、私はここまで一切嘘を交えなかった。私には逡巡はあっても嘘はなかった。この文章を決定的な“本物”にすることで私は何かの、やはり決定的な救済を望んだのだ。いまも望んでいる。それを鎮魂とパラフレーズする覚悟もある。これらは極限である。これら、原稿用紙にして九十枚余に達した“ある集積”は私の極限である。それでも。それでも？ 書け。」 (Original, p. 62-63).

La « limite » (*kyokugen*) à laquelle il est confronté semble relever de celle du discours non fictionnel pour rendre compte de son expérience. Le terme « *uso* », répété deux fois, traduit par « mensonge » et « fausseté », s'oppose ici à « *honmono* » (chose vraie), traduit par « vérité ». En renonçant à une « vérité “définitive” », peut-être définissable par le langage, le narrateur recourt au discours fictionnel. Il semble ainsi tenter de dire une vérité invérifiable, mais possible à évoquer par imagination, représentation, figuration. Si le pacte autobiographique est rompu dans ce passage, le « pacte testimonial » paraît maintenu du moins en tant que « protocole mental » chez l'auteur. En ce sens, *Ô chevaux* appartiendrait au « témoignage fictionnalisé » et non pas à la « fiction de témoignage »¹³.

Concernant le rapport entre témoignage et fiction, on peut noter les interrogations soulevées autour d'un récit écrit par un témoin relais. Le premier exemple est *La Supplication* d'Alexievitch. Après la catastrophe de Fukushima, certains critiques considèrent sa méthode d'archiviste comme un modèle à suivre pour les écrivains japonais¹⁴. Mais sa manière de choisir des témoins, d'en recueillir les paroles et de les utiliser semble poser quelques problèmes éthiques. L'auteure affirme dans la préface sa fidélité aux propos recueillis¹⁵. Cependant, Galia Ackerman, sa traductrice française, remarque la pression que l'auteure exerce sur une des veuves de liquidateurs dans un enregistrement des entretiens, ainsi que les remaniements considérables qu'elle effectue sans le consentement des témoins pourtant désignés par leurs vrais noms¹⁶. Elle pense alors que l'œuvre d'Alexievitch « ne peut être qualifiée ni de documentaire ni de récit historique »¹⁷, dont la puissance relève de l'art littéraire, de la technique de narration. En effet, *La Supplication* se signale par la polyphonie oratoire, la description dramatique de détails, l'agencement élaboré de séquences, etc. La traduction française portait la mention de « document », mais elle a été enlevée lors des rééditions.

¹³ Sur cette distinction, voir Catherine Coquio, *La Littérature en suspens*, op. cit., p. 177.

¹⁴ Voir par exemple François Lachaud, « Fukushima et ses fantômes », dans C. Doumet et M. Ferrier (dir.), *Penser avec Fukushima*, op. cit., p. 209-240 (voir notamment p. 214).

¹⁵ « Mes interlocuteurs m'ont souvent tenu des propos similaires [...] De tels aveux se répétaient et, volontairement, je n'ai pas retiré ces répétitions de mon livre. En fait, il y a beaucoup de répétitions. Je les ai laissées. Je ne les ai pas enlevées non seulement à cause de leur véracité, de leur “vérité sans artifice”, mais encore parce qu'il me semblait qu'elles reflétaient le caractère inhabituel des faits. » Svetlana Alexievitch, *La Supplication*, op. cit., (éd. 1999), p. 31.

¹⁶ Galia Ackerman, *Traverser Tchernobyl*, Premier parallèle, 2016, p. 175-180. Voir aussi les articles cités dans la note infrapaginale (p. 179), portant sur l'usage du témoignage chez Alexievitch.

¹⁷ *Ibid.*, p. 180.

Le second exemple est un reportage après le tsunami de 2011 : *Mille cercueils* d'Ishii Kôta, écrivain et journaliste¹⁸. Il pose une question d'un autre ordre. L'auteur rapporte des événements autour des dépôts mortuaires dans la ville côtière de Kamaishi, et de nombreux propos recueillis sur place. Le livre est retenu pour la sélection finale d'un prix de non-fiction, mais lu comme un roman par plusieurs jurés. Takahashi Gen.ichirô, intrigué par ce fait, s'interroge sur la différence entre *shôsetsu* (roman) et *monogatari* (récit)¹⁹. Il cite le propos d'Ishii à qui il a posé la question :

Je pense que la non-fiction ne consiste pas à décrire des faits tels qu'ils le sont. En réalité, si l'on transcrit les interviews enregistrées telles qu'elles sont, cela ne donne qu'un texte confus. Il est nécessaire de le rendre « lisible ». Je pense que le « récit » est alors le plus important. C'est à travers le « récit » que le lecteur saisit la « vérité » d'une série de faits. Autrement dit, je pense que l'homme ne peut recueillir aucun sens sans l'intermédiaire du « récit ».²⁰

Et Takahashi de commenter : « J'ai l'impression que dans la conscience de l'auteur Ishii, il n'existe pas de différence essentielle entre fait et fiction, mais seulement une gradation infinie dans la densité du "récit", du simple fait jusqu'à la fiction intégrale. »²¹ Il ne trouve pas en effet de « différence essentielle » entre *Mille cercueils* et un roman d'Ishii, qui met en scène les victimes de la maladie de Hansen²². Si l'on définit la fiction par l'invention d'enchaînement de faits, il y aurait effectivement une corrélation entre la fictionnalité et la « densité du "récit" » (*monogatari no nôdo*) qui renverrait en quelque sorte au degré d'achèvement dans la mise en ordre de faits.

¹⁸ Ishii Kôta, *Mille cercueils. À Kamaishi, après le tsunami du 11 mars* (遺体：震災、津波の果てに, octobre 2011), trad. groupe Hon.yakudan, Le Seuil, mars 2013. L'auteur a également publié un autre reportage, Ishii Kôta, *Tsunami no bohyô* 『津波の墓標』 (Les stèles funéraires du tsunami), Tokuma shoten, janvier 2013. Sur ces deux ouvrages, voir une analyse de Suzuki Akira, *Bungaku ni egakareta daishinsai, op. cit.*, p. 112-121.

¹⁹ Takahashi Gen.ichirô, "Ano sensô" kara "kono sensô" e, *op. cit.*, p. 225 et 226. Pour le terme de « monogatari » ainsi que notre choix de traduction par « récit », voir l'introduction de cette thèse, *supra*, p. 18 (note 46).

²⁰ 「ノンフィクションは、事実をそのまま叙述するものではないと思います。実際、インタビューを録音したものをそのまま文字にしても、ただ混乱しているだけです。それを『読めるもの』にする必要があるでしょう。そのとき、もっとも大切なのは『物語』だと、ぼくは考えています。『物語』を通じて、読者は、一連の事実から『真実』を掘み出すのです。あるいは、人間は、『物語』を媒介せずには、そこから、どんな意味も拾い出すことはできないと思います」 Takahashi Gen.ichirô, "Ano sensô" kara "kono sensô" e, *op. cit.*, p. 231.

²¹ 「作者の石井光太さんの意識の中では、単なる事実から、完全なフィクションに至る間には、『物語』の濃度の、無限のグラデーションがあるばかりで、本質的な差は存在していないように、ぼくには思えた。」 *Ibid.*, p. 233.

²² *Ibid.*, p. 231-233. Voir Ishii Kôta, *Hotaru no mori* 『蛍の森』 (La Forêt des lucioles), Shinchôsha, novembre 2013 ; rééd. mai 2016.

Avec ces deux exemples, on voit la dimension du travail narratif effectué par l'écrivain en tant que témoin relais. Au niveau de la lecture, si l'on suit la thèse de Françoise Lavocat, il se peut que ce soit la narration « qui entraîne l'immersion, la simulation et le transport » plutôt que la fiction qui « entraînerait distance et incrédulité »²³. Et la mention de non-fiction ou document permet d'authentifier par avance l'événement raconté. D'autre part, on peut rappeler le cas du « *kikigaki* », recueil de témoignages²⁴. Un exemple récent et représentatif serait *Fukushima Monologue* (2021)²⁵ d'Itô Seikô qui présente des témoignages d'habitants de Fukushima, relus et corrigés par eux²⁶. Le travail de l'écrivain semble ici centré sur la transcription. Notons la différence entre ce livre et le reportage de Furukawa, *Zero efu*, publié un mois plus tard. Notre auteur part du même objectif qu'Itô : l'écoute²⁷. Mais il rapporte les propos des interviewés au discours direct, construisant un récit de voyage qui mêle réflexion, autobiographie, mais aussi fiction dans certains passages. Le récit par des témoins relais semble souligner l'importance de l'écoute, de l'interlocution dans le travail d'écrivain.

La culpabilité du spectateur

Le témoignage d'une catastrophe ne peut se faire qu'avec « la conscience de l'indignité, de la culpabilité »²⁸, écrit Philippe Forest. L'expression d'une telle conscience est directe dans *Ô chevaux*, comme nous le verrons maintenant. Mais elle peut être très indirecte ou transformée chez d'autres auteurs. Par exemple, Kawakami Hiromi mentionne une « colère silencieuse [...] qui finira par se tourner contre soi-même »²⁹ dans

²³ Françoise Lavocat, *Fait et fiction : pour une frontière*, Le Seuil, 2016, p. 175.

²⁴ À ce sujet, voir l'état de l'art, *supra*, p. 42 et 66.

²⁵ Itô Seikô, *Fukushima monorôgu* 『福島モノローグ＝Fukushima Monologue』, (*Bungei*, été 2019-été 2020), Kawade shobô shinsha, février 2021. Dans la continuation, l'auteur publie depuis fin 2021 « Tôhoku monorôgu » 「東北モノローグ」 (Tôhoku Monologue) dans la revue *Bungei*, hiver 2021, printemps et été 2022.

²⁶ L'auteur a également enlevé ses questions pour ne laisser que le discours des témoins ; voir sa postface, Itô Seikô, *Fukushima monorôgu*, *op. cit.*, p. 199-201.

²⁷ Ainsi, Furukawa affirme au début de son livre « [Après avoir écrit la catastrophe,] ne devrais-je pas maintenant changer de mode pour l'écoute, pour prêter simplement une oreille attentive aux histoires des autres ? » ; « Et je me suis décidé à écouter les histoires des autres. / Je me suis dit d'écouter avec attention uniquement les avis autres que les miens. » 「私は、他人の話にただ耳を傾ける、傾聴する、とのモードに切り替えてよいのではないか？」 「そして話を聞こう、と思った。／ 私は私以外の意見ばかりを傾聴しよう、と考えた。」 Furukawa Hideo, *Zero efu*, *op. cit.*, p. 34 et 46.

²⁸ Voir le passage cité plus haut, p. 113.

²⁹ « Une colère silencieuse ne me quitte plus depuis cet accident nucléaire. C'est bien entendu une colère qui finira par se tourner contre soi-même. » 「静かな怒りが、あの原発事故以来、去りません。むしろ

la postface de *Kamisama 2011*. La parodie burlesque dans *La Centrale en chaleur* de Takahashi Gen.ichirô peut dissimuler, d'une certaine façon, le sentiment de la culpabilité. Celui-ci est mis à distance par le biais de la métaphore ou de l'allégorie, par exemple dans les romans de Tsushima Yûko, dans *En éclaireur* de Tawada Yôko ou dans *Sortie parc, gare d'Ueno* de Yû Miri. Or, dans *In Late Style* d'Ôe, le narrateur témoigne de son sentiment de culpabilité d'une façon aussi directe que le narrateur de Furukawa dans une scène comparable : devant les nouvelles du désastre à la télévision.

Citons cette scène située peu après celle du sanglot du narrateur³⁰. Celui-ci regarde un reportage qui présente un fermier resté dans la zone évacuée pour assister à la naissance d'un poulain. Il est d'abord saisi par le propos du fermier : « Je ne peux pas laisser courir ce poulain qui vient de naître sur cette prairie-là, parce qu'elle a été polluée par les pluies radioactives »³¹. Puis il continue :

L'homme ne pourra remettre en état ce sol pollué de substances radioactives (du moins aussi longtemps que nous vivrons... non pas dans une réalité triviale, mais en fait dans un temps beaucoup plus long). L'expression du propriétaire qui éprouve ces sentiments me frappe *directement*, moi en train de fixer la moitié de son corps, exposée sous un éclairage insuffisant, ainsi que l'épaule du producteur portant la caméra à l'épaule. L'homme de notre époque a fini par commettre cela, s'il est possible de parler de « notre » époque. Il est impossible de réparer cette terre durant l'existence qui nous est donnée... Bouleversé par cette pensée, je sanglotais faiblement.³²

Le narrateur répète le pronom « *sore* » (cela), souligné doublement et traduit par « ces sentiments » et « cela », qui est ici anaphorique et renvoie à la première proposition de la citation. Il met ainsi l'accent sur ce qu'il y a d'irréparable et d'irréversible dans le désastre nucléaire. La description de l'image télévisée semble exprimer une oscillation entre visible et invisible, immédiat et médiat. L'éclairage insuffisant et la présence de la caméra font sentir la distance qui sépare le spectateur de la réalité transmise sur l'écran. Pourtant, cette image « frappe *directement* » (*jika ni utsu*) le narrateur. On peut remarquer

んこの怒りは、最終的には自分自身に向かってくる怒りです。」 Kawakami Hiromi, *Kamisama 2011*, *op. cit.*, p. 44.

³⁰ Voir le passage cité plus haut, p. 127.

³¹ 「生まれた仔馬をあの草原で走らせてやることはできない、放射能雨で汚染されているから」 Ôe Kenzaburô, *In Late Style*, *op. cit.*, p. 18.

³² 「この放射線物質に汚染された地面を（少なくとも私たちが生きている間は……実際にはそういうノンビリした話じゃなく、それよりはるかに長い期間）人はもとに戻すことができない。それを感じとっている表情が、不十分な照明にあらわな飼主の半身と、カメラを支えているプロデューサーの肩口を見つめている私をジカに打つ。われわれのと括ることができれば、それをわれわれの同時代の人間はやってしまった。われわれの生きている間に回復させることはできない……この思いに圧倒されて、私は、衰えた泣き声をあげていたのだ。」 *Ibid.* Nous soulignons.

quatre occurrences du « nous » (*watashira* ou *wareware*) souligné. Le narrateur met en évidence la responsabilité de l'homme contemporain, élevant le sentiment personnel au niveau général et commun. Un peu plus loin, il exprime la « vérité annoncée [...] par les "mots" qu'est l'image de télévision »³³, en citant le terme emprunté aux vers de Dante qu'il dit avoir compris pour la première fois : « Notre "porte du futur" est déjà fermée et toutes nos connaissances (les miennes n'étaient pas en particulier grand-chose, mais en tout cas) sont complètement mortes... »³⁴. Dans cet énoncé, les deux « nous » (*watashira*, *jibunra*) sont marqués par le suffixe « -ra ». Le poème final du roman qui affirme la possibilité de revivre pour le « nous » (*watashira*) serait une tentative de reconfigurer et rouvrir « la porte du futur ».

Chez le narrateur d'*Ô chevaux*, son sentiment de culpabilité est d'abord suscité par les nouvelles du séisme-tsunami, alors que la catastrophe nucléaire n'est pas encore déclarée. Le soir du 11 mars à Kyoto, le narrateur est rivé à la télévision montrant la dévastation du Tōhoku³⁵. Il s'interroge :

Je ne fais rien pour me poser des questions, mais je me pose quand même celle-ci : Pourquoi ne fais-je pas partie des victimes ? Les gens là-bas sont avalés par la mort, caressés et touchés par le dieu de la mort, mais pourquoi est-ce que moi je ne meurs pas ? Péché. Forçons la description, je peux appeler cela un sentiment de culpabilité. Pourquoi ces gens-là, là-bas, sont-ils victimes, eux ? [...]

Pouvais-je dire que je n'avais rien fait de mal ? Dis voir seulement une raison qui justifie que tu vives inconscient [insouciant]...

La voix.³⁶

On peut rapprocher son sentiment de culpabilité de celui du survivant. Les trois interrogations soulignées paraissent trop directes, simples ou naïves pour un discours littéraire. Cependant, elles possèdent une force percutante justement par leur simplicité. Elles peuvent rappeler le genre de questions que Barthes qualifie de *bêtes et simples*, mais

³³ 「テレビの画像という「言葉」で（略）告げられた真実」 *Ibid.*, p. 21.

³⁴ 「もう私らの「未来の扉」はとざされたのだ、そして自分らの知識は（とくに私の知識などは何というほどのこともなかったが、ともかく）悉く死んでしまったのだ……」 *Ibid.* Nous soulignons. Les vers de Dante sont cités dans une traduction anglaise également dans la page précédente : « *In this present state, we have no evidence / Or knowledge, except if others bring us word: / Thus you can understand that with no sense / Left you us, all our knowledge will be dead / From that Moment when the future's door is shut.* » *Ibid.*, p. 20.

³⁵ Voir notre analyse de cette scène plus bas, p. 147-149.

³⁶ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 30. 「私は自問する構えもないのに自問している、どうして犠牲者は私ではないのか。あの人たちがあちらにいて死に吞まれるか死の神に触れられて撫でられているのに、どうして私は死なないでいいのか。罪。強引に名状するならば罪悪感。どうしてあちらのあの人たちが犠牲者なのか。（略）私に罪がないと言えるのか。のうのうと生きている理由を述べる。／ 声。」 (Original, p. 23-24). Nous soulignons.

relevant sans doute de « la vraie métaphysique »³⁷. Et n'importe quel spectateur d'une catastrophe peut se poser la question : pourquoi « eux » et pas moi ?, sans pouvoir y répondre. Dans cette citation, le travail littéraire consiste peut-être à répéter l'interrogatif, « Pourquoi ? » (*dôshite*), en reformulant les questions et en déplaçant le point de vue du « moi ici » vers « eux là-bas ». L'effet n'aurait pas été le même avec une suite de questions sans intervalle. D'autre part, le terme « là-bas » (*achira*), répété et souligné par le narrateur, révèle la distance paradoxale : son éloignement de l'événement et l'immédiateté des nouvelles à la télévision. À la fin de la citation, la voix s'exprimant par injonctions apparaît, qui provient ici clairement de la conscience de la culpabilité.

Une survie comme charge et chance

En même temps que la culpabilité du spectateur, les romans d'Ôe et de Furukawa représentent la conscience de la culpabilité existentielle et constitutive de leur œuvre. Dans *In Late Style*, le narrateur revient sur les souvenirs de ses proches ou amis décédés. À une journaliste étrangère qui veut savoir ce qu'il pense à l'égard des victimes du désastre récent, c'est sa fille qui répond à sa place :

Cet écrivain se considérait souvent comme celui qui devait mourir. Depuis qu'il avait assisté à la mort de son père dans l'enfance, il n'a jamais oublié qu'il aurait pu mourir à sa place, du moins en même temps que lui. Il a continué à écrire cela dans ses romans. Il a avoué plusieurs fois le sentiment de culpabilité d'avoir échappé à la mort, alors qu'il était l'homme même qui devait mourir.³⁸

Le point de vue externe au narrateur dans le discours de sa fille peut évoquer davantage l'auteur réel, soulignant le sentiment d'indignité « d'avoir échappé à la mort », qui sous-tend sa création.

Dans *Ô chevaux* également, le narrateur témoigne de sa conscience de la culpabilité qui est à la base de sa création. Peu après le passage cité précédemment, il essaie de s'expliquer sur le sentiment éprouvé devant les nouvelles de la catastrophe maintenant aggravée par la débâcle nucléaire :

Ce sentiment, c'est quoi ?

Les habitants sont évacués. Des villes sont abandonnées, jetées. De même que les animaux domestiques [les chiens et les chats], les vaches et les chevaux. Sans même prendre la peine de récupérer les cadavres. Tout est jeté en l'état.

³⁷ Roland Barthes, « La Chambre claire » (1980), *Œuvres complètes t. V, 1977-1980*, Le Seuil, 2002, p. 856.

³⁸ 「作家は、死すべき者として自分をとらえることをしばしばして来た。子供の時から父親の死にあたって、父親のかわりに死ぬ、少なくとも父親と同時に死ぬということが起りえたのを忘れなかった。それを小説に書いて来た。自分こそ死すべき人間であったのに、それをまぬがれた、という罪悪感を幾度も告白している。」 Ôe Kenzaburô, *In Late Style*, op. cit., p. 95.

Il faut aller sur cette terre. Cette impulsion, c'est quoi ? Analysons [J'essaie de l'analyser]. C'est à moi d'être irradié. Je sais que je suis en train de chercher à me faire irradier.³⁹

La juxtaposition des noms soulignés met en relief l'abandon total des animaux et des morts. Les termes soulignés doublement, écrits avec des *kanjis* moins usuels, accentuent le sens du rejet et de l'expulsion⁴⁰. En examinant son « impulsion » (*shôhaku*), le narrateur affirme :

« Je suis né, malheureusement », cette idée est en moi. C'est une sorte de poids sur la conscience, de sentiment de culpabilité, une conscience du péché qui va au-delà du simple apitoiement sur soi, je le sens bien. Je n'écrirai pas sur cela, je n'en parlerai pas, est-ce une posture inadmissible ? [Bien-fondé ou non ?] Faux, c'est précisément parce que tout a été questionné dans les moindres détails que j'ai évacué toute trace de réalisme et de véridisme que l'on prend trop facilement pour la réalité. Je peux le dire d'une autre façon et qui n'est pas vraiment théologique : j'ai très consciemment [du point de vue stratégique] échangé ce sentiment de culpabilité contre le discours du « péché originel » judéo-chrétien. C'est sur cette base que j'ai mis en forme les mots, les récits, que j'ai en définitive abordé l'écriture. J'ai pris le risque de la paraphrase.⁴¹

Ce passage permet de comprendre la « stratégie » (*senryaku*) du narrateur dans sa création : remplacer son « sentiment de culpabilité » par le « péché originel » (*genzai*), étranger à sa culture, en lui donnant un contexte alternatif pour contourner le courant réaliste ou naturaliste du roman du « je » (*watakushi shôsetsu*). Cette stratégie de substitution est exprimée, à la fin de la citation, par le terme linguistique : « *parafurêzu* ». Le narrateur se demande un peu plus loin : « Affirmera-t-on qu'une paraphrase est incapable de donner naissance à une création ? »⁴². Cela nous rappelle le « déplacement »

³⁹ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 33. 「その感情は何なのか。 / 人々は逐われた。町は棄てられた。犬猫も牛も、馬も。遺体すら回収作業が行われようとしていない。棄てられている。 / その地に立たなければならない。この衝迫はいったい何なのか、私は解析しようとする。被曝を強いられるべきは自分だ、被曝しろと考えているのは、わかる。」 (Original, p. 25-26). Nous soulignons.

⁴⁰ Les termes « *suteru* » 棄てる (jeter, abandonner) ou « *ou* » 逐う (chasser, expulser) sont généralement écrits : 捨てる ou 追う.

⁴¹ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 33-34. 「私には「生まれてきてしまった」との想いがある。ある種の後ろめたさだし、自己憐憫をどこかで越えているのが確かに感取される罪の意識でもある。そのことを私は書かない、採りあげない、この姿勢は非か。是非の非か。いや、私は徹底的に検証したからこそリアルさと誤解される生々しさを排除したのだ。神学未満の表現をあえて用いてみよう。私は前述した罪悪感を、戦略的にユダヤ・キリスト教の文脈の“原罪”に置き換えたのだ。そうした地点から言葉なり物語なり、すなわち文学を編んだ。私はパラフレーズに賭けたのだ。」 (Original, p. 26).

⁴² *Ibid.*, p. 34. 「パラフレーズが産める“創造”は、ないと断言できるか。」 (Original, p. 27).

(*idô*) que l'auteur révèle comme caractéristique de son écriture dans son livre *Non + Fiction*⁴³.

C'est sans métaphore ni allusion que les narrateurs d'Ôe et de Furukawa témoignent de la conscience de la culpabilité et de l'indignité : « l'homme qui devait mourir » ; « C'est à moi d'être irradié », devant la catastrophe et en tant qu'écrivain. « La honte d'être un homme, y a-t-il une meilleure raison d'écrire ? »⁴⁴, s'interroge Gilles Deleuze. Ce dernier parle aussi, à propos de Primo Levi, de « ce sentiment très vif d'une certaine honte d'être un homme qui fait que l'art, ça consiste à libérer la vie que l'homme a emprisonnée »⁴⁵. Comme nous le verrons plus loin⁴⁶, la fin d'*Ô chevaux* met en scène la libération de vies enfermées dans une zone interdite. Les romans d'Ôe et de Furukawa montrent qu'il ne s'agit pas de se libérer de la conscience coupable, mais de la *com-prendre* au sens littéral du terme : la prendre avec soi, pour l'approfondir dans et à travers l'écriture. La mise en cause du style et la posture, dont ils témoignent, semblent révéler la survie comme une charge autant qu'une chance.

2.2. Devant la réalité inatteignable

Devant l'image du bouleversement

Comment Furukawa mobilise-t-il son écriture pour rendre compte de son expérience de la catastrophe dans *Ô chevaux* ? Nous pouvons l'observer en analysant le traitement des images ou des paysages réels. Le langage peut donner un sens à l'image, une lisibilité, mais aussi une certaine visibilité qui ne relève pas de l'évidence visible. « *Ouvrons les yeux pour éprouver ce que nous ne voyons pas* », le regard devient « inéluctable » devant une perte, écrit Georges Didi-Huberman citant Joyce⁴⁷. Examinant la parabole dans *Le Procès* de Kafka où l'homme reste à attendre devant la porte, l'historien de l'art décrit une structure de l'image qui se révèle sous le regard :

Regarder, ce serait prendre acte que l'image est structurée comme un *devant-dedans* : inaccessible et imposant sa distance, si proche soit-elle – car c'est la distance d'un

⁴³ Voir notre analyse plus haut dans « 1.1. Entre fiction et non-fiction », p. 100-101.

⁴⁴ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Minuit, 1993, p. 11.

⁴⁵ Propos tirés de la vidéo d'une interview, P.-A. Boutang, M. Pamart, C. Parnet et G. Deleuze, « R comme Résistance », *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* [VHS], (3) de N à Z, Montparnasse, 1996. Disponible en ligne depuis 2019, distribuée par SUB-TIL, URL : <https://youtu.be/voRRg3HBQnE> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁴⁶ Voir notre analyse dans « 2.3. Au nom des chevaux », *infra*, p. 169-174.

⁴⁷ Georges Didi-Huberman, « L'inéluctable scission du voir », *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992, p. 9-15 (citation, p. 14).

contact suspendu, d'un impossible rapport de chair à chair. Cela veut dire juste – et d'une façon qui n'est pas seulement allégorique – que l'image est structurée comme un seuil. Un cadre de porte ouverte, par exemple. Une trame singulière d'espace ouvert et clos en même temps.⁴⁸

L'image regardée se transforme en un lieu « structuré » devant le spectateur et dans le cadre, tel « un seuil interminable »⁴⁹, impossible à passer, comme devant la mort. Dans plusieurs scènes d'*Ô chevaux*, la réalité absolue de la catastrophe semble s'imposer au narrateur de façon comparable à l'image maintenue dans une distance infranchissable.

Examinons d'abord une description des images réelles transmises par la télévision dans la scène située au soir du 11 mars. Après l'évocation du livre de Nakagami le 13 avril, le narrateur reprend la scène du 11 mars par la conjonction des deux scènes, comme nous l'avons déjà cité⁵⁰ :

Ce matin, je substitue à Wakayama le nom d'un département commençant par F. Un acte naturel.

« Ce matin », c'est-à-dire ce matin du 13 avril, et « je », c'est-à-dire moi du 11 mars, *actuellement* dans cette chambre d'hôtel de Kyôto.

Par exemple il y a des choses qui brûlent. Les citernes de gaz de pétrole liquéfié explosent dans les raffineries et font des flammes orange. Des colonnes de feu s'élèvent, blanches. Compte-t-on les colonnes de feu comme les piliers : un pilier, deux piliers ? Par exemple il y a les coupures d'électricité. D'une ampleur qui dépasse l'imagination. Sept millions de foyers touchés, disent les informations. La visibilité des choses tient à leur noirceur. Par exemple il y a les pistes d'aéroport sous les eaux, par exemple les Shinkansen déraillés. Par exemple il y a des images aériennes, les unes à la suite des autres, c'est sur l'écran. Par exemple il y a le tsunami qui fait remonter le cours des rivières. Plus proche de la côte, par exemple, il y a des images qui passent en boucle. Il y a des coulées de boue brune, il y a des multitudes de véhicules qui se font happer par la hauteur des coulées – par leur vitesse plutôt. Les véhicules dérivent. Leur arrière s'enfoncent. Mais ils ne donnent pas l'impression de savoir nager. Par exemple il y a des glissements de terrain, et plusieurs personnes enfouies vivantes, des dizaines peut-être, personne ne sait combien. Des centaines, peut-être. Des milliers de noyés, peut-être. Et par exemple il y a des personnes qui appellent au secours sur le toit des bâtiments. Au total dix mille personnes, disent les informations. Et par exemple la nuit, la nuit pendant les coupures d'électricité, dans les quartiers résidentiels il y a des flammes qui montent, et l'orangé de ces incendies-là est différent de celui des raffineries de pétrole, de toute façon les raffineries de Chiba et de Miyagi sont différentes, elles aussi. Peut-être est-ce celle de Miyagi. Du fuel lourd s'écoule d'un réservoir et met le feu à la ville. Et par exemple un tremblement de terre d'intensité 6 + se produit dans le département de Nagano. À Nagano !? Les informations disent ne pas savoir s'il s'agit d'une réplique. Un nouveau tremblement de terre majeur, alors ?⁵¹

⁴⁸ *Ibid.*, « L'inéluctable seuil du regard » p. 183-200 (citation, p. 192).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 195.

⁵⁰ Voir notre analyse plus haut dans « 1.2. Entre lisible et non lisible », p. 111-113.

⁵¹ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 28-29. 「今朝、私はこの和歌山県を、Fではじまる県名に入れ替える。当然の所業として。／ その今朝とは四月十三日の今朝で、しかし、京都のホテルの部屋にいまいる私は、三月十一日の私だ。／ たとえば燃えるものがある。石油コンビナ

Ce passage appelle plusieurs remarques sur la description. En premier lieu, elle est dense, donnée en bloc sans retour à la ligne, ni arrêt sur une image particulière. En deuxième lieu, elle produit une impression paradoxale entre le drame qui se déroule sur l'écran et le discours qui évoque une certaine platitude. D'une part, le chaos infernal ressort avec plusieurs incendies sur le fond obscur de la nuit et de la boue dans une perspective troublée : la verticalité des « colonnes », des « piliers », des « bâtiments », « des flammes qui montent », et l'horizontalité des « pistes d'aéroport », des chemins de fer, sont traversées par les mouvements obliques des rivières qui remontent, des terrains qui glissent, des voitures en train de se noyer. Mais, d'autre part, ces images apparaissent comme aplaties ou nivelées par les répétitions des formules soulignées. En particulier, la dizaine de réitérations de « par exemple » (*tatoeba*) produit un rythme monotone, suggérant une série interminable d'images semblables et innombrables du cataclysme. Les expressions soulignées doublement rappellent en même temps la distance constante entre le spectateur et les images. En troisième lieu, la mention des explosions dans des « raffineries de pétrole » évoque, du point de vue rétrospectif, les explosions à la centrale les jours suivants, tel un événement latent non encore visible. Enfin, l'interrogation soulignée en pointillé au début de la citation semble renforcer l'impression d'un tableau apocalyptique : ainsi, le suffixe du terme « pilier » (*hashira*) est également utilisé pour compter les divinités⁵².

一トの液化石油ガスタンクの爆発はオレンジ色の炎を生む。真っ白い火柱も一つならず噴いている。それをひと柱^{はしら}、ふた柱と数えればいいのか。たとえば停電がある。その規模が想像可能な範疇を超えている。七百万世帯、とレポートされている。視覚化されたものは黒さでしかない。たとえば空港の滑走路が水没しているし、たとえば新幹線が脱線している。次々と上空から撮られた映像がある、画面にあるのだ。たとえば川を遡上している津波がある。もっと沿岸部、たとえば再生されつづける映像もある。茶色い濁流があつて、その高さ（というよりも速さ）に呑み込まれる無数の車輛があつて、ズリリ、と動いている。ズリ、と車の後部^{テール}を傾がせる。泳いでいるようには毫も感じられない。たとえば土砂崩れがあつて、何人か、何十人かが生き埋めになっているのだが、その人数が明らかにならない。それとも何百人か。溺れるのは何千人か。たとえば建築物の屋上で助けを求めている人々がいる。併せて一万人と報道されている。たとえば夜の、それも停電した夜の住宅街では火の手があがっていて、その劫火^{ごうか}は石油コンビナートの惨状に由来するオレンジ色とは違うのだけれども、千葉県^{千葉県}の石油コンビナートと宮城県^{宮城県}の石油コンビナートでも違う。たぶん宮城県だ、タンクから重油が漏れ出して、それが市街地を焼いている。たとえば進度6強の地震が長野県で発生する。長野？ 余震かどうか判然としないと報道されている。もう一つの巨大地震？」 (Original, p. 22-23). Nous soulignons.

⁵² Voir l'entrée : « hashira » はしら 柱 (voir la deuxième rubrique), *Nihon kokugo daijiten*, op. cit.

Après ce passage, c'est la réalité du narrateur qui est renversée devant l'image réelle de l'événement :

« Du jamais vu dans notre pays », combien de fois ai-je entendu et vu cette accroche ? À l'écran. La télévision marche dans notre chambre, mais alors que la lumière de l'hôtel doit fonctionner, la chambre reste dans le noir. Minuit est passé depuis longtemps, la date a donc dû changer, mais je sens que les dates ont commencé à s'effacer. J'ai dû dormir, mais je n'ai pas dormi. Un sommeil uniquement constitué de sommeil paradoxal, je rêve en permanence. Et ce que je scrute, c'est l'écran. Puis j'ouvre les paupières, et là – évidemment –, ce que je vois, c'est l'écran. Je me dis que je vois le monde réel. Il est de l'autre côté de la télé, et moi je suis dans l'autre monde. Du côté de l'irréalité.⁵³

L'écran joue un rôle déterminant dans ce basculement du narrateur vers le « côté de l'irréalité » (*hi-genjitsu no gawa*). D'abord, il est mis en relief par une dislocation syntaxique : « À l'écran » (*Gamen ni*), comme nous le soulignons. Ensuite il devient l'unique source de lumière, la chambre étant étrangement plongée dans le noir. Enfin, il envahit toute la vision du narrateur jusque dans son rêve, comme le montre la phrase soulignée doublement. L'écran semble se dilater ou se multiplier par la métonymie entre le moniteur, la « chambre » et les « paupières », comme pour isoler le narrateur du monde extérieur. La phrase soulignée en pointillé met en relief la rupture de sa conscience par l'anacoluthie affectant le groupe nominal, « Un sommeil [...] paradoxal », qui semble flotter sans attache. Le narrateur est en quelque sorte déréalisé, comme si sa réalité n'était qu'une image spectrale devant les images réelles du désastre. En effet, les termes « *shigan* » et « *higan* », traduits par « le monde réel » et « l'autre monde », signifient littéralement la rive de ce côté et la rive de l'autre côté, et désignent l'Ici-bas et l'Au-delà. L'écran dans cette scène représente ainsi la réalité inatteignable de l'événement, tel « *un seuil interminable* ». Quelques lignes après cette citation, le narrateur affirme, d'un point de vue rétrospectif par rapport au 11 mars : « Mais j'étais à Kyôto. Quelque chose m'avait attiré [J'ai été écarté de] *là-bas*. La seule chose que j'avais, c'était les informations de la télé »⁵⁴.

⁵³ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, op. cit., p. 29-30. 「私は「国内空前の」との枕詞のようなフレーズを幾度となく聞き、幾度となく目にしている。画面に。テレビは部屋にあって、ホテルのその部屋に電灯が点いているはずなのに黒い。真夜中はどうに過ぎたのだから日付は変わったのだけれど、日付が消滅をはじめたのだと私は感じる。寝たはずだが寝ていない。レム睡眠しか与えられない睡眠、ずっと夢を見る。そこで注視するのは画面だ。それから目蓋を開いて、すると——やはり——あるのは画面だ。それが此岸だ、と私は思う。テレビのあちらにあり、私は、私こそが彼岸にいる。非現実の側に。」 (Original, p. 23). Nous soulignons.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 30. 「しかし私は京都にいた。あちらからは弾かれていた。テレビの報道しかなかったのだ。」 (Original, p. 23).

Devenir un témoin oculaire

Pour le narrateur d'*Ô chevaux*, la distance par rapport à la catastrophe apparaît d'abord comme une exclusion et non pas comme une sécurité. Le 11 mars, il se trouve loin du Tôhoku, sa région natale, et aussi de Tokyo, sa ville de résidence qui est frappée par le séisme. Il tente alors de se rapprocher de l'événement en se rendant sur la côte de Fukushima trois semaines plus tard, et devient un témoin oculaire de la dévastation. Avant son départ, il s'explique sur son rapport avec la région de Fukushima :

Je suis né dans le département de Fukushima, dans la région de Nakadôri. Pas dans la région de Hamadôri, la côte pacifique et son cœur-noyau de cercles concentriques, non. En plus de ça, j'en suis parti ! Je n'ai pas voulu rester sur ma terre natale. Je me souviens que, en troisième ou quatrième année d'école primaire déjà, l'alternative de faire ma vie dans ma région natale de Nakadôri, département de Fukushima m'était déjà interdite. Néanmoins, je n'en suis pas parti avec d'excessifs sentiments d'amour-haine. J'ai juste pensé que cette terre – département de Fukushima, plaine de Kôriyama, sa partie ouest – n'avait pas besoin de moi. Je l'ai pensé ainsi, rien de plus. Mais entre avoir quitté sa région natale et se la faire prendre de force, il y a une différence. Une différence radicale. Qui expliquera à ceux qui sont restés, eux, naturellement, la raison pour laquelle ils sont souillés maintenant ? J'entends une voix. Vas-y. Va te faire irradier. Ou va voir, au moins. Je suis né dans la région de Nakadôri, département de Fukushima. Il faut que j'aie à Hamadôri.

Comment partager la souffrance, sinon ?⁵⁵

Le narrateur insiste d'abord sur sa position extérieure à Hamadôri, étant originaire de Nakadôri et ayant quitté le département pour vivre à la capitale : il souligne par les termes, « *deta* » (être parti) et « *nokotta* » (être resté), ce qui le différencie des habitants. Ensuite, il met en rapport son éloignement de la « terre natale » (*kyôri*) et la perte possible de Fukushima comme conséquence du désastre nucléaire, exprimant son attachement. Dans la phrase soulignée, les termes de « souillés » (*kegasareru*) et de « raison » (*jiyû*) ont une connotation religieuse ou juridique et rappellent le sort injustifiable des victimes, la discrimination envers la population de Fukushima. Cette interrogation directe et

⁵⁵ *Ibid.*, p. 35. 「福島県の中通り地方に私は生まれた。浜通りではなかった。同心円の核コアを持った、太平洋岸の地方では。おまけに私は出た人間だ。郷里に残ろうとはしなかった。福島県の中通りのその生地にとどまるという選択肢は、小学校の三、四年生の時点ですでになかったことは記憶している。ただし出たのは、愛憎の強度からではない。この土地——福島県、郡山盆地、その西部——に私は要らないのだと思っただけだ。思っただけだ。このことと福島県が「奪われる」ような事態は、何かが、いいや、何もかもが違う。当たり前にそこに残った人々が穢される事由を誰かが説けるか。声がする。行け。お前が被曝しろ。あるいはただ、見ろ。私は福島県の中通りに生まれた。私は浜通りに行かなければならない。/ どうしたら苦とともにできるのか。」 (Original, p. 27-28). Nous soulignons.

rhétorique semble exprimer le sentiment de colère du narrateur, mêlé au sentiment d'impuissance face à la situation où se trouve sa région natale. La voix impérieuse : « Va te faire irradier », se fait à nouveau entendre, comme dans la scène devant le miroir⁵⁶. Le discours tiraillé entre l'impératif et l'interrogation exprime de cette façon le déchirement du narrateur.

Vers la fin de la citation, on remarque une sorte de discordance dans les deux phrases soulignées doublement. On peut les lier soit par une conjonction causale comme « *dakara* » (donc, par conséquent), soit par celle d'opposition comme « *shikashi* » ou « *demo* » (mais, pourtant, cependant). Dans les deux cas, le lien logique donnerait une interprétation : je suis né dans le département de Fukushima, il faut que j'y aille. L'absence de conjonction semble lier les deux régions sans réduire leur différence historique et culturelle, le département étant une unité administrative récente, datant de la fin du XIX^e siècle. En particulier, le parallélisme des deux phrases avec la répétition du « *watashi* » semble révéler la position intermédiaire du sujet à mi-chemin entre les deux régions, Nakadôri, lieu de son origine, et Hamadôri, lieu de sa destination. Le passage cité montre ainsi la position complexe du narrateur par rapport à Fukushima et en même temps sa nécessité interne et impérieuse de « partager la souffrance » (*ku o tomoni suru*). En se penchant sur cette position particulière de Furukawa, Chiba Kazumiki pense que l'auteur se rend à Fukushima « pour obtenir la qualité de *tôjisha* »⁵⁷. Il s'agit d'une certaine manière de se donner la légitimité d'écrire, mais également le devoir de témoigner, pour tenter de « partager la souffrance » par le travail d'écriture.

Dans le passage cité, le narrateur peut paraître héroïque avec son « courage téméraire » (*ban.yû*) pour emprunter les termes de Shimada Masahiko⁵⁸. De plus, sans permis de conduire, il se fait aider par trois personnes de la maison d'édition qui publie ensuite son livre. C'est comme s'il s'emparait de la tragédie des autres pour en faire son œuvre. Pourtant, on peut remarquer qu'il n'aborde quasiment pas les situations de ses proches, amis, connaissances à Fukushima, qui lui offriraient de la matière authentique pour un reportage sur le drame. Il ne passe même pas par sa maison natale qu'il voit de loin depuis l'autoroute. Il exprime juste son soulagement en peu de mots : « La

⁵⁶ Voir le passage cité plus haut, p. 127-128.

⁵⁷ 「当事者性を獲得せんがために」 Chiba Kazumiki, *Gendai bungaku wa "shinsai no kizu" o iyaseru ka*, op. cit., p. 34.

⁵⁸ 「蛮勇」 Voir la citation plus haut, p. 118 (note 101).

construction n'a pas bougé. Je suis soulagé. »⁵⁹ Par ailleurs, il ne rapporte aucune parole de sinistrés qu'il aurait entendus ou rencontrés sur le chemin. S'il se sent concerné par la catastrophe et proche des *tôjisha*, il prend garde de ne pas s'identifier aux victimes : « Pas le droit de jouer aux victimes »⁶⁰. Il se méfie de toute autosatisfaction vis-à-vis de son action qui peut paraître inconséquente :

Je me suis retenu seulement.

Je veux dire, pour ne pas me retrouver à clamer avec orgueil : « J'ai foncé. »

Ce n'est pas si terrible. Toujours se retenir. Regarde la vérité.⁶¹

Il est vrai que ce genre d'affirmation peut être aussi interprété comme l'expression du narcissisme de l'écrivain selon la façon de le lire. Dans tous les cas, le narrateur se concentre sur « l'acte de regarder » (*miru kôï*) la réalité de la région sinistrée. Or, le simple acte de regarder, ou ne serait-ce que voir, devient une épreuve comme nous allons l'analyser à présent.

Un style gestuel et perceptif

Confrontée à la dévastation indescriptible, l'écriture d'*Ô chevaux* semble faire ressortir une des caractéristiques du style de l'auteur, que l'on peut qualifier de gestuel et perceptif. « There is something in a gesture: it is compelling, pulling, beckoning, incriminating »⁶² : ainsi commence l'article que Doug Slaymaker consacre à ce texte de Furukawa. Le geste en l'occurrence renvoie à la voix s'exprimant par injonctions⁶³. Nous verrons ici comment l'écriture de l'auteur met en jeu le geste, en produisant des simulations perceptives et kinésiques chez le lecteur. Nous rapprochons la notion de geste de ce que Marielle Macé appelle le « faire-image d'un corps » à travers duquel « l'expérience se répète, circule sans s'accrocher tout à fait à une subjectivité »⁶⁴, en nous

⁵⁹ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 46. 「佇まいは変わらなかった。よかったと思う」 (Original, p. 36). Dans une interview, l'auteur dit être retourné dans sa maison natale de Kôriyama après la rédaction d'*Ô chevaux*, et avoir vu la maison en partie effondrée. Furukawa Hideo et Shigematsu Kiyoshi, « Ushi no yô ni, uma no yô ni », *art. cit.*, p. 21.

⁶⁰ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 37. 「私には被災者ぶる資格はない。」 (Original, p. 29).

⁶¹ *Ibid.*, p. 65. 「私はたしか自戒したのだ。 / すなわち、「飛び込んだ」ことに満足してはならないと。 / それは苦ではない。つねに自戒しろ。真実、見る行為をしろ。」 (Original, p. 52).

⁶² Doug Slaymaker, "The Gesture from Fukushima Daiichi", in C. Thouny and Yoshimoto M. (eds.), *Planetary Atmospheres and Urban Society After Fukushima*, *op. cit.*, p. 195.

⁶³ Concernant cette voix, voir notre analyse plus bas, p. 187-188 et 210-212.

⁶⁴ Marielle Macé, *Styles*, *op. cit.*, p. 253 et 255. Voir aussi Marielle Macé, « Préférences, styles perceptifs », *Façons de lire, manières d'être*, *op. cit.*, p. 74-84.

référant également au « style des gestes »⁶⁵ que Guillemette Bolens étudie au croisement de la littérature et de la neuroscience. Le narrateur d'*Ô chevaux* recourt souvent à des perceptions corporelles et kinésiques pour exprimer ce qui dépasse les mots. Citons un exemple relativement simple. Il dit à deux occurrences : « J'en ressens une brûlure sur la peau » (*Watashi no hifu ga itai*)⁶⁶, littéralement : « j'ai mal à la peau ». La première fois, lorsqu'il voit à la télévision la ville côtière de Miyako détruite par le tsunami. Il se souvient de son voyage dans cette ville et du « vent salé de la mer » (*shiokaze*)⁶⁷, ce qui renforce sa perception épidermique. La seconde fois, lorsqu'il apprend la mesure gouvernementale interdisant la vente des shiitakés de Fukushima⁶⁸, qui impacte le travail de sa famille. Si ces nouvelles ne le touchent pas directement, le sentiment pénible qu'elles provoquent en lui se traduit par la sensation d'une atteinte directe sur sa peau.

On peut relever une sensation d'agression physique, qui exprime la stupéfaction du narrateur devant la dévastation. Dans le passage suivant, la vue d'un paysage ravagé est décrite comme une frappe reçue sur le corps :

Étrange parcours. Je suis quelque peu en rupture de jugement. [...]

Je n'aurais pas dû parler déjà de rupture du jugement. [...] alors que nous allions vers le nord, comme une attaque surprise, les plaies du tsunami apparurent. Apparurent, ou devinrent évidentes, plutôt. Les scarifications du tremblement de terre aussi. [...] quelque chose fait barrage à ma capacité de jugement, et je suppose que c'était général.

Ce que le tsunami a détruit ?

Il me faudra plusieurs jours pour comprendre qu'ici la zone était entièrement sous les eaux. Peut-être plus de dix jours. [...] Là où il y a de quoi rester sonné, c'est qu'on éprouve une sensation de force. Un champ de vision trop vaste. Sensation de totalité absolue. De pouvoir total. Les mots ne viennent pas, ce n'est pas quelque chose qu'on reçoit, on est juste renversé. À ma grande honte, au point de vouloir me cracher dessus, je l'ai vu comme un *spectacle*. J'ai imaginé une attaque aérienne. J'ai pensé à une zone irradiée [bombardée]. J'ai reçu une gifle en voyant une scène du temps de la guerre.⁶⁹

⁶⁵ Guillemette Bolens, *Le Style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne : BHMS, 2008. URL : <http://archive-ouverte.unige.ch/unige:96439> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁶⁶ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 10, 46. 「私の皮膚が痛い。」 (Original, p. 8, 36).

⁶⁷ « [U]ne odeur de marée », *ibid.*, p. 10. 「潮風」 (Original, p. 8).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 46. (Original, p. 36.)

⁶⁹ *Ibid.*, p. 48-51. 「不思議な道程^{みちのり}だった。多少の判断停止が起きていた。(略)判断停止という言葉はまだ、まだ用いるべきではなかった。(略)北進する私たちの視界の右手、東側の沿道にまるっきり奇襲^{ふいうち}のように津波の惨状が現れた。現れるというか、あらわになった。巨大地震の痕跡も。(略)もちろん全員だと思うが、その判断を停止させる。／津波は何を破壊するのか。／ここは冠水していたのだと、と理解するには数日かかる。あるいは十日余りもか。

(略) うちのめされざるを得ないのは、力というものの感覚だった。視界^{ひら}が展けすぎていた。洗いざらいだ、と私は感じた。洗いざらいのパワーだと。言葉にはならず、感受するというよりも 撲たれるしかない。情けないことに(己れに唾したいとの衝動にやられるほどに)

La sidération du narrateur s'exprime d'abord à travers la perte progressive de sa capacité de « jugement » (*handan*) jusqu'à son arrêt complet. Il paraît alors réduit à n'être plus qu'un réceptacle passif mais sensible. La métaphore d'« une attaque surprise » (*fuiuchi/kishû*)⁷⁰, employée pour exprimer l'impact visuel, semble anticiper celle d'« une attaque aérienne » (*kûshû*) pour décrire les ruines après le tsunami. Les expressions soulignées mettent en parallèle le corps du narrateur et la terre. Vers la fin de la citation, l'évocation d'« un spectacle » de bombardements peut donner une impression ambivalente, entre réalité et irréalité. Le terme « *hibakuchi* » (zone bombardée), écrit ici avec les *kanji* 被爆地⁷¹, désigne le lieu d'un bombardement en général, mais en particulier celui de la bombe atomique. Il rappelle à la fois la réalité historique connue sous forme d'images et la réalité actuelle du lieu exposé à des irradiations spectrales, mais non pas spectaculaires.

On peut relever l'emploi d'une autre métaphore pour rendre le choc visuel. Après avoir vu plusieurs paysages dévastés, les voyageurs se croient « habitués à une attaque surprise »⁷². Mais ils ne sont pas moins stupéfaits lorsqu'ils découvrent le sol liquéfié près de la mer :

À un carrefour, j'ai vraiment l'impression de me trouver devant un caprice d'égoïsme absolu qui explose en gueulant « Alors, ça te fait trembler, hein ! » et dans le même temps, la sensation que, d'une certaine façon, j'étais en attente de cette vision. Qu'elle nous attendait pour nous broyer l'âme entre ses dents.⁷³

Ici, le séisme est personnifié dans les expressions comme « l'affirmation de soi » (*jiko shuchô*). Le verbe « *furuu* » (exercer, déployer un pouvoir), conjugué au mode

スペクタクルの景観があると見做した。空襲、と思った。被爆地、と連想した。これはまるっきりの戦時下じゃないかと頬を平手打ちされた。」 (Original, p. 38-40). Nous soulignons.

⁷⁰ Le terme 奇襲^{ふいうち} combine deux noms : les *kanji* 奇襲 « *kishû* » désignent une « attaque-surprise », tandis que les *furigana* au-dessus indiquent la lecture : « *fuiuchi* » 不意打ち, qui signifie « surprise, coup imprévu ».

⁷¹ Lorsqu'il s'agit d'exposition aux radiations nucléaires, le terme s'écrit avec les *kanji* 被曝. Voir l'entrée : « *hi-baku* » ひ-ばく 被爆 被曝, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

⁷² « Et puis, alors que nous aurions pu nous croire habitués à une attaque surprise – comment appeler autrement ce choc ? – du paysage [...] une nouvelle fois nous sommes pris à contrepied. » Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 138. 「そして (略) 風景の不意打——としか形容しえない衝撃——には慣れていたはずなのに、またもや不意打ちに遭う。」 (Original, p. 116).

⁷³ *Ibid.*, p. 139. 「ある交差点では、何もかもが地震の自己主張、いかに破壊のエネルギーを「ふるえるか」の実践にしか思えない情景が^{ひろ}展がり、私はそうした情景が待機していたのだと感じた。私たちを待っていた、私たちの魂を^か咬むために。」 (Original, p. 117). Nous soulignons.

potentiel : « *furueru* », est écrit en *hiragana* et mis entre guillemets par le narrateur. Il évoque alors un autre verbe de forme neutre, *furueru* (secouer, trembler), soulignant la force tellurique, surhumaine. Dans les propositions soulignées, c'est « *jôkei* » (scène, spectacle) qui est personnifié en tant que sujet des deux verbes « *taiki suru* » (se tenir prêt) et « *matsu* » (attendre), comme en embuscade. La métaphore : « broyer l'âme » (*tamashii o kamu*) peut évoquer une morsure des globes oculaires (*medama* 目玉 ou *me no tama* 目の玉). Car les deux termes : *tama* (âme, esprit) et *tama* (objet sphérique, globulaire), ont le même étymon, le second étant considéré comme une représentation du premier⁷⁴.

Dans un autre passage, l'impact de la vue des ruines s'exprime par une perception au niveau du visage, associée à un mouvement kinésique. Sur la côte rasée par le tsunami, le narrateur voit de loin une maison encore debout :

Juste avant de quitter la voiture, j'avais repéré une belle demeure de style traditionnel avec un étage. Ah, si proche du rivage, et encore debout, me dis-je, celle-là a échappé à la destruction ! Descendu de voiture, je me retourne et je me prends une gifle en m'apercevant que du rez-de-chaussée il ne reste quasiment [« rien » d'autre] que les piliers et le plancher. La façade qui a fait directement front au tsunami s'est fait, disons-le, bouffer par la vague. Entièrement bouffer. Mon vocabulaire est si pauvre qu'un seul mot me vient : atroce.⁷⁵

La métaphore de la frappe dans l'expression soulignée rappelle celle de l'attaque que nous avons relevée précédemment. Mais elle est rendue plus perceptible par le mouvement corporel du narrateur qui se retourne juste avant de recevoir cette gifle métaphorique. Celle-ci se rapporte ensuite à la métaphore de la dévoration dans la phrase soulignée doublement, établissant un parallèle entre le visage du narrateur et la façade de la maison. Si le narrateur se désole de son « vocabulaire si pauvre » (*amari ni mo hinjaku na goi*), ces métaphores semblent témoigner, dans une certaine mesure, de l'atrocité. D'autre part, le terme « *sangeki* » (événement atroce) évoque le théâtre (*geki*). Mais ce qui est mis en scène, c'est « *nai* » (« rien, inexistant », contraire d'*aru* qui signifie

⁷⁴ Voir les entrées : « *tama* » たま 魂・霊・魄 et « *tama* » たま 玉・球・珠, *Nihon kokugo daijiten*, op. cit., en particulier l'étymologie, « *goshi* » 語誌 (historique du terme), dans la première entrée.

⁷⁵ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, op. cit., p. 70-71. 「そんなふうには降りる直前に二階建ての立派な日本家屋を見て、ああ、こんな水際とも言える土地にあっても健在なのだ、被害をこうむらずに済んだのだと思った。車を置いてから振り返って、一階部分の大半が柱と床以外「ない」事実を視認し、頬を撲られた。津波をまともに迎える全面が、いわば波に食われている。食られてしまっていた。私はあまりにも貧弱な語彙で、惨劇、のひと言でしか認識できないでいる。」 (Original, p. 57). Nous soulignons.

« exister, il y a »), traduit ici par « rien ». Le narrateur semble essayer de rendre compte de ce qui n'est plus devant les traces de dévastation.

Témoigner du rien, « nai »

L'attention du narrateur qui se rend sur la côte de Fukushima porte souvent sur le « rien » (*nai*). Mais aussi le silence et l'odeur qui ont marqué la région sinistrée dans les semaines et les mois suivant le 11 mars⁷⁶. Ce sont des éléments qui échappent aux images réelles. Lorsque le narrateur approche des décombres sur une plage, il souligne d'abord le silence :

Et pourtant le spectacle était tellement enchaîné au silence [...] L'océan Pacifique était calme. Que faut-il se demander ? Du sable s'envole continuellement des gravats. Petit à petit, je me rends compte que les gravats ne sont plus des « gravats » mais deviennent des centaines et des milliers de morceaux de « choses ».⁷⁷

C'est en regardant les « gravats » (*gareki*) comme des « choses » (*jibutsu*) individuelles qu'il se met à décrire une dizaine d'objets qu'il voit de près ou de loin. Au bout d'une page, la description lui paraît interminable⁷⁸. En marchant dans un autre lieu de ruines, il imagine l'ampleur de la destruction :

La quantité des gravats, leur vue écrasait ma pensée. Avant rupture du jugement, j'étais déjà en rupture de pensée. Lors d'une destruction, il y a des marques partout, mais elles sont à chaque endroit spécifiques. La côte pacifique du Japon de l'Est, d'Aomori à Chiba, est un catalogue de toutes ces façons spécifiques d'être, j'étais d'accord avec Y, avec qui j'échangeais des mots sporadiques. Je venais de finir par comprendre, après bien du retard. Mais pour le reste, j'étais en rupture de pensée, ce n'était peut-être bien que l'enregistrement mental d'une conscience grossière, d'une vision photographique, ce n'était peut-être que du flair. [Ca sent.] Des disques étaient éparpillés sur le sol. Brisés. Ils me disaient muettement qu'ils n'étaient pas une seule et même musique, mais que chacun d'eux avait perdu la sienne. Une voiture particulière était renversée, écrasée, et chaque atrocité était unique. Il y avait un immeuble dont il

⁷⁶ Ikezawa Natsuki, qui s'est souvent rendu chez sa tante dans le Tôhoku après la catastrophe, consacre un chapitre de son essai au « silence de la région sinistrée ». Ikezawa Natsuki, « Hisaichi no seijaku » 「被災地の静寂」 (Le silence de la région sinistrée), dans *Haru o urandari wa shinai* 『春を恨んだりはいない』 (Je ne hais pas le printemps), Chûô kôronsha, septembre 2011, p. 45-53.

⁷⁷ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, op. cit., p. 51-52. 「しかし (略) 展開する景観には静謐さが付されていた。(略) 太平洋は穏やかだった。/ 何を問えばいい? / がれきから砂が舞いつづける。次第に瓦礫とは“瓦礫”ではない事物の百もの千もの部分の集まりなのだ」と認識する。」 (Original, p. 40-41).

⁷⁸ « Jusqu'où faut-il décrire ces mille et dix mille morceaux de choses ? / Je sais que cela ne fait que commencer. » *Ibid.*, p. 53. 「そんな千もの万もの部分、どこまで描写すればいい? / はじまりに過ぎない、とわかる。」 (Original, p. 42).

ne restait que le squelette métallique, c'était « quelque chose », mais en chacune de ses parties c'était « du rien ».⁷⁹

Les expressions soulignées montrent que ce n'est pas *la* destruction mais *des* destructions. Les termes comme « *pointo goto* » (chaque point), « *hitotsu hitotsu* » (un par un), « *sore zore* » (chacun, chacune) mettent l'accent sur la particularité de chaque objet dans sa manière d'être détruit. Les expressions soulignées doublement évoquent l'odeur au présent et les musiques disparues qui n'existent plus qu'à l'état virtuel dans les disques cassés. Après la citation, le narrateur continue de décrire encore une dizaine d'objets détruits en détail, leurs formes, couleurs, motifs, en imaginant la vie, la fonction qu'ils avaient auparavant. Il affirme qu'il essaie de « remplace[r] la réalité par les mots », sans rien pouvoir penser⁸⁰.

Pourtant, le silence semble le gagner vers la fin du voyage. Sur le port détruit d'Onahama dans la ville d'Iwaki, au sud de la centrale, les voyageurs tombent encore une fois sur une vue impossible :

Un peu plus loin, sur le quai n° 1, deux énormes paquebots sont posés côte à côte.
Autrement dit, sur la terre.
Eux, ils ne bougent pas. Et ça, c'est très dérangeant.
Est-ce que, ça, peut, montrer sur, la terre, ça ?
La réflexion se fait *staccato*. [...]
Le tsunami géant a avalé tout ce qu'il y avait. Ce n'est pas une observation que je fais, je regarde les faits. [...] Y trouve un point d'eau, elle tourne le robinet. L'eau ne sort pas. *Bien entendu*.
Ou alors, c'est du vide qui en sort.⁸¹

⁷⁹ *Ibid.*, p. 71-72. 「瓦礫の量というかあり方が私の思考をも圧倒していた。判断停止以前の思考の停止が生じている。破壊されるということ、その爪痕はあらゆる地域で、ポイントごとに異なる。東日本の太平洋岸が、青森県から千葉県まで、ずっと異なり方の集積なのだと、私はたとえばYとぼつり、ぼつりと言葉を交わしながら了解していった。私はやっと、こんなにも遅れて理解したのだ。しかしそれ以外は思考停止であって、あとは写真的認識や嗅覚の、粗い、認識したかもしれない記憶だけだった。臭う。レコードはここの地面にも散乱する。割れている。それらは一つとして同じ音楽ではない、むしろ一つひとつが損われたと無言で語られた。自家用車は転がり、潰されているのだが、それぞれの惨さはそれぞれなのだった。鉄骨だけの建物はあって、あるけれどもそれぞれに「ない」のだった。」 (Original, p. 57-58). Nous soulignons.

⁸⁰ « Malgré mon état de rupture de pensée, je remplace la réalité par les mots. Avec les mots. Par les mots. » *Ibid.*, p. 72. 「思考停止状態にありながらも現状を言葉で置換した。言葉で。言葉に。」 (Original, p. 58).

⁸¹ *Ibid.*, p. 141-142. 「やや進むと、第一号埠頭そのものの上に巨きな船舶が二隻、並んで載っていた。／ つまり陸上だ。／ 微動だにしない。違和感がある。／ これは、陸に乗り上げて、いて、いいもの、なのか。／ 認識がスタッカートを刻む。(略)／ 大津波はここを呑んだのだ。私は考察するのではなしに、事実を見る。(略) Yが、公共用の水道を見つけて、その

La « rupture de pensée » (*shikô no teishi*) est ici traduite par l'écriture discontinuée avec les retours à la ligne, la ponctuation abondante, notamment avec la phrase hachée que nous soulignons. Par rapport à la scène devant les gravats citée précédemment, il n'y a plus ici d'échange entre les personnages. Le « vide » (*kûkyo*) qui sort du robinet semble représenter le silence croissant. Le passage qui suit la citation met en évidence l'impossibilité de partager l'« expérience » (*taiken*) entre les personnages :

Sur les quais, les bateaux de pêche en nombre sont dans une configuration anormale, plus ou moins inclinés sur le côté. [...] Mais quelle est, à qui est cette main capable de les avoir entassés ainsi ? [...] Je vois. Par exemple il y a des proues, des poupes échouées à terre, des gouvernails, des hélices.

Ai-je le droit de voir ces choses de si près ?

De me trouver debout à côté ?

Ce n'est pas possible.

La situation est tellement antinaturelle que je ne ressens même pas la pression de l'acier. Pourtant je pourrais être instantanément écrasé. Par leur masse. Y prend des photos. Où est S ? Et Mme S ? En fin de compte, même le partage spatial de l'expérience devient impossible entre nous. Rien, il n'y a rien à faire. Mais nous voyons. Quatre regards, huit rétines. Il y a une cabine téléphonique, j'entre dans la boîte de verre. L'appareil est argenté mais couvert de boue. Le numéro d'appel de la cabine, un numéro spécial sans doute, est le 000260 à Onahama. Je décroche, je sens le poids du combiné. Je ne peux pas l'approcher de mon oreille. J'ai un tympan qui ne fonctionne pas.⁸²

Les interrogations soulignées évoquent une puissance surhumaine. Devant celle-ci, les personnages semblent réduits à une caméra qui n'enregistrerait que des images, aucun son, ou encore à un appareil photo, muet, comme le montrent les expressions soulignées doublement. Vers la fin de la citation, la réalité de la catastrophe paraît toujours inatteignable, tandis que le narrateur se trouve sur le lieu réel. Il entre dans « une cabine téléphonique », s'isole en quelque sorte, perd soudainement l'ouïe. Le contact avec l'autre côté s'avère impossible, comme dans la scène du 11 mars devant la télévision.

蛇口を捻っている。水は出ない、もちろん。／ あるいは空虚が出ているのだ。」 (Original, p. 119-120). Nous soulignons.

⁸² *Ibid.*, p. 142-143. 「埠頭に、今度は、整然さとは異なるありさまで漁船が、多数の船舶が、大小のそれらが傾ぎながら載っている。(略) しかし誰の、どんな手がこれらを積むことが可能なのか。 (略) 私は見る。^{おか}陸にある船首や船尾、たとえば舵、スクリュープロペラを。／ 間近に見ていいのか？／ そばに立って？／ ありえない。／ あまりに不自然な状態が私に鉄鋼の圧迫すら感受させない。私はたちまち潰されるかもしれないのに。これらの塊に。Yは写真を撮っている。S君はどこにいるのか？ Sさんは？ 次第に私たちは体験の共有(場面的な共有)すらも不可になっている。術が、なす術がないのだった。しかし見ている。四人の目、八つの網膜。公衆電話のボックスがあり、私はそのガラス張りの箱に入ってみる。電話機はシルバー、しかし泥に汚れている。公衆番号は、それが特殊な電話番号なのだろうが、小名浜000260とある。私は受話器を持ち上げて、その重さを感じる。耳には当てられない。私の一つの鼓膜が機能しない。」 (Original, p. 121-122). Nous soulignons.

Mais à la différence de la scène antérieure, ce contact impossible est traduit de façon plus concrète et physique à travers l'évocation du poids du combiné couvert de boue, le geste empêché pour l'approcher de l'oreille. D'ailleurs, on peut se demander pourquoi le narrateur a voulu porter le combiné à son oreille et pourquoi celle-ci n'entend plus. Le téléphone, appareil de communication, semble émettre un silence lourd, absolu, tel le « vide » qui sort du robinet. Cette scène marque la fin de la description des ruines dans le texte, avant que l'histoire du voyage soit définitivement interrompue trois pages plus loin.

L'écriture d'*Ô chevaux* semble ainsi chercher un équivalent linguistique fidèle à la vision indicible de la dévastation, tout en témoignant de la réalité finalement inatteignable de l'événement. Mais se pose alors une question essentielle : quels sont les destinataires de ce témoignage ?

2.3. Au nom des chevaux

Destinataire et dédicataire

Le premier destinataire du texte est le lecteur réel. Dans une interview, Furukawa rappelle que c'est le lecteur qui achève le livre. L'auteur étant le premier lecteur, il mentionne une expérience particulière durant la rédaction d'*Ô chevaux* : se sentir « à la fois auteur et lecteur », alors qu'il s'orientait « uniquement vers le vrai »⁸³. En un sens, il écrivait pour lui-même en tant que lecteur. Il affirme d'autre part avoir essayé d'écrire un « texte qui serait aussi compris par un lecteur sinistré »⁸⁴. Ici, le terme « aussi » (*mo*) montre que le destinataire, du moins dans l'intention de l'auteur, n'est pas déterminé selon la situation post-catastrophe du lecteur. La question du destinataire est soulevée par le narrateur au début du texte :

Je n'ai pas cru que la littérature était désormais sans effet. Pas un seul instant je n'ai douté. Mais le genre n'est plus indifférent. S'il s'agit de prose, quelle prose ? Quel style ? Destiné à quel lecteur ? Il m'a semblé que, ces dernières années, j'avais écrit

⁸³ « C'est pour être lus par le lecteur que nous écrivons des livres et ils ne sont pas achevés tant qu'ils ne sont pas lus, je crois. Cette fois-ci, je ne me suis orienté uniquement vers le vrai, ce qui veut dire que j'étais justement à la fois auteur et lecteur. Je pense que cet instant-là s'est prolongé ces deux derniers mois. »

「なぜわれわれが本を書くかと言ったら読者に読んでもらうためであって、読まれない限り自分が書いたものは完結しないですね。今回、ここまで正真正銘だけに向かったということは、まさに自分が書き手でありながら読者でもある。その瞬間が、この一月なり二月なりだったと思います。」 Furukawa Hideo et Shigematsu Kiyoshi, « Ushi no yô ni, uma no yô ni », art. cit., p. 30-31.

⁸⁴ 「被災した人に読んでもらっても通じるもの」 *Ibid.*, p. 27.

pour *n'importe qui*. Autrement dit, je n'avais pas fixé [envisagé quel serait] mon lecteur. C'est cela qui n'était plus possible.⁸⁵

Il est obligé de réfléchir sur son destinataire, rappelant le changement des conditions de lecture après la catastrophe⁸⁶. Le lecteur réel peut ici se demander à qui s'adresse le texte, s'il n'est pas « pour *n'importe qui* » (*dare demo ni mukete*). Ce terme souligné par le narrateur est peu usuel en japonais, car la particule de destination « *ni* » est en général placée entre les deux termes : *dare ni demo*. Il semble insister sur « *dare demo* » (« n'importe qui, tout le monde ») comme s'il s'agissait d'un seul groupe. Le narrateur ne donne pas de réponse claire à cette question. Mais l'auteur semble adresser son livre aussi bien en direction des sinistrés qu'aux personnes épargnées, sans distinction de genre, d'âge ou de nationalité, comme nous venons de le voir.

On peut supposer trois instances de destinataire d'*Ô chevaux* en tant que récit de témoignage : le narrateur fictif, le lecteur réel et le dédicataire. Le livre ne comporte ni dédicace ni exergue. Mais on peut rappeler que le témoignage est un discours adressé aux vivants « *au nom des morts* »⁸⁷. Bien que Furukawa ne soit pas un témoin survivant ayant connu les *naufragés*, son texte semble questionner cette dimension du dédicataire. Nous allons proposer ici une hypothèse qui peut paraître *a priori* surprenante : *Ô chevaux* serait écrit par Furukawa à l'attention de ses contemporains *au nom des chevaux*. Le terme *au nom de* sera entendu dans trois sens : en lieu et place de ; par considération pour ; en guise d'invocation. Cette hypothèse permet aussi d'interroger la place de l'animal dans l'œuvre de l'auteur. Dans un passage d'*Ô chevaux*, le narrateur cite le propos du philosophe Umehara Takeshi⁸⁸ au sujet de Miyazawa Kenji : celui-ci n'aurait pas écrit de roman centré sur l'homme, parce qu'il pensait que tous les êtres ont une vie éternelle au même

⁸⁵ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 12-13. 「文学が無効だとは思わなかった。一瞬も疑っていない。しかし種類が問われたのだ。散文ならばどんな散文か、どんな文体か。想定される読者は誰なのか。私はここ数年、小説を誰でもにむけて書いてきたように思う。すなわち、想定しなかった。それが通用しない。」 (Original, p. 10).

⁸⁶ Voir « 1.2. Entre lisible et non lisible », *supra*, p. 116-122.

⁸⁷ Coquio écrit : « Le témoin de la Catastrophe prête serment aux vivants *au nom des morts* : par la vérité qu'il énonce il lui faut tenter de rendre justice à des disparus, de ritualiser un deuil et de rétablir un continuum détruit par autre chose que le temps », Catherine Coquio, *La Littérature en suspens*, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁸ Umehara Takeshi (1925-2019), né à Sendai dans le département de Miyagi. Le livre cité par Furukawa est : Umehara Takeshi, *Nihon no shinsô : Jômon, Ezo bunka o saguru* 『日本の深層：縄文・蝦夷文化を探る』 (Profondeur de la pensée au Japon : exploration de la culture de Jômon et Ezo), Kôsei shuppan, 1983.

titre que les humains⁸⁹. Puis, le narrateur pense à ses « romans autour des animaux »⁹⁰. L'œuvre de Furukawa s'approche en effet d'une telle vision du monde caractéristique de l'univers de Miyazawa Kenji. Dans ses romans, l'animal n'est pas une allégorie de l'homme ou de la divinité, il ne représente pas non plus un monde indépendant du monde des humains, ou qui lui serait opposé.

Ici, nous pensons également au devenir-animal de Gilles Deleuze⁹¹, thèse qui permettrait de mieux comprendre l'animal dans l'œuvre de notre auteur : la notion renvoie à une zone indiscernable entre homme et animal, à « une *rencontre* entre deux règnes, un court-circuitage, une capture de code où chacun se déterritorialise »⁹². Ce genre de « *rencontre* » constitue le sujet de plusieurs romans de Furukawa : la rencontre entre le chat et la fille qui désapprend à lire dans *Abyssinian* (Abyssin) (2000)⁹³ ; entre le jeune androgyne, Leni, et son corbeau sensible à des films dans *Soundtrack* (2003)⁹⁴ ; entre la fille d'un yakuza et le chien Belka dans *Alors Belka* (2005). Pour le roman *MUSIC* (2010)⁹⁵ qui met en scène des aventures humaines autour d'un chat sauvage, Sutaba, l'auteur dit : « Il ne s'agit pas de voir Tokyo depuis les yeux du chat, mais de voir ce qu'il voit depuis ses yeux »⁹⁶. L'écriture paraît ainsi destinée à révéler les visions de l'animal, en les croisant avec celles de l'homme.

« *En écrivant on donne toujours de l'écriture à ceux qui n'en ont pas, mais ceux-ci donnent à l'écriture un devenir sans lequel elle ne serait pas, sans lequel elle serait pure redondance au service des puissances établies* »⁹⁷, écrit Deleuze. *Ô chevaux* semble vouloir prêter son écriture aux animaux proches de l'homme dans le contexte post-catastrophe. Au début de son histoire sur les chevaux, Gyûichirô rappelle le « contrat » qui lie l'être humain et les animaux d'élevage : « Telle espèce disparaît ou se

⁸⁹ Voir Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 60. (Original, p. 48.)

⁹⁰ « [R]omans de l'animalité », *ibid.*, p. 60. 「動物の小説」 (Original, p. 48).

⁹¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 284-380.

⁹² Gilles Deleuze et Claire Parent, *Dialogues* (1977), Flammarion, 1996, p. 55.

⁹³ Furukawa Hideo, *Abishinian* 『アビシニアン』 (Abyssinian / Abyssin), Gentôsha, 2000 ; rééd. 2003.

⁹⁴ Furukawa Hideo, *Soundtrack* (サウンドトラック 2003, rééd. 2006), trad. Patrick Honoré, Arles : Picquier, 2015 ; rééd. 2018.

⁹⁵ Furukawa Hideo, *MUSIC*, Shinchôsha, 2010 ; rééd. 2012.

⁹⁶ 「猫の目から東京を見ているわけじゃなくて、猫の目から猫が見ているものを見てるだけ」 Furukawa Hideo et Maeda Rui, « Intabyû Furukawa Hideo *LOVE* → *MUSIC* » 「インタビュー古川日出男 *LOVE* → *MUSIC*」 (Interview de Furukawa Hideo *LOVE* → *MUSIC*), *Shôsetsu tripper*, automne 2010, p. 48-60 (citation, p. 58).

⁹⁷ Gilles Deleuze et Claire Parent, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 55.

multiplie. Tout est laissé à la main de l'homme. / C'est un contrat »⁹⁸. Il souligne la responsabilité de l'homme dans leur survie. La question animale dans ce texte est liée à celle des sans-voix. Nakamata Akio pense qu'il est écrit pour les animaux domestiques et les morts qui ne le liront jamais⁹⁹. Pour sa part, Doug Slaymaker suppose qu'il est écrit, de même que *Seikazoku*, pour les chevaux, afin de donner voix à leur propre narration¹⁰⁰. En effet, le narrateur affirme au sujet d'un épisode dans son roman du Tôhoku : « Je l'ai écrit pour les chevaux »¹⁰¹ qui sont des victimes de guerre. Il semble ainsi dédier sa lecture publique de fin mars aux chevaux, cherchant à parler leur langue¹⁰².

Appel aux chevaux

Ô chevaux fait comparaître¹⁰³ différents chevaux. D'emblée, l'animal apparaît en premier dans le titre japonais : *Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente* (*Umatachi yo, soredemo hikari wa muku de*). Le titre est conçu avant la rédaction, le jour où l'auteur s'est rendu à Fukushima¹⁰⁴. Avant d'essayer d'interpréter ce titre un peu plus loin, soulignons ici seulement sa dimension vocative. En japonais, le terme « *uma* » (cheval)

⁹⁸ Furukawa Hideo, *Ô chevaux op. cit.*, p. 105. 「その種が減びるのか繁栄するのかが、人の手にゆだねられている。／ 契約だよ。」 (Original, p. 87).

⁹⁹ « Le texte dans ce livre est écrit à l'attention de ceux qui ne le "lisent" jamais – chiens, chats, bœufs, moutons, chevaux ainsi que pour les morts de toutes les espèces. » 「絶対にそれを「読む」ことがないはずの対象——イヌ、ネコ、ウシ、ヒツジ、ウマ、そしてあらゆる種族の死者たち——に向けて、この本に収められた文章は書かれている。」 Nakamata Akio, « Achira gawa kara fumikoete kuru mono », art. cit., p. 377.

¹⁰⁰ « Furukawa presumably means that he wrote the earlier novel, *Holy Family*, for the horses, but it is possible that he is also writing this work "for the horses" as a way for the horses to give voice to their own narratives of this history, a history of disasters and forced evacuations that stretches back long before those now associated with "Fukushima" », Doug Slaymaker, "Horses and Ferns: Kaneko Mitsuharu and Furukawa Hideo", in Wake H., Suga K. and Yûki M. (eds.), *Ecocriticism in Japan, op. cit.*, p. 157-172 (citation, p. 168-169).

¹⁰¹ Furukawa Hideo, *Ô chevaux, op. cit.*, p. 89. 「私が馬たちのために書いたことだ。」 (Original, p. 73).

¹⁰² Voir le passage cité plus haut dans « 1.2. Entre lisible et non lisible », p. 119-120.

¹⁰³ Nous utilisons ici ce terme « comparaître » plutôt que « paraître », au sens littéral de paraître ensemble sur la scène, mais avec une connotation de justice et d'égalité dans un temps et dans un événement. Sur ce dernier point, voir Jean-Christophe Bailly et Jean-Luc Nancy, *La Comparution*, Christian Bourgois, 1991.

¹⁰⁴ « À l'origine, il y avait le titre avant l'œuvre. C'est une œuvre née après mûre réflexion le jour même où j'ai vu des choses en me rendant à Fukushima, où j'ai senti qu'il n'y avait que cette expression pour résumer ce que j'avais vu là-bas en une dizaine de caractères, c'est ainsi que j'ai commencé à écrire. » 「もともとの作品はタイトルが先にありました。福島に行って見たその日のうちにじっと考えて出来た作品で、あそこで見たことを十数文字くらいでまとめるとしたらこれしかない、そう感じたところからスタートした。」 Furukawa Hideo et Shigematsu Kiyoshi, « Ushi no yô ni, uma no yô ni », art. cit., p. 25.

est suivi du suffixe du pluriel, « *-tachi* », puis de la particule interjective, « *yo* ». Cette particule a plusieurs sens selon le contexte ou le ton adopté : l'appel, l'accentuation, l'expression d'une émotion. Le titre serait un appel aux chevaux. D'ailleurs, c'est une formule fréquemment utilisée par l'auteur. L'exemple typique est *Alors Belka, tu n'aboies plus ? (Beruka hoenai no ka ?)*, dont le titre est une interrogation adressée au chien. Dans ce roman, les cinq chapitres centrés sur l'histoire des chiens commencent avec cette formule répétée et à chaque fois identique : « Ô chiens, ô chiens, où êtes-vous ? » (*Inu yo, inu yo, omaetachi wa doko ni iru ?*)¹⁰⁵. Dans *Seikazoku*, le narrateur interpelle aussi ses personnages, les chevaux y compris, à la deuxième personne : « *omae* » (tu, toi) ou « *omae tachi* » (vous)¹⁰⁶. Dans ce roman, les chevaux prennent parfois la parole à la première personne.

Revenons à *Ô chevaux* pour essayer de préciser la nature des animaux appelés à comparaître. Premièrement, le cheval est l'animal représentatif de la région de Sôma, scène principale du récit. Ce toponyme provient du nom du clan Sôma qui a conservé son domaine durant plus de sept siècles à travers les époques de bouleversement¹⁰⁷. Il s'écrit avec deux *kanji* : 相馬¹⁰⁸ dont le second désigne le cheval. La région est historiquement connue pour les élevages d'équidés, notamment pour la fête rituelle, équestre, de tradition millénaire, appelée Nomaoui 野馬追¹⁰⁹. Le narrateur indique que la fête se déroule dans un lieu qui se trouve à trente kilomètres de la centrale¹¹⁰. Deuxièmement, le cheval est le sujet de l'histoire racontée par Gyûichirô. Celui-ci souligne d'abord la valeur de l'animal

¹⁰⁵ Dans la traduction en français, il y a des variations : « Hé ! Les chiens ! Où êtes-vous ? » ; « Chiens, ô chiens, Où êtes-vous ? » ; « Hé ! Les chiens, ô chiens ! Où êtes-vous ? », Furukawa Hideo, *Alors Belka*, *op. cit.*, p. 34, 69, 106, 158 et 218. (Original, rééd., p. 38, 74, 111, 166 et 226.)

¹⁰⁶ Voir en particulier la troisième grande partie, Furukawa Hideo, *Seikazoku*, *op. cit.*, p. 340-423.

¹⁰⁷ Le clan Sôma s'est établi vers le XII^e siècle dans le district de Sôma, dans le pays de Shimôsa au nord de l'actuel département de Chiba. Au début du XIV^e siècle, son fief est déplacé à Odaka dans la ville actuelle de Minamisôma, sur la côte de Fukushima. Mais il a gardé le nom de Sôma. À l'époque d'Edo, son fief est basé autour du château de Nakamura, dans l'actuelle ville de Sôma, que le clan a conservé jusqu'à la restauration de Meiji. Voir « Sôma-(uji) 相馬(氏) », dans Iwao Seiichi *et al.*, *Dictionnaire historique du Japon*, *op. cit.*, vol. 18, 1992, p. 139-140. URL : www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1992_dic_18_1_943_t1_0139_0000_7.

¹⁰⁸ Le sens étymologique du terme est : « discerner la qualité d'un cheval en l'observant », voir l'entrée « *sô-ba* » そう-ば相馬, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.* Il existait plusieurs villages au Japon appelés Sôma.

¹⁰⁹ On peut regarder en ligne une courte vidéo (sous-titrée en anglais, 4 min) de présentation de cette fête sur le compte officiel du département de Fukushima : “*Soma-Nomaoui connects people's thoughts*”, URL : <https://youtu.be/LQfseBzokKo> (mis en ligne le 31 octobre 2019, dernière consultation le 14 septembre 2022).

¹¹⁰ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 54-55. (Original, p. 43.)

en tant que « “monture” » comme « moteur de l’histoire mondiale »¹¹¹. Ensuite il évoque les tribulations des chevaux du clan Sôma pendant les guerres, les famines, les déplacements forcés sur de longues distances : « Détestables souvenirs » ; « Mémoire de douleur, c’est tout ce qu’on peut dire » ; « Mémoire à faire froid dans le dos »¹¹². Il privilégie le « point de vue des chevaux »¹¹³ au long de son récit. Troisièmement, le narrateur rencontre deux chevaux de Sôma réels, rescapés de la catastrophe, dans un des sanctuaires dans le « parc Baryô »¹¹⁴ (馬陵, littéralement les tumulus des chevaux), situé sur les vestiges du château de Nakamura, siège historique du clan Sôma. Enfin, l’épisode final met en scène un cheval blanc dans la zone évacuée.

Devant les chevaux

Regardons d’abord l’épisode de la rencontre du narrateur avec les deux « chevaux rescapés » (*hinan ba*)¹¹⁵, qui forme une séquence de cinq pages¹¹⁶. Le narrateur est étonné de voir des chevaux dans un sanctuaire. D’après l’un de ses compagnons, ils sont sans doute en cours de transfert pour un refuge plus sûr en dehors de la région. Les deux chevaux ne sont pas au même endroit. Le narrateur s’approche de l’un d’eux :

D’abord j’ai caressé celui de la partie la plus petite, qui avait la pelade sur le ventre et les flancs.

Oui, la pelade. À cause du stress, à l’évidence.

Tu as peur ?

Il lui restait des poils sur le haut du chanfrein. Évidemment, les chevaux ont du poil sur tout le corps et un toupet sur le haut de la tête. Celui-ci avait aussi une moustache de crins incolores. Dressés, comme les vibrisses des chats. Plus de vingt [dix] poils. Je ne connaissais pas l’existence de ces poils – peut-être – sensoriels. Puis il s’est mis à brouter. Tout d’un coup, totalement absorbé. De l’herbe à manger, bien sûr. Une herbe verte mais je ne peux pas dire de quelle sorte d’herbe il s’agissait, je n’en sais rien. Comment me faire pardonner cette méconnaissance ? Je ne sais même pas parler de la nourriture des chevaux. Il faisait du bruit avec sa bouche en mangeant, les vibrisses plongées dans sa pâture.¹¹⁷

¹¹¹ *Ibid.*, p. 107. 「乗る家畜」 「世界史のエンジン」 (Original, p. 89).

¹¹² *Ibid.*, p. 116 et 118. 「いやな記憶」 「痛いといしか言えない記憶」 「^{ふる}慄えの記憶」 (Original, p. 96 et 98).

¹¹³ « Du point de vue des chevaux, c’est ça qui compte, pas vrai ? », « Ah, bien sûr, je parle du point de vue des chevaux », *ibid.*, p. 115. 「馬の立場ならばそうだろう？」 「ほら、馬の視点でいこう。」 (Original, p. 95 et 96).

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 53. 「馬陵公園」 (Original, p. 42).

¹¹⁵ « [C]hevaux sinistrés », *ibid.*, p. 55. 「避難馬」 (Original, p. 43).

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 53-58. (Original, p. 42-47.)

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 55-56. 「私は最初、小のほうの馬場の一頭、^{ひばら}脾腹が思いっきり脱毛した馬を撫でた。／ 脱毛だった。ストレスからの^{もの}症状だと容易に察せられた。／ 怖いのか。／ その一頭の鼻の頭には毛があった。もちろん馬には体毛があって頭には前髪もあるのだけれど、髭のよう

Le narrateur décrit l'état de « stress » (*sutoresu*) du cheval. Les expressions soulignées insistent sur son ignorance et son sentiment de faute à l'égard de la bête. L'interrogation : « Comment me faire pardonner cette méconnaissance ? » (*Dô wabire ba ii no ka*) paraît exagérée. On peut se demander envers qui sont présentées ces excuses. Le narrateur en tant qu'écrivain ayant mis en scène les chevaux du Tôhoku dans *Seikazoku*, se sent peut-être fautif, à l'égard des chevaux, d'ignorer le mot désignant leur nourriture. Sa position face au cheval, séparé par les barrières d'enclos, pourrait évoquer une scène de justice : l'homme se sent impardonnable *devant*¹¹⁸ le cheval cette fois réellement en souffrance. D'autre part, le « je » (*watashi*) dans les parties soulignées doublement semble renvoyer au « je » narrateur qui rapporte son expérience sur place.

Ensuite, le narrateur se dirige vers l'autre cheval qui cherche visiblement le contact avec les humains :

Tu as peur ?

[...]

Je l'ai caressé lui aussi, en me demandant où il fallait que je le caresse pour l'apaiser, lui communiquer un vrai réconfort. J'ai déjà vu les jockeys flatter leur cheval quand il est arrivé en tête, j'ai essayé de faire pareil mais j'ai échoué assez lamentablement. Je ne lui ai apporté absolument aucun sentiment de sécurité.

Les dents du cheval qui retousse ses lèvres, leur grandeur, leur réalité. Leur dureté. Par exemple, la tasse que le tsunami lui a fait boire.

Et les répliques qui peuvent encore le tuer.

Je ne peux rien faire pour leur expliquer.

Rien.

Cette sensation de nerfs à fleur de peau qui me reste sur la paume.

[...] J'aurais voulu parler la langue des chevaux.¹¹⁹

な透明な毛が突き出していた。猫の触毛しょくもうのように尖ったもの、十本以上ある。私は知らなかった、そうした感覚毛（かもしれない毛）の存在を。それから馬は草を食みにかかった。いきなり一心に、不乱に。餌だ、もちろん。青いその草の種類を私は「これだ」と記述できない。私には不明だった。この不明を、どう詫びればいいのか。私は馬たちの食糧しょくりょうすら説けない。食みつづける馬の口がモグモグと音を鳴らして、あの髭たちはもう餌に埋まっていた。」 (Original, p. 44). Nous soulignons.

¹¹⁸ Deleuze souligne la préposition « devant » qui renvoie à l'égalité juridique : l'homme devient responsable « non pas des veaux qui meurent, mais *devant* les veaux qui meurent », Gilles Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, La Différence, 1981, p. 21.

¹¹⁹ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 56-57. 「怖いのか。／（略）私はどこを、どう撫でれば真の意味での慰撫になるのかの見当もつかないままにその馬も撫でた。レースで一着になった競走馬を騎手が褒めてやる時の仕種を見知っていたから、それを真似しようとして、ほとんど無様に失敗した。ほんの少々も安心あんしんを与えられなかった。／ 剥き出しにされる馬の、その前歯の大きさと質感。硬さ。／ たとえば津波で、海水を飲むということ。／ いまだに余震にやられるということ。／ 説明はされないとこと。／ できないということ。／ 痺れのような感覚が手のひらに残る。／（略）私は馬語がほしかった。」 (Original, p. 45-46). Nous soulignons.

Comme dans la scène précédente, la question adressée au cheval : « Tu as peur ? » (*Kowai no ka*) tend à actualiser la scène passée, faisant imaginer le point de vue du cheval. Au sentiment de faute s'ajoute ici celui d'impuissance à apporter un réconfort. Le geste raté du narrateur est mis en contraste par la comparaison avec le geste de jockeys envers leur cheval victorieux. La narration cède par la suite aux vers libres. Les cinq premiers vers¹²⁰ sont des phrases nominales ou nominalisées, marquées par quatre répétitions à la fin : « *to iu koto* » (le fait de, ce que), comme nous le soulignons dans la citation en japonais. Les expressions ainsi fixées par la substantialisation semblent accroître leur densité pour renforcer l'effet de suggestion sur *ce que* le cheval aurait vécu et vit sans rien pouvoir comprendre. Enfin, la « sensation pareille à un engourdissement » (*shibire no yôna kankaku*) sur la peau semble exprimer le sentiment indicible du narrateur.

À la fin de la citation, le narrateur manifeste de nouveau son désir de parler « la langue des chevaux ». Mais cette fois pour une nécessité plus concrète : expliquer aux chevaux la situation, les avertir du danger de la radioactivité. En quittant le parc, il dit :

Je ne sais pas comment expliquer aux chevaux que la radioactivité qui s'échappe est invisible aux yeux. Je ne peux pas leur dire qu'en ce jour, ce jour de parfait beau temps, il y a une matière invisible qui libère des particules invisibles, qui tombent précisément du ciel en ce moment même. Puisque la lumière est la lumière, on ne la voit pas. Malgré ce temps splendide. Justement parce que le temps est splendide.

Quand nous sommes partis, ils ont henni.¹²¹

Le narrateur réitère son incapacité à parler aux chevaux et en même temps l'impossibilité de voir les substances radioactives. La tautologie sur la lumière rappelle que c'est la lumière même qui permet de voir des choses, leur donne une visibilité. L'épisode de la rencontre avec les chevaux rescapés se termine sur leur hennissement sans commentaire du narrateur sur ce cri.

¹²⁰ Nous proposons ici une traduction plus littérale à partir du deuxième vers : « Par exemple, boire de l'eau de mer dans le tsunami. / Subir les répliques encore maintenant. / Impossible d'avoir une explication. / Impossible d'en donner. / Une sensation d'engourdissement reste sur ma paume. »

¹²¹ *Ibid.*, p. 58. 「私は馬たちに、放出される放射線は目に見えないのだ、と説明することもできない。快晴のこの日の、この昼、見えない物質があつてそこから見えない粒子が放たれていて、いまも天上から降っているのだとは説けない。そもそも光は光だから、見えない。これほどの晴天なのに。いいや、晴天だから。 / 私たち四人が立ち去ると馬たちはいなないた。」 (Original, p. 47). Nous soulignons.

Sous la lumière pure

Revenons sur le titre qui reste énigmatique : *Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente* (*Umatachi yo, soredemo hikari wa muku de*), pour tenter de lui donner une interprétation. Notons d'abord deux précisions. La première concerne le terme clé dans le titre, « *muku* » 無垢. C'est un substantif ici adjectivé, traduit par « innocent ». Le premier *kanji* signifie le rien, le néant, l'absence. Le second, la crasse, la souillure. Le dictionnaire distingue au moins cinq significations¹²² : 1) le sens bouddhique désignant l'absence des passions qui tournent le cœur humain, *bonnô*¹²³, comme la concupiscence, le désir, la colère, et par extension le monde de *jôdo* (terre pure) dans le soutra du Lotus de Hokke¹²⁴ ; 2) le caractère d'une personne pure, naïve, ingénue ; 3) la pureté de l'or ou de l'argent ; 4) l'étoffe de couleur unie sans motif, désignant souvent celle parfaitement blanche, *shiro muku*, utilisée pour les costumes de mariée ou de mort ; 5) l'authenticité par opposition au faux semblant. La seconde précision concerne l'ensemble du titre. C'est une proposition suspensive qui se termine avec « *de* », ici forme suspensive de la copule *-da* ou *-desu*. Ce « *de* » peut être suivi d'autres formes comme *-deatta*, *-de arô*, *-de are*, qui renvoient respectivement au passé, à la probabilité ou au souhait. Il peut également être suivi d'une autre proposition.

Le titre paraît contredire la réalité après la catastrophe nucléaire : la lumière est polluée. En effet, la conjonction d'opposition ou de concession, « *soaredemo* » (pourtant, malgré cela), semble exprimer cette contradiction. Mais la lumière nucléaire en tant que substance matérielle est innocente dans le sens où elle n'est pas en soi responsable de la pollution, étant exploitée par l'homme. Pour sa part, Kawakami Hiromi évoque dans une approche animiste le « dieu de l'uranium »¹²⁵ dans la postface de *Kamisama 2011*. La lumière dans le titre de Furukawa ne renvoie pas seulement au nucléaire mais également à la lumière du soleil. En considérant la dimension religieuse du terme « *muku* » et la forme suspensive de la proposition, on pourrait interpréter le titre comme un souhait ou un vœu : que la lumière soit pure et innocente, tel un message impossible aux chevaux qui se trouvent dans cette lumière.

¹²² Voir l'entrée : « *mu-ku* » むく 無垢, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

¹²³ Voir l'entrée : « *bon-nô* » ぼん-のう 煩惱, *ibid.* ; dans Ishida Mizumaro, *Reibun bukkyôgo daijiten* 『例文仏教語大辞典』 (Grand dictionnaire de termes bouddhiques accompagné d'exemples) [en ligne], Shôgakukan, 1997. Japan Knowledge.

¹²⁴ Voir les entrées : « *muku-sekai* » むく-せかい 無垢世界 ; « *nanpô-mukusekai* » なんぼう-むくせかい 南方無垢世界, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.* ; Ishida Mizumaro, *Reibun bukkyô go daijiten*, *op. cit.*

¹²⁵ 「ウランの神様」, Kawakami Hiromi, *Kamisama 2011*, *op. cit.*, p. 43.

La lumière solaire ou nucléaire constitue l'un des motifs du récit. Le narrateur la décrit à plusieurs reprises pendant son voyage à Fukushima. Par exemple, sur une aire de parking :

Notre haleine sort blanche. [...] c'est comme l'hiver. Une aube d'hiver. Sauf que nous sommes déjà en avril. [...]

Des rayons – reflets du soleil – provenant des coins du parking, des murs, des parties métalliques des panneaux, des pare-brise nous aveuglent. Dansent dans tous les sens.¹²⁶

Il souligne ici la vivacité de la lumière comme une matière animée avec le verbe « *haneru* » (sauter, bondir) à la fin de la citation. Quelques pages plus loin, la lumière de l'aube hivernale se transforme en une lumière estivale sous le ciel bleu¹²⁷, faisant vaciller la notion du temps chez le narrateur. Une autre scène située près de la zone interdite évoque la lumière nucléaire dans un espace qui paraît irréel :

Nous n'avions pas vu de ville fantôme, mais nous étions en train de voir la nature fantôme. Terre silencieuse. *Où sommes-nous ? [Nous sommes là.]*

Quelques années plus tôt, j'avais déjà fait la même expérience. Disons loin dans l'intérieur des départements du Tôhoku. Une terre d'anciens vestiges d'occupation humaine là aussi.

Mais pas seulement ça, ici. Ici, en plus, une lumière invisible descend du ciel.

Elle pleut. Je n'avais pas enlevé mon masque.

[...]

Il y a des espaces qui, sans être silencieux, sentent le silence. Des bâtiments aussi.

[...] Ici, il n'y a pas de date. Ici, il n'y a toujours pas de date.

Ça sent le silence. Il est lourd.¹²⁸

Les expressions soulignées font allusion aux particules nucléaires en les rapprochant de la pluie et de la neige avec la répétition du verbe « *furu* » (tomber,

¹²⁶ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, op. cit., p. 44-45. 「私たちの吐いている息は白い。(略)まるでこれは冬だなどと思う。冬の早暁だなどと思う。しかし四月に入っている。(略)眩しい光線——射す陽光——がそのパーキングエリアのあらゆる施設の、壁や柱の金属素材、窓などのガラス面に反射している。乱れて跳ねている。」 (Original, p. 35).

¹²⁷ « Une vive lumière de début d'été tombait sur ce parking de supérette. Trois heures auparavant, j'avais senti l'hiver et, maintenant, je sentais le début de l'été. J'ai pensé que le temps chancelait. J'ai cru que le temps était encore mélangé. Le ciel était bleu à ne plus savoir quoi dire. » *Ibid.*, p. 49. 「そのコンビニの駐車場には初夏のように澄んだ光が落ちていた。冬と感じてからわずか三時間ほどで初夏と感じている。私は時間が揺れていると思った。私は時間が整理されていないと思った。呆然とするほど穹が青い。」 (Original, p. 39).

¹²⁸ *Ibid.*, p. 68-69. 「私たちはゴーストタウンは見えていないが、すでにゴーストの自然は見えている。無音の地にいる。そこにいる。／ この感じは数年前にも体験した。東北六県の、いわば深いところで。そこも往古の遺跡の地だった。／ おまけにそれだけではなかった。ここでは。ここでは、見えない光が降る。／ 降っている。私はマスクを外していない。(略)沈黙ではないのに沈黙に感じられる空間もある。建物もある。(略)ここには日付はない。依然としてここには。／ 沈黙が感じられる。重い。」 (Original, p. 54-55). Nous soulignons.

pleuvoir). Elles rappellent l'impossibilité de maîtriser le nucléaire et de distinguer sa lumière de la lumière solaire. La scène évoque l'espace sacré d'un sanctuaire à travers la nature fantomatique, la « terre silencieuse » (*muon no chi*), le souvenir de la visite d'anciens vestiges, l'absence du temps du calendrier. La région sinistrée inspire en effet au narrateur un sentiment de sacré. En marchant sur la plage recouverte des débris charriés par le tsunami, il note qu'il a l'impression de « violer » (*okasu*), de « souiller » (*kegasu*)¹²⁹ le lieu. La lumière à la fois solaire *et* nucléaire semble aussi descendre du ciel sur les morts et les disparus¹³⁰.

La libération par la refiguration

La fiction finale permet de mieux comprendre le titre. Elle se compose de deux histoires : celle de Gyûichirô et celle du cheval blanc, qui sont relatées en moins de dix pages par le narrateur extradiégétique et hétérodiégétique¹³¹. Nous pouvons ici relever une refiguration de deux scènes antérieures, qui pourra mieux éclairer la signification du titre et en même temps le devenir-animal présenté dans ce récit.

Pour l'histoire de Gyûichirô, on peut rappeler que dans le roman antérieur *Seikazoku*, il disparaît du monde réel après avoir quitté son petit frère à Sôma, mais réapparaît ensuite dans une mystérieuse bibliothèque et se plonge dans les archives expurgées de l'histoire officielle¹³². Les *torii*, portiques rouges des temples, servent de passage vers d'autres temps et précisément vers un monde invisible dans le roman. Ainsi, lorsque le personnage est mis en scène à la fin d'*Ô chevaux*, il passe sous un *torii* pour se rendre successivement dans trois époques marquées par la guerre ou la famine, mais sans sortir de la région de Sôma¹³³. Il y rencontre chaque fois des chevaux souffrants. Il s'adresse au premier :

¹²⁹ « [N]ous marchons et nous imprimons les traces de nos pas sur le sable de la terre sinistrée. Ce faisant, je ne peux pas ne pas sentir que c'est commettre un viol. Je ne peux pas ne pas sentir que je la souille. » *Ibid.*, p. 72-73. 「私たちが歩いていると私たちは被災地のその現場の地面に、砂に、足跡を残した。すると侵しているのだと感しないではいられなかった。穢しているのだと感しないではいられなかった。」 (Original, p. 58).

¹³⁰ Pour la dimension symbolique de la lumière en tant que divinité du soleil, voir notre analyse plus bas dans « 3.3. Un chant pour la zone », p. 205-206.

¹³¹ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 147-155. (Original, p. 125-132.)

¹³² Voir le résumé du roman, *supra*, p. 91-92. Voir aussi la scène où Gyûichirô réapparaît dans le roman, Furukawa Hideo, *Seikazoku*, *op. cit.*, p. 355-359.

¹³³ Précisément, le personnage traverse trois époques : le XVI^e siècle, marqué par les batailles entre les deux clans Sôma et Date ; la fin du XVII^e siècle, peu après le siège d'Odawara ; le milieu du XVIII^e siècle, pendant la famine de Hôreki.

— Tu es une jument ?

Oui, répondrait-elle si elle pouvait, car effectivement c'est une jument.

— Tu es revenue de la guerre ? D'une petite échauffée avec le clan Daté, l'ennemi de toujours ?

Oui, ne répond pas la jument, mais c'est bien ça en effet. [...]

— Au milieu de la mêlée avec l'armée ennemie, hébétée avec un cadavre sur le dos... Eh bien, tu en as vu de dures, alors. C'était pénible ?

Oh oui ! répond la jument dans un hennissement. Il comprend parfaitement la réponse. Puis il lui flatte l'encolure et dit :

— Mais tu es revenue vivante, tu enfanteras des poulains, tu les mettras bas, ils se répandront et couvriront la surface interne du temps. Je vois cet avenir et je t'en félicite.¹³⁴

Il s'adresse ensuite à une jument d'une autre époque : « Il lui parle, à elle aussi. Il l'apaise. [...] Il entend sa peur – sa peur parce qu'elle va mourir de faim –, et l'apaise »¹³⁵. Il fait de même pour un troupeau de juments d'une autre époque. Comme le montrent les termes soulignés doublement, Gyûichirô sait écouter les chevaux, leur parler et les apaiser. Il semble ainsi refigurer l'échec du narrateur devant les chevaux réels. D'autre part, les expressions soulignées insistent sur l'incapacité des juments à parler, ne pouvant répondre que « dans un hennissement » (*inannaki de*), transposé en un mot d'approbation : « *Sô yo* » (oui, c'est ça). Autrement dit, le narrateur ne leur fait pas parler le langage humain, mais leur destine une sorte d'interprète qu'est Gyûichirô. Et celui-ci a deux fonctions : apaiser la souffrance des bêtes et les « féliciter » (*shukusu*) pour la venue de leurs descendants dans le monde.

Comment apporter un apaisement aux sans-voix et en même temps se « féliciter » que la vie continue, vienne, sur la terre irradiée ? Telle semble être la question à laquelle répond la scène finale d'*Ô chevaux*. Lorsque Gyûichirô arrive en l'an 2011 au sud de Sôma, dans la zone évacuée, il découvre un cheval blanc affamé et le reconnaît comme le descendant des juments qu'il vient de rencontrer. En pleurant, « il fait “ce qu'il peut”.

¹³⁴ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 149-150. 「お前は牝馬か？ / ソウヨ、と馬は答えるわけではないが、事実牝馬だ。 / お前は戦場から戻ったのか？ 宿敵の伊達氏との小競り合いから？ / ソウヨ、と馬は答えることが不可能なのだが、実際にそうだ。(略) / お前は敵軍との衝突のさなか、死者を乗せて彷徨い、そうか、苦しんだか。苦しんだ？ / ソウヨ、ソウ、と馬はいななきで答えることが可能だった。その返答を彼はしっかりと聞いた。そして牝馬の首筋を撫でて、こう言った。「しかしお前は生きて戻った。お前はやがて子らを孕み、産み、それらは時間の内側にひろがり満ちるだろう。その未来を俺は見て、祝そう」」 (Original, p. 127-128). Nous soulignons.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 150-151. 「彼は、また訊いている、彼は、また慰撫している。(略) その苦悶と恐怖を——餓死の恐怖を——彼は聞き、癒す。」 (Original, p. 128). Nous soulignons.

/ Il ouvre les barrières. / Puis il quitte le récit »¹³⁶. Le cheval délivré libère ensuite une autre vie. Le geste de libérer la vie enfermée circule ici. L'histoire du cheval, qui ne dure que trois pages, est racontée d'un point de vue externe qui se mue parfois en point de vue interne. Le cheval ne parle pas, ne peut que « marcher » (*aruku*) à la recherche de nourriture :

Le monde est désert, marcher est la seule chose que le cheval blanc puisse faire. Le matin, le ciel est beau. Pendant la journée aussi, il y a un beau ciel bleu. La nuit, il fait sombre et froid. Les deux ou trois premiers jours, il ne pleut pas. Même quand il pleut, le cheval ne pense pas que la pluie est mêlée de particules radioactives. Mais il ne veut pas attraper froid. Puis le temps change et un matin splendide revient. Une lumière magnifique, transparente, qui fait ressentir la hauteur du ciel.¹³⁷

Les expressions soulignées témoignent de l'innocence (*muku*) de la bête et de son ignorance du danger nucléaire. Les termes soulignés doublement mettent quant à eux en avant la beauté du ciel et de la lumière. En raison d'une focalisation ambiguë, le narrateur, tout comme le cheval, semble observer le ciel. Un peu plus loin, la narration souligne le point de vue du cheval, précisant sa « peur » (*kowai*)¹³⁸, non de la radioactivité, mais des humains qui ne sont pas comme d'habitude, habillés de combinaisons blanches avec leurs dosimètres.

Sa marche dans la zone semble refigurer celle du narrateur dans *Ground Zero* à New York et représenter d'une certaine manière l'« espoir » (*kibô*) après la catastrophe¹³⁹. Car elle conduit le cheval à sauver à son insu la vache noire en train de mourir, enfermée depuis dix jours :

Sur ces entrefaites vient le cheval blanc. Il sentit une présence mais ne s'enfuit pas et entrevit la possibilité, par pure curiosité, qu'une installation appelée étable pouvait contenir de la nourriture. Il poussa la porte et entra.

Poussa. Ouvrit. Facile.

Son regard croisa celui de la vache.

Alors le cheval se dit simplement « Non, c'est foutu » et ressortit de l'étable. Alors la vache maigre, chancelante, le suivit et sortit. Le cheval blanc, sans se douter de rien, s'éloignait au pas, la vache le suivit de toutes ses forces, et là, il y avait un talus couvert

¹³⁶ *Ibid.*, p. 152. 「彼はそれから「できること」をする。／ 罅を開け放つ。／ そして彼は物語から消える。」 (Original, p. 129).

¹³⁷ *Ibid.*, p. 152. 「世界は無人で、白馬には歩いていることしかできない。朝、穹はきれいだ。昼間も、蒼穹はきれいだ。夜は暗い、冷えた。最初の二、三日、雨は降らない。その馬は降雨があっても、そこに放射性物質が混じっているのだとは思わない。ただし冷えるのはいやだった。しかし天気というのは廻り、再び快晴の朝が訪れる。すばらしい光、透き通っていて、天上の高さを感じさせる。」 (Original, p. 129-130). Nous soulignons.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 153. 「怖い」 (Original, p. 130).

¹³⁹ Voir la citation plus haut dans « 1.3. Pour une lecture d'appropriation », p. 134.

d'herbe fraîche. Le cheval commença à brouter, puis arrivant un peu en retard, la vache se mit à manger à ses côtés.

Et la lumière fait pousser les herbes. La lumière du soleil qui tombe.

À trois kilomètres vers l'est se trouve la côte. Les oiseaux de mer crient. Rien n'est en train de mourir. La mort existe, mais en cet instant rien ne meurt.

Mon texte se termine ici, et commence.¹⁴⁰

Dans cette scène finale, on peut d'abord remarquer trois points thématiques ou formels. En premier lieu, la scène, sans personnage humain, est dénuée de tout sentiment ou ressenti. Le cheval s'approche de l'étable « par pure curiosité » (*junsui na kôkishin kara*) pour la nourriture, parce qu'il a faim tout simplement. En particulier, il est indifférent à la vache : il s'en s'éloigne « au pas » (*suta suta*), alors que la vache est au contraire « chancelante » (*yota yota*). En deuxième lieu, la scène évoque la beauté picturale avec différentes couleurs : le blanc et le noir des animaux, le « vert vif » (*azayakana midori iro*), le bleu du ciel et de la mer. Elle rappelle la charge symbolique du blanc et noir comme pour faire comparaître les contraires : la pureté et la souillure, *muku* et *kegare*, qui semblent ici contraster et se compléter à la fois. En troisième lieu, le tableau n'est pas figé, mais porté par un mouvement de succession, de poursuite. D'une part, on remarque l'alternance de deux tempos, bref et long. Par exemple, les phrases très courtes : « Il poussa la porte [...] celui de la vache », sont suivies d'une phrase longue en japonais, découpée en trois parties dans la traduction : « Alors le cheval [...] d'herbe fraîche ». D'autre part, les phrases s'enchaînent avec des conjonctions de coordination de temps, soulignées et traduites par les adverbes ou les expressions adverbiales en français. Enfin, les verbes soulignés doublement relient les actions par leur forme en « -te », qui exprime ici une succession d'événements dans le temps. Cette forme suivie d'une virgule en japonais, implique à chaque fois une pause brève, et annonce une suite. L'écriture semble ainsi traduire les pas des bêtes vers la nourriture, ou les conduire vers leur survie.

¹⁴⁰ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, op. cit., p. 154-155. 「そこに白馬が来た。生物の気配を感じて、なのに逃げず、純粋な好奇心から牛舎という設備に“餌”の可能性を見たのか、扉を押して、入ってきた。／ 押していた。押し開けていた。簡単に。／ 牛と目が合う。／ それから白馬は、「もう何の可能性もないのだ」とばかりに牛舎を出て、すると、痩せ衰えた牝牛がよたよたと後を追って出てきて、白馬は気にせず先に進み、すたすた前に歩みつづけて、牝牛は懸命に、懸命についてきて、それから、鮮やかな緑色の雑草たちに覆われた土手がある。白馬はそれを食みはじめて、かたわらで少々遅れて、遂に牝牛もそれを口にする。／ そして雑草たちが光が育てている。降る、陽光が。／ そこから東に三キロ離れて海岸がある。海鳥たちが鳴いている。死にかけているものは何もない。死はたしかに存在したけれども、この瞬間には死にかけない。／ ここで私のこの文章は終わり、はじまる。」 (Original, p. 132). Nous soulignons.

Pourtant, la « lumière du soleil » (*yôkô*) qui nourrit les herbes fraîches et auréole les animaux est contaminée. Est-ce alors une peinture ironique de la vie finalement condamnée ? Si l'on ne peut manquer de lire la nature mortifère de la lumière dans cette scène, l'interpréter comme de l'ironie semble se heurter à plusieurs limites. Premièrement, l'ironie s'oppose à l'intention de l'auteur : écrire un roman susceptible d'apporter une issue à la région sinistrée¹⁴¹. Rappelons par ailleurs les circonstances d'écriture de ce texte terminé avant la mi-mai 2011. L'auteur dit qu'il n'aurait pas pu écrire cette fin s'il avait su que les cœurs des réacteurs de la centrale nucléaire de Fukushima étaient entrés en fusion¹⁴². Deuxièmement, les animaux sont malgré tout sauvés de la mort imminente. Et c'est leur point de vue qui est mis en valeur. Ainsi, Kawamura Minato se demande si cette scène finale ne représente pas une utopie pour les vivants à l'exception de l'humain¹⁴³. Doug Slaymaker évoque une vision non humaine de la nature¹⁴⁴. Troisièmement, la mort est clairement renvoyée au passé, niée au présent dans les deux phrases soulignées en pointillé. La seconde négation présente une forme un peu étrange : « *kono shunkan ni wa shini-kake-nai* », littéralement : rien n'est sur le point de mourir à cet instant-ci. Par rapport aux formes usuelles¹⁴⁵, elle donne l'impression de désamorcer net le procès du verbe placé juste avant. Ces négations peuvent évoquer une conjuration de la mort par le

¹⁴¹ « Pour peu que je puisse m'aider moi-même, je pouvais aider un tout petit peu la région sinistrée dans la mesure où je pouvais le faire pour moi. » 「自分を少しでも救うことができれば、被災地をほんの少しでも救えるのかもしれない、僕を救ったレベル分は救えるのかもしれない。」 Furukawa Hideo, « *Ima, umatachi wa kakedashita* », art. cit., p. 21.

¹⁴² « Lorsque je venais d'achever l'écriture, on a annoncé pour la première fois que le cœur des réacteurs était entré en fusion. Si je l'avais su avant, je n'aurais pas pu terminer cette histoire, ni arriver à cette fin. » 「書き上げた直後に「メルトダウンしてる」という発表が初めて行われたんです。それを聞いていたらこの話は終われなかったし、あのエンディングに行かなかったと思う。」 Furukawa Hideo et Shigematsu Kiyoshi « *Ushi no yô ni, uma no yô ni* », art. cit., p. 26.

¹⁴³ « Une scène sans les hommes. Le paysage dans lequel les végétaux et les animaux vivent serait une utopie suprême pour les vivants excepté l'humain. » 「人間たちのいない光景。植物たち、動物たちが生きている風景こそ、人間以外の生物にとっての至福のユートピアなのかもしれない。」 Kawamura Minato, *Shinsai genpatsu bungakuron*, op. cit., p. 37.

¹⁴⁴ « We are now in a landscape where the ferns and the horses (and cows and dogs, which I haven't touched on) are central while the humans inhabit the margins. Nature is reoriented, as are "we". "Nature-oriented" writing appears in more places than we might expect. Works such as theses two – a poem by Kaneko Mitsuharu and narrative by Furukawa Hideo – may begin with nature as metaphor, but are more conversant with the environment than that. These environments read differently if we begin from the perspective of the nonhuman. » Doug Slaymaker, "Horses and Ferns", in Wake H., Suga K. and Yûki M. (eds.), *Ecocriticism in Japan*, op. cit., p. 171.

¹⁴⁵ Les formes usuelles seraient : « *shini-kakete inai* » (ne pas être en train de mourir) au présent progressif ; « *shina-nai* » (ne mourra pas, ne meurt pas) au futur ou au présent général.

pouvoir des mots. À la dernière ligne, le narrateur réapparaît une ultime fois pour renvoyer la fin au commencement – comme pour dégager le texte de sa clôture.

Ainsi, *Ô chevaux* semble témoigner *au nom des chevaux* des vies qui se poursuivent dans la zone sinistrée, les féliciter de leur survie sans ironie aucune. La terre n'est pas ici « silencieuse » (*muon*), car les cris des oiseaux de mer résonnent. Dans le récit, l'oiseau et le chant semblent constituer un motif aussi important que le cheval et la lumière. Mais ces thématiques ne sont pas tout à fait inédites. Elles rappellent des éléments de l'œuvre générale de Furukawa, en particulier de *Seikazoku*. Nous allons donc examiner *Ô chevaux* à travers la reprise des motifs de sa saga du Tôhoku qui représente en quelque sorte sa matrice.

3. Une œuvre de reprise

— Maintenant. Justement maintenant. Dis donc, insinuerais-tu que c'est toi qui l'as dit ? Prétends-tu que ce sont tes paroles à toi et que je ne suis qu'un personnage de ton intention ? Ta créature ?

— Ah bon ? j'ai demandé.

— Ne joue pas trop à l'idiot, il a dit, tu vas finir par devenir fou, toi.

Furukawa Hideo¹

Dans cette dernière partie consacrée à *Ô chevaux*, nous nous pencherons sur le mouvement de reprise qui semble traverser son écriture. Le texte est marqué par deux sortes de reprise. La première concerne l'énonciation. Comme nous l'avons vu dans le tableau des séquences narratives², le discours narratif est fréquemment interrompu et repris. Le narrateur ne cesse d'insérer d'autres types de discours, historique, argumentatif, explicatif, ou discours d'autres niveaux, métanarratif ou métatextuel. Il effectue un va-et-vient non seulement entre les passés racontés, mais aussi entre le récit et la situation d'énonciation et d'écriture qui évolue en même temps que la catastrophe en cours. La seconde sorte de reprise se rapporte au roman antérieur. *Ô chevaux* reprend *Seikazoku*, en introduisant son personnage principal, des scènes et des motifs représentatifs de ce roman. Le narrateur réexamine la conception de sa fiction antérieure, saga du Tôhoku, après le désastre survenu dans cette région. Ces deux reprises hétérogènes semblent participer à transformer l'écriture de ce texte pour en faire un texte inclassable.

Nous partons d'une hypothèse : *Ô chevaux* montre comment le mouvement de reprise permet à l'auteur de renouer avec le langage de la fiction, désormais éprouvé face à la catastrophe. Après avoir relevé quel peut être en l'occurrence le sens de la reprise, nous examinerons d'abord sous cet angle le rapport d'*Ô chevaux* au roman *Seikazoku* (3.1. La reprise comme épreuve). Nous analyserons ensuite la dimension réflexive et

¹ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 80-81. 「いま。ついさっき。それともあんたは、それはあんたが言ったことなんだと言いたい？ あんた自身の発言であって、俺はあんたの被造物なんだと言いたい？」 / 「そうなの？」と私は訊いた。 / 「あんまりにも愚かな振りをしている」と彼は言った。「じきに気が狂れるよ、あんた」 (Original, p. 65).

² Voir l'introduction de ce chapitre, *supra*, p. 93-94.

performative de son écriture (3.2. Une écriture en *procès*). Enfin, nous interrogerons l'aspect métafictionnel et poétique d'*Ô chevaux* (3.3. Un chant pour la zone).

3.1. La reprise comme épreuve

Pour infinir le texte

Afin d'observer les liens entre *Ô chevaux* et *Seikazoku*, on peut convoquer la théorie de l'intertextualité et en particulier la notion d'« intertextualité substitutive »³ : devant la difficulté de rendre compte de la réalité, Furukawa recourt à son roman antérieur. Cependant, celui-ci n'est pas seulement une référence ou un appui, mais il constitue un objet de critique et de réécriture. La théorie de l'intertextualité peut ainsi s'avérer inopérante, si nous essayons de saisir la relation complexe et dynamique qui lie les deux textes. Nous nous baserons donc sur la notion de reprise telle qu'elle est proposée par Jean-Christophe Bailly et par Philippe Forest. Dans son article sur la reprise⁴, Bailly en relève trois connotations : la couture comme métaphore de la lecture reprenant un texte sans fin ; la répétition théâtrale qui « infini » le texte à la recherche d'une meilleure « finition »⁵ ; la réécriture pour sa dimension scripturale et critique du texte, « comme un perpétuel retour à soi, comme un recommencement tramé de repentirs et de leitmotivs [...] comme une gigantesque rature, comme une ardoise magique, un palimpseste »⁶. Pour sa part, Forest se penche sur l'œuvre de Kierkegaard dans son article sur la reprise⁷, en soulignant le retour perpétuel de l'écriture comme une épreuve pour tenter de dire la vérité d'une expérience. Ainsi, il écrit que l'éthique d'un texte se mesure à « l'efficacité avec laquelle [il] initie chez son lecteur un mouvement vers le vrai »⁸.

³ Tiphaine Samoyault distingue trois modalités de la « référencialité » : « l'intertextualité substitutive », « l'intertextualité ouverte » et « l'intertextualité intégrante ». Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature* (2001), Armand Colin, 2005, p. 85-87.

⁴ Jean Christophe Bailly, « Reprise, répétition, réécriture », dans J.-P. Engélibert et Y.-M. Tran-Gervat (dir.), *La Littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 11-18. DOI : 10.4000/books.pur.35002.

⁵ *Ibid.*, p. 17. Ce néologisme *infinir* figure aussi dans le titre d'un de ses livres, Jean-Christophe Bailly et Philippe Roux, *Passer, définir, connecter, infinir*, Argol, 2014.

⁶ Jean Christophe Bailly, « Reprise, répétition, réécriture », dans J.-P. Engélibert et Y.-M. Tran-Gervat (dir.), *La Littérature dépliée, op. cit.*, p. 18.

⁷ Philippe Forest, « Reprise », dans E. Boujou (dir.), *Fragments d'un discours théorique*, Nantes : Cécile Defaut, 2015, p. 281-302.

⁸ *Ibid.*, p. 297.

Avant d'aborder *Ô chevaux*, on peut observer une reprise qui fonctionne comme une épreuve dans la première fiction post-catastrophe de Furukawa : « Pûra ga modoru » (Retour de Poola)⁹. C'est une nouvelle brève, parue quinze jours après le 11 mars, écrite probablement le 15 ou le 16 mars, en moins de deux heures¹⁰. Elle reprend une nouvelle antérieure de l'auteur, « Pûra » (Poola) (2009)¹¹, parue dans une revue de petites histoires à raconter aux enfants¹². Le texte de 2011 présente un des procédés caractéristiques de la réécriture chez notre auteur : le déplacement du niveau narratif. Dans le texte antérieur, la narratrice autodiégétique se souvient de sa rencontre avec une créature fantastique, semblable à un dinosaure, qui vivait dans la piscine (*pûru*) de son ancien collègue et qu'elle a nommée Pûra. Ils se côtoient un temps. Mais Pûra disparaît après la vidange du bassin. Dans le texte post-catastrophe, un narrateur autodiégétique, écrivain, rapporte cette histoire de Pûra qu'il a entendue d'une femme, vraisemblablement la narratrice de la nouvelle de 2009. L'incipit des deux récits souligne l'acte de se souvenir. La narratrice de « Pûra » commence ainsi : « D'abord, je l'appelle pour voir. Poola. Je me souviens alors de Poola. Poola existait autrefois. Il n'est plus maintenant. C'est ainsi qu'on se souvient, la plupart du temps »¹³. L'appel à haute voix fait ressurgir la mémoire et convoque en quelque sorte le personnage sur la scène. Voici le début de « Pûra ga modoru » :

Ce dont je me souviens à ce moment est l'histoire de Poola.

Cette expression n'est peut-être pas tout à fait exacte. Il serait plus juste de rectifier : ce dont je peux me souvenir à ce moment. Pourtant, que veut dire « plus juste » ? En ce moment, toutes les images donnent à toutes les personnes des sentiments différents entre l'avant et l'après “ce jour-là”. Dans ce cas, je ne peux que me remémorer de façon fidèle cet instant, ce maintenant-ci. Je ne peux que faire un retour en arrière.¹⁴

⁹ Voir la référence bibliographique et la traduction proposée dans l'annexe 2 de cette thèse, p. 483 et 488-491.

¹⁰ Voir Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, *op. cit.*, p. 40-42 ; voir l'annexe 1 de cette thèse, p. 459-460.

¹¹ Furukawa Hideo, « Pûra » 「プーラ」 (Poola), (*Haha no tomo* (L'amie des mamans), novembre 2009), *Totemo mijikai nagai toshitsuki* 『とても短い長い歳月 THE PORTABLE FURUKAWA』 (Les très courtes et longues années : le Furukawa portable), Kawade shobô shinsha, 2018, p. 458-461 ; voir l'annexe 2 de cette thèse, p. 483 et 485-487.

¹² Voir la courte notice de l'auteur à la fin du livre, Furukawa Hideo, *Totemo mijikai nagai toshitsuki*, *op. cit.*, p. vi.

¹³ 「まずはひとこと呼びかけてみる。プーラ。するとわたしはプーラのことを思いだす。プーラは昔、いた。今は、いない。思いだすというのは、たいてい、そういうことだ。」 Furukawa Hideo, *Totemo mijikai nagai toshitsuki*, *op. cit.*, p. 458 ; voir l'annexe 2 de cette thèse, p. 485.

¹⁴ 「こんな時に思い出すのはプーラのことだ。／ 言葉づかいは少し間違っているかもしれない。こんな時に思い出せるのは、と訂正したほうが真っ当なのかもしれない。しかし、真っ当とは何だろう？ あらゆるイメージがあらゆる人たちに“その日”の以前と以後とで異なる感

Le narrateur souligne une rupture dans le critère de jugement de ce qui est « juste » (*mattô*) depuis « ce jour-là » (*sono hi*), allusion au 11 mars.

La nouvelle post-catastrophe interroge le rapport entre réalité et fiction. En écoutant la femme lui raconter l'histoire de Pûra, le narrateur pense évidemment que c'est une fiction, une fantaisie qu'elle a inventée. Pourtant, il découvre quelque chose d'authentique dans sa voix réelle dont il se souvient comme la voix narrative en racontant à nouveau l'histoire. Et il finit par se demander : « Une fiction ? / Avons-nous déjà fait l'expérience de regarder une réalité jusqu'au bout au point de pouvoir affirmer quelque chose de fictif ? »¹⁵. Il conclut son récit en affirmant :

Je verrai désormais Poola. Je le chercherai dans tous les endroits. [...] Je le chercherai à partir d'ici. Je ne manquerai pas de le retrouver à partir de ce maintenant qui est également l'après "ce jour-là".
C'est sûr, Poola reviendra.¹⁶

Il se décide ainsi à retrouver la créature dans son monde réel qui vient de dépasser la fiction ordinaire. On pourrait supposer que Pûra représente ici l'espace de la fiction qui paraît comme évacué, disparu devant la réalité écrasante du désastre. Cet espace se rapporterait aussi au monde du rêve, de l'enfance, étant donné que la nouvelle originale est écrite pour les petits enfants. La reprise de « Pûra » dans « Pûra ga modoru » semble ainsi exprimer la résolution de l'auteur pour retrouver un langage imaginaire qui permette de saisir la réalité autrement.

Textes « irradiés »

La réécriture est un trait caractéristique des premières fictions post-catastrophe de Kawakami Hiromi et de Takahashi Gen.ichirô. L'exemple le plus connu, *Kamisama 2011* que nous avons déjà abordé¹⁷, met la nouvelle antérieure à l'épreuve de la réalité post-nucléaire. Dans une table ronde, Furukawa affirme : cette réécriture de Kawakami a

情を与えている。だとしたら、この瞬間、この今に忠実に回顧するしかない。ふり返るしかないのだ。」 Furukawa Hideo, « Pûra ga modoru », dans Waseda bungakukai (dir.), *Shinsai to fikushon no "kyori"*, *op. cit.*, p. 17 ; voir l'annexe 2 de cette thèse, p. 488.

¹⁵ 「虚構？／ 何かを虚構だと断じられるほど、僕たちは現実を見届けたことがあるのか？」 *Ibid.*, p. 21 ; voir l'annexe 2 de cette thèse, p. 491.

¹⁶ 「僕はこれからプーラを見る。あらゆる場所にプーラを捜す。（略）ここから、僕は捜す。この今から、“その日”の以後でもあるこれから、ちゃんと捜し出す。／ 絶対にプーラは戻る。」 *Ibid.*, p. 22 ; voir l'annexe 2 de cette thèse, p. 491.

¹⁷ Voir « 1.2. Entre lisible et non lisible », *supra*, p. 109-110.

« irradié sa première œuvre »¹⁸. Entre les deux versions, on peut noter plusieurs modifications significatives : la disparition d'enfants, les gestes quotidiens de protection contre la pollution nucléaire. Le monde n'est plus le même. Mais l'ours n'a pas changé, toujours courtois, aimable, inébranlable. Comme l'écrit Cécile Sakai, il représenterait « la force suprême de la Nature », révélant le sens du titre « Kamisama » (Dieu)¹⁹. L'édition désormais inséparable des deux versions modifie la lecture du texte antérieur à la lumière des événements de 2011. La réécriture de Takahashi dans *La Centrale en chaleur* véhicule une autre signification. L'auteur a repris un roman antérieur, resté inachevé, qui traite du 11 septembre²⁰. Il qualifie de « bricolage »²¹ l'écriture de romans dans l'urgence, par une méthode qui recourrait aux matériaux immédiatement disponibles.

Si l'on reprend la métaphore de l'irradiation, on peut dire qu'avec *Ô chevaux*, Furukawa a d'une certaine manière « irradié » son roman antérieur, emblématique de son œuvre. On peut rappeler l'importance de ce roman pour l'auteur qui affirme dix ans après sa parution : « Sans la publication de *Seikazoku*, je ne serais pas tel que je suis maintenant »²². Dans *Ô chevaux*, il ne s'agit pas précisément d'une réécriture, mais d'une reprise. D'ailleurs, la saga de sept cents pages ne se prête pas à un tel exercice dans l'urgence. Ce qui semble distinguer la reprise chez Furukawa de la réécriture chez Kawakami ou Takahashi, est la mise en cause du texte antérieur ainsi que la mise en perspective du texte post-catastrophe avec l'histoire nationale et l'histoire individuelle. Le narrateur d'*Ô chevaux* définit son roman comme l'histoire du Tôhoku en tant que

¹⁸ 「自分のデビュー作を被曝させた」 Furukawa Hideo, Kawakami Hiromi, Shibata Motoyuki et Kainuma Hiroshi, « Zadankai : kenkyô o koeru bungaku » 「座談会 県境を越える文学」 (Table ronde : la littérature franchit les frontières départementales), *Subaru*, novembre 2013, p. 228-242 (citation, p. 232). La table ronde a eu lieu le 24 août 2013 à Kôriyama, à l'atelier de littérature, organisé par Furukawa.

¹⁹ Cécile Sakai, « La littérature féminine au Japon, ou comment apprivoiser les fantômes », dans M. Laureillard et V. Durand-Dastès (dir.), *Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui*, t. 2, Presses de l'Inalco, 2017, p. 269-277. DOI : 10.4000/books.pressesimalco.1967.

²⁰ Takahashi Gen.ichirô, « Meikingu obu dôji tahatsu ero », (Making-of, l'attaque érotique synchronisée) 「メイキングオブ同時多発エロ」, *Gunzô*, octobre 2002-août 2004.

²¹ 「ブリコラージュ」 Avec ce terme, emprunté à Lévi-Strauss, Takahashi qualifie d'abord la réécriture de Kawakami. Voir Takahashi Gen.ichirô et Sasaki Atsushi, « Interview Koisuru genpatsu : *Shojosaku e no kaiki to shôsetsuka no honnô* » 「Interview 『恋する原発』 : 処女作への回帰と小説家の本能」 (Interview : *La Centrale en chaleur* : retour à la première œuvre et à l'instinct du romancier), *Gunzô*, janvier 2012, p. 216-230 (voir en particulier, p. 222-223).

²² 「『聖家族』を上梓しなかったら、いまの私はない。」 Furukawa Hideo, *Totemo mijikai nagai toshitsuki*, op. cit., p. iv.

« région (symbolique) qui fut écartée de l'État japonais *historique* »²³. Aussi affirme-t-il : « Le *Kojiki* avait pour ambition de révéler la nation japonaise, et moi j'ai justement voulu peindre la région où cette nation japonaise ne s'était pas révélée »²⁴. En d'autres termes, son intention initiale pour *Seikazoku* consistait à conférer au Tôhoku un mythe de ses origines. Mais elle est soumise à l'examen critique au cours du récit post-catastrophe.

Une histoire complémentaire de *Seikazoku*

Ô chevaux peut être considérée comme une histoire complémentaire du roman antérieur, une sorte d'annexe. L'auteur écrit dans un passage de sa chronique, daté du 23 mai 2011, peu après la rédaction d'*Ô chevaux* : « Si je propose un rattachement à cette œuvre (ou si je me force à le faire), ce serait de la qualifier d'histoire complémentaire de *Seikazoku* »²⁵. Le terme employé, « *gaiden* » 外伝, traduit ici par « histoire complémentaire », désigne l'histoire légendaire ou la glose servant de complément à l'histoire principale ou officielle²⁶. Le texte post-catastrophe permet en effet de mieux comprendre le rapport de *Seikazoku* à l'Histoire. Premièrement, le narrateur mentionne l'emploi exclusif du calendrier des ères impériales dans son roman²⁷, soulignant le parallélisme à l'histoire officielle. Deuxièmement, il révèle le motif de son écriture. Il développe un discours argumentatif après l'introduction de Gyûichirô, en exprimant l'« insupportable sensation d'incongruité »²⁸ qu'il éprouve vis-à-vis de l'histoire japonaise, en particulier de l'héroïsation des guerriers en chef de l'époque féodale²⁹. Troisièmement, il expose sa méthode. Il compare l'histoire officielle à un « dispositif de filtrage » (*roka sôchi*) collectif et anonyme, pour définir son travail comme une exploration des « marges » (*yohaku*), parties sans traces écrites³⁰. Il ne s'agit pas de

²³ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 25. 「歴史的な日本に逐われた地域 (のシンボル)」 (Original, p. 19).

²⁴ *Ibid.*, p. 15. 「『古事記』は日本国を炙り出そうとしているが、私はそれに炙り出されなかった地域を描出しようと試みたからだ。」 (Original, p. 11-12).

²⁵ 「ひと言の惹句をこの作品に与えるならば (無理にでもそうするならば)、『聖家族』外伝、だ。」 Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, *op. cit.*, p. 62.

²⁶ Voir l'entrée : « *gai-den* » がいでん 外伝, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.* Notons que ce terme est assez courant dans l'univers du manga et du jeu vidéo, traduit souvent en anglais par *side story*.

²⁷ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 14. (Original p. 11.)

²⁸ *Ibid.*, p. 84. 「堪えがたい違和感」 (Original, p. 69).

²⁹ *Ibid.*, p. 84-89. (Original, p. 69-73.)

³⁰ « Peut-être est-ce inévitable : quand on considère l'histoire du point de vue de l'« histoire officielle » consensuelle, un biais apparaît. L'histoire fleurie travaille à cacher quelque chose, inconsciemment ou par la conscience collective. Non pas que quelqu'un ou quelque chose de précis y travaille de façon préméditée,

compléter des lacunes dans l'histoire par l'imagination comme dans certains romans historiques, mais plutôt d'enrichir le passé non archivé ou effacé.

C'est en opposition à « *seishi* » (histoire officielle) que le narrateur qualifie *Seikazoku* de « *haishi* » 稗史, « *gaishi* » 外史, traduits par « la mémoire populaire, l'histoire officieuse »³¹. Ces termes découlent de l'historiographie dans la Chine antique : « *haishi* » désigne l'histoire non officielle, anecdotique ou populaire, rédigée par un fonctionnaire subalterne ; « *gaishi* » renvoie à l'histoire écrite en privé en dehors de tout ordre officiel³². En utilisant ces termes, l'auteur semble rappeler l'étymologie de *shōsetsu* (roman) qui dérive de *haishi* et ne prend son sens actuel qu'à la fin du XIX^e siècle en tant que traduction de *novel*³³. Le narrateur explique ensuite les quatre étapes de la conception de *Seikazoku*³⁴. Le principe consiste à inventer une généalogie de la secte du *shugendō* dans le Tôhoku, dont il reste peu de documents historiques. Gyûichirô en est l'un des descendants contemporains. Le narrateur termine son explication en disant :

Pour flinguer l'histoire des crimes que nous supportons sous le nom du « Japon », en fin de compte il a fallu que je crée un personnage de tueur. Quelle est cette sensation de

tout est filtré anonymement et caché, *l'air de rien*. L'histoire officielle est un dispositif de filtrage. Voilà pourquoi nous consommons autant de ces « chefs de guerre ». Ai-je les moyens de lutter contre cette réalité ? Une histoire qui ait réellement pour fonction de secouer, voilà l'histoire idéale – mon idéal de l'histoire. / Je compare l'histoire officielle à un écrit. Cet écrit se présente sans aucune marge. Et pourtant il y en a, des marges. C'est dans ces marges que j'écris mes notes, moi. Je les remplis d'une quantité de notes manuscrites avant le travail de réflexion, en fait ce n'est que dans ces marges que se tisse un “nouvel écrit” », *ibid.*, p. 90. 「歴史というものが国家の「正史」として眺められる時に、ほぼ必然なのかもしれないが偏向が生じる。愛でられる歴史は、無意識的にあるいは集合意識的に隠蔽のための力をふるう。名前を有した誰か（何か）が意図的に偽すというわけではない、ほとんど匿名的にフィルタリングされておのずと隠される。正史こそが濾過装置なのだ。だからこそ、“武将たち”はこんなにも消費される。こうした現実に対する術が私にあるか。きちんと揺らぎとして機能する歴史、それが理想の——私の理想の——歴史だ。／ 正史を書物に譬えよう。するとこの書はまるで余白がないかのように振る舞う。とはいえ余白はあるのだ。私はそこに手書きのメモを、思索以前の覚え書きを大量に書き込んで、やがて余白だけから「新しい書物」を編む。」 (Original, p. 73-74).

³¹ *Ibid.*, p. 90. (Original, p. 74.)

³² Voir les entrées : « *hai-shi* » はい-し 稗史 ; « *gai-shi* » がい-し 外史, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

³³ Pour la définition de *shōsetsu* (roman), le dictionnaire indique en reprenant l'étymologie chinoise le sens de *haishi* en premier et celui de roman en deuxième. Voir l'entrée : « *shō-setsu* » しょう-せつ 小説, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.* Voir aussi Gotô Meisei, « *Shōsetsu* », *Nihon daihyakka zensho / Encyclopedia Nipponica*, *op. cit.*

³⁴ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 90-94. (Original, p. 74-76.)

voie sans issue ? Est-ce le destin, la raison de tout travail de romancier, voire de tout travail d'écriture et de création ?³⁵

Le verbe « flinguer » (*utsu*) met en évidence que *Seikazoku* a été conçu comme une subversion de l'histoire officielle. Pourtant, cette revanche romanesque apparaît maintenant au narrateur comme « une voie sans issue » (*deddo endo*) après la catastrophe qui s'est abattue sur le Tôhoku. Son sentiment d'enfermement s'exprime aussi par le terme bouddhique « *gô* », traduit par « destin », qui renvoie à la loi de causalité : le mal retourne à celui qui le fait³⁶. C'est comme si la violence qu'il a peinte dans son roman du Tôhoku s'était tournée, d'une certaine manière, contre cette région.

Ô *chevaux*, en tant que « *gaiden* » (histoire complémentaire) de *Seikazoku*, apporte un point de vue externe au roman et à l'Histoire. C'est Gyûichirô qui représente ce point de vue. Il explique au narrateur sa position singulière :

Parce que, en fait, il n'y a pas de « jour après jour ». Hé oui, pas vrai ? Puisque je suis hors du temps. Dans cette supérette, mon frère m'a permis de m'échapper au-delà du temps.

C'est comme cela que l'histoire m'est devenue très proche.

Parce qu'« il n'y a pas » de temps. Toute l'histoire s'est condensée en moi, je la vois comme quelque chose qui existe à l'intérieur d'une sorte de piscine. Non, ça ne servirait à rien de donner un exemple. Mais moi, je peux nager sous l'eau. C'est vrai, j'ai cette sensation. Il n'y a pas de temps, mais il y a de l'histoire.³⁷

Il parle d'un espace paradoxal dans lequel l'histoire (*rekishi*) existe, mais non le temps (*jikan*). Vers la fin du texte, le narrateur reprend le propos de son personnage avant de reconvoquer ce dernier dans l'épisode final :

Que peut faire un individu hors du temps, autrement dit qui se trouve dans une dimension au-delà du temps ? Il peut par exemple voir l'histoire comme une piscine. La voir comme une condensation, quelque chose à l'intérieur d'une piscine. Lui, il plonge, il sait nager sous l'eau. Mais il n'est pas un voyageur du temps comme ceux qui racontent leur vision du monde dans les romans SF. Il ne vit pas dans ce concept. Il est fait de chair, c'est un nomade dont la voix humaine porte en elle du sang, des

³⁵ *Ibid.*, p. 94. 「私は、私たちに背負わされている「日本」の人殺しの歴史を撃つために、結局のところ殺人者を造形しなければならなかった。このデッド・エンド感はなんだ？ これが小説の、あるいは創作、創造というものの業ごうなのか？」 (Original, p. 76).

³⁶ Voir l'entrée : « *gô* » 業ごう, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

³⁷ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 103-104. 「つまり、こういうことだよ、“日々”なんてないんだ。だってそうだろう？ 時間からその外に出たんだから。あのコンビニで、弟が時間を超えるところに俺を逃走させたんだ。／ すると歴史が近いものになった。／ 時間が「ない」からだな。あらゆる歴史が俺には凝縮された、一つのプールの内部なかにあるような存在に見える。いいや、譬えても無駄なんだが。しかし、俺には潜水ができる。そんな心持ちがあるのは事実だ。つまり時間は「ない」けれども歴史は「ある」。」 (Original, p. 85-86).

lamentations, et qui porte un passé de tueur. Ses mains sont déformées. Le lieu où il « est » est toujours un lieu qui « existe » encore réellement.³⁸

La métaphore de la « piscine » (*pûru*) pour l'Histoire évoque les événements passés et la mémoire qui semblent flotter dans l'eau, libres de tout ordre chronologique ainsi que de tout lien causal, et dont on ne peut voir que la surface. Elle rappelle aussi la piscine de Pûra comme un espace imaginaire. Mais à la différence de cette créature fantastique, Gyûichirô possède une « voix humaine » (*nikusei*) et porte en lui la culpabilité de son passé en tant qu'assassin. Le narrateur reprend le discours de son personnage avant la fiction finale de son récit pour souligner la position de Gyûichirô hors et au-delà du temps. Ce lieu où il se trouve semble renvoyer au lieu où le langage du roman reprend pleinement sa fonction chez Furukawa, après la catastrophe.

Au commencement

La reprise du langage du roman dans *Ô chevaux* ne signifie pas le retour au même langage que dans les romans antérieurs de l'auteur. Dans l'excipit paradoxal : « Mon texte se termine ici, et commence »³⁹, le narrateur affirme le commencement et non pas le recommencement. Qu'est-ce qui commence au juste ? À ce sujet, Satô Minako observe un commencement concomitant du « récit » (*monogatari*) et du « je » (*watashi*) chez l'auteur, en concluant ainsi son article :

Le lieu que Furukawa Hideo a découvert comme commencement du « récit » est celui qui prend en charge le courant de la littérature japonaise moderne et où se loge également l'Histoire, en tant que « temps dans la mémoire ». [...] le « temps dans la mémoire » = Histoire, que Furukawa a de nouveau rencontré en s'appuyant sur les mots mêmes, n'est autre que le lieu où vivent les morts.⁴⁰

³⁸ *Ibid.*, p. 147. 「時間の外側、すなわち時間を超越した次元にいる人間には何が可能か。彼には歴史があたかも一つのプールのように見えている。凝縮された、一面のプールの内部にあるような存在に見えている。そこに彼はダイブする。彼には潜水が可能だ。しかし彼は、SF的な世界観で語られるところのタイムトラベラーではない。そんな概念を生きてはいない。もっと生身の、肉声を携えた血と慟哭と人殺しの過去を背負う移動者だ。異形の拳も持っている。彼が「いる」場所は、つねに現実に「ある」場所だ。」 (Original, p. 125).

³⁹ *Ibid.*, p. 155. 「ここで私のこの文章は終わり、はじまる。」 (Original, p. 132).

⁴⁰ 「古川日出男が見出した「物語」がはじまる場所は、日本近代文学の流れを引き受ける場所であり、「記憶された時間」としての歴史が宿る場所である。(略)言葉自体の拠り所に支えられて、古川が出会い直した「記憶された時間」＝歴史とは、紛れもなく、死者こそが生きる場所である。」 Satô Minako, « Shi to shisha no bungaku (2): "monogatari" ga hajimaru basho », art. cit., p. 146.

La remarque de Satô nous semble pertinente : c'est en prenant appui sur « les mots mêmes » (*kotoba jitai*) et non pas sur les éléments biographiques ou contextuels que Furukawa a cherché à écrire ce texte. Autrement dit, il s'est basé non pas sur sa famille, mais sur son roman *Seikazoku*. Et ce récit du Tôhoku est un objet de reprise, de modification, pour reconsidérer l'Histoire après la catastrophe.

Alors, de quelle manière l'auteur met-il le roman antérieur à l'épreuve de la réalité post-catastrophe ? On peut l'observer en relevant trois jonctions entre le monde romanesque et le monde réel. La première se situe dans la première partie du récit. Avant son départ pour Fukushima, le narrateur se souvient de la fin du voyage des deux frères dans *Seikazoku* et en cite la scène :

Ce fut à Sôma qu'ils parvinrent en définitive.

Avec son plus bel accent du Tôhoku, le petit frère dit : Voilà, on ne va pas plus loin. Comment ça s'appelle, comme bourg, déjà ? Ah oui, Sôma. C'est pas un bourg, c'est une ville, c'est ça ? Ah bon, ville de Sôma. Bien. Tiens, dans cette supérette, je vais acheter du lait. On doit aller aux toilettes aussi. C'est bon, grand frère, tu peux y aller en premier. C'est ainsi que le petit frère permet à son grand frère de s'échapper. Je recopie ses paroles telles quelles. Un parler du Tôhoku légèrement coloré de l'accent de Fukushima. Aucune mention de la centrale nucléaire.⁴¹

On trouve un passage identique dans le roman de l'auteur⁴². Le bref commentaire du narrateur à la fin de la citation montre qu'il n'est plus possible, sinon difficile, de lire cette scène sans penser à la centrale. En effet, Jinno, relisant *Seikazoku* après mars 2011, pense que les deux frères vivant dans « leur “Tôhogu”⁴³ chimérique », auraient pu la détruire, s'ils l'avaient aperçue, pour « nier » le paysage du Tôhoku réel⁴⁴. Ils auraient pu

⁴¹ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 41-42. 「それが相馬市だった。結局のところ「あがり」の土地とされたのが。弟は誂りにあふれた話しぶりと言う。うん、そごで駐めで。この町、何で名前だけ？ そだ、相馬だっだない。これは町じゃねえのが、市なのがい？ ンだわ、相馬市だっで。うん。そごのコンビニでいいよ。俺は牛乳を買う。トイレも、行がねど。いいよ、兄さんが先、入っで。そう誘導してから、その弟は兄を逃がす、私はそのシーンのいまの台詞を書き写す。福島弁を多少は変奏した東北弁。私は原発については描写していない。」 (Original, p. 33).

⁴² Furukawa Hideo, *Seikazoku*, *op. cit.*, p. 335.

⁴³ La graphie « Tôhogu » rend l'accent dialectal du Tôhoku.

⁴⁴ « Les deux frères vivent dans leur “Tôhogu” chimérique, non pas dans le “Tôhoku”. [...] S'ils avaient aperçu cette chose, ils n'auraient pas pu s'empêcher de la détruire. Cette chose-là, c'est-à-dire la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi, pour nier le paysage ». 「兄弟は妄想の「とうほぐ」に生きていて、「東北」には生きていない。(略) 彼らの瞳に映っていれば、彼らは破壊せずにはいられなかったかもしれない。あれ、すなわち福島第一原子力発電所を、その風景を否定するために」 Jinno Toshifumi, *Sekaiishi no naka no Fukushima*, *op. cit.*, p. 101-102. Le terme « môsô no Tôhoku » 「妄想の東北」 (Tôhoku chimérique) se trouve au début du roman, voir Furukawa Hideo, *Seikazoku*, *op. cit.*, p. 21.

la « flinguer » (*utsu*), pour reprendre le terme du narrateur. On peut ici se rappeler que celui-ci affirme qu'il est de son « devoir » (*gimu, sekimu*) d'aller dans une supérette en arrivant dans la région de Sôma⁴⁵. C'est comme s'il cherchait Gyûichirô pour lui demander ce qu'il s'était passé depuis sa disparition du monde réel dans le roman.

La deuxième jonction se situe à la fin de l'histoire des chevaux de Sôma, racontée par Gyûichirô. Cette histoire constitue d'une certaine manière la suite de *Seikazoku* qui présente de multiples épisodes avec les chevaux du Tôhoku. Mais elle dérive finalement vers l'histoire de la construction de châteaux dans le fief de Sôma. Gyûichirô la résume rapidement puis interroge le narrateur :

Ces évolutions et constructions de châteaux me donnent quelque chose à penser.

À toi, rien ?

À propos, à l'époque, le territoire du fief Sôma s'étendait jusqu'au bourg d'Ôkuma. L'extrême Sud du territoire du clan Sôma se trouvait là-bas. Qu'y a-t-il de construit à Ôkuma, de nos jours ?

Oui, qu'y a-t-il à Ôkuma ?

Qu'on le dise en années du XX^e siècle ou en années de l'ère Shôwa, quel est le chapitre de l'histoire de l'architecture des châteaux qui a commencé là-bas ?

Je sais ce que tu vas répondre : Une centrale nucléaire.⁴⁶

Les quatre interrogations soulignées dans ce discours direct semblent presser l'interlocuteur à répondre, et mettre progressivement en évidence la réponse sous-entendue. Le nom d'Ôkuma répété et celui de Sôma rappellent également les animaux *kuma* (ours) et *uma* (cheval) par leur étymologie. L'auteur relie ainsi l'histoire de la construction des centrales à celle des châteaux⁴⁷. L'analogie entre centrale et château peut rappeler l'expression *genpatsu jôka-machi*⁴⁸ : la ville au pied de la centrale comme la ville fondée autour d'un château féodal. La centrale apparaît comme un symbole du

⁴⁵ Voir notre analyse plus haut dans « 1.2. Entre lisible et non lisible », p. 114-115.

⁴⁶ Furukawa Hideo, *Ô chevaux, op. cit.*, p. 118-119. 「こうした城の変遷史、築城の歴史は俺に何かを感じさせる。／ あんたはどうだ？／ ところで大熊町までが、当時、相馬藩領だったよ。ここが相馬氏の領地の最南端だったよ。この大熊町には、いま現在、何が建っているかな。／何が築かれたかな。／ 二十世紀でもいいし昭和でもいい、どんな築城史がはじまったのかな。／ さあ、あんたは答えるだろう。「原子力発電所だ」って。」 (Original, p. 98). Nous soulignons.

⁴⁷ À ce sujet, Jinno écrit : « L'histoire des chevaux que raconte Inuzuka Gyûichirô fait directement suite à *Seikazoku*. En prenant la centrale pour “château”, Furukawa essaie de rattacher son texte à *Seikazoku*. » 「狗塚牛一郎が語る馬の歴史は、そのまま『聖家族』の続編である。原発を「城」として捉えることで、古川は『聖家族』へ接続しようとしている。」 Jinno Toshifumi, *Sekaiishi no naka no Fukushima, op. cit.*, p. 117.

⁴⁸ 原発城下町 Le terme est composé de *genpatsu* (centrale nucléaire) et de *jôka-machi* (ville fondée autour d'un château féodal). Cette expression est devenue usuelle à partir des années 1970 et 80 avec la multiplication des centrales implantées.

pouvoir et un monument historique. Après la citation, Gyûichirô interrompt son récit et délègue au narrateur la suite de l'histoire de la construction⁴⁹.

La troisième jonction concerne l'histoire du cheval blanc. Celui-ci semble se rapporter au cheval blanc de *Seikazoku*, qui représente le dieu tutélaire des chevaux du Tôhoku, appelé « *Sôzen sama* »⁵⁰. C'est « le cheval qui est à la source de tous les chevaux prophétiques »⁵¹, et qui défie l'être humain incapable d'entendre « les mots des chevaux »⁵². Le cheval blanc dans *Ô chevaux* fait partie de ces « chevaux prophétiques » au sens où il préfigure la survie de la région sinistrée. Mais il présente une défiguration par rapport au cheval blanc de *Seikazoku*, parce qu'il est affamé, irradié, ne sachant rien faire d'autre que marcher. Contrairement à l'ours de Kawakami qui semble incarner la Nature divine, le cheval de Furukawa est atteint par le désastre, il semble se situer au croisement de trois mondes : animal, humain et divin.

On peut dire que la reprise de *Seikazoku* dans *Ô chevaux* est à la fois verticale et horizontale. Sur le plan métatextuel, le narrateur examine la conception du roman dans le discours critique, cite des scènes, commente l'histoire. Sur le plan diégétique, il prolonge certains épisodes et figures, en particulier dans la fiction finale. Et plusieurs motifs repris au roman semblent dessiner des lignes en diagonale traversant le récit post-catastrophe au niveau de la diégèse comme au niveau de la narration. Avant de voir ces motifs, nous allons examiner la dimension performative et réflexive de l'écriture d'*Ô chevaux*.

3.2. Une écriture en procès

Témoignage sur l'écriture

Dans son article, Fujiwara Dan souligne la particularité d'*Ô chevaux* comme un « témoignage » de l'écriture post-catastrophe :

⁴⁹ « Puis tu vas en déduire : “À partir de là, les châteaux ont continué à se construire sans discontinuer.” Dans ce cas, moi je te laisse. Alors, je peux interrompre le récit ? dit-il. » Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 119. 「それから築城はひたすら続くんだ」ってあんたは説明を引き取るだろう。だから俺は中座しようか？ なあ、物語はお預けでいいか？ そう彼が言った。」 (Original, p. 99).

⁵⁰ 「蒼前様」 Furukawa Hideo, *Seikazoku*, *op. cit.*, p. 408.

⁵¹ 「それはあらゆる予言する馬の、濫觴はじまりにいる馬」 *Ibid.*

⁵² « Touche à ces mots. Touche à la langue des chevaux. Je dis. Nous disons. Homme, si tu ne peux pas entendre les mots des chevaux, laisse-toi flinguer par le hennissement ! » 「その言葉に触れる。馬語に触れる。あたしは言う。あたしたちは言うよ。人間には馬の言葉が聞き取れないというならば、いななきに撃たれる。」 *Ibid.*

Le grand mérite de l'ouvrage de Furukawa est qu'il a fait le choix de laisser telles quelles les traces de ses allers-retours entre fiction et réalité et de nous apporter, comme un témoignage, un élément de réflexion précieux sur la possibilité de l'écriture d'après la catastrophe.⁵³

Le texte de Furukawa est examiné comme un exemple de l'écriture du désastre par un critique hongkongais dans un article plus récent⁵⁴. Il expose en effet le processus d'écriture directement aux prises avec la triple catastrophe. Le discours métatextuel ou métanarratif fait partie intégrante de l'intrigue, le narrateur cherchant le langage du roman à travers son écriture. Le métadiscours introduit en général une distance par rapport aux énoncés et à l'énonciation. Cependant, dans *Ô chevaux*, il semble produire une tension intrigante autour de la situation d'énonciation et de la production du texte. La tension est un élément constitutif de l'intrigue, si l'on suit Raphaël Baroni : l'intrigue est conçue non pas comme simple trame, mais comme « matrice de virtualités et comme énergie », comme « l'établissement, le maintien et la résolution d'une tension dans la lecture, dont dépend l'intérêt du récit »⁵⁵. Dans cette perspective, on peut supposer que l'intrigue d'*Ô chevaux* tiendrait moins à la suite des événements relatés qu'à une mise en *procès* de l'écriture, mise en processus à travers le mouvement de reprise.

La tension inhérente à ce texte se crée d'emblée par une sorte de mise en phase de l'écriture avec la catastrophe en évolution. Le narrateur interrompt fréquemment sa narration pour inscrire les dernières nouvelles du désastre et commenter en même temps sa rédaction. La première partie du texte est particulièrement marquée par la situation d'urgence à travers la narration des événements de la période comprise entre le 11 mars et la mi-avril. Le narrateur introduit une date pour la première fois à la huitième page :

J'ai commencé à écrire ce texte le 11 avril 2011. J'avais écrit une dizaine de pages quand une réplique a eu lieu dans la région de Hamadôri, département de Fukushima. Indice maximal d'intensité sismique de 6 -.

Chaque fois qu'une réplique importante se produit, je reprends mon texte.

Il y a quelque chose en moi que les répliques n'acceptent pas. Je les entends dire : « Reprends tout ! »

⁵³ Fujiwara Dan, « Radioactivité et imaginaire littéraire », art. cit., p. 212.

⁵⁴ Tong King Lee, "Semiotics of Disaster: Writing in the Aftermath of Japan's 3/11", *Comparative Literature Studies*, 2018, Vol. 55, No. 4, p. 877-890. Disponible en ligne, URL : <https://hub.hku.hk/bitstream/10722/265213/1/Content.pdf> (dernière consultation le 14 septembre 2022). Notons que son étude se base sur le texte traduit en anglais.

⁵⁵ Raphaël Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, Genève : Slatkine, 2017, p. 36 et 40. Voir aussi Raphaël Baroni, « Energie », dans E. Boujou (dir.), *Fragments d'un discours théorique*, op. cit., 2015, p. 43-61.

C'est la même voix que l'autre « Va là-bas ! » Obéir à la voix m'a permis de disposer d'un petit répit pour écrire ce passage. [Après avoir obéi à cette voix, j'ai attendu un peu avant de commencer ce texte].⁵⁶

L'écriture se rapproche ici d'une sismographie, inscrivant des ruptures narratives comme autant de répliques importantes dans la suite du texte. La voix qui a conduit le « je » narré à Fukushima commande aussi le « je » narrant dans son écriture. On peut s'interroger sur ce « quelque chose » (*nani ka*) dans la phrase soulignée. Puisque les répliques peuvent provoquer un nouveau tsunami, aggraver la catastrophe nucléaire, le narrateur cherche peut-être à rendre son texte résistant, acceptable, recevable ou supportable pour la lecture dans une situation qui s'aggrave.

Dans un autre passage un peu plus loin, il annonce la temporalité « à rebours » (*sokô*) de sa narration :

De nouveau, il y a eu une forte réplique, et j'ai détruit ce que j'avais écrit depuis une demi-journée. [...]

Ces trois derniers jours, l'épicentre de la quasi-totalité des secousses se situe autour de la limite entre les départements de Fukushima et d'Ibaragi. Dans la terre.

Je mettrai les dates quand je me les rappellerai, et je les corrigerai au besoin, mais je vais les mentionner autant que possible. Profite-en pour essayer de réécrire ce que j'ai jeté. Mais sans me préoccuper de logique temporelle et de concordance des temps, au contraire, j'écrirai à rebours.⁵⁷

La mention du manuscrit supprimé dans ces deux citations peut intriguer : qu'est-ce qui est jugé comme inacceptable et jeté ? Le passage évoque une certaine incertitude sur la poursuite de l'écriture. Les verbes soulignés sont au futur, marqués par la forme « -yô » qui exprime ici la volonté du locuteur. Le lecteur assiste à une sorte de *work in progress*, à un texte qui se forme, *per-forme* au fur et à mesure. En plus des répliques, les nouvelles importantes sur la crise nucléaire dont la situation n'est pas plus « lisible » (*yomenai*)⁵⁸,

⁵⁶ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, op. cit., p. 13. 「この文章を起筆したのは二〇一一年の四月十一日だ。十枚ほど書き進めて、すると、福島県の浜通り地方で余震があった。最大震度は6弱。／ 大きな余震があるたびに、私は推敲する。／ 余震が、私に何かを許さない。「徹底的に推敲しろ」との声がする。／ その声はあの声と同じだ。そこへ行け。私はあの声にしたが順ってから、若干の時機を待ち、この文章を書き起こした。」 (Original, p. 10). Nous soulignons.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 20. 「再び大きな余震があって、私はこの半日間に書いた分の原稿を棄てる。(略)／ この三日間、震源のほとんどが福島と茨城の県境にある。その地中に。／ 日付はもう思い出されるか認識し直されるかしたのだから、挿れるものは挿れよう。それを利用して、棄てた原稿のリライトを試みよう。しかし時系列は無視するし、むしろ反対の、遡行をよりどころとしよう。」 (Original, p. 15-16). Nous soulignons.

⁵⁸ « Ce matin du 18 avril, je me suis mis à me relire et j'ai retouché drastiquement le texte qui précède. Impossible de faire autrement. Car, l'après-midi du 17 avril, Tepco a annoncé un “plan de progression jusqu'à convergence de la situation dans la centrale de Fukushima Daiichi”. Ce qui vaut bien une grosse réplique. Ils ont annoncé que cela prendrait au minimum encore six à neuf mois pour contrôler les émissions

obligent également le narrateur à une nouvelle réécriture. De cette façon, *Ô chevaux* témoigne d'une écriture exposée à un « temps susceptible d'être rompu en un instant »⁵⁹ pour emprunter l'expression de l'écrivain Furui Yoshikichi⁶⁰ sur cette même thématique.

La tension présente dans le discours métatextuel semble baisser au fur et à mesure que le texte avance et que la situation se stabilise, comme le note le narrateur le 20 avril⁶¹. Le désordre dans le temps du récit est en effet moins sensible dans les deuxième et troisième parties qui portent sur le voyage à Fukushima et la rencontre avec Gyûichirô. Pourtant, le narrateur continue à insérer les actualités de la triple catastrophe⁶². Par exemple, au début de la quatrième partie, après que Gyûichirô a interrompu son histoire dans la voiture qui avance dans Fukushima, le narrateur introduit ce discours sur la situation de son écriture :

J'étais en train d'écrire ce manuscrit. Ce texte. Je dois faire retour à la date présente. Nous sommes le 12 mai. Immédiatement, réellement, je suis surpris. Vraiment, réellement.

Le 11 mai est donc déjà passé.

Deux mois se sont déjà écoulés depuis le 11 mars, mais hier je n'ai pas vu d'informations particulières. Un mois plus tôt, le 11 avril, il y en avait eu. « Un mois après le grand tremblement de terre », de nombreuses émissions spéciales en avaient rendu compte. Et puis, c'est ce jour-là que j'ai commencé à écrire ce texte. L'écriture a rempli le deuxième mois. Et puisque mon manuscrit fait déjà cent cinquante pages, c'est peut-être normal. Je suis peut-être allé un peu trop vite.

Vraiment ? En l'absence de grandes émissions spéciales ou de réflexion, « Deux mois après le grand tremblement de terre », peut-on vraiment dire que je vais trop vite ?

radioactives. Et pour le réacteur numéro 2, la situation est encore moins lisible. » *Ibid.*, p. 59. 「今朝（四月十八日の朝）、私は徹底的な推敲に着手して、前章は大幅に書き直した。そうする必要があった。四月十七日の午後、東京電力が「福島第一原発事故の収束工程表」を発表したからだ。巨きな余震に等しかった。最短で六カ月から九カ月、放射線抑制には要するのだと断じられた。しかも原子炉の二号機に関しては、状況はもっと読めない。」 (Original, p. 47).

⁵⁹ « La perception du temps était confuse, les rapports antérieur ou postérieur comme “l'autre jour”, “un jour”, “il y a trois mois” me semblaient dénués de sens. Parce que je ne pouvais pas m'empêcher de penser au temps susceptible d'être rompu en un instant. [...] j'ai été hanté par le sentiment de vanité, voyant la concordance des temps dans le roman comme un simple procédé. » 「時間の感覚が混乱して、「この前」「いつか」「三か月前」といった前後関係が無意味に思われてくる。一瞬の内に断ち切られる時間というものを、どうしても考えるので。（略）小説で時間の整合性をつけるのが、単なる手続きに思えて虚しさに取りつかれたのです。」 Furui Yoshikichi et Hirano Keiichirô, « Shinsaigo no bungaku no kotoba » 「震災後の文学の言葉」 (Les mots littéraires de l'après-catastrophe), (*Shinchô*, octobre 2011), dans Hirano Keiichirô, “*Seimeiryoku*” no yukue, *op. cit.*, p. 371-391 (citation, p. 376).

⁶⁰ Sur l'auteur et son roman post-catastrophe, voir l'état de l'art, *supra*, p. 55 et 64.

⁶¹ « Aujourd'hui, 20 avril, [...]. L'urgence de l'information est en train de baisser. » Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 73-74. 「今日（四月二十日）、（略）速報性が減じつつある。」 (Original, p. 59).

⁶² Voir le tableau des séquences narratives, *supra*, p. 93-94.

Personnellement, au contraire, je trouve que je vais trop lentement. Il faut lutter. Autrement dit, il faut écrire, graver ce texte. J'étais en train de l'écrire.⁶³

Ce passage témoigne de la vitesse avec laquelle a commencé l'oubli de l'événement dans les grands médias. Le narrateur donne une nouvelle fonction à sa rédaction : lutter contre l'oubli. Il ne s'agit pas cependant d'opposer la lenteur de l'écriture littéraire à la rapidité du discours médiatique, mais de « graver » (*kizamu*), aussi rapidement que possible, ce qui serait sinon définitivement oublié. L'acte d'écrire est mis en relief dans les phrases soulignées qui encadrent ce discours métatextuel. La répétition du « je » (*watashi*), du déictique « ce » (*kono*) pour le manuscrit et du temps progressif « en train d'écrire » (*kaite iru*), évoque l'auteur en acte et aussi le lecteur qui est *en train de lire*. L'écriture, ainsi mise en scène au présent, semble susciter et maintenir la tension dans la lecture.

L'imagination en cause

En même temps que l'écriture, l'imagination est aussi mise en *procès*. Mais elle est d'abord mise en cause, censurée par le narrateur. On peut relever plusieurs éléments qui semblent freiner son imagination. En premier lieu, c'est le pacte testimonial. Catherine Coquio signale que l'acte de témoigner « limite les envolées de l'imagination créatrice »⁶⁴. Le narrateur d'*Ô chevaux* semble retenir son imagination pour rester au plus près de son expérience réelle. Par exemple, dans la scène sur le port détruit vers la fin du voyage à Fukushima, il insère un commentaire métanarratif, souligné dans cette citation :

Nous allons à pied du quai n° 2 vers le quai n° 1. Ici, j'aimerais bien transcrire notre conversation mais, à vrai dire, nous ne parlons quasiment pas. Par mail, après notre retour à Tokyo, S dira que nous étions devenus aphasiques. Mais sur le coup, même cela,

⁶³ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 119-120. 「私はこの原稿を書いているのだった。この文章を。私は、現在の日付というものに戻らなければならない。今日は五月十二日だ。すると私はたちまち事実に驚かされる。事実、現実。／ 五月十一日は過ぎていたのだった。／ あの三月十一日からふた月が経過して、けれども昨日、私は大々的な報道は見なかった。ひと月前の四月十一日には、あった。「大震災の発生から一カ月が経過」との特集が、多数あった。それに、その日に私はこの文章を起筆したのだ。この執筆はふた月めに入った。すでに原稿用紙にして一五〇枚に達しているのだから、当然かもしれない。ペースは、若干速すぎるかもしれない。／ そうだろうか。「大震災の発生から二カ月が経過」との大々的な特集、検証が行われない状況下で、私のペースは速すぎると言えるか。むしろ私は、遅い、と思う。抗わなければならない。それは記すこと、刻むことだ。私はこの文章を書いている。私はこの原稿を書いているのだった。」 (Original, p. 99-100). Nous soulignons.

⁶⁴ Catherine Coquio, *La Littérature en suspens*, *op. cit.*, p. 14.

nous n'étions pas capables de nous en faire la réflexion. Désemparés. Nous étions désemparés, mais nous regardions.⁶⁵

Au lieu d'interrompre sa narration, il aurait pu inventer une conversation vraisemblable, d'autant plus que la scène se situe bien après l'introduction de Gyûichirô, c'est-à-dire après le changement du pacte de lecture pour la fiction. Mais ce discours métanarratif introduit le point de vue rétrospectif nécessaire pour témoigner de l'état « aphasique », « *shitsugo jôtai* », dont il semble impossible de se rendre compte sur place.

Un autre élément qui retient l'imagination dans *Ô chevaux* serait lié à l'autocensure. Nous avons déjà mentionné la pression générale s'exerçant sur la liberté d'expression après mars 2011⁶⁶. Ainsi, Henmi Yô souligne une perte de « portée », de « diversité » et de « liberté » dans l'expression par rapport à l'époque du séisme du Kantô de 1923⁶⁷. En 2021, Kimura Yûsuke revoit ces dix années écoulées depuis la catastrophe comme la perte progressive des mots⁶⁸. On peut citer aussi le propos de Kirino Natsuo sur l'« autocontrôle » (*jisei*) qui est né en elle devant les premières nouvelles de l'événement, puis s'est transformé en une « gêne endurcie » susceptible de demeurer à long terme⁶⁹.

⁶⁵ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 140. 「私たちは第二号埠頭から第一号埠頭へ。ここに四人で交わした会話を挿入したいと望むけれども、じつは私たちの間に言葉はほとんどなかった。帰京後のメールで、失語状態だった、とS君が言う。その感想すらこの瞬間には語られない。なす術がないのだった。私たちにはなす術がない、しかし見る。」 (Original, p. 118). Nous soulignons.

⁶⁶ Voir l'introduction et l'état de l'art, *supra*, p. 12, 42 (note 56) et 66. On peut noter plusieurs termes qui sont apparus après la catastrophe, témoignant de cette pression : « *jishuku mûdo* » 自粛ムード (ambiance de discrétion et d'austérité), « *fukinshin-gari* » 不謹慎狩り (chasse aux comportements malséants). On peut aussi se rappeler la mise en place de deux lois : l'une sur la protection des secrets d'État (*himitsu hogo hô* 秘密保護法) en 2013 et l'autre contre toute forme de « conspiration » (*kyôbô zai* 共謀罪) en 2017, ou encore l'incident à la triennale d'Aichi en 2018, avec le retrait forcé de l'exposition « *Hyôgen no fujiyû* » 「表現の不自由」 (La non liberté d'expression).

⁶⁷ « Les mots d'un individu n'ont-ils pas perdu la portée d'expression, la diversité et la liberté par rapport à l'ère Taishô ? » 「個人の言葉は、大正期よりも表現の射程がみじかくなり、多様性と自由を失っているのではないか——。」 Henmi Yô, *Gareki no naka kara kotoba o* 『瓦礫の中から言葉を』 (Des mots sortis des décombres), NHK shuppan, janvier 2012, p. 144. L'auteur cite les textes d'Orikuchi Shinobu (1887-1953) et de Kawabata Yasunari (1899-1972) écrits après le séisme du Kantô, qui paraissent aujourd'hui indécents, même aux yeux du poète anticonformiste qu'est Henmi, voir le chapitre IV, *ibid.*, p. 137-164.

⁶⁸ « En un mot, on m'enlevait peu à peu les mots durant ces dix années. [...] Je ne pouvais plus énoncer des mots qu'avec prudence. » 「ひと言でいえば、言葉が奪われていく十年だった。(略) うかつに言葉を発することができなくなっていた。」 Kimura Yûsuke, « *Kiwa ni kurasu monotachi no jûnen* » 「きわに暮らす者たちの十年」 (Les dix années de ceux qui vivent en marge), *Subaru*, avril 2021, p. 180-189 (citation, p. 187).

⁶⁹ « À ce moment-là, j'ai senti l'irritation de ne pas pouvoir dire avec les mots, non, l'autocontrôle qui m'a interdit de le faire puis s'est transformé en une gêne endurcie. » 「その時、言葉にできないもどかし

Elle remarque « le dysfonctionnement des mots, la perte de sens »⁷⁰ dans le discours des médias concernant la crise nucléaire.

Dans le texte de Furukawa, le narrateur explicite l'autocensure pesant sur son imagination. Il rejette à plusieurs reprises une image qui lui est venue de façon spontanée, en la jugeant inacceptable. Citons deux exemples. Le premier est tiré de la scène d'ouverture. Le narrateur aperçoit le musée « Nos Amis les OVNI » sur la carte de la côte de Fukushima, ce qui lui a rappelé la scène de son roman dans l'incipit. En lisant une notice qui accompagne le nom du musée : « l'Allée des OVNI et ses statues d'extraterrestres »⁷¹, il continue :

Un instant, il m'est apparu comme une évidence que je devais me rendre là-bas, l'instant d'après j'ai rejeté l'idée avec horreur. Qu'est-ce que j'espérais y voir ? Pendant un instant, de quoi avais-je rêvé ? De statues d'extraterrestres par terre, abattues, effondrées, en poussière ? Que tout soit détruit, et non pas épargné par miracle, en tout cas.⁷²

Imaginer un tel effondrement après le séisme ne paraît pas exagéré. Mais le narrateur se le reproche. La répétition des termes soulignés, « instant » (*isshun, shunkan*), montre la vigilance avec laquelle il examine sa pensée. Elle participe, avec les interrogations directes, à produire une tension dans le discours. Le verbe « *daki suru* », traduit ici par « rejet[ter] avec horreur », signifie « jeter définitivement » au sens littéral et « cracher dessus avec mépris » au sens figuré⁷³. Il est aussi employé dans un autre passage, lorsque le narrateur cherche un temple shintoïste sur les ruines après le tsunami :

Et le sanctuaire, alors, où est-il ?

Aussi loin que l'on regarde, il n'y a rien.

Pas même un torii. Ni même les pieds d'un torii. Il n'y a rien debout. Je n'ai rien trouvé dans les limites de mon champ visuel. Rêvais-je d'un paysage genre sanctuaire d'Itsukushima ? Méprisable imagination, méprisable imagination que la mienne, je pense.⁷⁴

さ、いや、言葉になどしてはいけないのではないか、という自制が生まれて、私の中で硬いしこりとなったようだ。」 Kirino Natsuo, « Nani mo shinjirarenai » 「何も信じられない」 (Je ne peux rien croire), *Shinchô*, avril 2012, p. 205.

⁷⁰ 「言葉の不全や意味の欠落」 *Ibid.*

⁷¹ Furukawa Hideo, *Ô chevaux, op. cit.*, p. 6. 「UFO道」「宇宙人像」 (Original, p. 4).

⁷² *Ibid.* 「私は一瞬、そこにも足をむけなければならないと当然のように思って、次の瞬間、この判断を唾棄した。私はいったい何を望んだのか？ いまの一瞬、私が望んだのは宇宙人が倒れ、崩れ、ガラガラとバラバラと砕けている情景ではなかったのか。破壊されていないことよりも、破壊されていることを。」 (Original, p. 4). Nous soulignons.

⁷³ Voir l'entrée : « da-ki » だ-き 唾棄, *Nihon kokugo daijiten, op. cit.*

⁷⁴ Furukawa Hideo, *Ô chevaux, op. cit.*, p. 71. 「ところで神社はどうなのだ。 / 遠望しても、ない。 / 鳥居の一基たりとも。あるいは左右の柱のどちらかたりとも。建つものはないのだった。眺

Le sanctuaire d'Itsukushima à Miyajima est un site touristique et pittoresque, connu pour son portique rouge au bord de la mer. Son évocation sur le lieu dévasté peut en effet paraître indécente. Mais au lieu de passer cette image sous silence, le narrateur *accuse* son imagination dans les deux sens du terme, la critique comme méprisable (*daki subeki*). Dans l'expression soulignée, deux pronoms de la première personne sont utilisés, « *ore* » comme possesseur de l'imagination et « *watashi* » comme le sujet du verbe « penser » (*omou*). Cela semble traduire à la fois une mise à distance de l'imagination et une tension dans l'énonciation.

Furukawa évoque ailleurs une certaine crainte par rapport à son imagination qui paraît prémonitoire de la tragédie réelle. Dans sa chronique, il note plusieurs coïncidences⁷⁵. Peu avant le 11 mars, il a commencé à préparer un nouvel épisode du roman « Kuroi Ajiatachi » (Les Asies noires)⁷⁶ en cours de publication en feuilleton dans une revue. Dans cet épisode intitulé : « Il n'est pas certain que la terre demeure immobile »⁷⁷, il allait mettre en scène un énorme séisme qui secoue l'île de Bornéo. Mais il a abandonné le plan tout comme le titre après le séisme réel. Par ailleurs, il avait donné à deux expositions en collaboration, prévues initialement en mars et en avril 2011, ces titres : « Hosô dôro no kieta sekai » (Le monde où les routes goudronnées ont disparu) et « E Tôhō kyôfutan » (Conte peint d'horreur de l'Est)⁷⁸. Lorsque la catastrophe a emporté des routes sur la côte est du Tôhoku et précipité l'Est du pays dans la terreur, il s'interroge :

Encore. Encore une mauvaise prédiction.

Mon imagination ne fonctionne-t-elle que pour une telle chose ? Ne contribue-t-elle qu'à une chose pareille ?

Le 22 du mois dernier, après avoir terminé et remis le texte des *Démons du roman* à l'éditeur, j'ai été délivré de mon obsession qui ne pouvait être qualifiée que de "chaos". J'ai vraiment éprouvé ce sentiment. J'ai fixé l'espoir et essayé d'avancer dans cette direction. Or, j'ai entendu une voix. Peux-tu écrire des romans ? Y a-t-il assez de créativité dans l'imagination de romans, qui mérite d'être transmise aux autres ?

望の内側には見出されないのだった。私は巖島神社いつくしまのような光景を夢想したのか。唾棄すべき想像力、唾棄すべき俺の想像力、と私は思う。」 (Original, p. 57). Nous soulignons.

⁷⁵ Rappelons que Kimura Saeko mentionne aussi ces coïncidences entre l'écriture et la réalité qui aurait déstabilisé l'auteur. Voir Kimura Saeko, *Sonogo no shinsaigo bungakuron*, op. cit., p. 18-19.

⁷⁶ Ce roman n'est pas édité en livre, comme nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction de cette thèse, *supra*, p. 22.

⁷⁷ 「陸おかは微動だにしないわけではない」 Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, op. cit., p. 36 ; voir l'annexe 1 de cette thèse, p. 456.

⁷⁸ 「舗装道路の消えた世界」 「絵東方恐怖譚」 *Ibid.*, p. 49, 50 et 51 ; voir l'annexe 1 de cette thèse, p. 464, 466 et 467.

Recueillons cette voix avec plus de précision – avec les nuances. La voix a dit : « dans ton imagination de roman ». Elle a dit obstinément avec persistance : « dans ton imagination, Furukawa ». La visée de la critique était un certain livre. C'était, alors concrètement, un certain livre. Le roman du Tôhoku que j'avais publié en 2008 – roman justement des six départements du Tôhoku, *La Sainte Famille*. Ce *mega novel* dont le manuscrit a atteint deux mille feuillets.⁷⁹

Ce passage de sa chronique, daté du 22 avril, peut se rapprocher de certains passages d'*Ô chevaux*, avec la même voix qui émet des injonctions. Les interrogations soulignées montrent que l'auteur doute de l'utilité d'une « mauvaise prédiction » (*ashiki yogen*), de la créativité de son imagination à l'égard du lecteur, de la possibilité de faire sens pour lui. Dans un autre passage plus loin, il exprime son sentiment d'éloignement vis-à-vis de la région sinistrée. En rentrant de l'inauguration de l'exposition : « Hosô dôro no kieta sekai » (Le monde où les routes goudronnées ont disparu) qui a finalement eu lieu le soir du 23 avril, il écrit : « Alors surgit la négation de soi. La négation de soi comme une pluie torrentielle. Pourquoi je suis ici ? Pourquoi je ne suis pas là-bas ? »⁸⁰, tandis que la météo annonce des pluies violentes sur tout le Japon, notamment sur la côte Pacifique du Tôhoku. On peut penser que la mise en cause de l'imagination chez Furukawa relève non seulement de la pression externe, mais en particulier de ce qu'il ressent, comme écrivain, face à la catastrophe.

Relais narratif

L'introduction de Gyûichirô est l'élément le plus décisif pour la mise en *procès* de l'imagination et de l'écriture de fiction. Nous nous proposons de l'interpréter comme une métalepse narrative et figurale qui ne relève pas du réalisme magique ou d'un jeu de transgression. Ce personnage semble jouer un rôle de relais narratif sur le plan de

⁷⁹ 「まただ。また悪^あしき予言だ。／ 僕の想像力はこんなことのためにしか機能していないのか。こんなことにしか寄与しないのか。／ 先月の二十二日、この『小説のデーモンたち』を脱稿、入稿して、僕は“混沌”としか形容しようのない己れの憑き物は落とした。それは実感した。希望を見据えたし、そこにむかって前進しようとした。が、一つの声が出た。小説が書けるのか。小説の想像力には他者に手渡されるに足る創造性があるのか。その声をもっと正確に——ニュアンスまで——掬いあげよう。「お前の小説の想像力には」と声は言ったのだ。「古川、お前の想像力には」と執拗に、執拗に言ったのだ。あげつらわれているのは、ある一冊だった。いまや具体的に、ある一冊だった。僕が二〇〇八年に刊行した東北小説——まさに東北六県の小説の『聖家族』だった。原稿用紙で二〇〇〇枚に及んだ、あの^{メガノベル}大著。」 *Ibid.*, p. 47 ; voir l'annexe 1 de cette thèse, p. 465. Nous soulignons.

⁸⁰ 「すると自己否定がある。土砂降りのような自己否定がある。どうしてここにいるのか。どうしてあそこにはいないのか。」 *Ibid.*, p. 50 ; voir l'annexe 1 de cette thèse, p. 467.

l'énonciation et représenter la figure d'un double du narrateur, comme l'altérité du « je » (*watashi*). Si l'on suit Françoise Lavocat, la métalepse dans le roman contemporain renvoie à « une démonstration d'omnipotence auctoriale »⁸¹ : l'auteur montre son pouvoir de renverser à tout moment l'univers de son récit. Cependant, il n'est pas certain que ce soit tout à fait le cas pour *Ô chevaux*. Parce que l'introduction de Gyûichirô est immédiatement suivie d'une contestation de l'autorité du narrateur en tant qu'auteur de *Seikazoku*. C'est aussi l'auctorialité de Furukawa, auteur de ce roman, qui est mise en cause. Voici le début du premier échange entre le narrateur et son personnage :

Et toi, qu'est-ce que tu fais ici ? Inuzuka Gyûichirô a dit : C'est parce que j'ai choisi d'être aîné pour toujours. Puis il a ajouté en patois de Fukushima : T'as compris ?
Est-ce là ce patois du Tôhoku fictif que j'avais introduit dans *La Sainte Famille* ?

— Pour toujours ? j'ai demandé.

— Tu ne comprends pas ?

— Je comprends, bien sûr.

Et je pensais avoir vraiment compris.

— Pas vrai ?

Réplique condensée de confirmation. Autrement dit : « C'est l'évidence, n'est-ce pas ? » Le silence qui suivit me ramena vers le parler standard.

— Oui, je suis [Donc, tu es] l'aîné pour toujours, quoi, j'ai dit.

— Hé, c'est moi qui l'ai dit.

— Quand ça ?

— Maintenant. Juste maintenant. Dis donc, insinuerais-tu que c'est toi qui l'as dit ?

Prétends-tu que ce sont tes paroles à toi et que je ne suis qu'un personnage de ton intention ? Ta créature ?

— Ah bon ? j'ai demandé.

— Ne joue pas trop à l'idiot, il a dit, tu vas finir par devenir fou, toi.

Je n'ai rien répondu.⁸²

⁸¹ Françoise Lavocat, *Fait et fiction*, op. cit., p. 519.

⁸² Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, op. cit., p. 80-81. 「あんたは何して此処さいるの？ すると狗塚牛一郎は、永遠の長男であることを俺は選択したからだよ、と言った。それから福島弁を添えた。わがっばい？ / それは『聖家族』に^{アレンジ}変奏されて投入された、仮想言語としての東北弁なのか。 / 私は訊いた。「永遠の？」 / 「わがんねの？」 / 「そだごど、わがんねってごどは無げども。」 / 答えながら私は、とうにわかっているのだも思った。 / 「んだばい？」短い疑問文としての同意。そうだろう？ 声調にたたえられている沈着ぶりが私を標準語の会話の次元に引き戻す。 / 「つまり、永遠の長男なんだ」と私は言った。 / 「それは俺が言ったことだよ、あんた」と彼はいった。 / 「いつ？」 / 「いま、ついさっき。それともあんたは、それはあんたが言ったことなんだと言いたい？あんた自身の発言であって、俺はあんたの被造物なんだと言いたい？」 / 「そうなの？」と私は訊いた。 / 「あんまりにも愚かな振りをしていると」と彼は言った。「じきに気が狂れるよ、あんた」 / 私は黙った。」 (Original, p. 64-65). Nous soulignons.

Au début de la citation, le discours est indirect, mais il passe rapidement en mode direct, en donnant sa voix à Gyûichirô. La scène produit une impression paradoxale à la fois d'étrangeté et de familiarité. D'une part, la présence du personnage est absolument étrangère au monde réel du narrateur et inaperçue par les trois autres compagnons dans la même voiture. D'autre part, l'emploi des tournures dialectales dans les répliques soulignées par une ligne simple semblent exprimer une certaine proximité ou complicité entre les deux protagonistes qui s'appellent l'un et l'autre par « *anta* » (tu, toi) sur un registre informel⁸³. Si le narrateur paraît perplexe, Gyûichirô semble savoir pourquoi il est là et connaître plus de choses en lui demandant plusieurs fois : « *Wagappai ?* » (Tu comprends ?) ; « *Waganne no ?* » (Tu comprends pas ?) ; « *Nda bai* » (Pas vrai ?), avec la voix exprimant son aplomb (*chinchaku buri*). Dans leur dialogue, il est question du sujet d'énonciation pour le terme « aîné éternel » (*eien no chônân*). Comme le montrent les phrases soulignées doublement, Gyûichirô affirme être celui qui a prononcé ce terme en premier dans le roman, en niant que ses paroles appartiennent à son auteur et qu'il soit sa « créature » (*hizôbutsu*). Il met ainsi en cause la position du narrateur en tant que son créateur. Mais en même temps, le narrateur semble savoir d'avance que son personnage n'est pas sa créature et fait semblant de ne pas le reconnaître, comme le montrent les expressions soulignées en pointillé.

On pourrait peut-être rapprocher cette métalepse du « sujet en procès »⁸⁴ que Julia Kristeva a théorisé : l'unité du sujet, excédée par le procès de la signifiante, se dissout à travers la « chora sémiotique », la reprise perpétuelle du mouvement du signifier. La rencontre du narrateur avec son personnage pourrait renvoyer à une « dissolution créatrice »⁸⁵ du sujet d'énonciation. Gyûichirô se désigne par « *ore* » (je) comme dans le roman antérieur, et constitue dans *Ô chevaux* l'altérité du narrateur « *watashi* » (je). Sa position d'« aîné éternel » représenterait en quelque sorte ce qui précède l'énonciateur « *watashi* » et aussi l'auteur, à savoir l'histoire, la mémoire, la langue du Tôhoku, qui sont ici liées à celles du Japon. C'est en effet Gyûichirô qui apporte pour la première fois dans le texte le langage du récit (*monogatari*), qui plus est celui d'un récit historique. Il

⁸³ Ce pronom est utilisé pour un interlocuteur inférieur avec une nuance de mépris, d'intimité ou d'affection selon la situation ou la région. Voir l'entrée : « *anta* » あんた, *Nihon kokugo daijiten*, op. cit.

⁸⁴ Voir Julia Kristeva, « Le sujet en procès », *Polylogue*, Le Seuil, 1977, p. 55-106.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 63.

interroge le narrateur : « Il faut absolument un récit ? m'a demandé Inuzuka Gyûichirô. / À partir de maintenant, je vais raconter deux histoires, dit-il. »⁸⁶.

On peut remarquer que son récit des chevaux, d'une quinzaine de pages⁸⁷, est construit dans un ordre chronologique, d'un point de vue rétrospectif et synthétique. Le narrateur intradiégétique sait animer sa narration, s'adressant fréquemment au narrateur par « *anta* » (tu, toi), alors que ce dernier ne prend plus la parole. La position du « *watashi* » est ainsi mise en retrait durant la narration par le « *ore* ». Sa conscience est aussi mise à distance. Par exemple dans le passage suivant, Gyûichirô aborde l'introduction des chevaux au Japon, en faisant les remarques suivantes :

Et encore une fois tu fais un rapport avec le *Kojiki*, sans doute. Que l'île de Honshû y est désignée sous le nom d'Ooyamatotoyoakizushima et qu'on y fait le récit de la naissance des îles. Mais qu'en fait cette « île » ne désigne que le « territoire autour de la capitale impériale » et n'inclut pas le Tôhoku. Que, depuis l'origine, le Tôhoku ne fait pas partie de l'île de Honshû. Voilà ce que tu dois être en train de te dire. Tu es en train de faire des équilibres bizarres avec ce qu'il y a d'heureux et de malheureux au fait d'être exclu du mythe.⁸⁸

Le personnage semble lire la pensée du narrateur et reprendre de façon objective ses idées déjà exprimées au début du texte. La dernière phrase soulignée suggère un regard quelque peu critique sur le fait que le narrateur dispose de plus de « marge » (*yohaku*) pour imaginer et réinventer l'histoire du Tôhoku. Comme le montrent les trois répétitions du pronom « *anta* » (tu, toi), souligné doublement, le récit de Gyûichirô est marqué par la deuxième personne. Ce relais narratif permet au narrateur de relativiser le discours de « *watashi* ».

Avec l'introduction de Gyûichirô, la mémoire et l'imagination entrent en jeu ensemble. Au début du texte, le narrateur cite trois scènes de *Seikazoku* en tant qu'éléments de sa propre mémoire, avec la formule identique : « Il y a cette scène »⁸⁹. Pourtant, après l'introduction de son personnage, il reconnaît à ce dernier une mémoire

⁸⁶ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, op. cit., p. 102. 「「物語が必要か？」 狗塚牛一郎は私に問う。 / これから二つの話をしよう、と彼は言う。」 (Original, p. 84).

⁸⁷ *Ibid.*, p. 102-119. (Original p. 86-99.)

⁸⁸ *Ibid.*, p. 111. 「あんたはさらに、『古事記』もまた連想するだろう。そこでは本州が^{おおやまとよ}大倭豊秋津島^{あきづしま}と名指され、島の誕生が物語られている。しかし、実際にはその島は「畿内のある場所」と認識されているだけで、東北地方は入っていない。初めから東北は本州にすら「ない」のだと。あんたは思ったりするんだろう。あんたは神話の視界から外れていた^{まこと}現実の幸と不幸を、不思議な、珍妙な秤にかけたりもするんだろう。」 (Original, p. 92). Nous soulignons.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 5, 9 et 40. 「こんなシーンがある。」 (Original, p. 3, 6 et 31).

qui lui est propre : « Mais il n'est pas ma créature. / Même s'il a bien les mains déformées que je lui ai données. / Il a une mémoire à lui. / Il n'est pas ma créature. Lui, Gyûichirô. »⁹⁰, en citant ensuite deux autres scènes du roman antérieur avec ces formules : « J'ai ce souvenir, dit-il » ; « Il a ce souvenir »⁹¹. L'auteur semble suggérer que la mémoire représentée dans *Seikazoku* appartient à une mémoire qui le précède et à laquelle seule l'imagination peut accéder. La seconde introduction de Gyûichirô marque clairement la relance de l'imagination. Après avoir annoncé l'abandon de son histoire du voyage à Fukushima, le narrateur affirme :

Je veux écrire des choses concrètes. Je veux écrire des choses que je peux voir. Je veux peindre les scènes qui « sont » dans ma tête, conformément aux ordres de ma nécessité intérieure, et cette action a besoin de mon imagination comme moteur. De la bonne imagination ?

En moi, il est là, écrirai-je.

Dans la région de Sôma, peu importe où. Mais il est là, dans un sanctuaire de haut rang.⁹²

La phrase soulignée reprend l'énoncé présent dans la scène de la première introduction du personnage⁹³. Ici, le narrateur insiste sur son désir et sa volonté d'écrire sa vision en répétant les termes soulignés doublement. S'il assume maintenant son imagination, on peut se demander ce que signifie « la bonne imagination » (*yoki sôzôryoku*). Le *kanji* utilisé pour le terme « *yoki* » (bien) renvoie au bien moral ou éthique. La question semble porter non pas sur le contenu de l'imagination, mais sur sa fonction comme « moteur » (*enjin*) de l'écriture qui est sollicitée par la « nécessité intérieure » (*naimen no hitsuzensei*). Cette nécessité rappelle « la dure loi de la création, qui est de “rendre” de la façon la plus parfaite la vision du monde qui anime la voix narrative », et que Paul Ricœur souligne comme l'envers de la liberté du récit fictif par rapport au récit historique⁹⁴.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 94. 「しかし彼は私の被造物ではない。／ 私が与えてしまった異形^{いぎょう}の、変形した拳を持ってはいるけれども。／ 彼には彼の記憶がある。／ 被造物ではない。彼、牛一郎は。」 (Original, p. 77).

⁹¹ *Ibid.*, p. 94 et 98. 「こんな記憶がある、と彼は言う。」 「こんな記憶がある。」 (Original, p. 77 et 80).

⁹² *Ibid.*, p. 149. 「私は、具体的に書きたい。私は、私に見えているように書きたい。私は内面の必然性が命じるままに脳裡に「ある」と思える情景を描出したいのだし、そうした行為はきっと想像力をエンジンとする。善き想像力？／ 私は、彼がいる、と書く。／ 相馬地方の、どこでもいいのだ、しかしながら社格の高い神社に彼はいる。」 (Original, p. 126-127). Nous soulignons.

⁹³ Voir la citation plus haut dans « 1.1. Entre fiction et non-fiction », p. 103.

⁹⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit, t. III, op. cit.*, p. 347.

Ainsi, on peut penser que la métalepse de Gyûichirô relèverait moins de la manifestation de l'auctorialité de Furukawa que de sa tentative d'écrire la vision la plus vraie de son expérience. Le relais narratif est sans doute nécessaire pour que le narrateur sorte de l'histoire de sa vie et se constitue en narrateur hétérodiégétique et impersonnel à la fin du texte en assumant pleinement son imagination. Si l'auteur a convoqué ce personnage de figure mi-humaine et mi-animale, on peut supposer que c'est aussi pour relater l'histoire des chevaux d'un point de vue autre que celui du narrateur humain. La rencontre impossible entre le narrateur et Gyûichirô réinscrit *Seikazoku* dans le contexte post-catastrophe, en montrant que l'écriture après le désastre n'était possible qu'avec une reprise de la mémoire disparue du Tôhoku, incarnée par le personnage, et une mise en *procès* de l'écriture et de l'imagination.

3.3. Un chant pour la zone

Motifs de ritournelle

Pour une dernière analyse d'*Ô chevaux*, nous examinerons le motif du chant dans ce récit. Nous utiliserons ici le terme de motif pour sa polyvalence, le considérant à la fois comme un réseau thématique et comme une unité fonctionnelle⁹⁵. *Ô chevaux* reprend plusieurs motifs principaux de *Seikazoku* et les transforme en des motifs de ritournelle qui semblent esquisser une trame à la fois métafictionnelle et métatextuelle. Nous renvoyons ici pour la notion de la ritournelle aux propositions de Gilles Deleuze et Félix Guattari : la ritournelle naît du chaos, tend vers le cosmos, opère la territorialisation puis la déterritorialisation en dessinant des lignes de fuite⁹⁶. On peut noter deux points en particulier : elle a un rapport essentiel avec la terre, « avec un Natal, un Natif »⁹⁷ ; « [i]l ne s'agit plus d'imposer une forme à une matière, mais d'élaborer un matériau de plus en plus riche [...] ce qui fait tenir ensemble des hétérogènes, sans qu'ils cessent d'être hétérogènes »⁹⁸. Concernant l'œuvre de Furukawa, Yamamoto Ryôsuke relève une telle

⁹⁵ Voir Jean-Marie Schaeffer, « Motif, thème et fonction », dans O. Ducrot et J.-M. Schaeffer (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, 1995, p. 638-639.

⁹⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « 11. 1837 – De la ritournelle », *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 381-432. Voir aussi, François Zourabichvili, « Ritournelle (différence et répétition) », *Le Vocabulaire de Deleuze*, *op. cit.*, p. 74-76.

⁹⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 384.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 405-406.

puissance de la ritournelle avec l'exemple du roman *Namu rokkunrôru* (2013)⁹⁹ : ce récit agence la musique rock et l'animal qui l'écoute à travers le mouvement cyclique d'un soutra récité et de la métempsychose bouddhique, pour explorer « la possibilité de rédemption et de salut du point de vue interne à l'Histoire »¹⁰⁰.

Dans *Ô chevaux*, les chansons des Beatles, en particulier *Strawberry Fields Forever* et *Tomorrow Never Knows*¹⁰¹, forment un motif principal de ritournelle. Elles sont avant tout rattachées à l'univers de *Seikazoku*¹⁰². Dans l'incipit, les deux frères imaginent un partage cosmique de *SFF* avec les extraterrestres¹⁰³. Un peu plus loin, le narrateur souligne la tonalité obsédante de la chanson : « Maintenant que la mélodie avait circulé dans mon cerveau, elle ne s'arrêterait plus. Je l'entendais. Je l'entendrais probablement pour toujours. *Forever*. »¹⁰⁴ Les paroles de la chanson ne sont pas citées, mais cette évocation de la mélodie tournoyante peut rappeler le refrain : « Nothing is real », comme pour refléter la situation irréaliste de la catastrophe. Ensuite, le narrateur cite une autre scène de son roman, liée à *TNK*, sans se rappeler pourtant la mélodie : « Je me souviens de la scène, mais la mélodie de *Tomorrow Never Knows* ne me revient pas, je n'y peux rien »¹⁰⁵. Si *SFF* marque le début du texte, *TNK* réapparaît à la fin comme nous le verrons plus loin¹⁰⁶.

Ces chansons s'insinuent en filigrane dans l'histoire du voyage à Fukushima. Elles entrent dans la thématique du déplacement et semblent participer à dessiner un territoire

⁹⁹ Sur ce roman, voir l'introduction de cette thèse, *supra*, p. 20, 22 et 25. Nous aurons l'occasion de le mentionner plus loin dans le chapitre III, « 2.1. Visions psychédélicques », p. 349-350.

¹⁰⁰ « L'imagination autour de l'animal et de la musique, se lie à la pensée bouddhique de la métempsychose, dégage progressivement la possibilité de rédemption et de salut du point de vue interne à l'Histoire » ; « Entendre "la ritournelle" dans des refrains de rock'n'roll, et, pour ce faire, transformer l'animal en celui qui écoute et chante le rock'n'roll. Ce serait le point crucial du "miracle" raconté dans *Rock'n'roll salvateur en vingt et un soutras*. » 「動物と音楽をめぐる想像力は、仏教の輪廻思想と結びつき、歴史の内側にある生の贖罪と救済の可能性を引き出していく。」 「ロックンロールのリフレインに「リトルネル」の響きを聞き取ること、そのためにも、動物がロックンロールを聞き、歌うものへと変容すること。これが、「南無ロックンロール二十一部経」で語られる「奇蹟」の枢要ではないだろうか。」 Yamamoto Ryôsuke, *Shôsetsu wa kanryû suru*, *op. cit.*, p. 188 et 194.

¹⁰¹ Les titres seront abrégés en *SFF* et *TNK* à partir de la deuxième occurrence.

¹⁰² Parmi les cinq scènes du roman antérieur, qui sont citées dans le texte, trois concernent des chansons des Beatles. Voir Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 5-6, 7-10 et 98-99. (Original, p. 3, 6-7 et 80-81.)

¹⁰³ Voir la citation plus haut dans « 1.1. Entre fiction et non-fiction », p. 97.

¹⁰⁴ Furukawa Hideo, *Ô chevaux op. cit.*, p. 7. 「旋律はいちど脳裡に流れ出すと、もう止まない。私は聞いている。もしかしたら永遠に聞いている。永遠に。」 (Original, p. 5).

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 10. 「思い起こしたシーンはあるのに、『トゥモロー・ネバー・ノウズ』の旋律はどうしてだか脳裡に甦らない。」 (Original, p. 8).

¹⁰⁶ Voir *infra*, p. 207-210.

de fiction dans l'écriture. Pendant le trajet de Tokyo à Fukushima, le narrateur éprouve « une intense sensation [de flottement] » dans la voiture qui « glisse, comme un objet volant »¹⁰⁷. Cette impression est soulignée après l'introduction de Gyûichirô :

Nous roulions comme un corps volant. J'ai exprimé par des mots cette impression de flotter [...] Depuis que le soleil s'était couché, le déplacement dans cette voiture de location était trop fluide, j'avais l'impression de flotter au-dessus du sol pour l'éternité. Le mot *forever* était un peu trop parfaitement adapté à la situation.¹⁰⁸

Le terme « *forever* » (*fôebâ/eien*) fait allusion à *SFF* et au personnage, « aîné éternel ». La voiture dans laquelle se déroule toute la rencontre avec Gyûichirô paraît ici déterritorialisée, constituer un espace intermédiaire entre réalité et fiction. Dans le récit du voyage à Fukushima, on peut remarquer un leitmotiv : la « petite voiture immatriculée à Kashiwa »¹⁰⁹, qui revient une dizaine de fois au total, notamment à la reprise de la narration interrompue. Le nom de la ville Kashiwa, littéralement « chêne mâle du Japon », peut rappeler *kashiwade*¹¹⁰ qui désigne le geste rituel de frapper dans ses mains pour prier devant un temple shintoïste. Le véhicule semble ainsi porté par la ritournelle de *SFF* et rouler dans un espace intermédiaire entre des mondes hétérogènes, réel, fictionnel, sacré. On peut citer un passage qui montre une sorte de télescope narratif, déclenché par la chanson. Lorsque le narrateur se trouve à Central Park, il débouche sur une place appelée « Strawberry Fields Forever ». Il abandonne alors son histoire à New York :

Le roman m'appelle, je le sais. Le roman m'appelle. C'est pourquoi je retourne à Fukushima. À partir d'ici, par ce texte, je reviens à Fukushima. Je ne rentre pas au Japon.

¹⁰⁷ Furukawa Hideo, *Ô chevaux, op. cit.*, p. 45. 「強烈な浮遊の感覚」 「滑らかに、飛行物体じみて。」 (Original, p. 35). Cette sensation marque d'emblée le départ de Tokyo : « Nous partons en pleine nuit. À quatre, dans une petite voiture immatriculée à Kashiwa. Une voiture de location. [...] Dehors, néanmoins, c'est la nuit, une nuit profonde, et dans la voiture, l'écran du navigateur GPS brille. Sur le tableau de bord. Ici, pas de "temps du *kamikakushi*", mais des décrochages apparaissent ». *Ibid.*, p. 43. 「私たちは真夜中に出発する。柏かしわナンバーの小さな車に四人で乗り込む。レンタカーだった。(略) かし窓外にあるのは夜だ、明らかな深更しんこうであって車内ではカーナビゲーションの画面が光っている。ダッシュボードで。ここには“神隠しの時間”はないが揺らぎは生じている」 (Original, p. 33-34).

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 81-82. 「走りは飛行物体じみていた。浮揚の感覚、と私は言語化した。(略) 私はこの夕刻を過ぎてからのレンタカーでの移動が度を過ぎて滑らかだ、さながら空中浮遊だと感じつづけていた。永遠フォーエバーにとのフレーズが合いすぎる。」 (Original, p. 66-67).

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 43, 51, 62, 68, 77, 99, 119, 133 et 139. 「柏かしわナンバーの小さな車」 (Original, p. 33, 40, 49, 55, 62, 81, 99, 112 et 117).

¹¹⁰ Voir l'entrée : « *kashiwa-de* » *かしわ*-で 柏手・拍手, *Nihon kokugo daijiten, op. cit.*

Ce type d'événement ne mérite pas d'être écrit. D'ailleurs, je suis toujours dans la petite voiture immatriculée à Kashiwa.¹¹¹

La narration du voyage à New York appartient au discours factuel. Mais le souvenir de la chanson semble reterritorialiser l'écriture dans le « roman » (*shōsetsu*). Dans ce passage métanarratif, on peut remarquer cinq occurrences du pronom « je », souligné : quatre « *watashi* » et un « *ore* » à la deuxième occurrence, complément d'objet du verbe « appeler ». Ici, il ne semble plus avoir de tension entre ces deux formes ni de division du sujet.

L'autre chanson, *TNK*, est associée au motif de l'oiseau. Lors de la première mention, le narrateur rappelle : « un effet sonore qui ressemble au cri de la mouette »¹¹². Si l'oiseau est un « corps volant » (*hikō buttai*) comme la voiture, il est lié au *torii*, portique rouge qui marque l'entrée dans un sanctuaire. Le terme de *torii* est composé de *tori*- (oiseau) et *-i* (être là) et signifie étymologiquement le perchoir¹¹³. Dans *Seikazoku*, le *torii* représente le passage vers le monde invisible ou souterrain, et les femmes de la famille Inuzuka portent des noms d'oiseaux¹¹⁴. Dans *Ô chevaux*, le narrateur évoque un oiseau dès la première scène. Lorsqu'il referme l'atlas du Tôhoku : « Pan ! a dit l'atlas relié. / Ou Flap ! peut-être. En tout cas un bruit d'aile de grand oiseau. »¹¹⁵. Cette évocation peut être une allusion aux « *karasu-tengu* », créatures légendaires, mi-hommes et mi-corbeaux, qui inspirent des visions à Gyūichirō¹¹⁶. Il est possible aussi qu'elle

¹¹¹ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, op. cit., p. 133. 「小説が呼んでいる、と私にはわかった。俺を小説が呼んでいる。だから私は福島に戻る。ここから、この文章で、あの福島に戻る。私は日本に帰国するのではない。そんな出来事の描写はいらない。そもそも私はまだ柏ナンバーの小さな車内にいるのだ。」 (Original, p. 112). Nous soulignons.

¹¹² « C'est une chanson psychédélique avec des passages en boucle et effectivement un effet sonore qui ressemble au cri de la mouette. » *Ibid.*, p. 9. 「このサイケデリック・ソングにはテープ・ループが用いられていて、たしかにカモメに聞こえる音響効果が入っている。」 (Original, 6).

¹¹³ Voir l'entrée : « *tori-i* » とり-い 鳥居, *Nihon kokugo daijiten*, op. cit. ; « 349. *Torii* 鳥居 », dans Iwao Seiichi et al., *Dictionnaire historique du Japon*, op. cit., vol. 19, 1993, p. 132. URL : www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1993_dic_19_1_947_t1_0132_0000_2.

¹¹⁴ Shirakiji シラキジ, *Hakuchō* はくてう, *Raichō* らいてう, *Kanaria* カナリア qui renvoient respectivement au faisan blanc, au cygne, au lagopède et au canari. Voir aussi le résumé du roman plus haut, p. 91-92.

¹¹⁵ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, op. cit., p. 7. 「製本されている地図帳はバタリと言う。 / あるいはバサリと言う。まるで何らかの巨鳥の羽搏きのように聞こえる。」 (Original, p. 4).

¹¹⁶ « Devenu grand, il a des visions. Il tombe nez à nez avec des *karasu-tengu* ailés. » *Ibid.*, p. 98. 「しかし彼は長じてから異類をみてしまう。翼のある鳥天狗に邂逅してしまう。」 (Original, p. 80). Le terme *karasu-tengu* 鳥天狗 est composé de *karasu* (corbeau) et *tengu*. Citons la note du traducteur : « Créatures mythologiques ayant la forme de corbeaux, acolytes des *tengu*, dieux mineurs des montagnes »,

renvoie au *yatagarasu*¹¹⁷, corbeau mythologique à trois pattes qui figure dans le *Kojiki*, comme ce recueil des mythes est mentionné à plusieurs reprises. D'autre part, le narrateur cherche des *torii* et des oiseaux blancs pendant son voyage à Fukushima. Dans un passage, il affirme son désir de « toucher pour de vrai un sanctuaire qui “fût” réellement » avec un *torii* debout¹¹⁸. Et il remarque, à deux reprises, l'absence d'oiseaux blancs en même temps que la présence de corbeaux¹¹⁹. Toutes ces mentions évoquent un lien symbolique entre ces oiseaux et l'espace religieux, sacré, qui fait l'objet de la quête du narrateur.

Chanter la terre

Outre les chansons des Beatles, *Ô chevaux* présente deux chants de nature différente, mais en rapport avec le processus d'écriture chez le narrateur. Le premier est une chanson populaire. Dans la première partie du récit, le narrateur assiste au concert de son ami musicien à Tokyo. Il souligne d'abord le retour de la musique après la catastrophe¹²⁰, puis décrit le spectacle :

Mon ami a commencé à chanter. Une condensation d'émotion l'habillait, on le voyait trembler et ce tremblement était le pilier de sa vie, son axe, son temps. On voyait qu'il

ibid. Voir l'entrée : « karasu-tengu » からす-てんぐ 烏天狗, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.* ; « 205. Tengu 天狗 », Iwao Seiichi *et al.*, *Dictionnaire historique du Japon*, *op. cit.*, vol. 19, 1993, p. 75. URL : www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1993_dic_19_1_947_t1_0075_0000_3.

¹¹⁷ Voir l'entrée : « yata-garasu » やた-がらす 八咫鳥, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.* Dans le *Kojiki*, il guide le premier empereur légendaire, Jinmu, vers le pays de Yamato. Voir Nathalie Cazal, « Yatagarasu, le corbeau à trois pattes », dans C. Rabel *et al.*, (dir.), *Dans l'atelier de Michel Pastoureau* [en ligne], Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2021, p. 162-165. DOI : 10.4000/books.pufr.29542.

¹¹⁸ Furukawa Hideo, *Ô chevaux op. cit.*, p. 74. 「きちんと「ある」神社には触れたかった。」 (Original, p. 60).

¹¹⁹ « [D]eux ou trois corbeaux qui volaient ensemble. Des corneilles noires plutôt. [...] Pas un seul oiseau de mer » ; « Une nuée d'oiseaux y sont perchés. Noirs. Des corneilles noires. Je sens qu'elles sont anormalement nombreuses. Des dizaines, mais peut-être devrais-je donner un nombre à trois chiffres. Il y en a partout, en permanence. Environ un kilomètre plus loin, environ cent mètres plus loin, toujours pas d'oiseau marin blanc. J'ai vérifié sur la carte. Un sanctuaire shinto devait se trouver en principe juste en bordure du rivage. Un sanctuaire et donc un torii. » *Ibid.*, p. 51-52 et 70. 「二羽三羽と群れて舞っているのは鳥^{からす}だった。ハシボソガラスだった。(略)カモメの仲間は一羽もいなかった。」 「そこに群れる鳥たちがいる。黒い。ハシボソガラスだ。異様な数だと感じる。何十羽いるのか、いや桁数は三桁に達するのか。どこまでもいる。いつまでもいる。あと約一キロ、あと何百メートル、それでも白い海鳥はいない。私は地図を確認した。ほとんど海に臨むように社^{やしろ}が建つはずだった。神社があるはずで、だから鳥居があるはずだった。」 (Original, p. 41 et 56-57).

¹²⁰ « Nous en avons tous besoin. Du retour de la musique dans notre quotidien, ou du retour quotidien de la musique, peut-être. Nous en avons besoin du fond du cœur. » *Ibid.*, p. 16. 「皆、求めていたのだ。こうして音楽が日常に帰ってくることを、もしかしたら日常に音楽が帰ってくることを、心の底から求めていたのだ。」 (Original, p. 12).

y mettait toutes ses tripes. Il disait « La réalité, tu parles ! » Il chantait, le corps contorsionné. Il chantait : « Cours ! »

Sous la pluie radioactive
Je danse
Sur le rythme sans fin de la pluie
Sur le rythme de mon cœur qui n'arrête pas de hurler
Encore une fois
De plus en plus vite¹²¹

Il s'agit d'une chanson composée plusieurs années auparavant. Mais le texte prend une nouvelle signification. La description du corps du chanteur semble faire écho au corps décrit dans la chanson, produisant un effet de refrain avec la répétition des termes soulignés. La chanson de son ami aurait encouragé le narrateur à commencer l'écriture de son texte. Car, juste après ce concert daté du 9 avril, donc après le voyage à Fukushima, il dit : « Je pense faire quelque chose pour avancer »¹²², comme une allusion à la rédaction du manuscrit qui débute le 11 avril.

L'autre chant relève de la poésie. Si l'auteur a cherché à inventer un mythe propre au Tôhoku, région absente du *Kojiki*, dans *Seikazoku*, il semble chercher à conférer à *Ô chevaux* une dimension poétique, tel un chant dédié à la terre sinistrée. On peut d'abord remarquer que la zone contaminée et isolée représente un nouveau territoire. En regardant les nouvelles de la crise nucléaire à la télévision, le narrateur décrit plusieurs cercles concentriques autour des deux centrales de Fukushima : « le “grand” cercle donc, produit une sorte de *coronna* solaire, [...] comme le soleil de la centrale Fukushima Daiichi. Le Nouveau Japon. Le pays du soleil. »¹²³ Sur la route de Fukushima, il évoque la divinité du soleil à propos du nom d'un temple : « Amaterasu-Ômikami, la Grande Déesse qui illumine le Ciel »¹²⁴, en même temps que le *Kojiki*. Ensuite, il s'interroge devant les rizières inondées d'eau de mer qui reflètent la lumière du soleil couchant :

Comment meurent les rizières ? Pourquoi meurent-elles ainsi ?

¹²¹ *Ibid.*, p. 16-17. 「友人は歌いはじめた。彼の全身が凝縮された感情をまとって、^{いのち}生命の棒とも、軸ともなり、時おり身震いするのがわかった。渾身の思いを込めているのが^み見てわかった。現実なんて、と彼は言った。歪んだからだで、と彼は歌った。駆けぬける、と彼は歌った。／放射能の雨に打たれて／踊りつづける／終わりのない雨のビートに／鳴り止まない胸のビートに／もう一度／スピードを上げて」 (Original p. 12-13). Nous soulignons.

¹²² *Ibid.*, p. 17. 「私は、一步を踏み出すことを考えている。」 (Original, p. 13).

¹²³ *Ibid.*, p. 31. 「“大きな円”が太陽のコロナのように附いて、(略)福島第一原発は太陽のようでもある。日の国。新しい日本国。」 (Original, p. 24). Dans ce passage, le terme « cercle » (*en*), répété une dizaine de fois, peut évoquer son homonyme, *yen* (*en*), unité monétaire du pays.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 74. 「^{あまてらすおおみかみ}天照大御神」 (Original, p. 60).

[...]

Et puis le *Kojiki*. Je me dis : Prier pour une bonne récolte de céréales, à commencer par le riz, n'était-ce pas le travail des dieux et de l'empereur ? [...] Qu'est devenue la « gloire du pays » ? Comment chanter la beauté de cette terre, maintenant ? Surtout avec le second soleil qui se trouve dans le cœur, maintenant. Une centrale nucléaire qui porte le nom de Fu/ku/shi/ma. Vous pouvez lui donner un nom de divinité, à ce soleil-là ?¹²⁵

Le narrateur semble interroger la responsabilité de l'État japonais vis-à-vis de la terre qui est ignorée dans le *Kojiki*, n'est pas chantée comme la terre de Yamato, et maintenant dévastée par la triple catastrophe. Le terme « *kuni home* » (« gloire du pays ») est repris quelques pages plus loin par celui de « *Kunimi-uta* » (« Éloge du pays ») au moment de l'introduction de Gyûichirô :

Je l'ai vu, écrirai-je. Il est là, sur le siège arrière de la voiture de location, cinquième membre du groupe. Inuzuka Gyûichirô est avec nous. C'est ainsi que je commencerai mon roman. Par exemple, j'entends une voix. « Va là-bas. » « Viens ici. » S donne le signal du départ. Fait démarrer la voiture. Nous quittons maintenant le district de Kashima, ville de Minami-Sôma. Ma conscience, mes pensées passent naturellement du *Kojiki* à *La Sainte Famille*. Je pense aux poèmes des empereurs, dits *Kunimi-uta* (« Éloge du pays ») je me dis que j'ai voulu les faire sortir du cadre de la poésie *waka* traditionnelle, que j'ai voulu amener le genre à la simple poésie, chercher en eux un cri passionné.¹²⁶

C'est un passage clé où le texte bascule vers le « roman » qui démarre en même temps que la voiture, tel un décollage, quoique partiel, du récit depuis le monde réel. La voix proférant des injonctions qui réapparaît semble ici guider à la fois le voyage du « je » narré et l'écriture du « je » narrant. Quant au terme « *kunimi* », il est traduit par « observation du pays » ou « land-viewing »¹²⁷. Le chant de *kunimi* désigne le poème rituel par lequel l'empereur ou le gouverneur d'un pays célèbre la beauté de la terre pour

¹²⁵ *Ibid.*, p. 75-76. 「どうして田圃が死ぬ？ どうして、こうも死ぬ？ (略) / そして『古事記』だ。稲をはじめとする五穀の豊穰を願うのが、神々、天皇の務めではなかったのかと私は思う。

(略) 「国誉め」はどうなったのか。この国土をどう賛美するのか。おまけに核には第二の太陽がある。Fukushima を冠した原発。この太陽神は名付けうるか。」 (Original, p. 61).

¹²⁶ *Ibid.*, p. 79. 「私は見たのだと書き記す。彼がそこにいる、レンタカーの後部座席に、五人めとして。同乗する狗塚牛一郎がいる。私はそんなふうにして小説に手をつける。たとえばこんな声が聞こえる。「そこへ行け」と。それから「ここへ来い」と。S君が車を出すと合図した。走り出した。私たちは南相馬市の鹿島区を発つのだ。私は『古事記』からおのずと『聖家族』に意識を、連想を進めていた。私は天皇たちの^{くにみ}国見歌と思い、和歌という括りを外してただ単に歌と思い、求めているのは絶唱なのかとも思っていた。」 (Original, p. 64).

¹²⁷ René Sieffert (dir., trad.), *Man.yôshû : livres I à III*, Cergy : Publications Orientalistes de France, éd. UNESCO, 1997, p. 52 ; Ian Hideo Levy, *Hitomaro and the Birth of Japanese Lyricism*, Princeton N.J.: Princeton University Press, 1984, p. 25.

assurer la prospérité et affirmer son autorité sur cette terre¹²⁸. Dans le *Man.yôshû*¹²⁹, on trouve un des plus célèbres chants de *kunimi*, attribué à l'empereur Jomei (593-641) : il chante la beauté du pays de Yamato, ses monts, ses plaines de terre et ses étendues de mer d'où s'élèvent les fumées des foyers ou les mouettes¹³⁰. Comme le chant de *kunimi* ou *kuni home* avait à l'origine une fonction incantatoire dans les rites antiques¹³¹, on peut se demander si le narrateur ne cherche pas un chant susceptible d'agir sur la réalité comme pour apaiser la terre sinistrée par la parole. Le terme « *zesshō* » (cri passionné) à la fin de la citation signifie aujourd'hui couramment chanter de toutes ses forces. Mais il désigne également le plus abouti des poèmes¹³².

Tramer une coexistence

Ô chevaux tisse ainsi les motifs de la ritournelle à partir des chansons des Beatles. On peut souligner que cette ritournelle est liée au thème récurrent de l'orphelin dans l'œuvre de Furukawa et à la question de la terre natale. Dans la plupart de ses romans, les personnages principaux, même les animaux, sont des êtres sans parents comme dans *Soundtrack* (2003), *Alors Belka* (2005), *Godstar* (2007), *MUSIC* (2010), *Dogmother* (2012) ou *Aruiwa Shura* (2016) pour n'en citer que quelques-uns. Dès l'incipit d'Ô

¹²⁸ Pour une explication plus détaillée, voir Gary L. Ebersole, *Ritual Poetry and the Politics of Death in Early Japan*, Princeton N.J.: Princeton University Press, 1989, p. 23-30.

¹²⁹ Le *Man.yôshû* 万葉集, littéralement « Recueil des Dix mille feuilles », est la première anthologie de poèmes *waka*, datée d'environ 760. Voir Jean-Jacques Origas (dir., trad.), *Man.yôshû : livres I à III, t. I, op. cit.* ; Jacqueline Pigeot, « Man.yô-shû », dans J.-J. Origas (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise, op. cit.*, p. 164-167.

¹³⁰ « En ce Yamato / multiples sont les monts / mais entre tous insigne / le céleste Mont Kagu / Nous avons gravi / et Nos terres observées / sur la pleine terrestre / montent montent les fumées / sur la plaine marine / montent montent les mouettes / ah la bonne terre / que les îles d'Akizu / le pays de Yamato », René Sieffert (dir., trad.), *Man.yôshû : livres I à III, op. cit.*, p. 53. « Many are the mountains of Yamato, / but I climb heavenly Kagu Hill / that it cloaked in foliage, / and stand on the summit / to view the land. / On the plain of land, / smoke from the hearths rises, rises. / On the plain of waters, / gulls rise one after another. / A splendid land / is the dragonfly island, / the land of Yamato. » Ian Hideo Levy, *Hitomaro and the Birth of Japanese Lyricism, op. cit.*, p. 25 ; Ian Hideo Levy (tr.), *The Ten Thousand leaves: A Translation of the Man'yôshû, Japan's Premier Anthology of Classical Poetry*, Vol. I. Princeton N.J.: Princeton University Press, 1981, p. 38. 「大和には 群山あれど とりよろふ 天の香具山、登り立ち 国見をすれば 国原は 煙立ち立つ、海原は かまめ立ち立つ うまし国そ あきづ島 大和の国は」 Kojima Noriyuki et al., (dir., trad.), *Shinpen Nihon koten bungaku zenshū 4 : Man.yôshū (1)* 『新編日本古典文学全集 4 萬葉集(1)』 (La littérature japonaise classique, nouvelle édition, t. IV : *Man.yôshū* 4), Shôgakukan, 1998, p. 24-25. Disponible en ligne sur le site de Japan Knowledge.

¹³¹ Voir Tsuchihashi Yutaka, *Kodai kayō to girei no kenkyū* 『古代歌謡と儀礼の研究』 (Études de chants antiques et de rites), Iwanami shoten, 1965.

¹³² Voir l'entrée : « ze-sshō » ぜつ-しょう 絶唱・絶倡, *Nihon kokugo daijiten, op. cit.*

chevaux, le narrateur introduit le thème de l'orphelin, en qualifiant *SFF* de « chanson dédiée aux orphelins »¹³³. Au sujet de *Seikazoku*, il rappelle que ce roman représente le Tôhoku isolé et s'interroge :

Dans *La Sainte Famille*, j'ai fait comment ?

Comment m'est-il venu d'écrire le roman des six départements du Tôhoku ?

Pourquoi me fallait-il écrire le livre des six départements, comme s'ils étaient sous scellés, sous blocus ?

Je sens les choses comme un orphelin. Et pourtant, je n'en suis pas un.¹³⁴

Ce passage révèle la figure de l'écrivain-orphelin. L'orphelin est une figure représentative de « la paratopie créatrice », notion définie par Dominique Maingueneau comme une localisation impossible et paradoxale qui constitue à la fois la condition et le produit de la création, conduisant de ce fait l'écrivain à une élaboration continue¹³⁵. Dans son analyse d'*Ô chevaux*, Chiba Kazumiki remarque aussi la figure de l'écrivain-orphelin : il est nécessaire pour l'écrivain de perdre sa terre natale et sa langue pour pouvoir les retrouver comme de nouveaux matériaux d'expression¹³⁶. D'une certaine manière, *Seikazoku* renverrait à une telle reprise dans la mesure où l'auteur aborde pour la première fois sa région natale et invente un langage marqué par le parler de Fukushima. *Ô chevaux* replace cette reprise dans le contexte post-catastrophe, alors que sa région natale est menacée d'être abandonnée à son sort.

¹³³ Voir la citation plus haut dans « 1.1. Entre fiction et non-fiction », p. 97.

¹³⁴ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 34. 「けれども『聖家族』はどうだったのか。／ 私はどうして東北六県の小説を書いたのか。／ その六県が封鎖、封印されるような小説を？／ 私には孤児の感覚がある。どうしたって孤児ではないのに。」 (Original, p. 27).

¹³⁵ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, *op. cit.*, p. 85-86. Voir aussi Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire*, *op. cit.*, également le site de l'auteur, UFR : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/glossaire.html#Para> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

¹³⁶ En évoquant Nakagami et Ôe qui mettent respectivement en scène leur région natale, le critique écrit : « Mais s'ils sont devenus écrivains, ce n'est pas parce qu'ils sont nés et ont grandi dans ces terres. Ils ont repris la terre natale, en tant qu'écrivains, dans le processus de la création. Pour reprendre cette terre, il faut s'en être arraché une fois. Ce qui veut dire devenir orphelin. C'est une condition conjointe au devenir-écrivain. [...] l'écrivain doit rechoisir la langue donnée [...] en tant que langue maternelle destinée à l'expression. C'est pour cette raison qu'il lui faut la perdre une fois. » 「しかし、彼らが作家になったのは、それらの土地で生まれ育ったからではない。作家として、創作の過程で自身が生まれ育った地を選び取ったのだ。その地を選び取るためには、一度故郷から根こそぎにされねばならない。孤児になるとは、そういうことだ。それは、作家になることと相即した事態だ。(略) 所与の言語(略)を表現するための母語として選び直さねばならない。そのために作家は、一度母語を喪失する必要がある。」 Chiba Kazumiki, *Gendai bungaku wa "shinsai no kizu" o iyaseru ka*, *op. cit.*, p. 36.

Dans l'œuvre de Furukawa, le thème de l'orphelin va de pair avec celui de la communauté. Si la saga du Tôhoku invente une communauté des êtres sans généalogie, exclue de l'histoire officielle, *Ô chevaux* dessine une communauté sur un autre plan. Le narrateur qui est le cadet de sa famille comprend après la catastrophe qu'il est l'« aîné d'une famille invisible »¹³⁷ par rapport aux plus jeunes, neveux, nièces, amis. Lorsqu'il essaie d'expliquer la réalité de Gyûichirô, cette famille paraît s'étendre jusqu'à une communauté littéraire :

Sa réalité n'est ni une fabrication, ni le produit de la folie. C'est parce qu'on dit [j'affirme] que cela « n'est pas » que mes romans sont incompris ! Mais au fait, qui ne les comprend pas ? Qu'est-ce que c'est que ces pleurnicheries ? Je croyais que j'avais compris que j'étais un grand frère, moi aussi. Ah oui, c'est vrai, je suis l'aîné d'une famille invisible. Fais confiance à l'immensité de cette famille. Crois et aie confiance. Écris. C'était bien lui.¹³⁸

La phrase soulignée est elliptique. On peut la traduire littéralement en complétant les éléments implicites : j'affirme (*danjiru*) que la réalité comme celle de Gyûichirô n'est pas une fiction (*kyokô*), c'est pour cette raison que mes romans ne sont pas compris. Le narrateur considère que le corps de Gyûichirô est fictif, mais porte dans ce corps même la mémoire impossible à attester, mais non moins réelle du Tôhoku. Ce passage cité peut donner l'impression d'un discours complaisant ou autoritaire. L'interrogation rhétorique soulignée doublement semble imposer la compréhension des romans du narrateur comme une évidence. Pourtant, elle peut aussi être interprétée dans le sens contraire : n'importe qui peut comprendre chacun à sa manière.

Cette communauté est symboliquement représentée par les chansons des Beatles, connues dans le monde entier. Ces chansons traversent des espaces hétérogènes : le monde à la fois historique et chimérique de *Seikazoku*, le monde réel ou fictif d'*Ô chevaux*, mais aussi le monde avant ou après la catastrophe. Au début d'*Ô chevaux*, le narrateur cite la scène du roman antérieur, relative à *TNK*, en reliant la mémoire des personnages et la sienne :

Il y a cette scène. À propos d'une chanson des Beatles, elle aussi.
Le petit frère pose une question au grand frère. Dans quelle chanson entend-on une mouette ? Tu sais, c'est dans quelle chanson des Beatles qu'on entend le cri d'une

¹³⁷ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, op. cit., p. 19. 「見えない家族の、長男」 (Original, p. 15).

¹³⁸ *Ibid.*, p. 78-79. 「彼の現実には虚構でもなければ狂気の産物でもない。そのように「ない」と断じているから私の小説は理解されないのではないかと。しかし、誰が理解しない？ この泣き言はなんだ？ 私は自分自身が兄なのだとは悟ったのではないかと。そうだ、見えない家族の、長男なのだ。その家族の巨きさを信じる。信頼を信じる。／ 書け。それが彼だった。」 (Original, p. 63-64). Nous soulignons.

mouette dans l'intro ? Le grand frère répond sans hésiter : *Tomorrow Never Knows*. [...] Je me souviens qu'ensuite, ils vont [Ils se souviennent ensuite qu'ils sont allés] dans la ville côtière de Miyako, département d'Iwate. Le seul souvenir qu'en garde le petit frère est celui des attroupements de milans noirs, mais le grand lui dit non, à Miyako on a aussi vu les chats des mers [goélands].

Ils ont traversé Miyako.

Ils ont franchi les limites de départements, passant d'un département à un autre.

Les limites des six départements du Tōhoku.

Moi aussi, j'y suis passé. Moi aussi, comme les deux frères, j'ai vu Miyako, et pas seulement Miyako, moi aussi j'ai remonté toute la côte de Sanriku et j'ai passé la nuit dans un *business hotel* du centre de Miyako. Essentiellement pour pouvoir peindre cette scène, en définitive. La scène des deux frères. Aujourd'hui encore je reste sans voix au souvenir des innombrables malins noirs. Ils étaient comme les maîtres de la ville. Mais je regardais les images de la télé et je ne voyais pas cette Miyako-là. La ville avait disparu.¹³⁹

Comme dans la scène de l'incipit pour l'acte d'imaginer, ce passage met en abyme l'acte de se souvenir : le narrateur se rappelle la scène dans laquelle ses personnages se souviennent de leur passage à Miyako. Mais, cette fois-ci, ce souvenir réel ou fictif est confronté à la réalité post-catastrophe : la ville est détruite. Le nom de Miyako 宮古 qui évoque son homonyme, *miyako* 都, désignant la capitale, semble souligner l'importance de sa destruction. On peut remarquer que dans les expressions soulignées, le souvenir fictionnel des personnages paraît constituer une référence pour le souvenir réel du narrateur, comme s'il était plus certain, une fois inscrit dans le roman et détaché de l'expérience éphémère et personnelle. Plus tard, lorsque le narrateur se trouve à Central Park, il évoque le souvenir d'avoir chanté *SFF* comme une mémoire partagée entre lui et ses personnages, mais aussi par d'autres personnes¹⁴⁰.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 9-10. 「こんなシーンがある。やはりビートルズの楽曲に関わっている。／ 弟が兄に質問している。カモメが鳴いているのはどの歌だった？ 兄さん、たとえばさ、イントロから海鳥の鳴き声がしていたのは、ビートルズのどの歌だった？ すると兄は即答する。『トゥモロー・ネバー・ノウズ』だと。（略）二人は、それから、岩手県の港湾都市である宮古に足をむけたことを思い出しているのだ。弟はどうしてだか群れなすとび鳶を見た記憶しかないんだ、宮古では、と兄に語って、兄はいいや、ちゃんとウミネコたちを見ているぞと応じている。／ 彼ら二人は宮古を通過した。／ 県境を越えつづけるみちのり道程の一つとして。／ その県境とは、東北六県の県境だ。／ 私も通過した。その兄と弟と同様に私も宮古を見たのだし、それどころか三陸沿岸を北上したのだし、宮古市街のビジネスホテルに一泊もした。結局のところ、このシーンを描写するためだった。その兄と弟のシーンのためにだった。いまでも無数の鳶たちの勇姿としか言いようのない様子を憶えている。街の主たちぬしのようだった。しかし、テレビの報道を注視しつづけて、画面にはその宮古はない。街は消えている。」 (Original, p. 6-7). Nous soulignons.

¹⁴⁰ « Je sais que Strawberry Field est le nom d'un orphelinat. Existant réellement à Liverpool, ville côtière de la mer d'Irlande en Angleterre, chanté *forever* comme étant la source d'inspiration de la chanson des

La mélodie de *TNK* qui ne revient pas au narrateur semble être liée avec la disparition de la ville de Miyako. C'est dans la scène finale du voyage à Fukushima qu'elle lui revient, se fait entendre en même temps que les oiseaux blancs, Gyûichirô et la voix s'exprimant par injonctions. Arrivé sur une plage, le narrateur entend les cris d'oiseaux de mer, mais il ne voit que des corbeaux. Il se dirige ensuite vers la mer, découvre alors un immense attroupement d'oiseaux :

Je crains l'odeur de la marée quand elle est trop forte, alors je mouille mon doigt pour voir. C'est salé. L'air marin imprègne ma peau. Je sors mon appareil, j'ôte le capuchon de l'objectif un court instant, en retenant plus ou moins ma respiration de façon à ne pas ingurgiter l'air marin [j'ôte le capuchon de l'objectif, faisant attention à ne l'exposer à l'air marin qu'un court instant], je me mets en garde. Face à la nuée des oiseaux de mer. Quand Mme S dit : « Oh, des chats de mer [goélands] ! »

Des oiseaux s'envolent.

Une dizaine d'autres les suivent.

Tournoient.

Je pense soudain. Quelqu'un dit : « Viens ici. » Une voix dans ma tête. Une mélodie couvre cette voix qui me donne un ordre simple. Une mélodie qui m'est nostalgique. Très proche de moi et également très proche de quelqu'un d'autre, par exemple proche des deux frères. Une chanson des Beatles. Avec un effet sonore qui ressemble à un cri de mouette. Alors je dis. Moi, je dis. C'est quelle chanson, celle où il y a une mouette, grand frère ?

— Viens ici.

— Tiens, tu entends ? *Tomorrow Never Knows*, les Beatles ?

— Tu me reconnais ? Inuzuka Gyûichirô. Et puis, tiens, je vais te le dire. Il te faut un récit, non ?

— La suite. La suite du récit.

— Oui. Puisque je suis encore là, quand j'ai perdu mon petit frère, je suis encore là.

Je n'ai pas entendu plus. La suite, c'est à moi de l'écrire. J'écrirai son récit à lui, ce qui s'est passé après qu'il a perdu son jeune petit frère, à lui de *La Sainte Famille*, aîné éternel, Inuzuka Gyûichirô.¹⁴¹

Beatles, *Strawberry Fields Forever*. Moi aussi je l'ai chantée. Mes personnages aussi, les deux frères de *La Sainte Famille* l'ont chantée. » Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, op. cit., p. 132. 「もちろん「ストロベリー・フィールズ」とは、私の知識では孤児院の名前だ。イギリスの、アイリッシュ海に臨んでいる港湾都市リバプールに実在していて、ビートルズの『ストロベリー・フィールズ・フォーエバー』のイマジネーション源となることで、永遠に歌われるものとなった。私も歌った。私の登場人物たちも、『聖家族』のあの兄弟だって歌った。」 (Original, p. 112).

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 146-147. 「私は潮の匂いがあまりに強度を増したので、試しに自分の指を舐める。しょっぱい。皮膚に付着しているのだ、潮気が。私はカメラを取り出して、レンズ・キャップを外す。一瞬しか潮気にさらさないように多少留意して、構える。群れだ。あの海鳥たちの大集団にむけて。するとSさんが言う。「ウミネコですね」 / 十羽が飛び立った。 / さらに十羽ほど続いた。 / 旋回する。 / 私は、アッと思う。誰かが言う、「ここへ来い」と。私の

Le passage porte une charge poétique. On peut souligner une synesthésie des perceptions sensorielles ou kinésiques, des éléments auditifs et rythmiques. Dans le début de la citation s'enchaînent l'odeur marine, le toucher du doigt sur la langue, le goût salé, le vent sur la peau. Puis viennent les éléments visuels et auditifs. D'abord, le champ visuel est réduit par le geste du narrateur qui se penche sur son appareil photo et se focalise sur l'objectif. Ensuite, il s'étend d'un seul coup avec le regard du narrateur qui se lève au moment où les oiseaux s'envolent vers le ciel. L'envol des oiseaux s'exprime aussi par l'espacement avec trois retours à la ligne. La synesthésie entre la vue et l'ouïe est remarquable : la vision des oiseaux qui tournoient déclenche la voix impérieuse et la mélodie de *TNK*, tel un disque. Les cris réels des oiseaux et l'effet sonore de la chanson semblent se confondre. Le tournoiement visuel et auditif dessine des lignes de fuite comme pour emporter l'écriture dans un mouvement cosmique.

La charge poétique de ce passage relève aussi du tissage de voix hétérogènes. Sous forme de discours direct, il y a la voix réelle de Mme S, puis la voix s'exprimant par injonctions et enfin celle de Gyûichirô. Le narrateur reprend au discours indirect la question du frère cadet dans la scène du roman¹⁴². La voix donnant des ordres provient ici de Gyûichirô. Il est possible de supposer que le personnage est présent dès le début du texte sous la forme de cette voix en tant que représentant des sans-voix dans l'histoire du Tôhoku. Le « Viens ici » (*koko e koi*) accompagné de *TNK* dans la citation serait une reprise inversée, comme un chiasme, du « Va là-bas ! » (*soko e ike*) inséré dans *SFF* au début du texte¹⁴³. Leur croisement se situe juste au moment de l'introduction de Gyûichirô, lorsque le narrateur annonce le début de l'écriture du « roman »¹⁴⁴. Les pronoms « ici » et

脳裡でその声が言う。シンプルに命令するようなその声には一つの旋律がオーバーラップする。懐かしい旋律だ。私にどうしても親しいし、私以外の誰かにも、たとえばあの兄弟にも親しい。ビートルズの楽曲だ。そこにはカモメに聞こえる音響効果が入っている。そして私は、私は言う。カモメが鳴いているのはどの歌だった、兄さん？ / 「ここへ来い」 / 「ほらビートルズの『トゥモロー・ネバー・ノウズ』が流れているだろう」 / 「俺が誰か、わかるか？俺は狗塚牛一郎だ。そして、ほら、あんたに言う。物語が必要だろう？」 / 「お預けになっていた物語の、続きが」 / 「そうだ。弟を失ってからの俺がいる。 / 私に聞こえたのは、ここまでだ。ここからは、私は書く。私は弟を失ってからの彼を、『聖家族』の彼、永遠の長男である狗塚牛一郎を書く。」 (Original, p. 123-125). Nous soulignons.

¹⁴² Voir la citation plus haut, p. 208-209.

¹⁴³ Voir la citation plus haut dans « 1.1. Entre fiction et non-fiction », p. 98.

¹⁴⁴ « C'est ainsi que je commencerai mon roman. Par exemple, j'entends une voix. "Va là-bas." "Viens ici." » Furukawa Hideo, *Ô chevaux, op. cit.*, p. 79. 「私はそんなふうにして小説に手をつける。たとえばこんな声が聞こえる。「そこへ行け」と。それから「ここへ来い」と。」 (Original, p. 64).

« là » renverraient à l'endroit où se trouve le personnage, où le « récit » (*monogatari*) commence et reprend. La réapparition de Gyûichirô marque la reprise définitive du langage du roman chez le narrateur. La voix impérative, impérieuse et culpabilisante conduit ainsi le narrateur à assumer son roman, son origine, l'histoire fictive ou réelle de la violence.

Enfin, on peut noter un aspect subversif dans la manière dont *Ô chevaux* cherche à élaborer un chant pour la terre sinistrée et la zone abandonnée. Il recourt à la ritournelle des chansons populaires des Beatles et *trame* la coexistence d'êtres hétérogènes comme pour dépasser ou remplacer le chant de « *kunimi* » des empereurs. La scène finale du voyage à Fukushima, sur la plage, que nous venons de voir et la scène finale du récit évoquent, toutes les deux, un paysage simple avec des oiseaux ou des animaux, et en cela comparable au « *kunimi* ». Mais elles ne présentent pas le point de vue surplombant de celui qui gouverne le territoire. Elles placent le point de vue au niveau du sol, exprimant un regard qui s'oriente vers le ciel et la mer. On peut citer de nouveau la dernière scène :

Le cheval commença à brouter, puis arrivant un peu en retard, la vache se mit à manger à ses côtés.

Et la lumière fait pousser les herbes. La lumière du soleil qui tombe.

À trois kilomètres vers l'est se trouve la côte. Les oiseaux de mer crient.¹⁴⁵

La description est épurée, sans aucun adjectif en japonais comme dans la traduction, avec des phrases simples au niveau de la syntaxe comme du lexique. Elle semble ainsi révéler la terre et les vies dans leur innocence, comme pour les saluer au-delà de la dévastation, de la pollution, de la souffrance ou de la mort. Et le cri des oiseaux résonne, évoque en même temps la mélodie et le refrain de *TNK* : « It is not dying »¹⁴⁶, tel le signal de la reprise du texte. Rappelons encore une fois l'excipit : « Rien n'est en train de mourir. La mort existe, mais en cet instant rien ne meurt. / Mon texte se termine ici, et commence. »¹⁴⁷

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 154-155. 「白馬はそれを食みはじめて、かたわらで少々遅れて、遂に牝牛もそれを口にする。／そして雑草たちを光が育てている。降る、陽光が。／そこから東に三キロ離れて海岸がある。海鳥たちが鳴いている。」 (Original, p. 132).

¹⁴⁶ « It is not dying, it is not dying / So play the game "Existence" to the end / Of the beginning, of the beginning ».

¹⁴⁷ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 155. 「死にかけているものは何もない。死はたしかに存在したけれども、この瞬間には死にかけない。／ここで私のこの文章は終わり、はじまる。」 (Original, p. 132).

En guise de conclusion

Dans ce chapitre, nous avons examiné *Ô chevaux* en interrogeant ses conditions et ses potentialités en tant que récit post-catastrophe. Dans la première partie, nous avons relevé son ambiguïté générique qui résulte des éléments discursifs et énonciatifs, mais aussi des conditions de lecture. Nous avons ensuite interprété ce texte comme un récit de témoignage, en analysant l'expression de la conscience de la culpabilité, la représentation de la réalité inatteignable et l'instance du destinataire. Dans la dernière partie, nous avons interprété *Ô chevaux* comme une œuvre de reprise, en la rapportant au roman antérieur *Seikazoku*, et à la situation d'énonciation. Après notre examen, nous pouvons dire qu'*Ô chevaux* est un récit qui se tient aux « bords de la fiction »¹. Le discours du narrateur qui est tiraillé entre la réalité et la fiction ainsi que la forme déchirée du texte en tant que récit semblent témoigner en quelque sorte de la déchirure du réel qui a surgi avec la catastrophe de 2011. Les potentialités de ce texte en tant qu'œuvre *littéraire* consisteraient dans sa résistance aux grilles d'interprétation. D'une part, son écriture qui est à la fois empêchée et rendue possible par les conditions exceptionnelles de sa production, semble être un exemple unique même dans l'œuvre de l'auteur. Mais, en même temps, elle est exemplaire comme texte littéraire, dans la mesure où elle tend à *infinir* le sens de l'œuvre et l'expérience de lecture par sa dimension performative et expérimentale.

Dans le chapitre suivant, nous allons étudier *Dogmother* qui est marqué par la rupture de mars 2011 autant qu'*Ô chevaux*, mais d'une tout autre manière. Nous verrons que ce roman ne résiste pas moins à l'interprétation, abordant le sujet ambitieux qu'est l'État japonais et révélant certains aspects de la conscience historique chez Furukawa. À travers ce roman, nous examinerons une autre dimension importante de son œuvre : la démultiplication du temps.

¹ Expression empruntée à Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, Le Seuil, 2017.

CHAPITRE II D'autres temps

Introduction

Dans ce chapitre consacré à l'examen des représentations du temps dans *Dogmother*¹, le terme de temps sera entendu dans deux sens généraux : temporalité et époque. Rappelons rapidement le contexte de sa production. Le roman se compose de trois parties d'environ cent à cent quarante pages chacune. Elles sont d'abord publiées dans la revue *Shinchô* à intervalle irrégulier : la première dans le numéro de juillet 2010, la deuxième dans le numéro de février 2011 et la troisième dans le numéro de février 2012. Seule cette dernière partie est écrite après le mois de mars 2011 et aborde la catastrophe. Dans *Ô chevaux*, le narrateur mentionne ce roman : il était à Kyoto le 11 mars pour préparer la rédaction de la dernière partie, qui est ensuite suspendue². Selon la chronique de l'auteur, cette partie a finalement été rédigée entre fin septembre et mi-décembre 2011³. Le roman, paru en livre en avril 2012, n'a pas été réédité à ce jour, contrairement aux deux autres œuvres de notre corpus, *Ô chevaux* et *Aruwa Shura*, rééditées respectivement en 2018 et en 2019. Les études sur *Dogmother* que nous avons pu observer sont peu nombreuses : quatre comptes-rendus de lecture d'Andô Reiji⁴, Jinno Toshifumi⁵, Koshikawa Yoshiaki⁶ et Yoshida Fuminori⁷. Dans les études sur la littérature

¹ Le roman n'est pas traduit en français et ne le sera sans doute jamais en raison de sa complexité. Nous avons néanmoins considéré qu'il représentait un jalon essentiel pour comprendre l'œuvre de Furukawa Hideo après la catastrophe.

² Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 11-12 et 24-25. (Original, p. 9 et 19.)

³ Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, *op. cit.*, p. 114 et 137.

⁴ Andô Reiji, « Mandara o kurau : Furukawa Hideo *Doggumazâ* ron » 「曼荼羅を喰らう : 古川日出男『ドッグマザー』論」 (Dévorer le mandala : sur *Dogmother* de Furukawa Hideo), *Shinchô*, juin 2012, p. 228-231.

⁵ Jinno Toshifumi, « Kyôto, nishi no "Seikazoku" : Furukawa Hideo *Doggumazâ* » 「京都、西の「聖家族」 : 古川日出男『ドッグマザー』」 ("La Sainte Famille" de Kyoto dans l'Ouest : Furukawa Hideo *Dogmother*), *Nami*, mai 2012, p. 12-13. URL : <https://www.shinchosha.co.jp/book/306074/> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁶ Koshikawa Yoshiaki, « Shinsaigo Nihon no gisô o abaku : Furukawa Hideo *Doggumazâ* » 「震災後日本の偽装を暴く : 古川日出男『ドッグマザー』」 (Dévoiler la fausseté du Japon post-catastrophe : Furukawa Hideo *Dogmother*), *Journal Kanagawa*, 27 mai 2012. Disponible en ligne sur le blog de l'auteur, URL : https://blog.goo.ne.jp/nekonekoneko_1952/e/66a24b9b584197893c1fa3a0974ff418 (mis en ligne le 26 juin 2012, dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁷ Yoshida Fuminori, « Bungei jihyô : tsuku mono to tsukareru mono : sono fukaisa ni, fuonsa ni, fukaku miserareru "Nidome no natsu ni itaru" » 「文芸時評 : 「憑く」ものと「憑かれる」もの——その不

post-catastrophe, Haga Kôichi consacre plusieurs pages à ce roman de Furukawa⁸. Kimura Saeko le cite comme un exemple de roman marqué par la rupture du 11 mars, ainsi que le roman de Saeki Kazumi, *Kaerenu ie* (La maison où je ne peux plus retourner)⁹ (2013), qui nous servira d'élément de comparaison.

Comme *Ô chevaux*, *Dogmother* présente une intertextualité autoréférentielle, en étroite relation avec d'autres romans de l'auteur. Il s'inscrit dans la suite d'un roman antérieur, *Goddosutâ* (Godstar) (2007)¹⁰, auquel il emprunte plusieurs personnages principaux, bien que son intrigue reste indépendante. En effet, *Dogmother* aurait dû être la quatrième œuvre d'une série de cinq romans, projet abandonné après sa publication¹¹. Pour ce roman, Furukawa avait pour ambition d'illustrer « le concept mystérieux appelé “État” »¹², en se fixant plusieurs objectifs : élaborer une écriture plus épurée qu'auparavant ; explorer la narration autodiégétique ; utiliser des tournures dialectales de Kyoto dans des dialogues ; développer les scènes à caractère sexuel¹³. L'écriture de ce roman aurait revêtu une importance particulière pour lui, comme l'affirme le narrateur d'*Ô chevaux* : « Pour l'année 2011, j'avais tout misé sur ce livre. Si j'échouais à le mener de façon satisfaisante, je laissais tomber mon métier de romancier. »¹⁴ Destiné à une nouvelle exploration, mais finalement désorienté par la catastrophe, *Dogmother* semble marquer un tournant dans l'œuvre de Furukawa.

快さに、不穏さに、深く魅せられる「二度めの夏に至る」(Chronique littéraire : ce qui hante et ce qui est hanté – fascination profonde pour le malaise et l'inquiétude, dans « Arriver au deuxième été », *Tosho shinbun*, n° 3053, 10 mars 2012. L'article porte sur la dernière partie du roman, parue en revue.

⁸ Haga Kôichi, *Posuto* <3.11> *shôsetsuron*, *op. cit.*, p. 277-282. Pour la version courte en anglais de l'ouvrage, voir Haga Kôichi, *The Earth Writes*, *op. cit.*, p. 65-69.

⁹ Kimura Saeko, *Shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 192-193. Pour la référence bibliographique du roman de Saeki, voir l'état de l'art, *supra*, p. 58.

¹⁰ Furukawa Hideo, *Godstar*, *op. cit.* Nous optons pour le titre en anglais qui figure sur la couverture plutôt que pour la transcription du japonais. Pour les citations de *Godstar*, les pages se réfèrent à la réédition (2010).

¹¹ Il devait s'agir d'une série comportant *LOVE* (2005), *Godstar* (2007), *MUSIC* (2010), *Dogmother* (2012) et un autre roman non écrit. À ce sujet, voir Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, *op. cit.*, p. 156-157 ; Furukawa Hideo et Sasaki Atsushi, “*Shôsetsuka*” *no nijûnen*, *op. cit.*, p. 180-181, 256-257.

¹² « “*Kokka*” *to iu fushigi na gainen* » 「“国家” という不思議な概念」, Furukawa Hideo, « Besuto serâzu intabyû, n° 40 », art. cit. Notons que le terme *kokka* peut être traduit par État, nation ou pays, selon le contexte. Sur la construction du Japon dans son histoire, voir notamment : A. Bouchy, G. Carré et F. Lachaud (coord.), *Légitimités, légitimations : la construction de l'autorité au Japon*, École française d'Extrême-Orient, 2006.

¹³ Furukawa Hideo, « Besuto serâzu intabyû, n° 40 », art. cit. Voir également, Furukawa Hideo et Sasaki Atsushi, “*Shôsetsuka*” *no nijûnen*, *op. cit.*, p. 231-233.

¹⁴ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 25. 「私はこの二〇一一年はこれに賭けると腹を括っていた。満足のゆく達成ができなければ、小説家など廃業だと。」 (Original, p. 20).

Comme nous l'avons déjà relevé dans l'introduction ¹⁵, ce roman pose des difficultés d'interprétation, en particulier par sa dimension allégorique, la représentation de la rupture de mars 2011 et l'expérimentation stylistique. Il dessine le pouvoir politique, religieux et social dans un Japon contemporain qui évoque le Japon dans son histoire, en recourant à des images mythologiques, symboliques. Pour une compréhension approfondie de l'ensemble de l'œuvre, il faudrait en examiner tous les aspects problématiques. Cependant, notre étude sera centrée sur le traitement du temps et le style d'écriture en rapport avec la catastrophe de 2011.

Tout d'abord, nous interrogerons l'allégorie de l'État japonais, soutenue par des images originales du temps qui s'écartent de la chronologie, ainsi que la représentation de la mémoire (1. Au cœur de l'Histoire). Notre analyse portera ensuite sur l'inscription des ruptures provoquées par la triple catastrophe dans la dernière partie du roman, en introduisant quelques comparaisons avec le roman de Saeki (2. Des ruptures multiples). Nous nous pencherons enfin sur des questions de style dans *Dogmother*, mais aussi dans quelques autres romans post-catastrophe écrits par d'autres auteurs, afin de mieux cerner la singularité du roman de Furukawa (3. Questions de style). Ci-après, nous présentons les personnages principaux du roman, le schéma de leurs relations et le résumé de l'intrigue.

Dogmother (2012)

Personnages principaux (*personnage déjà présent dans *Godstar*)

***Narrateur** (*boku* 僕)¹⁶ (je) : beau jeune homme d'une vingtaine d'années sans état civil ni souvenir d'enfance précis. Né à Tokyo de parents appartenant à un milieu suspect, abandonné avant l'âge de dix ans, il a été élevé par Mama et Mèji. Dans *Godstar*, il est un enfant d'environ neuf ans, recueilli par la narratrice puis nommé Kario (カリヲ).

***Mama** (ママ) : mère adoptive du narrateur, la quarantaine, fleuriste à Tokyo. Elle met en relation les travailleurs étrangers et illégaux avec les employeurs. Elle est la narratrice autodiégétique dans *Godstar*.

***Mèji** (メージ) : père adoptif du narrateur, décédé récemment. Il était considéré comme la figure de *godfather* dans le milieu des yakuzas à Tokyo et possédait la

¹⁵ Voir *supra*, p. 28-29.

¹⁶ Rappelons que ce pronom masculin *boku* est moins formel que *watashi* 私 mais plus formel qu'*ore* 俺.

mémoire de l'ère Meiji (1868-1912) tel un calque de la mémoire personnelle de l'empereur Meiji¹⁷.

***Hirobumi** (博文) : vieux chien de Mèji dont le nom est identique à celui de l'homme d'État Itô Hirobumi¹⁸, bras droit de l'empereur Meiji.

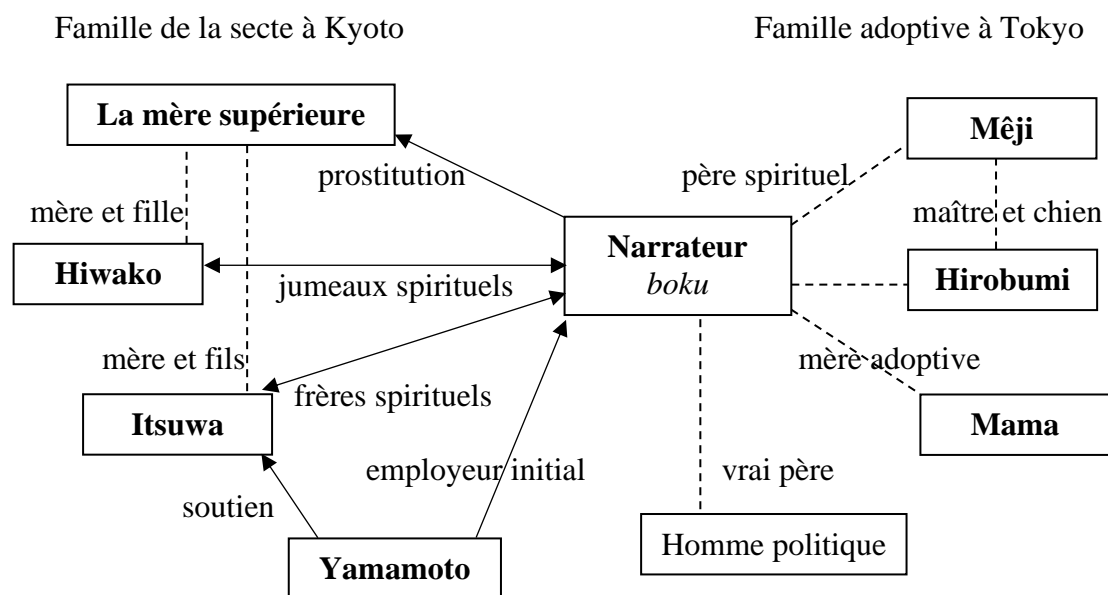
Mère supérieure (Inju 院主) : dirigeante d'une secte bouddhique ésotérique à Kyoto, mère de cinq enfants, dotée d'une voyance lui permettant de voir la vie antérieure d'une personne.

Hiwako (日輪子) : fille aînée de la mère supérieure, vingt ans. Son nom signifie le cercle solaire et se réfère à la déesse du soleil (日).

Itsuwa (一月輪) : fils aîné de la mère supérieure, seize ou dix-sept ans. Son nom signifie le cercle lunaire et se réfère au dieu de la lune (月).

Yamamoto (山本・耶麻本) : un des cadres principaux de la secte, ayant pratiqué le *shugendô*¹⁹.

Relations des personnages



Intrigue principale

L'histoire se déroule à Kyoto, du début de l'année 2010 jusqu'au début de l'été 2011, selon les indices délivrés par le récit. L'intrigue peut se résumer en une phrase : un

¹⁷ 明治天皇 (1852-1912).

¹⁸ 伊藤博文 (1841-1909), le premier à occuper le poste de Premier ministre, il fut nommé au total quatre fois, en fonction entre 1885 et 1888, entre 1892 et 1896, en 1898 et entre 1900 et 1901.

¹⁹ Sur le *shugendô*, voir *supra*, p. 92 (note 13).

jeune homme arrive de Tokyo à Kyoto et devient le dirigeant d'une secte religieuse influente.

Dans la première partie : « L'hiver » (*Fuyu* 冬), le narrateur raconte le début de sa vie à Kyoto. Arrivé de Tokyo à l'ancienne capitale en autostop, en compagnie du chien Hirobumi, il se rend sur le site du mausolée de l'empereur Meiji²⁰ pour enterrer l'urne funéraire de son père adoptif. Dans la ville, où il ne connaît personne, il rencontre des personnages appartenant à des milieux louches : une jeune femme qui livre illégalement repas et renseignements et qu'il séduit aussitôt ; un restaurateur, bookmaker clandestin, chez qui il est embauché et hébergé avec son chien ; un homme appelé Andy, amateur de courses hippiques et organisateur d'orgies ; un photographe qui l'emploie comme modèle pour sa beauté et surtout pour la « violence » (*bôryoku*)²¹ qui se reflète sur ses photos. Le narrateur, installé dans le studio du photographe au sud de Kyoto, prend soin de Hirobumi affaibli par la vieillesse. Il le promène et se lie d'amitié avec une communauté de S.D.F. Il explore peu à peu la ville, entretient son corps en fréquentant une salle de sport, s'approprie l'accent de Kyoto. Par une nuit de neige, Hirobumi meurt. Dans la dernière scène de la première partie, le narrateur sauve un de ses amis S.D.F., qui, hospitalisé en urgence, risquait la mort en servant de cobaye pour la médecine. À ce stade, le lecteur ne comprend pas la raison pour laquelle il s'est installé à Kyoto.

La deuxième partie : « Tempête et flots en fureur » (*Shippû-dotô* 疾風怒濤)²², met en scène le rapprochement entre le narrateur et la secte. En plus de son travail comme modèle, il se prostitue pour de riches clientes par l'intermédiaire d'Andy. Alors qu'il n'a toujours pas de nom, on commence à le connaître grâce aux publicités affichées en ville sur lesquelles apparaissent les jolis traits de son visage, ainsi que pour la qualité de ses prestations nocturnes. Ces deux activités rythment ses journées, ainsi que ses promenades, désormais sans le chien, et l'entraînement régulier dans la salle de sport. En ville, il tombe plusieurs fois sur un étrange garçon qui attrape des serpents avec son pipeau et qui semble

²⁰ Le « tumulus Fushimi Momoyama » 「伏見桃山陵」, Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 22.

²¹ 「暴力」 *Ibid.*, p. 98.

²² Ce sous-titre est cité dans *Ô chevaux*, accompagné d'une note du traducteur : « traduction japonaise traditionnelle bien que fautive de l'expression allemande *Sturm und Drang* », Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 24. Plus généralement, aujourd'hui, le terme japonais évoque d'abord le sens littéral : le vent violent et les flots en fureur ainsi que le sens figuré : la situation très difficile, l'époque mouvementée, qui découle de *Sturm und Drang*, mouvement politique et littéraire de la seconde moitié du XVIII^e siècle en Allemagne. Voir les entrées : « shippû-dotô » しっぷう-どとう 疾風怒濤 ; « shippû-dotô-jidai » しっぷう-どとう-じだい 疾風怒濤時代, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

le suivre. Plus tard, ce personnage s'avère être Itsuwa. Un jour, le narrateur accepte de louer ses services dans des conditions douteuses. Il devine que la secte cherche à l'approcher. Il se renseigne sur elle avant de rencontrer Yamamoto. Après une première nuit passée avec la mère supérieure dans sa grande maison qui est le siège de la secte, Yamamoto lui propose de travailler pour la secte à deux titres : d'une part, en tant qu'amant de la mère supérieure afin d'entretenir sa jeunesse, ce qui annulerait les prédictions de sa mort et le déclin de la secte ; de l'autre, en tant qu'égérie de la secte. Une fois qu'il a accepté la proposition, le narrateur suggère à Itsuwa qui semble lui faire confiance, de supprimer Yamamoto à l'aide de son pipeau magique, charmeur de vipères.

Dans la troisième partie : « Arriver au deuxième été » (*Nidome no natsu ni itaru 二度めの夏に至る*), le narrateur passe son deuxième printemps à Kyoto, alors que la catastrophe vient de survenir dans l'Est du pays. Il est établi au sein de la secte comme éminence grise. Il vit dans la maison de la mère supérieure, jouant un rôle comparable à celui d'amant et de mari de celle-ci, de père et frère de ses enfants. C'est seulement au cœur de cette dernière partie qu'il révèle l'objectif de sa venue à Kyoto : fonder une « sainte famille » (*seinaru kazoku*), en opposition à la « famille profane » (*zokunaru kazoku*) qu'il a quittée à Tokyo²³. Si la catastrophe n'a rien modifié dans sa vie, il reçoit trois lettres de sa mère adoptive à Tokyo, qui rapporte la situation de la métropole alors menacée par les répliques et la pollution nucléaire. Dans le même temps, le désastre semble augmenter la force spirituelle de Hiwako et d'Itsuwa. Le narrateur incite Itsuwa à sublimer son énergie en une peinture de mandala, tandis qu'il semble s'associer à Hiwako qu'il considère comme sa sœur jumelle spirituelle pour le projet de connecter l'histoire de la secte à celle de l'État. D'autre part, au cours de ses rapports sexuels réguliers avec la mère supérieure, le narrateur apprend que son père biologique est toujours en vie. Il se renseigne alors sur lui et découvre qu'il est devenu un député parlementaire, acteur central d'un groupe politique conservateur et nationaliste. Il l'invite à la grande fête annuelle de la secte le jour du solstice d'été afin d'établir une alliance entre la secte et le groupe politique. Il lui promet le soutien de la secte pour renforcer le pouvoir national et impérial du Japon. Puis il dévoile au lecteur son intention dans la dernière phrase du récit : « Pour que je devienne, un jour, membre de la famille impériale. »²⁴

²³ 「聖なる家族」 「俗なる家族」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 244.

²⁴ 「いつか、僕が皇族となるために。」 *Ibid.*, p. 364.

1. Au cœur de l'Histoire

« Le roman est un acte littéraire qui trahit l'Histoire.
Il est tout cet acte ».

Furukawa Hideo¹

« Le cœur de la politique de la fiction est le traitement du temps »², écrit ainsi Rancière en rappelant une des spécificités de la fiction : relier des événements apparemment sans rapport pour construire un récit. C'est dans une telle perspective que nous examinerons ici la représentation du temps dans *Dogmother*, avant de nous focaliser sur le traitement du temps post-catastrophe dans la partie suivante. Ce roman explore le temps de l'Histoire (*rekishi*) qui constitue l'une des thématiques principales dans l'œuvre de Furukawa. On peut rappeler que l'Histoire occupe une place centrale dans ses premiers romans post-catastrophe : l'histoire du Tōhoku dans *Ô chevaux* (2011), l'histoire du Japon dans *Dogmother* (2012) et l'histoire du monde contemporain dans *Namu rokkunrōru* (2013). Ces trois récits sont en outre marqués par l'intertextualité autoréférentielle : *Ô chevaux* reprend *Seikazoku* (2008) et *Namu rokkunrōru* réécrit et développe *Rock'n'roll septology* (2005). Quant à *Dogmother*, il fait pendant à deux romans antérieurs. D'une part, comme le mentionne le narrateur d'*Ô chevaux*, le « roman de Kyoto »³ est une suite de *Godstar* (2007), « roman de [la baie de] Tokyo »⁴, terrain remblayé sans mémoire historique. De l'autre, le récit de « l'État japonais historique »⁵, de la « sainte famille » dans l'Ouest, s'oppose au récit du Tōhoku, *Seikazoku* (La Sainte Famille)⁶. *Dogmother* semble s'attaquer au cœur de l'Histoire du Japon, en présentant

¹ 「「小説とは、歴史に叛く文学行為だ。その一切だ」」 Furukawa Hideo, *Shōsetsu no dēmōtachi*, *op. cit.*, p. 278.

² « S'il y a une politique de la fiction, elle ne vient pas de la manière dont celle-ci représente la structure de la société et ses conflits. Elle ne vient pas de la sympathie qu'elle peut susciter pour les opprimés ou de l'énergie qu'elle peut engendrer contre l'oppression. Elle vient de cela même qui la fait être comme fiction, soit une façon d'identifier des événements et de les lier les uns aux autres. Le cœur de la politique de la fiction est le traitement du temps. » Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, *op. cit.*, p. 147-148.

³ Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 36. 「京都小説」 (Original, p. 28).

⁴ *Ibid.*, p. 36. 「東京の湾岸小説」 (Original, p. 28).

⁵ *Ibid.*, p. 25. 「歴史的な日本国」 (Original, p. 19).

⁶ Sur ce roman, voir le résumé dans l'introduction de notre chapitre premier, *supra*, p. 91-92.

une peinture métaphorique du pouvoir constitutif de ce pays qui existe depuis plus de treize siècles.

Afin d'essayer d'éclairer les enjeux principaux de ce roman, nous examinerons d'abord les figures allégoriques d'autres époques (1.1. Une allégorie de l'État japonais), ensuite les différentes images du temps qui ne relèvent pas de la chronologie (1.2. Un chronotope matriciel), et enfin la représentation de différentes formes de mémoires (1.3. Une fabrique de la mémoire).

1.1. Une allégorie de l'État japonais

Trahir l'Histoire

On peut d'abord souligner l'enjeu de la représentation du temps dans la littérature post-catastrophe. Le triple désastre appartiendrait à la catégorie d'événements que Günther Anders appelle « supraliminaires »⁷. La catastrophe nucléaire aurait réactivé la conscience du « temps de la fin »⁸, défini par le philosophe allemand comme le temps de l'âge atomique, tourné uniquement vers la fin du monde, qui ne constitue plus « *l'espace de jeu de notre liberté* », donné *a priori*, mais « *un objet de notre liberté* »⁹. Plusieurs récits post-catastrophe au Japon évoquent un tel temps suspendu. Par exemple, la nouvelle d'Abe Kazushige, « RIDE ON TIME »¹⁰, met en scène des surfeurs dans l'attente de la grande vague mythique. Dans le roman de Henmi Yô, *Aoi hana* (La fleur bleue)¹¹, l'action est réduite à l'errance interminable du narrateur autodiégétique au milieu de ruines apocalyptiques. La représentation du temps constitue également l'enjeu principal de la création artistique de l'après-mars 2011. Michaël Ferrier souligne cette exploration de l'image du temps dans plusieurs œuvres d'art, comme une tentative pour « rouvrir le temps »¹².

⁷ « J'appelle *supraliminaires* les événements et les actions qui sont trop grands pour être encore conçus par l'homme : si c'était le cas, ils pourraient être perçus et mémorisés », Günther Anders, *Et si je suis désespéré, que voulez-vous que j'y fasse ?* : entretien avec Mathias Greffrath, trad. Christophe David, Allia, 2001, p. 72.

⁸ Günther Anders, « Annexe : Dix thèses pour Tchernobyl » (1986), *La Menace nucléaire, op. cit.*, p. 315-323 (citation, p. 312).

⁹ *Ibid.*, p. 293. Dans son ouvrage antérieur, l'auteur relève la représentation d'un tel temps dans *En attendant Godot* : les personnages ne cherchent qu'à passer le temps pour prolonger la fin. Voir Günther Anders, « Être sans temps », *L'Obsolescence de l'homme* (1956), trad. Christophe David, L'Encyclopédie des Nuisances, 2002, p. 243-260.

¹⁰ Pour la référence bibliographique, voir l'état de l'art, *supra*, p. 65 (note 172).

¹¹ Pour la référence bibliographique, voir l'état de l'art, *supra*, p. 55.

¹² Michaël Ferrier, « Fukushima ou la traversée du temps », *Esprit*, juin 2014, p. 33-43 (citation, p. 40). DOI : 10.3917/espri.1406.0033.

L'œuvre de Furukawa, depuis ses premiers romans, élabore une image multiple, stratifiée, mouvante du temps, qui s'oppose à sa représentation linéaire et plate. On peut en relever quelques procédés récurrents. Premièrement, l'auteur diversifie le moyen de datation en utilisant des calendriers moins usuels comme le calendrier bouddhique dans *Chinmoku* (Silence, 1999)¹³ ou islamique dans *Arabia no yoru* (2001). Il invente également un calendrier, « l'ère canine » (*inu kigen*)¹⁴, dans *Alors Belka* (2005). On peut rappeler que l'emploi exclusif de l'ère japonaise, que nous avons déjà mentionné à propos de *Seikazoku* (2008)¹⁵, n'est plus d'usage dans le roman contemporain. Deuxièmement, l'auteur recourt à l'anachronie comme dans *Seikazoku*¹⁶. Troisièmement, il privilégie le présent narratif pour présentifier les événements passés.

En général, on soulignera le travail d'actualisation chez Furukawa en particulier depuis la catastrophe. Il prolonge la voix narrative des récits classiques : *Onnatachi* (2015) fait dériver les dix derniers chapitres du *Genji monogatari* vers le récit polyphonique des conteuses ; sa traduction en japonais contemporain du *Heike monogatari* (2016) met en avant la voix de conteurs multiples ; *Le Roi Chien*¹⁷ (2017), inspiré du *Heike*, raconte l'amitié entre un conteur qui chante et s'accompagne au luth biwa et un danseur de *sarugaku*¹⁸, spectacle populaire du XI^e au XIV^e siècle, ancêtre du théâtre nô.

Dans son article de 2007 à propos du roman de Furukawa, *Haru, Haru, Haru* (2007)¹⁹, Andô Reiji compare le travail de l'auteur à une « nouvelle cartographie » qui révèle « la mémoire en tant qu'archive », « l'Histoire en devenir »²⁰. Cette remarque

¹³ Furukawa Hideo, *Chinmoku* 『沈黙』 (Silence), Gentôsha, 1999 ; rééd. 2003.

¹⁴ 「イヌ紀元」 Furukawa Hideo, *Alors Belka*, *op. cit.*, p. 158. (Original, rééd., p. 166.) Dans le roman, l'ère canine commence en 1957, année du lancement de Spoutnik 2 avec Laïka.

¹⁵ Voir le chapitre premier, « 3.1. Le reprise comme épreuve », *supra*, p. 180.

¹⁶ On peut aussi citer le cas de *Mirai mirai* (Il sera une fois, 2018) qui relate l'histoire d'un Japon depuis l'après-guerre à travers une vingtaine d'années discontinues, mais agencées dans un ordre anachronique.

¹⁷ Furukawa Hideo, *Le Roi Chien* (平家物語犬王の巻, 2017, rééd. 2021), trad. Patrick Honnoré, Arles : Picquier, 2022. Le récit est adapté en film d'animation par Yuasa Masaaki, sorti en mai 2022 au Japon.

¹⁸ Sur le *sarugaku*, voir Jean-Jacques Tschudin, « Troisième partie : de la fin Heian à l'aube d'Edo », *Histoire du théâtre classique japonais*, Toulouse : Anacharsis, 2011, p. 101-136 (voir notamment, p. 106-109). Voir aussi « 158 Sarugaku 猿楽 », dans Iwao Seiichi *et al.*, *Dictionnaire historique du Japon*, *op. cit.*, vol. 17, 1991, p. 129-130. URL : www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1991_dic_17_1_939_t1_0129_0000_6.

¹⁹ Furukawa Hideo, *Haru, Haru, Haru* 『ハル、ハル、ハル』 (Haru, Haru, Haru), (*Bungei*, printemps 2006), Kawade shobô shinsha, 2007 ; rééd. 2010.

²⁰ 「新しい地図製作」 「アーカイヴとしての記憶」 「生成状態にある歴史」 Andô Reiji, « Shôsetsuka to shite, soshite atarashii chizu seisakusha to shite », *art. cit.*, p. 64 et 66.

semble se confirmer avec la parution de *Seikazoku* deux ans plus tard. Dans *Ô chevaux*, nous avons déjà relevé que le narrateur oppose son écriture à l'histoire nationale²¹. Dans un passage de sa chronique, daté de fin 2012, l'auteur oppose clairement son idée du roman à l'Histoire institutionnelle :

Qu'est-ce que le roman pour moi = Furukawa Hideo en ce moment ?

Autrefois en Chine, on appelait roman [*shôsetsu*] « ce qui est raconté en petit ». C'est-à-dire littéralement « petite [*shô-*] histoire [*setsu*] ». Ce qui est raconté en grand est l'historiographie ou ce genre. C'est la grande [*dai-*] histoire [*setsu*].

Par rapport à cette grande histoire, on appelait les histoires insignifiantes romans.

Récits, fictions insignifiantes.

En tant qu'écrivain, j'adopterai cette définition de roman telle qu'elle est, « anti-grande histoire », qui diffère de la définition du roman moderne.

Soit –, qu'est-ce que le roman ? C'est une révolte contre l'Histoire. C'est ce (récit, fiction) qui se confronte radicalement au livre qu'on nous impose comme la narration conforme –.

Je viserai la narration non conforme pendant plusieurs années. Je le faisais déjà de façon inconsciente jusqu'à maintenant, mais j'avancerai cette fois-ci en la portant tel un étendard : « Le roman est un acte littéraire qui trahit l'Histoire. Il est tout cet acte ».²²

L'auteur rappelle ici l'étymologie du terme *shôsetsu* (roman), que nous avons déjà mentionnée dans le chapitre précédent²³. Dans cette citation, on peut remarquer un vocabulaire de combat dans les termes soulignés. L'expression idiomatique, « *hata o age[ru]* » (hisser un drapeau), signifie aussi lever une armée ou monter un nouveau projet. Le *kanji* employé pour le verbe « *somuku* » (désobéir, se révolter, agir contre) souligne le sens de révolte, d'insurrection ou de rébellion. Nous traduisons ici ce terme par *trahir* qui a aussi le sens de révéler. Il est possible que la catastrophe historique de mars 2011 ait amené l'auteur à prendre davantage conscience de son travail par rapport à l'Histoire.

Si *Seikazoku* confronte l'histoire chimérique du Tōhoku à celle officielle de Yamato, *Dogmother* semble opposer, de façon différente, une « narration non conforme » (*machigatta katari*) à la « narration conforme » (*tadashii katari*). Il semble *trahir*

²¹ Voir le chapitre premier « 3.1. La reprise comme épreuve », *supra*, p. 180-183.

²² 「いまの僕＝古川日出男にとって小説とは何なのか。／ 昔、中国では、「小さく説かれたもの」を小説と言った。つまり字義通り。大きく説かれたのは歴史書やその他だ。こちらがいわば大説となる。／ これに対して取るに足らないものたちを小説と言った。／ 取るに足らない物語、フィクションたちを。／ 僕はこの、近代小説の定義とは異なる「反＝大説」の定義を、作家としてそのまま採る。／ すなわち——、小説とは何か？／ 歴史に叛逆するものだ。正しい語り、と押しつけられる書物に、真っ向から対決するもの（物語、フィクション）——。／ 間違った語りを、僕はこれから数年間、追及するだろう。いままでもそうしてきたのだが、無意識にそうしてきたのだが、今度は旗を掲げて「小説とは、歴史に叛く文学行為だ。その一切だ」と唱えて進むだろう。」 Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, *op. cit.*, p. 277-278. Nous soulignons et ajoutons les termes japonais entre crochets dans la traduction en français.

²³ Voir le chapitre premier, « 3.1. La reprise comme épreuve », *supra*, p. 181.

l'histoire du Japon, dans les deux sens du terme français : dénaturer et déceler. Prenant le point de vue de la critique postcoloniale, Haga Kôichi propose cette interprétation :

Dogmother de Furukawa est une tentative de déconstruire l'orthodoxie de l'histoire du Japon, centrée sur le peuple du Yamato et sa culture de l'Ouest, en mettant en lumière le syncrétisme à l'œuvre dans les discours historiques, afin de reconstruire une nouvelle orthodoxie de l'Histoire à partir d'un roman contemporain.²⁴

Il est vrai que *Dogmother* révèle le « syncrétisme » (*ishu kongô sei*) dans la constitution du Japon. Cependant, plutôt qu'une « nouvelle orthodoxie » (*aratana seitôsei*), le roman semble montrer une dissolution de toute sorte d'opposition : centre et périphérie, dominant et dominé, légitime et illégitime, etc., dans un mouvement permanent de renversement. On peut noter que les notions telles que « *rekishi* » (Histoire), « *kokka* » (État, nation, pays), demeurent très floues et ambiguës dans le roman de Furukawa. Elles possèdent une charge mythique et imaginaire, mais sans renvoyer à une idée précise d'institution ou d'époque comme les termes français. En particulier, l'auteur recourt à la symbolique complexe du mandala, comme nous allons le voir, pour spatialiser le temps historique dans la peinture du récit contemporain.

La symbolique du mandala

Rappelons d'abord quelques éléments sur la définition du mandala. Le terme signifie « cercle » en sanscrit et renvoie à « l'expression d'un concept cosmologique », présentée sous forme de « diagramme géométrique centré autour d'un axe et orienté », jouant « un rôle mystique et rituel dans les religions issues de l'Inde, notamment dans l'hindouisme, le bouddhisme lamaïque tibétain et le bouddhisme ésotérique au Japon »²⁵. Il est introduit au Japon vers la fin du VIII^e siècle²⁶. Dans son article sur *Dogmother*, Andô

²⁴ 「古川の『ドッグマザー』は西日本を中心とする大和民族とその文化を正統と位置付けてきた日本の言説における異種混合性を明るみに出すことで脱構築し、現代の小説において歴史の新たな正統性を再構築してみせる試み」 Haga Kôichi, *Posuto* <3.11> *shôsetsuron*, op. cit., p. 279.

²⁵ Odette J. Monod, « Mandala », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mandala/>.

²⁶ Il est introduit par *Kūkai* (空海 774-835), fondateur d'une des écoles du bouddhisme ésotérique, appelée « Paroles de vérité » (*Shingon-shū* 真言宗). Cette école a fait de Bouddha Vairocana, divinité de la lumière, sa divinité suprême, « le Grand Solaire » (*Dainichi-nyorai* 大日如来). Son enseignement a pour principe la non-dualité, représentée par le célèbre « mandala des Deux Plans » (*ryôkai mandara* 両界曼荼羅) : le « mandala du Plan de Matrice » (*taizôkai mandara* 胎藏界曼荼羅) et le « mandala du Plan Adamantin » (*kongôkai mandara* 金剛界曼荼羅). Sur ce sujet, voir Bernard Frank, « 1984-1985. Mandala particulier (*besson-mandara*) et rouleaux iconographiques », *Dieux et bouddhas au Japon*, Odile Jacob, 2000, p. 167-204 ; Jean-Noël Robert, « Cours : l'ésotérisme de la langue : idées de *Kūkai* (774-835) sur le langage », *Philologie de la civilisation japonaise*, Annuaire du Collège de France 2013-2014, p. 589-600,

Reiji, auteur d'une étude sur le mandala dans la littérature moderne²⁷, rappelle le rôle déterminant du mandala dans la formation du syncrétisme shintô-bouddhique par l'assimilation du Grand Solaire (Dainichi-nyorai)²⁸ à la déesse du soleil, Amaterasu, divinité principale dans la mythologie japonaise et également ancêtre légendaire de la lignée impériale. Le critique souligne la pensée du mandala comme un mouvement perpétuel : « L'un se divise en deux puis se diffuse en multiple. Le multiple diffusé se converge en deux et retourne à l'un »²⁹. Ainsi, il pense que *Dogmother* explore ce mouvement pour tenter de « dépasser “la modernité” et “le Japon” »³⁰.

En nous référant en partie à l'article d'Andô, nous pouvons situer les deux familles du narrateur à deux époques historiques déterminantes pour le Japon : son établissement vers le VIII^e siècle et sa modernisation à l'ère Meiji³¹. Le roman semble établir une analogie métaphorique entre l'État (*kokka* 国家) et la famille (*kazoku* 家族). D'un côté, la famille de Kyoto, « sainte famille » de la secte, renverrait à l'époque de la fondation du Japon. La mère supérieure, sans caractérisation psychologique, serait la figure de la

DOI : 10.4000/annuaire-cdf.11937 ; « La hiéroglossie japonaise : leçon inaugurale prononcée le jeudi 2 février 2012 » [en ligne], Collège de France, 2012, DOI : 10.4000/books.cdf.551. Pour une explication plus succincte, voir « 35. Mandara 曼荼羅 », « 405. Shingon-shû 真言宗 » et « 58. Dainichi nyorai 大日如来 », dans Iwao Seichi *et al.*, *Dictionnaire historique du Japon*, op. cit., vol. 14, 1988, p. 20-21 ; vol. 18, 1992, p. 55 ; vol. 4, 1978, p. 32-33. URL : www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1988_dic_14_1_922_t1_0020_0000_3 ; www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1992_dic_18_1_943_t1_0055_0000_1 ; www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1978_dic_4_1_876_t2_0032_0000_2.

²⁷ Andô Reiji, *Hikari no mandara : Nihon bungakuron* 『光の曼荼羅 : 日本文学論』 (Mandala de lumière : essais sur la littérature japonaise), Kôdansha, 2008 ; rééd. 2016. L'ouvrage est récompensé par le prix Ôe Kenzaburô et une partie est traduite en anglais dans Orikuchi Shinobu, *The Book of Dead by Orikuchi Shinobu: with commentary by Ando Reiji*, tr. Jeffrey Angles, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

²⁸ Sur cette divinité, voir la note 26 de la page précédente.

²⁹ 「一は二に分裂し、多として拡散する。拡散された多は二へと集約され、一へと帰還する。」 Andô Reiji, « Mandara o kurau », art. cit., p. 230.

³⁰ 「「近代」と「日本」を乗り越えてゆくことを意図した小説」 *Ibid.*, p. 228.

³¹ Andô pense que la publication de *Dogmother* en 2012 ne serait pas un hasard, en tenant compte de l'achèvement du *Kojiki* en 712 et la mort de l'empereur Meiji en 1912. Par ailleurs, Furukawa dans son essai sur la littérature japonaise de 2019 considère ces deux époques comme deux points de départ de la littérature japonaise par un mouvement comparable de *genbun.itchi* 言文一致 : l'unification de la langue écrite et la langue parlée à l'ère Meiji, parce que le *Kojiki* est orienté vers la langue parlée par rapport au *Nihon shoki* (Annales du Japon) achevé en 720. Voir Furukawa Hideo, « Mitabi bungaku ni chakuriku suru : *Kojiki*, *Ginga tetsudô no yoru*, *Hôjô no umi* » 「三たび文学に着陸する : 古事記・銀河鉄道の夜・豊饒の海」 (Troisième atterrissage sur la littérature : *Chroniques des faits anciens*, *Train de nuit dans la Voie lactée*, *La Mer de la fertilité*), *Shinchô*, mars 2019, p. 117-148 (voir p. 120-122). Sur le mouvement de *genbun.itchi* à l'ère Meiji, le *Kojiki* et le *Nihon shoki*, voir une synthèse succincte dans Daniel Struve et Jean-Jacques Tschudin, *La Littérature japonaise*, PUF, 2008, p. 8-9 et 70-74.

mère de l'Univers comme au centre du mandala, ses enfants à ses côtés : Hiwako (日輪子) et Itsuwa (一月輪) qui représentent la déesse du soleil (日), Amaterasu, et ses frères Susanoo et Tsukuyomi, le dieu de la lune (月)³². Le membre influent de la secte, Yamamoto, éliminé à la fin de la deuxième partie du roman, illustrerait le *shugendô* qui a émergé au VIII^e siècle mais a été rapidement écarté de l'histoire nationale. De l'autre côté du pays, la famille de Tokyo, « famille profane », renverrait à l'époque de la modernisation. Le père adoptif, Mèji est un double de l'empereur Meiji à travers plusieurs points communs : le nom dont la prononciation est identique, l'absence d'état civil, l'âge de décès et surtout la mémoire similaire. Son chien s'appelle Itô Hirobumi, tout comme le premier Premier ministre du Japon, bras droit de l'empereur. Si ces deux familles s'opposent à bien des égards, elles appartiennent, toutes deux, à un milieu marginal mais plus ou moins influent dans la société : la secte ou le yakuza. Elles sont, d'une certaine manière, symétriques.

La composition du roman en triptyque évoque aussi un plan symétrique. Les première et dernière parties présentent une situation contrastée du narrateur. Au début, il est seul avec le chien, évoque le souvenir de son père adoptif, se lie à une communauté de sans-abris ouverte sur l'extérieur. Mais dans la dernière partie, il est au centre de la communauté de la secte, riche et repliée sur elle-même, se rapproche de son père biologique. Au niveau de la progression de l'intrigue, on peut remarquer une évolution du rythme entre les trois parties : la première développe lentement l'installation du narrateur à Kyoto ; la deuxième marque une accélération avec son entrée dans la secte ; la dernière semble précipiter les événements en introduisant la catastrophe réelle³³. La composition tripartite est soulignée par le « mandala ésotérique »³⁴, représenté dans le roman. Il s'agit d'un tableau en triptyque de plusieurs mètres, réalisé par le personnage

³² Sur ces divinités, voir Jean-Noël Robert, « Lumière des bouddhas et poussière du monde », dans J. Scheid (dir.), *Lumière, Lumières*, Odile Jacob, 2016, p. 185-207. DOI : 10.3917/oj.schei.2016.01.0185. Pour cette fratrie dans le roman, on peut aussi évoquer un autre couple : Amaterasu comme divinité du feu, liée au soleil, et Toyouke comme divinité de l'eau, liée à la lune, qui sont placées respectivement à l'intérieur et à l'extérieur du sanctuaire d'Ise. Sur ces divinités, voir : « 152 Ise-jingû » et « 158 Ise shintô », Iwao Seiichi et al., *Dictionnaire historique du Japon*, op. cit., vol. 9, 1983, p. 79-80 ; 83-84. URL : www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1983_dic_9_1_900_t1_0079_0000_4 ; www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1983_dic_9_1_900_t1_0083_0000_4.

³³ On peut évoquer la composition ternaire des arts traditionnels en musique ou en théâtre, *jo-ha-kyû* 序破急 : l'introduction lente, suivie du développement accéléré et de la conclusion rapide. Voir une explication synthétique dans Jean-Jacques Tschudin, *Histoire du théâtre classique japonais*, op. cit., p. 79.

³⁴ 「秘密曼荼羅」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, op. cit., p. 323.

d'Itsuwa. Le narrateur le décrit : « la fertilité à gauche, puis la calamité à droite dans l'image. [...] Donc la moitié est de l'archipel japonais »³⁵. Il rappelle le leitmotiv du roman : « considérer l'Est et l'Ouest d'égal à égal » (*tôzai dôshi*)³⁶, autrement dit le Japon moderne et le Japon historique, représentés par les deux capitales et les deux familles. Or, avec l'introduction de la catastrophe, il s'agit aussi de tenir ensemble l'Est sinistré et l'Ouest épargné, l'avant et l'après mars 2011, ainsi que « le paradis imaginaire et l'enfer réel »³⁷, comme l'écrit Andô.

Réversibilité du sens

Dogmother montre la réversibilité des *sens*, direction et signification, en effectuant un mouvement de mandala. On peut d'emblée relever la formation du titre que l'auteur explique ainsi :

Le titre *Dogmother* est né de la décomposition de *godfather* en *god* et *father* qui sont ensuite remplacés par “ce qui est à l'opposé” pour le premier comme pour le dernier. *God* par *Dog*, *father* par *mother*.³⁸

Le terme *godfather* est lié au roman antérieur *Godstar* et au personnage de Mêji. Après la division en deux termes, l'auteur a opéré une inversion graphique ou sémantique avant de les réunir. C'est un jeu de mots qui a pourtant un aspect subversif. Car il substitue l'animalité à la divinité, la maternité à la paternité. Le titre évoque ainsi une matrice animale comme origine de la création. Dans le roman, la mère est renvoyée à son corps capable de donner naissance à la vie, alors que le père, à la « métaphore » (*hiyu*). Le narrateur dit à propos de son père adoptif :

Si je l'appelle mon père, c'est une métaphore, et il se peut que tout père sur la terre soit la métaphore. Hirobumi avait-il lui aussi un chien, son père ? C'est une question à laquelle je n'ai jamais pensé. J'avais l'impression que tout chien naît d'une femelle, sa mère. Peut-être est-ce moi qui déforme. Le père est toujours spirituel, tandis que la mère a des seins.³⁹

³⁵ 「左に豊饒がある、ほんで画面の右には災厄。（略）ほんでから日本列島の東半分や」 *Ibid.*, p. 323.

³⁶ 「東西同視」 *Ibid.*, p. 102, 103 et 168 ; 「東西の同視」 *Ibid.*, p. 245.

³⁷ 「想像の極楽と現実の地獄」 Andô Reiji, « Mandara o kurau », art. cit., p. 231.

³⁸ 「ドッグマザーというタイトルは、Godfather をゴッドとファーザーに分解して、前者も後者も「対置されるもの」に入れ替えたところから生まれた。ゴッドは dog に、ファーザーは mother に。」 Furukawa Hideo, « Kyôto to iu hasseigen », art. cit., p. 260.

³⁹ 「父、というのは譬喩で、もしかしたら地上の全部の父が譬喩なのかもしれない。博文にも父親の犬がいたのだろうか？ 考えたこともない問いだっただ。あらゆる犬が母なる雌犬から生まれる気がしていた。これは僕の、たぶん歪みだろう。いつでも父親は精神的で、いっぽうで母親には乳房がある。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, op. cit., p. 28-29.

Dans un autre passage, le narrateur affirme aussi : « Et le père n'a pas de sein. / Et la mère a un vagin. Le vagin devient un canal de naissance »⁴⁰. Le parallélisme des deux premières phrases souligne la différence entre le père comme esprit et la mère comme matière. Le corps maternel est pourtant associé à l'esprit : le terme « *sandô* » 産道 (canal de naissance) rappelle son homonyme, « *sandô* » 参道 (voie d'accès au temple), mentionné à plusieurs reprises, lorsque le narrateur marche sur cette allée⁴¹. Le roman crée une analogie entre la matrice et le sanctuaire comme espace originaire et sacré. En faisant l'amour avec la mère supérieure, le narrateur pense à ses cinq enfants, : « Tous l'ont traversé, l'*ici*, comme canal de naissance. Le vagin, creux qui mène au-delà de l'utérus. »⁴²

Si le père relève de la métaphore, la mère se rapporterait à la métonymie du contenant. On peut souligner la métonymie entre la mère supérieure et sa maison qui évoque l'image du mandala par une architecture singulière : les pièces y sont juxtaposées sans couloir faisant correspondre l'intérieur et l'extérieur comme dans une structure gigogne⁴³. La chambre dans laquelle se déroulent les actes sexuels est marquée par les « ténèbres » (*yami*)⁴⁴. Et le corps de la mère supérieure est comparé à une masse « pétrie de l'immensité des ténèbres mêmes »⁴⁵. Dans l'amour physique, le narrateur souligne à plusieurs reprises l'absence d'orientation :

Il n'y a pas de « haut et bas » avant tout. C'est cela, les ténèbres véritablement épaisses. Le fait de discerner toutes les positions selon le haut ou le bas, la droite ou la gauche, comme s'il existait des critères absolus, cela signifie en quelque sorte désobéir à ces ténèbres. [...] Je pense qu'il est inutile de repérer le buste de la mère supérieure comme du côté de sa tête, ou son bas-ventre comme du côté opposé, et je ressens l'inexistence de « haut et bas » dans ces ténèbres, tout comme pour « droite et gauche ».⁴⁶

⁴⁰ 「そして父親には乳房がない。 / そして母親には膣がある。膣は産道になる。」 *Ibid.*, p. 285.

⁴¹ *Ibid.*, p. 24, 263.

⁴² 「皆な通過したのだ、産道としてのここを。子宮のその先に連なる空洞の、膣。」 *Ibid.*, p. 210.

⁴³ Voir *ibid.*, p. 213, 214, 221 et 339.

⁴⁴ « La chambre pleine de ténèbres. » 「部屋には充ち満ちる闇があふれ」 「部屋に通されて、そこには闇があった、ここだ、言い換えれば闇しかない。」 *Ibid.*, p. 207.

⁴⁵ 「闇それ自体の巨きさを握ねたような女体」 *Ibid.*, p. 212.

⁴⁶ 「なにしろ「上下」もない。それが真実に濃密な闇だ。だからあらゆる体勢を上、下、そして右、左とあたかも絶対的な基準があるとして弁^{わきま}えること自体がどこかで闇に叛いた。(略)僕は、やはり上半身で院主のその頭部がある側だとかその逆の下腹部の側だとかは無意味であって、闇中^{あんちゆう}だからこそ「上下」のなさを実感し、「左右」もこれと同断とする。」 *Ibid.*, p. 297.

La chambre serait une métonymie de l'utérus de la mère supérieure, mère de l'Univers au centre du mandala. Les « ténèbres » qui gouvernent cet espace peuvent évoquer un chaos mythologique, un espace indifférencié, qui précède la lumière.

Dans la famille de la secte, si l'on peut situer la mère supérieure au centre et ses enfants à ses côtés, le narrateur ne semble pas occuper de place fixe. D'abord employé en tant que prostitué, il renverse plus tard son statut. Il vit dans la maison de la mère supérieure dans la dernière partie, jouant de plusieurs rôles métaphoriques : le mari ou l'amant de la mère supérieure, le frère aîné d'Itsuwa et le frère jumeau de Hiwako. Depuis avant son entrée dans la secte, il se définit de façon singulière : « matière » (*sozai*) en tant que modèle photographique et « catalyseur » (*shokubai*) en tant que prostitué⁴⁷. C'est avec ce dernier terme qu'il caractérise sa fonction au sein de la secte :

C'est moi qui empêche le démantèlement de cette secte, comme un fait sans fausseté. C'est moi qui suis une colle métaphorique. Ou bien une grande quantité de sperme blanc, un liquide catalyseur également. Ce type de liquide est aussi *sans nom*.⁴⁸

Le narrateur maintient la jeunesse de la mère supérieure, empêche sa mort prédite ainsi que le déclin possible de la secte. Son pouvoir, qualifié de « *sans nom* » (*nēmuresu/na nashi*), rappelle à la fois l'absence d'identité officielle et son statut d'anonymat dans la secte. Son travail évoque aussi le mouvement du mandala. Par exemple, il réforme l'organisation selon le principe de non-dualité :

Si la secte vise le retour à ce qui est considéré comme son origine, en y concentrant toute sorte de bonté, ce qui est à l'opposé, sous-système par rapport au système, doit s'imprégner plutôt de la méchanceté. Il doit la prendre en charge avec résolution pour l'intérêt de son *corps principal*.⁴⁹

Il crée un double système avec les deux pôles qui s'opposent et se complètent : la mission principale, religieuse, et les autres domaines, politique et économique. De la même manière, il conçoit un projet de « double roue » (*ryōrin* 両輪)⁵⁰ pour l'avenir de la secte : placer les deux héritiers de la mère supérieure, Hiwako (日輪子) et Itsuwa (一月

⁴⁷ 「素材」「触媒」 *Ibid.*, p. 113.

⁴⁸ 「僕がここを解体させないでいるのだ、詐らざる事実として。僕が、メタフォリカルな接着剤だ。あるいは白い夥しい量の精液だし、触媒の体液でもある。そうした液体は名なしでもある。」 *Ibid.*, p. 278.

⁴⁹ 「原点と目されるところへの回帰をめざす教団があり、善意の類いが教団に集約されるのならば、対置されるもの、システムに対する副のシステムはむしろ悪意にひたらなければならない。/ その本体のためにも敢然と引き受けなければならない。」 *Ibid.*, p. 284.

⁵⁰ 「両輪計画」 *Ibid.*

輪), à la direction. Le narrateur représenterait ainsi l'agent catalyseur de division et d'union dans la « sainte famille », révélateur de la réversibilité du *sens*.

Revers de kizuna (lien indissoluble)

Le roman montre le revers du terme *kizuna* 絆 (lien indissoluble) qui est promu après la catastrophe par les instances gouvernementales dans les médias japonais pour refléter la solidarité nationale⁵¹. On peut rappeler que le premier sens du terme, comme l'indique le dictionnaire, est le joug, « *hodashi* »⁵². En remarquant ce sens étymologique de *kizuna* et aussi sa connotation de lien privé, Saitô Tamaki pense que le succès de ce mot après la catastrophe exprime le besoin d'un lien privé face à l'absence de solidarité sociale⁵³. Dans la dernière partie de *Dogmother*, on peut relever deux emplois critiques de ce terme. D'abord, au sujet de la mort de Yamamoto, le narrateur pense ceci :

On ne peut pas dire qu'Itsuwa est un assassin. Parce que ce sont en réalité des reptiles qui l'ont exécuté. Il a seulement joué de la flûte avec son souffle. Il n'était qu'un interprète. Non pas un assassin.

Moi, je ne lui ai jamais donné l'*ordre* de faire quelque chose. Il a seulement deviné qu'il avait reçu cet ordre. Il n'y a pas d'énoncé, aucun. Autrement dit, je ne suis pas commandant.

Là se trouve le lien indissoluble [*kizuna*]. *Ne pas être* ensemble. C'est le lien indissoluble [*kizuna*] entre Itsuwa et moi.⁵⁴

Le terme « *kizuna* » désigne en l'occurrence la complicité implicite des protagonistes pour exécuter le meurtre. Le narrateur semble rappeler avec ironie que le lien fort peut aussi contribuer au crime. Les expressions soulignées évoquent une sorte d'orchestration entre chef et interprète. Pourtant, il ne s'agit pas ici d'une métaphore, puisque le garçon a réellement joué de la flûte.

Dans la dernière scène, le mot « *kizuna* » renvoie à une relation suspecte. À la grande fête de la secte, le narrateur conclut une alliance entre celle-ci et le groupe politique conservateur et nationaliste. Pour ce faire, il invite le numéro deux de ce groupe,

⁵¹ Terme sélectionné pour le « Grand prix du mot de l'année » 流行語大賞 de 2011.

⁵² Voir les entrées : « *ki-zuna* » き-ずな 絆 et « *hodashi* » ほだし 絆, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

⁵³ Saitô Tamaki, *Hisai shita jikan*, *op. cit.*, p. 144.

⁵⁴ 「一月輪は人を殺したとは言えない。実際に手を染めたのは爬虫類だからだ。その呼吸で笛を鳴らしたただけだ。演奏者であっただけだ。殺人者ではない。／ 僕は、何かをしると一月輪に命令はしてはいない。そのように命じられたのだと一月輪が察しただけだ。明言はない、一切。つまり僕は指令者ではない。／ ここに絆がある。ともにではないこと。それが僕と一月輪の絆だ。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 270. Nous soulignons.

qui est son père biologique, mais ignore la véritable identité de son interlocuteur. Lorsque le narrateur lui propose d'offrir le mandala d'Itsuwa au numéro un du groupe politique, l'homme le remercie : « Ce sera notre lien indissoluble [*kizuna*] »⁵⁵. En reprenant ce terme, le narrateur lui répond à son tour :

Je lui ai dit que je le remerciais vraiment de tout mon cœur pour son mot de tout à l'heure, le lien indissoluble [*kizuna*], je lui ai dit que la relation entre la secte et les « maîtres » serait vraiment éternelle, je lui ai dit qu'il y aurait de nombreuses occasions de leur rendre service, puis je lui ai aussi raconté le projet d'actions sociales de la secte. L'aide sociale, médicale ou éducative. Ce genre de contributions. Toutes relèvent de la voie du bodhisattva. Les actions dont l'État a besoin justement après la catastrophe. Et puis je lui dis mon impression sur la famille impériale davantage présente, je fais l'éloge entre autres de leurs visites à la région sinistrée, j'en fais l'éloge vraiment du fond de mon cœur, mais je lui fais part de mon inquiétude concernant le nombre de membres de la famille impériale, qui ne fera que diminuer si l'on ne fait rien, et lorsque j'interroge l'homme à ce sujet, il me répond qu'il existe des mesures à prendre. [...] Il répond qu'il sera possible d'augmenter le nombre d'une manière ou autre. On peut refonder. Bien sûr on l'augmentera dans un Japon futur. Ensuite je dis que c'est un propos tout à fait encourageant qui me donne vraiment du courage, je dis que je lui fais confiance et que je serai derrière lui, je dis aussi que ce sera évidemment au niveau de la secte. Je dis que rien n'est plus important que notre lien indissoluble. Je le dis et le jure du fond de mon cœur.

Pour que je devienne, un jour, membre de la famille impériale.⁵⁶

Dans cette scène finale, le discours du narrateur paraît ambigu, affecté. Il réitère les verbes relatifs à l'acte d'énonciation, soulignés par une ligne double, ainsi que les formules emphatiques, soulignées par une ligne simple. Cette réitération fait douter de sa sincérité, suggérant un décalage entre ses énoncés et ses pensées. Le mot « *kizuna* » (lien indissoluble) désigne ici l'alliance politico-religieuse destinée à renforcer le pouvoir étatique et impérial. D'autre part, il semble faire allusion au lien de sang entre le narrateur et l'interlocuteur qui est son vrai père. On peut rappeler que ce dernier porte un signe lié

⁵⁵ 「これは私たちの絆だね」 *Ibid.*, p. 362.

⁵⁶ 「僕は、さきほどの絆という言葉がじつに心から感謝に堪えないと言い、教団と「先生」方とのお付き合いはじつに永遠のものですねと言い、これからもお役に立てるシーンが多いでしょうと言い、今後の教団の社会活動の予定についても語った。福祉、医療、教育。そうした貢献。どれも菩薩道だ。大震災後だからこそ、国に必要な活動だ。そして僕は、この震災では天皇家と皇族が以前よりも存在感を増したように思うとの感想を述べ、その被災地訪問などを讃え、じつに心底から讃え、しかしながら皇族の人数は、どうなのだろうか、このままでは減る一方ではないのだろうかかと憂え、それを男に訊ねると、男はいや、方策はあると答える。(略) 宮家はどのような形でか増やせるだろう。新設できる。もちろんこれからの日本は増やすのだよ。そして僕は、これはこれは本当に頼もしい台詞です、じつに勇気づけられますと言い、信頼しているとも陰ながら応援するとも言い、教団単位の話であることは言うまでもありません、とも言う。なにより私たちの絆が大事です、と僕は言う。僕は言うし、心底から僕は誓っている。 / いつか、僕が皇族となるために。」 *Ibid.*, p. 363-364. Nous soulignons.

à l'empereur : sept grains de beauté sur sa joue droite, disposés en constellation⁵⁷. Cette caractéristique renvoie au commentaire du narrateur au début du roman, lorsqu'il explique l'étymologie du mot « *tennô* » (empereur) en évoquant l'étoile Polaire, sacrée, la « Godstar »⁵⁸. Ainsi, père biologique et père symbolique du narrateur se rejoignent en quelque sorte dans la figure impériale pour appuyer son affirmation finale.

Avec toute cette charge métaphorique et symbolique, que signifie la dernière phrase du roman ? Nous pourrions en proposer deux interprétations. La première : elle représenterait, ou préfigurerait, le renforcement du pouvoir impérial. Dans une scène, le roman évoque l'association de la secte avec le régime impérial à l'ère Meiji jusqu'aux années 1930⁵⁹. On peut rappeler que Katô Norihiro dans son ouvrage de 2017⁶⁰ réfléchit à la réémergence possible de deux projets idéologiques impérialistes, nationalistes, dans un futur proche : « *sonnô-jôshi shisô* » (vénérer l'empereur, expulser les barbares)⁶¹ apparus avant la restauration de Meiji ; « *kôkoku shishô* » (l'idée de souveraineté impériale)⁶²

⁵⁷ Voir *ibid.*, p. 314, 339 et 362.

⁵⁸ « Je sais combien l'empereur Meiji était grand. / Je sais aussi qu'il était également le dieu. Homme, pourtant descendant du dieu. / Héros dans l'histoire du Japon plus que dans sa mythologie. / Je connais l'origine du mot empereur. Il désigne l'étoile Polaire selon une légende de la Chine antique, si je m'en souviens bien. L'étoile immobile est celle du dieu. Godstar. » 「明治天皇がいかに偉大であったかを僕は知っている。／ 神でもあったことを知っている。人間だけれども天孫。／ 日本史において、その神話以上に英雄。／ 天皇という言葉の由来を知っている。それは北極星を指す、たしか古代中国の伝説で。不動のそれが神の星だ。ゴッドスター。」 *Ibid.*, p. 22.

⁵⁹ Sur cette scène, voir notre analyse plus bas dans « 1.3. Une fabrique de mémoire », p. 248-249.

⁶⁰ Katô Norihiro, « Nijūisseiki Nihon no rekishi kankaku » 「二十一世紀日本の歴史感覚」 (La perception historique du Japon au XXI^e siècle), *Môsugu yatte kuru sonnô-jôshi shisô no tame ni*, *op. cit.*, p. 15-107.

⁶¹ 尊王攘夷思想. Le terme se compose de trois substantifs : *sonnô* 尊王, *jôshi* 攘夷 et *shisô* 思想. Dans le premier, « *son* » 尊 renvoie au respect, et « *ô* » 王 signifie le roi, le prince, l'empereur. Dans le second, « *jô* » 攘 signifie, en l'occurrence, l'exclusion, et « *i* » 夷, les étrangers. Le troisième, « *shisô* » 思想 désigne l'idée, la pensée ou l'idéologie. Sur cette idéologie, Hartmut O. Rotermond note : « Le slogan *sonnô-jôshi* comportait en quelque sorte de multiples facettes où la vénération de l'empereur signifiait aussi comme un appel à l'unité nationale, et où le rejet des “barbares” n'excluait point l'acceptation avide de leurs technologies. » Hartmut O. Rotermond, « Chapitre premier. La création d'un État moderne », dans H. O. Rotermond (dir.), *L'Asie orientale et méridionale aux XIX^e et XX^e siècles*, PUF, 1999, p. 239-263. DOI : 10.3917/puf.rotter.1999.01.0239. Voir aussi « 603. Sonnô-jôshi undô 尊王攘夷運動 » et « 604. Sonnô shisô 尊王思想 », dans Iwao Seiichi et al., *Dictionnaire historique du Japon*, *op. cit.*, vol. 18, 1992, p. 131-132. URL : www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1992_dic_18_1_943_t1_0131_0000_4 ; www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1992_dic_18_1_943_t1_0132_0000_2. Concernant les événements politiques dans la dernière décennie de l'époque d'Edo, voir Pierre-François Souyri, *Nouvelle histoire du Japon*, *op. cit.*, p. 425-442.

⁶² 皇国思想. Le terme se compose de deux substantifs : *kôkoku* 皇国 et *shisô* 思想. Dans le premier, *kô-koku*, « *kô* » est une autre lecture sino-japonaise du *nô* 皇 de *tennô* 天皇 (empereur), et « *koku* » est la lecture sino-japonaise de *kuni* 国 (pays). Le terme signifie le pays (*kuni*) gouverné par l'empereur (*tennô*)

avant la Seconde Guerre mondiale. La deuxième interprétation est le contraire de la première : la fin du roman exprimerait la possibilité d'une transformation du système impérial actuel. Car le narrateur d'origine bâtarde a aussi le pouvoir de déconstruire le système, en tant que « catalyseur » (*shokubai*). Dans les deux cas, la conclusion de *Dogmother* semble révéler les aspects peu démocratiques du Japon contemporain, comme rattaché au système impérial par une sorte de « *kizuna* », ce « lien indissoluble » qui est aussi un joug. Le roman ouvre à la dernière ligne une perspective très ambivalente sur le Japon post-catastrophe.

1.2. Un chronotope matriciel

Le temps cyclique

Après avoir examiné les représentations des époques historiques, nous analyserons maintenant l'image de la temporalité. Pour ce faire, il serait utile de considérer le chronotope dans le roman, notion définie par Bakhtine comme « la corrélation des rapports spatio-temporels [...] l'indissolubilité de l'espace et du temps »⁶³. Dans les romans de Furukawa, le chronotope n'est pas un simple motif dans l'intrigue. Il participe à la configuration d'une vision du monde, en particulier en rapport avec l'Histoire. Comme dans *Seikazoku* qui met en scène de nombreuses villes du Tôhoku en relatant la mémoire d'autres époques, inscrite dans le lieu. Dans *Dogmother*, Kyoto est traitée comme la « source génératrice » (*hasseigen*)⁶⁴ de l'histoire du Japon. Le roman relève plusieurs traces historiques accumulées dans cette ville quadrillée qui semble recéler elle-même plusieurs mandalas. Par exemple, le narrateur visite le Tô-ji, célèbre temple de l'école « Paroles de vérité » (*Shingon*)⁶⁵, construit à la fin du fin VIII^e siècle. Il contemple

天皇). Attesté au XIX^e siècle, il est utilisé comme un autre nom du Japon jusqu'aux années 1940, étroitement lié à une vision historique centrée sur l'empereur (*kôkoku shikan* 皇国史観). À ce sujet, voir Lavelle Pierre « Représentations japonaises de l'histoire », *Mots*, n° 41, 1994, p. 153-172, DOI : 10.3406/mots.1994.1929 ; « Chrononymes japonais », *Mots. Les langages du politique* [en ligne], n° 87, 2008, DOI : 10.4000/mots.12442. Sur le paysage idéologique de l'avant-guerre dans les années 1920 et 30, voir Pierre-François Souyri, *Nouvelle histoire du Japon*, op. cit., p. 510-519.

⁶³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p. 237. La notion est aujourd'hui développée à divers degrés. Voir par exemple Färnlöf Hans, « Chronotope romanesque et perception du monde », *Poétique*, n° 152, novembre 2007, p. 439-456. DOI : 10.3917/poeti.152.0439.

⁶⁴ Le terme déjà cité dans l'introduction de la thèse, voir *supra*, p. 29.

⁶⁵ Sur cette école, voir *supra*, p. 225 (note 26).

le « mandala en relief », composé de vingt et une sculptures, en soulignant la « forme extravagante » (*igyô*) de ces bouddhas mi-animaux, mi-monstres⁶⁶.

En ce qui concerne le temps du récit, il suit globalement un ordre chronologique. Mais la chronologie est infléchie par des analepses, des récits secondaires, notamment des lettres de la mère adoptive. On peut relever le mouvement de retour dès le début : le narrateur insère à la quatrième page une analepse qui s'étend sur plus d'une dizaine de pages⁶⁷. La deuxième partie du roman commence avec l'expression : « Ça me revient » (*Sô nanda*)⁶⁸ pour relater un souvenir du narrateur. La même expression est reprise au début de trois séquences ultérieures⁶⁹. Le narrateur atténue parfois l'effet de discontinuité, comme lorsqu'il annonce l'introduction d'un souvenir : « Il y a un flash-back. [...] C'est l'expérience d'un jour. Ce genre de choses me revient comme une "image fulgurante" détachée du cours de la vie »⁷⁰. Cependant le temps du récit est marqué par une impression de discontinuité. Car la plupart des séquences commencent *in medias res* et leur fin est suspendue, sans articulation avec la séquence précédente ou suivante. Ainsi, les deux premières parties s'achèvent sur une réplique laissée sans réponse⁷¹.

Le roman met en avant le temps cyclique des saisons, comme le suggèrent les termes dans les sous-titres : « hiver » (*fuyu*) et « été » (*natsu*)⁷². Le récit ne comporte aucune mention d'année ou de jour, seulement quelques noms de mois en rapport avec les saisons. C'est en fait l'introduction de la catastrophe réelle qui permet de relier les deux premières parties à l'hiver et au printemps de 2010. Le temps cyclique caractérise en général les mythes et les grands récits, porteurs d'une très forte polysémie, comme

⁶⁶ 「立体曼荼羅」 「異形のホトケたち」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 114.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 9-21. Le narrateur, arrivé à Kyoto avec le chien Hirobumi, évoque d'abord leur voyage en autostop depuis Tokyo et ensuite le souvenir plus lointain de son père adoptif Mèji.

⁶⁸ « Ça me revient, l'histoire de cheval d'Andy était intéressante. Je n'ai pas oublié cela. » 「そうなんだ、アンディの馬の話はおもしろかった、僕はそのことを忘れていない。」 *Ibid.*, p. 109.

⁶⁹ « Ça me revient, c'est Andy à propos du cheval » ; « Ça me revient, je pouvais faire confiance au jugement de valeur d'Andy et je n'en ai jamais eu de doute. » ; « Ça me revient, je n'ai pas perdu le point fixe, parce que je fréquente la salle de sport et que M. Chiryû est là que je salue. » 「そうなんだ、馬はアンディだった。」 「そうなんだ、アンディの価値観は信頼できた、僕はそのことに疑いを抱いた憶えがない。」 「そうなんだ、定点というのは失われなかった、ジム通いがあってジムで挨拶するチリュウさんがいるから。」 *Ibid.*, p. 126, 164 et 186.

⁷⁰ 「フラッシュバックがある。(略) ある日の体験だ。そうしたものは順を追うよりも「閃いている映像」として喚起される。」 *Ibid.*, p. 112.

⁷¹ *Ibid.*, p. 223 et 106.

⁷² Voir le résumé du roman plus haut, p. 219 et 220.

l'explique notamment Paul Ricœur⁷³. Dans le roman de Furukawa, il renverrait à la permanence du temps cosmique, immuable, à l'image du mandala, et en même temps à l'impermanence d'un état donné, dans un lieu, à une époque donnée. On peut relever l'emploi du terme « saison » (*kisetsu*) qui qualifie métaphoriquement des périodes de l'histoire individuelle ou collective. Le narrateur caractérise ainsi sa nouvelle vie à Kyoto comme une « saison d'indépendance »⁷⁴ par rapport à sa famille adoptive à Tokyo. L'histoire de la secte est résumée en trois saisons en parallèle avec l'histoire du Japon contemporain : la « saison fanée » sous l'occupation de l'après-guerre, puis la « saison d'absorption » où elle s'est développée en intégrant d'autres sectes, enfin la « saison de la floraison *pop* » à la fin des années 1980, époque de la bulle spéculative⁷⁵. La métaphore de la fleur souligne ici le cycle de la renaissance.

Le récit donne un sens particulier au printemps. Le narrateur distingue son premier printemps à Kyoto par le passage monotone des jours, sans que rien ne change, indifférent à la floraison des cerisiers⁷⁶. Et ce n'est pas l'arrivée du printemps, mais sa fin qui semble l'intéresser. Au début de la deuxième partie, il s'interroge :

Je me demande si le début de l'été se situe quelque part dans le mois de mai. Je me demande si le printemps prend fin là. [...] Cependant, je pense que toutes les saisons évoluent essentiellement en un instant et que l'antonyme de l'instant doit être l'éternité. Le printemps, jusque quand ? Par exemple, jusque quand puis-je constater que c'est le printemps ?⁷⁷

⁷³ Le philosophe écrit : « tantôt l'unité et la pérennité attribuées à ce temps fondamental nient radicalement le temps humain, éprouvé comme un facteur d'instabilité, de destruction et de mort ; tantôt le grand temps exprime l'organisation cyclique du cosmos, à laquelle se trouvent harmonieusement intégrés le remplacement des saisons, la suite des générations, le retour périodique des fêtes ; tantôt l'*aiôn* divin se détache de l'image même du cercle, laquelle s'apparente dès lors à la roue cruelle des naissances, comme on voit dans maintes pensées de l'Inde et dans le bouddhisme ; la permanence de l'*aiôn* devient celle d'une identité éternellement immobile. » Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, *op. cit.*, p. 471-472.

⁷⁴ 「自立の季節」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 77.

⁷⁵ 「^{しほ}凋んだ季節」「^{しほ}吸収の季節」「ポップな開花の季節」 *Ibid.*, p. 203 et 205.

⁷⁶ « Chaque jour passe. Printemps. [...] Je me rends compte que c'est bien cela, mon printemps, qu'il passe simplement, que ce passage d'un jour à l'autre continue, que je fais consciemment durer ce passage. Oui, c'est cela. C'est le contenu de mon printemps. » ; « Dans le monde, on entend encore parler des cerisiers en fleurs à admirer. / Paysages pittoresques dans la splendeur de leur floraison. / Cerisiers sauvages, cerisiers à fleurs doubles, cerisiers Omuro de floraison tardive. / Le monde a son printemps à lui. / Qui diffère du mien. » 「毎日が過ぎてゆく。春。(略)僕の春は、これだ、ただ過ぎることであって一日一日が過ぎることが持続するし意識的にも持続させることなのだとわかる。そうだ、これだ。これが僕の春の^{コンテンツ}内実だ。」 「世間ではまだ花見がいろいろと沙汰されている。／華やぎの名勝たち。／山桜や八重桜、遅咲きの^{おむろざくら}御室桜。／世間には世間の春がある。／僕のとは異なる。」 *Ibid.*, p. 141 et 157.

⁷⁷ 「初夏とは五月のどこかだろうかと僕は思う。春はそこで終了となるのだろうかと思は思う。(略)ただし、あらゆる季節はそもそも刹那に展開するのだろうか、そして刹那の反意語は永続

Le temps des saisons est ici spatialisé à travers les pronoms, « *doko* » (où ?) et « *soko* » (là), dans les expressions soulignées. Mais il est en même temps renvoyé à « *setsuna* » (instant), terme d'origine bouddhique désignant le moment infiniment bref⁷⁸, comme s'il n'existait qu'une multitude d'instantanés insaisissables, sans continuité. La dernière phrase de la citation, avec le terme « *nintei suru* » (constater, reconnaître, attester), exprime la perception subjective, mais surtout l'aspect formel et contractuel. C'est pendant le premier rapport avec la mère supérieure que le narrateur trouve la fin de son printemps :

Le printemps va finir. [...] je pense que le printemps va finir. C'est un *exit* du printemps à Kyoto. La sortie par rapport à l'entrée. Je commence enfin à reconnaître que c'est une sortie des saisons. Ou bien, c'est peut-être ce lieu qui me donne cette sensation, ce lieu qui me la fait sentir et me conduit naturellement à la reconnaissance, ou encore c'est peut-être ce vagin.⁷⁹

La « sortie » (*deguchi*) de son printemps correspondrait à l'« entrée » (*iriguchi*) dans le corps de la mère supérieure. Le narrateur semble ainsi sortir du temps cyclique des saisons, de l'évolution instantanée et incessante, pour entrer dans le temps de l'éternité, rejoindre peu à peu le centre du mandala.

État de « l'avant-naissance »

Dogmother présente un chronotope que l'on peut qualifier de matriciel dans des scènes qui évoquent l'état antérieur à la naissance, dépourvu de lumière et de mesure temporelle. L'incipit est d'emblée marqué par ce chronotope :

L'hiver, il fait simplement froid. Il n'y a aucune preuve à part cela. J'ai cru voir le souffle blanc parce qu'il faisait nuît, mais ce n'est que de temps en temps. Pour voir le souffle de cette façon, il faut être dans un lieu qui permet de le voir. Ici, c'est le milieu de la nuît. Et la vraie nuît est celle qui s'empare des couleurs.⁸⁰

なのだろう、とも僕は思う。どこまでが春なのか。たとえば、どこまでが春だと僕が認定するのか。」 *Ibid.*, p. 117-118. Nous soulignons.

⁷⁸ Le terme provient de *ksana* en sanscrit et désigne l'unité minimale du temps qui renvoie à la durée extrêmement brève d'une pensée ou conscience. Voir l'entrée : « *setsuna* » せつな 刹那, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

⁷⁹ 「春が終わる。(略)僕は春が終わるのだと思う。京都の春の、エグジットだ。入口に対しての出口。いよいよ季節の出口だとの認定を僕はしつつある。あるいはここが感じさせるのかもしれない、この場所が感じさせて自ずと承認に導いているのかもしれないし、この膺かもしれない。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 206. Nous soulignons.

⁸⁰ 「冬はただ寒いだけだ。それ以外に何の証も持たない。夜だから息が白いのが見えると思ったけれど、それも時々だ。吐く息がそんなふうに見えるためには見える場所にいる必要がある。ここは夜の真ん中だ。そして色彩を奪うのが正しい夜だ。」 *Ibid.*, p. 9. Nous soulignons.

Le narrateur vient d'arriver à Kyoto avec le chien Hirobumi. Ils marchent dans un bois. Le terme qui compose le titre de la première partie « Fuyu » (L'hiver) revient aussitôt en tête de la première phrase. Excepté ce mot, il n'y a pas d'autre indice permettant de situer plus exactement la scène dans le temps. Dans cet incipit, l'hiver est défini par l'absence de caractéristique autre que la sensation de froid. En effet, les deux premières phrases à la syntaxe simple peuvent évoquer un certain dépouillement. La phrase soulignée renvoie au lieu : « ici » (*koko*), au temps : « milieu de la nuit » (*yoru no mannaka*). Elle est reprise deux fois dans la première séquence⁸¹. On peut aussi remarquer un mouvement de retour qui semble rendre le sens ambigu ou indistinct, à travers la répétition des termes soulignés en pointillé et la tautologie dans la quatrième phrase : « Pour voir [...] de le voir ». En particulier, la répétition de deux pronoms (*sore*) et d'un adjectif (*sonna*), soulignés doublement et ici anaphoriques, produit une impression paradoxale. Ils appuient leur référence. Pourtant, répétés ainsi à intervalle court, ils génèrent un effet de flottement sur la signification.

Si la première scène est marquée par l'obscurité, elle fait ressortir le son à travers deux bruits. Le premier vient du chien. L'incipit se poursuit :

Elle [La nuit] ne peut pas s'emparer des sons.
Ce n'est pas une caractéristique de la nuit.
Les pas du chien résonnent depuis tout à l'heure.
Ses pas, et le bruissement des feuilles.⁸²

Les retours à la ligne semblent traduire le silence, mettant en relief le bruit des pas du chien. C'est sur eux que le narrateur accorde son propre pas⁸³. Le deuxième bruit vient du mort. Le narrateur transporte dans son sac à dos l'urne funéraire de Mèji pour l'enterrer dans le tombeau de l'empereur Meiji. Le son des os réduits en cendres est comparé à un « timbre » « blanc », et l'onomatopée « *zan zan zan, jara* » semble chercher une « résonance » dans sa « colonne vertébrale »⁸⁴. Le narrateur partage en quelque sorte un tempo commun avec l'animal et le mort.

⁸¹ *Ibid.*, p. 10 et 21.

⁸² 「音は奪えない。／ それは夜の特性とは違う。／ 犬がずっと足音を立てている。／ 足音と葉擦れを。」 *Ibid.*, p. 9.

⁸³ « [E]n accordant mes pas sur Hirobumi ». 「博文に歩調を合わせて」 *Ibid.*, p. 10.

⁸⁴ « Ce sont donc des os que je porte sur mon dos. Les os humains que je fais résonner ou que j'entends résonner. Appelle-t-on cela le son des os ? Son timbre est blanc. Il cherche une résonance dans ma colonne vertébrale à travers le sac à dos. *Zan zan zan, jara*. La nuit ne peut pas s'emparer des sons quand même. Et la résonance fait transparaître la couleur. / Même au milieu de la nuit. » 「つまり僕が背負うのは骨だ。僕が鳴らすか、または鳴るのを感じているのは人の骨だ。これを骨音こつおんというのか？ その響き

Cependant, le temps n'est pas mesuré, comme le souligne le narrateur un peu plus loin : « Je n'étais pas pressé et ne comptais pas non plus le temps. Ni moi ni Hirobumi »⁸⁵. Après l'enterrement de son père adoptif, à l'approche de l'aube, il évoque l'état antérieur à la naissance : « Mais nous ne comptons pas le temps. Alors que nous arrivons aux bords de la nuit, "ce jour" demeure encore dans les limites de l'avant-naissance sans direction cardinale »⁸⁶. Le temps est ici aussi transposé en espace et le narrateur souligne l'absence d'orientation. Le terme « *mishô* » (l'avant-naissance) désigne ce qui n'est pas encore né ou produit, dérivé du terme bouddhique *mishô izen* : un état absolu sans discrimination, ni conscience de soi, libre de tout lien causal entre le passé et le présent⁸⁷. On pourrait interpréter la première scène du roman comme une métaphore de la nouvelle naissance du narrateur à Kyoto, marquant une rupture symbolique avec sa famille à Tokyo après l'enterrement de son père adoptif. S'il est entré clandestinement dans le tombeau impérial en pleine nuit, il sort à l'aube par l'allée officielle du sanctuaire, « *sandô* », homonyme du canal de naissance⁸⁸. En ce sens, le début du roman semble faire allusion à l'affirmation finale du narrateur : « Pour que je devienne, un jour, membre de la famille impériale. »⁸⁹

Le terme de « *mishô* » réapparaît dans la scène de la mort de Hirobumi, vers la fin de la première partie. Mais cette fois pour exprimer la sortie définitive du narrateur de cet état, en même temps que la séparation des deux êtres qui partagent jusqu'alors le même espace-temps. Par une nuit de neige, le narrateur se souvient d'une nuit à Tokyo avec Mèji et Hirobumi puis affirme qu'il appartient en « vérité » (*shinjitsu*) au « même genre »

は白い。僕の脊柱へ、ザック越しに共鳴を求める。ザンザンザン、ジャラ。やっぱり音は奪えない。そして響きは色彩を透視させる。／ この夜の真ん中でも。」 *Ibid.*

⁸⁵ 「僕は急いではいなかったし、時間を数えてもいなかった。僕もそして博文も。」 *Ibid.*, p. 16.

⁸⁶ 「けれども、時間を僕たちは数えない。たとえ真夜中の縁に出ても、まだ「この日」は方角を持たないほどに未生^{みしよう}の幅の内側にある。」 *Ibid.*, p. 23.

⁸⁷ Le terme *mishô* est composé des deux *kanji* 未生 qui renvoient respectivement à l'inaccompli, au futur, et à la naissance. Le terme *mishô izen* 未生以前 est un abrégé de *bumo mishô izen* 父母未生以前. Voir les entrées : « *mi-shô* » み-しょう 未生 et « *mishô-izen* » みしょう-いぜん 未生以前, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.* On trouve une explication synthétique de ces termes dans une étude en religion : Alain Rocher, « Deux cas de syncrétisme shintô-confucéen : les théologies hybrides de Yoshikawa Koretari (1616-1694) et Yamazaki Ansai (1618-1682) », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [en ligne], n° 123, 2016, DOI : 10.4000/asr.1422.

⁸⁸ Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁹ 「いつか、僕が皇族となるために。」 *Ibid.*, p. 364.

(*dôru*) que le chien, tous les deux ayant été abandonnés et recueillis⁹⁰. Mais le chien finit par mourir, ce qui accélère la « métamorphose » (*henshin*) du narrateur qui, entre autres signes de sa transformation, décide de parler désormais avec l'accent de Kyoto⁹¹.

Le temps indivisible

Le chronotope matriciel relève d'une autre temporalité qui contrebalance aussi la progression linéaire de la chronologie. C'est la temporalité qui caractérise les scènes sexuelles. Le récit présente au total sept scènes d'une longueur de deux à huit pages⁹² avec une description dense et centrée sur le coït. Il n'est pas question de sentiment amoureux aussi bien avec la mère supérieure qu'avec les clientes. Avec ces dernières, le temps est avant tout un objet de commerce et compté⁹³. Pourtant, la temporalité est caractérisée comme un objet indivisible à travers la métaphore du liquide épais, avec les sémantèmes impressifs : « *doro doro* », « *dorori* » ou « *toro toro* », « *torori* »⁹⁴ qui évoquent aussi un liquide organique, visqueux, gluant. L'écriture exprime une durée dense comme dans le passage qui présente le début d'une scène avec la mère supérieure :

Tous les poils pubiens étaient secs lorsque j'ai commencé à les toucher et j'avais l'impression que c'étaient plutôt mes doigts qui étaient touchés par chacun de ces poils,

⁹⁰ « Mèji a dit : Hirobumi était un chiot. / Je lui ai demandé : c'était un petit chien ? / Il a répondu : je l'ai recueilli. / Hirobumi et moi, on appartient au même genre. / Mais à qui donc m'adresserai-je pour affirmer cette vérité ? » 「博文は子犬だったんだよ」とメージは言う。／「小さい犬だったの？」と僕は言う。／「それを拾った」／なあ、同類だよ、博文。／僕は誰に向かってこの真実を断言するんだろう？」 *Ibid.*, p. 102.

⁹¹ En parlant avec une cliente, le narrateur dit : « C'est moi qui parle avec l'intonation du Kansai. Je n'utilise pas la langue standard. Je pense que je changerai et me métamorphoserai. Me métamorphoser de plus en plus. » 「僕のほうが関西の響きで言う。標準語は使わない。変容するし変身するんだと僕は思う。だんだん変身するんだ。」 *Ibid.*, p. 105.

⁹² *Ibid.*, p. 32-33, 68-70, 122-126, 162-164, 206-213, 296-301 et 314-316.

⁹³ « Le temps qu'on vend et achète formellement, *ce temps-là* que la femme a acheté à un prix proportionnel ». 「はっきりと売買される時間、しかも相応の対価を払って女が購入したその時間」 *Ibid.*, p. 122.

⁹⁴ « La femme crache le testicule rond de sa bouche, à partir de ce moment, le temps s'approfondit davantage. Il s'écoule, visqueux, pâteux. » ; « Obéissant à l'exigence qu'exprime la peau visqueuse de la femme, j'oriente le temps de la séance longue à son point culminant. Entre la séance courte et celle longue, les mêmes soixante secondes ne sont pas les mêmes. À plus forte raison pour les soixante minutes. » ; « J'ai été l'objet de possession cette nuit. De la femme. Et moi complètement nu. En cela consistait la plus grande valeur et le temps demeurait visqueux, sirupeux. » 「ゴロっとした睾丸を女が口から吐き出し、そこから、時間はさらに深化する。どろどろ、どろりと。」 「女の滑りと皮膚の要求に順いながら、時間を、ロングである時間のいちばんの佳境に向かわせる。ショートとロングでは同じ六十秒も同じ六十秒ではない。まして六十分は。」 「僕はひと晩、所有された。女にだ。それも裸体でだ。そこに最大の価値があつて時間はとろとろ、とろとし続けたのだ。」 *Ibid.*, p. 124, 125 et 126-127.

attrapés, enlacés et recouverts par eux, puis dans le noir en prenant conscience d'un poil qui tente de s'immiscer sous l'ongle de mon majeur, l'envie furieuse de presser mon érection contre n'importe où me prend mais je me retiens, pas encore, ce sera seulement après avoir savouré la caresse de ces poils pubiens sur mes doigts, je me rends compte qu'il est juste de leur répondre de la même manière par une sèche caresse de mes doigts comme quelque chose susceptible d'être transformée en source de chaleur. J'agis naturellement, cet acte consiste à passer mon autre bras sur la tête de la mère supérieure pour la caresser, à insérer mes doigts dans les longs cheveux pour les brasser bien sûr dans les ténèbres, alors les cheveux se rassemblent en petites touffes, une touffe, deux touffes, se mettent à lécher mes doigts, à les mordre par endroits, en d'autres termes ce sont mes doigts qui se trouvaient peignés par les cheveux de la mère supérieure.⁹⁵

La description d'un seul bloc sans retour à la ligne, chargée d'actions et de réflexions, se poursuit ainsi durant cinq pages. Dans le passage cité, on peut relever plusieurs éléments qui produisent une impression de persistance. En premier lieu, la longueur des phrases. La citation se compose seulement de deux phrases qui contiennent une vingtaine de propositions reliées en particulier par la particule suspensive « -te », soulignée doublement dans la citation en japonais. La narration au présent enchaîne les actes comme pour les retenir dans le processus, produisant un rythme de longue haleine. En deuxième lieu, on remarque la dimension réflexive. Le narrateur agit et pense dans le même temps, se voit agir et penser, comme en témoignent les expressions soulignées. Ses réflexions semblent donner une profondeur à la densité de la description. En troisième lieu, on peut noter l'inversion entre sujet et objet. Par exemple, les doigts du narrateur, touchant les poils et les cheveux, sont ensuite « touchés », « enlacés, attrapés », « peignés » par eux. De même que pour les directions : haut, bas, droite et gauche, le sujet et l'objet paraissent réversibles dans leurs positions. En général, les descriptions sont répétitives et paraissent interchangeables d'une séquence à l'autre.

Les scènes sexuelles révèlent un chronotope comparable à l'espace matriciel par un emboîtement de deux corps, deux rythmes de pulsations cardiaques. La scène qui commence avec la citation précédente comprend, à l'intérieur, une longue analepse de

⁹⁵ 「さわりはじめた時には陰毛はどれも乾いていてその一本一本に僕の指のほうがさわられているような気がして、しかも搦め捕られて覆われている、中指の爪の間にまで入ろうとする陰毛の一つを暗がりで意識すると僕は自分の勃起をどこかに押しつきたい^{たけ}猛る衝動に駆られてけれども抑制して、まだだ、陰部のその毛たちに愛撫されるのを手指でひたすら味わってからだ、同じように僕の手指で乾燥した愛撫やそれから発熱に換えられるものとして応答し返すのが真っ当なのだと自覚する。自ずと僕は行動していて、その行為とは反対側の腕を院主のその頭部に回して撫でて、長々とした頭髪に指を挿し入れて攪拌することで、もちろん暗黒のうちでだ、すると小さな髪の毛のまとまりが束に、一つの束、二つの束になって僕の指を舐め出す、ところどころで咬み、つまり僕の手指のほうすが院主の髪に梳かれていた。」 *Ibid.*, p. 296. Nous soulignons.

plus d'une dizaine de pages qui porte justement sur la vie embryonnaire du narrateur⁹⁶. Celui-ci se souvient de la révélation faite par la mère supérieure sur sa vie antérieure dans un « lieu où il y a deux pulsations »⁹⁷. Il faut également souligner que les rapports sexuels avec la mère supérieure évoquent une sorte de pratique du tantrisme. Car il s'agit en effet d'un rituel lié au « processus cyclique » (*junkan katei*) entre la pureté et la souillure :

La mère supérieure a dit : le corps humain peut être souillé. Aussi a-t-elle dit : le corps humain peut être purifié. C'est à l'intérieur de ce processus cyclique qu'elle et moi sommes entrés en tant qu'êtres reliés.⁹⁸

Si le rapport sexuel permet à la mère supérieure de rajeunir, il permet également au narrateur de posséder et maintenir son pouvoir au sein de la secte. Dans une scène, sous le regard de sa partenaire en lévitation, le narrateur est renvoyé au rôle d'interprète qui exécute les ordres⁹⁹. Sa position peut rappeler la fonction mythologisée des empereurs en tant que « passeurs »¹⁰⁰ entre le monde divin et le monde humain¹⁰¹. *Dogmother* semble ainsi vouloir porter un discours qui déconstruit le pouvoir depuis l'intérieur, pour mieux en scruter les arcanes.

1.3. Une fabrique de mémoire

Mémoire fallacieuse

Dogmother n'oppose pas la mémoire non écrite aux archives comme dans *Seikazoku*, mais illustre une fabrique de mémoire plus ou moins fallacieuse au niveau individuel et collectif. Concernant la mémoire d'une catastrophe, nombreuses sont les problématiques controversées : le devoir de mémoire, le droit à l'oubli, les abus de

⁹⁶ *Ibid.*, p. 302-314.

⁹⁷ 「鼓動が二つあるところ」 *Ibid.*, p. 303.

⁹⁸ 「院主は言った、「人の身は穢れる」と。また、院主は言った、「人の身は浄められる」と。この循環過程の内側に僕と院主とはつながるものとして入ったのだ。」 *Ibid.*, p. 313.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 212-213.

¹⁰⁰ Philippe Pons et Pierre-François Souyri, « La pérennité du système impérial japonais », *Le Débat*, n° 73, 1993, p. 114-133 (citation, p. 132). DOI : 10.3917/deba.073.0114.

¹⁰¹ Par ailleurs, le narrateur peut rappeler d'une certaine manière la figure de l'empereur Go Daigo (1288-1339) qui a associé le pouvoir impérial à la pratique sexuelle sous influence d'une école hérétique de la doctrine « Paroles de vérité » (*Shingon*), si l'on suit la thèse de l'historien reconnu, Amino Yoshihiko, *Igyô no ôken* 『異形の王権』 (La monarchie extravagante) (1986), Heibonsha, 1993, (voir notamment le chapitre III, p. 197-262) ; Philippe Pons et Pierre-François Souyri, « La pérennité du système impérial japonais », art. cit., p. 116-118. Sur cet empereur et ainsi que sur le contexte historique, voir Pierre-François Souyri, « Chapitre 7. Le second Moyen Âge : le grand tournant du XIV^e siècle », *Histoire du Japon médiéval*, Perrin, 2013, p. 211-244.

mémoire¹⁰², la postmémoire¹⁰³, les crises de mémoire¹⁰⁴. On peut aussi rappeler des critiques récentes sur ce sujet. Ainsi, la remémoration sous forme de présentisme retient le passé dans le présent, empêchant la mise à distance et le travail de réflexion¹⁰⁵ ; la prolifération de commémorations institutionnelles tend à fixer le sens des événements¹⁰⁶ ; la mémoire collective n'est qu'une construction conventionnelle¹⁰⁷. Si le récit joue un rôle crucial pour la mémoire d'un désastre, Ricœur souligne la nécessité d'entrecroiser l'histoire et la fiction afin de « rehausser l'une par l'autre l'explication historique et l'individuation par l'horreur »¹⁰⁸. Il remarque par ailleurs « l'us de l'oubli », inhérent au récit qui ne peut pas tout raconter et peut recéler « une forme retorse de l'oubli », motivée « par un vouloir-ne-pas-savoir »¹⁰⁹.

À ce sujet, Furukawa souligne la fonction mnémonique de la littérature peu après la triple catastrophe au Japon. Dans sa chronique, il rapporte sa rencontre avec Steve Erickson à New York en mai 2011, puis mentionne son roman *Leap Year*¹¹⁰ qui met en scène la terreur nucléaire :

C'est cela, Steve Erickson n'a pas oublié le nucléaire. Ni le côté qui a largué la bombe, ni le côté qui l'a subie. [...] J'ai pensé qu'Erickson était comme une mémoire externe du Japon. [...]

Les environnements culturels prolifèrent et contaminent.

Pourtant, on peut oublier tout ça, sauf les victimes contaminées.

Mais on peut – également – se souvenir. Pour cela, il faut disposer d'une mémoire externe.¹¹¹

¹⁰² Pour cette notion, voir Tzvetan Todorov, *Les Abus de la mémoire*, Arléa, 1995.

¹⁰³ Pour cette notion, voir Marianne Hirsch, « Postmémoire », art. cit.

¹⁰⁴ Pour cette notion, voir Susan Rubin Suleiman, *Crises de mémoire*, trad. Marine Le Ruyet et Thomas Van Ruymbeke, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012. DOI : 10.4000/bools.pur.115104.

¹⁰⁵ Voir Henry Rouso, *La Dernière catastrophe*, Gallimard, 2012.

¹⁰⁶ Voir Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, op. cit.

¹⁰⁷ Ainsi, Susan Sontag affirme : « Toute mémoire est individuelle et ne peut se reproduire – elle meurt avec chaque individu. Ce qu'on appelle la mémoire collective n'est pas le travail du souvenir, mais une stipulation », Susan Sontag, *Devant la douleur des autres* (2002), trad. Fabienne Durand-Bogaert, Christian Bourgois, 2003, p. 94.

¹⁰⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, op. cit., p. 341.

¹⁰⁹ Paul Ricœur, « 3. L'oubli », « III. L'oubli et rappel : us et abus », *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, (2000), 2003, p. 524-587 (citation, p. 580).

¹¹⁰ Steve Erikson, *Leap Year*, New York: Pseudon Press, 1989 ; *Rîpu iyâ* 『リープ・イヤー』 trad. Taniguchi Mari, Chikuma shobô, 1995.

¹¹¹ 「そうだ、ステイーヴ・エリクソンは核を忘れなかった。落とされたことも、落とされたことも。(略)まるでエリクソンは日本の外部記憶だ、と僕は思った。(略)文化環境は、増殖し、感染する。／しかし、感染者以外は、忘れうる。／だが思い出すことは——思い出すことも——できるのだ。そのために外部記憶を持つこと。」 Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, op. cit., p. 64-65.

Si l'auteur ne critique pas l'oubli, il affirme la nécessité d'une « mémoire externe » (*gaibu kioku*) comme outil du souvenir.

Plus loin, dans un passage daté de novembre 2011, l'auteur note son impression que l'oubli général de l'événement s'est déjà installé :

À Tokyo, au Japon, on entre bientôt dans l'hiver presque de la même manière que l'an dernier. Tout le monde oublie. Tout le monde oublie d'avoir oublié qu'il y avait mars, puis avril en 2011 également. Qu'il y avait le printemps. Que cet hiver ne peut pas être un hiver ordinaire comme tous les ans.

Mais est-ce vraiment « tout le monde » ? Ce n'est pas possible.

Moi, en décembre, j'écirai.¹¹²

Dans cette période de rédaction de *Dogmother*, l'auteur semble destiner son écriture à la résistance contre l'oubli, comme le dit le narrateur d'*Ô chevaux* dans le passage que nous avons cité¹¹³. Il s'agira aussi de lutter contre une certaine forme du « vouloir-ne-pas-savoir » dont parle Ricœur. Car dans la catastrophe nucléaire de 2011, l'oubli serait aussi motivé par une sorte de « ne pas pouvoir savoir » concernant les conséquences du nucléaire, ou de vouloir ne pas faire face à l'incertitude pour le futur.

Autorité de l'assertion

Dans *Dogmother*, la catastrophe n'est gravée que dans la troisième partie¹¹⁴. Mais le roman représente différentes constructions plus ou moins fallacieuses d'une mémoire par le biais du langage, du récit, de la fiction, de la croyance. On peut d'abord relever une mémoire singulière chez les personnages de la famille à Tokyo. Premièrement, le narrateur ne possède pas de mémoire antérieure à l'âge de huit, neuf ou dix ans. Dans le roman précédent, *Godstar*, l'enfant amnésique réapprend des gestes quotidiens et apprend la lecture et l'écriture avec la narratrice. Le narrateur de *Dogmother* explique cette perte de mémoire due à une expérience traumatique :

J'ai tué la mémoire de la période pendant laquelle j'étais avec cette mère. C'est-à-dire, j'ai commencé à zéro. Tuer n'est pas une métaphore, j'ai clairement assisté à la scène où elle a été assassinée, j'ai donc nié cette scène pour mettre ma mémoire à zéro. Mais pas à zéro en vérité, beaucoup de souvenirs sont ressuscités.¹¹⁵

¹¹² 「東京は、日本は、昨年とほとんど同じ冬を迎えようとしている。誰もが忘れる。誰も彼もが忘れてることを忘れる、二〇一一年にも三月があり、四月があったことを。春があったことを。この冬は、いつもどおりの冬ではありえないはずだということ。／ でも本当に「誰も彼もが」なのか。そんなはずはない。／ 僕は、十二月、書く。」 *Ibid.*, p. 136.

¹¹³ Voir plus haut le chapitre premier, « 3.2. Une écriture en *procès* », p. 189-190.

¹¹⁴ Voir la partie suivante de ce chapitre, « 2. Des ruptures multiples », p. 251-278.

¹¹⁵ 「その母親といっしょにいた時期の記憶を殺した。つまりゼロからはじめた。殺す、というのは譬喩とは違って、僕は明らかに母親が殺される場面を目撃していて、だからそれを否

Le terme « zéro » (*zero*) est souvent utilisé pour qualifier la période sans mémoire et aussi l'état de « l'avant-naissance » (*mishô*). Les expressions soulignées montrent paradoxalement l'amnésie comme un acte volontaire tel un instinct de survie. Plus loin, le narrateur remarque l'absence générale de mémoire au début de la vie :

Tout le monde était à zéro.

À zéro avant son premier souvenir.

[...] En fin de compte, la mémoire est à zéro avant l'*instant* le plus reculé auquel il soit possible de remonter, mais puisqu'on est à coup sûr nés dans ce monde plusieurs années auparavant, on est alors tous amnésiques.

On commence dans la vie avec des troubles de la mémoire.

Puis la mémoire s'affirme.

Elle s'affirme par sa nature.

Avoir vu. Avoir entendu. Avoir goûté.

Avoir donné naissance. Avoir gouverné.¹¹⁶

Le passage évoque l'impossibilité pour un individu de posséder une mémoire complète de sa vie. Les phrases soulignées renvoient la « nature » (*honshô*) de la mémoire à l'acte langagier d'« affirmer » (*dangen suru, danjiru*). Le narrateur semble ainsi souligner la puissance de l'affirmation qui peut constituer une expérience non vécue comme vécue. La mémoire paraît ici construite non pas de faits, mais de la manière de s'en souvenir en donnant les mots à ces souvenirs. Les deux dernières lignes de la citation font allusion à ses parents adoptifs : sa mère qui croit et affirme lui avoir « donné naissance » (*unda*) et son père qui assure avoir « gouverné » (*osameta*) le pays tel l'empereur réel.

Le narrateur le décrit ainsi :

Mêji possédait la mémoire de l'empereur Meiji. C'est-à-dire en recouvrant entièrement la réalité de la mémoire du 122^e empereur. Tel était mon père adoptif.

Mon père spirituel.

Il est mort à soixante et un ans.¹¹⁷

定してゼロにしたのだ。本当はゼロではないし、ずいぶん記憶は甦った。」 Furukawa Hideo, *Dogmother, op. cit.*, p. 35. Nous soulignons.

¹¹⁶ 「誰もがゼロだった。／ 最初の記憶の前はゼロだった。(略) 結局、さかのぼれる瞬間以前はゼロで、しかし何年も前にこの世には確実に生まれていたのだから全員が記憶喪失者だ。

／ 記憶の障害を^{それ}抱えるところから出発している。／ そして記憶は断言する。／ その本性として、断じる。／ 見た。聞いた。味わった。／ 産んだ。治めた。」 *Ibid.*, p. 52-53. Nous soulignons.

¹¹⁷ 「メージは明治天皇の記憶を持っていた。つまり第一二二代天皇のそれを、まるごと現実に覆い被せて。それが僕の養父だ。／ 精神的な父親だ。／ 六十一歳で死んだ。」 *Ibid.*, p. 20.

Dans *Godstar*, ce personnage de Mèji se signale par sa mémoire étrange et son discours comme dénué de psychologie personnelle. Son apparition soudaine au milieu de l'intrigue¹¹⁸ semble renvoyer à celle de l'empereur Meiji en tant qu'incarnation divine dans l'histoire réelle. Mais il représente une image inversée du personnage réel sur le plan du statut social, et décalée dans le temps¹¹⁹. Le narrateur souligne l'autorité qu'avait son père adoptif en tant que *godfather* dans la communauté des yakuzas à Kinshi-chô¹²⁰. Il décrit sa manière d'affirmer les choses :

Dans l'avis de Mèji, il n'y a pas d'hésitation. Il n'y en avait presque pas. Et la réponse sans hésitation se transforme en réponse juste à un instant donné, qu'il existe ou non une preuve pour l'appuyer. J'ai également appris de Mèji ce genre de choses. Comment s'emparer de la réponse juste.¹²¹

Quelques lignes plus loin, le narrateur répète l'équivalence entre la force d'affirmation et celle de la mémoire¹²². S'il paraît évident que son père n'est pas l'empereur, le narrateur l'en distingue de cette façon : « Puisque les limites de sa vie ne correspondent pas aux années de l'ère "Meiji" et qu'elles annuleraient le système d'une ère par empereur, il n'est pas l'empereur Meiji. Mèji est exclu de l'histoire du Japon. »¹²³ Ce propos peut rappeler que le régime d'« une ère par empereur » (*issei ichigen*) est établi pour la première fois en 1868 justement par un décret de l'empereur¹²⁴.

La mémoire de la mère n'est pas moins étrange, étant inventée par une sorte d'auto-persuasion. Dans *Godstar*, après avoir recueilli chez elle l'enfant amnésique, elle le garde sans le déclarer à la police et en fait son enfant. Le narrateur de *Dogmother* dit :

Et puis pour ma mère c'est-à-dire ma maman actuelle, elle a cru d'elle-même qu'elle avait accouché de moi pour faire de moi son enfant de façon certaine. [...] Elle a

¹¹⁸ Furukawa Hideo, *Godstar*, op. cit., p. 101.

¹¹⁹ Son nom Mèji メージ, écrit en *katakana*, peut rappeler le terme *imèji* イメージ (image).

¹²⁰ 錦糸町 Ce quartier qui se situe dans l'arrondissement de Sumida-ku à l'est du centre de Tokyo est un des plus fréquentés et représentatifs de Tokyo.

¹²¹ 「メージの見解には迷いがない。ほとんど、なかった。そして迷いのない回答というものは知識の裏打ちの有無すらも超越して或る一瞬には正解となる。僕はそうしたこともメージに学んだ。いかに正しい回答の座を篡奪^{きんだつ}すらするか。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, op. cit., p. 50-51.

¹²² « C'est une force. / Une force d'affirmation, une force de mémoire également. / Parce que la mémoire est l'affirmation. / [...] La mémoire consiste à pouvoir affirmer une expérience ou à l'affirmer en personne. » 「これは力だ。 / 断言の力だし、記憶の力だ。 / 記憶とは断言だから。(略) 体験を断じられること、あるいは本人が断^{リミット}じることが記憶だ。」 *Ibid.*, p. 51.

¹²³ 「元号の「明治」年間にその生命の限界を預けておらず、これは一世一元の制度を無効にしてしまっているのだから、そうはならない。メージは日本史から排される。」 *Ibid.*, p. 53.

¹²⁴ *Issei ichigen no mikotonori* 一世一元の詔 (Décret impérial du régime d'une ère par empereur) ou *Meiji kaigen no mikotonori* 明治改元の詔 (Décret impérial de l'ère Meiji).

continué à me protéger pour rester la mère qui m'avait mis au monde. Je veux dire qu'à mon tour je protège tout cela.¹²⁵

Si la mère a modifié sa mémoire pour garder l'enfant comme le sien, le narrateur affirme son intention de « protéger » (*mamoru*) cette mémoire inventée. Celle-ci paraît bien implantée chez la mère. Dans une de ses lettres après la catastrophe, elle évoque la défiance des mères enceintes vis-à-vis des informations du gouvernement au sujet de l'eau contaminée, en affirmant : « Moi non plus je n'y crois pas, en me rappelant l'époque où j'étais à dix-neuf ans enceinte de toi m'es cher. »¹²⁶ Les personnages de la « famille profane » du narrateur présentent ainsi une mémoire anormale, mais constitutive de leur personnalité. Leurs relations semblent basées sur l'acceptation mutuelle de la mémoire singulière de chacun.

Pouvoir du médium

Le roman met en évidence le rôle déterminant des médias et des fictions pour fabriquer une mémoire. Aujourd'hui, les médias sont plus que des moyens d'information et de communication, constituant, comme le montre Yves Citton, « des formes d'expérience », « des multiplicateurs de pouvoir », « des vecteurs d'affections opérant ponctuellement comme des catalyseurs d'affects »¹²⁷. Dans *Dogmother*, on peut relever trois exemples de la fabrique de mémoire à travers le *médium*, moyen médiatique ou médiumnique. Le premier exemple concerne les médias à propos du père biologique du narrateur. Celui-ci résume la carrière de cet homme : après sa participation à un coup d'État qui a échoué, il a été surveillé par la sécurité publique, mais a réussi plus tard à « effacer son passé [...] générer une nouvelle mémoire qu'on peut dire "sociale" »¹²⁸. Il a eu recours à l'ancien numéro un de la sécurité publique pour devenir finalement un parlementaire du parti conservateur, nationaliste. Le narrateur continue :

On peut aussi dire qu'il existe évidemment la mémoire antérieure perdue. C'est un récit étonnant. Parce qu'il convient si bien à mon vrai père. Puis à partir d'ici, je ne peux raconter qu'avec les termes suivants : la catastrophe est en train de se produire. Cette

¹²⁵ 「そして母親つまり現在のママだけれども、ママは僕をしっかりと自分の子供とするために、僕を出産したのだと自分で信じた。(略) ママは僕を産んだママでありつづけるために僕を守りつづけた。そうした一切を、僕が守る、ということだ。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 35.

¹²⁶ 「あたしは、K、大切なあなたを一九歳で妊娠してたころのことをおもいだして、信用しません。」 *Ibid.*, p. 290.

¹²⁷ Yves Citton, *Médiarchie*, Le Seuil, 2017, p. 14 et 97.

¹²⁸ 「過去を消す (略) 「社会的な」と言える新たな記憶の生成」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 338.

grande catastrophe est jugée comme un péril national, il y a eu une grande quantité de reportages sur place pendant les deux ou trois premières semaines, et ensuite une fois que la situation s'est plus ou moins stabilisée, les médias se transforment en scène de débat. Seule la justesse d'opinion est disputée.¹²⁹

Quelques lignes plus loin, il mentionne une scène de débat télévisé dans laquelle cet homme propose de déplacer la capitale dans l'Ouest, ce à quoi le public semble acquiescer¹³⁰. Si sa « nouvelle mémoire » est illégitime, elle lui permet d'acquérir un statut social et politique qui procure une certaine légitimité à son opinion. Le passage montre la malléabilité d'une mémoire publique ou collective, en la reliant à la situation médiatique autour de la catastrophe.

La secte illustre un autre type de construction de mémoire, cette fois par le moyen médiumnique. Pour attirer de nouveaux croyants, ses membres pratiquent la divination qui consiste à inventer un récit de vie antérieure. Il s'agit d'inculquer la vision de la loi du karma : les problèmes actuels découlent de méfaits commis par un des ancêtres, et il faut laver les souillures dans leur vie antérieure. Le procédé est qualifié de « réforme de la conscience », de « lavage de cerveau »¹³¹. Il est comparé à l'ordinateur : le concept de métempsychose correspond au système d'exploitation et le récit de la vie antérieure au logiciel d'application. Une fois que le premier est installé, il est possible d'y ajouter une multitude d'histoires¹³². En effet, la fiction constitue l'essence de la secte. Lorsque le narrateur réorganise sa structure en un double système – le principal pour les activités religieuses, le secondaire pour les autres activités –, il affirme : « *le corps réel même* qui doit saturer le sous-système unifié est avant tout un récit *de fiction* »¹³³. Il souligne ainsi le pouvoir de fiction qui étaye celui de la secte.

Enfin on peut citer une voix médiumnique qui apparaît vers la fin du roman. Un soir, Hiwako appelle le narrateur pour lui raconter l'histoire de la secte qui s'est

¹²⁹ 「これ以前には、当然、喪失した記憶があるのだとも言える。驚いてしまう物語だ。あまりにも僕の実父にふさわしいから。そして、ここからは僕は次のようなパッセージでしか語れないのだが、震災は起きている。その大震災は国難と断じられて、初めの二週間から三週間、大量の現地報道があり、これがやや収束するとメディアは議論の場となる。意見の正しさのみが競われる。」 *Ibid.*, p. 338.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 339.

¹³¹ 「意識を改造」「洗脳」 *Ibid.*, p. 197.

¹³² *Ibid.*, p. 199-200.

¹³³ 「なにしろ副、一元化されたそのサブシステムを満たして然るべき実体こそが、架空の物語なのだ」 *Ibid.*, p. 284.

« connectée à l'Histoire de l'État »¹³⁴ afin d'échapper à la répression du gouvernement Meiji sous le régime du shintoïsme d'État. La secte a prétendu que l'empereur représentait le Grand Solaire (Dainichi-nyorai) et a fini par attirer de nombreux croyants parmi les militaires également pour devenir une « religion capable d'assurer la défense militaire du pays impérial »¹³⁵ dans la période précédant la Deuxième Guerre mondiale. L'épisode peut évoquer un parallèle entre l'avant-guerre et l'après-catastrophe, par une situation de « péril national » (*kokunan*)¹³⁶. Dans cette scène, la voix de Hiwako s'altère progressivement et à la fin :

Sa voix prononçant le nom du Grand Solaire : « *Namu dainichi-nyorai* », s'est déjà transformée en une voix autre que celle d'une femme. De plus, avec un timbre comparable à la voix d'un homme sur le retour. Je l'ai interrompue : Vous êtes un homme, Hiwako a alors répondu : « Je suis Yamamoto. »¹³⁷

L'homme, assassiné indirectement par le narrateur, revient dans la voix de la jeune fille. Que signifie son apparition à travers la voix médiumnique ? Ayant pratiqué le *shugendô*, Yamamoto représenterait la force à la fois religieuse et militaire. On peut rappeler la répression contre le *shugendô* à l'ère Meiji : certaines écoles ou sectes sont démantelées, d'autres ont choisi la voie du syncrétisme. En ce sens, la voix de Yamamoto peut renvoyer à la mémoire de ceux qui ont été opprimés par le shintoïsme d'État. Mais la voix de l'homme dans le corps de la jeune femme qui récite le nom du Grand Solaire, fait plutôt penser à un être hybride, comme au-delà des oppositions et des contradictions. En effet, Yamamoto ne revient pas visiblement pour se venger du narrateur, mais pour lui suggérer une nouvelle reconnexion entre l'histoire de la secte et celle de l'État japonais.

Comme nous venons de le voir jusqu'ici, le traitement du temps et de la mémoire dans *Dogmother* est complexe. Le roman cherche à déconstruire la représentation uniforme de l'Histoire du Japon, en montrant plusieurs aspects hybrides du pouvoir politique, religieux et impérial. C'est dans ce contexte que la catastrophe du 11 mars 2011 est introduite dans la troisième partie du roman, écrite, rappelons-le, après l'événement.

¹³⁴ 「国家史に接続させる」 *Ibid.*, p. 351.

¹³⁵ 「皇国防衛のできる宗教」 *Ibid.*, p. 352.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 338 et 352.

¹³⁷ 「「ナムダイニチニョライ」 そうやって名号を唱える声は、すでに女性ならざる声質（こゝろ）に変わっていた。しかも初老ほどの声の年輪がある。僕は、あなたは男ですねと口を挟んで、すると日輪子はこう答えたのだった。「私は耶麻本だよ」」 *Ibid.*, p. 352-353.

II. D'autres temps

Nous allons voir comment le monde romanesque est modifié par cette introduction de l'événement réel.

2. Des ruptures multiples

Et puis j'ai pensé cela comme un simple fait. Il n'existe certainement pas de peur dévoilée dans l'Ouest du Japon.

Si la centrale de Fukushima *explose encore plus*, ce sera *encore plus bloqué*.

[...]

Ce « ça », comment dire, ce qui peut faire aussi peur, doit être presque sacré.

Furukawa Hideo¹

La catastrophe de 2011 a laissé son empreinte sur plusieurs romans qui étaient alors en cours de rédaction et de publication en feuilleton dans des revues². Parmi eux, *Dogmother* (2012) de Furukawa et *Kaerenu ie* (La maison où je ne peux plus retourner) (2013) de Saeki Kazumi semblent se distinguer par une mise en avant de la rupture de mars 2011³. Nous nous pencherons ici sur les ruptures multiples inscrites dans *Dogmother* à travers une comparaison avec le roman de Saeki pour mieux relever les particularités de l'œuvre de Furukawa. Cette comparaison est motivée par deux éléments communs. Le premier est biographique : les auteurs sont rattachés à la région sinistrée. Saeki, né et résidant à Sendai, a subi les conséquences directes du séisme. Le second est formel : la

¹ 「それからたんなる事実として、あたしはおもった。むきだされた恐怖は、西日本にはないのでしょう。／ 福島原発がもっと爆発したら、もっと閉ざされる。」 「この「あれ」というか、これだけの恐怖をあたえられるものは、ほとんど聖なるものでしょう。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 292-293 et 295.

² On peut citer : Furui Yoshikichi, *Higurashi no koe*, *op. cit.* ; Kumagai Tatsuya, *Chôritsushi*, *op. cit.* ; Tawada Yôko, *Kumo o tsukamu hanashi*, *op. cit.* Pour les références bibliographiques, voir l'état de l'art, *supra*, p. 55, 57 et 60.

³ Rappelons que c'est aussi le cas de *Chôritsushi* (L'accordeur) (2013) de Kumagai Tatsuya qui réside à Sendai. Mais nous ne traiterons pas ici son roman faute de connaissance suffisante sur son œuvre extrêmement prolifique. Il est cité comme un des exemples marqués par la rupture de mars 2011 dans Anne Bayard-Sakai, « Goraku shôsetsu to shite no shinsaigo shôsetsu, mata wa mitomerarezaru 3.11 go bungaku ni tsuite », dans Kimura S. et A. Bayard-Sakai (dir.), *Sekai bungaku to shite no <shinsaigo bungaku>*, *op. cit.*, p. 503-504. D'autre part, Kimura Saeko cite les romans de Furukawa et Saeki : voir l'introduction de ce chapitre, *supra*, p. 216. Haga Kôichi examine le texte de Saeki comme l'un des premiers romans post-catastrophe, en même temps que celui de Shiina Makoto 椎名誠 (né en 1944) : *Sanbiki no kaijû* 『三匹のかいじゅう』 (Trois montres), (*Subaru*, avril 2011-juin 2012), Shûeisha, janvier 2013 ; rééd. janvier 2016. Voir Haga Kôichi, *Posuto <3.11> shôsetsuron*, *op. cit.*, p. 111-142. Sur le roman de Saeki, voir une autre étude qui l'examine dans une perspective au croisement de la littérature post-catastrophe et de la littérature de la vieillesse (*rôjin bungaku* 老人文学) : Suzuki Akira, *Bungaku ni egakareta daishinsai*, *op. cit.*, p. 83-94.

narration autodiégétique expose la rupture entraînée par la catastrophe dans le dernier tiers du récit. Cependant leurs styles se distinguent nettement. Saeki est un auteur représentatif du genre *watakushi-shôsetsu* (roman du « je »)⁴ et écrit dans un style très réaliste, dépouillé et fluide presque à l'antipode du style théâtral, touffu et disjonctif de Furukawa. Leur comparaison permettrait de rendre compte de la portée imaginaire, souvent métaphorique et allégorique, qui marque l'écriture de notre auteur.

Avant leurs œuvres, nous examinerons l'impact de la catastrophe dans le milieu littéraire et quelques réflexions théoriques sur le rapport entre temps et récit (2.1. L'impact contextuel). Nous analyserons ensuite la manière dont Furukawa et Saeki introduisent l'événement réel dans leurs fictions (2.2. La rupture narrative) pour essayer enfin d'interpréter la représentation de ruptures multiples, produites ou dévoilées par la triple catastrophe (2.3. L'exploration des failles).

2.1. L'impact contextuel

Les temps disjoints

Dans son article « Le temps sinistré », Saitô Tamaki observe l'éclatement du Japon après le 11 mars entre différents temps : le temps des ruines tourné vers une reconstruction, le temps du refuge sans délai prévisible, le temps des lieux abandonnés, le temps de la terre liquéfiée, etc., ainsi que les « décalages » (*jisa*) entre les régions, entre les individus, selon leur situation⁵. Il souligne en particulier la disjonction de la « temporalité » (*jisei*) après la débâcle nucléaire : la centrale accidentée étant comparable à une « bombe à retardement en train d'exploser très lentement », le présent est subdivisé en trois temporalités entre l'avant, le pendant et l'après-explosion⁶. Le psychanalyste se réfère à la typologie de Kimura Bin⁷ qui caractérise un rapport particulier au temps : le *post festum* chez le mélancolique tourné vers le passé, l'*intra festum* chez l'épileptique focalisé sur le

⁴ Sur la notion de ce genre, voir le chapitre premier, « 1.1. Entre fiction et non-fiction », *supra*, p. 99 (note 17).

⁵ 「時差」 Saitô Tamaki, « Le temps sinistré : un seul traitement, sortir du nucléaire », dans C. Quentin et C. Sakai (dir.), *L'Archipel des séismes*, *op. cit.*, p. 116-117.

⁶ 「時制」 *Ibid.*, p. 117.

⁷ Voir Saitô Tamaki, *Genpatsu izon no seishin kôzô*, *op. cit.*, p. 14-26. Pour les travaux de Kimura Bin (1931-2021), psychiatre et psychanalyste, voir ses deux ouvrages traduits en français : Kimura Bin, *Écrits de psychopathologie phénoménologique*, trad. Joël Boudier, PUF, 1992 ; *L'Entre : une approche phénoménologique de la schizophrénie* (あゝいつて, 1988), trad. Claire Vincent, Grenoble : Million, 2000. On peut noter que la conception de Kimura est citée par Agamben dans son livre sur Auschwitz : voir Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz* (1998), trad. Pierre Alferi, Payot/Rivages, 1999, p. 136-140.

présent et l'*ante festum* chez le schizophrénique tourné vers le futur. Un désastre nucléaire comme Tchernobyl ou Fukushima est susceptible de modifier la perception du temps et aussi celle du risque nucléaire, comme si toutes les centrales étaient des « bombes à retardement ». Dans son essai, *Tanoshii shûmatsu* (Une fin joyeuse) (1993), l'écrivain Ikezawa Natsuki compare le réacteur à « une voiture lourde posée sur une pente descendante [...] si tous les freins tombent en panne, le réacteur devient incontrôlable »⁸. Le monde post-nucléaire serait aussi un monde intra-nucléaire ou anté-nucléaire.

On peut ici mentionner d'autres ruptures relatives au temps historique, géographique ou social du point de vue local. Premièrement, le tsunami a rappelé l'histoire des catastrophes qui ont frappé cette côte depuis des siècles⁹. Deuxièmement, les terres irradiées et évacuées se sont trouvées exclues de tout système de société¹⁰. Troisièmement, la catastrophe a mis en évidence l'exploitation des régions rurales par le pouvoir central, en un mot le « système sacrificiel » du pays selon les termes du philosophe Takahashi Tetsuya¹¹. Quatrièmement, la crise nucléaire a entraîné une multitude de discordances sociales, de conflits au niveau national, régional, communal, familial ou individuel selon les situations et les conditions, mais aussi selon la manière d'appréhender le risque et les conséquences de la pollution nucléaire. La liste est presque infinie, montrant dans tous les cas que les ruptures provoquées par la triple catastrophe sont multiples et complexes.

Pour les temps ou temporalités ainsi disjoints après l'événement, le récit peut avoir un effet réparateur, offrant la possibilité de les refigurer. La thèse connue de Ricœur sur le temps et le récit tient « *le récit pour le gardien du temps*, dans la mesure où il ne serait de temps pensé que raconté »¹². Le philosophe distingue le procédé dans le récit historique et dans le récit fictif : le premier élabore « un *tiers-temps* » pour réinscrire le temps vécu

⁸ « Le réacteur est pour ainsi dire une voiture lourde posée sur une pente descendante. Il lui faut des freins, pas d'accélérateur. [...] Si tous les freins lâchent, le réacteur devient incontrôlable et il est impossible alors de l'arrêter en le privant de combustible. » 「言ってみれば、原子炉というのは下りの坂道に置かれた重い車である。必要なのはブレーキだけで、アクセルはいらない。(略)すべてのブレーキが壊れれば炉は爆走を始めるだろうし、その場合に燃料を断ってそれを止めるということとはできない。」 Ikezawa Natsuki, *Tanoshii shûmatsu* 『楽しい終末』 (Une fin joyeuse), Bungei shunjû, juillet 1993 ; rééd. août 2012, p. 48.

⁹ Voir Akasaka Norio, *3.11 kara kangaeru "kono kuni no katachi"* 『3.11 から考える「この国のかたち」』 (*La forme de ce pays* pensée à partir du 11 mars), Shinchôsha, 2012, p. 55-59.

¹⁰ Voir par exemple François Bizet, « L'inhabitat », dans C. Doumet et M. Ferrier (dir.), *Penser avec Fukushima*, *op. cit.*, p. 161-190.

¹¹ Voir l'introduction de cette thèse, *supra*, p. 28 (note 97).

¹² Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, *op. cit.*, p. 435.

dans le temps universel, alors que le second propose des « expériences fictives » à travers des « variations imaginatives » sur le temps¹³. C'est le statut fictif du narrateur qui permet de neutraliser les événements réels et le temps du monde¹⁴. Pourtant, lorsqu'il s'agit d'une catastrophe très récente, on peut s'interroger sur un tel effet de neutralisation. Car l'univers fictif dans les romans de Furukawa et Saeki paraît comme aspiré par le temps du monde réel au lieu de le désamorcer¹⁵.

Par rapport à la thèse de Ricœur, Tiphaine Samoyault dans son essai *La Montre cassée*¹⁶, relève du point de vue plus littéraire la disjonction irréparable des temps à travers de nombreux récits. Elle se propose de tenir compte de « l'opposition entre le temps du monde et le temps du dire », du « rapport entre temps des choses et temps des mots »¹⁷, afin d'examiner :

comment le temps de la fiction se grippe lorsque se rencontrent non seulement la durée intime et le temps extérieur, mais ces trois temporalités contradictoires que sont le temps chronologique de la vie, la conscience intime du temps et le temps historique du monde.¹⁸

Dans le chapitre intitulé « Explosion », la critique cite plusieurs œuvres d'auteurs japonais, écrites après Hiroshima¹⁹. Elle souligne que le motif de « la montre cassée » n'est ici « ni métaphore ni métonymie », mais un signe vide de signification, « une relique où chacun peut déposer sa propre signification »²⁰. La destruction par le tsunami de 2011 serait comparable à une explosion dans la mesure où elle a eu lieu en un instant, provoquant une rupture nette entre l'avant et l'après. Mais la crise nucléaire semble entraîner plutôt une sorte de désagrégation lente et silencieuse du temps. S'il y a une « montre cassée » après Fukushima, que révélerait-elle ? *Dogmother* présente dans sa dernière partie un motif d'horloges qui ne semble pas renvoyer au vide de sens²¹.

¹³ Voir notamment le chap. II, « 1. Entre le temps vécu et le temps universel : le temps historique » et « 2. La fiction et les variations imaginatives sur le temps. » *Ibid.*, p. 179-251 (citations, p. 181 et 229).

¹⁴ *Ibid.*, p. 233.

¹⁵ Voir notre analyse plus bas dans « 2.2. La rupture narrative », p. 257-268.

¹⁶ Tiphaine Samoyault, *La Montre cassée*, Lagrasse : Verdier, 2004.

¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹ *Ibid.*, p. 157-159. Sont cités *Fleurs d'été* de Hara Tamiki, *Notes de Hiroshima* d'Ôe Kenzaburô et *La Légende dorée* d'Ishikawa Jun.

²⁰ Tiphaine Samoyault, *La Montre cassée*, *op. cit.*, p. 159.

²¹ Voir notre l'analyse plus bas dans « 2.3. L'exploration des failles », p. 268-278.

Différences entre les écrivains

Le numéro d'avril 2012 de la revue *Shinchô* présente la réponse d'une trentaine d'écrivains à la question suivante : « *Qu'est-ce que la catastrophe a changé en vous ?* »²². Nous examinerons ici les points de vue de Furukawa et de Saeki ainsi que ceux de quelques autres auteurs. Nous avons déjà cité Tsushima Yûko et Kirino Natsuo qui témoignent de leur ébranlement²³. Néanmoins, tous les écrivains n'affirment pas un tel changement. Matsuura Rieko critique la formulation consensuelle de la question posée par l'éditeur qui semble s'attendre à un changement dramatique tout en évitant de mentionner la crise nucléaire²⁴. D'autre part, Tanaka Shin.ya, né et résidant dans le département de Yamaguchi dans l'Ouest du pays, constate l'absence d'effet dans sa vie et affirme sa liberté totale dans la manière d'écrire l'événement ou de le lire dans une œuvre²⁵. Pour sa part, Nakamura Fuminori qui est né dans le département d'Aichi et a vécu ses années universitaires à Fukushima, relativise l'événement, en rappelant que la littérature dans le monde est liée à d'innombrables catastrophes²⁶. Si ces deux auteurs, relativement jeunes, soulignent leur liberté et la mission générale de la littérature, le titre de leurs articles : « Nige ashi » (Pas fuyant) et « Mukashi kara » (Depuis autrefois), semblent exprimer une certaine réticence à se situer par rapport à la catastrophe.

Furukawa et Saeki, plus proches de l'événement, témoignent clairement d'un changement comme une sorte de dépouillement, mais sur un plan différent et de manière contrastée. Saeki souligne de façon concise trois points : le « décalage » (*dansa*) et la « rupture » (*danzetsu*) qui sont nées dans sa conscience du temps ; la continuité du quotidien comme une nécessité pour l'écriture de romans ; son doute renforcé par rapport au raffinement technique de plus en plus dominant dans le roman contemporain²⁷. Quant

²² « Hyakunen hozon daitokushû : shinsai wa anata no <nani> o kaemashita ka ? » 「100年保存大特集 震災はあなたの〈何〉を変えましたか？」 (Numéro spécial pour archive séculaire : *qu'est-ce que la catastrophe a changé en vous ?*), *Shinchô*, avril 2012, p. 158-217.

²³ Voir l'état de l'art pour Tsushima, *supra*, p. 64, et le chapitre premier, pour Kirino, *supra*, p. 191-192.

²⁴ Matsuura Rieko 松浦理英子 (née en 1958), « Kawatte inai to omou » 「変わっていないと思う」 (Je pense que je n'ai pas changé), *Shinchô*, *op. cit.*, p. 190-191.

²⁵ Tanaka Shin.ya 田中慎弥 (né en 1972), « Nige ashi » 「逃げ足」 (Pas fuyant), *ibid.*, p. 174-175.

²⁶ Nakamura Fuminori 中村文則 (né en 1977), « Mukashi kara » 「昔から」 (Depuis autrefois), *ibid.*, p. 191-192.

²⁷ « Ma conscience du temps a changé. Le décalage, la rupture sont nés dans le temps avant ou après la catastrophe. [...] J'ai à nouveau éprouvé le sentiment que les mots relèvent de l'existence du quotidien et que la construction du roman présuppose la répétition du quotidien. En même temps, si le roman d'aujourd'hui semble chercher de plus en plus à faire croître le degré de raffinement et à perfectionner la virtuosité technique, le vague doute que je ressentais depuis avant la catastrophe sur l'utilité du raffinement et de la technique, est devenu encore plus fort. Je m'oriente davantage vers des expressions, bien que rudes,

à Furukawa, c'est de façon métaphorique et dramatique qu'il exprime une sorte de mise à nu, dès le titre : « Haide, hone ga nokotta » (Écorché, il me reste les os)²⁸. Il affirme : « “la catastrophe” a enlevé “ma peau, ma chair, mes cheveux et mon ego”, mais il me reste les os »²⁹. La métaphore de « l'écorché vif » exprime l'intensité de l'impact. L'auteur continue :

Ai-je changé ? Puisque le squelette est conservé tel qu'il était, je n'ai pas changé. [...] certes, « la catastrophe » a transformé tout ce que je suis en tant qu'écrivain. Au point qu'elle démontre que je n'avais pas changé du tout depuis ma première enfance.³⁰

Ce qui est ainsi arraché renverrait à sa posture d'écrivain. Et ce qui reste, à la partie essentielle de sa personne, constituée depuis l'enfance. Dans cet article, l'auteur mentionne le lien de sa famille avec le monde agricole, et compare ce dernier à son travail d'écrivain qui est rémunéré en fonction des textes produits :

Il y a eu la catastrophe et j'ai été comme métaphore – même comme métaphore – irradié. C'est-à-dire que mes œuvres contiennent des substances radioactives qui dépassent le seuil fixé. On peut dire que ce sont des romans pollués. Mais je ne veux pas prendre part au discours qui dit : « Ne cultive plus, ne récolte plus ». Parce que je suis depuis petit un enfant du secteur primaire et parce que je suis toujours un agriculteur appelé écrivain, un chasseur appelé écrivain ou encore un pêcheur appelé écrivain.³¹

On peut y lire une critique face à deux sortes de pression : l'une sur les producteurs du secteur agricole de Fukushima et l'autre sur les écrivains qui abordent la catastrophe. L'auteur souligne son lien avec sa terre natale en considérant que lui-même, ainsi que ses romans, sont les produits de Fukushima.

qui transmettent l'aspect rugueux de la vie. » 「時間の意識が変わった。震災の前後で、時間に段差、断裂が生まれた。(略)言葉というのは、あくまで日常があつてのもので、日常が反復されるとう前提があつて初めて、小説が成り立つ、という思いを新たにした。それとともに、昨今の小説は、ますます洗練度が増し、超絶技巧を極めているように思われるが、なんのための洗練、技巧なのかという、震災前から漠と抱いていた疑問がさらに強まった。粗っぽくとも、ざらりとした人生の感触を伝える表現への志向が強まった。」 Saeki Kazumi, « Kaitô » 「回答」 (Réponse), *ibid.*, p. 194-195 (citation, p. 194).

²⁸ Furukawa Hideo, « Haide, hone ga nokotta » 「剥いで、骨が残った」 (Écorché, il me reste les os), *ibid.*, p. 188-189.

²⁹ 「「震災」が僕の「皮膚や肉や髪の毛や、エゴ」を剥いで、しかし骨は残った。」 *Ibid.*, p. 188.

³⁰ 「僕は変わったのか？ 骨格はそのまま保持されているのですから、変わっていません。(略)確かに「震災」は作家としての僕の何もかもを変えました。僕が幼少期から「何一つ」変わっていないことを証すほどに。」 *Ibid.*

³¹ 「震災があり、僕は、比喩として——比喩としても——被曝しました。すなわち僕の作品には、誰かの設定した基準値を超える放射能性物質が孕まれている。汚染された小説、と云っていい。しかし「作るな、獲るな」との言説には僕は与しません。なぜならば僕は、幼少期から変わらず一次産業の子供であり、いまでも、作家という農夫にして作家という狩人、あるいは作家という漁師だからです。」 *Ibid.*, p. 189.

Dans une de ses interviews après la parution d'*Ô chevaux*, il met en cause sa posture et son œuvre : il reconnaît que certains de ses romans « ne passent plus » (*tsûjinai*), ayant été écrits pour son « ego », autrement dit pour sa satisfaction personnelle ou le désir de reconnaissance³². Il note par ailleurs un changement dans sa manière de travailler : alors qu'il se retranchait souvent du monde extérieur pour écrire, le téléphone fixe parfois débranché, il a rédigé *Ô chevaux* en parallèle avec plusieurs travaux en collaboration, tout en restant connecté au téléphone portable qu'il ne possédait pas auparavant³³. Plus fondamentalement, l'auteur résume l'impact général de la catastrophe nucléaire de cette façon :

Dans le cas de Fukushima, c'est « le temps » qui est détruit. Le tremblement de terre et le tsunami ont détruit l'espace, mais on peut réparer celui-ci après avoir enterré les objets détruits. La date se renouvelle certainement en date de renaissance. Mais comment faire pour le monde où le temps est détruit ?³⁴

Alors que la rupture du temps dont parle Saeki relève du séisme-tsunami, la disjonction que Furukawa souligne paraît irréparable, telle qu'elle continue de traverser le récit d'*Ô chevaux*, concentré sur les mois consécutifs au 11 mars 2011. *Dogmother* rend compte autrement des multiples ruptures dans une perspective plus étendue.

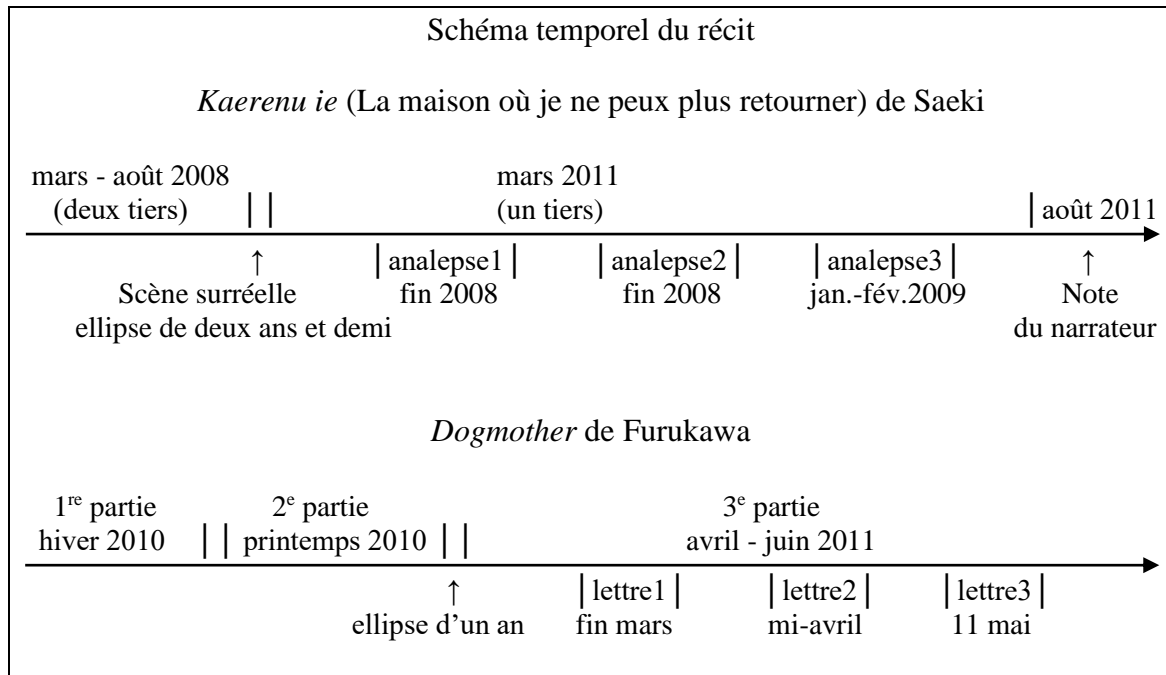
2.2. La rupture narrative

Avant d'analyser les romans de Furukawa et de Saeki, nous proposons de récapituler les principales séquences temporelles de leurs récits dans un schéma simplifié.

³² « Il y a des œuvres qui ne passent plus maintenant [...] que j'écrivais simplement pour mon ego ». 「いまもう通じない作品（略）単純に、エゴのために書いていたものがある」 Furukawa Hideo et Shigematsu Kiyoshi, « Ushi no yô ni, uma no yô ni », art. cit., p. 22.

³³ Voir Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, op. cit., p. 62-63.

³⁴ 「福島の場合、壊されたのは「時間」でした。地震と津波は空間を壊したけれど、それは壊された物を埋めて、直せるんです。ちゃんと日付が再生の日付になる。でも、時間を壊された世界はどうすればいいのか。」 Furukawa Hideo et Shigematsu Kiyoshi, « Ushi no yô ni, uma no yô ni », art. cit., p. 23-24.



Le « temps emporté »

L'écrivaine Tsushima Yûko³⁵ qualifie *Kaerenu ie* de Saeki de « roman exceptionnel confronté aux deux temps »³⁶. Le texte est d'abord publié dans la revue *Shinchô* entre avril 2009 et septembre 2012, puis édité en livre en février 2013. Le narrateur autodiégétique, nommé Hayase, est un écrivain d'une cinquantaine d'années comme l'auteur. Il vit à Sendai avec sa femme et s'occupe de ses parents âgés. Il raconte sa vie quotidienne d'une période allant de mars 2008 jusqu'à l'été 2011. Le sujet principal de son récit est la maladie de son père atteint de démence sénile. Le titre : *Kaerenu ie* (La maison où je ne peux plus retourner), évoque avant tout sa relation difficile avec ses parents. Le narrateur décrit sa vie en même temps que la progression de la maladie de son père dans un style réaliste et selon l'ordre chronologique. Mais le temps du récit se disjoint, *se grippe*, soudainement après les deux premiers tiers. Un épisode de l'été 2008 est suivi d'une scène brève de deux pages qui commence et se termine de la façon suivante :

« Je reste ici »

C'est ce que dit mon père avec une voix raisonnable, assis sur ses genoux au lit, les yeux bien ouverts.

³⁵ Sur cette auteure, voir l'état de l'art, *supra*, p. 60 et 64.

³⁶ 「ふたつの時間と対峙したたぐいまれな小説」 Tsushima Yûko, « San ichi ichi no dansa kara » 「311の「段差」から」 (Du décalage du 11 mars), *Nami*, mars 2013, p. 6. URL : <https://www.shinchosha.co.jp/book/381405/> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

Il y a un grand roulis semblable à celui d'un bateau qui tangue, [...] la secousse n'a pas du tout l'air de se calmer, mais au contraire augmente en intensité.

[...]

Au moment même où mon père allait dire quelque chose, les vitres se brisent et, assis à présent dans le fauteuil roulant sans que je m'en aperçoive, il se laisse engloutir lentement par le courant boueux sous mes yeux...³⁷

La scène évoque la catastrophe réelle. Elle est surréelle et discordante par rapport à tout le récit qui précède. Juste après, le narrateur explique que c'est une « scène » (*kôkei*) qui a commencé à apparaître dans son demi-sommeil depuis le 11 mars, alors qu'il se trouve privé des biens de première nécessité comme l'électricité ou l'eau³⁸. Le temps du récit marque ainsi une ellipse brutale de deux ans et demi. Le lecteur l'apprend plus loin : le père avait passé ses derniers jours dans une maison de santé qui est inondée par le tsunami³⁹.

À cette ellipse correspondrait l'interruption de l'écriture en mars et avril 2011, la parution du feuilleton étant suspendue dans les numéros de mai et de juin de la revue⁴⁰.

Dans le roman, le narrateur cite sa note datée du 13 mars :

J'ai demandé [à l'éditeur] de suspendre ce mois-ci le feuilleton *La Maison où je ne peux plus retourner*, mais je crains fortement de ne pouvoir écrire la suite. [...] J'ai la sensation très forte que le temps dans le roman a lui aussi été emporté par la grande catastrophe du 11 mars. Il se peut que je ne puisse plus continuer d'écrire dans la suite du texte précédent.⁴¹

Dans l'expression soulignée, le verbe « *oshi-nagasareru* » (être emporté par un flot) exprime l'impact de l'événement réel dans l'univers fictif. La scène peu réaliste dans la

³⁷ 「「おれはここに留まる」／ ベッドの上で正座をした父が、目をしっかり見開き、正気づいた声で言う。／ 船が揺れるのにも似た大きな横揺れがして、（略）揺れは一向に収まる気配が無く、逆にさらに激しさを増す。（略）父親が何か言いかけようとしたそのとき、窓硝子が割れ、いつの間にか車椅子に座っていた父が、私の目の前で、ゆっくりと濁流に呑み込まれていく——。」 Saeki Kazumi, *Kaerenu ie*, op. cit., p. 298 et 300.

³⁸ « Ce fut une scène plutôt qu'un rêve, qui commença à apparaître de manière répétée dans le sommeil devenu léger, après la grande catastrophe, depuis que j'avais appris dans le journal réduit à une seule feuille ou avec la radio que l'on recharge à la main qu'il y avait eu de nombreux morts sur la partie côtière de cette ville. » 「それは夢というよりも、大震災の後、この市の沿岸部が津波に襲われて多数の死者が出たことを、一枚四面しかない新聞の記事や手回し充電式の非常用ラジオのニュースで知ってから、浅くなった眠りの中に繰り返し浮かぶようになった光景だった。」 *Ibid.*, p. 300.

³⁹ *Ibid.*, p. 307-308.

⁴⁰ Rappelons les dates de la première publication : *Shinchô*, avril 2009-novembre 2010, janvier-avril, juillet-septembre 2011, novembre 2011-mai, août et septembre 2012.

⁴¹ 「「還れぬ家」、今月は取りあえず休載とさせてもらうことにしたが、これから先を書き継ぐことが出来るのか、大いに不安となる。（略）三月十一日の大震災によって、小説の中の時間も押し流されてしまったのを痛切に感じる。もはや、前に続けて書き進めることは無理かもしれない。」 Saeki Kazumi, *Kaerenu ie*, op. cit., p. 309-310. Nous soulignons.

citation précédente semble montrer que ce qui est « emporté » n'est pas seulement le temps du récit, son ordre chronologique, mais aussi l'histoire du père et le temps de son histoire.

La rupture dans le temps cyclique

Dans le récit de *Dogmother*, il n'y a pas une telle disjonction. Contrairement à *Ô chevaux*, l'auteur semble avoir cherché à atténuer la rupture temporelle, à maintenir le monde fictif déjà construit dans les deux premières parties. Il a d'ailleurs attendu six mois après le 11 mars avant la rédaction de la dernière partie. Plus tard, après la publication du livre, il explique la raison pour laquelle il a introduit l'événement réel dans son roman :

Mais le temps dans le récit est le présent. La catastrophe s'est aussi produite dans ce "Japon". [...] L'attitude clé était de ne remanier aucun passage dans les deux premières parties déjà écrites et publiées dans la revue. [...] En respectant strictement cette règle, j'ai simplement cru pouvoir vivre la situation telle qu'elle est dans le "Japon" actuel où « il est impossible de réécrire le passé », j'ai cru pouvoir laisser vivre ce roman *Dogmother*.⁴²

La première occurrence du « Japon », mis entre guillemets par l'auteur, renvoie à la fiction, mais la seconde évoque la réalité. Dans l'expression soulignée, le sujet du verbe « pouvoir vivre » (*ikirareru*) est implicite en japonais. On peut alors se demander s'il désigne l'auteur ou le narrateur ou encore le roman. Dans tous les cas, l'auteur relie le Japon représenté au Japon réel par l'impossibilité de modifier le passé. En effet, l'absence de retouche dans les premières parties⁴³ finit par souligner la discontinuité entre elles et la dernière partie.

Comme Saeki, Furukawa recourt à une ellipse pour aborder l'événement. Pourtant, elle est moins marquée, étant placée entre les deux parties distinctes, entre le printemps 2010 et le printemps suivant. Le titre de la dernière partie : « Nidome no natsu ni itaru » (Arriver au deuxième été) renvoie au deuxième printemps que le narrateur passe à Kyoto. Son incipit exprime une rupture temporelle par allégorie :

Toutes les lunes ont leur âge, mais il est faux de penser que la lune symbolise la métempsychose, il est faux de penser ainsi en raison de son cycle qui se répète, car cette

⁴² 「だが物語内の時間は、現在だ。その“日本”でも震災は起きた。(略) そのうえで重要なのは、すでに書かれて雑誌に発表されている第一部と第二部は、いっさい弄らないという姿勢だった。(略) このルールを固守することで、「過去は書き換えられない」という現状の“日本” そのままの状況を生きられるはずだ、この小説『ドッグマザー』も生きられるはずだ、と僕は単純に信じた。」 Furukawa Hideo, « Kyôto to iu hasseigen », art. cit., p. 258. Nous soulignons.

⁴³ Il n'y a pas de modification : voir Furukawa Hideo, « Fuyu » (L'hiver), *Shinchô*, juillet 2010, p. 7-58 ; « Shippû dotô » (Tempête et flots en fureur), *Shinchô*, février 2011, p. 7-68.

pleine lune n'existe qu'une fois. Et Hiwako, déshabillée, est en train d'exposer à de l'eau son corps entièrement nu plein de fraîcheur.

Je compte. C'est la deuxième pleine lune du deuxième printemps.
Nous sommes en avril.⁴⁴

Il n'y a ni mention ni allusion explicite à la catastrophe. La scène est paisible : dans un grand parc privé de la maison de la secte, le narrateur écoute le cri des cerfs, regarde Hiwako prier sous une chute d'eau au clair de lune. L'écriture est ici fluide. La première phrase en japonais est rythmée à travers la répétition des mores d'un nombre impair⁴⁵ et avec la répétition de l'expression soulignée : « il est faux de penser » (*to kangaeru no wa machigai da*). Le narrateur insiste sur l'unicité de la lune actuelle, comme nous le soulignons doublement. Il nie la portée symbolique de la lune dans la métempsychose (*rinne*) qui relèverait ici de la loi du karma. Mais il répète également le terme « *nidome* » (deuxième fois). Un peu plus loin, il dit encore :

Du printemps au printemps. Ceci est la deuxième pleine lune de ce deuxième printemps-là. Pourquoi cette lune est-elle spéciale ? Je réponds immédiatement : « Parce qu'il est possible de compter ».

Je dis à haute voix.

« Parce qu'il est possible de compter ce qu'il était auparavant impossible de compter. »⁴⁶

Comme dans la citation précédente, la répétition lexicale et syntaxique semble souligner par contraste le contenu sémantique : l'exception de cette lune. Par rapport à la pleine lune d'avril, le narrateur se rappelle plus loin celle de mars : « cette pleine lune-là était un peu grande. [...] Était-elle dilatée du point de vue psychologique ? Mais à qui appartient cet état d'âme du mois de mars ? À qui sont ces illusions ? »⁴⁷ Ici, le terme « mois de mars » est une allusion à la catastrophe. La dilatation de la lune peut rappeler

⁴⁴ 「あらゆる月には齡があるのだけれども月が輪廻を象徴していると考えるのは間違いだ、繰り返される満ち欠けがあるからそうだと考えるのは間違いだ、なぜならばこの満月は一度しかない。そして目輪子は脱いで、その瑞々しい全裸で水を浴びている。／ 僕は数えてみる。これは二度目の春の、二度目の満月なのだと。／ 四月だ。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, op. cit., p. 227. Nous soulignons.

⁴⁵ Voici ce que donne le décompte métrique : « Arayuru tsuki ni wa (8) toshi ga aru no da keredo mo (11) tsuki ga rinne o (7) shôchô shite iru to (9) kangaeru no wa (7) machigai da (5), kurikae sareru (7) michi kake ga aru kara (9) sôda to kangaeru no wa (11) machigai da (5), naze nara ba (5) kono mangetsu wa (7) ichido shika nai (7) ».

⁴⁶ 「春から春へ。その二度目の春の、これが二度目の満ちた月だ。どうしてこの満月は特別なのか？ 僕は、「数えられるからだ」と即答する。／ 声に出している。／ 「それ以前は数えられなかったものが、数えられるからだ」」 *Ibid.*, p. 232.

⁴⁷ 「その満月は多少大きかった。（略）あれは心理的に膨張していたのか。だがその三月の心理とは誰の心理なのか？ 誰の気の迷いなのか？」 *Ibid.*, p. 233. Nous soulignons.

le phénomène gravitationnel qui influence le mouvement des marées. Mais elle est perçue comme l'« état d'âme du mois de mars » (*sangatsu no shinri*), évoquant l'état d'esprit de ceux qui auraient vu, dans le monde réel, la lune dans les nuits suivant le désastre.

Le pays divisé

Si Saeki met en avant la division du temps entre l'avant et l'après le 11 mars dans la chronologie, Furukawa révèle plus particulièrement celle du pays entre l'Est et l'Ouest à travers une rupture de la voix narrative et du point de vue. Il insère en effet trois lettres de la mère adoptive à Tokyo dans le récit principal du narrateur à Kyoto. On peut souligner la différence de leurs points de vue sur la catastrophe. Dans la capitale historique, le narrateur observe l'événement du point de vue national :

L'ensemble de la collectivité a reçu une sorte de punition, cette collectivité étant la nation, l'État qui est le Japon, une scène impossible auparavant a fait son apparition cet avril à Kyoto. C'était une soustraction. Les touristes étrangers ont disparu de Kyoto qui est un site touristique connu dans le monde entier. [...]

L'inquiétude *externe* aux frontières du pays est souvent devenue visible de cette façon. À bien observer, on pouvait aussi voir l'inquiétude interne qui se propageait ou provoquait l'érosion même dans d'autres régions que l'Est du Japon. C'est-à-dire le Japon est forcé de réagir en tant que territoire uni appelé État. Bien qu'il puisse ignorer cette inquiétude à la surface. Or, ceci est également important. Il peut l'ignorer à la surface, et c'est pour cela qu'il existe les deux capitales. Mais il n'en va pas ainsi dans la profondeur. Cette profondeur est l'inconscient de l'État et des villes, c'est ce qu'Itsuwa a eu en partage.⁴⁸

Le narrateur évoque des failles ou décalages sur plusieurs plans. Au niveau géographique, la région sinistrée n'est pas la même selon le point de vue : le Japon aux yeux des étrangers, l'Est pour les habitants de l'Ouest. Il y a aussi une rupture verticale : l'« inquiétude » (*fuan*) est ignorée dans l'ensemble du Japon à la « surface » (*hyôshô*), alors qu'elle semble s'étendre sur tout le pays, mais de façon peu visible dans l'Ouest, comme refoulée dans l'« inconscient » (*muishiki*). Dans l'expression soulignée, la métaphore de la contamination exprime la prégnance invisible et souterraine de la peur

⁴⁸ 「集団全体が一種の懲罰をうけて、その集団とは国、日本という国家であって、この四月の京都には過去ありえなかった情景が^た顕ちあらわれた。それは、引き算だった。世界的な観光地である京都から、国外からの観光客が消えた。(略) / しばしば、こうして国境の外側の不安が可視化された。目を凝らせば、東日本ではないところにも^{内側}の不安が^{それ}瀰漫、あるいは浸食しているのがわかった。つまり国家という単位がある限り、日本は、その全土として反応せざるを得ない。表層的には無視が叶っても、が、これもまた大事だ。表面では無視はできる、そのために^{みやこ}都は二つあるのだ。しかし深層ではそうならない。そして深層とは都市の、国家の無意識であって一月輪はそれを共有した。」 *Ibid.*, p. 270-271. Nous soulignons.

nucléaire. Vers la fin de la citation, « l'État » (*kokka*) est personnifié par son « inconscient » (*muishiki*) qui est de plus partagé par le personnage d'Itsuwa. On peut remarquer que les deux pôles, l'extérieur et l'intérieur, la conscience et l'inconscient, le collectif et l'individu, s'opposent et se complètent – en rappel de l'image du mandala.

Au début de la citation, la disparition des touristes à Kyoto est décrite comme une « punition » (*chôbatsu*). Ce terme rappelle les propos d'Ishihara Shintarô, écrivain et gouverneur de Tokyo de l'époque, qui a affirmé devant la presse : la catastrophe est une « punition du ciel » (*tenbatsu*) destinée aux Japonais⁴⁹. Mais dans le roman de Furukawa, c'est l'État appelé Japon qui est puni et non sa population. Dans un autre passage, on peut relever une critique explicite de la loi de causalité :

Si l'on explique le désastre survenu ce deuxième printemps par le principe de causalité, on ne peut en tirer que cette conclusion : il est juste d'interpréter que le mal est causé par le mal, c'est-à-dire qu'il est naturel de supporter la souffrance, que c'est une « punition du ciel », etc. C'est une idée destinée à commercialiser la malédiction.⁵⁰

De l'autre côté du Japon, la mère du narrateur apporte un point de vue plus proche de l'événement, suscité par son expérience à Tokyo, à travers ses trois lettres. Celles-ci sont insérées à intervalle irrégulier, occupant au total un cinquième du volume de la dernière partie⁵¹. On peut d'abord noter deux éléments qui soulignent la rupture narrative. Le premier est l'absence d'articulation avec le récit du narrateur. Ce dernier introduit seulement la première lettre brièvement : « À partir de ce printemps, maman m'envoie des lettres »⁵². Mais il n'y a aucun commentaire ni réponse de sa part. Le second élément est la différence de style. Le narrateur emploie un registre écrit, maîtrisant des phrases relativement longues et un vocabulaire difficile et recherché, tandis que la mère écrit dans

⁴⁹ Quelques jours après le 11 mars, Ishihara Shintarô 石原慎太郎 (1932-fév. 2022) a affirmé : « L'identité des Japonais consiste dans l'égoïsme. Pour une fois, il est nécessaire de purifier cet égoïsme en profitant bien de ce tsunami. Je pense que c'est effectivement une punition du ciel ». 「日本人のアイデンティティーは我欲。この津波をうまく利用して我欲を1回洗い落とす必要がある。やっぱり天罰だと思ふ。」 La citation est tirée de l'article du journal *Asahi*, 14 mars 2011. URL : <http://www.asahi.com/special/10005/TKY201103140356.html> (dernière consultation le 14 septembre 2022). Tawada Yôko mentionne aussi ce propos du gouverneur dans son essai post-catastrophe, Tawada Yôko, *Journal des jours tremblants*, *op. cit.*, p. 100.

⁵⁰ 「この二度めの春に発災した災厄を、仮に因果律で説明したら、そこからは悪因悪果すなわちこの業苦は負って当然であり「天罰だ」うんぬんと解釈してよろしいとの結論しか導き出されない。これは崇りを売り物にする発想だ。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 347.

⁵¹ Les deux premières ont une longueur d'une dizaine des pages, mais la dernière, de moins de cinq pages, *ibid.*, p. 245-255, 286-295 et 353-357.

⁵² 「この春からママは僕に手紙を寄越す。」 *Ibid.*, p. 245.

un style oral, en utilisant peu de *kanji* avec des phrases courtes. Dans les lettres, Furukawa reproduit le style du roman antérieur *Godstar* dont la narratrice autodiégétique est la mère adoptive dans *Dogmother*. Sauf que celle-ci utilise des virgules, alors que l'écriture de *Godstar* en est complètement dépourvue. Ses lettres dans le roman post-catastrophe ont ainsi pour effet de souligner la discontinuité narrative, mais en même temps et paradoxalement la continuité avec le roman antérieur.

Dans une de ses lettres, la mère décrit la menace nucléaire dans l'Est, en imaginant l'absence d'une telle peur dans l'Ouest :

Le courant alternatif est à cinquante hertz à l'est de la rivière Fuji. Et à soixante hertz à l'ouest. [...]
L'archipel japonais est divisé.
Comme ça. C'est ce qui signifie l'Est du Japon et l'Ouest du Japon.
[...]
Et puis j'ai pensé cela comme un simple fait. Il n'existe certainement pas de peur dévoilée dans l'Ouest du Japon.
Si la centrale de Fukushima *explose encore plus*, ce sera *encore plus bloqué*.⁵³

La différence de fréquence électrique entre les deux régions – fait réel – illustre ici la division du pays, telle une frontière non visible en temps normal. L'expression, « peur dévoilée » (*mukidasareta kyôfu*), distingue l'Est de l'Ouest où il n'y a que l'« inquiétude » (*fuan*) dissimulée ou dissimulable. Le verbe *mukidasu* est composé de *muku* (peler, éplucher, écorcer) et *dasu* (sortir, mettre dehors), ici employé à la voix passive. La formulation « *mukidasareta* » diffère légèrement de l'expression plus usuelle, *mukidashi no*⁵⁴, qui qualifie un sentiment exposé sans retenue. Elle peut évoquer la peur extériorisée malgré tout, l'absence de protection efficace contre le nucléaire et aussi le noyau du réacteur, mis à nu tel un noyau de fruit. La dernière phrase de la citation met en parallèle par contraste la libération des particules radioactives et le confinement de la zone touchée qui risque de s'étendre dans tout l'Est du pays.

Les lettres de la mère

Avant d'examiner plus attentivement le contenu des lettres, on peut s'interroger sur le choix du format épistolaire qui paraît anachronique de nos jours. On aurait pu s'attendre

⁵³ 「電気の周波数が、富士川から東は五十ヘルツで。富士川から西のほうが六十ヘルツで。
(略) 日本列島はわかれているのね。／ こんなふうに。それが東日本と西日本ということなのね。
(略) それからたんなる事実として、あたしはおもった。むきだされた恐怖は、西日本にはないのでしょ。／ 福島原発がもっと爆発したら、もっと閉ざされる。」 *Ibid.*, p. 292-293.

⁵⁴ むき出しの Voir l'entrée : « *muki-dashi* » むき-だし 剥出, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

à des courriels, à des messages sur des réseaux sociaux, ou bien encore aux informations des médias auxquelles le narrateur accède à Kyoto. Pourtant, le décalage temporel entre écriture et réception, inhérent à la modalité épistolaire, semble souligner le décalage des situations que vivent les deux parties du pays. Comme on peut le voir dans le schéma temporel⁵⁵, les trois lettres datées respectivement de fin mars, de mi-avril et du 11 mai, interviennent dans le récit principal situé entre avril et juin. On peut ensuite souligner la portée testimoniale de lettres qui transmettent l'expérience subjective du personnage. La première lettre témoigne d'abord de la rupture des communications téléphoniques les jours suivant le 11 mars :

Le téléphone portable est resté totalement coupé, le fil de ce qui est sans fil était interrompu, c'était une leçon pour moi.

[...] La voix est incertaine. Elle est plutôt un corps gazeux. Il arrive qu'on ne puisse pas la transmettre et, dans ce cas, elle finit par s'éteindre. D'ailleurs, on ne peut même pas l'*envoyer*. Par contre, ce qui n'est pas de la voix, l'écriture ? Elle est par exemple un corps solide. Regarde, K, ils sont là, non ? Ces caractères dans ma lettre, sous tes yeux, tu vois ? Ils ne disparaîtront pas, sauf accident, ils ne seront certainement pas coupés comme un fil. De plus, il est avant tout facile de les *envoyer*.

Voilà pourquoi ce sont des lettres.⁵⁶

L'écriture est comparée au « corps solide » (*kotai*) et la voix, au « corps gazeux » (*kitai*). Le verbe « *envoyer* » (*dasu*)⁵⁷, souligné par le personnage, est généralement utilisé aussi bien pour la voix que pour le courrier. Il sert ici à souligner la différence entre l'oral et l'écrit. Le registre familier dans l'écriture de la mère ressort en particulier avec les interrogations directes et l'adresse directe au destinataire, comme dans les phrases soulignées. L'initial « K » renvoie certainement à Kario, nom de l'enfant dans *Godstar*. D'autre part, on peut rappeler que le dispositif épistolaire mime des situations de lecture

⁵⁵ Voir *supra*, p. 258.

⁵⁶ 「携帯がぜんぜん不通になったきりで、コードレスのもののコードが切られて、それがママには教訓だった。(略)声はあやふやです。むしろ気体です。とどけられないこともあるし、とどけられなければかき消えてしまう。そもそもだすこともできないの。そのいっぽうで、声じゃないもの、字は？ たとえるならば固体です。ほら、K、あるでしょう？ ママの手紙のこの文字が、あなたの目に、あるでしょう？ よほどのことがなければ消えないし、きっと断線だけはされない。それに、そもそもだすのはかんたんなの。／ だから手紙です。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 247-248. Nous soulignons.

⁵⁷ Ce verbe polysémique peut être traduit au moins dans cinq sens selon le contexte : 1) sortir, mettre dehors, retirer, prendre ; 2) envoyer, expédier ; 3) émettre, produire ; 4) publier, faire paraître ; 5) remettre, présenter. Voir l'entrée « *dasu* » だす 出す, Tsunekawa K., Ushiba A. et Yoshida J. (dir.), *Petit royal : dictionnaire japonais-français*, Ôbunsha, 2010.

et tend à persuader le lecteur qu'il lit un document vraisemblable⁵⁸. Ainsi, les lettres de la mère que le narrateur insère semblent produire une impression assez paradoxale d'oralité dans l'écrit, de réalité dans la fiction, d'immédiateté dans la médiation.

Les lettres représentent la catastrophe à travers de multiples failles. La mère écrit : « il est possible que ce monde soit maintenant *fêlé* »⁵⁹. Le terme « *hibi* » peut être traduit par fente, fissure, fêlure. Il évoque ici des failles géologiques et le monde post-catastrophe fragilisé, comme prêt à s'effondrer. La première lettre est centrée sur les répliques. La mère voit la tour Tokyo Skytree, alors en cours d'achèvement, comme « tout le symbole de l'inquiétude », « l'inquiétude qui a pour moteur d'innombrables répliques »⁶⁰. Haut de plus de six cents mètres, ce nouveau symbole de richesse économique et technologique est transformé en objet d'angoisse. La mère semble scruter des failles, en relevant de menus décalages dans les chiffres. En effet, le « sujet principal » de sa première lettre est « le fait que les chiffres manquent un peu »⁶¹. La lettre précise : la magnitude déclarée de 8.8 puis rectifiée en 9.0, la Skytree achevée sept jours après le 11 mars ; la Tour de Tokyo qui n'atteint plus ses 333 mètres après le séisme⁶². L'intérêt pour les détails semble témoigner d'une volonté littéraire de tout dire, tout compter. Mais en même temps, ces décalages dans les chiffres exprimeraient la réalité post-catastrophe perçue par le personnage « comme dans un rêve » (*yume meite*)⁶³.

La deuxième lettre traite de la pollution de l'eau dans la région de la capitale. Elle témoigne en particulier d'une discordance entre la population et les autorités dans leur manière d'appréhender le danger. À l'annonce officielle des autorités de Tokyo, interdisant l'eau du robinet aux nourrissons, la mère remarque le manque d'informations :

On ne nous a pas dit « jusqu'à quand » c'est interdit. Ni jusqu'à demain, ni pour quatre jours, ni pour une semaine, ni pour un mois. C'est sûrement parce qu'en réalité,

⁵⁸ Voir Frédéric Calas, « 4. Le pacte de lecture du roman épistolaire », *Le Roman épistolaire*, Armand Colin, 2007, p. 56-66 ; également Tzvetan Todorov, « Du vraisemblable que l'on ne saurait éviter », *Communications*, n° 11, 1968, p. 145-147. DOI : 10.3406/comm.1968.1163.

⁵⁹ 「もしかしたらこの世界にはひびがはいったかもしれない」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 253.

⁶⁰ 「不安の、まるごとのシンボル」 「いっぱい余震をエンジンにしていた不安」 *Ibid.*, p. 247 et 252.

⁶¹ 「本題」 「数字が、少し不足すること。」 *Ibid.*, p. 251.

⁶² *Ibid.*, p. 251-252.

⁶³ « Tout me semble comme dans un rêve. Je ne sais pas pourquoi. Mais vraiment, comme dans un rêve. » 「なにかかもが夢めています。どうしてだろう。もう、夢めています。」 *Ibid.*, p. 251.

ni la métropole de Tokyo ni son service d'eau ne peuvent prévoir un terme quelconque. C'est qu'ils n'arrivent pas à maîtriser la situation.⁶⁴

La réitération de la particule « *mo* » (ni) que nous soulignons met l'accent sur l'impossibilité de voir une fin même provisoire à la crise nucléaire. Aussi, à l'annonce de la distribution d'eau potable aux nourrissons, la mère se demande : « *Alors, jusqu'à quand ? Et puis c'est quand la prochaine fois ?* »⁶⁵ Les interrogations directes, ici soulignées par la mère, expriment l'irritation contre un gouvernement incapable de gérer la situation et qui donne l'impression d'abandonner la population la plus fragile. Le terme « *tsugi* » (prochaine fois) se rapporte à la distribution d'eau, mais évoque aussi une nouvelle crise. Le personnage note la disparition subite de bouteilles d'eau des magasins et des distributeurs automatiques⁶⁶, qui semble témoigner de la « peur dévoilée » (*mukidasareta kyôfu*) que nous avons déjà citée.

Enfin, la troisième lettre révèle une image du temps post-nucléaire. Elle est accompagnée d'une plante appelée « *Sansevieria kirkii* »⁶⁷ qui se caractérise par des feuilles épaisses, élancées et pointues. La mère note une instruction :

K, le kirkii ne grandit que lentement. Mais c'est lentement qu'il grandit. Il suffit de faire attention aux quatre saisons, de le laisser bien dormir pendant la période de repos, de le préparer pour « résister ». Il pousse, même s'il paraît en arrêt.

Là, c'est important. Que ce soit *lentement*.

C'est là ce qui est important.⁶⁸

La mère souligne ici le verbe « résister » (*taeru*) de la même manière qu'à la fin de la lettre précédente pour la Skytree qui continue de « résister »⁶⁹ aux répliques. La lente croissance de la plante paraît alors comme la métaphore d'une clé pour supporter le temps de la catastrophe. En effet, la mère évoque ensuite une « plante qui prend le plus son

⁶⁴ 「「いつまで」だめかとは言われませんでした。あすまでもも四日後までもも、一週間後までもも一カ月後までもも。そんな区切りはじっさい東京都にもも東京都の水道局にももわからないからだね。つかめていないからだね。」 *Ibid.*, p. 287. Nous soulignons.

⁶⁵ 「それで、いつまで？ そして、つぎは、いつ？」 *Ibid.*, p. 288.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 288.

⁶⁷ 「サンセベリアキルキー」 *Ibid.*, p. 353. La plante est aussi appelée *Sansevieria bracteata* : voir la base de données des noms de plantes, The World Flora Online (WFO): *Sansevieria kirkii* var. *pulchra*. URL : <http://www.worldfloraonline.org/taxon/wfo-0001385899> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁶⁸ 「K、キルキーはゆっくりとしか生長しません。そして、ゆっくりなら生長します。春夏秋冬という季節に注意して、休眠するときにはしっかり休ませて、「耐える」用意をととのえてあげれば。止まっているようにみえてもそだちます。／それが大事なの。ゆっくりとが。／そこが大事なの。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, op. cit., p. 355.

⁶⁹ 「「耐える」」 *Ibid.*, p. 295.

temps », appelée « *Welwitschia mirabilis* » (*kisô tengai*)⁷⁰. Le nom japonais signifie littéralement extravagant, fantastique, inimaginable. Il s'agit, précise le personnage, d'une espèce unique dans son genre et dans sa famille, pourvue seulement de deux grandes feuilles qui poussent de façon continue. Cette plante est considérée comme une espèce panchronique, un fossile vivant⁷¹. Après avoir rappelé qu'elle ne pousse que sur la côte atlantique des déserts de Namibie, la mère écrit :

K, tu peux deviner la longévité de *Welwitschia mirabilis* ?

Mille ans, deux mille ans. C'est vrai. Elle est donc *encore plus* merveilleuse.

Ce temps. C'est à ce temps de la plante que je pense maintenant. J'y pensais peut-être même depuis l'arrivée de ce printemps. Depuis que la centrale de Fukushima qui donne sur l'océan Pacifique a explosé de cette façon-là.⁷²

Les phrases soulignées réitèrent l'acte de penser (*omou*) une temporalité aussi distendue que la longévité exceptionnelle de la plante. Les déictiques dans les expressions soulignées semblent renforcer la dimension de l'évocation. La mention de l'océan Pacifique rappelle l'océan Atlantique, la côte ouest de l'Afrique où pousse cette plante. Par des exemples concrets, le passage évoque de vastes étendues à la fois temporelles et spatiales, ainsi que l'ampleur que peut prendre la catastrophe nucléaire.

2.3. L'exploration des failles

Comme nous venons de le voir, le roman de Furukawa révèle les multiples décalages de la triple catastrophe à travers des temporalités complexes de nature différente, alors que le roman de Saeki représente la rupture du temps chronologique provoquée le 11 mars. Mais dans les deux cas, le temps du récit est perturbé après

⁷⁰ 「いちばんゆっくりにしている植物」「キソウテンガイ」「奇想天外」 *Ibid.*, p. 356. Voir WFO: *Welwitschia mirabilis*. URL : <http://www.worldfloraonline.org/taxon/wfo-0000801450> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁷¹ Elle est aussi « réputée pour être l'une des plantes endémiques les plus étrangères au monde », Marc Coudel et Pierre Thomas, « *Welwitschia mirabilis*, une Gnétale unique du désert de Namibie », Ressources scientifiques pour l'enseignement des sciences de la Terre et de l'Univers, ENS de Lyon, URL : <https://planet-terre.ens-lyon.fr/ressource/Img591-2018-01-15.xml> (mis en ligne le 12 janvier 2018, dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁷² 「K、このキソウテンガイの寿命ってどんなだとおもう？／ 一〇〇〇年だし、二〇〇〇年なの。ほんとうよ。だからまたまた奇想天外なの。／ この時間。この植物の時間を、ママはいまおもいます。 いまというか、この春をむかえてから、もしかしたらおもっていた。福島、太平洋に面していた原発があんなふうに爆発してから。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 357. Nous soulignons.

l'introduction de la catastrophe réelle⁷³. Si les deux auteurs maintiennent la chronologie dans la narration principale, ils semblent refigurer le temps disjoint tout en explorant les décalages entraînés ou les failles dévoilées de la société japonaise.

La tentative de restitution de la diégèse

Penchons-nous d'abord sur *Kaerenu ie* de Saeki. Son narrateur essaie de restituer le « temps emporté » et la suite de l'histoire du père. Il introduit les trois analepses qui occupent autant de place que l'histoire principale désormais postérieure au 11 mars⁷⁴. Le dernier tiers du roman alterne les deux trames : la maladie du père qui s'aggrave en 2008 et 2009 ; la vie post-catastrophe du narrateur en 2011. Par rapport aux deux premiers tiers, la tension augmente dans la structure du récit et dans les événements racontés. Mais le narrateur atténue la rupture dans la temporalité narrative, en rendant fluide l'insertion des analepses : il se rappelle un épisode relatif au père à partir d'une situation ou d'un paysage analogue à la scène principale, en passant directement au passé antérieur⁷⁵. C'est comme s'il cherchait à accorder l'avant et l'après-catastrophe.

Pourtant la rupture du temps est soulignée dans certains passages. Par exemple, dans la dernière analepse située au début 2009, le narrateur se souvient du jour où il s'est décidé à commencer son roman en se disant :

Finally, I had no choice but to start the story from the moment when senile dementia was diagnosed in my father for the first time in March of the last year...

« Voilà, c'est mon fils. »

I remember that my father addressed me in this way several times to Doctor Hashimoto.⁷⁶

Ce passage produit une impression de discordance. D'une part, il emboîte les deux passés antérieurs : le narrateur de mars 2011 se souvient du jour de 2009 où il se remémore le jour de 2008. D'autre part, la réplique du père rappelle l'incipit du roman

⁷³ Voir le schéma temporel du récit, *supra*, p. 258.

⁷⁴ Saeki Kazumi, *Kaerenu ie*, *op. cit.*, p. 323-348, 349-368 et 384-403. Chaque analepse occupe une vingtaine de pages.

⁷⁵ « (...il commença aussi à neiger à ce moment-là, lorsque j'avais accompagné mon père.) » ; « ...Aussi le lendemain du jour où nous avons confié mon père à la maison de santé pour un court séjour [...] » ; « (La dernière fois quand j'y étais venu, mon père était encore en vie) ». 「 (……父親を連れて行ったあのときも、途中から雪になった) 」、「 (……父をショートステイに預けた翌日も (略) 」、「 (前に来たときには、父親はまだ生きていた) 」 *Ibid.*, p. 323, 349, 383.

⁷⁶ 「やはり、昨年の三月に、父が初めて認知症と診断されたときから書きはじめるしかないだろう……。／——これは、私の倅です。／ と、父が何度も橋元医師に話しかけたことを、私は思い浮かべた。」 *Ibid.*, p. 399.

qui est marqué par une réplique identique, répétée à plusieurs reprises⁷⁷. Comme ce passage se situe à la page 399, soit dans la partie finale du roman, il évoque la distance par rapport à la première scène. Il rappelle aussi que celle-ci, écrite en 2009, se situe le 11 mars 2008, comme si le roman anticipait l'événement réel⁷⁸.

L'introduction de la catastrophe apporte une signification inattendue à l'histoire du père et au titre : *Kaerenu ie* (La maison où je ne peux plus retourner). À peine huit jours après le 11 mars, le narrateur et sa femme accompagnent sa mère chez son frère aîné à Tokyo pour s'y réfugier, en passant par la côte opposée, à l'Ouest, et par la ville de Niigata, en raison des perturbations de circulation. Ils risquent alors de *ne plus pouvoir retourner à la maison* en cas de nouveau séisme-tsunami. Or, dans un hôtel à Niigata, ils voient une cérémonie de mariage : « On dirait que ce n'est pas le même Japon »⁷⁹, dit la mère étonnée. Le roman témoigne des décalages dans le Tōhoku, mais aussi dans l'Est du pays. Par la fenêtre du train qui approche de Tokyo, le narrateur regarde les logements qui s'entassent dans certains quartiers. Puis il se souvient brusquement de la côte ravagée qu'il avait aperçue par la fenêtre de sa maison le lendemain du tsunami :

L'ivresse de la bière aidant, je me figurai inconsciemment, mais avec clarté les logements réduits en ruines que je voyais par la fenêtre du train. Je ne savais soudainement plus très bien de quel côté je me trouvais alors, puis éprouvai une sensation semblable à celle de gêne au niveau de mes fesses. Et puis en me rappelant avoir vu des gens qui étaient peut-être des réfugiés de l'accident nucléaire, je ne pus m'empêcher d'être transpercé par la pensée qu'il y avait des villes et villages sur le point de disparaître au grand jour, alors que les maisons et les paysages demeuraient sans changement apparent.⁸⁰

Le narrateur évoque successivement trois paysages dissemblables : les quartiers urbains intacts malgré les secousses sismiques, les agglomérations dévastées par le raz-de-marée, les bourgs désertés autour de la centrale. Il révèle ainsi les hiatus entre la vie épargnée près de la capitale, celle détruite sur la côte du Tōhoku et celle disparue en silence dans la zone évacuée. La « maison » dans le titre dont le sujet grammatical est implicite en japonais, ne renvoie plus seulement à la maison parentale du narrateur, mais

⁷⁷ « Voilà, c'est mon fils. » 「これは、私の件です。」 *Ibid.*, p. 3 et 4.

⁷⁸ Voir notre analyse plus bas dans « 3.2. La tâche de l'imaginaire », p. 290.

⁷⁹ 「同じ日本じゃないみたいだねえ。」 Saeki Kazumi, *Kaerenu ie*, *op. cit.*, p. 408.

⁸⁰ 「ビールの酔いも手伝ったのか、無意識のうちに私は、新幹線から見えている住宅が廃墟となった様をありありと思い描いていた。そのどちらにいまの自分がいるのか、にわかにあやふやに思えて、尻の下がモゾモゾするような気分を味わった。そしてまた、原発事故からの避難者かもしれない人たちを目にしたことが思い出され、家もあり、風景も一見何の変わり様もないのに、白昼消えようとしている町や村もある、と痛切に思わずにはいられなかった。」 *Ibid.*, p. 410.

aussi aux maisons emportées ou abandonnées après la catastrophe. Dans sa note finale, datée d'août 2011, le narrateur exprime ses scrupules de raconter ainsi son histoire personnelle à ceux qui ont perdu leur maison⁸¹. Cependant, l'histoire du père, restituée tant bien que mal jusqu'à sa mort, peut représenter la mort d'un individu, parfois effacée ou oubliée, derrière la tragédie collective. Le narrateur pense alors, toujours dans sa note finale, à la fois aux victimes du tsunami et à ceux qui sont décédés « dans la solitude avant et après la catastrophe » sans rapport direct avec elle⁸².

Fractures sociales

Le roman de Furukawa explore, de façon nettement plus métaphorique que le roman de Saeki, des fractures complexes aussi bien sociales que temporelles. On peut d'abord relever une aggravation des failles sociales après la catastrophe. Dans la première partie, le narrateur se rapproche de sans-abris vivant en communauté. Il remarque leur peur de tomber malades et d'être hospitalisés parfois avec le soutien d'associations d'entraide. C'est un peu plus tard qu'il comprend qu'un S.D.F. sans état civil ni lien familial sert de cobaye médical :

En ce qui concerne un humain hospitalisé en urgence, l'hôpital peut établir sur place l'aide sociale. [...] pour un S.D.F. ils peuvent pratiquer n'importe quel traitement. N'importe quelle opération coûteuse, n'importe quelle opération risquée, n'importe quelle opération inutile. Et c'est l'hôpital qu'on rémunère pour les traitements dispensés. [...] Une fois capturé pour maladie subite ou grave, il sera tué.⁸³

Le terme souligné, « *ikanaru* » (n'importe quel, quel que soit, tout), répété trois fois, insiste sur la liberté totale dont l'hôpital dispose sur le corps d'un homme abandonné. Le vocabulaire de la chasse, « *karareru* » (être chassé, capturé), évoque la loi du plus fort à laquelle contribue le système d'assistance publique permettant d'exploiter les malades

⁸¹ « Ayant écrit depuis le début mon sentiment personnel de ne pas pouvoir retourner à la maison, j'ai ressenti du regret face à ceux qui ont perdu toute possibilité de rentrer à la maison en raison de forces extérieures absolues, comme si je ne me préoccupais que de mes propres affaires. » 「家へ還れない個人的な思いをずっと綴ってきた私にとって、外からの力によって家へ戻ることが有無を言わさず不可能になった者たちの姿を前にすると、我が身のことだけにかまけてきたようで自省させられるものがありました。」 *Ibid.*, p. 431.

⁸² « J'ai également pensé aux personnes décédées dans la solitude avant et après la catastrophe. » 「震災のあとさきに、ひっそりと亡くなった人たちがいることも想われました。」 *Ibid.*, p. 439.

⁸³ 「救急車で搬入される人間に関しては、病院は、即座に現場の判断で生活保護を成り立たせ得る。(略)病院はいかなる治療も施せる。いかなる高額の手術も、いかなる危険な手術も、いかなる必要のない手術も実施できる。そして診療報酬が出る、病院側に。(略)急病人か重病病人として狩られたら、殺される。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 96. Nous soulignons.

démunis, et selon le narrateur de les supprimer en toute légalité. C'est ainsi qu'il sauve un sans-abri hospitalisé à la fin de la première partie.

Ces dysfonctionnements dans le système social sont mis en lumière peu après la catastrophe. Dans sa deuxième lettre, la mère mentionne la situation de travailleurs sans-papiers qui ne peuvent pas sortir du Japon, contrairement aux étrangers enregistrés qui ont pu le quitter⁸⁴. Elle évoque ensuite les problèmes que rencontre la distribution officielle d'eau potable :

De l'eau en bouteille de 550 ml, trois bouteilles par bébé. Mais il est aussi précisé : « pour ceux qui souhaitent », alors que se passe-t-il pour les mères et les bébés qui ne peuvent en obtenir malgré leur demande ? S'ils ne peuvent pas justifier auprès de l'administration : « Oui, nous sommes habitants d'un arrondissement de Tokyo, oui, nous sommes des *résidents* qui avons des droits » ?

Ils sont là seulement pour être dénoncés pour leur séjour clandestin ?⁸⁵

Cette situation des mères et de leurs enfants paraît aussi absurde que la quantité d'eau fournie par les autorités face à l'ampleur de la pollution. Les trois interrogations directes sont des allusions implicites ou explicites au sujet de l'inévitable exclusion des sans-papiers, soit de l'aide officielle, soit de tout le territoire japonais.

Dans un autre passage, la mère met en cause plus directement l'irresponsabilité de l'État à l'égard des plus vulnérables, en l'occurrence les futurs bébés :

La métropole de Tokyo dit : pas de problème. Non, ce n'est peut-être pas la métropole, mais le Ministère de la Santé, de l'Emploi et de la Protection. Voilà notre pays. K, tu vois, c'est l'État appelé Japon. Il annonce qu'il n'y a aucun danger pour les fœtus et qu'on peut boire de l'eau à grands, grands flots, sans souci, même si l'on est enceinte, et beaucoup de mères et mères *de réserve* n'arrivent pas à le croire, ou plutôt ne veulent pas croire.⁸⁶

⁸⁴ « C'est-à-dire, on ne peut rien faire tant qu'on n'est pas enregistré. Mais les étrangers enregistrés ont pu déjà partir. / Ils ont pu se sauver. / Du Japon. » 「つまり登録されていないと、どうにもならない。でも外国人登録されているひとたちは、もう出られたから。 / 脱出できたから。 / 日本を。」 *Ibid.*, p. 289.

⁸⁵ 「五五〇ミリリットルの水、赤ちゃんひとりにつき三本。でも「希望者には」ってただし書きがついていて、もしも希望してもらえない母子がいたらどうなるの？ 役所の窓口で、はい都民です、はい区民です、はい資格のあるざいりゅう者ですって証明できなかつたら？ / 不法滞在を摘発されるだけなの？」 *Ibid.*

⁸⁶ 「東京都はだいじょうぶと言います。いいえ、東京都じゃないかもしれない、厚生労働省だったかもしれない。国ね。K、それは日本って国家ね。たとえ妊娠していても胎児にはぜんぜん危険ではないのです、じゃぶじゃぶのんでもかまわないのですともアナウンスして、いろいろな母親たちと母親よび軍がしんじられないでいるし、むしろ積極的にしんじない。」 *Ibid.*, p. 290. Nous soulignons.

D'un côté, il y a l'État qui ne reconnaît pas que la vie des fœtus mérite d'être protégée. Et de l'autre, il y a les mères qui sont présentées comme une force d'opposition avec le terme militaire de « réserve » (*yobi gun*), souligné dans la lettre. L'onomatopée dans l'expression soulignée renvoie en général au bruit de l'eau que l'on remue vivement et évoque un objet ou un corps plongé dans une grande quantité d'eau. Si l'emploi de ce sémantème impressif pour le verbe « *nomu* » (boire) n'est pas usuel⁸⁷, il peut ici évoquer un fœtus remuant dans son bain de liquide amniotique et radioactif. Ces lettres dans *Dogmother* montrent ainsi que les vies déjà fragiles le sont davantage par la crise nucléaire. « Dans la catastrophe nucléaire, le problème ne consiste pas dans le risque éventuel de mort. Il relève précisément de la peur que le corps mortel et vulnérable soit évalué et trié », écrit Kimura Saeko⁸⁸. Le roman de Furukawa rappelle aussi avec les exemples des sans-abris et des sans-papiers que la précarité sociale augmente, elle aussi, la vulnérabilité des corps⁸⁹.

L'eau sacrée ou l'eau souillée

La dernière partie de *Dogmother* présente le thème de l'eau avec une portée symbolique et ambivalente de pureté et de souillure. On peut remarquer une opposition entre l'eau polluée par le nucléaire à Tokyo et l'eau pure à Kyoto. Dans ses lettres, la mère souligne l'aspect surhumain de la triple catastrophe, en désignant le séisme et le nucléaire de façon euphémique par des pronoms démonstratifs : « *sore* » et « *are* » (ça, cela)⁹⁰. Par exemple, elle se rappelle :

Pendant cette période, je n'ai pas pu m'empêcher d'être consciente que c'était de l'eau du robinet, même quand j'en donnais aux fleurs de mon magasin.
 Tu vois, K.
 J'ai eu l'impression que ça « s'accumule » dans des *kokedama*.
 Cette conscience-là.⁹¹

⁸⁷ On utilise plus communément les expressions comme « *goku-goku nomu* » « *gabu-gabu nomu* », (boire à grands traits ou à grandes gorgées).

⁸⁸ 「放射能災とは、死んでしまうかもしれないことが問題なのではないのだ。死にゆく (mortal)、傷つきやすい (vulnerable) 身体が、価値化され選別されることの恐怖こそが問題なのだ。」 Kimura Saeko, *Sonogo no shinsaigo bungakuron*, op. cit., p. 246.

⁸⁹ Ainsi Judith Butler distingue-t-elle la précarité sociale de la vulnérabilité biologique, en soulignant leur enchaînement. Voir Judith Butler, *Vie précaire* (2004), trad. Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Éd. Amsterdam, 2005 ; *Ce qui fait une vie* (2009), trad. Joëlle Marelli, Zones, 2010.

⁹⁰ 「それ」「あれ」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, op. cit., p. 246, 247, 251, 294 et 295.

⁹¹ 「この期間は、お店の草花に水をやっても、それが水道水であることを意識しないわけにはいかなかった。／ そうよ、K。／ 苔玉に、あたしは「たまる」って感じた。／ あの意識。」 *Ibid.*, p. 293.

La « conscience » (*ishiki*) de la pollution nucléaire semble imprégner la vie quotidienne comme l'eau imbibe les terres et les racines. Le « *kokedama* » désigne la boule de racines couverte de mousse, apparue dans les années 1990, qui sert d'ornement vendu chez les fleuristes. Par sa forme, il peut ici évoquer le globe terrestre. Un peu plus loin, la mère affirme : « En réfléchissant à “ça” qui pourrait devenir l'inconscient de toute la plaine du Kantô, je me mets à penser. [...] Ce “ça”, comment dire, ce qui peut faire autant peur, doit être presque sacré »⁹². Elle souligne la portée de la terreur nucléaire en rapprochant le « ça » (*are*), indescriptible, de l'« inconscient » (*muishiki*) collectif et du « sacré » (*seinaru mono*) qui sont en effet impossibles à maîtriser⁹³.

Dans la scène principale à Kyoto, c'est la pureté de l'eau qui est soulignée. On peut en citer trois occurrences. D'abord, au début de la dernière partie, le narrateur regarde Hiwako prier sous l'eau, décrivant la fraîcheur de l'eau argentée au clair de lune et imaginant la sensation que la jeune fille ressent sur sa peau⁹⁴. Il précise qu'elle accomplit le rite « dans un sanctuaire exempt de toute souillure »⁹⁵. Ensuite, dans une autre scène, il déguste un plat de *tôfu* avec Itsuwa, en insistant sur l'importance de l'eau dans la fabrication comme dans la conservation de cet aliment⁹⁶. Enfin, par rapport au mandala peint par Itsuwa, la pureté de l'eau implique une connotation sacrée. Pour cette peinture à l'aquarelle, le garçon utilise de l'eau puisée dans un marécage historique et protégé, appelé Mizoro-ga-ike⁹⁷, qui se trouve au nord de la ville de Kyoto. Cette eau est qualifiée de « sans pareille » (*muni*), eau dans laquelle « est fondu le temps, mille ou dix mille

⁹² 「あたしは、関東平野いっぱいは無意識になりうる「あれ」とかながえて、それからおもいます。(略) この「あれ」というか、これだけの恐怖をあたえられるものは、ほとんど聖なるものでしょう。」 *Ibid.*, p. 295.

⁹³ Nous avons traduit ici le pronom déictique *are* par « ça ». Le terme japonais n'a pas de connotation psychanalytique. Il ne s'agit pas de la traduction japonaise de la notion de *Es* en allemand, qui est traduite par la transposition phonétique « Esu » エス en japonais : voir Sigmund Freud, « Jiga to Esu » 「自我とエス」 (*Das Ich und das Es*, 1923), trad. Okonogi Keigo, dans *Furoito chosakushû*, t. 6 『フロイト著作集 第6』 (Ecrits de Freud, t. VI), Kyoto. Jinbun shoin, 1978. Pour la traduction française de cette notion, voir Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), PUF, 2007, p. 56-58.

⁹⁴ Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 231.

⁹⁵ 「穢れのない聖域」 *Ibid.*, p. 235.

⁹⁶ « Le point crucial [...] consiste à ce que le *tôfu* soit continuellement lavé à l'eau courante *jusqu'à ce qu'il soit servi* [...] l'importance de l'eau, eau précieuse qui égale l'eau sélectionnée avec rigueur pour la confection du *tôfu* ». 「いちばんの肝は、(略) 出番の寸前までずっと流水に洗われていること (略) 豆腐作り用の厳選された水に等しい、大切な水、水の重要さ」 *Ibid.*, p. 319-320.

⁹⁷ Voir l'entrée : « Mizoro-ga-ike » みぞろ-が-いけ 深泥池・御泥池・御菩薩池・洒呂池, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

années, depuis l'ère glaciaire »⁹⁸. Une telle durée peut évoquer l'eau durablement polluée par le nucléaire, ce qui accentue l'opposition entre la pureté et la souillure. Or, le mandala réalisé avec cette eau pure n'est pas moins souillé, puisqu'il est utilisé pour acheter le pouvoir politique, autrement dit pour corrompre la secte. Le thème de l'eau souligne ainsi la représentation réversible du divin et de la terreur, de la pureté et de la souillure, en même temps qu'il associe la dimension sacrée au désastre du nucléaire.

La pluralisation du temps

Nous avons précédemment relevé la figure du temps post-nucléaire avec le motif de la plante dans la dernière lettre de la mère⁹⁹. Un autre motif plus important marque la dernière partie du roman : l'horloge. Il apparaît dans deux brefs épisodes que Hiwako raconte au narrateur¹⁰⁰. Dans le premier, la protagoniste dit qu'elle s'est rendue un jour, dans un parc aquatique abandonné, sans savoir pourquoi. Elle décrit le lieu :

Là-bas, c'est un endroit comme ça. L'eau ne coule pas dans la piscine, plus maintenant. C'est un lieu présenté comme « parc d'attractions », mais les installations sont, toutes, à l'arrêt. Celles destinées à la baignade sont restées *telles qu'elles étaient*. Il y a un poteau. Un poteau dressé pour qu'on puisse l'observer depuis différents endroits de ce « parc d'attractions ». Il y a une horloge tout en haut de ce poteau blanc. L'horloge y est installée. Bien sûr analogique. Bien sûr avec une grande aiguille et une petite aiguille. Avec un cadran aussi. Alors, écoute. Cette horloge-là bien sûr ne marche plus. Non, c'est le temps qui est à l'arrêt.¹⁰¹

Un peu plus loin, le narrateur qui connaît ce lieu souligne que c'est une « zone fermée » où l'« *entrée [est] interdite sans autorisation* »¹⁰². Ce parc laissé à l'abandon évoque, dans le monde réel, la zone autour de la centrale ainsi que la piscine de refroidissement dont la panne a entraîné les explosions. L'horloge qui ne fonctionne plus et l'eau qui ne coule plus dans la piscine représentent l'arrêt du temps. Le discours direct

⁹⁸ 「無二」 「千年万年の時間ときいうのが溶けとる」 「無二の水」 「氷河期からの千年万年の時間ときが溶けている水」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 321-322 et 325.

⁹⁹ Voir plus haut, p. 267-268.

¹⁰⁰ Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 274-277 et 342-345.

¹⁰¹ 「あそこはこんな場所なの。流れるプールは流れていないの、もう。そこは『レジャープール』を謳っているのに、全部、そうした設備は停止しているの。水遊び用の設備はそのまま廃棄されているの。柱があるの。『レジャープール』の敷地内の、いろんな場所からちゃんと眺められるように立てられた柱。その白いポールのとっぺんに時計があるの。そこに時計がしつら設えてあるの。もちろんアナログで。もちろん長針と短針があつて。文字盤も。それでね、聞いて。その時計はもちろん動いていないの。いいえ、時間が停まっているのよ。」 *Ibid.*, p. 275. Nous soulignons.

¹⁰² 「無断立入禁止」 「閉域」 *Ibid.*, p. 276.

de la protagoniste souligne la discontinuité. Le passage comprend quatorze phrases, dont la moitié est marquée par la particule finale « -no », soulignée doublement dans la citation en japonais. Cette particule semble ici appuyer l'assertion dans un style féminin et oral¹⁰³. Mais elle peut par ailleurs servir à substantiver la forme épithète verbale qui le précède. Sa répétition dans la citation peut avoir comme effet de figer l'expression, en plus de ponctuer l'arrêt à la fin des phrases déjà elles-mêmes morcelées. Par le rythme saccadé de son discours, Hiwako semble réfléchir à la signification du temps qui s'est arrêté.

Le second épisode est un récit imaginaire qu'elle a inventé et qu'elle intitule « l'histoire des voleurs de temps » (*jikan dorobô no ohanashi*)¹⁰⁴. Le narrateur la considère comme « une simple fiction ou une fable qui est moins qu'une fiction »¹⁰⁵. À la différence du premier épisode, cette histoire constitue un récit second et indépendant, une « fable » (*gûwa*) sur le temps¹⁰⁶. Un petit groupe de filles d'une école primaire décident un jour de compter le nombre d'horloges, toutes identiques, dans les locaux de leur école. Elles les numérotent au dos, mais continuent à en découvrir de nouvelles. Leur nombre semble « infini » (*mugen*)¹⁰⁷. Dans le même temps, elles échangent les horloges entre les salles, sans que personne ne s'en aperçoive. Pourtant, elles se demandent : « est-ce vrai que “cela ne pose pas de problème” ? » ; « *quel est le temps* de notre classe numéro quatre de sixième année ? »¹⁰⁸. Si toutes les horloges indiquent toujours une même heure, chacune d'elles semble représenter le temps propre à chaque groupe ou chaque lieu.

Ce récit de Hiwako met en jeu l'imagination. Si elle invente cette histoire, c'est parce qu'elle cherche à imaginer ce qu'est une école. En effet, elle n'a jamais été scolarisée, ayant reçu des cours particuliers comme héritière de la secte. Elle s'intéresse ainsi au « bâtiment scolaire » (*kôsha*) :

¹⁰³ Voir l'entrée : « no » [kakujo] の [格助] dans la rubrique 2. [shûjo] [終助] , *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

¹⁰⁴ 「時間泥棒のお話」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 344.

¹⁰⁵ 「ただのフィクションかフィクション未満の寓話」 *Ibid.*, p. 341 et 345.

¹⁰⁶ On peut penser aux « fables sur le temps » qui renvoient aux œuvres traitées dans l'étude de Ricœur sur le temps et le récit : voir Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. II (1984), Le Seuil, 1991, p. 191. Mais il ne s'agit pas ici d'une expérience réelle et subjective du temps.

¹⁰⁷ « Nous pouvons multiplier le numéro [inscrit au dos des horloges] sans limites. Autrement dit, il est infini et innombrable. » 「番号はどこまでもいつまでも増やせます。つまり無限だし無数なのですね。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 344.

¹⁰⁸ 「『迷惑がかからない』というのは本当でしょうか？」 「あたしたち六年四組の時間は、いつ？」 *Ibid.*, p. 344-345. Rappelons que dans les écoles au Japon, une classe suit la plupart de ses cours dans la même salle.

Je pense que ce serait mieux de dire comme ça, j'ai déployé puis condensé l'intensité du regard et la force de mon imagination pour bien pénétrer l'image du bâtiment scolaire. J'ai l'impression que mon bâtiment scolaire ainsi figuré ne m'appartiendrait pas en propre, mais qu'il appartient à plusieurs personnes imaginaires et qu'il est fréquenté par des centaines ou par des milliers d'élèves, comme dans une école ordinaire. Oui, ordinaire. Donc, moi, je décide que c'est un « nous » collectif qui raconte. Ce « nous » sera le sujet. Ce sont des filles, des élèves filles.¹⁰⁹

L'expression soulignée illustre l'imagination comme un travail à la fois visuel et physique. Et ce travail de l'imagination semble pluraliser le sujet parlant et sa conscience. C'est ainsi que Hiwako choisit le pronom pluriel, « nous » (*atashitachi*), informel, oral et féminin, comme sujet d'énonciation de son récit, au lieu du « je » (*watashi*), pronoms que nous soulignons par une ligne double. On peut supposer que ce pronom pluriel renvoie à une multiplication du sujet dans la conscience appliquée au travail de l'imagination.

C'est aussi à ce pronom que Hiwako recourt pour renforcer son imagination afin de compter les horloges dans l'école :

Quel est le nombre total d'horloges de notre bâtiment scolaire, si on en fait la somme ? La simple imagination ne me suffit pas à le savoir. J'augmente alors encore notre force d'imagination. Nous allons étendre ou contracter davantage le regard pour approfondir la question des horloges du bâtiment de notre école primaire.¹¹⁰

Le personnage conclut son récit en affirmant :

Ce que je peux dire, ce que je peux raconter au nom du « nous », imaginant le bâtiment scolaire avec le plus de réalité possible, est ceci. Le temps qui s'écoule ne peut pas être unique. Le bâtiment scolaire qui laisse s'écouler plusieurs temps est justement le bâtiment ordinaire qu'on fréquente ordinairement.¹¹¹

¹⁰⁹ 「私は、こう言うのがいいんだと思う、イメージの校舎をちゃんと見通すために空想する力や視線をのび縮みさせたのよ。そうやって描き出した私の校舎は、『私の』という一人の所有物であるよりも、空想の何人かに共有されているという気がする、そして何百人何千人もが普通に通ってる。ええ、普通ね。だから私は、何人かの『あたしたち』が語ることにする。その『あたしたち』が主語になる。女の子たち、女の児童たちね。」 *Ibid.*, p. 342. Nous soulignons.

¹¹⁰ 「合計するとあたしたちの校舎のその時計は全部で何個になるの？ 私は、普段の想像ではわからない。だから、あたしたちの空想する力をもっと強める。あたしたちは視線をもっとのび縮みさせて、あたしたちの小学校のその校舎の、その時計について、を掘り下げます。」 *Ibid.*, p. 343. Nous soulignons.

¹¹¹ 「私に言えることは、私がぎりぎりのリアリティをもって校舎というものを思い描いて、『あたしたち』の主語のもとに語れることは、こういう感じです。流れているのは、きっと一ひとつっきりの時間じゃない。そんなふうな時間を流している校舎こそが、きっと普通のそれ、普通に通学される校舎なんだって。」 *Ibid.*, p. 345.

C'est la « leçon » (*kyôkun*)¹¹² de la fable que le narrateur partage. Mais que signifie plus exactement cette leçon ? On peut comprendre la pluralité du temps à la fois dans la synchronie et dans la diachronie. Sur le plan synchronique, l'école est un espace déterminant pour la cohésion sociale, l'uniformisation du rythme et du temps. Cependant, dans le bâtiment scolaire imaginé par Hiwako, le nombre « infini » des horloges semble exprimer la diversité tout aussi infinie des temps. Son récit semble mettre en cause l'unicité du temps, révélant des temps multiples dont l'uniformité n'est qu'apparente. Sur le plan diachronique, le bâtiment scolaire est un lieu fréquenté par d'innombrables élèves issus de plusieurs générations, où s'accumulent les mémoires d'autres temps. Le récit de Hiwako semble suggérer que les différents passés continuent de s'écouler dans le bâtiment. D'une certaine manière, il refigure l'image du temps arrêté dans son épisode antérieur. On pourrait ainsi interpréter le motif de l'horloge non pas comme un signe du temps fracturé, mais plutôt comme un signe suscitant l'imagination d'autres temps dans d'autres espaces. Et il ne s'agit pas seulement de montrer la pluralité du temps ou du sujet, mais de procéder à leur pluralisation afin de refigurer le temps post-catastrophe.

Ainsi Furukawa recourt-il à la métaphore, à l'allégorie, à l'allusion pour représenter les ruptures provoquées par la triple catastrophe, tandis que le roman de Saeki est centré sur la rupture du 11 mars. En particulier, on peut souligner la différence du point de vue narratif dans leurs récits. S'il reste fixe et interne au narrateur autodiégétique dans *Kaerenu ie*, il est pluralisé et diffracté dans *Dogmother* par l'introduction des narratrices intradiégétiques dans l'écriture épistolaire et dans les récits secondaires qui traitent de la catastrophe ou de l'image du temps dans le monde de l'après. Mais voir le temps, le montrer, est avant tout une question de style chez Furukawa, comme nous allons le voir à présent.

¹¹² « Mais qui en reçoit la leçon ? Hiwako se l'est sans doute donnée à elle-même. Et je l'ai partagée en l'écoutant raconter. » 「しかし誰が教訓を与えられるのか。たぶん日輪子は、自らに与えたのだろう。そして僕は聞かされることで分かち合った。」 *Ibid.*, p. 341.

3. Questions de style

Le style [*buntai*] dont je parle est le regard qui fixe le monde dans toute sa vérité – monde de l’œuvre et du récit. Sans lui, le “monde” ne peut se produire. Impossible donc de lui donner naissance.

*

Je prête [au narrateur] ma propre vision du monde par la dimension fondamentale du “style”.

Furukawa Hideo¹

Nous analyserons ici des questions de style chez Furukawa à travers l’exemple de *Dogmother*, mais aussi de quelques œuvres d’autres auteurs qui nous serviront d’éléments de comparaison. La notion de style, comme on le sait, est variable et complexe, et ne saurait être circonscrite à un concept herméneutique ou rhétorique, encore moins à l’expressivité de l’écrivain². Dans notre étude, nous nous baserons sur l’approche pragmatique telle qu’elle est proposée par Laurent Jenny : le style « en acte »³ qui engage l’attention du lecteur à actualiser le texte et l’intention de l’auteur. La dimension attentionnelle et relationnelle du style est soulignée par Marielle Macé qui propose une « stylistique de l’existence »⁴, mettant en valeur la littérature comme « le lieu par excellence où se médite sans se fixer le sens du “comment” »⁵. C’est dans une telle perspective à la fois textuelle et existentielle que nous nous proposerons d’analyser le style de Furukawa dans *Dogmother*.

Ce roman témoigne dès les premières pages d’une expérimentation stylistique qui semble se prolonger avec un infléchissement après l’introduction de la catastrophe. Ce

¹ 「僕の言う文体とは、真実、世界——作品世界・物語世界——を見据える眼差しのことだ。それがなければ“世界”も生じない。つまり産めない。」 「僕は僕自身の世界観を“文体”というファンダメンタルな次元で彼に仮託している。」 Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, *op. cit.*, p. 115 et 122.

² Voir Christine Noille-Clauzade, « Introduction », *Le Style*, Flammarion, coll. Corpus, 2004, p. 15-44.

³ Laurent Jenny, « Introduction », dans L. Jenny (dir.), *Le Style en acte*, Genève : Mētis Presses, 2011, p. 12. Voir aussi, Laurent Jenny, « L’objet singulier de la stylisation », *Littérature*, n° 89, 1993, p. 113-124 ; « Sur le style littéraire », *Littérature*, n° 108, 1997, p. 92-101 ; « Du style comme pratique », *Littérature*, n° 118, 2000, p. 98-117. DOI : 10.3406/litt.1993.2633 ; 10.3406/litt.1997.2455 ; 10.3406/litt.2000.1679.

⁴ Marielle Macé, « Pour une “stylistique de l’existence” », *Styles*, *op. cit.*, p. 11-54.

⁵ *Ibid.*, p. 48.

sujet soulève un enjeu éthique en plus de sa dimension esthétique. Nous examinerons d'abord l'enjeu éthique du style avant de relever la variation des points de vue fictionnels sur la catastrophe dans le roman de Furukawa (3.1. Le regard éthique). Nous interrogerons ensuite le rôle de l'imagination au temps de la catastrophe selon les dispositifs mis en place par Furukawa (3.2. La tâche de l'imaginaire). Enfin, nous consacrerons la dernière partie de ce chapitre à une analyse de l'écriture hybride de l'auteur à travers des exemples tirés de *Dogmother* (3.3. Un style hybride).

3.1. Le regard éthique

Le style comme manière de voir

Tout d'abord, on peut citer l'idée du style que Furukawa formule peu après la catastrophe. Rappelons que la rédaction de la dernière partie de *Dogmother* a commencé en septembre 2011. Dans les chapitres de sa chronique datés d'octobre et de novembre 2011⁶, l'auteur expose sa grande difficulté à progresser dans l'écriture de son roman. Et il s'interroge sur la raison d'une telle difficulté :

Il y a quelque chose qui manque.

Ça, je le vois.

Qu'est-ce qui manque, alors ?

Le style.

Il n'y a pas de style destiné à ce roman (à cette troisième partie concrètement). Je ne l'ai pas encore appréhendé au fond de moi-même. Je cours à la surface. C'est-à-dire j'effleure, ou plutôt je ne fais que « jouer au bon élève » en essayant d'imiter ingénieusement les deux premières parties de *Dogmother*. Cela ne s'appelle pas un style. Le style dont je parle est le regard qui fixe le monde dans toute sa vérité – monde de l'œuvre et du récit. Sans lui, le “monde” ne peut se produire. Impossible donc de lui donner naissance. Une évidence.⁷

La difficulté semble relever avant tout de la question du « style » (*buntai*) que l'auteur définit par le « regard » (*manazashi*) porté sur le « monde » (*sekai*) au cœur du récit. On peut remarquer qu'il se refuse à poursuivre le même style que les premières parties. L'introduction de la catastrophe dans la dernière partie semble lui demander un

⁶ Furukawa Hideo, *Shōsetsu no dēmōtachi*, op. cit., p. 114-136.

⁷ 「足りないものがあるのだ。／ それは、わかる。／ じゃあ、何が足りない？／ 文体だ。／ この小説（の、具体的にはこの第三部）用の文体がない。肚の底で掴めていない。表面を走っている。つまり掠^{かす}っているのだし、むしろ『ドッグマザー』第一部、第二部を巧みに模倣しようと「優等生ごっこ」しているに過ぎない。そんなものは、文体ではない。僕の言う文体とは、真実、世界——作品世界・物語世界——を見据える眼差しのことだ。それがなければ“世界”も生じない。つまり産めない。当然の帰結だ。」 *Ibid.*, p. 115.

autre « regard », l'univers de cette fiction n'étant plus le même, tout comme le monde réel. Un peu plus loin, l'auteur affirme :

Je réfléchis. Je ne fais que réfléchir. Comment dois-je faire face ? Non, avec quelle attitude dois-je écrire ? Oui, attitude. Pour l'œuvre, c'est le style, pour l'auteur, c'est l'attitude.⁸

Le parallélisme dans la dernière phrase souligne une corrélation entre le style d'écriture et l'attitude (*shisei*) de l'auteur. Ce terme « *shisei* » signifie la manière de tenir son corps et de disposer son esprit⁹. Il peut être traduit par position, attitude, posture ou pose selon le contexte. En établissant un parallèle entre le style et l'attitude, Furukawa semble confier au style la transmission de sa vision du monde.

On trouve une idée comparable à propos du style chez Saeki. Dans une conférence donnée peu après la catastrophe, *Shinsai to kotoba* (La catastrophe et les mots)¹⁰, il souligne l'importance de l'attitude de l'énonciateur en général :

Les mots ne sont pas seulement des codes pour transmettre le sens, ils construisent une forme.

C'est pourquoi je pense que l'attitude de celui qui raconte est extrêmement importante pour réfléchir à ce qui est raconté [...] elle constitue la source et la forme des mots.¹¹

L'auteur emploie le terme « *taido* » (attitude, manière, comportement) qui a un sens proche de « *shisei* » employé par Furukawa dans la citation précédente, mais qui véhicule une nuance plus subjective¹². La forme de l'énoncé est ici rapportée à la posture de l'auteur en particulier dans l'expression : « forme des mots » (*kotoba no sugata*). Dans ce texte, Saeki exprime sa patience par rapport à la catastrophe : attendre que les mots viennent du silence, que le temps naisse de la rupture¹³. Il cite en conclusion le journal d'Uchida Hyakken, écrit pendant les bombardements de Tokyo¹⁴, qui lui inspire une attitude exemplaire pour retrouver la vie quotidienne en temps de crise¹⁵.

⁸ 「僕は考える。ひたすら考える。どう対処したらいいのか。いや、どのような姿勢で書けばいいのか。そうだ、姿勢だ。作品に必要なのは文体であって、作者に必要なのは姿勢だ。」 *Ibid.*, p. 116.

⁹ Voir l'entrée : « shi-sei » し-せい 姿勢, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

¹⁰ Saeki Kazumi, *Shinsai to kotoba* 『震災と言葉』 (La catastrophe et les mots), Iwanami shoten, coll. Iwanami Booklet, septembre 2012. Conférence prononcée à l'Université de Tokyo le 3 février 2012.

¹¹ 「言葉は意味を伝えるための符牒に過ぎないのではなく、言葉が作り上げる姿というものがある。／ ですから、何が語られているかを考えた時に、語っている人の態度がどういうものであるかが非常に重要で、(略)言葉の出所であり姿だと思うのです。」 *Ibid.*, p. 25.

¹² Voir l'entrée : « tai-do » たい-ど 態度, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

¹³ Saeki Kazumi, *Shinsai to kotoba*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁴ Uchida Hyakken, *Tōkyō shōjin* 『東京焼盡』 (Tokyo en cendres), Dai Nihon Yūbenkai Kōdansha, 1955.

¹⁵ Saeki Kazumi, *Shinsai to kotoba*, *op. cit.*, p. 67-68.

Philippe Forest cite également Hyakken pour son « intègre modestie » en tant que « modèle » possible pour les écrivains post-catastrophe¹⁶. Au début de son article, il souligne l'enjeu du style : si l'on peut douter d'« une qualité esthétique qui vaille comme justification éthique », « en art et en littérature, la morale est affaire de style »¹⁷. Reprenant la pensée du style comme vision chez Proust, il affirme :

La moralité d'une œuvre littéraire ne se mesure pas à la moralité des sentiments qu'elle exprime mais à la nature respectueuse et inquiète du regard que l'écrivain pose, depuis la situation qu'il occupe et qui détermine sa parole, sur l'impossible réel duquel il lui faut porter témoignage.¹⁸

Le « regard » rappelle ici son sens étymologique de l'attention que l'on prête à quelqu'un ou quelque chose. Le style comme manière de regarder peut alors révéler ce à quoi l'auteur ou le lecteur prête attention, ce qu'il défend contre l'inattention, l'indifférence. Dans un récit, on pourrait observer le regard de l'écrivain sur la catastrophe à travers le point de vue narratif, la forme et la position de l'énonciateur, le type de discours adopté. À ce sujet, notons que Furukawa semble élargir son expérimentation après mars 2011. Par exemple dans *Gusukô Budori* (2019), il reprend des contes de Miyazawa Kenji, en mettant à l'épreuve différents points de vue à travers un discours à la fois fictif, métafictionnel, biographique et autobiographique pour aborder des questions éthiques sur la triple catastrophe, l'énergie nucléaire, le désastre en général¹⁹.

Le roman de Saeki, *Kaerenu ie*, semble exprimer de façon assez exemplaire « la nature respectueuse et inquiète du regard » de l'auteur à travers le point de vue du narrateur qui décrit les sinistrés, en reflétant la situation de l'auteur²⁰. Chez Furukawa, concernant *Ô chevaux*, il est possible de rapporter la situation du narrateur à celle de l'auteur. Qu'en est-il alors dans *Dogmother* ? Le point de vue sur la catastrophe relève de

¹⁶ Philippe Forest, « En lisant – ou pas – Uchida Hyakken », dans C. Doumet et M. Ferrier (dir.), *Penser avec Fukushima*, op. cit., p. 107.

¹⁷ *Ibid.*, p. 105.

¹⁸ *Ibid.*, p. 106.

¹⁹ À ce sujet, voir Fumiko Sugie, « Une écriture “excentrique” : l'exemple de Furukawa Hideo », à paraître dans l'acte du colloque de la SFEJ, *Japon Pluriel 14*, chez Picquier fin 2022 ou début 2023.

²⁰ Par exemple, lorsque le narrateur part de Sendai à Niigata en bus, il imagine sans emphase ni généralisation : « Dans le bus, tous les passagers gardèrent le silence depuis le départ. Ceux dont la maison avait été détruite par le séisme ou emportée par le tsunami, ceux qui avaient perdu leurs proches, ceux qui venaient de fuir l'accident nucléaire de Fukushima... J'imaginai que des personnes de différentes situations qui sont forcées de quitter leur maison étaient enfermées ici. » 「バスの中で乗客たちは初めからずっと押し黙ったままだった。地震で家屋が壊れた者、津波で家を流された者、身内を失った者、福島原発事故から逃れてきた者……、家を離れなければならなくなった様々な立場の人々が、ここに押し込められている、と私は想像した。」 Saeki Kazumi, *Kaerenu ie*, op. cit., p. 322.

deux personnages, le narrateur à Kyoto et sa mère à Tokyo. Mais c'est cette dernière qui traite principalement de l'événement. On peut rappeler qu'elle ne mentionne le tsunami nulle part et n'aborde principalement que ce qu'elle a vécu à Tokyo. Si l'auteur n'a pas introduit par exemple de lettres de Fukushima, on peut supposer à cela deux raisons. L'une est biographique : sa posture consiste à assumer son origine sans pour autant en dépendre pour écrire la catastrophe²¹. L'autre est thématique : l'adoption d'un point de vue ancré à Tokyo lui permet de renforcer la symétrie entre les deux capitales ancienne et moderne, entre l'Ouest et l'Est du Japon.

Regard distancié ou impliqué

On peut examiner la nature du regard qu'apporte *Dogmother* sur l'événement de mars 2011 à travers les points de vue du narrateur et de la mère. Le discours du narrateur à Kyoto est marqué par sa distance géographique et par son regard critique. Dans la première scène de la troisième partie, pendant que Hiwako récite le soutra dans la cascade, il s'interroge :

Je vois que c'est une prière. C'est aussi une oraison par l'oubli de soi-même. Supposons qu'il s'agit d'une manifestation divine, alors pour quelle cause prie-t-elle ?

Quel Dieu prie-t-elle ? Quel bouddha formule des vœux ? Ça me revient, ce sont des bouddhas qui envoient des vœux. Si ce deuxième printemps ne signifie pas le retour du même printemps, est-ce par la volonté de Salut de la société comme cela va de soi ?²²

La dernière phrase fait allusion à la catastrophe. Pourtant, le terme « retour du printemps » (*kaishun*) renvoie aussi aux pratiques sexuelles entre le narrateur et la mère supérieure. Dans la page qui précède l'extrait, cette pratique vient d'être qualifiée de rite de « purification » (*kiyome*), « méthode de retour du printemps » (*kaishun-hô*)²³. En distinguant le printemps post-catastrophe du « retour du printemps », le narrateur semble évoquer ce qui est irréversible, comme la mort ou la contamination nucléaire, en exprimant aussi un certain doute envers la pratique religieuse.

²¹ Citons de nouveau sa résolution à propos de l'écriture d'*Ô chevaux* : « Assumer tout à fait l'origine sans m'y réfugier. » 「ルーツを完全に引き受けながら、ルーツに逃げない。」 Voir la citation entière et la référence bibliographique dans notre chapitre premier, *supra*, p. 123.

²² 「祈りであることはわかる。没我からの祈禱でもある。それを霊示だとしよう、すると、何を祈るのか。／ どの神に祈り、どのホトケが祈願するのか。そうなんだ、祈願はホトケのほうから発せられる、出る。回春の春ではないこの二度目の春ならば、改めて言うまでもないが社会の救済の意思なのか。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 239.

²³ 「浄めの呪法」 「回春法」 *Ibid.*, p. 238.

Son regard évoque celui d'un observateur sans compassion. Dans un passage, il se souvient de la grande fête de la secte l'année précédente :

Vingt mille personnes se sont rassemblées sur le lieu de l'événement. C'est impressionnant d'être face à une telle foule.

Si l'on fait le calcul de toutes les offrandes exceptionnelles pour ce jour de la « Fête du soleil », on connaîtra le revenu exonéré d'impôts perçu *en un seul jour*.²⁴

Puis il répète ces « vingt mille participants »²⁵ devant lesquels la mère supérieure s'est montrée, malgré son âge, dans le miracle de sa beauté et de sa jeunesse. Ce chiffre de vingt mille personnes rappelle celui des disparus du 11 mars, du moins pour le lecteur contemporain de la publication du livre. Et ces participants paraissent comme d'intéressantes proies financières pour la secte. Le passage cité fait penser d'une certaine manière au renforcement du pouvoir religieux ou politique à l'occasion d'une catastrophe. Ainsi, le narrateur résume l'objectif de la secte en ces termes : « pour un organisme, il est seulement nécessaire de survivre », et il remarque par ailleurs « la force évidente de l'armée d'autodéfense », mobilisée dans la région sinistrée²⁶.

La mère à Tokyo témoigne quant à elle d'un point de vue engagé dans l'immédiateté de la catastrophe. Elle est également critique, de manière plus directe et plus concrète que le narrateur, vis-à-vis du système social et politique²⁷. Elle évoque la solidarité privée par rapport aux aides gouvernementales²⁸, rappelant aussi qu'elle a secouru des mères et des bébés sans-papiers, en leur distribuant de l'eau potable avec l'aide de son réseau clandestin, lui aussi, lié au milieu des yakuzas. Elle a cependant d'autre part un projet d'investissement officieux : s'approprier des terrains gagnés sur la baie de Tokyo dont le prix a chuté, qui sont gorgés d'eau et devenus instables à cause de la « liquéfaction ». On cherche en vain une ouverture éthique dans le regard sans compassion du narrateur ou dans la conduite peu morale de la mère. Est-ce à dire que leurs positions sont tout simplement cyniques ?

²⁴ 「会場には二万人が集結した。それは、目の当たりにすると膨大な数だ。／ この「日祭り」のための特別なお布施を、単純計算すれば、非課税のどれだけの収入が一日であったかが判明する。」 *Ibid.*, p. 281.

²⁵ 「参加者二万人」 *Ibid.*

²⁶ 「組織はただ生き延びなければならないのだ」「自衛隊のあからさまな力」 *Ibid.*, p. 240 et 257.

²⁷ Voir notre analyse plus haut dans « 2.3. L'exploration des failles », p. 271-273.

²⁸ Par exemple, elle affirme : « Bien sûr nous ne sommes pas protégés d'habitude si nous restons passifs, mais pourtant. Même seuls, nous protégeons une autre personne. » 「もちろんあたしたちはふだんは受動的になってたら守ってもらえない、けれども。あたしたちはひとりでもうひとりを、守るし。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 290.

Les yeux ouverts

Si la qualité esthétique d'une œuvre n'assure pas sa qualité éthique, on peut rappeler qu'elle peut constituer une « expérience attentionnelle »²⁹ qui peut infléchir la perception éthique. *Dogmother* met en valeur une certaine beauté plastique ou physique à travers l'image du mandala et les personnages comme le narrateur, la mère supérieure, Hiwako. On constate aussi des efforts stylistiques pour refigurer ou requalifier le monde ébranlé après la catastrophe. Dans sa première lettre, la mère considère la tour Tokyo Skytree comme un symbole de la menace d'effondrement sous les répliques, puis affirme :

Et puis moi, je ne sais pas prier « pour qu'elle ne tombe pas, ne s'effondre pas ».

Alors, que fait l'humain qui ne sait pas prier ?

Il ne peut que regarder.

Mais regarder par le menu détail. Parce qu'il est possible que ce monde soit maintenant *fêlé*. Il suffisait d'aller voir la tour, je le savais.³⁰

La formulation soulignée peut donner lieu à deux interprétations possibles : soit la mère n'en est pas capable, soit elle ne le veut pas. Dans les deux cas, son attitude se situe à l'opposé de la prière de Hiwako dans l'espace sacré et protégé. Au lieu d'implorer des divinités les yeux fermés, la mère garde les yeux ouverts devant la réalité, s'impose de regarder en détail les fissures provoquées dans le monde. L'accent porté sur l'acte de regarder rappelle le narrateur d'*Ô chevaux* cherchant avant tout à scruter la réalité après la catastrophe.

Comme elle l'annonce à la fin de la citation, la mère se rend au pied de la tour Skytree pour la voir en vrai. En chemin, elle remarque l'absence de chats sauvages et de corbeaux dans les rues, ainsi que l'agitation des gens et les informations médiatiques qui s'entrecroisent. Elle continue :

À ma grande surprise, il y avait un chœur. Pas un chant enregistré. Il me parvenait depuis le local d'une école primaire. Une vingtaine d'élèves au moins y participaient. Très jolie voix de soprano de jeunes garçons. Pourtant ça vibre. Est-ce après la classe ? Moi, j'ai levé le regard. La Skytree est toute proche. C'est alors sa masse imposante plutôt que son aspect « élancé » qui s'approche de moi. La charpente métallique qui l'entoure me paraissait jusqu'à ce moment-là comme une robe à motif géométrique déployant ses

²⁹ Ainsi, pour Jean-Marie Schaeffer, l'expérience esthétique est « une expérience attentionnelle exploitant nos ressources cognitives et émotives communes, mais les infléchissant d'une manière caractéristique, inflexion en laquelle réside sa spécificité "expérientielle" », Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Gallimard, 2015, p. 45.

³⁰ 「そしてママは、「たおれないように崩れないように」とは祈れません。／ それじゃあ、祈れない人間は？／ みるしかありません。／ しかも、どこまでもことこまかに。もしかしたらこの世界にはひびがはいったかもしれないから。いけばいい、それがママにはわかっていました。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, op. cit., p. 253. Nous soulignons.

pans, mais je ne sais pas pourquoi, elle m'apparaît maintenant comme les grues en papier qu'on suspend. Elle m'apparaît comme les grues en papier : bien au-delà de mille, un peu plus de cinquante mille.³¹

La description évolue au gré de phrases courtes, surtout au début de la citation. La narration passe au présent à la quatrième phrase, se focalise ensuite davantage sur la subjectivité du personnage. Elle actualise ainsi sa perception de la voix vibrante des jeunes garçons puis l'élévation de son regard vers la tour. Le « chœur » (*gasshō*) semble constituer une toile de fond sonore sur laquelle s'élève la tour. On peut remarquer la comparaison de la construction en fer à une « robe » (*doresu*) en tissu à motif géométrique, et à une nuée d'oiseaux en papier de couleurs multiples, qui inspire une légèreté aérienne, en plus de celle des voix de sopranos du chœur. L'écriture produit une synesthésie entre l'ouïe pour le chant, la vue pour la tour et le toucher pour le tissu et le papier. Elle transfigure ainsi la tour Skytree.

Comme les mille grues en papier symbolisent les vœux pour la paix depuis Hiroshima³², la vision de la mère peut renvoyer d'une certaine manière à une prière. Pourtant, il n'est toujours pas question de prier pour que la tour Skytree ne tombe pas. Parce que la vision réelle de la tour permet au personnage d'affirmer :

C'est ainsi. J'ai regardé. J'ai regardé de cette manière. Et puis j'ai su que la tour ne tomberait pas. J'ai précisément vérifié qu'elle ne ploierait pas non plus. C'est-à-dire, nous allons "endurer".³³

³¹ 「おどろいたことに合唱がありました。放送じゃないの、なまで。小学校の敷地からきこえてきました。二十人は参加しています。ボーイソプラノがきれい。それだのにふるえている。放課後なの？ ママは、視線をあげました。スカイツリーはまちかです。そうなる「そびえた」姿というよりも重量感がせまりはじめる。まわりをおおっている鉄骨は、それまでは幾何学もようのドレスにみえていたのに、すそをひろげているみたいだったのに、どうしてだろう、つりさげられた折り鶴にみえる。千羽よりもぜんぜん多い、五万羽ともうすこしの、折り鶴にみえる。」 *Ibid.*, p. 254-255. Nous soulignons.

³² Une légende des temps anciens raconte que si l'on plie mille grues en papier (*senba zuru* 千羽鶴), l'on verra son vœu exaucé. Après le bombardement atomique, une petite fille victime, appelée Sasaki Sadako (1943-1955), atteinte de leucémie a essayé de plier mille grues de papier pour réaliser son vœu de guérison avant de succomber à la maladie à douze ans. Son histoire, devenue célèbre, a transformé ces mille grues en papier en un symbole de paix. Sur son histoire connue aujourd'hui au-delà du Japon, voir notamment l'ouvrage de Chantal Dupuy-Dunier, *Mille grues de papier*, Flammarion, 2013, et le bref article de Philippe Mesmer, « Sadako, victime de la bombe devenue symbole d'espoir », *Le Monde*, 6 août 2010. URL : https://www.lemonde.fr/asia-pacifique/article/2010/08/06/sadako-victime-de-la-bombe-devenue-symbole-d-espoir_1396293_3216.html (dernière consultation le 14 septembre 2022).

³³ 「そうなの。ママはみたの。そんなふうにみたの。それから知ったの、たおれないって。きちんと確認していたの、まがりもしないって。つまりあたしたちは、「耐える」のよ。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 255. Nous soulignons.

On peut remarquer la différence des deux verbes soulignés dans les deux citations : « *mieru* » (voir, paraître) et « *miru* » (voir, regarder). La perception passive dans la première citation est remplacée par un mouvement actif dans la seconde. L'incertitude sur l'effondrement s'est transformée en certitude que « la tour ne tombera pas » (*taorenai*). Comme si le regard du personnage était passé du régime du « voir » à celui du « regarder » avec une attention « par le menu détail ». La tour Skytree transfigurée en matière souple comme du tissu ou du papier représenterait ici la possibilité de résister aux répliques : « Se laisser secouer, c'est exactement la structure antisismique pour “résister” »³⁴, comme le note la mère au début de sa lettre.

3.2. La tâche de l'imaginaire

Imagination en situation

Comme nous venons de le voir, Furukawa recourt à la figuration, à l'allégorie pour représenter la catastrophe. Cependant, il semble que l'imagination va à l'encontre du regard éthique, lorsque l'on mesure la qualité éthique de son œuvre au discours engagé de l'écrivain. Selon la définition connue de Sartre, l'imaginaire est la négation de la réalité, la conscience imaginante ne pouvant se déployer qu'en niant le monde réel³⁵. Il s'agit toutefois du « monde nié d'un certain point de vue », car l'imagination est toujours *motivée* par « la-situation-dans-le-monde »³⁶. En ce sens, il est possible de rapporter l'imagination dans une fiction post-catastrophe à la situation de l'auteur.

À ce sujet, on peut citer le roman d'Itô Seikô, *Radio Imagination* (2013)³⁷, qui a suscité une polémique par sa mise en scène de la parole des morts³⁸. Retenu pour le prix Akutagawa, il est finalement écarté, étant jugé peu respectueux à l'égard des disparus et de leur dignité silencieuse³⁹. Le roman alterne deux récits d'un narrateur autodiégétique.

³⁴ 「ゆれることこそが「耐える」ための、その耐震構造」 *Ibid.*, p. 246.

³⁵ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire* (1940), Gallimard, 2005.

³⁶ *Ibid.*, p. 354-355.

³⁷ Pour la référence bibliographique, voir l'état de l'art, *supra*, p. 56. Ce roman est traduit en français.

³⁸ À ce sujet, voir Anne Bayard-Sakai, « Quelle marge d'écriture ? », dans C. Doumet et M. Ferrier (dir.), *Penser avec Fukushima*, *op. cit.*, p. 52-55.

³⁹ On peut citer quelques commentaires négatifs des jurés, tous écrivains reconnus : Ogawa Yôko : « La voix des morts est muette. Le roman consiste à peindre ce mutisme avec des mots, sans le remplacer par ces mots. » 「死者の声は無音だ。無音を言葉に変換するのではなく、無音のままに言葉で描くのが小説」, Horie Toshiyuki : « Qu'advierait-il si le prochain DJ était une personne qui ne sait s'exprimer qu'en silence ? » 「次にやってくるDJが沈黙でしか表現できない人だったらどうなるのか」, Miyamoto Teru : « pas sérieux » 「おちゃらけ」, Shimada Masahiko : « un divertissement plein

Dans l'un, un homme nommé DJ Arch se trouve entre la vie et la mort, agrippé à un arbre après le tsunami dans une zone abandonnée. Il anime une émission musicale de *radio* en faisant intervenir les morts ou les mourants. Dans l'autre, un écrivain nommé S. s'entretient avec l'esprit de sa maîtresse décédée. Il se rend dans la région sinistrée, entend une rumeur à propos de la radio en question et essaie de l'écouter, mais sans y parvenir. Il est possible d'interpréter l'histoire de DJ Arch comme un récit inventé par l'écrivain S., double de l'auteur, qui ne peut qu'imaginer la voix des morts à travers l'écriture. *Radio Imagination* serait alors un témoignage de l'impossibilité d'entendre les morts et de la nécessité d'imaginer leur parole. Comme le pense Marielle Macé dans son article : « Porter la responsabilité de son imaginaire »⁴⁰, l'écrivain face à un désastre aurait une « tâche psychique »⁴¹ consistant à soutenir les images qui surgissent dans sa pensée jusqu'à les voir pour de vrai. En ce sens, le roman d'Itô semble disposer d'une grande qualité éthique qui est celle d'avoir su assumer son imaginaire.

Pour sa part, Furukawa consacre sa chronique de mai 2011 à l'imagination⁴². En cherchant l'origine de l'imagination humaine chez certains anthropoïdes capables de peindre ou d'anticiper la conséquence de leur action, il résume sa conception :

Pour condenser en un mot, c'est une perception temporelle du "futur". Pour expliquer un peu plus, c'est le fait de pénétrer du regard le "futur" tout en étant au moment présent, l'intensité de cet acte. La voyance pour ainsi dire ? Pour mieux expliquer, ce qui « n'est pas » renvoie au non-présent, et ce présent est aussi un endroit métaphorique, autrement dit une force susceptible de transposer dans la pensée tous les lieux qui « ne sont pas » ici.⁴³

L'auteur renvoie d'abord l'imagination à la perception du futur comme « voyance » (*tôshiryoku*), la définit ensuite comme une « force » (*chikara*) ou une capacité de transposer tous les points temporels (*jiten*) et spatiaux (*chiten*) dans la pensée. Il signale l'existence de cette faculté chez d'autres écrivains contemporains, comme nous le verrons un peu plus loin⁴⁴. Voici la conclusion de sa réflexion :

d'esprit pour plaire au lecteur » 「サービス精神の行き届いたエンターテインメント」 et Murakami Ryû : « un humanisme facile » 「安易なヒューマニズム」, *Bungei shunjû*, septembre 2013, p. 398-407.

⁴⁰ Marielle Macé, « Porter la responsabilité de son imaginaire », *Critique*, n° 828, 2016, p. 387-398. DOI : 10.3917/criti.828.0387. La critique traite ici du récit de Maylis de Kerangal, *À ce stade de la nuit* (2014).

⁴¹ *Ibid.*, p. 397.

⁴² Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, *op. cit.*, p. 54-65.

⁴³ 「ひと言にパッケージすれば、“未来”の時間感覚。多少解説を足せば、現在という時点にありながら“未来”を見通すこと、その行為の強度。いわば透視力？ もう少々説明すれば、「ない」ものは非・現在であって、その現在とはメタファーとしての地点でもあって、すなわちここには「ない」あらゆる地点を思考内に置きうる力。」 *Ibid.*, p. 59.

⁴⁴ Voir *infra*, p. 292-294.

Ne pas considérer l'imagination de façon limitée comme produite par le cœur et la conscience (uniques de celui qui s'exprime), et, quels que soient les moyens, effacer complètement les limites. Là sera la clé pour conférer un degré explosif de liberté aux aspects de la puissance appelée « imagination ».⁴⁵

Ainsi, Furukawa semble chercher à étendre son imagination au-delà de la subjectivité personnelle pour explorer toutes les potentialités. Le passage rappelle le modèle romanesque de l'Aleph borgésien, présent dans son œuvre⁴⁶, qui est ici renforcé sur le plan temporel. Il rappelle aussi le récit de Hiwako dans *Dogmother* qui montre la pluralisation du sujet imaginant.

Traces du temps à venir

L'écriture peut révéler « les forces qui s'exercent sur nous depuis le futur »⁴⁷ écrit Pierre Bayard. Celui-ci qualifie ses ouvrages de « fiction théorique », racontée par un « narrateur »⁴⁸. Mais ses réflexions sur l'anticipation littéraire nous paraissent utiles pour interpréter des signes prémonitoires de la catastrophe de 2011 dans les romans de Saeki et de Furukawa. Parmi plusieurs hypothèses avancées par le critique, deux nous intéressent en l'occurrence. La première : l'écriture, telle une sismographie, peut capter des temps multiples qui traversent l'écrivain⁴⁹. La seconde, plus « topique » que temporelle, s'apparente au concept des « mondes parallèles » : l'écrivain saisit « un autre présent que celui qui est immédiatement visible », ce qui donne l'impression d'anticipation et fait de l'œuvre un « monde intermédiaire », une « caisse de résonance aux échos des autres mondes »⁵⁰. Dans les deux cas, l'écriture renvoie à un dispositif sensible à d'autres temps. Bien que pour Bayard l'enjeu crucial consiste à trouver des applications concrètes de l'anticipation⁵¹, nous nous limiterons ici à un relevé de quelques indices dans les récits de Saeki et de Furukawa.

⁴⁵ 「想像力を、（表現者その人の、ただ一つだけの）心と意識から発生するのだと限定して考えずに、手段はさておき、限定を解いてしまうこと。そこに「想像力」というパワーの様相に爆発的な自由度を付与するための鍵がある。」 Furukawa Hideo, *Shōsetsu no dēmontachi*, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁶ Voir l'introduction de cette thèse, *supra*, p. 18-19.

⁴⁷ Pierre Bayard, *Demain est écrit*, Minuit, 2005, p. 15.

⁴⁸ Pierre Bayard, « Pour la fiction théorique », *Acte fabula* [en ligne], vol. 19, n° 1, janvier 2018, URL : <http://www.fabula.org/acta/document10661.php> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁴⁹ Examinant le cas de Proust, Bayard écrit : « C'est son attention exacerbée à la pluralité du sujet qui permet à l'écriture de capter les lignes futures de notre destin et d'en esquisser à l'aveugle les points de croisement », Pierre Bayard, *Demain est écrit*, *op. cit.*, p. 101.

⁵⁰ Pierre Bayard, *Il existe d'autres mondes*, Minuit, 2014, p. 86-87 et 118.

⁵¹ Voir Pierre Bayard, *Le Titanic fera naufrage*, Minuit, 2016, p. 33.

Kaerenu ie donne une impression d'anticipation dès la scène d'ouverture située le 11 mars 2008. Rappelons que cette partie n'a pas subi de modification après sa première publication en revue en mars 2009⁵². Le narrateur accompagne à l'hôpital son père atteint de démence sénile et le voit incapable de répondre correctement à des questions simples, par exemple sur des dates. Il se dit : « Aujourd'hui, nous sommes le mardi 11 mars de la vingtième année de l'ère Heisei »⁵³. Dans sa note finale, il mentionne aussi la date du décès de son père un an plus tard, presque jour pour jour : « le 10 mars »⁵⁴. L'histoire du père, située entre le 11 mars 2008 et le 10 mars 2009, est entrecoupée par les événements post-catastrophe dans la dernière partie. Tout lecteur attentif serait tenté de lire un signe prémonitoire du désastre collectif dans l'inscription de la date du 11 mars qui marque le début de la catastrophe individuelle. Il est question du nucléaire dans une scène écrite peu avant mars 2011, située donc peu avant l'introduction de la catastrophe réelle. Le narrateur y cite un passage de son journal de jeunesse dans lequel il avait noté la difficulté d'aborder la question de l'énergie nucléaire même dans une conversation en famille, témoignant de la dimension taboue de ce sujet⁵⁵.

Chez Furukawa, nous avons déjà cité plusieurs exemples de coïncidences entre son imagination et la survenue de la catastrophe⁵⁶. *Dogmother* souligne le thème de la prémonition dans la dernière partie. D'abord, lorsque le narrateur discute avec le chef de la communication de la secte, ce dernier évoque avec ironie l'absence de prédiction pour l'événement de mars 2011, alors que les discours apocalyptiques fleurissaient à la fin du

⁵² À l'exception de la substitution d'un terme et de l'ajout de parenthèses pour deux phrases. Voir Saeki Kazumi, « *Kaerenu ie* », *Shinchô*, avril 2009, p. 6-13.

⁵³ 「今日は平成二十年三月十一日火曜日である。」 Saeki Kazumi, *Kaerenu ie*, *op. cit.*, p. 9. Deux pages plus loin, le narrateur répète de la même manière l'année, le mois et le jour, *ibid.*, p. 11.

⁵⁴ « Mon père, déclaré atteint de démence de type Alzheimer le 11 mars de la vingtième année de l'ère Heisei, vécut le reste de ses jours exactement un an avant de décéder le 10 mars de l'année suivante. » 「平成二十年三月十一日に、アルツハイマー型の認知症である、と診断された父は、それからきっかり一年の余命を送り、翌年の三月十日に亡くなりました。」 *Ibid.*, p. 416.

⁵⁵ « Jeudi 14 octobre. / Ce soir, quand j'ai parlé d'énergie nucléaire, toute ma famille s'est violemment opposée à moi. [...] En tout cas, je n'aborderai plus ce genre de sujet et garderai le silence à la maison. » 「十月十四日木曜日 / 今晚、原子力発電についての話をしたら、家の人たちから猛反対された。(略)ともかく、家にいる間は、このような話はせずに黙っていよう。」 *Ibid.*, p. 273-274.

⁵⁶ Voir le chapitre premier, « 3.2. Une écriture en *procès* », *supra*, p. 193-194.

dernier siècle⁵⁷. En l'écoulant, le narrateur se répète : « C'était au sujet de la prédiction »⁵⁸. Leur dialogue rappelle l'attaque de 1995 que la secte Aum a perpétré afin de réaliser sa propre prédiction de l'Armageddon. C'est deux pages plus loin que la première lettre de la mère commence par évoquer sa « prédiction » (*yogen*) :

Cher K,

Ma prédiction s'est exactement réalisée. Celle de la liquéfaction. Tu t'en souviens, K ? J'avais répété et répété. Mais peut-être, je ne l'ai pas dit, pas prononcé à haute voix. Pourtant j'en ai eu le pressentiment. C'était avant notre déménagement dans le quartier de Kinshi-chô. C'était l'époque où nous, mère et enfant, vivions là-bas, près de la baie de Tokyo. Oui, sur les terrains gagnés sur la baie. J'ai eu plusieurs fois le pressentiment que le sol serait liquéfié, si cela survenait.⁵⁹

Dans *Godstar*, la narratrice mentionne en effet à trois reprises au moins, de manière assez insistante, le risque de « liquéfaction » du sol en cas de séisme⁶⁰. D'ailleurs, le narrateur d'*Ô chevaux* rappelle lui aussi ce fait⁶¹. Il est vrai qu'une liquéfaction du sol

⁵⁷ « Mais au fait, je me demande pourquoi il n'y a pas eu de prédiction. Et puis, pourquoi *ils n'ont pas essayé de sauver les apparences du fait qu'ils étaient incapables* de prédire. [...] qu'est-ce qu'il est devenu, ce phénomène typique au XX^e siècle ? Cette énergie pour prédire la fin du monde, qui débordait et fleurissait à tort et à travers ? Il suffisait des accroches grossières comme la submersion du Japon, on aurait pu alors penser qu'il s'agissait du tsunami. » 「いや、だからな、どうして予言は出なかったってことなんだよ。それと、予言できなかったことを取り繕わなかったかってことなんだよ。（略）あの二十世紀的な現象はどうなったんだ？ 百花繚乱でやたらに氾濫した終末予言のあのエネルギーは？ 日本沈没みたいな野暮なコピーだってよかった、そうしたら、それが津波かって考えられた。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 243.

⁵⁸ 「これは予言の話題だったのだ。」 *Ibid.*, p. 242.

⁵⁹ 「大切なK。／ あたしの予言は的中しました。液状化するというあれは。あなたは、K、おぼえてる？ ママはくりかえしくりかえし言いました。もしかしたら言わなかったのかもしれない、口にはださなかったかも。けれども予感しました。あたしたち二人が錦糸町にうつるまえのことです。あたしたち母子が港湾のあそこに暮らしていたころのことです。そうです、港湾埋め立て地。ママは何度も予感しました、それがきたら、ここは液状化するって。」 *Ibid.*, p. 245-245.

⁶⁰ « En plus je savais que *le sol* était déjà instable. Parce que c'est ce genre de terrain. Ici. On me disait qu'il serait "liquéfié" quand il y aurait un tremblement de terre » ; « Je pense à la liquéfaction. Parce que le sol est ici fragile. » ; « Le terrain qui donne sur la mer. / C'est sur lui que notre appartement est construit. / Terrain qui sera certainement "liquéfié", quand il y aura un tremblement de terre. » 「それにちばんがもともとやわらかいことをあたしは把握していた。そういう土地だから。ここは。地震がきたら「液状化」するってきかされてたから。」 「あたしは液状化っておもう。ここはちばんがよわいからって。」 「海に面してる。／ それがあたしたちのマンションの建つ土地。／ 地震がきたらきっと「液状化」してしまう土地。」 Furukawa Hideo, *Godstar*, *op. cit.* (rééd.), p. 9, 40 et 94.

⁶¹ « Dans ce roman, j'ai fait dire à mon personnage principal qu'un tremblement de terre dans les terrains gagnés sur la baie de Tokyo provoquerait leur liquéfaction. Le 11 mars 2011, la côte de la baie de Tokyo s'est liquéfiée. » Furukawa Hideo, *Ô chevaux*, *op. cit.*, p. 36. 「その作品内で私は埋め立てられた江戸前など地震が来たら液状化すると主人公に語らせた。二〇一一年の三月十一日に東京湾は液状化した。」 (Original, p. 28).

après un grand séisme est prévisible. Pourtant, le fait de l'annoncer est particulier. On peut rappeler que dans *Dogmother*, la mère n'est pas introduite après mars 2011, mais présente dès la première partie⁶², et qu'elle est le seul personnage qui se trouve dans l'Est. L'évocation du roman de 2007 et de la catastrophe de 2011 dans le discours épistolaire semble créer une impression de confusion entre les mondes hétérogènes et parallèles. Le thème de la prédiction réapparaît dans la dernière lettre. La mère inscrit une « prédiction » (*yogen*) : la plante qui accompagne la lettre protégera le narrateur pour toujours⁶³, en achevant ainsi sa lettre : « Que tu sois avec ce kirkii ! / Ensemble. / Dans l'Ouest. / Je livre mes prédictions. »⁶⁴ On peut se demander ce que signifient exactement ces formules.

Voyance d'écrivain

Furukawa aborde la voyance des écrivains dans deux articles parus en 2011. Dans le premier sur *Kamisama 2011* de Kawakami Hiromi⁶⁵, il raconte avoir senti le même « toucher » devant le paysage représenté dans cette nouvelle et devant le paysage réel qu'il a contemplé lors de son retour à Fukushima⁶⁶. Il rapporte la vision anticipatrice aux conditions de l'écriture en temps de crise :

Il ne s'agit pas d'écrire une fois que l'événement est passé, mais d'écrire en plein milieu. De s'y plonger profondément pour ainsi dire.

Se plonger profondément dans la réalité.

[...]

C'était ce qui peut être pénétré. Ce qui peut être perçu par les yeux, les oreilles qui *plongent profondément* dans la réalité, par les mains de l'auteure qui écrit.⁶⁷

⁶² Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 76-78.

⁶³ « Ce kirkii en pot t'aimera sans condition, t'accompagnera, voudra rester près de toi, te *protégera* certainement, j'ai vu ainsi le destin. C'est une prédiction. J'ai déjà dit ce pressentiment. C'est donc une prédiction, K. Sûrement une prédiction. » 「鉢に植えられたキルキーが、あなたを前置きなしに好きになって、そばにいる、あなたのそばにいたがる、きっとごえいするんだって、ママはそう運命をみたのです。これは予言ね。ママはもう予感、この予感、この予感、もう口にだしました。だからK、これは予言です。しっかりと予言です。」 *Ibid.*, p. 354.

⁶⁴ 「K、あなたはキルキーとともにありますように。／ ともに。／ 西で。／ ママは予言を配送します。」 *Ibid.*, p. 357.

⁶⁵ Furukawa Hideo, « Futatsu no fûkei o kakaete ikiru » 「二つの風景を抱えて生きる」 (Vivre avec les deux paysages), *Gunzô*, novembre 2011, p. 374-375.

⁶⁶ « En rentrant dans ma ville natale, Kôriyama dans le département de Fukushima, pendant ces vacances d'été, j'ai vu, je ne sais comment, des paysages qui évoquent le même toucher que celui que j'avais senti devant la scène de *Dieu 2011* » 「この夏休み、僕は郷里である福島県郡山市に戻り、どうしてだから「神様 2011」内の情景と同じ手触りの風景を見た。」 *Ibid.*, p. 375.

⁶⁷ 「過ぎてしまってから書くのではない、ただなかで書くこと。いわば沈み込むこと。／ 現実にシズミコム。(略) 見通されるものだったのだ。現実にシズミコム目に、耳に、言葉を綴る著者の手に、見通されるもの。」 *Ibid.*

Il n'est pas ici question d'écrire en s'éloignant de la réalité qui vient d'être renversée par la catastrophe. Le verbe « *shizumikomu* » (se plonger profondément), écrit en *katakana* et répété, évoque la profondeur méconnue du temps présent sous la réalité présente. Il rappelle aussi Gyûichirô dans *Ô chevaux* comme « plongeur » dans l'Histoire hors du temps. L'auteur souligne l'aspect physique : c'est le corps appliqué à l'écriture qui s'immerge dans le temps actuel comme pour y saisir les signes d'autres temps.

Dans un autre article paru fin 2011, Furukawa relève « la force visionnaire » (*miru chikara*) de Murakami Haruki⁶⁸. Le terme « *miru* » (voir, regarder), est ici écrit avec un *kanji* 視 qui signifie « regarder attentivement », « examiner », au lieu de celui usuel 見. Furukawa rapporte ses impressions à la relecture récente de *La Fin des temps* (1985)⁶⁹ de Murakami. Il trouve un lien entre la fin de ce roman où le narrateur autodiégétique acquiert des yeux capables de lire de « vieux rêves » en échange d'une blessure qui lui fait verser des larmes sous la lumière, et les premiers symptômes des victimes de l'attentat au gaz sarin dans le métro de 1995 : verser des larmes. Selon lui, tout se passe comme si Murakami avait capté un signe précurseur de l'événement qui le conduit à s'engager plus tard dans un recueil de témoignages, *Underground*⁷⁰. En qualifiant ce livre de « document du temps gelé »⁷¹, Furukawa se demande :

Qui s'aperçoit de quoi ? Arrivé en 2011, l'année 1995 me paraît comme un « vieux rêve » et je frémis moi-même face à cette impression. Les yeux peuvent voir ce qu'il est impossible de voir, en tout cas certains sont capables de le voir. Pourrons-nous lire le futur comme un « vieux rêve » ? Est-ce que ce sera possible en 2012 ?⁷²

Le passage est allusif et complexe, d'autant plus que la signification des « vieux rêves » (*furui yume*) reste énigmatique dans le roman de Murakami. Mais ces « vieux

⁶⁸ Furukawa Hideo, « Murakami Haruki no “miru chikara” o omoinagara » 「村上春樹の「見る力」を思いながら」 (En réfléchissant à *la force visionnaire* chez Murakami Haruki), *Subaru*, janvier 2012, p. 182-184.

⁶⁹ Murakami Haruki, *La Fin des temps* (世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド, 1985), trad. Corinne Atlan, Le Seuil, 1992.

⁷⁰ Murakami Haruki, *Underground* (アンダーグラウンド, 1997 ; 約束された場所で *Underground 2*, 1998), trad. Dominique Letellier, Belfond, 2013 ; rééd. 10/18, 2014. Notons qu'il y a deux volumes en japonais : premier volume de recueil d'interviews des victimes de l'attentat, second volume de recueil d'interviews des membres de la secte, et que la version en anglais regroupe ces deux volumes dans une forme plus compacte qui sert de base à la traduction française en un seul volume.

⁷¹ 「時間の凍結の文書」 Furukawa Hideo, « Murakami Haruki no “miru chikara” o omoi nagara », art. cit., p. 183.

⁷² 「何が、何を感知するのか。二〇一一年になると、一九九五年が“古い夢”に思われて、僕はその感触に自ら慄然とする。目で見られるはずのないものを目は見られる、あるいは誰かは視るのだ。我々は未来を“古い夢”として読めるか。二〇一二年ならば、どうか。」 *Ibid.*

rêves » relèvent d'autres mondes que la réalité présente et visible. Notre auteur semble suggérer que la catastrophe de 2011 peut paraître comme non réelle dans quinze ans, de même que l'événement de 1995 paraît irréel en 2011.

De cette relecture de Murakami, il semble tirer une leçon en tant qu'écrivain, en affirmant dans la suite du passage cité :

Il est nécessaire que la fiction enferme le passé dans le futur et montre le futur en tant que passé. À moins de renvoyer le futur vers le passé ? Est-ce possible ?

Il n'est pas nécessaire que l'artiste, romancier y compris, se fasse prophète, je le sais intimement. Pour autant, cela ne signifie pas qu'il ne soit pas nécessaire de se faire voyant. La lumière du jour disparaît à ce moment-là, le sous-sol surgit à ce moment-là.⁷³

L'auteur semble se donner pour mission de révéler le futur comme un passé ou dans le passé, en faisant de l'écriture une caisse de résonance. Les termes soulignés, « *yokensha* » (voyant) et « *yogensha* » (prophète), font ressortir, par leur ressemblance phonétique, la nuance sémantique entre « *-ken* » (voir) et « *-gen* » (dire). Dans l'avant-dernière phrase de la citation, la litote de la double négation renforce l'affirmation : l'écrivain doit tenter de voir le temps futur ; la fiction est révélatrice du « sous-sol » (*chika*). Si le thème du monde souterrain marque l'œuvre de Furukawa depuis ses premiers romans⁷⁴, le « sous-sol » dans ce contexte renverrait à d'autres temps invisibles ou invisibilisés sous une réalité commune et évidente.

3.3. Un style hybride

L'individuation hybride

Si l'œuvre de Furukawa peut être qualifiée d'hybride⁷⁵, nous interrogerons ici en quoi consiste l'hybridité de son écriture. Rappelons d'abord le point de vue pragmatique que nous adoptons et qui envisage le style comme un mouvement dynamique entre le singulier et le général plutôt que comme un écart par rapport aux normes. Laurent Jenny souligne que le style est constitué de formes singulières, « répétables et répétées »,

⁷³ 「フィクションは過去を未来に封じ込めて、未来を過去として呈示する必要がある。あるいは未来を過去に送り出すのか。そこまで、できるか。／ 小説家を含めた表現者は、予言者になる必要はない、これは体感としてわかる。しかし予見者になる必要は、ないわけではないだろう。その時に日の光は喪われて、その時に地下がたち顕われる。」 *Ibid.* Nous soulignons.

⁷⁴ À ce sujet, voir Ôwada Toshiyuki, « Andôwârudo – Furukawa Hideo to chika no sôzô ryoku » 「アンダーワールド - 古川日出男と地下の想像力」 (Underworld : Furukawa Hideo et l'imaginaire du sous-sol », *Yuriika*, août 2006, p. 127-135.

⁷⁵ Voir l'introduction de cette thèse, *supra*, p. 17-19.

« toujours sur la voie d'une généralisation »⁷⁶. Dans l'élaboration d'un style, Marielle Macé relève l'individuation comme « l'émergence d'une singularité »⁷⁷ qui se saisit et se ressaisit à travers des rencontres avec d'autres singularités, dont le sujet est avant tout « atteint par la conscience des singularités, mobilisé et regagné par elles [...] et s'en trouve altéré »⁷⁸. L'aspect interactif et individuant est aussi souligné par Nakamura Akira, théoricien de la stylistique, qui définit le style comme un phénomène dynamique par lequel « le style du lecteur » saisit celui de l'auteur ainsi qu'une « manière de vivre » qui se révèle à travers la forme linguistique⁷⁹.

Dans un style hybride, l'individuation serait davantage marquée par une altération des formes *propres* par des formes *impropres*. L'hybride, d'abord une notion biologique, désigne le croisement de deux espèces ou genres différents⁸⁰. Le terme équivalent en japonais, « *zasshu* » ou « *haiburiddo* »⁸¹, a une acception similaire. En tant que notion littéraire, l'hybride est encore instable, mais semble disposer de potentialités pour la pensée de l'hétérogène⁸². Nous retiendrons ici seulement quelques remarques de Tiphaine Samoyault dans son article sur l'hybride⁸³ : comme l'évoque son étymologie, il excède les formes d'origine par un « double mécanisme d'in-formation et de dé-formation » en

⁷⁶ Laurent Jenny, « Le style », « Méthodes et problèmes » [en ligne], Université de Genève, 2011 URL : https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pdf/14-Le_Style.pdf (dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁷⁷ Marielle Macé, *Styles, op. cit.*, p. 204.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 270.

⁷⁹ « [C'est] un style linguistique que le style du lecteur a saisi et une manière de vivre qu'il a trouvée derrière ce style », « le style de l'auteur et sa manière de vivre que le style du lecteur a saisis au fond du langage qu'est le texte. » 「読者のスタイルがつかみ取った言語面でのスタイルであり、その背後に感じ取った人間の生き方」 「文章という言語の奥に、読者のスタイルが感じ取った作者のスタイル、その生き方」 Nakamura Akira, *Nihongo buntairon* 『日本語文体論』 (Sur le style du japonais), Iwanami shoten, 2016, p. 202 et 214. L'ouvrage est une réédition renouvelée et augmentée de *Nihongo no buntai* 『日本語の文体』 (Le style du japonais), Iwanami shoten, 1993.

⁸⁰ Voir G. Barski, Y. Demarly et S. Gilgenkrantz, « Hybridation », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/hybridation/>.

⁸¹ Voir les entrées : « *zas-shu* » ざつ-しゅ 雑種 ; « *haiburiddo* » ハイブリッド, *Nihon kokugo daijiten, op. cit.* On peut rappeler la thèse célèbre de Katô Shûichi 加藤周一 (1919-2008) sur l'hybridité de la culture japonaise : Katô Shûichi, *Zasshu bunka* 『雑種文化』 (La culture hybride), Dai Nihon Yûbenkai Kôdansha, 1956.

⁸² Voir Dominique Budor et Walter Geerts, « Les enjeux d'un concept », dans D. Budor et W. Geerts (dir.), *Le Texte hybride*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 7-25. URL : <http://books.openedition.org/psn/10055> (dernière consultation le 14 septembre 2022). La pensée de l'hétérogène se réfère ici à l'hétérologie de Georges Bataille, à l'hétérotopie de Michel Foucault, à l'hétérographie de Philippe Forest.

⁸³ Tiphaine Samoyault, « L'hybride et l'hétérogène », dans P. Sorlin, M.-C. Ropars-Wuilleumier et M. Lagny (dir.), *L'Art et l'hybride* [en ligne], Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2001, p. 175-188. DOI : 10.4000/books.puv.616.

produisant une forme inédite et hétérogène ; il se signale par un « travail d'instabilisation » et une position instable dans le langage ; il concerne à la fois des procédés de production comme « principe » et des formes produites comme « résultat », et en cela il se distingue de l'hétérogène⁸⁴.

Le travail de Furukawa semble montrer une sorte d'individuation hybride ou, si l'on veut, d'hybridation individuante. Ainsi, on peut relever sa manière originale de se mesurer à de grands écrivains ou à des œuvres très variées pour s'en nourrir. Par exemple, *Chûgoku yuki no surou bôto RMX* (2003) et *Gusukô Budori* (2019) reprennent respectivement des textes de Murakami Haruki et de Miyazawa Kenji, en adoptant le principe musical de « remix ». *Onnatachi* (2015) et *Le Roi Chien* (2017) peuvent se lire comme une *cover version* d'une partie du *Genji monogatari* ou un *spin-off* du *Heike monogatari*. On peut citer le roman *FFForesTTTT* (2020) comme un cas exemplaire d'individuation hybride. Le récit mêle plusieurs genres : policier, historique, fantastique, S.F., en développant trois intrigues parallèles qui mettent en scène des personnages d'écrivains latino-américains ou japonais : Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Miyazawa Kenji et Sakaguchi Ango⁸⁵ ainsi qu'un narrateur autodiégétique « *watashi* » (je) qui évoque Furukawa. Le roman cite aussi leurs œuvres et traite d'événements historiques marqués par la violence. À travers un enchevêtrement des temps et des espaces réels ou fictifs, l'auteur construit un réseau singulier d'*histoires* hétérogènes, aussi complexe que celui des écosystèmes forestiers⁸⁶.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ 坂口安吾 (1906-1955), né à Niigata, diplômé de philosophie de l'Inde et auteur de nombreux romans policiers, historiques, autobiographiques, et essais critiques, qui présente une vision originale et critique de la société. Sur l'auteur, voir la présentation synthétique : Edwige de Chavannes, « Sakaguchi Ango », dans J.-J. Origas (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise*, op. cit., p. 265-266. Citons quelques titres en français : Sakaguchi Ango, *La Chute* (墮落論, 1947), trad. et annoté par Yves-Marie Allieux, Sasaki Yasuyuki et Yamada Minoru, dans Y.-M. Allieux (dir.), *Cent ans de pensée au Japon*, t. 1, Arles : Picquier, 1996, p. 241- 258 ; *L'Idiot* (白痴, 1947), trad. Edwige de Chavannes, La Calligraphie, 1986 ; rééd. Arles : Picquier, 1990 ; *Meurtres sans séries* (不連続殺人事件, 1947), trad. Estelle Figon, Les Belles Lettres, 2016.

⁸⁶ Sur ce roman, voir notamment les trois articles : Furukawa Hideo et Hatooka Keita, « *Ôkina mori*, Furukawa Hideo intabyû : uchigawa e, uchigawa e, mori no oku ni aru mono » 「『おおきな森』古川日出男インタビュー：内側へ、内側へ、森の奥にあるもの」(*FFForesTTTT*, interview de Furukawa Hideo : vers l'intérieur, vers l'intérieur, ce qui se trouve au fond de la forêt), *Gunzô*, mai 2020, p. 249-266 ; Hatooka Keita « Ware wa Manshû no miyako ni kyô mo inu no gotoku samayoeri : Furukawa Hideo *Ôkina mori* » 「われは満州のみやこに、けふも犬のごとく 遣へり : 古川日出男『おおきな森』(J'erre aujourd'hui encore comme un chien dans la capitale de la Mandchourie : Furukawa Hideo, *FFForesTTTT*), *Gunzô*, mai 2020, p. 267-272 ; Ozawa Eimi, « Shi no higan o nuke, sei o tsugu : Furukawa Hideo *Ôkina mori* o yomu » 「死の彼岸を抜け、生を接ぐ : 古川日出男『おおきな森』を読む」(Atteindre

Ce roman plus récent nous intéresse à un autre titre. Car il présente une sorte de suite de *Dogmother*. Dans une des trois histoires, le narrateur écrivain, autodiégétique « *watashi* », séjourne à Kyoto pour écrire une version alternative du roman intitulé « Kenbo » 犬母 (La mère-chien) qu'il a publié en 2012, selon laquelle la catastrophe de 2011 n'aurait pas eu lieu⁸⁷. Furukawa semble développer le plan initial qu'il a dû abandonner en introduisant l'événement réel – la catastrophe – dans *Dogmother*. Cette version alternative est connectée à d'autres épisodes de *FFFForesTTTT*⁸⁸. En même temps, le narrateur autodiégétique commente quelques scènes de « Kenbo », qui se trouvent effectivement dans *Dogmother*, en réfléchissant sur son écriture. Dans un passage concernant la voix autodiégétique dans « Kenbo », *alias Dogmother*, on peut lire ceci :

Essayant de revenir sur la rédaction de *La Mère-chien*, j'eus tout de même le sentiment que cette œuvre appelée *La Mère-chien* contenait une force excessive pour lancer le présent, elle en a trop, [...] je me rends compte que c'est parce que le héros « *boku* » [je] est empli d'une puissance qui déclenche le présent, et parce que tout dépendait de ce narrateur, puis j'eus un doute : pourquoi est-ce le héros qui raconte ?

[...]

C'est pourquoi, pensai-je, le roman... le roman est dangereux. Il finit par produire ce qu'est le "présent", en devenir sa matrice, il est donc inquiétant, menaçant.⁸⁹

Ce passage semble témoigner d'une des particularités du narrateur de *Dogmother*, à savoir la concomitance entre action, description et réflexion, comme s'il agissait, racontait et écrivait dans le même temps. Il paraît plongé dans la scène qu'il raconte, en utilisant fréquemment la narration simultanée. Et il n'est pas toujours possible de distinguer le « je » narré du « je » narrant⁹⁰. Comme le suggère le narrateur autodiégétique de *FFFForesTTTT*, *Dogmother* s'inscrirait dans une expérimentation de la voix autodiégétique d'une autre manière que celle d'*Ô chevaux*, œuvres dont les périodes de rédaction se croisent du point de vue chronologique.

l'au-delà de la mort, greffer la vie : lire *FFFForesTTTT* de Furukawa Hideo), *Shinchô*, juin 2020, p. 202-205.

⁸⁷ Furukawa Hideo, *FFFForesTTTT*, *op. cit.*, p. 221-222.

⁸⁸ Voir en particulier, *ibid.*, p. 221-225, 371-384 et 499.

⁸⁹ 「私は『犬母』の執筆に戻ろうとして、それにしてもこの『犬母』という作品は、と感じたのだった、現在を起ちあがらせる勢いがやたらとある、過剰にある、(略)それは主人公の「僕」に現在を起動させる力が漲りすぎているからで万事がこの語り手による、と気づいて、それから、どうして主人公は語るのだ？ と疑念を持った。(略)小説は……小説は、だから危険なのだ、と私は思った。「現在」なるものを発生させてしまう、その発生源になってしまおう、ゆえに不穩、ゆえに剣呑なのだ、と。」 *Ibid.*, p. 606-607.

⁹⁰ Voir par exemple l'incipit du roman et la scène sexuelle cités plus haut, p. 237 et 240-241.

L'hybridation du sujet

On peut souligner l'hybridité de la voix narrative dans l'œuvre de Furukawa, en citant une dizaine de romans antérieurs à 2011 et en notant rapidement la position du narrateur et sa personne. Le narrateur est extradiégétique et hétérodiégétique dans *I3* (1998) et dans *Soundtrack* (2003). Une alternance entre un narrateur de ce type et la narratrice autodiégétique, « *atashi* », se met en place dans *Chinmoku* (Silence, 1999). L'alternance entre le narrateur autodiégétique, « *boku* », et la narratrice autodiégétique, « *watashi* » ou « *atashi* », est à l'œuvre dans *Abyssinian* (2000) et dans *Body and Soul* (2004). Le narrateur est autodiégétique, pluriel et masculin, « *bokutachi* », dans *Bokutachi wa arukanai* (Nous ne marchons pas, 2006). La voix narrative est encore plus complexe dans les romans les plus représentatifs de l'auteur. *Arabia no yoru* (2001) présente trois instances : le traducteur, « *boku* », du récit fictif « The Arabian Nightbreeds », le narrateur extradiégétique et hétérodiégétique de ce récit premier et le narrateur intradiégétique et hétérodiégétique du récit second intitulé « Livre des calamités ». Dans *Alors Belka* (2005), le narrateur extradiégétique et hétérodiégétique s'adresse souvent aux chiens à la deuxième personne du pluriel. *LOVE* (2005) alterne entre des narrateurs intradiégétiques et homodiégétiques avec le récit, mais hétérodiégétiques avec l'histoire qu'ils racontent. Mais le narrateur de *MUSIC* (2010) qui fait pendant à ce roman est extradiégétique et hétérodiégétique. On peut rappeler que *Godstar* (2007) ne présente que la seule narratrice autodiégétique, « *atashi* », et que le narrateur principal de *Seikazoku* (2008) est extradiégétique et hétérodiégétique. Cette diversité de la voix narrative chez Furukawa est d'abord remarquée par Nakamata Akio dans son article de 2005, qui note ceci : le discours du narrateur autodiégétique est plus « critique, interprétatif »⁹¹.

Dogmother est le troisième roman de l'auteur, entièrement raconté à la première personne « *boku* » (je)⁹². Il semble que l'auteur ait renforcé l'aspect réflexif du narrateur autodiégétique. Car le « *boku* » de ce roman analyse les événements qu'il raconte, interprète le monde extérieur et intérieur qu'il décrit. En même temps, il filtre des

⁹¹ 「批評的、解釈的」 Nakamata Akio, « Minimun Soul, Maximum Rock'n'roll », (*Gunzô*, octobre 2005), « *Kagi no kakatta heya* » o ikani kaitai suru ka ?, *op. cit.*, p. 74-101 (citation, p. 81).

⁹² Après deux romans : *Chûgoku yuki no surou bôto RMX* (Un cargo pour la Chine RMX, 2003) et *Samâ bakêshon EP* 『サマーバケーション EP』 (Summer Vacation EP), (*Bessatsu Bungei shunjû*, mai 2006-janvier 2007), Bungei shunjû, 2007 ; rééd. 2010.

informations en particulier concernant son intention et ses sentiments. Alors que le monde raconté est imprégné de sa vision singulière et individuelle, sa personnalité paraît assez insaisissable. Il se caractérise en effet par l'absence jusqu'à un certain degré de toute identité sociale ou psychique. Lorsqu'il s'approprie des tournures dialectales de Kyoto, il affirme :

C'est donc une identité linguistique. Dans ce cas, je vise toujours à l'augmenter. [...] Je dois amplifier l'état d'anonymat et je le fais. Cet acte correspond à accroître la force d'être sans nom et c'est moi qui traite toujours les choses ainsi. C'est cela, l'objet concret appelé moi, pour le dire autrement, le dispositif appelé moi.⁹³

Les termes soulignés évoquent un individu impersonnel tel un appareil multiplicateur d'identité, *disposé* et *disponible* pour devenir un autre. Le terme « *sans nom* » (*nêturesu/na nashi*) que nous avons déjà relevé⁹⁴, est un mot hybride : le terme japonais, « *na nashi* », est doublé par le mot équivalent d'origine anglaise, « *nêturesu* », placé à l'endroit normalement réservé à la lecture du *kanji*. Si ce genre de superposition n'a rien d'original, Furukawa pratique ce dédoublement de façon constante⁹⁵. Dans *Dogmother*, on peut en distinguer trois types : un terme japonais accompagné soit d'un mot équivalent d'origine étrangère, soit d'un mot japonais synonyme ou proche, soit d'un pronom ou d'un substantif très générique⁹⁶. Le mot hybridé de cette façon produit une impression d'hétérogénéité par la lecture simultanée de deux termes avec des nuances sémantique, phonétique et graphique.

On peut rapidement noter l'aspect hybride du narrateur sur le plan thématique. Il met en scène l'assimilation d'autres formes. Par exemple, la maîtrise du parler de Kyoto lui facilite son infiltration dans des milieux sociaux fermés. Il décrit en détail la scène où

⁹³ 「つまり言語 I D だ。だとしたら増やすことに僕はつねに照準を合わせる。(略)僕は匿名である状態にアンプをかけなければならないし、かける。名なしという力の増幅がこの行為で、常時その様に処理するのが僕だ。それが、僕という具体物なのだし、換言するなら僕という装置だ。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, op. cit., p. 116. Nous soulignons.

⁹⁴ Voir la citation plus haut dans « 1.1. Une allégorie de l'État japonais », p. 230.

⁹⁵ À ce sujet, voir Pola, « Arabian Nightmare - Fumin no shushi » 「Arabian Nightmare - 不眠の種子」 (Arabian Nightmare - Graines d'insomnie), *Yuriika*, août 2006, p. 209-214.

⁹⁶ Parmi de nombreux exemples, on peut citer dans la dernière partie du roman trois exemples pour chaque type de superposition : 「十代の少年」 (garçon d'une dizaine d'années-*teenager*), 「重なり」 (couche-*layer*) et 「応答」 (réponse-*response*) ; 「装置」 (dispositif-mécanisme), 「無」 (rien-zéro) et 「家宅捜査」 (réquisition domiciliaire-descente de police) ; 「不安」 (inquiétude-cela), 「室内」 (intérieur-ici) et 「陽光」 (lumière du soleil-chose), Furukawa Hideo, *Dogmother*, op. cit., p. 270, 324 et 360 ; 268, 301 et 316 ; 271, 300 et 317.

il entend pour la première fois l'accent régional⁹⁷, tel un « événement linguistique » primordial que Suga Keijirô remarque dans *Godstar* comme constituant du lien entre la narratrice et l'enfant⁹⁸. Sa manière de définir sa personne évolue également. Dans la première partie, il se considère comme du « même genre » que Hirobumi, chien hybride, abandonné et recueilli⁹⁹. Pourtant, il semble renvoyer ce fait au passé dans la dernière partie¹⁰⁰. Sa figure marque aussi l'hybridation, comme lorsqu'il compare son corps à une femme enceinte ou à un grand animal pendant les rapports sexuels avec la mère supérieure¹⁰¹. Notons que l'hybridation caractérise aussi le personnage de Hiwako que le narrateur considère comme sa sœur jumelle : l'héritière de sang pur de la secte est renvoyée à « la chienne qu'est la mère »¹⁰² de ses chiots qui l'accompagnent.

L'altération linguistique

L'écriture de Furukawa témoigne en général d'un « travail d'instabilisation » pour emprunter le terme de Samoyault. Nous pouvons relever plusieurs exemples d'altération

⁹⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁸ Dans la postface pour la réédition de ce roman, Suga Keijirô écrit : « Établir la relation mère-enfant qui ne relève pas du lien biologique. Le récit s'oriente justement dans cette direction [d'adoption]. Ensuite, comme ce lien ne peut être noué, renforcé que par le langage, il décrit avec soin tous les événements linguistiques après la première rencontre entre les deux personnages : leur première conversation, le choix du nom de l'enfant, l'acceptation mutuelle, leur découverte commune du monde, la reconstitution de leurs mémoires, etc. Vers une généalogie non biologique mais bien linguistique. » 「生物学的な^{きずな}絆ではない親子関係を成立させて。物語はまさにその方向に向かう。そしてその絆は言語的にむすばれ強化されてゆくしかないものなのでふたりのファースト・コンタクト以後の初めての会話の成立とか命名とか受け入れとかふたりが一緒におこなう世界発見とか記憶の組み替えとかそうしたすべての言語的イベントが以後いねいに描かれてゆくことにもなる。生物学的系譜ではなくて言語学的系譜へ。」 Suga Keijirô, « Kore wa kaisetsu de wa nai », Furukawa Hideo, *Godstar*, *op. cit.* (rééd.), p. 195-203 (citation, p. 200).

⁹⁹ Voir la citation plus haut dans « 1.2. Un chronotope matriciel », p. 239-240.

¹⁰⁰ « Le sang. Je suis un chien hybride, et un chien abandonné. Non, un chien recueilli. J'étais du même genre que Hirobumi. / C'est là que consiste ma fierté, si je peux dire, ma plus grande fierté. » 「血。僕は雑種犬で、僕は捨て犬だ。いいや、拾われ犬だった。僕は博文の同類だった。/ そこに僕の、誇りと言えば最大の誇りがあった。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 340.

¹⁰¹ « Mon nombril est entré à l'intérieur. [...] Une cavité. Au ventre. [...] De cette cavité, je pense au fœtus comme une idée tout à fait pertinente. Je me sens capable si c'est maintenant de l'y *enchâsser*. » ; « l'air expiré comme une crinière [...] tombe en glissant » ; « j'ai poussé un rugissement comparable à celui de grande bête ». 「僕の臍は、入った。(略)凹部があった。腹に。(略)その凹部に僕は、しごく妥当な連想として胎児を想う。いまならばここに嵌め込めると感じる。」 「たてがみのように呼気が(略)滑り落ちる」「たてがみのような呼気」「大型獣にも通ずる^{たけ}哮りを、僕は吐いた」 *Ibid.*, p. 300, 300 et 315-316.

¹⁰² 「母なる雌犬」 *Ibid.*, p. 349.

linguistique dans *Dogmother* sur le plan syntaxique, lexical ou graphique. Le premier exemple est tiré de la scène de la mort du chien Hirobumi à la fin de la première partie. Après avoir évoqué son souvenir d'une nuit à Tokyo avec son père adoptif Mèji et Hirobumi, le narrateur continue :

Et puis la nuit de Tokyo est passée, seule la nuit de Kyoto, égale à elle, est laissée à l'abandon, et cette nuit est abondamment froide, blanche. Nous nous trouvons, ou bien je m'y trouve, de l'autre côté du milieu de la nuit sans que je m'en aperçoive, la sensation de l'avant-naissance et de l'éternité disparaît irrémédiablement. Celle du temps finit par naître. Une heure devient quelques dizaines de centimètres. Dix minutes deviennent quelques millimètres. Je vois que cela approche en tant que distance. Je finis par le comprendre. Que la proximité est la proximité.

« Hirobumi »

Ses pattes s'agitent.

Seules les deux pattes de devant, comme liées, s'agitent.

Il a les yeux ouverts.

Il ne voit plus, mais il voit...et regarde.

Je le tiens dans mes bras. Mais en faisant attention à ne pas le contraindre.

« Va, Hirobumi »

Les pattes s'agitent, s'agitent, s'a...

Silence.

Juste cela qui afflue.¹⁰³

Nous nous limitons ici à quelques remarques de syntaxe. En premier lieu, on peut signaler la répétition avec déplacement. Les expressions soulignées montrent une reprise de syntagmes identiques, souvent avec une ou plusieurs modifications légères qui apportent une précision, une variation, une différenciation au niveau sémantique. En deuxième lieu, on remarque la fragmentation et l'emploi fréquent de conjonctions de différents types. Les phrases de l'auteur sont souvent courtes et très ponctuées. Mais avons relevé la longueur des phrases dans plusieurs citations de *Dogmother*¹⁰⁴, ce qui est un élément expérimental et particulier dans l'écriture de ce roman. Cependant, les phrases longues ne présentent pas de propositions relatives complexes et imbriquées, car les éléments circonstanciels sont souvent postposés. C'est le troisième point. La postposition

¹⁰³ 「それから東京の夜は通過されて、等しいものとして京都の夜だけが置き去りにされて、その夜はたっぷりと冷えるし、白い。いつの間にか夜の真ん中の向こう側に僕たちがいて、あるいは僕がいて、取り返しがつかないほど未生と永続の感覚が失われる。時間の感覚が生じてしまう。一時間が何十センチかになる。十分が何ミリかになる。距離として、迫っているのだとわかる。僕にはそれが理解されてしまう。近さは、近さだと。／「博文」／足がバタバタする。／前脚だけが、二つが縛られたようにバタバタする。／目を開いている。／見えないのに、見て……視ている。／僕は抱いている。しかし拘束はしないように。／「行け、博文」／バタバタ……バタバタ、バタ。／沈黙だ。／ただ、それが満ちる。」 *Ibid.*, p. 103-104. Nous soulignons.

¹⁰⁴ Voir en particulier le passage dans la scène sexuelle, cité plus haut, p. 240-241.

est un des procédés qui caractérise l'écriture de Furukawa. Elle concerne également les constituants obligatoires de la phrase de base, équivalent au sujet et au prédicat en français. Dans la citation, les phrases soulignées en pointillé constituent le complément d'objet du verbe ou le groupe adverbial de la proposition précédente. Comme on peut le voir dans les citations suivantes, les exemples sont nombreux. Ainsi, la répétition avec déplacement, la fragmentation et la postposition participent à créer des décalages, des décrochages dans la linéarité, à déconstruire l'unité de la phrase standard ainsi que la relation logique entre les propositions, et le lien causal entre les faits décrits. D'autre part, ces caractéristiques participent également à produire un rythme d'alternance que l'on pourrait qualifier de pulsatif et propulsif. L'organisation des phrases dans l'écriture de Furukawa paraît ainsi plus rythmique que hiérarchique.

Comme nous l'avons souligné par une ligne double dans la citation, l'emploi de pronoms démonstratifs est aussi un trait particulier dans l'écriture de l'auteur. Dans l'incipit, nous avons déjà remarqué la répétition du pronom « *sore* » (ceci, cela), anaphorique en l'occurrence, qui semble insister sur le contenu désigné tout en le rendant ambigu¹⁰⁵. Il arrive que cette sorte de répétition de pronoms brouille l'information. Citons un passage. Dans une scène de rapport sexuel avec la mère supérieure, le narrateur insère une analepse sur une autre nuit : elle lui a révélé sa vision de la vie antérieure du narrateur du point de vue de ce dernier, encore dans le ventre de la mère. Si la scène relatée paraît assez complexe, le narrateur commente son étrangeté révélée par sa partenaire :

Mais qu'est-ce que cette vie antérieure ? Elle est trop détaillée, de plus le sujet principal est la femme enceinte, ma vraie mère. C'est cela qui perçoit et reconnaît, et j'y suis inclus. C'est là, la voie sans issue de ma vie antérieure.

Je commence là, je finis là-bas.

Si ces choses-là sont ce que je suis.

Et ici, ce n'est pas la chambre de l'autre jour, je ne fais que m'en souvenir. C'est mon esprit qui le fait. Ma chair est déjà entrée profondément, insérée dans un vagin.¹⁰⁶

Pour ce passage, la traduction rigoureuse en français est impossible à cause notamment de l'ambiguïté créée par les pronoms circonstanciels et démonstratifs. On peut d'abord relever trois pronoms de lieu : « *soko* » « *asoko* » (là, là-bas) et « *koko* » (ici),

¹⁰⁵ Voir *supra*, p. 237-238.

¹⁰⁶ 「しかしこの前世は何だ？ あまりに詳^{つまび}らかで、しかも主体は妊婦の方だ、実母だ。それが認識しているのであって、僕はそこに含まれている。そこに前世のデッドエンドがある。／そこで僕ははじまり、あそこで僕は終わる。／それらが僕ならば。／そしてここは、いつかの閨房ではない、僕は回想しているに過ぎない。僕の精神がだ。僕の肉体は、もう深々と挿入した、ただの膣に挿入していた。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 314. Nous soulignons.

soulignés par une ligne simple. Les trois premières occurrences, « *soko* » (là, y, là) renvoient à l'utérus comme le lieu de commencement de la vie. Pourtant, « *asoko* » dans : « je finis là-bas » (*asoko de boku wa owaru*), semble se référer à la fin de sa « vie antérieure », autrement dit le moment de la perte de sa mémoire. L'autre pronom de lieu, « *koko* » (ici), désigne la chambre où se trouve le narrateur, mais il évoque aussi la matrice de la mère supérieure. On peut ensuite remarquer l'emploi peu usuel des deux pronoms démonstratifs : « *sore* » (cela) et « *sorera* » (ces choses-là). Le premier reprend la vraie mère comme un objet ou une chose. Pour le second qui concerne l'identité même du narrateur, on peut se demander à quoi il renvoie précisément, alors que le pronom personnel, « *boku* » (je), est particulièrement appuyé dans ce passage. L'usage elliptique ou décalé des pronoms introduit des sous-entendus qui restent toutefois assez obscurs. Le caractère énigmatique ainsi créé semble renforcer l'ambiguïté des personnages. Notons que ce passage cité présente également plusieurs exemples de répétition avec variation et de postposition, comme nous les soulignons en pointillé.

D'autres exemples de l'altération linguistique sont liés à la catastrophe. On peut d'abord citer un exemple sur le plan lexical. Dans sa première lettre, la mère emploie plusieurs fois l'expression « *gyun-gyun* » pour évoquer les secousses sismiques ébranlant les bâtiments élevés au lieu d'utiliser le terme plus courant : *gura-gura*¹⁰⁷. Le sémantème impressif « *gyun-gyun* » traduit généralement une sensation de pression par serrement ou rétrécissement¹⁰⁸, produite par les consonnes contractées, suivies de la voyelle fermée. Il semble ici insister sur l'intensité des secousses comme s'il s'agissait d'une sensation interne. Cet impressif est en fait employé dans *Godstar* pour exprimer l'intensification des perceptions sensorielles¹⁰⁹.

¹⁰⁷ « Cet appartement construit là-bas, sur les terrains remblayés, a aussi été totalement secoué. Secoué avec violence. Il possède une structure antisismique, mais il a été violemment secoué dans un grondement » ; « [La Tokyo Skytree] a été ébranlée fortement en hurlant, et elle est toujours secouée à chaque réplique ». 「埋立地のあそこに建っていたあのマンションも、絶対にゆれたね。ぎゅんぎゅんゆれたね。耐震構造があっても、ぎゅん、ぎゅんぎゅんってうなりながらゆれたね。」 「それがぎゅんぎゅんぎゅん、ぎゅん、ぎゅんぎゅんってうなりながらゆれたし、余震で、そのたびにゆれる。」 *Ibid.*, p. 246 et 253. Nous soulignons.

¹⁰⁸ Voir l'entrée : « *gyun-gyun* » ぎゅん-ぎゅん, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

¹⁰⁹ « Mes yeux [...] s'allongent avec vigueur comme les bras » ; « mon odorat s'affûte avec force [...] mon toucher aussi *se dilate* puissamment [...] mon goût également s'éveillera avec vivacité. » 「目が(略)うでみたいにぎゅんぎゅんのびます」 「あたしの嗅覚がぎゅんぎゅんとぎすまされた(略)触覚もぎゅんぎゅんぼうちようする(略)味覚もぎゅんぎゅんめざめるだろう」 Furukawa Hideo, *Godstar*, *op. cit.* (rééd.), p. 94 et 102-103. Nous soulignons.

Sur le plan de l'expression graphique cette fois, la mère souligne la fragilité de la terre gagnée sur la baie de Tokyo, en évoquant les termes de sol, terre, terrain :

C'est parce que le sol [*jiban* 地盤] est fragile. Parce qu'il est mou. Donc je ne peux lire le mot *jiban* [じばん] que comme *chiban* [ちばん]. Je l'ai dit plusieurs fois, non ? J'ai dit *chiban*, non ? Il y a bien longtemps, K, tu m'avais posé une question : le caractère chinois *chi* [地 ち] dans *chikyû* [地球 ちきゅう la Terre] se lit *chi*, mais pourquoi *jimen* [地面 じめん sol, terre] ne s'écrit pas avec *ji* [ぢ] dérivé de *chi* [ち] ? Pourquoi on écrit *ji* [じ] dérivé de *shi* [し] ?¹¹⁰

Si l'un *kanji* peut posséder plusieurs lectures, la lecture de 地盤 (sol, terrain, base, fondement) est normalement fixée : « *jiban* »¹¹¹. La mère remplace cette lecture standard par « *chiban* » qui donne une impression plus légère au niveau phonétique. La convention linguistique paraît aussi fragile que le sol liquéfié. Comme le cas de l'impressif « *gyun-gyun* », il s'agit d'une légère altération dans l'emploi et l'acception d'un *kanji* idéophonogramme. Pourtant, ces exemples mettent l'écriture en rapport direct avec le monde post-catastrophe.

Dans un article de 2006, le critique Fukushima Ryôta relève l'intransitivité de l'écriture de Furukawa qui, selon lui, dissocie les mots des choses et expose l'impuissance des signes à représenter la réalité à travers un spectacle de mots enfermés dans l'espace limité du livre¹¹². Plusieurs romans de l'auteur, notamment *Arabia no yoru* (2001) ou *Seikazoku* (2008), semblent signaler cet aspect, en incluant aussi le thème de la prison. Nous pouvons pourtant déceler une évolution dans plusieurs textes post-catastrophe qui

¹¹⁰ 「だって地盤がよわいんだもの。やわらかいんだもの。だから地盤は、あたしにはちばんとしか読めません。ママは何度も言ったでしょう？ ちばんって言ったでしょう？ ずいぶんむかしに、K、あなたに質問されたことがあったね。地は地球の地で、ち、と読むのに、どうして地面は、ぢ、の面とはならないの？ どうして、じ、の面なの？」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 246. Nous soulignons et ajoutons les graphies japonaises dans la traduction.

¹¹¹ Sur la lecture « *jiban* », notons que le *kanji* 地 possède lui-même la lecture *ji* ぢ qui ne résulte pas d'une altération phonétique de sa lecture principale, *chi* ち. Voir l'entrée : « *ji* » じ [ヂ] 地, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.* Voir aussi Kaminaga Satoru, « 214. "Jimen" wa naze *jimen* nano ka » 「「地面」はなぜ「じめん」なのか？」 (Pourquoi 地面 se lit *jimen* ?), *Nihongo, dôdeshô ?* 「日本語、どうでしょう？」 (Comment c'est le japonais ?) [en ligne], 2014, Japan Knowledge.

¹¹² « Furukawa prête une extrême attention à ne pas lier chose et langage. Son roman manifeste ostensiblement l'impuissance du langage dans son défaut de représentation. » ; « Le "livre" chez Furukawa est un prisonnier particulier qui est autorisé d'exister uniquement dans un espace très restreint. » 「古川はいかにして現実の事物と言語を結び付けないかに神経を使っている。古川小説においては、語は表象における欠陥を抱えたままその不能の姿をむしろこれ見よがしに掲げられる。」 「古川における「本」は、ごく僅かな空間でのみ生存を許可された特殊な囚人なのである。」 Fukushima Ryôta, « Gensô no shizen » 「幻想の自然」 (La nature fantastique), *Yuriika*, août 2006, p. 200-208 (citations, p. 203 et 204).

semblent essayer de relier les mots aux choses, le texte au monde extérieur. Certains passages de *Dogmother* peuvent faire penser au cratylisme à l'opposé du principe de l'arbitraire du signe¹¹³. Dans sa première lettre, après avoir comparé l'écriture au « corps solide »¹¹⁴, la mère écrit :

Mais ceci est un prolongement de mon corps. Ce qui est sur ce papier à lettres. Aussi, les caractères, tous, qui vont être écrits maintenant. La courbe simple des *hiragana*, regarde, *hi* [ひ] ou la clé du caractère chinois *hen* [偏], regarde, c'est l'homme [人]. C'est aussi une cellule du corps.¹¹⁵

Ensuite, elle rappelle la manière dont le narrateur, encore enfant dans *Godstar*, a appris les *kanji* :

Alors, K, tu as appris à une vitesse sidérante les caractères chinois. Beaucoup en un jour, mais tu les as mémorisés l'un après l'autre. C'était l'un après l'autre. Tu as augmenté l'un après l'autre le nombre de caractères appris, comme si tu ramassais des mondes l'un après l'autre.

Ce monde.

[...]

C'est parce que tu as ramassé aussi des mondes à partir des formes de caractères chinois. Ce qui avait la forme du caractère *montagne* 山, c'était une montagne. Pareil pour le caractère d'oiseau, non ? Regarde, *oiseau* 鳥, regarde, c'est comme s'il allait prendre son envol.

Oiseau 鳥.¹¹⁶

Ici, les *kanji* appris par le narrateur correspondent aux « mondes » (*sekai*), comme si chacun d'eux représentait un monde. La notion de « *sekai* » reste en l'occurrence floue, mais évoque la réalité – le référent – auxquels renvoient les signes écrits. La répétition du terme : « l'un après l'autre » (*jun-jun ni*) semble souligner l'individualité de ces mondes qui paraissent aussi nombreux que les *kanji* et composer « ce monde » (*kono sekai*).

¹¹³ Rappelons que le lien entre signifiant et signifié est vide, arbitraire et conventionnel selon Saussure, mais il ne l'est pas selon Benveniste et Jakobson : « Entre le signifiant et le signifié, le lien n'est pas arbitraire ; au contraire, il est nécessaire », Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, 1966, p. 51 ; « le vide cherche à être rempli », Roman Jakobson, *Six leçons sur le son et le sens*, Minuit, 1976, p. 118.

¹¹⁴ Voir la citation plus haut à propos de son choix de la modalité épistolaire comme moyen de communication dans « 2.2. La rupture narrative », p. 265.

¹¹⁵ 「けれども、これはママのからだの延長です。この便せんにあるのは。これから書かれる字も、ありっただけ、そうです。ただのひらがなの曲線も、ほら、ひ、や漢字の偏も、ほら、ニンベンの人。それも細胞です。」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 248.

¹¹⁶ 「すると、K、あなたは目をみはるようなペースでつぎつぎ漢字をまなびおぼえたね。一日にいっぱいだけれども、それでも、記憶するのはひとつずつ。じゅんじゅんにだったね。漢字をじゅんじゅんにふやして、それはまるで、じゅんじゅんに世界をひろうようだった。／この世界を。(略)だってあなたは、世界を漢字のかたちからひろったりしたものね。山、のかたちをしたものが山だったものね。鳥だってそうじゃなかった？ ほら、鳥、ほら、いまにも飛びあがりそう。／鳥。」 *Ibid.*, p. 249 et 250. Nous soulignons.

L'expression soulignée suggère que le narrateur enfant a découvert certains objets réels en se servant de la forme des *kanji* comme référence. La mère cite deux pictogrammes : montagne et oiseau. En répétant l'interjection « *hora* » (regarde, tu vois), comme dans la citation précédente d'ailleurs, elle invite le destinataire de la lettre à *voir* la chose même dans le signe au lieu de le *lire*. On peut remarquer que l'apprentissage des *kanji*-mondes est décrit par le geste métaphorique : « *hirou* » (ramasser, recueillir), qui peut évoquer un geste de typographe. Ce verbe est repris quelques lignes plus loin, mais au sens concret, pour décrire le geste de la mère qui ramasse des débris dans sa boutique de fleuriste au lendemain de la catastrophe : « Tu as ramassé ces choses-là l'une après l'autre. / K, tu sais, j'ai d'abord ramassé ce jour-là des pots de plantes dispersés dans le magasin. »¹¹⁷

On peut se demander si ce geste de « ramasser » des signes ou des débris ne renverrait pas d'une certaine manière à l'écriture de ce roman, désorientée de son chemin initial par la catastrophe, mais poursuivie jusqu'à la fin, en reliant le monde de l'avant et le monde de l'après. L'instabilité et l'altération qui marquent particulièrement le style et la composition de *Dogmother* seraient révélatrices de l'engagement de l'auteur dans le travail de l'écriture aux prises avec le monde réel et actuel.

¹¹⁷ 「あなたは、そんなものを、じゅんじゅんにひろっていったのね。 / K、あの日のママはショップでちらばってしまった鉢ものを最初にひろいました。」 *Ibid.*, p. 250. Nous soulignons.

En guise de conclusion

Dans ce chapitre, nous avons examiné la représentation du temps dans *Dogmother*, tout d'abord à travers l'illustration des époques historiques du Japon et du temps cyclique et mythologique, ensuite à travers l'image du temps post-catastrophe marqué par les ruptures multiples sur le plan du style et de la langue écrite, comme des identités hybrides des personnages. Nous devons cependant constater les limites de notre interprétation pour éclairer le sens de cette œuvre qui semble se heurter à des temps lourds, des temps profonds, et nous paraît toujours assez obscure. Le roman de Furukawa semble exprimer la nécessité de considérer cette obscurité comme un paradigme en temps post-catastrophe. Si *Dogmother* témoigne d'une expérimentation stylistique plus poussée par rapport aux romans précédents de l'auteur, c'est aussi parce que le sujet traité est plus ambitieux, concernant à la fois la violence à l'origine du pouvoir, et en filigrane la perte des repères après la catastrophe de 2011. On peut ici citer Sasaki Atsushi qui qualifie le style de Furukawa de « *changing same* » : changer constamment de style pour affronter un « même ennemi » qui est le « Récit = Histoire »¹. L'écriture hybride de l'auteur tend à dénaturer le japonais standard, à dénaturer la linéarité du discours, comme pour insuffler d'autres temps, d'autres temporalités, dans l'univers qu'elle construit. Il se peut que la catastrophe ait constitué pour Furukawa une occasion d'intensifier son style hybride ainsi que sa posture de *changing same* pour résister – par la fiction – à la récupération de l'événement par l'Histoire.

¹ « Il élargit à chaque œuvre son écriture, franchit les frontières de genre, renouvelle son style, mais en un sens il affronte toujours un même ennemi. En un mot, l'“ennemi” appelé “Récit = Histoire”. » 「彼は一作ごとにスタイルを拡張しジャンルを越境し文体を更新しながらも、しかしある意味ではずっと同じ敵に立ち向かっている。それは一言でいえば「物語＝歴史」と呼ばれる「敵」だ。」 Sasaki Atsushi, *Reigai shōsetsuron*, *op. cit.*, p. 189. Sasaki emprunte l'expression à Everett LeRoi Jones (Amiri Baraka), *The Changing Same: R&B and New Black Music* (1966).

CHAPITRE III

La force des visions

Introduction

Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur la relation entre images et visions chez Furukawa, à travers l'exemple d'*Aruwiwa Shura no jûokunen* (Soit un milliard d'années des dieux *Ashura*) ci-après abrégé en *Aruwiwa Shura*. Le texte est publié dans la revue *Subaru* sous forme de nouvelles indépendantes de façon sporadique entre 2013 et 2014, puis en feuilleton en 2015¹. Les chapitres ont ensuite été rassemblés en un volume d'environ quatre cents pages, publié en mars 2016, avant la réédition en format de poche en 2019. Le roman met en scène un futur proche situé en 2026 à travers les histoires parallèles d'une dizaine de personnages, en particulier de trois jeunes à Tokyo. À la différence d'*Ô chevaux* et de *Dogmother*, le narrateur est extradiégétique et hétérodiégétique. Ce récit d'anticipation rappelle un autre roman de l'auteur, *Soundtrack* (2003), qui relate les aventures de trois jeunes protagonistes dans un futur proche à Tokyo transformé en îlot de chaleur. Mais le monde de quinze ans après 2011 est cette fois marqué par les conséquences de la triple catastrophe et menacé par le nucléaire militaire. *Aruwiwa Shura* illustre la dystopie caractéristique de la littérature des années 2010. Pourtant, il s'en éloigne aussi par une vision qui n'est pas tout à fait dystopique, en dessinant un monde vif, dynamique, animé par des puissances paradoxales de création et de destruction qui bousculent le jugement.

Afin d'éclairer la force des visions qu'inspire l'écriture de Furukawa, nous analyserons trois aspects dans ce roman : la vision du futur post-catastrophe, la construction d'images, de figures, la représentation des morts et des vivants. Dans un premier temps, nous aborderons la dystopie post-Fukushima en citant une dizaine de romans d'autres auteurs, avant d'examiner la vision du monde dans *Aruwiwa Shura* à travers le titre, la structure du récit et l'archipel imaginaire qui en émerge (1. Visions du futur). Dans un deuxième temps, nous interrogerons l'imagination foisonnante de l'auteur, dont témoigne l'écriture d'*Aruwiwa Shura*, en analysant des procédés récurrents qui participent à la construction des visions (2. Le système des images). Enfin, dans un

¹ Au sujet de la première publication, voir notre examen plus bas dans « 1.2. Une perspective transversale chez Furukawa », p. 333-335.

troisième temps, nous examinerons la manière dont ce récit représente la mort et la vie, en nous intéressant aux figures des morts et des personnages intermédiaires, humains ou non humains (3. Les morts et les vivants).

Voici la liste des personnages principaux, secondaires et périphériques du roman, ainsi que le schéma simplifié de leurs relations, suivi d'un résumé succinct de l'intrigue.

Aruwa Shura no jûokunen (Soit un milliard d'années des dieux *Ashura*) (2016)

Personnages principaux

Uran, Tanizaki Yuka (ウラン 谷崎友夏) : fille de dix-huit ans, née et résidant à Tokyo. Opérée pour une maladie du cœur, elle porte un cœur artificiel alimenté par un petit réacteur.

Yasô, Kitamura Yasuo (ヤソウ 喜多村泰雄) : jeune homme de dix-sept ans, né et élevé dans une région sinistrée en 2011. Après le suicide de sa mère, il est pris en charge par Cowboy.

Saiko, Kitamura Saeko (サイコ 喜多村冴子) : âgée de dix-neuf ans, fille de Luka, née dans la région sinistrée et élevée avec son cousin Yasô après le départ de sa mère, en 2011.

Personnages secondaires

Cowboy, Horiuchi Makio (カウボーイ 堀内牧夫) : gérant de grands pâturages dans la région sinistrée, connu dans les médias étrangers.

Luka, Kitamura Ruka (ルカ 喜多村留花) : originaire de la région sinistrée, réfugiée en France depuis 2011, biologiste dans un laboratoire en Provence.

Personnages périphériques

Gabriel (ガブリエル) : artiste mexicain, âgé d'une quarantaine, en séjour à Tokyo pour une réalisation d'œuvre dédiée à la ville.

Asami (Kumagai Asami 熊谷亜沙見) : ancienne institutrice dans une ville sinistrée du tsunami, éditrice indépendante à Tokyo.

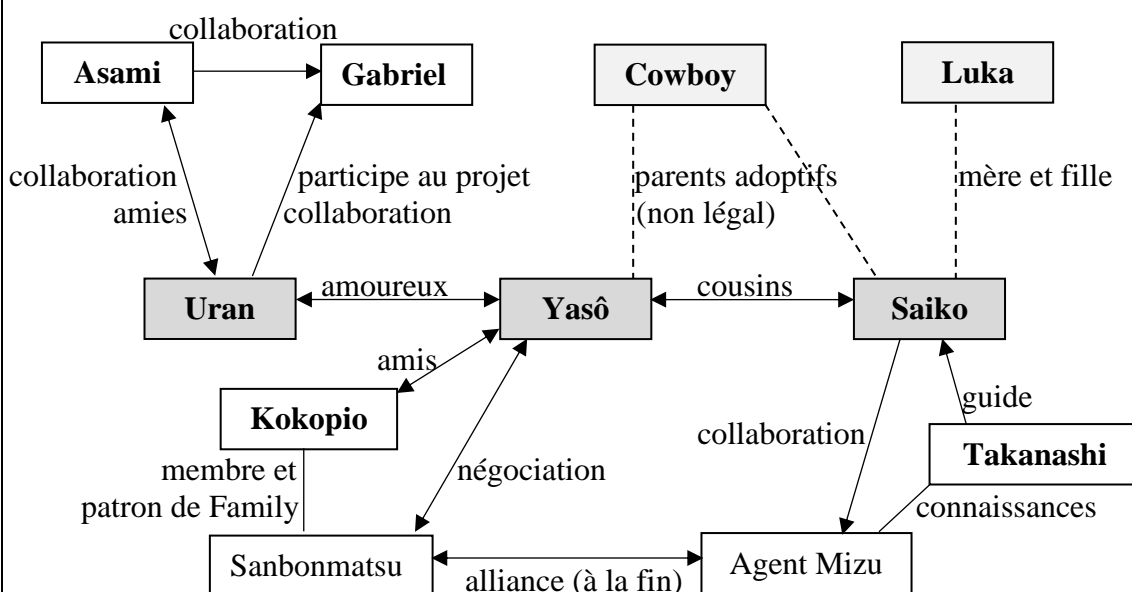
Kokopio (ココピオ) : garçon de treize ans, né et résidant à Tokyo, membre de Family (ファミリー), société prestataire de pseudo-familles japonaises.

Sanbonmatsu (三本松) : homme âgé, président de Kessha (結社), société secrète, patriotique et influente dans le milieu politique, qui gère aussi la société Family.

Takanashi Goro (高梨ごろ) : âgé de vingt-six ans, né et résidant dans le quartier de Saginomiya (鷺ノ宮)² à Tokyo. Il est guide dans ce quartier sensible.

Agent Mizu (ミズ代理人) : homme transgenre d'un âge moyen, gérant de la société musicale à Saginomiya et représentant d'un musicien légendaire, appelé *Living legend*.

Relations entre les personnages³



Intrigue principale

Le récit se compose de trente-cinq chapitres consacrés à neuf personnages dont le nom est ici mis en gras. Il alterne cinq intrigues parallèles rattachées respectivement aux cinq personnages : Uran, Yasô, Saiko, Cowboy et Luka. La scène principale qui se situe à Tokyo, entre juin et novembre 2026, s'inscrit dans le contexte historique de 2011. Toute la région du nord-est du Japon est touchée par la triple catastrophe d'un séisme, d'un tsunami et d'une débâcle nucléaire dans deux centrales de la côte Pacifique. Le gouvernement japonais étant dépassé par la situation, la région est depuis occupée par les puissances occidentales et isolée du reste du pays. Elle est appelée Île (Shima 島 シマ) à

² Il se réfère au quartier réel Saginomiya 鷺宮 dans l'arrondissement Nakano-ku, situé au nord-ouest de la ville de Tokyo. La graphie est identique à celle de la gare de Saginomiya qui s'écrit 鷺ノ宮. C'est un quartier résidentiel dans la réalité.

³ Voir aussi le tableau dessiné des relations des personnages sur le site de l'éditeur. URL : <https://www.bungei.shueisha.co.jp/contents/shura/index.html> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

l'extérieur, mais Forêt (Mori 森) à l'intérieur. En 2026, la ville de Tokyo est marquée par les conséquences des Jeux olympiques de 2020 : le quartier de Saginomiya, surchargé de constructions, s'est transformé en bidonville après une attaque terroriste peu avant 2020 ; le quartier d'Ôi⁴, près de la baie, est habité par de nombreux immigrés asiatiques. C'est dans ce contexte que se déroulent les aventures parallèles des trois protagonistes principaux : Uran, Yasô et Saiko, ainsi que les histoires de Cowboy dans la région sinistrée et de Luka dans le sud de la France. Nous proposons ci-dessous de reconstituer les intrigues parallèles séparément, au lieu de suivre la chronologie du récit.

Uran vit dans une maison de santé, comme l'exige sa maladie. Elle se considère comme un robot depuis l'implantation d'un cœur artificiel à l'âge de quinze ans. Elle participe au projet artistique de Gabriel comme scénariste, en écrivant un récit de la naissance du « Tokyo primitif » (原東京)⁵ : la ville serait née d'une énorme baleine échouée sur la baie, dont le corps aurait fourni aux habitants les ressources de la vie ; par la suite la baleine serait devenue une divinité de la ville. Un jour, au cours d'une sortie avec Gabriel, Uran tombe sur Yasô, un garçon en fuite sur un cheval. Elle enrichit l'histoire de la baleine à travers ses échanges avec Gabriel, avec Asami chargée de l'édition finale de son histoire, ainsi qu'avec Yasô devenu son amant. À la fin, son récit est transformé par Gabriel en une installation interactive à la fois visuelle et sonore. Uran y joue le rôle de « robot conteur »⁶.

Yasô quitte sa région natale pour la première fois et arrive à Tokyo. Le but de son voyage, révélé ultérieurement, est de livrer à la capitale un secret militaire de l'Île (Shima). Il s'agit d'une arme nucléo-biochimique inventée par des pays étrangers à partir de champignons irradiés et mutants. Le jeune homme cherche un endroit propice pour déposer le mycélium qu'il a apporté. Il rencontre Kokopio qui devient son ami. Doué pour l'équitation depuis l'enfance, il se fait recruter comme futur jockey à l'hippodrome d'Ôi-city et s'y installe immédiatement pour suivre l'entraînement. Par l'intermédiaire de Kokopio, il rencontre Sanbonmatsu qui est en fait le propriétaire de son cheval de course et qui cherche à obtenir le champignon militaire. Yasô est invité au théâtre nô par le président de la société secrète et patriotique. Il lui donne le mycélium, mais sans la formule chimique nécessaire qui sera mise en jeu pour sa première course de chevaux.

⁴ Il s'agit du quartier Ôi 大井, connu aussi pour son hippodrome, dans l'arrondissement de Shinagawa-ku situé au sud de Tokyo au bord de la baie.

⁵ Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 2. Le terme fait partie du titre du chapitre 18.

⁶ 「語り部のロボット」 「語り部の、ロボット」 *Ibid.*, p. 42 et 306.

Saiko reste dans sa région natale. Dans sa jeunesse, elle a écrit un roman intitulé « Pays des champignons » (Kinoko no kuni きのこのくに)⁷, afin de recréer sur papier les parents qu'elle n'a pas connus. Son roman, enchâssé dans le récit principal, met en scène, de façon anachronique, la rencontre de ses parents imaginaires dans une forêt abandonnée en 2011. Pour aider son cousin Yasô à Tokyo, elle explore la capitale à distance en utilisant des outils informatiques et des représentants recrutés sur place. Elle visite en particulier le quartier de Saginomiya avec l'aide de Takanashi qui la présente à Agent Mizu. Celui-ci, intrigué par le roman de Saiko, en tire une production musicale : des chansons psychédéliques et un film de promotion. Avec le succès phénoménal des chansons, l'image du quartier Saginomiya devient inséparable de celle des champignons. Alors qu'Agent Mizu s'associe avec Sanbonmatsu, Saiko conçoit une suite à sa fiction, la transpose dans la réalité et rejoint les groupes d'autodéfense de Saginomiya pour protéger Yasô qui risque d'être poursuivi par la société patriotique.

Cowboy est un ancien garde du corps de yakuza dans une grande ville de la région sinistrée. À la suite de la catastrophe de 2011, il quitte son métier, rencontre Nukata Shingo⁸, un jeune homme qui était en train de secourir les chevaux rescapés sur la côte triplement dévastée. Il l'aide et devient plus tard une figure charismatique de Shima (l'Île), en tant que gardien de bœufs et vaches qui contribuent à la décontamination de vastes pâturages. Dans ses rêves, il revoit à répétition trois scènes issues de souvenirs réels, exactement telles qu'elles se sont déroulées : la rencontre avec Shingo en mars 2011 sur la côte, le suicide ultérieur de ce dernier et le massacre mystérieux, plus récent, de bœufs.

Luka a quitté le Japon en 2011. Après ses études à Paris, elle s'est installée en Provence et travaille comme biologiste spécialiste des champignons dans un laboratoire près d'Arles. Elle mène des recherches sous la tutelle de l'autorité militaire et réussit la culture d'une nouvelle espèce capable d'absorber des particules radioactives et de les neutraliser. À la fin du roman, un accident nucléaire survient sur une centrale entre Arles et Lyon. Luka confie alors le nouveau champignon à son amie Hélène, gardienne de troupeaux, qui part à cheval vers la centrale.

⁷ *Ibid.*, p. 2. Ce récit second constitue le chapitre 5, *ibid.*, 47-64.

⁸ 額田慎吾 Sur ce personnage, voir notre examen plus bas dans « 2.3. L'exploration graphique », p. 376-377.

1. Visions du futur

Si l'on ne peut pas l'enrayer, il faudra sûrement encore un milliard d'années.

Furukawa Hideo¹

Dans cette première partie, nous examinerons la vision du futur dans *Aruwa Shura* mais aussi dans d'autres romans d'anticipation post-catastrophe, pour mieux comprendre l'originalité du roman de Furukawa. La triple catastrophe de 2011 a profondément marqué les représentations du monde futur. À peine deux mois après le 11 mars², *Kamisama 2011* de Kawakami Hiromi avait imaginé un futur proche inquiétant, marqué par la pollution nucléaire. Mais c'est à partir de 2013 que l'on voit paraître plusieurs dystopies qui évoquent une société irradiée dans un futur proche ou lointain, faisant de la fiction un laboratoire des possibles. *Aruwa Shura* est exemplaire en tant qu'expérimentation de visions du futur. D'emblée, la préface présente le récit comme une « simulation »³, une mise en perspective de l'année 2026. Cependant, la vision du monde dans ce roman n'est pas spécifiquement négative par rapport à la réalité. En effet, le roman relate des événements désastreux passés ou annoncés comme l'abandon et l'oubli de la région sinistrée ou encore une nouvelle catastrophe nucléaire. Mais en même temps, il exprime une force créatrice et joyeuse à travers les aventures de ses jeunes personnages, qui se distingue de l'image sombre des dystopies. Nous interrogerons ici cette représentation ambivalente.

Tout d'abord, nous examinerons la notion de dystopie, puis quelques caractéristiques des dystopies post-Fukushima en survolant une dizaine de romans d'auteurs différents (1.1. La dystopie post-Fukushima). Nous aborderons ensuite *Aruwa Shura* pour analyser la vision du récit à travers la figure des dieux *Ashura* et la composition des chapitres (1.2. Une perspective transversale chez Furukawa). Nous traiterons enfin deux motifs centraux, l'archipel et les champignons, qui semblent tout

¹ 「これを食い止められなかったら、きっと、あと十億年にかかるわ」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, op. cit., p. 407.

² Précisément début mai 2011, lors de la parution du numéro de juin 2011 de la revue *Gunzô*.

³ 「シミュレーション」 *Ibid.*, p. 6.

particulièrement concentrer l'image du futur dans ce roman de Furukawa (1.3. L'archipel imaginaire).

1.1. La dystopie post-Fukushima

La dystopie et le catastrophisme

Nous utiliserons ici le terme « post-Fukushima » plutôt que celui de « post-catastrophe » pour désigner provisoirement les romans d'anticipation écrits après mars 2011. Il s'agira d'examiner les diverses représentations de l'impact du désastre nucléaire et de ses conséquences sans nous focaliser pour autant sur ce sujet, car la plupart des dystopies abordent la triple catastrophe sans en extraire la crise nucléaire. Pour la notion de dystopie, nous la renverrons à une projection négative du monde réel, en la distinguant de la contre-utopie ou de l'anti-utopie définies avant tout par leur opposition à l'idée d'utopie⁴. Le préfixe *dys-* exprime d'ailleurs une idée de difficulté, d'anomalie, de trouble ou de malformation⁵. Pourtant, comme le fait remarquer Laurent Bazin⁶, il existe un lien intrinsèque entre utopie et dystopie. En tant que notion littéraire, la dystopie paraît assez variable. Si elle peut constituer un sous-genre de la science-fiction, elle n'y est pas circonscrite. Clément Dessy en propose une définition très concise : « fiction d'anticipation rationnelle à valeur déceptive »⁷. On peut aussi citer trois caractéristiques générales : une temporalité complexe par rapport au moment d'écriture et de lecture ; un recours à une allégorie orientée vers le tragique, l'ironie ou l'humour ; et une valeur de contestation sociale contre le conformisme qui décrète que tout va bien⁸.

⁴ Voir Gregory Claeys et Lyman Tower Sargent, *The Utopia Reader*, New York: NYU Press, 1999, p. 1-2. Voir aussi la monographie plus récente de Gregory Claeys, *Dystopia: A Natural History*, Oxford: Oxford University Press, 2017.

⁵ Voir l'entrée : « dys- », *Le TLFi*, *op. cit.*

⁶ Laurent Bazin, *La Dystopie*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2019. Pour le rapprochement entre l'utopie et la dystopie, voir aussi Marc Atallah, « Utopie et dystopie : les deux sœurs siamoises », *Bulletin de l'Association F. Gonseth*, n° 148, juin 2011, p. 17-27. URL : https://www.fabula.org/atelier.php?Utopie_et_dystopie_deux_soœurs_siamoises (dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁷ Clément Dessy, « De la science-fiction à la dystopie », *Textyles* [en ligne] n° 48, 2016. DOI : 10.4000/textyles.2663. Pour une définition plus approfondie, voir Clément Dessy et Valérie Stiénon, « L'étude des imaginaires visuels de la dystopie : une introduction prospective », dans C. Dessy et V. Stiénon (dir.), *(Bé)vués du futur*, Villeneuve-d'Ascq : Septentrion, 2015, p. 11-34. DOI : 10.4000/books.septentrion.16532.

⁸ Voir Francesco Muzzioli, « Postface : Fins du monde. Configurations et perspectives du genre dystopique », *ibid.*, p. 283-296. DOI : 10.4000/books.septentrion.16566.

La dystopie, écrit Laurent Bazin, est « une vision du monde qui est aussi un mode de pensée », « une pensée de la mise en garde »⁹. On peut ici souligner la portée critique de la dystopie, en rapport avec la pensée catastrophiste contemporaine. Comme on le sait, Jean-Pierre Dupuy a théorisé le « catastrophisme éclairé »¹⁰ qui « consiste à *se projeter* dans l'après-catastrophe et à voir rétrospectivement en celle-ci un événement *tout à la fois nécessaire et improbable* »¹¹ afin d'empêcher un désastre futur. Citant Bergson, le philosophe ajoute : « l'évolution créatrice s'est doublée de sa part maudite, l'*évolution destructrice* »¹². La dystopie serait, d'une certaine manière, une pratique fictionnelle et efficace de cette pensée. Elle met en scène un futur impossible ou improbable comme passé nécessairement advenu dans le récit, ce qui permet de considérer une catastrophe future comme si elle était déjà à l'œuvre dans le présent. Ainsi, le roman de Furukawa présente une vision du monde mouvante aussi créatrice que destructrice¹³.

Dystopie et catastrophisme peuvent être interprétés comme une condamnation de l'avenir. C'est pourquoi le philosophe Michaël Fœssel considère la pensée catastrophiste comme une « forclusion du possible et de l'altérité (monde) au profit de l'effectif et du même (vie) »¹⁴, en soulignant la nécessité de défendre l'idée du monde en tant que totalité des possibles. Pourtant, le monde dont il parle demeure un concept abstrait¹⁵. La posture catastrophiste dans la dystopie littéraire renverrait à une ouverture du monde, dans la mesure où il s'agit d'imaginer non seulement les possibles, mais aussi les futurs impossibles. D'ailleurs, les dystopies classiques semblent continuer d'éclairer les ombres du monde présent¹⁶. Citons l'exemple d'une dystopie française, *Terminus radieux* (2014)¹⁷ d'Antoine Volodine, qui met en scène un monde post-nucléaire et

⁹ Laurent Bazin, *La Dystopie*, op. cit., p. 7 et 59.

¹⁰ Jean-Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé* (2002), Le Seuil, 2004 ; *Petite métaphysique des tsunamis* (2005), Le Seuil, 2015.

¹¹ Jean-Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé*, op. cit., p. 87.

¹² *Ibid.*, p. 145.

¹³ Voir notre analyse plus bas, « 1.2. Une perspective transversale chez Furukawa » et « 1.3. L'archipel imaginaire », p. 323-347.

¹⁴ Michaël Fœssel, *Après la fin du monde*, Le Seuil, 2012, p. 218.

¹⁵ À ce sujet, voir Catherine Coquio, « D'un ton anti-apocalyptique : *Après la fin du monde* de Michaël Fœssel et *Récit d'un désastre* de Michaël Ferrier », *Écrire l'histoire*, n° 15, 2015, p. 119-128. DOI : 10.4000/elh.610.

¹⁶ À ce sujet, voir l'article de journal de Gregory Claeys sur la popularité du genre dystopique : « Dystopie : Il existe un sentiment de ruine inédit depuis 1930 », *Le Monde*, 11 septembre 2017. URL : https://www.lemonde.fr/m-perso/article/2017/09/11/dystopies-il-existe-un-sentiment-de-ruine-inedit-depuis-1930_5183928_4497916.html (dernière consultation le 14 septembre 2022).

¹⁷ Antoine Volodine, *Terminus radieux*, Le Seuil, 2014.

post-révolutionnaire dans un style à la fois onirique et réaliste, mêlant le tragique et l'humour. Il y a des points communs entre cet auteur et Furukawa ainsi : la dimension à la fois mythologique et historique du récit, l'exploration du dispositif de fiction, la narration polyphonique, le cadre spatio-temporel complexe, etc. Mais *Aruiwa Shura* tout comme les autres romans de notre auteur ne relève ni du tragique ni de la mélancolie. Il dégage une force ardente et batailleuse, mêlée à une exaltation jubilatoire de la création dans un monde post-catastrophe.

Un aperçu de la dystopie post-Fukushima

Pour avoir un aperçu des dystopies après mars 2011, nous allons aborder une dizaine de romans qui nous paraissent représentatifs. Ils figurent parmi les romans intégrés dans notre liste sélective à partir des trois critères que nous avons adoptés¹⁸. Nous rappelons que notre choix de romans post-catastrophe, dystopiques ou non, se base avant tout sur les travaux critiques en japonais, notamment sur les deux ouvrages de Kimura Saeko. Lorsque le roman en question est traité ou mentionné dans leurs travaux, nous les citerons dans une note infrapaginale. Nous n'avons pas repéré d'étude consacrée entièrement à la « dystopie » dans les travaux sur la littérature post-catastrophe au Japon. Cependant, de nombreux ouvrages ou articles traitent des visions dystopiques. La dizaine de romans post-catastrophe que nous avons sélectionnés a été éditée en livre entre 2013 et 2018. Ils ne sont pas catégorisés dans le genre de la science-fiction sur le plan éditorial. La plupart d'entre eux ont d'abord paru dans une revue de l'art littéraire (*bungei*). Leurs auteurs n'ont jamais ou très peu écrit auparavant de récit d'anticipation ou de science-fiction. Nous les citerons en les classant dans trois grandes catégories selon qu'ils traitent de la guerre, des catastrophes en série ou encore du personnage de l'enfant victime¹⁹.

Une première hypothèse est que la triple catastrophe aurait réactivé la mémoire de la Seconde Guerre mondiale, le plus grand désastre du Japon moderne, selon la réception commune. On peut le remarquer en particulier dans plusieurs romans écrits par des écrivains relativement âgés, comme *Aoi Hana* (La fleur bleue) (2013)²⁰ de Henmi Yô ou

¹⁸ Voir l'état de l'art, *supra*, p. 55-60. Rappelons les trois critères : 1) publication en format de livre avant 2018, excepté pour quelques œuvres parues en 2018 ; 2) priorité accordée au roman plutôt qu'au recueil de nouvelles ; 3) lien plus ou moins manifeste entre l'œuvre et la catastrophe.

¹⁹ Pour la référence bibliographique, nous renverrons à la liste dans l'état de l'art, en indiquant la page correspondante dans une note infrapaginale qui accompagne le titre d'œuvre.

²⁰ Pour la référence bibliographique, voir *supra*, p. 55. Nous avons déjà cité ce roman au sujet de la temporalité post-catastrophe, voir le chapitre II, *supra*, p. 222.

Hangenki o iwatte (Joyeux anniversaire, la demi-vie) (2016)²¹ dernière œuvre publiée de vivant de Tsushima Yûko. Ces romans peignent un enlisement du Japon post-catastrophe dans une situation de guerre sans issue et sans aucune possibilité de résistance ou de révolte. Dans le récit de Henmi, le narrateur autodiégétique d'âge moyen raconte son errance délirante en quête de drogue après la perte de ses proches, dans les ruines d'un désastre et d'une guerre génocidaire²². Dans le récit de Tsushima, la narratrice assez âgée, ici aussi autodiégétique, décrit une société fasciste et militaire qui, trente ans après 2011, travaille à effacer la mémoire de la catastrophe nucléaire et à éliminer les minorités ethniques. Kimura Saeko souligne la portée critique de ce roman en tant que « récit de l'exclusion »²³. Les romans de Henmi et de Tsushima rappelant la folie collective pendant la dernière guerre semblent interroger les limites de la lucidité individuelle dans une société brisée et manipulée. Ils recourent à l'ironie et à l'humour noir, comme le suggèrent les titres²⁴. S'ils expriment l'absence d'espoir pour le futur, ce serait, selon Nakagawa Shigemi, pour inciter le lecteur à « relier le présent à l'espoir »²⁵.

Pour le schéma de la catastrophe en série, on peut citer trois romans. Le premier est *Iwaba no ue kara* (Du haut de la paroi rocheuse) (2017)²⁶ de Kurokawa Sô. Il relate l'aventure d'un jeune héros dans un Japon de 2045, remilitarisé juste cent ans après la dernière guerre. Le pays est confronté à de multiples désastres comme le dérèglement solaire, la pollution de déchets nucléaires enterrés, la menace de l'intelligence artificielle, l'attaque terroriste dans une centrale, etc. Le style réaliste évoque ce futur comme une projection directe du Japon réel²⁷. Le deuxième roman est *Katasutorofu mania = The Catastrophe Mania* (2017)²⁸ de Shimada Masahiko. Il raconte également l'aventure d'un jeune héros dans un Japon menacé par une pandémie, un cataclysme solaire, la tyrannie

²¹ Pour la référence bibliographique, voir *supra*, p. 60.

²² Voir l'analyse de Kimura Saeko, *Shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 203-210.

²³ 「排除の物語」 Kimura Saeko, *Sonogo no shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 65-70. Sur ce roman de Tsushima, voir aussi Haga Kôichi, *Posuto <3.11> shôsetsuron*, p. 287-291 ; Kawamura Minato, « Hikari to no tatakai », *art. cit.*, p. 161-162.

²⁴ Le titre de Henmi évoque *La Fleur bleue* de Novalis. Celui de Tsushima est une allusion explicite à la demi-vie du césium 137 qui est d'environ trente ans.

²⁵ « [I] faut relier le présent à l'espoir. » 「今を希望に繋げなければならない」 Nakagawa Shigemi, *Sensô o yomu* 『戦争をよむ』 (Lire les guerres), Iwanami shoten, 2017, p. 186.

²⁶ Pour la référence bibliographique, voir *supra*, p. 57.

²⁷ Voir Ikezawa Natsuki, « Ima kara nijûnananen-bun no gaisô » 「今から二十七年分の外挿」 (Extrapolation pour les vingt-sept années à venir), *Nami*, mars 2017, p. 44. URL : <https://www.shinchosha.co.jp/book/444408/> (dernière consultation le 14 septembre 2022). Ce roman est traité dans l'ouvrage de Kuroko Kazuo, *Genpatsu bungakushi-ron*, *op. cit.*, p. 218-224.

²⁸ Pour la référence bibliographique, voir *supra*, p. 59.

de l'intelligence artificielle, etc. Mais à la différence de Kurokawa, Shimada jette un œil parodique et ironique sur la consommation de catastrophes dans le monde virtuel²⁹. En effet, le titre renvoie au jeu vidéo préféré du héros, avant qu'il soit confronté aux catastrophes réelles. On peut ici remarquer le thème ludique, comme si l'homme n'était qu'un jouet devant l'enchaînement des désastres. Ce thème est aussi souligné dans le troisième roman que l'on citera ici, *Daichi no gēmu* (Le jeu de la terre) (2013)³⁰ de Wataya Risa, qui met en scène des étudiants dans un Japon sinistré : ils s'enferment dans leur campus à la veille d'un nouveau désastre, pour préparer une révolution qui s'avère dérisoire. Ce récit rappelle avec ironie l'échec du mouvement étudiant dans le passé. Mais il peut aussi évoquer, d'une certaine manière, le mouvement anti-nucléaire après le 11 mars, rapidement essoufflé ainsi que le remarque Kimura Saeko³¹. Comme dans les romans de Henmi et de Tsushima, l'Histoire semble se répéter tel un jeu ironique.

Le troisième thème, l'enfant victime, est avant tout lié à la pollution nucléaire. On peut d'abord citer deux romans. L'un est *Beddo saido mādā kēsu = BEDSIDE MURDERCASE* (2013)³² de Satō Yūya. Il peint une société lointaine, à quelque mille années d'ici, dans laquelle les bébés difformes seraient supprimés. Si le lecteur pense d'abord à la pollution nucléaire, il apprend à la fin que les malformations sont dues aux additifs alimentaires. Le roman montre l'aveuglement des gens face aux multiples dangers invisibles qui ne se limitent pas au nucléaire³³. *Borādobyō* (La maladie de bollard) (2014)³⁴ de Yoshimura Man.ichi montre également un aveuglement général, mais ici volontaire, consensuel et marqué par le communautarisme³⁵. La narratrice autodiégétique raconte son enfance dans une ville côtière vraisemblablement contaminée par le nucléaire. Le patriotisme y est obligatoire, la maladie et la mort d'enfants sont étouffées sous le silence. Le récit peint la pression ambiante, la censure, à travers une

²⁹ Voir Kojima Hideo, « Aironi ni michita nigai kusuri » 「アイロニーに満ちた苦い薬」 (Le médicament amer plein d'ironie), *Nami*, juin 2017, p. 16-18. URL : <https://www.shinchosha.co.jp/book/362209/> (dernière consultation le 14 septembre 2022). Notons que le roman est d'abord publié en feuilleton sous un titre différent, « Reimeiki no haha » 「黎明期の母」 (La mère de l'aube).

³⁰ Pour la référence bibliographique, voir *supra*, p. 60.

³¹ Kimura Saeko, *Shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 209 (note 18). La critique mentionne très rapidement ce roman dans la note qui accompagne son analyse du roman de Henmi Yō.

³² Pour la référence bibliographique, voir *supra*, p. 59.

³³ Voir l'analyse de Kimura Saeko, *Shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 213-217.

³⁴ Pour la référence bibliographique, voir *supra*, p. 60.

³⁵ Voir l'analyse de Kimura Saeko, *Sonogo no shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 59-65, et également celle de Chiba Kazumiki, *Gendai bungaku wa "shinsai no kizu" o iyaseru ka*, *op. cit.*, p. 57-73.

narration non fiable qui restreint la vision narrative et filtre des informations. Les romans de Satô et de Yoshimura dressent ainsi un tableau critique d'une sorte d'unanimisme dans la société post-catastrophe.

Toujours en lien avec le motif de l'enfant, on peut encore relever celui de la procréation dans trois romans d'auteurs féminins : *Shômetzu sekai* (Le monde qui disparaît) (2015)³⁶ de Murata Sayaka, *Ôkina tori ni sarawarenai yô* (Pour ne pas être emporté par le grand oiseau) (2016)³⁷ de Kawakami Hiromi et *TIMELESS* (2018)³⁸ d'Asabuki Mariko. Avec des intrigues et dans des styles certes très différents, ils abordent tous les questions de la procréation dissociée de l'amour, de l'évolution de la famille en tant qu'institution, et de la porosité des frontières entre espèces ou genres. L'événement de 2011 y apparaît en filigrane ou très vaguement en arrière-plan. On peut donc hésiter à les qualifier de romans post-Fukushima : leur rapport avec la catastrophe paraît aussi incertain, diffus ou dilué que ses effets latents sur la vie dans le futur.

Comme nous venons de le voir très rapidement, la dystopie post-Fukushima diffère clairement de la dystopie classique. Elle ne vise pas un régime politique ou une idéologie particulière, mais plutôt le désarroi d'une société face au désastre. En outre, elle semble viser à dépasser les questions locales pour soulever de grandes questions comme celle de la répétition de l'Histoire, de l'accumulation de catastrophes complexes, de la transformation des modes de vie humains. Sur des plans différents, ces romans présentent trois caractéristiques communes : présence récurrente de protagonistes jeunes, voire d'enfants, recours à l'allusion pour éviter une référence trop explicite à l'événement réel et choix délibéré de l'humour et de l'ironie sans passer par le registre du tragique. Trois autres romans nous intéressent cependant davantage : il s'agit d'*En éclairneur* (2014)³⁹ de Tawada Yôko, *Baraka* (2016)⁴⁰ de Kirino Natsuo et *Aruwa Shura* (2016) de Furukawa. Ils concentrent plus ou moins les trois caractéristiques que nous venons de relever. Mais ils se distinguent des autres romans cités en amont par trois points : mise en scène de protagonistes de différentes générations, multiplicité de points de vue narratifs et ambivalence entre dystopie et utopie tout particulièrement dans les romans de Tawada et de Furukawa.

³⁶ Le roman ne figure pas dans la liste, mais il est cité dans une note infrapaginale dans l'état de l'art, voir *supra*, p. 79 (note 260).

³⁷ Pour la référence bibliographique, voir *supra*, p. 56 (note 126).

³⁸ Pour la référence bibliographique, voir *supra*, p. 55.

³⁹ Pour la référence bibliographique, voir *supra*, p. 60.

⁴⁰ Pour la référence bibliographique, voir *supra*, p. 57.

Trois romans représentatifs

En éclaireur (2014) de Tawada est d'abord publié en revue à l'été 2014, avant d'être édité en livre, la même année, avec quatre nouvelles de l'auteur. Le roman, traduit en une dizaine de langues, et étudié par plusieurs critiques⁴¹, est considéré comme représentatif de la dystopie post-Fukushima, en particulier pour sa dimension allégorique⁴². Le narrateur extradiégétique et hétérodiégétique raconte la vie d'un grand-père centenaire, Yoshirô, avec son petit-fils malade, Mumei, environ un demi-siècle après un grand désastre au Japon. Dans ce pays pollué et fermé au reste du monde, il n'y a plus ni voiture ni Internet et il est interdit d'utiliser les langues étrangères. En un sens, il s'agirait d'une utopie libérée de l'impératif du progrès technologique ainsi que de la concurrence globalisée. D'un autre côté, on peut voir ce roman comme la dystopie d'un univers privé de liberté d'expression. La vie des personnes les plus fragiles est menacée par la pollution des éléments indispensables à la survie comme l'air, l'eau, les aliments. Les enfants naissent malades, tandis que les personnes âgées ne peuvent mourir. Mais le pessimisme de la dystopie est contrebalancé par les deux protagonistes qui entretiennent une relation heureuse, décrite dans un style léger, ludique et surtout truffé de jeux de mots. Le titre du roman « Kentôshi » (*En éclaireur*) en est un bon exemple, puisqu'il s'agit d'un néologisme qui évoque son homonyme, transcrit avec des *kanji* différents⁴³, désignant les officiels japonais envoyés en mission en Chine à l'époque des Tang. Alors que Yoshirô écrit justement un roman sur ces ambassadeurs historiques, Mumei est sélectionné pour devenir un émissaire secret envoyé à l'étranger. La conclusion est suspendue : le garçon plonge dans l'obscurité, révélant la double signification de son nom : « sans nom et sans lumière »⁴⁴. Cette obscurité pourrait renvoyer à l'absence d'espoir tout autant qu'à l'oubli

⁴¹ Citons notamment Kimura Saeko, *Sonogo no shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 84-92 ; Haga Kôichi, *Posuto <3.11> shôsetsuron*, *op. cit.*, p. 237-257.

⁴² Voir Fujiwara Dan, « Tawada Yôko no shinsaigo shôsetsu ni okeru anji to shite no shinsai » 「多和田葉子の震災後小説における暗示としての震災」 (La catastrophe comme allusion dans les romans post-catastrophe de Tawada Yôko), dans Kimura S. et A. Bayard-Sakai (dir.), *Sekai bungaku to shite no <shinsaigo bungaku>*, *op. cit.*, p. 77-103.

⁴³ Le néologisme 献灯使 *kentôshi* se prononce comme le mot 遣唐使 qui désigne les missionnaires japonais officiels envoyés dans la Chine des Tang entre les VII^e et IX^e siècles.

⁴⁴ Les *kanji* de son nom 無名 signifient littéralement « sans nom ». Son homonyme, *mumei* 無明 qui se lit plus généralement *mumyô*, signifie littéralement « sans lumière », mais désigne surtout l'ignorance au sens bouddhique. Voir l'entrée : « mu-myô » む-みょう 無明, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

dans lequel risque de sombrer la catastrophe nucléaire de 2011⁴⁵. Mais dans le roman de Tawada, la créativité linguistique pointe aussi l'espoir⁴⁶ et ainsi de nouveaux liens et de nouvelles perspectives se dessinent dans l'univers post-catastrophe.

Baraka (2016) de Kirino est un roman qui appartient au genre de la fiction à suspense. L'ouvrage de quelque six cent cinquante pages alterne plusieurs intrigues parallèles mettant en scène une quinzaine de personnages dans une période allant de 2011 à 2019. L'écriture qui a débuté peu après le 11 mars⁴⁷ part d'une hypothèse, plausible à l'époque, d'une explosion de quatre réacteurs à Fukushima qui contaminerait une grande partie de l'Est du Japon. Au moyen d'une narration extradiégétique et hétérodiégétique à focalisation multiple, le récit retrace les expériences respectives des personnages d'un triple désastre. Comme *En éclaireur*, *Baraka* met en scène un couple composé d'un grand-père et de son petit-enfant. La petite fille, dénommée Baraka, est née de parents immigrés brésiliens, a été vendue et achetée puis abandonnée dans une région irradiée, avant d'être recueillie par son grand-père adoptif. Après une opération d'un cancer de la thyroïde, elle devient malgré elle un symbole utilisé à la fois par le camp anti-nucléaire et le camp pro-nucléaire. Le roman de Kirino aborde de nombreux problèmes sociaux comme la domination du pouvoir politico-économique, le harcèlement par les réseaux

⁴⁵ Dans un court article daté de mai 2014, peu avant la première parution du roman, Tawada désigne le récit de Minamata écrit par Ishimure Michiko, *Kukai jôdo* (Mer de douleur, Terre pure) (1969), comme une œuvre exemplaire par sa résistance au silence et à l'oubli. Elle en cite un passage en exergue : « L'injonction ambiante étant d'oublier définitivement la maladie de Minamata et de l'enfouir dans un passé qui ne serait jamais élucidé, le garçon, seul abandonné de tous, était condamné à s'enfoncer lentement dans cette nuit profonde qui ne le recouvrait encore qu'à moitié. » 「水俣病を忘れ去らねばならぬとし、ついに解明されることのない過去の中にしまいこんでしまわねばならぬとする風潮の、半ばは今もずるずると埋没してゆきつつあるその暗がりの中に、少年はたったひとり、とりのこされているのであった。」 Tawada Yôko, « Tawada Yôko », (*Web Iwanami*, 5 mai 2013), dans Iwanami shoten henshûbu (dir.), *San ichi ichi o kokoro ni kizande 2015* 『3. 11 を心に刻んで 2015』 (Le 11 mars gravé dans le cœur, 2015), Iwanami shoten, coll. Iwanami Booklet, mars 2015, p. 20-21. Le passage cité par Tawada se situe à la fin de la première partie du premier chapitre de *Kukai jôdo*, dans lequel il est question d'un garçon victime de Minamata. Le grand-père et le petit-fils dans *En éclaireur* font écho, d'une certaine manière, aux deux personnages dépeints dans le quatrième chapitre du récit d'Ishimure, de même que la description du corps de Mumei rappelle les symptômes des enfants victimes de Minamata. Toutefois, la portée allégorique du roman de Tawada ne saurait être réduite à cette seule référence, elle s'élargit vers des rapprochements possibles avec de multiples catastrophes. Pour la référence bibliographique de l'œuvre d'Ishimure Michiko, voir l'état de l'art, *supra*, p. 83 (note 278).

⁴⁶ À ce sujet, voir Nozaki Kan, « Disutopia o yorokobashiku ikiru : Tawada Yôko *Kentôshi* » 「ディストピアを悦ばしく生きる : 多和田葉子『献灯使』」 (Vivre la dystopie avec joie : Tawada Yôko, *En éclaireur*), *Gunzô*, décembre 2014, p. 306-307. URL : <https://gunzo.kodansha.co.jp/27916/38718.html> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁴⁷ Le premier texte en feuilleton a paru début juillet 2011 dans *Shôsetsu Subaru* du numéro d'août 2011.

sociaux, l'exploitation d'ouvriers étrangers dans la zone irradiée, la traite internationale d'enfants, le racisme, la misogynie, etc. Le mal systémique semble s'exprimer à travers la mise à l'épreuve systématique de la protagoniste par une narration qui enchaîne sans répit péripéties et conflits. Même si l'épilogue rédigé pour l'édition en livre laisse entrevoir une lueur d'espoir, le futur proche représenté dans *Baraka* reste une dystopie sans ambiguïté aucune.

Par rapport à ces deux romans, *Aruiwa Shura* de Furukawa présente plusieurs points comparables. Comme dans le récit de Tawada, il met en avant le thème de l'île, une vision ambivalente du futur qui n'est pas tout à fait décevante, une fin de l'histoire demeurée en suspension. En particulier, le roman de Furukawa présente aussi une proportion importante de métaphores, de néologismes, de récits enchâssés, en suggérant que la création linguistique et fictionnelle constitue une source d'espoir. Pourtant, ce récit n'est pas aussi allégorique ni aussi synthétique qu'*En éclairer* de Tawada. Il se réfère directement à la catastrophe de 2011, en présentant une vision conflictuelle et tumultueuse du monde à travers de multiples actions, péripéties, rebondissements, à l'opposé d'un monde pacifique ou apaisé. À cet égard, on peut le rapprocher de *Baraka* de Kirino. Les deux romans présentent d'ailleurs plusieurs points communs : la narration parallèle des intrigues mettant en scène une dizaine de personnages ; le recours au suspens attisant la curiosité du lecteur ; avec en toile de fond une hypothèse qui évoque la méthode de l'histoire contrefactuelle⁴⁸. Toutefois, à la différence du roman de Kirino, *Aruiwa Shura* s'apparente aussi à la science-fiction, parce qu'il traite de la technologie future. Ce qui le distingue de tous les autres romans serait la mise au premier plan d'êtres non humains, la discontinuité du récit et l'exploration des ressorts fictionnels tels que les récits en abyme ou les intrigues secondaires. Nous allons maintenant examiner son caractère le plus distinctif, à savoir sa composition originale articulée autour du motif de l'archipel.

1.2. Une perspective transversale chez Furukawa

La figure des dieux Ashura

Le roman de Furukawa construit une perspective transversale dans laquelle se recourent des mondes différents. On peut d'emblée interroger la signification du titre :

⁴⁸ Sur l'approche contrefactuelle en histoire, voir notamment Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou, *Pour une histoire des possibles*, Le Seuil, 2016.

Aruiwa Shura no jûokunen (Soit un milliard d'années des dieux *Ashura*), qui évoque un univers cosmique, religieux et mythologique avec en même temps un mouvement d'oscillation. C'est en effet une phrase incomplète sans sujet, thème ou prédicat. Le premier terme, « *aruiwa* » (ou, ou bien, soit) renvoie aussi bien à un adverbe de probabilité qu'à une conjonction de coordination disjonctive qui implique une alternative entre deux ou plusieurs possibilités⁴⁹. Dans les deux cas, *aruiwa* exprime une alternative, une incertitude. Le deuxième terme, « *Shura* » (dieux *Ashura*), est un abrégé d'*Ashura* désignant dans la cosmologie bouddhique les demi-dieux belliqueux qui, déchus du monde céleste, errent entre le monde humain et le monde animal⁵⁰. Les *Ashura* sont les êtres de contradiction à la fois divins, diaboliques, humains et bêtes⁵¹. Aujourd'hui, le mot *shura* renvoie de manière générale à l'idée d'un conflit sans fin, d'une situation éprouvante comme dans l'expression idiomatique : « *shura-ba* » (lieu de bataille, scène sanglante)⁵². Il existe dans le théâtre nô un genre appelé « *shura-mono* » ou « *shura-nô* », mettant en scène un guerrier mort qui revient raconter sa dernière épreuve⁵³. Enfin, le dernier terme contenu dans le titre, « *jû-oku-nen* » (un milliard d'années), peut évoquer la demi-vie nucléaire, car la fin du roman fait écho au titre.

Lorsque l'accident nucléaire survient en France, entre Lyon et Arles, il est aussi soupçonné d'être à l'origine d'une attaque terroriste⁵⁴. Luka confie à Hélène le champignon capable de neutraliser la radiation nucléaire :

« Si l'on ne peut pas l'enrayer, il faudra sûrement encore un milliard d'années. »

⁴⁹ Voir l'entrée : « *aru-i-wa* », ある-い-わは 或, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

⁵⁰ *Ashura* 阿修羅 vient d'*Asura* en sanscrit. Dans la cosmologie bouddhiste, il existe six Voies où les êtres sensibles répètent la réincarnation d'après leurs karmas : le monde des dieux célestes (*tenjô* 天上) ; le monde des êtres humains (*ningen* 人間) ; le monde des demi-dieux belliqueux (*shura* 修羅) ; le monde des animaux (*chikushô* 畜生) ; le monde des êtres faméliques (*gaki* 餓鬼) ; le monde des enfers (*jigoku* 地獄). Dans le bouddhisme primitif, les *Ashura* font partie des dieux célestes. Voir notamment Erika Peschard-Erlih, « La mort des Dieux : étude iconographique de peintures sur la Destinée des Dieux. » *Ebisu*, n° 1, 1993, p. 71-88 (p. 72). DOI : 10.3406/ebisu.1993.1578. Aussi Yamamoto Satomi, « De la Voie des esprits démoniaques à la Voie des titans. Reconsidération sur les peintures talismaniques », trad. François-Karl Gschwend, *Perspective*, 1/2020, p. 167-188. DOI : 10.4000/perspective.18343.

⁵¹ Dans la mythologie hindouiste, ils renvoient à des titans démoniaques. Mais dans le bouddhisme japonais, ils sont représentés sous une figure parfois ambivalente comme dans la statue célèbre, conservée au temple Kôfuku-ji, qui a un corps monstrueux avec six bras et trois visages, mais qui arbore une expression sereine et harmonieuse.

⁵² Voir l'entrée : « *shura-ba* » しゅら-ば 修羅場, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

⁵³ Voir l'entrée : « *shura-mono* » しゅら-もの 修羅物, *ibid.* Concernant le théâtre nô, voir entre autres Jean-Jacques Tschudin, « Quatrième partie : émergence et âge d'or du nô », *Histoire du théâtre classique japonais*, *op. cit.*, p. 159-242.

⁵⁴ « [L]a rumeur que c'est une attaque terroriste court aussi de tous côtés ». 「いっさいはテロであるとの情報も飛び交い」 Furukawa Hideo, *Aruiwa Shura*, *op. cit.*, p. 406.

La surface terrestre prendra chimiquement et biologiquement l'aspect d'un champ de ruines "d'après-défaite". Sur toute la surface, sans aucun doute. Mais si seulement on pouvait prouver l'efficacité de ceci. Si l'on pouvait le montrer. Maintenant...

Hélène tourne son regard dans la direction du nord, au sud de Lyon, deuxième plus grande ville de France. Le vent ne souffle pas encore. Pas jusqu'ici en Camargue.⁵⁵

La conclusion du roman montre le futur suspendu entre deux possibilités : soit la dévastation de la Terre, soit son sauvetage. L'expression « après-défaite » (*haisen-go*), mise entre guillemets par le narrateur, évoque les ruines laissées par un bombardement ou une bombe atomique et en même temps l'usage d'une nouvelle arme nucléo-biochimique dans une attaque terroriste. La narration au présent et les déictiques que nous soulignons expriment l'imminence du danger. La mention d'« un milliard d'années » peut ici faire penser au temps géologique et planétaire comme un futur extrêmement éloigné, mais aussi à une époque très reculée comme celle de l'apparition des premières formes de vies sur la Terre.

Rappelons que le titre de ce roman a une dimension intertextuelle. Il s'agit en fait d'une expression empruntée à Miyazawa Kenji, tirée du poème « Préface » de son célèbre recueil, *Printemps et Ashura* (1924)⁵⁶. On remarque d'ailleurs le rythme poétique en japonais, composé de sept-cinq mores : *a-ru-i-wa shu-ra-no / ju-u-o-ku-nen*. Après la catastrophe, l'œuvre de Kenji a fait l'objet de nombreuses relectures, non seulement par Furukawa, mais aussi par de nombreux auteurs ou critiques⁵⁷. *Printemps et Ashura* est lié

⁵⁵ 「「これを食い止められなかったら、きっと、あと十億年にかかるわ」 / ケミカルに、バイオロジカルに、地上は“敗戦後”の様相になってしまっ。あらゆる大地が、必ず。でも、これさえ有効だと示せば。示すことができれば。今——。 / エレンは北の方角を、フランス第二の都市であるリヨンの南を見据えている。風はまだ吹いていない。ここカマルグには吹き寄せていない。」 *Ibid.* Nous soulignons.

⁵⁶ Miyazawa Kenji, « Préface », *Printemps et Ashura*, *op. cit.*, p. 8-13. Pour la référence bibliographique et sur l'auteur, voir l'introduction de cette thèse, *supra*, p. 16 (note 36). Voir une étude en français sur ce recueil, qui porte aussi sur le poème de la « Préface » : Yamamoto Akihiko, « Un moi électrique - *Le Printemps et Ashura* de Kenji Miyazawa », dans E. Benoît (dir.), *Soi disant - Poésie et empêchements*, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2014, p. 247-256. DOI : 10.4000/books.pub.8765. Voir aussi l'étude sur l'œuvre de Miyazawa Kenji en rapport avec la littérature post-catastrophe : Chiba Kazumiki, *Gendai bungaku wa "shinsai no kizu" o iyaseru ka*, *op. cit.*, p. 135-187 (le chapitre IV).

⁵⁷ Voir par exemple la revue *Yuriika* : « Tokushû : Miyazawa Kenji - Tôhoku, daichi to inori » 「特集 : 宮沢賢治 - 東北、大地と祈り」 (Numéro spécial : Miyazawa Kenji - Tôhoku, terre et prière), *Yuriika*, juillet 2011, p. 61-233 ; et la revue *Bungei* de hors-série : *Miyazawa Kenji : Shura to kyûsai : botsugo hachijûnen* 『宮沢賢治 : 修羅と救済 : 没後 80 年』 (Miyazawa Kenji : *Shura* et le salut : quatre-vingtième anniversaire de sa disparition), *Bungei bessatsu*, septembre 2013. Dans cette édition spéciale, on peut lire une interview de Furukawa Hideo et Suga Keijirô, « Hadô suru kotoba : Kenji o, *Ginga tetsudô no yoru o ikinaosu tabi* » 「波動する言葉 : 賢治を、「銀河鉄道の夜」を生きなおす旅」 (Mots qui ondulent : un voyage pour revivre Kenji, *Train de nuit dans la Voie lactée*), *ibid.*, p. 32-47.

à deux catastrophes pour le poète : la mort de sa sœur cadette en 1922 et le séisme du Kantô en 1923. Il révèle un monde contradictoire, animé par des forces opposées comme le bien et le mal, la lumière et l'ombre⁵⁸. Le poème éponyme illustre cette contradiction à travers une tension entre le printemps lumineux et *Ashura* tourmenté – lequel est un autoportrait du poète qui voit en lui coexister la divinité, l'humanité et l'animalité⁵⁹.

Peu après la catastrophe, Furukawa a publié l'enregistrement en CD de la lecture de poèmes de Kenji, *Haru no saki no haru e*, en notant dans la postface :

Et puis *Shura* est ce qui existe dans l'« entre-deux », entre hommes et animaux. Nous devons prendre conscience de ces « entre-deux » infinis et innombrables par rapport à ce qui s'est produit lors de la catastrophe, à ce que nous avons provoqué en tant que désastre humain.⁶⁰

On peut ici rappeler la nuance entre les *Ashura* qui évoquent plutôt un être ou une figure et les *Shura* qui se rapportent plutôt à un état ou à une situation. Le terme « *hazama* », traduit ici par l'entre-deux, désigne le ravin, l'interstice⁶¹. Pour mieux comprendre ce propos assez abstrait de Furukawa, on peut citer Suga Keijirô, le premier à lui avoir proposé d'enregistrer la lecture. Dans son bref texte, « Devenons *Shura* »⁶², il interprète les *Shura* de Kenji comme des êtres qui « traversent en diagonale » toutes les sphères hétérogènes du monde, cherchant à « dissoudre le contour de l'humain et le transformer »⁶³. Les *Shura* renverraient ici à une sorte de disposition transversale

⁵⁸ Voir notamment l'article d'Andô Reiji, « Sabaki to ketsubetsu suru tame ni » 「裁きと決別するために」 (Pour en finir avec le jugement), *Gendai shisô*, n° 39, hors-série, septembre 2011, p. 195-201.

⁵⁹ Voir la note d'Amazawa Taijirô, éditeur : Miyazawa Kenji, *Shinpen Miyazawa Kenji shishû* 『新編宮沢賢治詩集』 (Recueil de poèmes de Miyazawa Kenji, nouvelle édition), Shinchôsha, 1991, p. 382.

⁶⁰ 「そして修羅とは、人間と動物たちの「はざま」にあるものです。震災で起きてしまったこと、やがて人災として起こしてしまった物事に対して、僕たちは無限無数の「はざま」を意識しなければならない。」 Furukawa Hideo et Miyazawa Kenji, *Haru no saki no haru e*, *op. cit.*, p. 44.

⁶¹ Voir l'entrée : « *haza-ma* », はざ-ま 狭間・迫間, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

⁶² Suga Keijirô, « *Shura ni narô* » 「修羅になろう」 (Devenons *Ashura*), *Sutorenjiografi* 『ストレンジオグラフィ＝Strangeography』, Sayûsha, novembre 2013, p. 164-169.

⁶³ « On est obligé de penser que la réalité que nous vivons est une, que toutes les autres sphères (ou strates) coexistent en même temps dans cette sphère (strate). C'est cette même réalité que les *Shura*, par exemple, traversent eux aussi en diagonale. En tant qu'humains et en tant qu'animaux. » « Les *Shura* sont ceux qui guettent cette occasion [de changer notre relation à la vie] pour dissoudre le contour de l'humain et le transformer. Et ceux qui guettent cette occasion, c'est toi, c'est moi. » 「われわれが生きる現実は一ひとつであり実際にはこの現実の圏（ないしは層）にあらゆる他の圏（ないしは層）が同時に共存すると考える以外にないだろう。この現実を、たとえば修羅も、斜めに横切ってゆく。ヒトとして、同時に、畜生として。」 「修羅とはヒトの輪郭を解消し作り替えるために、その機会を待ちかまえている者のことだ。待ちかまえている、きみやおれのことだ。」 *Ibid.*, p. 167 et 169. Voir aussi l'interview que nous venons de citer : Furukawa Hideo et Suga Keijirô, « *Hadô suru kotoba* », *art. cit.*, p. 45.

permettant de reconfigurer la vision humaine du monde. On trouve en effet une telle vision dans le poème « Préface » de Kenji : le « je » est « un corps complexe, un composé de tous les spectres – qui avec les paysages et chacun des êtres clignote sans cesse »⁶⁴. La structure d'*Aruwa Shura* évoque aussi un « corps complexe » (*fukugôtai*), une perspective transversale avec de nombreux épisodes, avec des images et des voix qui semblent créer un système de correspondances.

La figure des *Ashura* dans le roman de Furukawa n'est pas mélancolique comme dans le recueil de Kenji, mais plutôt ludique. Le récit commence par une brève préface : « — Bien le bonjour à vous *Ashura* qui lisez le *livre-fiction*. / On commence justement une simulation. Regardez. »⁶⁵ C'est une préface fictionnelle et auctoriale selon la classification de Genette⁶⁶. Le narrateur, avec sa salutation : « Bien le bonjour » (*Gokigen.yô*) et son invitation : « Regardez » (*Goran*), introduit son récit tel un spectacle. Le terme « simulation » (*shimiyurêshon*) évoque alors un jeu de simulation, comme dans un jeu vidéo, par exemple. De cette façon, la préface encadre tout le récit en tant qu'expérimentation fictionnelle du futur proche. Mais en même temps, elle tend à brouiller les frontières entre la réalité et la fiction. Car l'hybridation des deux termes : « *livre-fiction* » (*hon/fikushon*), assimile l'objet physique à l'univers imaginaire. On peut ici rappeler la préface d'*Alors Belka* (2005), qui met en cause explicitement la distinction entre réalité et fiction : « *Vous autres, vous appelez ça de la fiction. / Et moi, je serai d'accord. Oui, mais de quoi est fait le monde selon vous, sinon de fiction ?* »⁶⁷. La préface d'*Aruwa Shura* paraît plus subtile. C'est le narrataire qui est renvoyé aux *Ashura* lisant le livre-fiction. La critique Kuramoto Saori pense que cette préface est une ironie envers les hommes qui ne cessent de guerroyer comme les dieux de la mythologie⁶⁸. Mais on peut interpréter la figure des *Ashura*-lecteurs comme une invitation au lecteur réel à se

⁶⁴ Miyazawa Kenji, « Préface », *Printemps et Ashura*, *op. cit.*, p. 9. 「(あらゆる透明な幽霊の複合体) / 風景やみんなといっしょに / せわしくせわしく明滅しながら」 *Ibid.*, p. 8. Notons que le pronom de la première personne, employé ici, est *watakushi* 私 qui est plus formel que *watashi* 私.

⁶⁵ 「——ごきげんよう、^{フィクション}本を読む阿修羅たち。 / 今からシミュレーションをはじめるよ。ごらん。」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁶ Voir Gérard Genette, *Seuils* (1987), Le Seuil, 2002, p. 280-282 et 287-291.

⁶⁷ Furukawa Hideo, *Alors Belka*, *op. cit.*, p. 5. 「これはフィクションだってあなたたちは言うだろう。 / おれもそれは認めるだろう。でも、あなたたち、 / この世にフィクション以外のなにがあるとってるんだ？」 (Original, rééd., p. 9).

⁶⁸ Kuramoto Saori, « *Aruwa Shura no jûokunen kô* » 「『あるいは修羅の十億年』考」 (Essai sur *Soit un milliard d'années des dieux Ashura*), *Subaru*, avril 2016, p. 204-214 (citation, p. 213).

situer dans l'« entre-deux », entre la réalité et la fiction, entre l'humain et le non-humain, pour faire de sa lecture une expérience de *mêlée* entre les mondes hétérogènes.

La structure en rhizome

Le récit d'*Aruiwa Shura*, composé de trente-cinq chapitres, se signale par sa fragmentation. Dans son article sur ce roman, l'écrivain et critique Matsuura Hisaki souligne la « dispersion multiple »⁶⁹ qui caractérise généralement les récits de Furukawa, mais tout particulièrement *Aruiwa Shura*. Il renvoie cet aspect à la « stratégie » de l'auteur : « le récit n'est pas raconté, mais dispersé »⁷⁰ à l'image des spores de champignons. La discontinuité dans ce roman paraît plus intentionnelle, par rapport à *Ô chevaux* et *Dogmother*. Il tisse de nombreuses sous-trames au lieu d'une seule intrigue, tels des filaments fongiques sous terre, disséminant continuellement des amorces de nouveaux épisodes. Pourtant, il ne s'agit pas non plus d'un chaos. Le roman de Furukawa est en effet construit, composé, d'une façon singulière. Dans un court article de 2007, l'écrivaine Ekuni Kaori le compare à un monument fait de « perles de rocaïlle », chaque pièce étant indestructible, constituant une « vie », un « temps » ou la « chair » du récit⁷¹. On peut penser à une composition en kaléidoscope, si l'on ne tient pas compte de l'aspect vivant, fluctuant ou physique qu'expriment les trois termes d'Ekuni.

Pour examiner la structure d'*Aruiwa Shura*, nous proposons de recourir à la notion de rhizome développée par Deleuze et Guattari : une structure sans centre unique et unificateur qui se développe dans toutes les directions « par variation, expansion, conquête, capture, piqûre »⁷². Un tableau des trente-cinq chapitres avec leurs sous-titres et leurs protagonistes nous permettra de voir comment s'étendent les ramifications rhizomatiques. Nous indiquons les numéros de chapitre et le nombre de pages entre parenthèses dans la colonne de gauche ; les sous-titres en français dans la colonne du milieu ; et le ou les personnages dans la colonne de droite. Les sous-titres originaux sont

⁶⁹ 「複数的な離散性」 Matsuura Hisaki 松浦寿輝 (né en 1954), « “Shijitsutai” no seishoku senryaku » 「「子実体」の生殖戦略」 (La stratégie de reproduction du *carpophore*), *Shinchô*, juin 2016, p. 312-313 (citation, p. 312). URL : <https://www.bookbang.jp/review/article/515283> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁷⁰ 「物語は語られるのではなく、撒き散らされる。」 *Ibid.*, p. 313.

⁷¹ 「物語の生命 (略) そこにだけ流れる時間 (略) 物語の肉体」 Ekuni Kaori 江國香織 (née en 1964), « Bîzu tsubu no koto » 「ビーズ粒のこと」 (À propos de perles de rocaïlle), *Bungei*, automne 2007, p. 24-25 (citation, p. 25).

⁷² Gilles Deleuze et Félix Guattari, « 1. Introduction : Rhizome », *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 9-37 (citation, p. 32). Voir aussi, François Zourabichvili, « Rhizome », *Le Vocabulaire de Deleuze*, *op. cit.*, p. 71-73.

cités dans les notes infrapaginales, pour ne pas charger le tableau. Rappelons que chaque intrigue se déroule de façon plus ou moins chronologique, insérée dans un grand ensemble lui aussi chronologique et articulé autour des lieux d'action des protagonistes : Saiko dans la région sinistrée, Shima (l'Île), mais en visite de Tokyo à distance ; Cowboy dans Shima ; Luka en Provence ; les autres personnages à Tokyo.

Tableau des chapitres d'*Aruwa Shura*

Chap. (pages)	Sous-titres	Personnage principal
1 (2)	Traces de pas (rapport de Kumagai Asami) ⁷³	Asami
2 (12)	Deux villes sur l'eau et la première grande baleine ⁷⁴	Uran, Gabriel
3 (14)	À dix-sept ans. De l'aéroport jusqu'à l'hippodrome ⁷⁵	Yasô
4 (12)	Le petit réacteur nucléaire joue de la musique ⁷⁶	Uran
5 (18)	Pays des champignons (roman de Kitamura Saeko) ⁷⁷	Saiko
6 (15)	Deux recettes aux champignons. Sur la dépendance ⁷⁸	Luka
7 (15)	Naissance et retraite de la romancière ⁷⁹	Saiko
8 (26)	Makio et récit en détail de <i>la chose</i> éclatée à deux endroits ⁸⁰	Cowboy
9 (4)	Luka sur la terre de la dépendance – recettes aux champignons de nouveau. Problème l'an 2030 ⁸¹	Luka
10 (3)	Habiter <i>Ba-lei-ne</i> (esquisse de Tanizaki Uran) ⁸²	Uran
11 (6)	À treize ans. Sa cosmologie ⁸³	Kokopio
12 (24)	À dix-huit ans. Dormir avec le cœur sur un site de version β. Le plus grand cœur ⁸⁴	Uran
13 (11)	Conte du double ⁸⁵	Takanashi
14 (20)	Le pur-sang accélère. Futur jockey d'Ôi-city ⁸⁶	Yasô
15 (20)	Toujours romancière ⁸⁷	Saiko
16 (4)	Jadis à dix-huit ans. La mort oblitérée donc, suppression- <i>delete</i> ⁸⁸	Cowboy
17 (5)	Mémoire, repens-toi (notes de Gabriel Mendoza V) ⁸⁹	Gabriel

⁷³ あしあと (熊谷亜沙見のレポート)

⁷⁴ 二つの水上都市といちばん最初の大きな鯨

⁷⁵ 十七歳。空港から競馬場まで

⁷⁶ 小型原子炉がミュージックを奏でる

⁷⁷ きのこのくに (喜多村冴子の小説)

⁷⁸ 二つの^{きのこ}茸料理のレシピ。属領にて

⁷⁹ 小説家の誕生と引退

⁸⁰ 牧夫および二カ所で爆発したものの委曲

⁸¹ 属領のルカ——茸レシピ再び。二〇三〇年問題

⁸² 久寿等にくらす (谷崎宇卵のスケッチ)

⁸³ 十三歳。その宇宙論

⁸⁴ 十八歳。β版サイトで心臓と眠る。いちばん大きな心臓

⁸⁵ 分身譚

⁸⁶ サラブレッドは加速する。大井シティの卵

⁸⁷ 依然として小説家

⁸⁸ かつての十七歳。消し去られた死、ゆえに削除

⁸⁹ 記憶よ悔い改めよ (ガブリエル・メンドーサ・Vの手記)

18 (11)	Les Tokyoïtes originels. Remonter au temps antérieur à l'État. Lancement de l'oracle ⁹⁰	Asami, Uran
19 (8)	P2KP2KKP. Le véritable ancêtre ⁹¹	Kokopio
20 (9)	On ne peut pas manger ce qui est sans odeur ⁹²	Yasô
21 (1)	La fleur artificielle est là, quand on la cache (catalogue de ZOKA) ⁹³	
22 (28)	Reportage de Saiko aux épicerie-psyché. Conte de la vraie mère et de la non-vraie mère ⁹⁴	Saiko
23 (23)	La vraie mère sur la dépendance – recettes au riz. La sœur aînée plus jeune ⁹⁵	Luka
24 (9)	Boy Eats Girl ⁹⁶	Uran, Yasô
25 (7)	Obélisques de ces os ⁹⁷	Gabriel
26 (9)	À dix-neuf ans. Une stratégie pour mettre son père au monde ⁹⁸	Saiko
27 (2)	Conte de la veille de la succession au trône ⁹⁹	Cowboy, Yasô
28 (17)	Quelques conditions pour le dirigeant de la forêt et les rites sacrés ¹⁰⁰	Cowboy
29 (2)	La voie du guerrier est la mort (testament de Nukata Shingo) ¹⁰¹	Shingo
30 (7)	Lave la crinière avec du thé au lotus : chapitre I ¹⁰²	Yasô
31 (8)	La musique c'est-à-dire le chant-baleine ¹⁰³	Uran
32 (6)	Lave la crinière avec du thé au lotus : chapitre II ¹⁰⁴	Yasô, Saiko
33 (8)	Lave la crinière avec du thé au lotus : chapitre III ¹⁰⁵	Yasô
34 (6)	Démarrage de la suite du Pays des champignons ¹⁰⁶	Saiko
35 (27)	Lave la crinière avec du thé au lotus : chapitre du saut ¹⁰⁷	Yasô, Saiko, Uran, Takanashi, Luka

⁹⁰ 原東京人たち。国家以前にさかのぼる。神託の開始

⁹¹ P 2 K P 2 K K P。真の父祖

⁹² 匂いがない物体は食べられない

⁹³ 秘すれば造花（ZOKAのカタログ）

⁹⁴ サイコのサイケデリカ探訪。実母および非実母譚

⁹⁵ 属領の実母——米料理のレシピ。年下の姉

⁹⁶ ボーイ・イーツ・ガール

⁹⁷ その骨々のオベリスクが

⁹⁸ 一九歳。父親を産むストラテジー

⁹⁹ 王位継承前夜譚

¹⁰⁰ 森の指導者および神事のための少女の条件

¹⁰¹ 武士道とは死ぬこと（額田真吾の遺書）

¹⁰² たてがみを蓮茶で洗え・第一章

¹⁰³ ミュージックすなわち鯨歌

¹⁰⁴ たてがみを蓮茶で洗え・第二章

¹⁰⁵ たてがみを蓮茶で洗え・第三章

¹⁰⁶ 続きのこのくに起動

¹⁰⁷ たてがみを蓮茶で洗え・跳躍章

Dans ce tableau, on peut relever plusieurs éléments qui montrent la dispersion narrative. En premier lieu, l'alternance des intrigues parallèles est irrégulière. De plus, la longueur d'un chapitre peut varier entre une et une trentaine de pages. En deuxième lieu, le récit comprend plusieurs récits seconds ou textes appartenant à d'autres genres, comme l'indiquent les termes : « rapport » (*repôto*) (chap. 1), « roman » (*shôsetsu*) (5), « esquisse » (*suketchi*) (10), « notes » (*shuki*) (17), « catalogue » (*katarogu*) (21), « testament » (*isho*) (29). Trois chapitres portent la mention de « conte » (*-tan*) (13, 22, 27), alors qu'ils font partie du récit premier. En troisième lieu, les sous-titres présentent une grande variation, aussi bien pour la forme que pour le contenu, ce qui renforce l'impression d'éparpillement. Ils sont constitués de quelques mots seulement ou d'une ou plusieurs propositions souvent tronquées, nominales ou en parataxe. Certains sont expressifs, tels une accroche ou un slogan. Plusieurs expressions attirent l'attention comme les néologismes : « *kujira* (久寿等) » (*Ba-lei-ne*) (10), « *geika* (鯨歌) » (chant-baleine) (31) et « *saikederika* » (épicerie-psyché) (22)¹⁰⁸, le code énigmatique : « P2KP2KKP » (19), la maxime détournée de Zeami (21), le terme dérivé du genre de *Boy-Meets-Girl* (24), ou encore l'aphorisme sur la voie de guerrier (29). En particulier, on peut remarquer l'allusion à la crise nucléaire (4 et 8), la récurrence des êtres non humains comme les champignons (5, 6, 9, 34), la baleine (2, 10, 31), le cheval (14, 30, 32, 33, 35). Enfin, les quatre chapitres vers la fin du roman (30, 32, 33, 35) qui présentent le même sous-titre, semblent réunir plusieurs trames différentes. Mais le dernier chapitre les juxtapose sans les conclure comme une image fractale de l'ensemble du récit. Ces sous-titres suggèrent ainsi un foisonnement de visions à travers des bribes d'informations et d'images qui se croisent ou se nouent.

À rebours de cette impression de dispersion, on trouve un équilibre au niveau du volume de chaque intrigue. Les trois personnages principaux : Uran, Yasô et Saiko, occupent chacun une soixantaine de pages, en cinq ou six chapitres. Les personnages secondaires : Luka et Cowboy, une cinquantaine de pages en trois chapitres. Les autres personnages : Gabriel, Asami, Kokopio et Takanashi, un ou deux chapitres. On peut repérer certains croisements. Uran et Yasô sortent ensemble (24), Yasô et Saiko se retrouvent à Tokyo de façon virtuelle (22, 32). Uran et Saiko ne se rencontrent pas, mais elles ont pour point commun d'être auteures d'un récit second : le mythe de Tokyo et le roman de la région sinistrée. Si ces jeunes sont au centre de l'action, les histoires des

¹⁰⁸ Sur ce néologisme, voir notre analyse plus bas dans « 2.3. L'exploration graphique », p. 369-340.

adultes, Luka et de Cowboy, ne sont pas moins importantes. Parce qu'elles fournissent l'arrière-plan, le contexte historique et certaines thématiques récurrentes¹⁰⁹. Pour les personnages périphériques, ils jouent chacun un rôle indispensable dans l'aventure d'un des trois personnages principaux.

Concernant la narration, on peut souligner une grande mobilité du point de vue. Le narrateur est extradiégétique et hétérodiégétique dans le récit premier. Mais les récits seconds ou textes insérés présentent un narrateur autodiégétique, au singulier : « *watashi* », « *atashi* », « *boku* », « *ore* » (1, 5, 17, 29), ou au pluriel « *watashitachi* » (10). Le narrateur principal se focalise sur un ou plusieurs personnages dans chaque chapitre. Si la focalisation est multiple, le point de vue est omniscient, mais il varie entre un point de vue interne, externe ou zéro, en passant de manière flexible entre ces niveaux. Par exemple, dans plusieurs des premiers chapitres (2, 3, 4, 7), le point de vue est d'abord externe, puis il devient rapidement interne. Le recours au point de vue externe au début d'un récit est assez courant pour intriguer le lecteur. Mais il se produit en l'occurrence à l'échelle du chapitre. Le point de vue peut également effectuer plusieurs allers-retours entre des personnages : l'exemple du chapitre vingt-deux est particulièrement virtuose. De plus, la voix narrative dans ce même chapitre se mêle à d'autres instances : les paroles de deux chansons psychédéliques et un passage chanté d'une scène des enfers autour d'un « *shura* » de théâtre nô¹¹⁰. Ainsi le point de vue mobile et fluctuant dans *Aruwa Shura* offre-t-il une perspective discontinue, fragmentaire, mais traversée par un dynamisme constant. Le dernier chapitre illustre par excellence ce mouvement dynamique, alternant plusieurs scènes qui se déroulent simultanément dans des lieux différents, et même éloignés.

Les chapitres-plateaux

Par rapport au modèle de l'arborescence, le rhizome n'a pas d'organisation hiérarchique. Il est composé de « plateaux ». « Un plateau est toujours au milieu, ni début ni fin », disposant de « toute multiplicité connectable avec d'autres »¹¹¹. Les chapitres d'*Aruwa Shura* évoquent de tels plateaux qui sont indépendants, mais qui communiquent aussi par endroits. On peut observer une formation de chapitres-plateaux dans la genèse du récit. Les onze premiers chapitres, à l'exception du chapitre dix, sont d'abord publiés

¹⁰⁹ Voir nos analyses plus bas, p. 341-345, 366-367 et 375-377.

¹¹⁰ Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 251-252, 264-265 et 274.

¹¹¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 32 et 33.

comme cinq nouvelles indépendantes. Le tableau suivant présente leurs titres avec la date de publication et le numéro des chapitres correspondant dans le livre final :

	Titre	Date de parution et support	Chap.
1	Pays des champignons ¹¹²	<i>Subaru</i> , janvier 2013	5
2	Le premier dieu <i>Ashura</i> ¹¹³	<i>Subaru</i> , octobre 2013	2, 3, 4
3	Traces de pas ¹¹⁴	<i>Subaru</i> , janvier 2014	1
4	Le sud de la France et les plantes vivaces ¹¹⁵	<i>Subaru</i> , mai 2014	6, 7, 9
5	Baleine, Tokyo, trois mille dieux <i>Ashura</i> ¹¹⁶	<i>Subaru</i> , octobre 2014	8, 11
	(feuilleton) Soit un milliard d'années des dieux <i>Ashura</i>	<i>Subaru</i> , février-novembre 2015	12 - 35

Le roman n'a pas été conçu tel qu'il est dès le départ et aurait pris sa forme au cours de l'écriture. Peu après la publication de la première nouvelle, l'auteur note dans sa chronique : « Et puis, ce récit me demandera certainement une suite ou une forme plus développée. Je prévois pour le moment qu'il sera écrit (continuera à être écrit) en tant que nouvelle. »¹¹⁷ On peut ici remarquer la position passive de l'auteur, qui ressemble à celle d'un scripteur par rapport à un « récit » (*monogatari*) qui semble exiger une suite et qui s'écrit de lui-même (*kakareru*). Si les cinq nouvelles ont été modifiées avant l'édition en livre, ces modifications relèvent principalement du montage. On peut en relever trois types. Le premier concerne l'ordre : le roman ne suit pas l'ordre de parution des nouvelles. La troisième nouvelle de deux pages, qui constitue le chapitre premier dans le roman, raconte une histoire qui se déroule en baie de Tokyo, alors que la première nouvelle de plus de dix pages, placée au chapitre cinq, met en scène la vie dans la zone irradiée depuis le point de vue interne de la narratrice. L'auteur met en quelque sorte en retrait l'histoire du désastre nucléaire. Dans sa chronique, il note son intention de traiter de la catastrophe et non pas de Fukushima pour que son roman ne soit pas lu comme un « cri des

¹¹² Furukawa Hideo, « Kinoko no kuni » 「きのこのくに」 *Subaru*, janvier 2013, p. 50-61.

¹¹³ Furukawa Hideo, « Hitotsume no Shura » 「一つめの修羅」 *Subaru*, octobre 2013, p. 14-41.

¹¹⁴ Furukawa Hideo, « Ashiato » 「あしあと」 *Subaru*, janvier 2014, p. 138-139.

¹¹⁵ Furukawa Hideo, « Tanensôtachi no minami Furansu » 「多年草たちの南フランス」 *Subaru*, mai 2014, p. 130-154.

¹¹⁶ Furukawa Hideo, « Kujira ya Tôkyô ya sanzen no Shura ya » 「鯨や東京や三千の修羅や」 *Subaru*, octobre 2014, p. 118-141.

¹¹⁷ 「そして、この物語はその続きや、その発展形をきつと要求するだろう。それらも短編として書かれる（書き継がれる）のではないかと予想している。」 Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, *op. cit.*, p. 337.

victimes »¹¹⁸. On voit ici la position délicate d'un auteur qui ne fait pas partie des victimes ou *tôjisha*, tout en connaissant bien leur situation, ainsi que sa volonté de ne pas réduire son travail d'écriture à un message ou à une contestation. La deuxième modification notable concerne la suppression qui transforme un texte en un « milieu », en une sorte de « plateau ». Par exemple, la troisième nouvelle comprend en son centre un récit enchâssé, mais la narration du récit premier est réduite à une indication préliminaire dans le chapitre premier¹¹⁹, pour ne laisser que le « milieu ». La troisième modification réside dans la fragmentation et dans l'alternance des différentes intrigues. La deuxième nouvelle est ainsi découpée en trois chapitres. Les quatrième et cinquième nouvelles sont découpées puis croisées pour constituer cinq chapitres. Ces montages augmentent par conséquent la discontinuité initiale entre les nouvelles au lieu de leur donner une cohérence.

Si l'on observe la partie liminaire des chapitres, on remarque que les entrées en matière sont abruptes. Le début est souvent marqué *in medias res*, comme la fin qui reste ouverte. Aussi, il n'y a pas de transition articulée entre les chapitres contigus. Citons des exemples de ces premiers chapitres. Le chapitre inaugural est un récit enchâssé, écrit par Asami. Le chapitre suivant qui constitue l'incipit du récit premier commence avec le premier échange entre Uran et Gabriel : « La fille a expliqué au Mexicain que cette maison de repos se trouve juste à mi-chemin entre le centre médical et le musée. Bien entendu, par l'intermédiaire de la traductrice. »¹²⁰ Ce début souligne le *mi-lieu* : les personnages sont en train de se parler par l'intermédiaire de la traductrice dans un lieu situé « à mi-chemin » (*chûkan*) entre les deux autres. De même, le chapitre s'achève au beau milieu d'un dialogue. Lorsqu'Uran révèle à Gabriel son identité de robot :

— [...] Gabriel, je suis plus qu'humaine. Je porte ici,

¹¹⁸ « C'est parce que, tant que je traite Fukushima comme sujet – ou sujet voilé, j'aurai une tête de victime. Je ne pourrai alors produire qu'une littérature comme cri de victime. Ce n'est pas la réalité, mais on la considère finalement ainsi. Or, ce que je veux peindre, ce n'est pas le désastre humain. Mais la catastrophe. Le fait que la terre a tremblé et que la mer a réagi à cela. Réaction ou réplique. La terre, la mer, ces deux grands mondes, et la mort. D'innombrables morts. » 「福島を主題——あるいは隠された主題——とするかぎり、僕は被害者づらをしてしまうからだ。被害者の叫び、としての文学しか産み出せないからだ。事実は違っても、結局はそう捉えられる。しかし僕が描きたいのは、人災ではない。震災なのだ。大地が揺れたことだし海がそれに反応したことなのだ。反応なのか、感応なのか。陸、海、大きな二つの世界、そして死。しかも おびただ 夥しい死。」 *Ibid.*, p. 337.

¹¹⁹ « Réponse au sujet de l'atelier : essayons de voir ce qui débarque en baie de Tokyo ». 「ワークシ ョ ップ「何が東京湾に上陸するかを見てみよう」への回答」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 9. C'est le narrateur qui souligne en gras. Notons que la narration du récit premier dans la nouvelle est reprise dans le chapitre 12 du roman.

¹²⁰ 「このレストホームは総合医療センターと美術館のちょうど中間にあるのだと少女はメキシコ人に説明した。もちろん通訳の口を通してだった。」 *Ibid.*, p. 9.

Toc toc, Uran a frappé sa poitrine à gauche avec ses doigts.
— un appareil pour produire de l'énergie. Un réacteur. C'est d'un format très petit.
L'habileté technique des Japonais¹²¹

Il n'y a aucune mention de la réaction de l'interlocuteur. L'impression de suspension est renforcée par la dernière phrase nominale. Mais cette fin du chapitre deux anticipe le chapitre quatre qui a pour sujet le cœur en réacteur d'Uran.

S'il n'y a pas d'articulation logique entre deux chapitres consécutifs, on peut relever des connexions parfois significatives au niveau de l'intrigue ou du thème. Par exemple, le chapitre trois relate l'arrivée de Yasô à Tokyo, d'abord à l'aéroport puis dans le quartier d'Ôi. Il se termine avec ces phrases : « Alors, où se trouve donc le psychédélique dans ce Tokyo ? / Yasô touche sa tête aux cheveux courts. La tête rasée une fois il y a quelques dizaines de jours. »¹²² L'interrogation du personnage peut attirer l'attention du lecteur qui ignore encore le motif de son voyage à Tokyo. L'impression suspendue est soulignée par le dernier mot en japonais : la particule « o » を qui indique l'objet direct, généralement suivie du verbe. Ces dernières phrases ne se rapportent pas à l'histoire de ce chapitre, mais elles apportent au moins deux indices liés à un autre chapitre. Dans le chapitre suivant, relatif à Uran, un jeune homme à cheval fait irruption à la fin, qui a une « tête aux cheveux courts »¹²³, allusion à Yasô. Dans le dernier chapitre, le lecteur comprend que le jeune homme s'est fait tatouer sur sa tête la formule chimique, secrète, du champignon militaire avant son départ de Shima (l'Île)¹²⁴.

Il y a aussi des correspondances au niveau thématique. Par exemple, le chapitre trois commence par cette question : « Comment apparaît-elle, cette ville ? »¹²⁵ avant de présenter Yasô à l'aéroport. C'est une reprise à l'identique de la question posée par Gabriel dans le chapitre précédent¹²⁶. Ce qui souligne le point de vue externe de Tokyo : Gabriel venu du Mexique, Yasô, de Shima. Dans un autre passage, le narrateur met l'accent sur un point de vue interne à la région sinistrée. Le chapitre quinze, qui raconte le succès du roman de Saiko à Saginomiya, se termine avec cet énoncé du personnage :

¹²¹ 「「(略) ガブリエルさん、あたしは人間以上なの。あたしはここに」 / ウランは左胸をこんこんと指で叩いた。 / 「エネルギー出力のための装置を入れています。原子炉を。それはとても小型なの。日本人の技術の粋」」 *Ibid.*, p. 20.

¹²² 「さて、こういう東京の、どこにサイケデリックがあるんだ？ / ヤソウはその短い毛髪の頭を撫でる。数十日前にいちど剃りあげた頭を。」 *Ibid.*, p. 34.

¹²³ 「短髪の少年」 *Ibid.*, p. 46.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 404.

¹²⁵ 「この街はどう見えるのか。」 *Ibid.*, p. 21.

¹²⁶ 「この街は、どう見えるのか。」 *Ibid.*, p. 18.

« Je suis dans la Forêt »¹²⁷. Le chapitre suivant commence par : « C'est Cowboy qui se trouve dans la Forêt »¹²⁸, avant de rapporter l'un de ses rêves. Ces deux chapitres, sans rapport au niveau du contenu, sont ainsi reliés par leurs rebords.

Comme nous venons de le voir, les trente-cinq chapitres-plateaux d'*Aruiwa Shura* ne sont pas soudés en mosaïque ni cousus en patchwork. Ils semblent mettre en relief l'« entre-deux » (*hazama*) d'un chapitre à l'autre, en évoquant, par leur lien épars ou intermittent, des îlots disséminés dans un archipel.

1.3. L'archipel imaginaire

L'« archipel-monde »

Le terme *archipel* qui désigne un groupement « irrégulier » d'îles « dispersées » rappelle aussi le mouvement perpétuel de la mer par son étymologie¹²⁹. En japonais, il existe plusieurs termes : *rettô* 列島 (chaîne d'îles), *shotô* 諸島 (îles nombreuses, éparses) et *guntô* 群島 (groupe d'îles). S'inspirant en partie de la théorie du rhizome de Deleuze et Guattari, Édouard Glissant a élaboré une « pensée archipélique », « accordée au chaos-monde et à ses imprévus », en opposition à la pensée continentale, régulière et géométrique du système¹³⁰. On pourrait rapprocher l'œuvre de Furukawa d'une telle pensée, dans la mesure où son récit est moins une mise en ordre des faits qu'une exploration du « tout-monde ». Dans le sillage de Glissant et d'autres écrivains des Caraïbes, Suga Keijirô se penche sur la poétique de l'« omniphone », terme repris à Patrick Chamoiseau, dans son essai de 2005¹³¹. Quelques années plus tard, Imafuku Ryûta, anthropologue et critique littéraire, développe une vision de l'« archipel-monde » (*guntô-sekai*), se référant à de nombreuses œuvres dans le monde¹³². Il souligne :

L'archipel est un lien avec les morts. Ce ne sont pas les vivants mais, plutôt les morts qui relient les îles et éveillent l'imagination de l'archipel [...] Les morts se mettent à

¹²⁷ 「あたしは森にいるのだ。」 *Ibid.*, p. 209.

¹²⁸ 「森にはカウボーイがいる。」 *Ibid.*, p. 210.

¹²⁹ Rappelons que le nom propre en grec ancien signifiant « la mer Égée » a donné *archipelago*, « mer parsemée d'îles ». Voir l'entrée : « archipel », *Le TLFi*, *op. cit.*

¹³⁰ Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard, 1996, p. 34.

¹³¹ Suga Keijirô, *Omunifon : <sekai no hibiki> no shigaku* 『オムニフォン : 〈世界の響き〉の詩学』 (Omniphone : poétique de *la résonance du monde*), Iwanami shoten, 2005.

¹³² Imafuku Ryûta, *Guntô-sekairon* 『群島-世界論』 (Essais sur l'archipel-monde), Iwanami shoten, 2008.

raconter au milieu des vivants. [...] L'archipel est une frontière de la conscience qui continue d'attendre l'émergence de la voix des morts.¹³³

Comme chez Glissant, Imafuku, avec son idée d'« archipel-monde », inclut la mémoire sans trace des *naufragés*.

C'est sur une telle « frontière de la conscience » que s'ouvre le premier chapitre d'*Aruwa Shura*. C'est un court récit de trois pages que le personnage d'Asami a rédigé dans le cadre de l'atelier animé par Gabriel. Il est intitulé « Traces de pas » (*Ashiato*) de même que le chapitre. Voici son incipit :

La marée est descendue, c'est environ une heure après la marée basse, je crois, je découvre des traces de pas sur le rivage.

Les traces de pas continuent. Depuis le côté de la mer.

Cet être vivant est allé, au moment de la marée basse, jusqu'au front le plus poussé de la terre. Vers l'endroit où cette plage mouillée appartient au territoire de Tokyo mais au-delà duquel c'est la mer.¹³⁴

Le premier mot, « marée » (*shio*) en français comme en japonais, évoque le mouvement perpétuel de la mer, la frontière fluctuante entre la mer et la terre qui continue en effet sous l'eau. La dernière phrase citée souligne la contiguïté de Tokyo avec la mer. Dans le chapitre suivant : « Deux villes sur l'eau [...] », la capitale est comparée à une île en même temps que Mexico City dont l'ancienne capitale aztèque a été fondée sur un lac¹³⁵. Cet incipit du roman peut évoquer quelque chose de primitif avec les « traces » (*ato*) d'un « être vivant » (*ikimono*). La graphie des *hiragana* pour « trace de pas » (*ashiato* あしあと), dans le sous-titre comme dans le texte, semble faire ressortir le tracé du *hiragana* « a » (あ), premier caractère de l'ensemble syllabaire. Tout se passe comme si le début du roman correspondait au commencement de l'écriture. Le terme, « traces de pas », rappelle par ailleurs les « traces immenses d'une humanité » (*jinrui no kyodai na ashiato*)¹³⁶ du poème de Kenji auquel se réfère le titre du roman. Mais les « traces » sont hybrides dans le récit de Furukawa, étant à la fois celles d'animaux et d'humains.

¹³³ 「群島は死者の絆である。群島を繋ぎ、群島の想像力を喚起するのは生者ではなくてむしろ死者のほうである。(略) 生者のただ中で、死者は語り出す。(略) 群島は、死者の声の浮上を待ちつづける、意識のフロンティアである。」 *Ibid.*, p. 52.

¹³⁴ 「潮が引いて、たぶん干潮のおよそ一時間後にだと思ってくれるけれども、私は汀みぎわにあしあとを見つづける。／ あしあとは続いている。海側から。／ その生き物は、干潮時に、ぎりぎり陸の最前線まで行ったのだ。その濡れた砂浜までが東京の領土で、そこから先は海のものであるところへ。」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 7.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 15-16.

¹³⁶ « [L]es jeunes savants [...] découvriront peut-être sur une couche de grès du crétacé / les traces immenses d'une humanité transparente », 「新進の大学士たちは (略) 白堊紀砂岩の層面に／透明

Dans ce récit d'Asami, la narratrice, « *watashi* » (je), se met à suivre les « traces » pour identifier l'« être vivant ». Elle raconte sa découverte avec la narration simultanée : la forme des « traces » change, évoquant d'abord un « cerf », puis un « singe », et enfin une dizaine d'« enfants » chaussés¹³⁷. Elle termine son récit :

Je l'ai regardé depuis une butte. Le motif des *traces* après la course des enfants.

J'ai compris, sans savoir pourquoi, que ces enfants sont tous des morts. Moi, je l'ai compris. Il y a des morts innombrables dans cette baie de Tokyo. Ils débarquent de temps à autre.¹³⁸

En japonais, le terme « *ato* あと », souligné par le personnage d'Asami, semble signifier à la fois la trace (*ato* 跡) et l'après (*ato* 後), soulignant ainsi la présence du passé dans les empreintes. Mais on peut se demander à qui renvoient ces « enfants ». S'ils évoquent les disparus du tsunami de 2011, pourquoi reviennent-ils dans la baie de Tokyo ? Le lecteur comprend plus loin qu'il n'est pas question seulement de la catastrophe récente. Vers le milieu du roman, Asami rappelle que Tokyo est aussi une « région sinistrée » (*hisaichi*), par exemple du grand séisme de 1923 et des bombardements de 1945, même si l'on ne l'appelle plus ainsi. Les « morts innombrables » dans ce récit représenteraient ceux des désastres aujourd'hui oubliés de la capitale.

Le récit d'Asami entre en relation avec un autre, le mythe du « Tokyo primitif » d'Uran. Les deux protagonistes lisent chacune l'histoire de l'autre. Asami, après la lecture du scénario d'Uran, imagine que la baleine a échoué à cause du tsunami géant qui a en même temps emporté des habitants du Tokyo primitif : les os de la baleine, utilisés pour la construction de bâtiments, gardent la mémoire des victimes, et on peut entendre leur voix en frappant les os¹³⁹. Uran lit aussi le texte d'Asami¹⁴⁰. Elle invente une « suite de *Traces de pas* »¹⁴¹, présentée dans le dernier chapitre. Mais il s'agit d'une reprise singulière. La jeune fille remplace le « je » (*watashi*) de la narratrice par le « nous »

な人類の巨大な足跡を／発見するかもしれません」 Miyazawa Kenji, « Préface », *Printemps et Ashura*, *op. cit.*, p. 12-13.

¹³⁷ 「鹿」「跳躍」「猿」「徘徊」「子供の靴」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 7-8.

¹³⁸ 「私は丘から、それを見下ろした。子供たちが駆けたあとの模様を。／ どうしてだか、その子供たちが全員、死者なのだと私にはわかった。私にはわかった。この東京湾には無数の死者たちがいる。それが時おり、上陸するのだ。」 *Ibid.*, p. 8.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 228.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 139.

¹⁴¹ « La suite de *Traces de pas* » 「『あしあと』の続編」「続『あしあと』」 *Ibid.*, p. 400.

(*atashitachi*) des « enfants d'il y a cent millions d'années »¹⁴². Ces enfants découvrent des traces de pas sur la plage et les suivent comme la narratrice précédente. Mais après avoir identifié le motif de la baleine consacrée à la fondation de la ville, ils se mettent à retracer ce motif avec leurs propres pas, afin de « célébrer un office pour son âme »¹⁴³. Ils affirment à la fin : « C'est ainsi que nous continuerons à pleurer sa mort, même quand nous serons des morts après cent millions d'années »¹⁴⁴. Or, cette suite semble antérieure à la séquence précédente. Et de surcroît, elle modifie la lecture de celle-ci : la narratrice d'Asami semble découvrir les traces de pas de ces enfants venus d'un passé lointain pour rendre hommage à la baleine divine. Les deux récits dans le chapitre inaugural et dans le chapitre conclusif dessinent une temporalité en spirale ou en « cercle »¹⁴⁵, torsionnée tel le ruban de Moebius. Les enfants qui retracent le motif de la baleine semblent rejoindre la mémoire de l'animal immémorial, mémoire stratifiée, anachronique et archipélique, où « l'Autrefois rencontre le Maintenant » pour emprunter la fameuse formule de Walter Benjamin¹⁴⁶. Mais c'est aussi une mémoire tendue vers l'avenir, qui sera réactualisée, retracée par le geste vivant des enfants morts. Avec ce *motif* de la baleine, *Aruiwa Shura* inscrit l'événement de 2011 ainsi que d'autres catastrophes dans le mythe contemporain de l'archipel, forme d'un récit plus résistant à l'oubli que l'Histoire elle-même.

Relations des isolats

Dans *Ô chevaux*, nous avons déjà relevé le thème de l'orphelin en tant que figure paratopique¹⁴⁷. On peut lui associer le thème de l'île, autre figure représentative de la paratopie. Dans plusieurs romans de Furukawa, l'île est un point de départ pour un développement ultérieur souvent expansif. Par exemple, *Soundtrack* (2003) commence avec deux enfants naufragés et échoués sur une île de l'archipel Ogasawara¹⁴⁸, et *Alors Belka* (2005), avec des chiens militaires abandonnés sur une île de l'archipel Aléoutien. De façon plus métaphorique, *Seikazoku* (2008) s'ouvre sur la scène de la prison où Yôjirô,

¹⁴² 「一億年前の子供たち」 *Ibid.*

¹⁴³ « Nous allons célébrer un office pour son âme ! » 「供養しようよ」 *Ibid.*

¹⁴⁴ 「ほら、そうして一億年が過ぎて、あたしたちが死者になっても、あたしたちは弔い返すでしょう。」 *Ibid.*

¹⁴⁵ 「円い環」 *Ibid.*

¹⁴⁶ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle* (1939), trad. Jean Lacoste, Cerf, 1989, p. 479.

¹⁴⁷ Voir le chapitre premier, « 3.3. Un chant pour la zone », *supra*, p. 206-207.

¹⁴⁸ 小笠原諸島 (Ogasawara shotô), archipel situé environ neuf cents kilomètres au sud de l'île principale (Honshû) du Japon, qui regroupe une quarantaine d'îles.

isolé, communique avec l'esprit de son grand-frère et de sa grand-mère. On peut supposer qu'il existerait une analogie entre l'archipel qui relie les îles et la communauté qui regroupe les orphelins. Les personnages principaux d'*Aruwa Shura* sont aussi des orphelins d'une manière ou d'une autre. Uran a perdu son père à l'âge de huit ans. Yasô n'a pas connu son vrai père qui est autre que son père légal. Sa mère est décédée quand il avait onze ans. Saiko est la fille de Luka et de son oncle, le mari de la mère de Yasô, disparu peu après sa naissance. Sa mère est partie définitivement lorsqu'elle avait quatre ans. Dans l'œuvre de Furukawa, la relation familiale souvent complexe s'éloigne encore d'un schéma, cette fois généalogique, d'arborescence.

Concernant la représentation des lieux, rappelons d'abord que le roman a pour origine la nouvelle, « Pays des champignons », qui met en scène une zone isolée, appelée Shima (l'Île), dans le récit final. On peut ensuite relever la manière dont le roman met en relation des lieux principaux plus ou moins isolés : la région sinistrée, la Provence et Tokyo avec les deux quartiers, Saginomiya et Ôi.

Shima renvoie à toute la région du Tôhoku, toponyme non mentionné dans le texte. Il représente l'« isolement » (*koritsu*), comme le confirment les explications de Luka sur l'origine de ce nom par antonomase :

Puis survint un grand séisme d'intensité sept, secouant la terre. Ce qui n'aurait pas dû exploser explosa en deux endroits, à l'est et au nord de « Shima », distants de 120 km.

C'est depuis cela que le mot « shima », qui signifie l'isolement, est devenu le nom de la région sinistrée. Écrit SHIMA, avec les cinq lettres de l'alphabet, ce nom devint l'appellation internationale de la région, bien qu'elle ne soit pas utilisée par ceux qui étaient restés sur place. Eux parlaient plutôt de Forêt.¹⁴⁹

L'explosion fait allusion à la catastrophe nucléaire et à deux centrales en particulier : l'une à Fukushima et l'autre à Onagawa¹⁵⁰. Le roman imagine ainsi un des passés possibles. Le gouvernement japonais, dépassé par l'ampleur du désastre, laisse les pays occidentaux gérer la vaste région sinistrée. Celle-ci est ensuite exploitée comme un

¹⁴⁹ 「それから大地を震度七で揺らす巨大地震は来た。爆発してはならないものが「島」の東と、「島」の北、二カ所で爆ぜてしまった。この二つは距離にして一二〇キロ離れていた。／それから孤立するものを指す「島」が、被災地の別称となったのだ。日本語の「島」は Shima のアルファベット五文字として世界的に通用し出し、だが当の被災地に残る人間たちはそれを「島」と呼んだりしなかった。むしろ森と言った。」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁵⁰ 女川 Ville touchée par une vague plus grande qu'à Fukushima dans la réalité, mais qui n'a pas connu d'accident nucléaire.

« lieu d'expérimentation », une « colonie pour l'écosystème »¹⁵¹ dans un environnement irradié, parfois au nom de « “la guerre environnementale” qui n'est pas “la guerre économique” », ou au nom de l'« aide humanitaire »¹⁵². Comme l'explique Cowboy, si la région est coupée du reste du Japon, il y a aussi une raison politique liée à son appartenance ambiguë entre le Japon et les pays qui l'occupent¹⁵³. D'ailleurs, la représentation de Shima paraît ambiguë. Le terme *shima* (île) marque forcément le Japon lui-même. Le roman ne mentionne ni Fukushima ni Hiroshima mais d'autres régions qui portent ce terme : Tokushima et Shimane¹⁵⁴. En particulier, Shima apparaît comme une soustraction de la première partie : *fuku* (bonheur) de Fukushima. Mais cette image est contrebalancée. Car les personnages originaires de cette région, Yasô, Saiko et Luka, ont pour nom de famille Kitamura (喜多村), dont la graphie signifie littéralement « village rempli de joie ». La représentation de Shima paraît flotter entre isolement et ouverture, entre images négatives et images positives.

Deuxièmement, la Provence où réside Luka est qualifiée de « dépendance » (*zokuryô*), comme on peut le voir dans les trois sous-titres (chap. 6, 9, 23). La protagoniste se rappelle l'étymologie *provincia* qui désigne le territoire conquis par l'Empire romain¹⁵⁵. Puis elle pense à sa région natale, sous occupation depuis 2011 :

Je suis venue me réfugier sur cette terre appelée dépendance. Je ne suis donc pas isolée, pensa Luka. Il y a aussi des dépendances au Japon. À l'origine, le monde, ici comme là-bas, est relié par des chevaux. Ou des bœufs.¹⁵⁶

Le personnage rapproche aussi le paysage des rizières de la Camargue de celui de sa région natale¹⁵⁷. Mais le lien essentiel entre ces deux régions est plutôt constitué par les champignons. Dans son laboratoire, Luka mène en effet des expérimentations sur la culture des champignons importés de Shima¹⁵⁸, en ayant pour objectif de découvrir une

¹⁵¹ 「実験場」 「生態系の植民地」 Furukawa Hideo, *Aruiwa Shura*, *op. cit.*, p. 102, 106 et 287.

¹⁵² 「エコノミック・ウォーフエア 経 済 戦 争 ならぬ エンバイラメンタル・ウォーフエア 環 境 戦 争」 「人道的支援」 *Ibid.*, p. 106 et 287.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 105.

¹⁵⁴ 「徳島」 「島根」 *Ibid.*, p. 146.

¹⁵⁵ « C'était la première dépendance - *provincia* - de l'Empire romain. » 「ローマ帝国の、そこは、最初の属土だったのだ。」 *Ibid.*, p. 79.

¹⁵⁶ 「属領という名前の土地に私は逃げてきている。／ だとしたら私は孤立しない、ルカはそう思った。／ 日本にも属領はある。そもそも世界は、こことあそこは馬でつながっている。あるいは牛。」 *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 68-69.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 406.

espèce nouvelle dotée de propriétés de décontamination nucléaire. Il s'agit de réaliser « la paix du mycète »¹⁵⁹, se dit-elle ainsi, en se demandant aussi :

Ce sera la Pax... de quoi ?

Quel est l'historien qui lui donnera un nom, et quand ?

Ou bien ce sera un environnementaliste ? Un paléo...environnementaliste d'un milliard d'années plus tard ?¹⁶⁰

Comme dans la « suite des *Traces de pas* » d'Uran, mettant en scène des enfants antérieurs d'un milliard d'années, l'expression soulignée évoque une temporalité hyperboliquement longue, orientée à la fois vers le passé et le futur.

Troisièmement, Tokyo constitue la scène principale du roman. La mégalopole est figurée comme un archipel avec trois quartiers distincts, rattachés respectivement aux trois aventures parallèles : Saginomiya au nord-ouest que visite Saiko, Ôi au sud près de la baie où s'installe Yasô et le quartier à l'est où habite Uran. Les deux premiers quartiers, plus caractérisés, sont liés à Shima. Saginomiya, exploité pour les Jeux olympiques de 2020, est devenu célèbre et convoité pour son « stadium de simulation »¹⁶¹ et ses immeubles de haut standing aux alentours. Pourtant, après l'attaque terroriste qui a introduit de la terre polluée de Shima dans ce stadium, le quartier, abandonné, se transforme en bidonville gouverné par des groupes de brigands, mais aussi un centre de création de musique pop qui exploite l'image du danger. Le roman de Saiko, « Pays de champignons », largement diffusé dans Saginomiya, finit par renforcer le rapport entre ce quartier et Shima. Quant à l'autre quartier d'Ôi, il est représenté par l'hippodrome et par les immigrés asiatiques dont le nombre a augmenté pour les travaux de construction en vue des Jeux olympiques. S'il est lié à Shima par la présence de chevaux et d'étrangers, il constitue également un lieu d'expérimentation, non de l'écosystème ou des champignons, mais du mode de vie humain. Le gouvernement y expérimente une cohabitation entre les étrangers et les Japonais, en faisant d'Ôi « le quartier d'immigrés le plus sécurisé de Tokyo »¹⁶². Comme dans un laboratoire, cet essai est assez artificiel et

¹⁵⁹ 「菌類の平和」 *Ibid.*, p. 280.

¹⁶⁰ 「それはパックス、何？／ いつ、どんな歴史家が名付けるの？／ それとも環境学者が名付けるの？ 十億年後の、古……^{パレオ}環境学者？」 *Ibid.*, p. 280-281. Nous soulignons.

¹⁶¹ 「シミュレーション・スタジアム」 *Ibid.*, p. 80.

¹⁶² 「東京一安全な移民街」 *Ibid.*, p. 179.

contrôlé¹⁶³. Si Saginomiya est une zone dangereuse hors-la-loi, le quartier d'Ôi est un îlot exotique et touristique en plein Tokyo.

L'élargissement par inclusion

Aruiwa Shura place le règne des champignons, fungus ou mycètes, au premier plan. Il le distingue de l'animal et du végétal en tant que « troisième » groupe¹⁶⁴. Pour un bref retour vers la biographie de l'auteur, notons que les champignons et leur forêt font partie constitutive de son enfance : dès son jeune âge, il participe au travail familial, culture des shiitakés. Dans un article paru en mars 2010, il affirme avoir été « élevé par la forêt à sensation d'infini »¹⁶⁵. S'il avait déjà mis en scène une forêt dans plusieurs romans antérieurs, c'est la première fois qu'il aborde la forêt des champignons avec *Aruiwa Shura*¹⁶⁶. Ce roman met en avant la fonction régénératrice des champignons pour la forêt irradiée¹⁶⁷, leur rôle catalyseur dans les aventures des jeunes protagonistes, en particulier leur nature ambivalente, en tant que *pharmakon* telle l'écriture elle-même¹⁶⁸. Les fungus sont exploités par l'humain, tantôt comme poison pour l'arme nucléo-biochimique tantôt comme remède pour la décontamination nucléaire. Et ils relèvent à la fois du réel et de l'imaginaire dans la fiction. D'une part, leur aspect biologique ou pratique est souligné à

¹⁶³ Par exemple : « La plupart des mécontentements prévisibles sont d'avance étouffés en germe » ; la manifestation d'étrangers mécontents est transformée en « scène caractéristique et obligée d'Ôi-city ». 「予想される不満の芽は大抵しょっぱなから摘まれていた」 「大井シティの風物詩」 *Ibid.*, p. 180.

¹⁶⁴ « Il y a l'animal et le végétal. Et puis le troisième groupe » ; « les champignons comme le troisième groupe des vivants » ; « les champignons, troisième vivant ». 「動物がいて植物がいる。それから第三のがある」 「第三の生物群として菌類」 「第三の生物である菌類」 *Ibid.*, p. 26, 73 et 407.

¹⁶⁵ Voir Furukawa Hideo, « Mugen o kanjiru mori ni sodaterareta » 「無限を感じる森に育てられた」 (Élevé par la forêt à sensation d'infini), (Journal *Mainichi*, éd. du soir, 18 mars 2010), dans *Mainichi Shinbun yûkan henshûbu* (dir.), *Watashi dake no furusato : sakkatachi no genfûkei* 『私だけのふるさと : 作家たちの原風景』 (Mon pays natal à moi : paysage originaire d'écrivains), Iwanami shoten, 2013, p. 21-24.

¹⁶⁶ La forêt réelle près de la maison parentale de l'auteur est perdue, rasée, à la suite du désastre nucléaire. Il aborde cette perte dans son livre d'essais fictionnels portant sur Miyazawa Kenji : voir Furukawa Hideo, *Gusukô Budori*, *op. cit.*, p. 145-146, 148 et 154.

¹⁶⁷ On peut ici noter l'étude de l'anthropologue Anna Tsing sur l'agentivité des champignons, *matsutake*, qui permettent de créer de nouveaux liens entre différentes espèces dans une ruine du capitalisme : Anna L. Tsing, *Le Champignon de la fin du monde* (2015), trad. Philippe Pignarre, La Découverte, 2017.

¹⁶⁸ En commentant le *Phèdre* de Platon, Derrida considère l'écriture comme *pharmakon* : « on ne peut dans la pharmacie distinguer le remède du poison, le bien du mal, le vrai du faux, le dedans du dehors, le vital du mortel, le premier du second, etc. Pensé dans cette réversibilité originale, le *pharmakon* est le même précisément parce qu'il n'a pas d'identité. Et le même (est) en supplément. Ou en différance. En écriture. » Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », *La Dissémination* (1972), Le Seuil, 1993, p. 75-213 (citation, p. 211). Sur le *pharmakon*, voir Stiegler Bernard, « Questions de pharmacologie générale », *Psychotropes*, vol. 13, mars-avril 2007, p. 27-54. DOI : 10.3917/psyt.133.0027.

travers la description du mode de vie, des recettes de cuisine ainsi que des drogues. D'autre part, ils sont des produits d'imagination dans le roman de Saiko, « Pays des champignons », et dans les chansons psychédéliques et leur film de promotion qui s'inspirent de ce roman. Dans *Aruwa Shura* sont cités une vingtaine de noms scientifiques ou courants de champignons, souvent très imagés¹⁶⁹.

Les champignons illustrent la dynamique de développement par inclusion. Luka, biologiste, souligne leur structure dépourvue de corps individuel délimité. Elle rappelle le nom scientifique : « *shijitsu-tai* » (carnophage)¹⁷⁰ qui désigne l'organe de fructification par rapport au mycélium souterrain. Ce terme évoque un corps secondaire par les termes inclus : « *shi-* » (enfant, petit, germe) et « *jittai* » (essence, fond, substance)¹⁷¹. Luka définit alors les champignons comme « ce qui n'est pas un corps essentiel »¹⁷². Sa recherche dans son laboratoire consiste à vérifier une hypothèse sur la transformation du corps individuel des champignons :

Il suffit en fait de transformer le tout en intérieur. Pour ce faire, il faut dilater uniquement l'« individu ». [...]

L'« individu » qui fait de tout son extérieur son « intérieur ».

[...] Il est possible de faire naître un champignon qui essaie d'incorporer son milieu tout entier à l'intérieur de son corps « individuel », et il est sur le point de naître.¹⁷³

C'est le mécanisme du champignon neutralisateur des particules radioactives. Cette idée semble exprimer une individuation inclusive qui consiste à transformer le contour du corps individuel en inversant les frontières avec son enveloppe externe. Une telle transformation caractériserait la re-création de l'identité chez plusieurs protagonistes¹⁷⁴. Élargir l'intérieur pour inclure l'extérieur, autrement dit défaire ses propres formes pour intégrer des formes étrangères ou hétérogènes. Ce principe d'élargissement par inclusion nous rappelle le style de l'auteur, son individuation hybride¹⁷⁵.

¹⁶⁹ Voir Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 48-49, 52, 65, 73-74 et 121.

¹⁷⁰ 「子実体」 *Ibid.*, p. 283.

¹⁷¹ Rappelons que le terme est en réalité composé de « *shijitsu* » 子実 (fruit, grain) et de « *tai* » 体 (corps). Voir l'entrée : « *shijitsu-tai* » しじつ-たい 子実体, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

¹⁷² 「本体ではないもの」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 283. Cette définition peut rappeler la pensée de l'écriture comme « supplément » chez Derrida, voir notamment Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Le Seuil, 1967.

¹⁷³ 「実は全部を内側に変えてしまえばよい。そのためには「個」をひたすら拡張させる、(略) / あらゆる外を、「内」にしてしまう「個」。 / (略) 環境を丸ごと「個」の内側に取り込もうとする菌類は、誕生させうるし、誕生しつつある。」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 72-73.

¹⁷⁴ Voir notre développement plus bas dans « 3.2. De la résilience à la re-création », p. 390-395.

¹⁷⁵ Voir notre analyse plus haut dans le chapitre II, « 3.3. Un style hybride », p. 296-297.

Le roman de Saiko souligne la fonction régénératrice des champignons pour la forêt ainsi que leur interdépendance avec les arbres : ils se nourrissent de feuilles mortes et nourrissent la terre en retour, vivant « tous en symbiose »¹⁷⁶ avec leur milieu forestier. « La vie naît de la mort » ; « La forêt vivante renaît de la forêt morte »¹⁷⁷, ainsi la narratrice de Saiko rapporte-t-elle les propos des spécialistes des champignons dans la Forêt. Ce récit enchâssé représente la puissance de prolifération sur un autre plan. La vision du monde qu'il dessine est diffusée à travers les chansons et le film de promotion. Elle finit par marquer le quartier de Saginomiya par l'image des champignons. En constatant l'engouement inouï pour les produits dérivés de son roman, Saiko pense :

C'était justement une prolifération de champignons. De plus c'est une prolifération basée à Saginomiya [...] Saiko considère ce quartier comme une forêt c'est-à-dire un milieu pour les champignons. Une petite forêt. Absolument petite comparée à la forêt où elle se trouve. Mais c'est tout de même une forêt située dans Tokyo. Autant dire, une forêt introduite à Tokyo, une enclave de la forêt...une flammèche ?¹⁷⁸

Le personnage considère l'essor de l'imagination inspirée de sa fiction comme une conquête territoriale. Le terme « *shinsyutsu* » écrit avec le *kanji* 侵 (invasion, violation) au lieu de celui plus usuel 進 (progrès, avancée), revoie à l'intrusion. La paronomase de « *tobichi* » (enclave) et « *tobihhi* » (flammèche) évoque une sorte de prise à distance de Saginomiya par Shima, *alias* Mori (la Forêt). Le quartier de la métropole, où la terre irradiée est déjà introduite, est ainsi métaphoriquement annexé à la forêt de la région sinistrée. Le passage semble ainsi suggérer un double renversement : de la capitale par la zone périphérique et de la réalité par l'imagination. Comme nous le verrons plus loin, le roman de Saiko illustre aussi l'élargissement inclusif par rapport au récit principal et au roman lui-même¹⁷⁹.

La vision du futur dans *Aruwa Shura* est marquée par le dynamisme du divers et du multiple. D'une part, le récit multiplie les histoires, les épisodes et les points de vue dans une structure en rhizome. C'est comme s'il cherchait en même temps à pluraliser et

¹⁷⁶ « Eux, voilà, vivent tous en symbiose. » 「それらは、そう、全部共生しているのだ。」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁷⁷ 「死から生が生まれる」「死んだ森から、生きた森が生まれ直す」 *Ibid.*, p. 59.

¹⁷⁸ 「まさに茸の大発生だった。しかもそれは鷲ノ宮を足場にした大発生なのだ。(略)サイコは茸のための環境すなわち茸のための森、と考える。小さな森だ。サイコのいる森に比すれば、全然小さい。けれどもそれは東京にある森なのだ。いわば東京に侵出した森、森の飛び地、.....飛び火？」 *Ibid.*, p. 315.

¹⁷⁹ Voir notre analyse plus bas dans « 3.2. De la résilience à la re-création », p. 394-395.

à affiner le regard porté sur le monde représenté qui se situe entre les deux catastrophes. D'autre part, il dessine un archipel imaginaire sur le plan à la fois géographique et temporel, reliant des lieux et des temps éloignés ou hétérogènes. Si le monde représenté est catastrophique, il n'est pas pour autant dystopique. Car le roman révèle l'imprévisible, l'incertitude, l'indétermination comme autant de brèches qui s'insinuent dans un monde à venir. Dans la partie suivante, nous continuons à interroger la vision dynamique de ce roman en examinant maintenant les procédés d'écriture de l'image.

2. Le système des images

Mais il faut susciter l'imagination. Tout est question d'imagination. Comment l'histoire est-elle créée ?

Furukawa Hideo¹

Dans cette partie, nous examinerons la puissance des images écrites dans *Aruwa Shura*. Pour ce faire, nous poserons une hypothèse : dans cette œuvre fonctionnerait un système d'images, fondé sur certains procédés qui participent à dynamiser le récit. Dans la partie précédente, nous avons relevé l'aspect discontinu, dispersé, irrégulier de l'écriture de ce roman. Il s'agira maintenant de chercher son complément : l'aspect régulier, constant ou méthodique qui semble donner une cohérence stable dans l'écriture de Furukawa. Car son style est reconnaissable malgré la diversité de son œuvre. Nous avons déjà listé plusieurs procédés caractéristiques tels que le recours au dispositif métafictionnel, la synesthésie entre perceptions sensorielles et kinésiques, l'emploi du présent de narration, la répétition avec déplacement, la fragmentation et la variation sur les plans syntaxique et rythmique, aussi bien au niveau de la phrase qu'au niveau de la narration. Nous nous focaliserons ici sur les figures rhétoriques, sur les réseaux métaphoriques, sur les images réelles, imaginaires ou graphiques, que l'on trouve dans *Aruwa Shura*.

Nous soulignerons d'abord différents types de visions qui apparaissent dans ce roman puis la représentation d'une imagination foisonnante chez certains personnages (2.1. Visions psychédéliques). Nous analyserons ensuite le traitement d'images réelles des médias ou des souvenirs à travers plusieurs mises en scène, en nous intéressant en particulier au dispositif de l'écran et de la surface (2.2. Écrans surréels). Nous interrogerons enfin l'image graphique et typographique qui participe pleinement au dynamisme narratif et à la construction du sens de l'œuvre (2.3. L'exploration graphique). En plus des travaux littéraires, nous nous référerons principalement aux réflexions de Georges Didi-Huberman sur l'imagination et la catastrophe.

¹ 「でも想像させなきゃ。全部、想像力の問題なんだよ。歴史はいかに創作されるか？」
Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 41.

2.1. Visions psychédéliques

Le foisonnement d'images

L'imagination de Furukawa évoque quelque chose de psychédélique, sans rapport direct avec le psychédéisme rattaché au mouvement de la contre-culture des années 1960. On peut la rapprocher de deux traits qui définissent le terme *psychédélique* : un « débordement » des idées et une « distorsion » des faits et des images réels². Le terme japonais, *saikederikku* サイケデリック, est une transcription phonétique de l'anglais *psychedelic*. Sa réception renvoie plutôt à la culture hippie des années 1960 et 70, aux images multiples et colorées qui peuvent apparaître sous effet d'une drogue³. Plusieurs romans de notre auteur incluent des scènes de visions disjointes ou d'hallucinations. Certains mettent en scène un héros qui a une vue atypique. Par exemple, son premier roman, *13* (1998), raconte l'aventure d'un jeune homme dont l'œil gauche est atteint de daltonisme léger, et hanté par des couleurs fantomatiques. Il a une vision mystique dans une jungle en Afrique, et il réussit plus tard à « capter l'image de dieu » à Hollywood⁴. Dans *Summer Vacation EP* (2007), la vision narrative est marquée par une vision pathologique du narrateur autodiégétique, un jeune garçon qui, ne pouvant voir le visage des autres, les identifie par l'odorat. Par ailleurs, la vision psychédélique est liée à la musique rock comme dans *Soundtrack* (2003), *Body and Soul* (2004) ou *Rock'n'roll septology* (2005), pour ne citer que quelques romans. Mais c'est sans doute *Namu rokkunrôru* (2013), paru après *Dogmother* et avant *Aruwa Shura*, qui présente le mieux l'imagination à la fois psychédélique et catastrophiste de l'auteur. Dans un volume de six cents pages environ, le roman entrelace trois histoires indépendantes : l'histoire de la musique rock sur les sept continents, l'effondrement apocalyptique de Tokyo et la visite du narrateur autodiégétique à une femme tombée dans le coma. Il rappelle au moins trois désastres : l'attaque de la secte Aum de 1995, le 11 septembre 2001 ainsi que la catastrophe de 2011. Comme le suggère le titre : *Namu rokkunrôru nijûichibu-kyô*

² Voir l'entrée : « psychédélique », *Le TLFi*, *op. cit.*

³ Voir l'entrée : *saikederikku* サイケデリック, *Nihon kokugo daijiten*, *op. cit.*

⁴ Ainsi que l'annonce d'emblée l'incipit du roman : « Hashimoto Kyôichi, né en 1968 à Kita-Tama à Tokyo, réussit à capter l'image de Dieu à l'âge de vingt-six ans. » 「一九六八年に東京の北多摩に生まれた橋本響一は、二十六歳の時に神を映像に収めることに成功した。」 Furukawa Hideo, *13*, *op. cit.* (rééd.), p. 7.

(Rock'n'roll salvateur en vingt et un soutras), le récit associe le rock à la formule du Sûtra du Lotus⁵.

Comparé à ce roman que l'on peut qualifier d'hallucinatoire, *Aruwa Shura* est moins fantastique et plus réaliste. Mais le psychédélique y constitue une métaphore de l'objet de la quête dans les aventures de Yasô et de Saiko. Ces jeunes originaires de la région sinistrée, Shima (l'Île), cherchent à confier le champignon militaire à Tokyo. En arrivant à l'aéroport, Yasô se rappelle le conseil de Cowboy : « Quelle était sa suggestion pour le mycélium au repos et pour ma tête à moi ? Psychédélique, oui, je me souviens, psychédélique. Il m'a conseillé de chercher le Tokyo le plus psychédélique et de m'y rendre. »⁶ Ici, la « tête » (*atama*) fait allusion à la formule chimique nécessaire à l'usage de l'arme secrète, qui est tatouée sur sa tête. De son côté, Saiko sonde Saginomiya parce qu'elle l'avait repéré comme étant un quartier « bien psychédélique »⁷. Mais que signifie ici « psychédélique » ? On peut se rappeler le sens étymologique de ce terme, inventé dans les années cinquante à partir du grec, *psyché* (âme) et *deloo* (montrer, rendre visible) : rendre visible l'âme⁸. Bien que l'étymon ne soit pas évident en japonais, on peut se demander si le lieu « le plus psychédélique » de Tokyo ne renverrait pas au lieu en quelque sorte le plus révélateur de l'esprit de la capitale. Il est possible que les protagonistes cherchent à révéler « l'âme » de Tokyo à travers sa réaction au champignon militaire qui représente la conséquence la plus inquiétante et l'aspect le plus problématique de la catastrophe nucléaire.

Deuxièmement, le psychédélique dans *Aruwa Shura* correspond à une profusion d'images et de visions. On peut les classer en deux grands groupes : l'image perçue ou évoquée par les personnages et l'image rhétorique ou graphique qui est perçue par le lecteur. Dans le premier groupe, on remarque en particulier des images insérées dans des cadres ou des écrans. Par exemple, le film d'animation et les dessins de Gabriel sur le

⁵ Le terme *namu* 南無 dans le titre renvoie à *Namu amida-butsu* 南無阿弥陀仏 (Hommage au Bouddha Amida) qui est une des formules pour solliciter la volonté salvatrice du bouddha Amitâbhâ. Sur ce roman, voir l'étude de Yamamoto Ryôsuke, déjà citée dans notre chapitre premier, « 3.3. Un chant pour la zone », *supra*, p. 200 (note 100).

⁶ 「休眠菌糸と俺のこの頭のためにどんなヒントを授けたんだっけ？ サイケデリック、そうさサイケデリックだった。いちばんサイケデリックな東京を見つけて、そこに行かってアドバイスした。」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 23.

⁷ « C'est bien psychédélique. Saiko savait quelque chose. C'est pourquoi elle a opté pour Saginomiya. » 「これって相当サイケデリックだわね。サイコには、見当があったのだ。あったから鷲ノ宮にしたのだ。」 *Ibid.*, p. 203.

⁸ Voir la rubrique d'étymologie dans l'entrée : « psychédélique », *Le TLFi*, *op. cit.*

mythe de Tokyo, le film de promotion pour les chansons psychédéliques, l'image de Tokyo sur l'ordinateur de Saiko pendant ses visites virtuelles, les vidéos de famille que Luka revoit, ou encore la télévision qu'Uran regarde pour la course hippique de Yasô. Il y a aussi des images mentales ou spectrales comme l'apparition de la mère morte chez Yasô ou encore les trois rêves itératifs de Cowboy qui ressemblent à des films documentaires. Le roman évoque aussi des œuvres artistiques comme une « peinture sur rouleaux des époques guerrières »⁹, une scène éprouvante du théâtre nô¹⁰ ou un film d'horreur fantastique traitant de champignons irradiés¹¹. Concernant l'image rhétorique, l'écriture de Furukawa semble recourir souvent à la métonymie d'emboîtement, de superposition, au niveau de la macrostructure comme au niveau de la microstructure. Dans la macrostructure d'*Aruwa Shura*, on peut souligner les deux récits seconds, le mythe d'Uran et le roman de Saiko, qui mettent en abyme la création, l'écriture, ainsi que la force de l'imagination. Et ce roman d'anticipation associe la figure de l'animal, récurrente dans l'œuvre de l'auteur, à la figure du végétal et des champignons à travers un réseau de métaphores métonymiques.

On peut ici noter l'influence particulière du cinéma dans l'écriture de l'auteur¹². Saitô Tamaki compare sa narration avec la « bande annonce » (*yokokuhen*), en soulignant l'agencement rapide et non linéaire de séquences, telles des images découpées et montées¹³. Au sujet de la description, Fukushima Ryôta¹⁴ remarque que le roman de Furukawa en général n'évoque pas un paysage consistant et persistant malgré la longueur et la densité de certains récits. La description d'images chez l'auteur semble s'éloigner du type de l'ekphrasis. D'autre part, plusieurs romans mettent en scène une projection de film ou un écran cinématographique comme une interface entre des perceptions

⁹ 「戦国絵巻」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 212, 337, 341. Le terme est utilisé pour qualifier la fête équestre traditionnelle de la région de Sôma.

¹⁰ *Ibid.*, p. 273-274.

¹¹ *Ibid.*, p. 256-257. Le roman fait allusion à *Matango* (1963) de Honda Ishirô (1911-1993). Adapté de la nouvelle « *Une voix dans la nuit* » (*The Voice in the Night*, 1907) de William Hope Hodgson, ce film met en scène sept naufragés échoués sur une île déserte qui découvrent un cargo abandonné, vraisemblablement nucléaire et couvert de champignons étranges, mutants et hallucinogènes, unique nourriture dont ils disposent pour leur survie. Honda est le réalisateur du célèbre film *Godzilla* (1954).

¹² Rappelons un élément biographique : il fréquentait la salle de cinéma depuis ses dix ans, une ou deux fois par semaine, avec son frère aîné. Voir Furukawa Hideo, *Furukawa Hideo supîkusu !*, *op. cit.*, p. 57-58 ; Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, *op. cit.*, p. 257.

¹³ 「予告篇」 Saitô Tamaki, « *Yokokuhen ni yoru nijisseiki* », “*Bungaku*” *no seishin bunseki*, *op. cit.*, p. 158-171 ; *Yuriika*, août 2006, p. 173-180.

¹⁴ Fukushima Ryôta, « *Gensô no shizen* », *art. cit.*, p. 200.

différentes ou des mondes hétérogènes¹⁵. Si l'écriture de Furukawa ne reproduit pas des scènes ou des images cinématographiques, elle semble recourir aux techniques filmiques de montage et au dispositif de l'écran¹⁶. Elle se rapporterait avant tout à l'image mouvante et au mouvement en image. À ce titre, il paraît significatif qu'*Aruwa Shura* ne présente aucune photographie qui est par excellence une image à l'arrêt ou une réalité arrêtée¹⁷.

Le débordement de l'imagination

Dans ce roman, deux protagonistes, les jeunes filles Uran et Saiko, parsèment leurs récits d'images psychédéliqués. Saiko en tant qu'auteure de son roman est décrite comme une « fille pleine à craquer de visions », une « source de visions » ou encore une « fournisseuse de “visions du monde” »¹⁸. Uran, de son côté, n'en déborde pas moins d'images surprenantes. Le narrateur décrit la manière dont elle a eu l'idée de son récit. Un jour dans un musée, elle est tombée par hasard sur cet appel à projet de création d'un mythe de Tokyo :

Alors qu'elle retournait le bulletin de participation qu'elle avait emporté chez elle, la baleine est apparue. À son esprit. Ce n'est pas qu'elle essayait de concevoir un scénario, non, tout simplement une fulguration. D'abord la baleine, ensuite son cadavre, puis la baie de Tokyo et l'énorme baleine, sont successivement venus à son esprit, elle a été étonnée d'y voir un récit. « Oh ! » a-t-elle crié. Uran abondait en récits. Son imagination avait pour matrice le refoulement du sentiment de son culpabilité. Qui se rapproche à moitié de l'instinct de survie. Avant tout une fille de dix-huit ans qui n'est pas remplie de récits ne peut incorporer le réacteur, encore moins sous ses seins.¹⁹

¹⁵ Par exemple, son troisième roman, *Abyssinian* (2000), présente une scène de projection du film qui évoque *L'Esprit de la ruche* (1973) de Victor Erice. Dans *Soundtrack* (2003), le personnage androgyne Leni utilise la caméra comme une arme et projette *Le Cuirassé Potemkine* (1925) de Sergueï Eisenstein pour le corbeau Kuroi, son compagnon. Dans *Mirai mirai* (Il sera une fois, 2018), l'écran de cinéma sert de passerelle entre passé et présent, entre fiction et réalité.

¹⁶ Voir notre analyse plus bas dans « 2.2. Écrans surréels », p. 358-368.

¹⁷ Notons que l'auteur s'intéresse aussi à la photographie, comme en témoigne son texte récent de commentaire qui accompagne la réédition de l'essai photographique de Moriyama Daidô : Furukawa Hideo, « Sono kioku o tsuibi suru » 「その記憶を追尾する」 (Traquer ces souvenirs), dans Moriyama Daidô, *Inu no kioku* 『犬の記憶』 (*Mémoires d'un chien*) (1984), Kawade shobô shinsha, juin 2022, p. 275-280 ; *Mémoires d'un chien*, trad. Ôno Tomoko, Delpire, 2016.

¹⁸ 「ビジョンでばんぱんに膨らんだ女の子」 「ビジョンの源泉」 「『世界観』の供給者」^{プロバイダー} Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, op. cit., p. 261 et 317.

¹⁹ 「応募用紙を持ち帰り、ひっくり返していると鯨が現れた。脳裡に。懸命にシナリオを考えようとしていたのとは全然違う、単にあっさり^{ひらめ}閃いた。最初は鯨、それから鯨の死骸、それから東京湾、それから巨鯨、と連続して閃いて、そこに物語が見えることに驚いた。「あっ」と声をあげた。ウランは、物語にあふれていたのだ。その想像力は罪悪感の抑圧を^{マトリックス}基盤とする。半ばは生存本能に近い。そもそも物語にあふれない一八歳の少女は原子炉を内蔵できない、その乳房の奥側になど。」 *Ibid.*, p. 38. Nous soulignons.

L'expression soulignée montre la première vision du récit comme une suite d'images projetées, avec la répétition de « *sorekara* » (puis, ensuite) et de « *hirameku* » (venir à l'esprit) qui signifie « étinceler » et « luire » au sens concret. Le geste du personnage retournant la feuille semble anticiper le surgissement des images dans sa tête, telle une projection sur une surface au fond du cerveau. Uran qui ne fait que « voir » (*mieru*) ces images est ici comparable à un spectateur. Mais elle les perçoit comme un « récit » (*monogatari*). On peut aussi remarquer que son imagination a pour source « le sentiment de culpabilité » (*zaiakukan*) et « l'instinct de survie » (*seizon honnô*). Comme le mentionne le narrateur peu avant la citation²⁰, elle se sent coupable de la mort par crise cardiaque de son père qui s'était surmené pour elle, pour soigner son cœur malade.

On lit ailleurs : « Son imagination fonctionnait comme par déviation. C'était particulièrement évident par rapport aux caractères chinois »²¹. Son scénario est destiné à Gabriel et donc à une traduction espagnole. Mais Uran déploie son imagination avec des *kanji* qui échappent en grande partie à la traduction. Cette part excédante est soulignée par la répétition du verbe composé : « *kobore-ochiru* » (déborder, se répandre)²². Le même terme sert à souligner le mouvement de l'imagination chez Saiko. Lorsqu'elle visite Tokyo à distance, elle emploie une personne qui la remplace sur place : elle lui envoie les répliques qui s'affichent sur la surface interne des lunettes de son remplaçant, comme un prompteur. Avant de s'en rendre compte elle-même, elle se met à transposer un personnage de son roman sur son remplaçant :

Et puis un jour, la voix a clairement débordé.

C'était une voix. Elle coulait en débordant.

Lorsqu'elle a été parfaitement accordée.

Saiko finit par écrire.

Ces répliques-là.

[...]

La voix a alors continué par intermittence. Elle a coulé, par intermittence, en dégoulinant des doigts qui tapent le clavier [...] Elle a déjà commencé à se présenter.

La voix qui dégoulinait.

La voix qui s'est mise à couler.

[...]

Cette fois-ci, le personnage a coulé en débordant.

²⁰ *Ibid.*, p. 35-36.

²¹ 「想像力が、どうにも逸脱に近い働き方をした。いちばん顕著だったのは漢字との関わり方だ。」 *Ibid.*, p. 136.

²² « [L]es éléments qui débordent » ; « les caractères chinois supposés *déborder* » ; « [la partie qui] *déborde* par le biais de la traduction ». 「こぼれ落ちる要素」 「こぼれ落ちる前提の漢字」 「翻訳を挟んだらこぼれ落ちる」 *Ibid.*, p. 136 et 137.

Enfin, Saiko a compris qui c'était.²³

En entendant la voix réelle de son remplaçant qui lit les répliques au fur et à mesure, Saiko comprend qu'elle est en train de mettre en scène dans le monde réel le père inventé dans son roman. La répétition du verbe « *kobore-ochiru* » souligné exprime le débordement de son imagination hors de sa conscience ainsi que le dépassement de sa fiction hors du texte. Les phrases fragmentaires et ponctuées avec les retours à la ligne créent un rythme discontinu. Mais en même temps, les expressions soulignées doublement renforcent la métaphore musicale présente peu avant la citation²⁴, évoquant le flux de l'imagination. Saiko joue ici le rôle de metteur en scène ou de scénariste adaptateur.

Le débordement marque également le développement des récits de ces deux protagonistes, qui finissent par dépasser la forme initiale du texte écrit et aussi l'imagination individuelle. À propos de l'adaptation de son roman en chansons ou en film, Saiko pense : « Avant tout, le point essentiel ne consiste pas à écrire ou non les paroles des chansons, mais à visualiser le *Pays des champignons* »²⁵. Le texte paraît destiné à être transformé en vision. Si son roman n'est jamais édité en livre, il est cependant connu à Tokyo :

Tout le monde connaît *Pays des champignons*. Sans connaître le titre, mais par la musique. Par l'image. C'est-à-dire à travers le film promotionnel du musicien, *Living legend*. Le roman de Saiko, bien qu'étant un roman, s'est diffusé par l'intermédiaire d'autres médias.²⁶

Le passage semble monter une sorte de devenir-image, devenir-son du roman. Le mythe d'Uran connaît une autre transformation, davantage marquée par un travail collectif et hybride. D'abord, il y a un « élargissement »²⁷ de l'imaginaire. Son scénario

²³ 「それからある日、はっきりと声がこぼれた。／ 声だった。こぼれ落ちたのだ。完全に調律された時に。サイコは書いてしまっていた。その台詞を。(略)／ 声は、そして、おりおり続いた。おりおり、打鍵する指先からこぼれ落ちたし(略)自己紹介を始めていた。／ こぼれ落ちた声だ。／ 流れ出した声だ。(略)／ 今度は、人物がこぼれ落ちた。／ サイコは、やっと、それが誰だかわかった。」 *Ibid.*, p. 320-321. Nous soulignons.

²⁴ Le terme « *chôritsu* » 調律 (accorder un instrument de musique) est répété trois fois, voir *ibid.*, p. 319.

²⁵ 「そもそも要点は、歌詞を書いている書いていないにあるのではなかった、『きのこのくに』の視覚化にあるのだった。」 *Ibid.*, p. 266.

²⁶ 「誰もが『きのこのくに』を知っている。その題名は知らずとも、音楽で。映像で。つまりリビング・レジェンドのプロモーションフィルムを通して。サイコの小説は、小説であるのに小説とは異なる媒体^{メディア}を介して拡散していた。」 *Ibid.*, p. 315.

²⁷ 「拡張」 *Ibid.*, p. 152.

s'enrichit par l'imagination d'Asami et de Yasô : la baleine est peut-être échouée à cause d'un énorme tsunami ; les champignons ont dû pousser sur son corps. Ensuite, Gabriel métamorphose son scénario en œuvre d'installation en collaboration, notamment avec un groupe de musiciens : les os artificiels de baleine, plantés comme des monuments dans une dizaine de jardins japonais dans Tokyo, émettent un chant de baleine, en fait une musique synthétique, accompagné de la lecture du récit par Uran²⁸. Celle-ci réalise : « Tout se transforme uniquement en sons »²⁹. Son texte est pourtant édité en tant que « livre sacré »³⁰ du mythe de Tokyo pour ses habitants et en tant que livre de référence sur l'origine de cette ville. Mais il s'agit d'un format original et interactif : le visiteur de l'exposition a un livre électronique qui capte le chant de baleine sur place et le décode en mots, en faisant apparaître le récit au fur et à mesure sur l'écran³¹. Ainsi, les deux récits en abyme dans *Aruiwa Shura* représentent l'imagination littéraire qui excède les limites du texte en constituant une source d'inspiration pour d'autres formes d'expression.

La distorsion de la réalité

Le second trait psychédélique caractériserait le traitement des faits réels dans *Aruiwa Shura*. L'univers fictif dans ce roman semble en effet procéder d'une déformation de faits existants, plus que d'une invention de faits inexistantes. On peut d'abord remarquer l'emphase et l'extrapolation de faits réels dans l'arrière-plan du récit. Les conséquences de la catastrophe réelle y sont aggravées : l'accident nucléaire a eu lieu dans deux centrales et non pas dans une seule ; la zone irradiée et isolée est étendue sur tout le Tôhoku. Les effets économiques des Jeux olympiques de 2020 à Tokyo et la montée du nationalisme relèvent aussi de l'emphase. Certains événements sont de pures inventions comme l'attaque terroriste introduisant de la terre irradiée dans Tokyo ou la découverte concomitante des deux espèces fongiques qui ont des effets opposés. Pourtant, ils rappellent la réalité : la peur suscitée par les produits naturels provenant de Fukushima ou les usages thérapeutique, civil et militaire du nucléaire. Si le procédé d'extrapolation est commun dans plusieurs dystopies post-Fukushima³², l'imagination de Furukawa ne semble pas seulement prolonger la réalité dans la fiction, mais surtout révèle la fiction

²⁸ *Ibid.*, p. 313.

²⁹ 「全部、音だけが変わる」 *Ibid.*, p. 352.

³⁰ 「聖典」 *Ibid.*, p. 42 et 135.

³¹ *Ibid.*, p. 314.

³² Voir « 1.1. La dystopie post-Fukushima », *supra*, p. 317-320.

dans une figure réellement existante. On peut ici rappeler une réflexion de Genette sur la métalepse, qui propose une nouvelle manière de concevoir le rapport entre figure et fiction : la figure serait déjà « une petite fiction », « un embryon » de fiction, et inversement la fiction serait « un monde élargi de la figure », « une figure prise à la lettre »³³. Il n'y aurait pas alors de différence essentielle entre figure et fiction.

Aruiwa Shura présente de nombreuses figures embryonnaires de la fiction, mais de façon complexe. On peut relever plusieurs figures de simulation ou d'imitation, reflétant l'univers fictif lui-même. Tout d'abord, la préface renvoie le récit à un jeu de « simulation » avec la figure des lecteurs-*Ashura* comme spectateurs du monde représenté³⁴. Aussi dans la diégèse la lecture est-elle considérée comme une simulation. Asami dit à Uran à propos du scénario du « Tokyo primitif » :

Comme je suis chargée de direction pour l'édition de *libro*, je le fais toujours rouler. Dans ma tête. Le temps immémorial que tu imagines. J'ai une vague impression de le vivre, ce monde-là. Vivre par imitation plutôt qu'avec sérieux. Tout en comprenant que c'est simulé.³⁵

Les expressions soulignées renvoient la lecture à l'imitation mentale du monde représenté. Cependant, il n'y a pas ici d'immersion fictionnelle ou de suspension consentie de l'incrédulité. La lecture s'accompagne de la conscience d'un monde faux, « *simulé* » (*modoki*), comme le souligne le narrateur lui-même. Ce passage met en abyme l'acte de lire chez le lecteur réel qui a également lu l'« esquisse » d'Uran dans le chapitre antérieur. Deuxièmement, le roman croise différents niveaux de fictions ou d'imitation. Le personnage d'Uran en est une illustration. Il se réfère au manga très populaire de Tezuka Osamu, *Astro, le petit robot*³⁶, auquel il emprunte le nom de la sœur du héros. Uran elle-même se considère aussi comme un robot. On peut citer sa réaction au propos de Yasô qui la complimente pour son « jeu » (*engi*) lorsqu'elle a fait semblant d'être tombée malade pour le sauver d'une poursuite : « Et puis, Uran, ton jeu était parfait, tu étais vraiment pâle et essoufflée quand on te transportait. [...] Une humaine transformée

³³ Gérard Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Le Seuil, 2004, p. 17 et 20.

³⁴ Voir notre analyse plus haut dans « 1.2. Une perspective transversale chez Furukawa », p. 327-328.

³⁵ 「私は本のディレクションが担当だから、いつでも転がしているのね。頭の中に。ウランちゃんがい描いている大昔を。その世界を、なんだか生きているふうなのね。しっかりと生きるというよりも疑似的にね。もどきだって理解しながらね。」 Furukawa Hideo, *Aruiwa Shura*, *op. cit.*, p. 226. Nous soulignons.

³⁶ *Tetsuwan Atomu* 『鉄腕アトム』 est publié entre 1952 et 1968 en feuilleton puis adapté en série d'animation et en film. L'ensemble a été diffusé en France sous le titre d'*Astro, le petit robot*.

en robot de jeune femme a ensuite joué le rôle d'une vraie jeune femme de 18 ans »³⁷, se dit ainsi Uran. Dans cette dernière phrase, le rapport entre le modèle et l'imitation est d'abord renversé, puis imbriqué : la fille qui imite le robot a imité une fille humaine en tant que robot. L'original semble ainsi disparaître dans cette imbrication. Et le monde réel apparaît pour sa part comme un théâtre d'apparences.

Troisièmement, la réalité de la ville de Tokyo en particulier est présentée sous le signe du simulacre, de la facticité, à travers un certain nombre de faits ou d'objets qui sont qualifiés de « *giji-* » (faux, pseudo-) ou « *shimiyurêshon* » (simulation)³⁸. Par exemple, à Saginomiya, lorsque l'attaque terroriste s'est produite au « stadium de simulation » des Jeux olympiques, la rumeur a couru que l'attaque était aussi une « simulation »³⁹ pour se préparer à une éventuelle attaque réelle. Dans ce quartier où de « pseudo-enceintes acoustiques » diffusent la musique à la mode, se préparera plus tard une « fausse attaque terroriste »⁴⁰. Ou encore, près du quartier d'Ôi se trouve un canal aménagé en paysage de « pseudo Nouvelle-Zélande »⁴¹. En outre, Gabriel conçoit au début une « pseudo-expérience »⁴² de fouille archéologique des os de baleine dans la baie de Tokyo. La figure représentative du simulacre relève de deux organisations : ZOKA, fabricant de meubles, et Kessha, société secrète et ultranationaliste, qui utilisent l'une comme l'autre l'image du théâtre nô comme emblème. L'entreprise ZOKA, nom dérivé de *zôka* « fleur d'imitation »⁴³, reprend le concept d'imitation élaboré par Zeami en l'adaptant au marketing commercial. Quant à Kessha qui a un pouvoir déterminant dans le monde politique, il fait du théâtre nô le symbole du Japon traditionnel et authentique. La société Family loue des acteurs qui interprètent une « pseudo-famille »⁴⁴. S'il existe bien de tels prestataires dans la réalité⁴⁵, le roman procède à une déformation emphatique : Family emploie plusieurs centaines de personnes pour louer des familles occasionnelles, composées de purs Japonais. Cette représentation de Tokyo, emplie d'objets artificiels,

³⁷ 「それと運搬されてるウラン、本気で蒼褪めてて息もあがってて、演技完璧だったよ。(略)人間からロボットになった少女型のロボットが、十八歳の人間の少女になった演技をした。」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 144.

³⁸ 「疑似」「シミュレーション」

³⁹ 「シミュレーション・スタジアム」「シミュレーション」 *Ibid.*, p. 80, 81 et 89.

⁴⁰ 「疑似サウンドスピーカー」「疑似テロ」 *Ibid.*, p. 204 et 386.

⁴¹ 「疑似ニュージーランド」 *Ibid.*, p. 169.

⁴² 「疑似体験」 *Ibid.*, p. 217.

⁴³ 「造花」「イミテーションフラワー」 *Ibid.*, p. 205 et 247.

⁴⁴ 「疑似家族」 *Ibid.*, p. 27 et 231.

⁴⁵ Par exemple la société Family Romance a inspiré le film, *Family Romance LLC* (2019) de Werner Herzog.

de faits fictifs et imaginaires, semble pourtant exprimer quelque chose d'authentique, de réel, en ce qu'elle reflète la réalité comme tissée de fictions. C'est justement à l'occasion d'un spectacle de nô organisé par Kessha que Yasô découvre le « Tokyo le plus psychédélique » et se décide à confier à cette société le secret militaire⁴⁶. Le théâtre, monde d'imitation, apparaît comme un lieu essentiel.

Les visions psychédéliques dans *Aruiwa Shura* semblent ainsi montrer les images comme un lieu révélateur de la réalité qui échappe au langage. Nous nous pencherons maintenant sur la figure de ce que nous appelons les écrans surréels, qui semble illustrer un espace où le réel et l'imaginaire se rencontrent et se confrontent.

2.2. Écrans surréels

Franchissement de l'écran

Dans *Ô chevaux*, nous avons analysé la mise en scène d'un écran de télévision pour représenter le réel inaccessible de la catastrophe⁴⁷. Dans *Aruiwa Shura*, nous examinerons le traitement des images réelles ou mentales à travers le dispositif des écrans qui abondent dans ce roman et que nous pouvons qualifier de surréels. Le terme *écran* renvoie ici à l'écran matériel représenté dans la fiction, mais également à la page écrite. Selon les travaux d'Anne-Marie Christin, l'écriture serait « née de l'image », « de *la pensée de l'écran* », qui « procède par interrogation visuelle d'une surface »⁴⁸. Pour la notion de surréel, nous la rapprocherons de ce que Philippe Forest appelle le « réel » ou l'« impossible »⁴⁹ : un « lieu-limite et frontière » entre sens et non-sens ; ce que « la représentation, le langage, la fiction n'approchent que pour y découvrir le lieu d'un défaut, d'un manque, d'une déchirure qui les suscite, mais dont ils ne peuvent rendre compte » ; et qu'il définit encore comme ce qui « n'existe pas en dehors des images qui en sont la forme sensible »⁵⁰. La figure d'écrans surréels évoque aussi nécessairement des notions

⁴⁶ Furukawa Hideo, *Aruiwa Shura*, *op. cit.*, p. 324.

⁴⁷ Voir le chapitre premier, « 2.2. Devant la réalité inatteignable », *supra*, p. 147-149.

⁴⁸ Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, (1995), 2009, p. 8.

⁴⁹ Voir Philippe Forest, « Le Roman, le réel », « "Cela" ou Le Sens du Réel » et « Répondre au réel, répondre du réel », *Le Roman, le réel*, *op. cit.*, p. 19-58, 59-80 et 235-238. L'auteur définit mutuellement le « réel » et l'« impossible » en s'appuyant en particulier sur la pensée de Georges Bataille, afin de réfléchir à la possibilité du roman dans sa capacité de « répondre à l'appel inouï du réel », comme nous l'avons déjà cité dans l'introduction de cette thèse, voir *supra*, p. 25.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 42, 54 et 63. Notons que la définition du « réel » ou de l'« impossible » chez Forest est plus complexe : elle se rapporte aussi au « reste » dont la réalité se détourne, à l'« expérience » qui se dérobe à tout savoir ou encore à « cela » qui se montre, mais ne se nomme jamais.

psychanalytiques comme le souvenir-écran ou l'écran du rêve⁵¹, lorsqu'une image en apparence insignifiante recèle des éléments significatifs. Nous analyserons dans le roman de Furukawa d'abord deux scènes qui présentent le cas particulier du franchissement de l'écran, ensuite d'autres scènes qui montrent deux procédés récurrents dans l'écriture de l'auteur : la superposition et le montage.

Si l'écran télévisuel dans *Ô chevaux* renvoie à une ouverture close, *Aruiwa Shura* semble figurer l'écran comme un seuil à passer ou un lieu de jonction. On peut le voir avec deux scènes éloignées, mais en corrélation sur le plan de l'intrigue. L'une, située à la fin du chapitre quatre, met en scène la première rencontre entre Uran et Yasô. L'autre scène, située dans le dernier chapitre, présente les mêmes personnages, mais séparés par un écran de télévision. Dans la première, il n'y a pas d'écran matériel. Cependant, la narration crée une vision cinématographique et mobile. Uran sort en ville avec Gabriel, s'arrête devant un stade pour regarder des athlètes s'entraîner. Comme elle n'a jamais su courir à cause de sa maladie, elle s'interroge :

« Je pourrai courir ? »

À peine a-t-elle prononcé ces mots, que le paysage s'est déformé. La déformation est liée à l'effondrement des lignes en arrière-plan du terrain de sport. Le bruit de freinage, le klaxon perçant, le vacarme sur l'autoroute métropolitaine, alors que la circulation ne devait pas être si intense. Et, un hennissement est venu s'y mêler. Puis c'est ce cri-là qui a altéré le plus le paysage. Un cheval galopait, il galopait à l'évidence sur l'autoroute métropolitaine, et il y avait un humain sur le cheval, il le chevauche, ensuite une déformation se produit également devant et derrière le paysage, la perspective se dérègle d'un seul coup, la taille du cheval augmente. Le cheval est en train de bondir vers le ciel. Le cheval est en train de sauter de l'autoroute, de plus, sa force musculaire est hors norme, il a sauté au moins cent mètres. Uran ne peut pas savoir s'il a sauté vers le haut ou vers le devant. Mais elle a seulement pensé – ça vient ! Le pur-sang, la robe d'alezan brûlé, et son cavalier, un homme. Un jeune. Un garçon. Gabriel crie. Il indique le côté opposé à l'autoroute. Cela doit être l'avenue sous la passerelle, mais Uran ne peut pas voir ce côté-là. Elle ne regarde pas. Elle a avancé de quelques pas. Quelques pas en avant vers une camionnette aménagée. Comme pour guider le cheval vers elle. « Par là ! » a-t-elle dit.⁵²

⁵¹ Le « souvenir-écran », notion de Freud, renvoie à « une formation de compromis entre des éléments refoulés et la défense » : certains des souvenirs de l'enfance, apparemment insignifiants, sont conservés avec netteté et insistance, dont le motif est à révéler à travers l'analyse ; ces « souvenirs-écrans contiennent non seulement quelques éléments essentiels de la vie infantile mais véritablement tout l'essentiel. » Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, « Souvenir-écran », *Vocabulaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 450-452. Concernant l'écran du rêve, c'est un concept de B.D. Lewin : « tout rêve se projette sur un écran blanc qui symbolise le sein maternel », *ibid.*, p. 128.

⁵² 「「走れるかな」／ そのひと言を発した直後に、風景が歪んだ。歪みは競技場の背景の^{ライン}線が崩れることで生じた。ブレーキ音、甲高いクラクション、交通量はさほどでなかったはずなのに、首都高で喧騒。しかもそこに^{いなな}嘶きが混じった。その音声がいちばん風景を歪曲させたのだ。馬が駆けていた、明らかに馬が首都高を駆けていた、しかも馬上に人間がいた、乗っている、それから風景の前後にも歪みが生じる、遠近法がいきなり狂う、馬のサイズが増大する。

Ainsi, juste après la citation, Uran court spontanément vers le jeune homme. Ce passage évoque une image en mouvement et le montage cinématographique. En premier lieu, le champ visuel est restreint par le point de vue interne du personnage. Il est comparé à un plan fixe qui se déstabilise, comme le montrent les expressions soulignées doublement. En deuxième lieu, le hors-champ se signale par les bruits stridents de l'autoroute et par le hennissement du cheval qui viennent déformer la vision du personnage. On peut remarquer la synesthésie entre la vue et l'ouïe dans le déchirement. En troisième lieu, le cheval galopant est focalisé en gros plan dans les phrases soulignées. Sa présence est accentuée par la répétition du sujet suivi d'une virgule ainsi que par le changement du temps narratif au présent. Par ailleurs, l'image de l'animal en gros plan apparaît comme au ralenti. Car la temporalité des verbes : « galoper » (*kakeru*), « bondir » (*chôyaku suru*) et « sauter » (*tobi-oriru*), est dilatée par l'emploi du progressif (*-te iru*). Si la narration enchaîne rapidement les actions, cet enchaînement est rythmé par une alternance de deux aspects, l'accompli (*-ta*) et l'inaccompli (*-ru*) en japonais. Il est aussi ponctué par des phrases courtes, parfois d'un seul mot, ou par la récurrence de la conjonction adverbiale, « *shikamo* » (de plus), soulignée en pointillé. Les phrases elles-mêmes donnent également l'impression de courir ou de bondir. Ainsi l'apparition de Yasô sur le cheval est-elle représentée à travers le franchissement du cadre visuel d'Uran, de l'extérieur vers l'intérieur.

L'animal joue un rôle important également dans une autre scène du dernier chapitre. C'est cette fois Uran qui franchit l'écran matériel pour rejoindre son ami de l'autre côté. Dans sa maison de santé, elle regarde la télévision qui diffuse en direct la première course de Yasô qui démarre à minuit :

Uran fixant son regard sur l'écran de télé a pu repérer Yasô, son cheval, Indisanta qui porte le dossard 13. [...]

La date a changé.

Tous les chevaux entrent dans les starting-blocks.

Uran fixe son regard.

[...] Elle scrute.

馬が、^{そら}宙に跳躍している。馬が、首都高から飛び下りている、しかも尋常な筋力ではない、百メートルは跳んだ。それが上方になのか前方になのがウランにはわからない。しかし、来た、とだけは思った。馬は品種としてはサラブレッド、毛色は黒栗毛、それから騎手となっているのは男性だった。若い。少年。ガブリエルが叫んでいる。首都高とは反対側を指している。歩道橋が^{また}跨いでいる大通りだろうがウランはそちらが見えない。見ない。数歩、踏み出した。数歩、整備されたトラックのほうに足を踏み出した。まるで馬を、トラックに誘導するみたいに。「そっち！」とウランは言った。」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 45. Nous soulignons.

Scute.

Le départ. Boum, cela fait un tel bruit. Simultanément, dodododododdoddo, le bruit des sabots en rafales. Le tumulte de la terre, le terrain sableux du parcours tremble et mugit. Uran fixe son regard avec plus d'intensité et plus fortement, elle rejoint alors Yasô. Ils galopent ensemble.

Yasô se trouve à l'intérieur de la télé. Il se trouve en réalité sur le champ de courses, filmé par la caméra de transmission. Il est sur le terrain.⁵³

La narration au présent anime la scène sur l'écran, tandis que la protagoniste ne fait aucun mouvement. Le narrateur insiste sur son regard fixé sur l'écran, comme nous le soulignons par une ligne simple. Cela nous rappelle le regard du narrateur dans *Ô chevaux*, devant la télévision. Mais il ne s'agit pas ici d'une sidération devant les nouvelles de la catastrophe. Il n'y a pas non plus de perte de perception temporelle ni de confusion entre la réalité et l'irréalité, comme le montrent les phrases soulignées doublement. Uran traverse imaginairement l'écran, en réalisant son rêve de courir au moyen de la simulation mentale. D'autre part, on peut remarquer que l'écriture est ici espacée par les retours à la ligne, à la différence de la description en bloc dans la scène d'*Ô chevaux*. L'espacement sur la page pourrait signifier une distanciation devant l'écran, une sorte de décantation des images. On peut supposer qu'il y aurait eu une évolution d'*Ô chevaux* à *Aruiwa Shura* dans le traitement des images, ici, davantage organisées et mises en scène, permettant au personnage de déployer son imagination devant les images réelles.

Dans la suite de la citation, la narration passe également de l'autre côté de l'écran. Elle mime la traversée d'Uran en déplaçant le point de vue vers l'intérieur de Yasô qui est en train de courir, parfaitement uni à son cheval⁵⁴. Peu après, le narrateur décrit un accrochage : Yasô bousculé échappe de justesse à une chute en sautant sur un autre cheval qui vient de perdre son jockey, pour franchir finalement en premier la ligne d'arrivée. Mais l'annonce dans l'hippodrome invalide aussitôt ce résultat improbable. La narration revient au point de vue interne d'Uran :

Jusque-là, c'est diffusé à l'écran. En direct. Uran est stupéfaite par ces reportages télévisés diffusés en direct, et en même temps, elle continue de courir. Elle continue toujours de courir avec Yasô sur Indisanta. [...]

⁵³ 「 Uranは、テレビの画面を注視する、ヤソウは見つけられた、ヤソウのその馬、13 というアラビア数字のゼッケンを付けたインディサントが。(略) 目付が変わった。 / 全馬がゲートに入る。 / Uranは、注視する。 / (略) Uranは目を凝らす。 / 凝らす。 / 出走。ボン、というふうに聞こえる音。同時にドドドドドドッといっせいの蹄の音。大地の響み、コースの砂地が鳴動している。Uranは、さらに強烈に、強かに目を凝らし、するとヤソウのところに行けた。いっしょに走った。 / テレビの内側にヤソウはいる。 実際には中継用のカメラに撮影されて馬場にいる。ダート場にいる。」 *Ibid.*, p. 401-402. Nous soulignons.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 403.

Uran se trouve, encore maintenant, à moitié sur le cheval. Puis elle a entendu Yasô murmurer quelque chose. Ils annulent donc cette façon de remporter la victoire. C'est nul, Tokyo. Avant tout, ils n'ont pas de tripes. C'est pour ça qu'ils oublient la Forêt, la Grande catastrophe et ce qu'on appelle le Tokyo prim...primitif. Non ? Dis donc, cette ville est nulle.

Uran sourit. Elle transmet de toutes ses forces, positivement, son sentiment, en direction de l'écran.⁵⁵

Ce passage produit une vision qui enjambe les deux côtés de l'écran, à travers l'alternance des points de vue internes entre les deux personnages. Contre toute vraisemblance, l'écran transmet à Uran le chuchotement de son ami qui critique la capitale conformiste, incapable qu'il est de reconnaître son inimaginable victoire, ayant également oublié les événements qui dépassent l'imagination ordinaire : la catastrophe de 2011, la région sinistrée et le mythe du « Tokyo primitif » qui représente la mémoire des désastres passés. L'image de la capitale en 2026 est négative, marquée par l'oubli de ce qui lui a permis de prospérer. Pourtant, le sourire d'Uran à la fin de la citation semble exprimer non seulement son accord avec son ami, mais aussi une certaine possibilité ou disponibilité pour franchir cette vision négative. Après ce passage, l'écran sert de transition immédiate vers la scène finale du roman, située en Provence. Il annonce le grave accident nucléaire survenu en France avec des sous-titres surlignés en gras sur la page du livre⁵⁶. De cette façon, l'écran surréel opère une double jonction entre les deux personnages hybrides, Uran mi-robot et Yasô mi-cheval, ainsi qu'entre les deux catastrophes nucléaires, la dernière oubliée et la nouvelle annoncée.

⁵⁵ 「そこまでが画面に映っている。中継されている。ウランはこれらの実況放送に呆然とし、と同時に、まだ走っている。まだインディサントに乗って、ヤソウとともに走っている。(略) / ウランは、いまだ半分、馬上にいる。そしてヤソウが囁いたのを聞いた。こういう勝ち方を、無効にするわけかあ。東京、駄目だなあ。そもそも肝が据わってないんだよ。だから森も大震災も、原.....原東京とかっていうののことも忘れんだろう？ なあ、この東京は駄目だけ。 / ウランは、にこっと微笑む。その画面に向かってポジティブに思いっきり感情を伝える。」 *Ibid.*, p. 405-406.

⁵⁶ « À peine quelques secondes plus tard, des sous-titres se déroulent sur la partie supérieure de l'écran diffusant la course de chevaux. / S'affiche : « Flash infos ». / **Dans le sud de la France, il y a environ une heure, à 15 heures hier heure locale, un grave accident de centrale nucléaire.** » 「ほんの数秒後に、その競馬番組の画面の上部にテロップが走る。 / ニュース速報、と流れる。 / フランス南部にて、およそ一時間前、現地時間の昨日十五時に、原子力発電所の重大事故が。」 *Ibid.*, p. 406.

Superposition de visions

Dans son article de 2015, paru en français⁵⁷, Furukawa évoque des oiseaux qui, tels des oiseaux sensibles au grisou, appellent à l'éveil face à la situation catastrophique du climat. Dans son livre sur la catastrophe minière, *Sentir le grisou*, Georges Didi-Huberman pense « qu'il n'y a jamais *une catastrophe* : dans chaque moment catastrophique il y aurait la conjonction, le conflit ou la superposition de *deux catastrophes* au moins »⁵⁸, l'une étant cachée par une autre plus évidente. Plusieurs dystopies post-Fukushima ont pour thème principal l'accumulation de désastres⁵⁹. Mais *Aruwa Shura* semble se distinguer par une certaine efficacité de son écriture à créer des visions superposées. Au niveau du récit, la composition des intrigues parallèles en trente-cinq chapitres fragmentaires produit une sorte de perspective stratifiée⁶⁰. On peut relever plusieurs exemples de superpositions d'images et de visions concrètes.

En premier lieu, le roman souligne l'action des personnages qui associent plus de deux images hétérogènes dans leur champ de vision. Par exemple, en écoutant Gabriel parler de sa ville natale, Uran « ajoute Mexico City absent à Tokyo sous ses yeux »⁶¹. Saiko, en train de visiter Tokyo à distance, maintient ensemble deux espaces éloignés dans sa vision : « Saiko regarde deux scènes. Il y a là Saginomiya, mais il y a l'écran au-delà de Saginomiya »⁶². Il s'agit de voir *là-bas* dans *ici*. D'autre part, l'œuvre de Gabriel recourt à une juxtaposition d'éléments opposés : les os de baleine dressés « comme des obélisques »⁶³ dans des jardins japonais traditionnels, confrontant la beauté sauvage à la beauté raffinée, afin de proposer « une alternative, un autre contexte, à la naissance de Tokyo »⁶⁴. Dans ce contexte, la ville d'Edo n'est plus qu'« une fiction »⁶⁵.

⁵⁷ Furukawa Hideo, « Tous les saints portent une cage à oiseau », trad. Patrick Honoré, *Libération*, 25 novembre 2015. URL : https://www.liberation.fr/planete/2015/11/25/hideo-furukawa-tous-les-saints-portent-une-cage-a-oiseau_1416073/ (dernière consultation le 14 septembre 2022). Le texte existe seulement en traduction.

⁵⁸ Georges Didi-Huberman, *Sentir le grisou*, Minuit, 2014, p. 12 et 14.

⁵⁹ Voir les romans que nous avons cités pour ce thème dans « 1.1. La dystopie post-Fukushima », *supra*, p. 318-319.

⁶⁰ Voir notre analyse plus haut dans « 1.2. Une perspective transversale chez Furukawa », p. 328-337.

⁶¹ 「不在のメキシコ市を眼前の東京に足すのだ。」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 17.

⁶² 「二つの光景をサイコは見ている。鷺ノ宮がそこにあるのだが鷺ノ宮のその向こう側にはディスプレイがある。」 *Ibid.*, p. 189.

⁶³ 「オベリスクのように」 *Ibid.*, p. 312.

⁶⁴ 「東京の成り立ちに対してオルタナティブな文脈を呈示」 *Ibid.*, p. 312.

⁶⁵ « Tokyo est né directement du Tokyo primitif. “Edo” n'est donc qu'une fiction. » 「東京はじかに原東京から生まれている。すなわち「江戸」など虚構なのだ。」 *Ibid.*, p. 354.

L'artiste mexicain affirme ainsi : « Mais il faut susciter l'imagination. Tout est question d'imagination. Comment l'histoire est-elle créée ? »⁶⁶.

En deuxième lieu, la superposition d'images s'accompagne souvent d'un élargissement de l'imaginaire. On peut citer deux films représentés dans le roman. Le premier est l'animation que Gabriel a réalisée pour visualiser son projet de fouille archéologique de la baleine mythique par des enfants. Cette animation montre d'abord un « dessin en perspective »⁶⁷ des os de l'animal, superposé sur une carte de Tokyo, ensuite les enfants autour de la baleine, qui imaginent, chacun, des figures différentes de l'animal. Ces figures apparaissent dans de nombreuses « bulles » (*awa*) qui jaillissent de la tête des enfants, flottent comme des « ballons » (*fūsen*), gonflent, se touchent et éclatent⁶⁸. Le film semble ainsi illustrer la multiplication, la dilatation, le rapprochement des imaginations individuelles. L'autre exemple est le film inspiré du roman de Saiko. Il présente un autre type de superposition : le dessin manuscrit ajouté à l'image réelle⁶⁹. Ce dessin est utilisé uniquement pour les champignons qui sont en train de grandir à vue d'œil sur des objets réels. Et c'est un « film de promotion qui grandit »⁷⁰, c'est-à-dire qui s'allonge et augmente le nombre des champignons présentés au fur et à mesure qu'augmente la vente des disques des chansons psychédélices.

En troisième lieu, on peut relever, dans ces deux films, une synesthésie, en particulier entre la vue, le toucher et l'ouïe. Les dessins animés à l'aquarelle de Gabriel évoquent « la sensation des doigts »⁷¹ du dessinateur. Pour le film des champignons, la description associe plus étroitement la vue et le toucher :

Très délicat, cela paraît comme de la neige, danse comme des pollens, mais ce sont des spores de champignons. [...] [Les dessins à la main] donnent aux chapeaux des champignons ou aux plis de leur revers un toucher doux, sifflant ou frissonnant. Le toucher qu'on peut ressentir rien qu'avec les yeux. Un transfert sans délai de la vision au toucher.⁷²

⁶⁶ Pour la citation en japonais, voir *supra*, p. 348 (note 1).

⁶⁷ 「透視図」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁸ 「泡」 「風船」 *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 253.

⁷⁰ 「成長するプロモーションフィルム」 *Ibid.*, p. 253.

⁷¹ 「指の感触」 *Ibid.*, p. 39. De même, ses dessins en tableau qui présentent des objets fabriqués à partir des os de la baleine, inspirent un « toucher léger ». 「淡いって手触り」 *Ibid.*, p. 155.

⁷² 「とても繊細で、雪のようにも見える、花粉のようにも舞う、しかし茸の胞子だ。(略) 茸のその笠かさや笠の裏側ひだにフワリとしたりシュツとしたりゾワリとしたり等の感触を与えている。目にするだけで感じられる手触り。視覚から感触への遅滞なき転換。」 *Ibid.*, p. 253. Nous soulignons.

La perception tactile provoquée par la vision est traduite par les sémantèmes impressifs en japonais, soulignés, dont la sonorité accentue la sensation évoquée. Dans un autre passage, la description montre les champignons dessinés sur une guitare réelle : ils « marquent de plus un rythme, portent en eux un rythme certain en se développant, donnant l'illusion que c'est plutôt la musique qui entre en résonance avec eux »⁷³. Elle évoque un agencement entre la vision et l'audition. L'image de ces champignons en « résonance » (*kyômei*) avec la musique semble se superposer à l'image des fongus en « symbiose » (*kyôsei*) avec les arbres dans le roman de Saiko. En même temps, le rythme silencieux, obtus, des champignons dessinés semble l'emporter sur le rythme sonore, obvie, de la musique. Ainsi, la superposition d'images, en acte chez les personnages, en concept dans l'œuvre de Gabriel, en représentation dans les films, suggère une vision latente, alternative ou encore subversive derrière une image évidente, actuelle.

Un « remontage anachronique »

Essayer de voir ce qui se trame sous l'apparence visible : voilà comment Georges Didi-Huberman caractérise l'imaginaire de la catastrophe, en soulignant le « remontage anachronique » qui consiste à « reconfigurer le présent par un remontage anachronique fondant sur l'Autrefois son propre souci quant à l'Avenir »⁷⁴. Il s'agit de décomposer la continuité apparente du temps pour le *remonter* au sens polysémique de ce terme, en faisant surgir le « vestige » comme « symptôme » du futur⁷⁵. On peut rapprocher le traitement du temps dans l'œuvre de Furukawa d'un tel remontage. Par exemple, *Seikazoku* (2008) ou *Mirai mirai* (2018) désorganise délibérément le temps historique en mettant en place une temporalité anachronique qui révèle les différents passés sous des angles tout à fait neufs. Mais il en va autrement dans *Aruwa Shura*. Il n'y a pas d'anachronisme au niveau du récit qui est bien chronologique. Le temps du récit, marqué par la discontinuité entre les chapitres, est orienté à la fois vers le passé et le futur par rapport au contexte de l'écriture : le roman fait retour à l'événement de 2011 dans le futur de 2026. Cette double temporalité est soulignée. D'un côté, le passé est mis en avant dans

⁷³ 「しかもリズムを刻んでいる、育ちながらリズムをしっかりと内包している、むしろ楽曲がそちらに共振しているのだと錯覚させた」 *Ibid.*, p. 254.

⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *Sentir le grisou*, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁵ « Regarder serait approcher, dans le visible, une temporalité paradoxale où la mémoire se tisse d'imminence, où le *vestige* de choses oubliées dans le passé devient le *symptôme* de choses à surgir dans le futur. » Georges Didi-Huberman, *Mémoire de la peste* (1983), Christian Bourgois, 2006, p. 188. La citation est tirée de la postface de la réédition.

les histoires des personnages adultes, notamment de Cowboy et Luka, ainsi que dans les deux récits enchâssés, écrits par Saiko, Uran et Asami. De l'autre, le futur est mis en valeur à travers les aventures des jeunes protagonistes qui suggèrent des développements ultérieurs.

On peut observer un « remontage anachronique » au niveau des chapitres ou des séquences narratives avec deux exemples. Le premier est le chapitre huit, rattaché à Cowboy, qui se compose de six séquences principales. D'abord, le narrateur introduit le personnage au présent, en mentionnant ses trois rêves-souvenirs itératifs, avant de rappeler brièvement son passé en analepse⁷⁶. Ensuite, il ouvre *in medias res* une scène de 2026 à Shima : Cowboy est en train de répondre à l'interview d'un journaliste italien, puis il se met à lui raconter le « récit » (*monogatari*) de la région sinistrée⁷⁷. Or ce récit glisse subrepticement vers une analepse qui se prolonge sur plus de dix pages. Le narrateur relate des souvenirs de Cowboy de mars 2011 : la mort d'une de ses connaissances, son départ du groupe de yakuza, sa rencontre avec Shingo sur la côte dévastée⁷⁸. Cette analepse souligne à la fois l'éloignement et la proximité du passé. Elle commence en marquant la distance temporelle : « J'avais alors vingt-cinq ans, pense Cowboy. Lui qui a maintenant quarante ans [...] Il rumine cette scène »⁷⁹. Mais le passé antérieur est actualisé à travers l'emploi du présent narratif et du discours direct dans les dialogues. Enfin, la narration revient brusquement à la scène de 2026 avec cette phrase : « l'interview du journaliste italien continuait »⁸⁰. C'est comme si les deux passés se déroulaient en parallèle et que seule la focalisation avait changé. Le chapitre se termine ensuite rapidement avec l'évocation d'un futur proche : Cowboy reçoit un coup de fil de Yasô qui lui parle de la baleine ; et il pense à des « histoires encore plus récentes »⁸¹ que celle de son « récit » de la région sinistrée depuis quinze ans. Ainsi, ce remontage du passé semble mettre les souvenirs en perspective avec le futur. On trouve un traitement comparable dans le chapitre vingt-trois. Luka regarde des vidéos de sa famille envoyées par sa sœur et datées de 2013 à 2018, et ceci dans l'ordre inverse à celui de leur

⁷⁶ Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 95-98.

⁷⁷ Cowboy dit : « Une histoire, un récit. Alors, je vais commencer ce récit. » 「お話、物語。じゃあ、その物語を始めよう」 *Ibid.*, p. 103.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 109-119.

⁷⁹ 「二十五歳だったなあ、とカウボーイは思う。今は四十歳のカウボーイが、（略）その場を反芻する。」 *Ibid.*, p. 116.

⁸⁰ 「イタリア人の取材が続いていた。」 *Ibid.*, p. 120.

⁸¹ 「もっと新しい物語」 *Ibid.*

chronologie. Simultanément, elle prépare un repas pour Hélène qui veille à la naissance d'un poulain⁸². Dans ces deux exemples, les passés *remontés* sont finalement orientés vers le futur.

Les scènes peuvent aussi associer le remontage anachronique et la superposition de visions. Dans le chapitre quatorze, Yasô s'entraîne dans l'hippodrome. La veille, il se répète une image mentale pour réussir les virages difficiles. Mais pendant l'entraînement survient un accrochage juste à côté de lui. Il suit alors instinctivement une autre image qui lui est venue, ce qui l'a finalement sauvé d'une chute⁸³. Après s'être arrêté, il continue de regarder cette image :

Tout en étant à l'intérieur de sa pensée, Yasô voit la plaine dans ses deux globes oculaires.

Yasô se tient debout dans le passé, incluant donc dans son champ visuel la plaine de la Forêt, le pâturage de Cowboy.

L'immense pâturage.

Yasô parcourt du regard le passé en le superposant avec le champ de courses de Tokyo Neo City du présent. Il regarde le bord nord du pâturage, celui de l'est, ensuite celui du sud et de l'ouest. Aux alentours, c'est la forêt qui ne cesse de grandir tant qu'on la laisse libre. Ce qui est à peine préservé est le pâturage. Et puis les bœufs ont brouté des plantes. Voilà, ils sont en train d'en brouter. Les bœufs au pâturage. Ils sont là. C'est Cowboy enfourchant un cheval qui les gardait, et c'est aussi moi, c'était ainsi, et les chevaux sont des purs-sangs. Les chevaux de pedigree ou leurs *descendants*.

Et puis, au beau milieu du travail de pâture, oui, un sanglier est apparu à toute allure. Il s'est précipité. Eh bien, je l'ai évité. J'ai pu l'éviter à ce moment-là.

À ce moment-là...

J'avais quinze ans, c'est ça. Moi. Il y a deux ans ?

Les bœufs sont là. Yasô continue de les regarder. Toujours sous le choc de la seconde image qui vient de le sauver de la situation critique.

Ils ont brouté des végétaux, se sont exposés à l'irradiation en broutant, ont purifié la terre en s'exposant à l'irradiation.

Ils ont épuré la plaine.

Ils l'ont décontaminée.⁸⁴

⁸² *Ibid.*, p. 287-297.

⁸³ *Ibid.*, p. 174-176.

⁸⁴ 「ヤソウは、そうした思いの内側にありながら、その二つの^{まなこ}眼に、平地を見る。／ ヤソウは過去に立っていて、だから視界には森の平地を、カウボーイの牧場を収めている。／ 広大な牧場を。／ ヤソウは、見回す、眺めわたす、現在の東京ネオシティ競馬場に重ねて過去を。牧場の、北の縁、東の縁、それから南と西の縁を。四方の周縁は全部、放っておけば育ちに育つ、森だ。かろうじて確保されているのが牧場だ。そして牛たちが植物を^は食んだ。ほら、食んでいる。放牧される牛たち。いる。それを管理していたのが馬に^{またが}跨ったカウボーイだし、俺もそうだし、そうだったし、馬はサラブレッドだ。血統馬かそのまつえいだ。／ そして、放牧の仕事のその真っ最中に、うん、暴走する猪が出て。転がり出てきて。で、俺は避けて。避けられたんだって、あの時。／ あの時からあ。／ 十五歳、だ。俺。一昨年？／ 牛がいる。ヤソウはまだ見ている。難局を救った二つめのイメージのほう^{いま}が未だヤソウを駆動した。／

La superposition de l'image mentale et de la vue réelle peut ici évoquer le fondu enchaîné en cinéma. Mais au lieu d'enchaîner les deux images, elle semble mettre en évidence la survivance du passé dans le présent. L'image qui est apparue soudainement semble venir de la mémoire du corps. Elle aurait été conservée avec une telle vivacité qu'elle transporte le personnage dans le passé. On peut ici remarquer l'agencement des deux temps contradictoires dans un rythme binaire. Au début de la citation, l'anaphore soulignée doublement semble insister sur la position paradoxale du sujet qui se trouve à la fois dans sa réalité et dans son souvenir. Plus loin, le passé et le présent s'alternent, en particulier dans les phrases soulignées. Ce caractère binaire est renforcé par l'alternance des deux points de vue interne et externe du personnage. L'écriture marque en même temps les interstices dans le discours à travers l'emploi récurrent de virgules, de retours à la ligne, de phrases brèves, en particulier avec les expressions de reprises orales, soulignées en pointillé. Enfin, on peut relever l'épanadiplose vers la fin de la citation, qui enchaîne trois comportements des bœufs : brouter, s'exposer à l'irradiation et en purifier le sol, en reliant l'animal, le végétal et la terre. Ce paysage constitue en fait le « tableau symbolique »⁸⁵ de la région sinistrée dans le roman. Et il peut d'une certaine manière rappeler la scène finale d'*Ô chevaux*, présentant le cheval et la vache dans un paysage paisible⁸⁶. On peut se demander s'il n'exprimerait pas une vision résiliente du monde, dans laquelle les vivants s'adaptent aux environnements contaminés et collaborent pour réparer la terre⁸⁷.

2.3. L'exploration graphique

Graphisme ludique et critique

En prolongeant notre examen de la représentation d'écrans surréels dans *Aruiwa Shura*, nous nous pencherons maintenant sur les aspects graphiques ou typographiques. Rappelons d'emblée que l'écriture japonaise est composée de trois types d'ensembles

植物を食み、食みながら牛たちは被爆して、被爆しながら土地を浄めた。／ 平地を浄化した。／ 平地を除染した。」 *Ibid.*, p. 177. Nous soulignons.

⁸⁵ 「シンボリックな^え画」 *Ibid.*, p. 86.

⁸⁶ Voir la citation et notre analyse plus haut dans le chapitre premier, « 2.3. Aux noms des chevaux », p. 171-173.

⁸⁷ Sur la question de résilience dans ce roman, voir notre développement plus bas dans « 3.2. De la résilience à la re-création », p. 388-390.

graphiques : les *kanji*, idéophonogrammes, et les deux séries syllabaires, *hiragana* et *katakana*. Les écrivains ayant une liberté de choix et d'association entre ces trois types peuvent donner à l'œuvre une « hétérogénéité créatrice, unique au monde – et intraduisible », comme le souligne Cécile Sakai⁸⁸. Depuis ses premiers romans, Furukawa semble explorer consciemment les potentialités de l'écriture du japonais. On peut repérer bien des exemples d'exploration graphique à la fois expérimentale et créative. Il est possible que la catastrophe de 2011 ait constitué un tournant dans sa manière d'écrire. Car c'est après mars 2011 en effet que l'auteur a expérimenté la rédaction manuscrite, contrairement à son usage habituel de la dactylographie. Ainsi a-t-il rédigé à la main la pièce de théâtre, *Tômin suru kuma* (2014), ensuite le roman, *Onnatachi* (2015), ainsi que la traduction en japonais moderne du *Heike monogatari* (2016) qui compte mille huit cents feuillets⁸⁹. Sans entrer dans des considérations générales sur ses pratiques de rédaction, nous examinerons ici les variations et inventions graphiques dans *Aruiwa Shura*, œuvre qui témoigne de l'originalité de ces principes.

Regardons d'abord des néologismes assez nombreux dans ce roman. Nous en avons déjà cité quelques-uns dans les titres de chapitre⁹⁰. Ils jouent à la fois du sens, du son et de la graphie, produisant des formes hybrides, parfois excentriques. On peut en repérer deux procédés récurrents. Le premier consiste à combiner un terme japonais avec un autre terme d'origine étrangère. Par exemple, « ^{トゥインクル}きらきらレース » (*tuinkuru/kira-kira rêsu*) (course *twinkling*-scintillante)⁹¹ désigne des courses nocturnes de chevaux, en leur donnant une image opposée, lumineuse, tel un spectacle féérique destiné aux enfants⁹². Certains néologismes procèdent d'une association complexe, comme le nom des drogueries dans le quartier de Saginomiya, que nous avons déjà cité : « サイケ

⁸⁸ Cécile Sakai, « Les graphies dans la littérature moderne japonaise », dans M. Simon-Oikawa (dir.), *L'Écriture réinventée*, Les Indes savantes, 2007, p. 81-94 (citation, p. 92).

⁸⁹ Au sujet de la rédaction de la pièce de théâtre, voir Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, *op. cit.*, p. 213-221. Pour celle du roman, voir Furukawa Hideo et Sasaki Atsushi, « *Shôsetsuka* » *no nijûnen*, *op. cit.*, p. 263-27. Concernant le processus de la traduction, voir Furukawa Hideo, « Heike monogatari : genjitsu ni kanryû suru fikushon » 「平家物語 : 現実に還流するフィクション」 (*Heike monogatari* : la fiction refluant dans la réalité), dans Furukawa Hideo *et al.*, *Sakka to tanoshimu koten 4*, *op. cit.*, p. 9-49 (voir notamment p. 11-14).

⁹⁰ Voir plus haut dans « 1.2. Une perspective transversale chez Furukawa », p. 332.

⁹¹ Furukawa Hideo, *Aruiwa Shura*, *op. cit.*, p. 32 et 395.

⁹² Citons deux autres néologismes pour des courses futuristes avec les chevaux dopés : « Tôkyô suteroido S (sutêkusu) » 「東京ステロイドS (ステークス)」 (Tokyo stéroïde S (*Stakes*), « *Katsushima monsutâ tokubetsu* » 「勝島モンスター特別」 (Spécial monstre Katsushima), *ibid.*, p. 33 et 395.

デリカテッセン
総菜屋⁹³ (saïke derikatessen/sôzaiya) (épicerie fine psychédélique). Ce terme est composé d'un mélange de trois termes hétérogènes⁹⁴ et abrégé en « サイケデリカ » (saikederika) (épicerie-psyché). On trouve aussi l'emploi des lettres alphabétiques. Par exemple dans « 深淵シンキ (HELL-Thinkii) »⁹⁵ (heru/shin.en shinki) qui désigne la marque suédoise de la platine vinyle vendue avec les chansons psychédéliques. Il y a un oxymore entre le terme « shin.en » (gouffre, précipice, abîme), comme « hell » en anglais, et les chansons populaires dans le roman, qui inspirent plutôt la légèreté. Ou encore le terme « ハイコン » (haikon), graphié aussi « HIGH con », qui est un abrégé de « 廃コンビニエンスストア »⁹⁶ (hai-konbiniensu sutoa) (supérette abandonnée). Il signale également un oxymore entre le terme japonais « hai » (obsolescence, abandon) et l'homonyme anglais, *high* (haut, élevé). Ces néologismes relèvent du jeu des mots et semblent avoir une fonction avant tout ludique.

L'autre procédé est l'emploi parodique et critique d'un terme existant. Par exemple, les pays occupants de la zone irradiée réclament « la libéralisation de la défense » (*bôei no jiyûka*) à l'instar de « la libéralisation des échanges commerciaux » (*bôeki no jiyûka*)⁹⁷. En japonais, la proximité phonétique entre « *bôei* » et « *bôeki* » semble davantage souligner l'expansion du néolibéralisme. Par ailleurs, plusieurs termes cherchent à souligner la tendance nationaliste de la société contemporaine. Le courant politique qui défend le « prestige du Nippon » (*Nippon no ishin*) a pour slogan la « Restauration de l'année des Jeux olympiques » (*orinpikku ishin*)⁹⁸ qui joue des homonymes « *ishin* » et rappelle la Restauration de Meiji (*Meiji ishin*). Certains néologismes peuvent ainsi évoquer une sorte de malaise social. En 2026, la mode de la « mascotte douce » (*yuru kyara*) est remplacée par celle de la « mascotte dure » (*kitsu kyara*)⁹⁹, comme pour montrer la face hostile d'un Japon, voilée jusqu'alors par l'image de ce qui est *cool* ou *kawaii* (mignon). Enfin, on peut citer le nom d'une nouvelle drogue mise sur le marché noir par des firmes pharmaceutiques à l'issue d'expérimentations. Cette drogue, assez

⁹³ *Ibid.*, p. 264.

⁹⁴ Trois termes associés sont « *saikederikku* » サイケデリック (psychédélique), « *derikatessen* » デリカテッセン (épicerie fine), dérivé de *Delikatessen* en allemand, et « *sôzaiya* » 総菜屋 (traiteur).

⁹⁵ *Ibid.*, p. 249. Notons que le double « i » final fait partie intégrante du nom de la marque.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 383.

⁹⁷ 「貿易の自由化」 「防衛の自由化」 *Ibid.*, p. 105.

⁹⁸ 「ニッポンの威信」 「オリンピック維新」 *Ibid.*, p. 131.

⁹⁹ 「きつキャラ」 *Ibid.*, p. 153.

puissante pour ébranler la foi de fanatiques religieux, est appelée : « nettoyant d'intégristes »¹⁰⁰ (*genrishugisha kurinâ*), ce qui fait penser d'une certaine manière au désir d'éradiquer les indésirables de la société qui les a produits.

Le néologisme qui nous paraît le plus intéressant est le nom de la catastrophe de 2011 : « ダブル^{セブン}7 »¹⁰¹ (*Daburu sebun*) (Double 7). Il met l'accent sur l'ampleur de l'événement en faisant converger le séisme d'intensité sept et l'accident nucléaire de niveau sept par leur échelle maximale de gravité. Mais cette gravité est nuancée par la légèreté qu'évoquent les mots d'origine anglaise. C'est comme s'il s'agissait d'une loterie négative ou d'un jeu de cartes, tel un événement qui peut se produire un autre jour sur un autre lieu. La catastrophe n'est pas ici rattachée à la date du séisme-tsunami ou à la localisation de la centrale comme dans le « 11 mars » ou dans « Fukushima », noms qui ne sont pas mentionnés dans le roman. Le « Double 7 » participe à déterritorialiser l'événement pour le reterritorialiser dans l'histoire contemporaine du monde. Car le roman souligne l'enjeu international politique, militaire et scientifique, de la vaste zone irradiée en tant que lieu d'expérimentation de la nouvelle arme. Il s'agit d'inventer un champignon capable de condenser des substances radioactives dans l'air pour profiter de l'« héritage de la guerre froide »¹⁰², c'est-à-dire de la quantité considérable de particules radioactives dégagées par de multiples essais nucléaires, afin de les réutiliser comme arme. *Aruwa Shura* situe ainsi la catastrophe nucléaire sur le plan à la fois mondial et historique, évoquant la gravité de la pollution nucléaire sur toute la planète, et la transformation environnementale qui en découle.

Variations combinatoires

Ces variations dans le choix et la combinaison des trois ensembles graphiques s'articulent aussi avec les thèmes constitutifs du roman, à savoir l'animal, le végétal, l'île, la catastrophe. Le premier exemple est un emploi néologique de *kanji* pour la baleine (*kujira*). Dans son « esquisse » du mythe, Uran remplace le *kanji* usuel 鯨¹⁰³ par trois

¹⁰⁰ 「原理主義者クリーナー」 *Ibid.*, p. 269.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 338.

¹⁰² 「冷戦^{レーゼン}の遺産」 *Ibid.*, p. 378.

¹⁰³ Notons que ce *kanji* relève de *ateji* 当て字, transcription arbitraire du mot japonais en caractère chinois.

autres « 久寿等 ». Ces *kanji* rappellent les « *man.yô gana* »¹⁰⁴, comme le dit Asami en lisant le texte d'Uran, qui sont des caractères chinois employés pour la valeur phonétique à l'époque de leur introduction au Japon. Mais les trois *kanji* sélectionnés par Uran ont également une valeur sémantique, renvoyant à l'idée de l'autrefois, de la longévité heureuse et de la pluralité ou de l'égalité. En particulier, ils ne comportent pas la clé du poisson 魚 qui compose le *kanji* usuel. Ce faisant, la proposition d'Uran souligne l'identité ambiguë de la baleine qui est un « **dieu = être vivant** appelé *Ba-lei-ne* » (久寿等という神=生物)¹⁰⁵, en utilisant le signe mathématique d'égalité et le soulignement en gras. La nouvelle graphie renforce ainsi la qualité de l'image de l'animal pour la protagoniste :

Son imagination a couru à toute vitesse. Depuis lors, elle a toujours écrit *Ba-lei-ne* dans son esquisse. Alors, ce mammifère aquatique de jadis, cet être vivant mythique a aussitôt acquis un contour juste. Autrement dit, la résolution de son image a considérablement augmenté. Plus que n'importe quelle donnée en image.¹⁰⁶

Le passage témoigne de l'effet de l'écriture sur l'image mentale, la nouvelle graphie permettant d'imaginer la baleine avec plus de justesse et de précision. D'autre part, le non-japonophone Gabriel, qui ne peut saisir précisément l'invention de sa collaboratrice, remarque malgré tout l'importance des *kanji* dans l'« imagination » comme dans la « mémoire » chez des habitants de Tokyo¹⁰⁷.

Le deuxième exemple concerne le dosage entre les trois types d'écriture. Dans le roman de Saiko, on remarque l'usage des *hiragana* pour le titre, dans le début du roman et plusieurs passages. Rappelons que son roman est un récit second à part entière qui

¹⁰⁴ 「万葉仮名」 *Ibid.*, p. 138. Le terme *man.yôgana* provient du *Man.yôshû* (Recueil des Dix mille feuilles), la première anthologie de *waka* achevée vers 760. Sur ce recueil, voir les notes infrapaginales dans notre chapitre premier, *supra*, p. 205 (note 127) et 206 (note 129).

¹⁰⁵ Furukawa Hideo, *Aruiwa Shura*, *op. cit.*, p. 126 et 127.

¹⁰⁶ 「想像力は疾走したのだ。ウランはこの時から、そのスケッチ内では鯨をつねに久寿等と表記した。すると、東京を産み落とした古えの水棲哺乳類、その神話の生き物はたちまち正しい輪郭を得た。いわば、その生き物は圧倒的に解像度を増したのだ。どんな映像データよりも。」 *Ibid.*, p. 137.

¹⁰⁷ « Les humains nés de Tokyo possèdent des caractères chinois dans leur imaginaire comme dans leur mémoire ! Dans ce cas, la baleine que les gens chercheront tôt ou tard, sera déterrée sous cette forme. La fouille se déroulera avec la mémoire des caractères chinois, alors que je ne serai pas capable d'y participer. / Peut-on préparer ce qu'on ne peut pas soi-même découvrir ? » 「東京から生まれ落ちた人間には、想像力にも漢字があるのだし、その記憶にも漢字があるのだ！ だとしたら、人々がいずれ掘るだろう鯨は、そのような形で掘られる。漢字の付いている記憶ごと掘られて、僕はそれを発掘できない。／ 自ら発掘できないものを仕込めるのか？」 *Ibid.*, p. 215.

compose le chapitre cinq, et présente une narratrice autodiégétique qui est la mère imaginaire de Saiko. Voici l'incipit que nous traduisons en le transcrivant en italique pour la partie des *hiragana* et en gras pour les mots écrits avec les *kanji* :

*Je me suis mise à écrire. Je me suis mise à écrire pour expliquer quel genre d'endroit c'est ici. Ici c'est un endroit oublié. Il est complètement oublié, si bien que **les oiseaux et les bêtes** ont fui d'ici. Mais **la forêt** n'a pas bougé. Je ne sais pas si **la forêt** a espéré fuir. En tout cas, **la forêt** n'avait pas d'ails ni de pattes. Donc **la forêt** n'avait pas d'autre moyen que de rester ici.¹⁰⁸*

Ces phrases courtes et construites simplement, écrites en *hiragana*, donnent une impression de simplicité élémentaire. Comme les mots ne sont pas séparés par des espaces en japonais, le texte forme ici une suite indistincte, faisant ressortir la consistance matérielle et sémantique des *kanji* d'oiseaux, de bêtes et de forêt. La surface écrite met ainsi en relief la présence des êtres vivants dans la zone désertée. D'autre part, la « forêt » (*mori*), terme répété quatre fois dans cette citation, semble renvoyer à un témoin de la catastrophe, qui n'a pas eu de possibilité de la fuir. Dans la phrase soulignée, elle est mise en parallèle avec les oiseaux et les bêtes, ce qui souligne son immobilité par contraste. Un autre passage met en scène le silence végétal : « **Les bêtes** ont hurlé et **les oiseaux** ont poussé des cris mais **les herbes** n'ont pas pu pleurer et **les arbres** n'ont pas pu faire de tapage. / Je n'oublierai pas cela. »¹⁰⁹ Tout ce qui est resté dans la zone évacuée apparaît comme un témoin muet du désastre. La narratrice de Saiko écrit pour résister à l'oubli, plus précisément pour raconter la naissance du « Pays des champignons » à son enfant, comme elle l'affirme : « C'est pour l'enfant qui naîtra bientôt (et que je mettrai au monde) que j'écris »¹¹⁰. On peut supposer que l'emploi des *hiragana* facilitera la lecture par cet enfant à venir. Mais en réalité, les passages comme ceux que nous venons de citer ne sont qu'une partie du texte. Il s'agit aussi, selon la narratrice, de défaire « la civilisation » (*bunmei*) que représentent les caractères chinois¹¹¹. Dans un autre chapitre, Saiko choisit

¹⁰⁸ 「あたしはかきはじめた。ここがどんなどころなのかをせつめいするために、かきはじめた。ここはわすれられたところだ。あまりにもすっかりわすれられたから、ここからは鳥も獣もにげだした。けれども森はそうしなかった。にげだしたいと森がねがったのかどうかは、わからない。いずれにしても森にはつばさがなかったし、あしがなかった。だから森はここにのこるしかなかった。」 *Ibid.*, p. 47. Nous soulignons.

¹⁰⁹ 「獣はないたし鳥はひめいをあげたけれども草はなけなかったし木もさわげなかった。／そのことをあたしはわすれない。」 *Ibid.*, p. 53. Nous soulignons en italique la partie écrite avec les *hiragana* et en gras les termes écrits avec les *kanji*.

¹¹⁰ 「やがて生まれる（し、あたしが産む）子供のために、あたしはこうして書いている。」 *Ibid.*, p. 63.

¹¹¹ À la deuxième page dans « Pays des champignons », la narratrice de Saiko introduit plus de *kanji*, en notant : « Après l'introduction de plus de caractères chinois à la suite, j'ai l'impression que la civilisation

la graphie des *hiragana* pour le titre, parce que leur « souplesse flexible est combative »¹¹². Déterminé à rester dans « Mori » (la Forêt)¹¹³, le personnage semble écrire pour défendre les vies restées dans la zone. En effet, dans la dernière phrase de son roman, également écrite en *hiragana*, sa narratrice affirme : « *Nous ne nous tairons pas* »¹¹⁴ comme une déclaration de résistance contre le silence imposé à la zone.

Le troisième exemple ne concerne pas une variation, mais une association entre image graphique et image métaphorique. Certains *kanji* relatifs aux thèmes principaux, comme la forêt, l'animal ou l'île, attirent l'attention sur leur forme. Par exemple, la phrase que nous avons déjà citée : « *la forêt n'avait pas d'ailes ni de pattes* », est à la fois métaphorique et métagraphique. Le *kanji* de forêt 森, composé de trois pictogrammes d'arbre, ne comporte pas le signe d'aile ou de patte comme le *kanji* d'oiseau 鳥 ou de cheval 馬. D'autre part, on peut trouver une métaphore de vol ou d'envol pour la forêt de Shima et le cheval qui est l'animal représentatif de la région. La forêt, ébranlée par l'explosion nucléaire en 2011, avait « l'air de prendre son envol »¹¹⁵. Plus tard en 2026, elle prend son essor imaginaire et métaphorique jusqu'à Tokyo, à travers le roman de Saiko. Quant au cheval, il se signale souvent dans le roman par un galop qui évoque le galop volant dans les airs, comme dans la scène que nous avons citée¹¹⁶. Shima (l'Île), associé ainsi à l'envol, semble exprimer une possibilité de s'élever au-dessus de la catastrophe, en rappelant aussi la graphie ancienne du *kanji* d'île, composée des clés de

est enfin née. » Cinq pages plus loin, elle reprend de nouveau l'écriture en *hiragana* : « *J'ai trop utilisé d'expressions rigides. Trop compté sur la force de la civilisation. [...] La civilisation c'est important, mais je continuerai à écrire en la détruisant juste un peu.* » 「漢字を二つ以上つづけて入れると、やっと文明が生まれたような気がする。」 「あたしは、かたいことばになりすぎた。あたしはぶんめいのちからにたよろうとしすぎた。(略) 文明化は大事だけれども、すこしだけ文明を崩してあたしは書き継ごう。」 *Ibid.*, p. 48 et 53.

¹¹² 「その韌やかさは戦闘的に柔軟だ」 *Ibid.*, p. 88.

¹¹³ « Saiko est décidée à ne pas sortir de là. Ce que les autres appellent “l'Île”, la Forêt. » 「サイコはそこを出ないことを決めている。他者の言う「島」を、森を。」 *Ibid.*, p. 94.

¹¹⁴ 「あたしたちはだまらない。」 *Ibid.*, p. 64.

¹¹⁵ « On dit que ça a explosé comme une chute de météorite. [...] La forêt a été ébranlée, elle avait peut-être l'air de prendre son envol. » 「それは隕石が落ちるように爆発したのだという。(略) 森は動揺した、もしかしたら翔び立とうとするみたいだったかもしれない。」 *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁶ Voir *supra*, p. 359-360.

l’oiseau et de la montagne¹¹⁷. Ainsi la graphie participe à déplacer l’image dystopique de l’île¹¹⁸.

Imaginaire de la catastrophe

Si *Aruwa Shura* s’éloigne de la dystopie, il n’en relève pas moins de l’imaginaire de la catastrophe. Au sujet de l’imagination de la peste, Didi-Huberman souligne qu’elle « continue de sculpter la peur des victimes » à travers une conjonction « de la *mémoire* et de la *menace* »¹¹⁹. Dans le roman de Furukawa, on peut rapprocher plusieurs images graphiques ou typographiques de l’imaginaire de la catastrophe. Citons deux exemples. Le premier est tiré d’un des trois rêves-souvenirs de Cowboy. Un jour, il découvre le carnage mystérieux d’une soixante-dizaine de bœufs dans son pâturage : la tête ou une partie de leur corps a disparu. Devant une vingtaine de bêtes décapitées, il pense aux têtes sans corps, emportées ailleurs, et puis évoque les « Têtes de bœuf »¹²⁰, créatures hybrides entre homme et bœuf dans la mythologie bouddhique. Il poursuit toujours dans son rêve-souvenir :

J’ai l’impression que les bœufs qui n’avaient plus que leur tête allaient dire : *j’ai sommeil, j’ai sommeil*. Ou : *j’ai peur, on m’a tué*. À plus forte raison, s’il y avait plus d’une vingtaine de têtes alignées ici. Chacun unanimement : *on m’a tué, on m’a tué, c’est une expérimentation ? c’est une nouvelle étape d’expérimentation ? ça doit être ça, ça doit être ça*.¹²¹

La parole des bœufs est ici écrite avec les *katakana* et les *kanji* que nous soulignons en italique dans la traduction. Les *katakana*, employés en général de nos jours pour les mots d’origine étrangère, accentuent ici l’étrangeté du propos des animaux morts. Leur forme anguleuse renforce l’impression d’une voix rigide et machinale dans des

¹¹⁷ 嶋 鳶 壘 Notons le sens étymologique du *kanji* : la montagne au-dessus de la mer, où se repose l’oiseau. Voir l’entrée : « 島 », *Shinsen kanwa jiten : daihachihan* 新選漢和辞典 第八版 (Nouveau dictionnaire des *kanji* sélectifs : 8^e édition) [en ligne], Shôgakukan, 2011, Japan Knowledge.

¹¹⁸ À ce sujet, on peut noter que Tawada Yôko joue aussi avec les codes graphiques, comme dans sa nouvelle post-catastrophe : « Fushi no shima » 「不死の島」 (L’île immortelle) (2012), dont le titre évoque le Phoenix (*fushi no tori* 不死の鳥) par la ressemblance graphique des deux *kanji*. Tawada Yôko, « Fushi no shima » 「不死の島」 (L’Île immortelle), *Kentôshi, op. cit.*, p. 189-199 ; dans Tanikawa Shuntarô et al., *Soredemo sangatsu wa, mata, op. cit.*, p. 11-21. Dans *En éclairneur* (2014), la figure du garçon malade évoque aussi un oiseau dès l’incipit : Tawada Yôko, « Kentôshi », *Kentôshi, op. cit.*, p. 8.

¹¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Mémoire de la peste, op. cit.*, p. 188.

¹²⁰ 「牛頭」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura, op. cit.*, p. 329.

¹²¹ 「首だけになった牛が、ネムイヨ、ネムイヨなんて言いそうだ。コワイヨ、殺ラレタヨなんて。まして首が、二十個以上もここに並んでいたら。殺ラレタヨ、殺ラレタヨ、実験カナ、実験ノ新段階ナノカナ、ソウダヨソウダヨなんて、口々に。」 *Ibid.*, p. 329.

III. La force des visions

nombreux, ses récits enchâssés, ses textes intercalés, participe également à imbriquer les images décrites ou évoquées. Ainsi, la structure rhizomique de la narration, pleine de surprises, sort renforcée par l'accumulation complexe des images qui se bousculent en surface et qui semblent faire signe vers tout ce qui est hors du cadre, vers tout ce qui n'a pas été dit ou inscrit, mais sous-entendu.

3. Les morts et les vivants

« Avant tout » dit Saiko. « Ce monde est comme un roman que quelqu'un est en train d'écrire, mais moi, j'écrirai par-dessus. Avec mon roman. »
La perspective était claire.

Furukawa Hideo¹

Les victimes de la tragédie de 2011 ne s'inscrivent pas seulement dans le passé, mais aussi dans le futur. Les désastres nucléaires comme Tchernobyl ou Fukushima qui entraînent des conséquences difficiles à mesurer à long terme sont susceptibles de modifier l'idée de ce que l'on appelle la vie. Michaël Ferrier écrit ainsi avec une ironie grinçante : « la demi-vie nucléaire : une mort à crédit. Une longue existence de somnambule, toute une vie dans les limbes »². *Aruiwa Shura* de Furukawa présente une vision de la vie transformée par la catastrophe de 2011 et de ses conséquences, à travers la représentation d'un futur proche clairement menacé par le danger nucléaire. Mais il révèle en même temps une puissance créatrice et recréatrice de la vie, un enchaînement dynamique entre les vivants et les morts. Comme en témoignent les champignons qui régénèrent la forêt sinistrée ou la baleine mythique dont le corps a donné naissance à Tokyo. Nous consacrerons cette dernière partie de la thèse à examiner la représentation des morts et des vivants et leurs relations dans ce roman.

Dans un premier temps, nous aborderons la voix des morts, qui est un thème central dans la littérature post-catastrophe, avant d'examiner la figure paradoxale des morts dans le roman de Furukawa (3.1. Figure des morts). Nous relèverons ensuite la création d'une seconde vie chez plusieurs des protagonistes, en rapport avec la question de la résilience (3.2. De la résilience à la re-création). Enfin, nous interrogerons le rapport entre mort et vie à travers les figures intermédiaires, en incluant également la figure du narrateur (3.3. Les personnages intermédiaires).

¹ 「「そもそも」とサイコは言った。「この世界は誰かが書いている小説のようで、あたしは、でも、それを上書きしちゃうんだわ。あたしの小説で」 / すっきりと見通した。」 Furukawa Hideo, *Aruiwa Shura*, *op. cit.*, p. 379.

² Michaël Ferrier, *Fukushima : récit d'un désastre*, *op. cit.* (rééd.), p. 294. Notons que cette ironie grinçante évoque *Mort à crédit* de Ferdinand Céline, mais aussi *L'Ombilic des limbes* d'Antonin Artaud.

3.1. Figure des morts

La voix des morts

Comme nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre précédent en citant le roman d'Itô Seikô, *Radio Imagination*³, la voix des morts est un thème majeur et controversé dans la littérature post-catastrophe. Elle soulève la question de la légitimité de la parole placée dans la bouche des morts. Plusieurs critiques traitent de ce thème. En particulier, Komori Yôichi dans son ouvrage *Shisha no koe, seija no kotoba* (Voix des morts, mots des vivants), avance cette idée : la représentation de la voix des morts permet, métaphoriquement, de « prolonger le dialogue avec les morts »⁴. Pour sa part, Kimura Saeko souligne l'originalité du roman d'Itô en ces termes : « Il ne s'agit pas de peindre les morts, mais d'entendre leur voix »⁵. *Radio Imagination* oriente en effet l'imagination du lecteur vers l'écoute, vers l'invisible, alors que la vision peut être d'une certaine manière saturée par les images réelles de la catastrophe. Cependant, ce roman semble présenter un risque d'être lu comme un simple message : il faut essayer d'entendre les morts et apprendre à vivre avec eux, si l'on ne tient pas compte de la structure complexe de l'intrigue et du réseau de métaphores. C'est en examinant le thème de la voix des morts et la disjonction du temps qu'elle opère que Kimura élabore son hantologie – au sens derridien – de la littérature post-catastrophe. Elle remarque le dispositif du nô d'apparition dans plusieurs œuvres⁶, en soulignant ceci : « les morts sont décrits non pas en tant que *revenants* d'une temporalité révolue du passé, mais dans un état qui se poursuit depuis ce passé jusque dans les temps présents »⁷. Son hantologie permet d'appréhender la

³ Voir le chapitre II, « 3.2. La tâche de l'imaginaire », *supra*, p. 287-288.

⁴ 「死者との対話を持続するために」 Il s'agit du sous-titre du chapitre conclusif, Komori Yôichi, *Shisha no koe, seija no kotoba*, *op. cit.*, p. 157-183.

⁵ 「死者を描くのではない、死者の声を聴くのだ」 Kimura Saeko, *Shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 40.

⁶ Kimura Saeko, *Sonogo no shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 174-179. Outre le roman d'Itô, l'auteure cite en l'occurrence une pièce de théâtre d'Okada Toshiki 岡田利規 (né en 1973), dramaturge, metteur en scène, romancier et fondateur de la compagnie de théâtre « Chelfitsh ». Rappelons que le nô d'apparition ou nô fantasmagique (*mugen-nô* 夢幻能) est un type de pièce créé par Zeami. Il met en scène un personnage surnaturel comme un fantôme, un dieu ou un démon, à la différence du nô du monde réel (*genzai-nô* 現在能). Voir Zeami, *La Tradition secrète du nô suivi d'Une Journée de nô*, trad. René Sieffert, Gallimard, 1960.

⁷ 「死者は、過去という終わった時制からの回帰 (revenant) としてではなくて、過去からひきつづき現在時に存在し続けている状態として描かれている。」 Kimura Saeko, *Sonogo no shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 166.

représentation des morts du tsunami, mais notamment « l'inquiétude du monde »⁸ vis-à-vis du nucléaire.

Aruwa Shura met en scène les morts et leur voix. Pourtant, le traitement de cette mise en scène témoigne d'une sorte de distanciation et semble dépasser la thèse telle qu'elle est proposée par Komori ou Kimura. Citons d'abord deux exemples relatifs aux souvenirs de la catastrophe chez les personnages adultes, Asami et Cowboy, qui l'ont vécue. En 2011, Asami était institutrice d'école primaire dans le nord du Japon. Quinze ans plus tard, elle paraît toujours traumatisée par le tsunami à l'évocation du souvenir du 11 mars qui aurait pu emporter ses élèves⁹. Mais dans son récit présenté dans le premier chapitre du roman, les enfants morts reviennent de la mer « de temps à autre » (*tokiori*), et ils ne renvoient pas précisément aux victimes d'un désastre particulier. L'autre exemple concerne les trois rêves-souvenirs de Cowboy. Celui-ci continue à revoir les scènes atroces auxquelles il a assisté : la triple dévastation de sa région en mars 2011, le suicide de Shingo et le massacre des bœufs. Les différents passés semblent ainsi l'obséder. Or, le rêveur est habitué à ces scènes à force de les revoir : il les regarde comme un film documentaire sans plus en éprouver de sentiment vif comme dans le passé réel¹⁰. Il les « rumine » (*hansû suru*)¹¹, tel un bœuf précisément, en analysant en détail les événements passés pour en tirer des leçons utiles afin d'affronter la réalité présente¹². Dans ces deux exemples, la présence des morts n'est pas actuelle, mais plutôt reconfigurée et objectivée. Par ailleurs, si le roman mentionne à plusieurs endroits le théâtre nô, il le renvoie à une « grande industrie de divertissement »¹³ de l'époque de Zeami, loin de l'image contemporaine du théâtre classique comme une sublimation esthétique de la mort.

On peut ensuite remarquer une voix des morts dans *Aruwa Shura*, qui n'est pas toujours écoutée ou entendue. Elle est représentée en particulier par le personnage de la mère de Yasô, sœur aînée de Luka, qui s'est suicidée environ dix ans après la catastrophe. Sa présence dans le roman tient à sa voix. Dans la scène où Luka regarde les vidéos de sa famille, filmées par sa sœur, le narrateur rapporte le discours de celle-ci en voix off assez

⁸ 「世界の不安」 *Ibid.*, p. 221.

⁹ Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 139 et 217-218.

¹⁰ *Ibid.*, p. 97, 211-212 et 327.

¹¹ 「反芻」 *Ibid.*, p. 116, 211 et 326.

¹² « J'apprends des rêves comment me confronter à cette réalité, à ce monde. » 「この現実には、この世界に、どう対するべきかを夢から教わるのだ。」 *Ibid.*, 335.

¹³ 「一大娯楽産業」 *Ibid.*, p. 263.

longuement sur une dizaine de pages¹⁴. La sœur de Luka exprime son indignation contre les gens à l'extérieur de la zone :

Je déteste les préjugés. Tous les préjugés qui disent qu'il n'y a pas où s'abriter dans la Forêt ou pas de moyen de fuir, ou encore que les gens de la région sinistrée sont d'une ethnie étrangère au Japon, etc. Comment osent-ils dire ça après nous avoir laissés tomber ?¹⁵

Sa voix peut représenter la colère des habitants abandonnés. S'il s'agit ici d'une voix enregistrée appartenant au passé, sa voix résonne dans le présent dans une scène antérieure lorsque le personnage revient en fantôme en 2026 à Tokyo. En pleine nuit, Yasô est réveillé par une voix qui lui dit de se lever¹⁶. En ouvrant les yeux, il voit sa mère assise sur sa poitrine, le visage « sans expression » comme un masque, sauf pour la bouche qui est mobile¹⁷. Une fois que le spectre disparaît, le jeune homme se demande si sa mère est revenue pour le réveiller ou bien pour lui dire de réveiller le mycélium au repos, c'est-à-dire activer le germe du champignon militaire pour le faire éclater à Tokyo :

Je me demande ce qui a été détruit. Moi, je pense que rien, absolument rien n'a été détruit. Ce serait à cause de tels sinistres que le fantôme de ma mère vient exprès depuis la Forêt jusqu'à Tokyo pour me faire trembler de peur ? On a détruit autant que ça ? Je ne comprends pas.¹⁸

La mère morte semble réclamer vengeance pour la région sinistrée. Pourtant, le fils ne comprend pas son intention. La possibilité du « dialogue » (*taiwa*) avec les morts semble ici limitée. Par ailleurs, la mère revient accompagnée du chien de Yasô, mort en même temps qu'elle, qui ne parle pas¹⁹. Cette scène d'apparition peut poser deux questions : comment rester à l'écoute de la voix qui incite à la haine et à la vengeance ? et comment entendre la voix de morts qui n'ont jamais eu de voix de leur vivant ?

¹⁴ *Ibid.*, p. 289-294.

¹⁵ 「あたしは偏見が大嫌い。森には逃げ場がないだの、逃げる手段がないだの、被災地のあいづらはニッポンの異民族だだの、そういうの、全部、全部。あたしたちを切り捨てておいて、よくも言うなあって。」 *Ibid.*, p. 289.

¹⁶ « Toi. Yasô, lève-toi » 「——きなさい。.....。ヤソウ起きなさい」 *Ibid.*, p. 238 et 240.

¹⁷ « Le visage de la mère, ça, sans expression [...] Ses yeux étaient comme des membranes, focalisés sur rien, des yeux sans expression, eux aussi. [...] Mais la bouche bougeait. » 「母親の顔は、それは、無表情だ。(略)目は膜のようで、目は、何にも焦点を合わせておらず、目は、それもまた無表情だ。(略)口は動いていた。」 *Ibid.*, p. 239.

¹⁸ 「俺たちは何を壊されたんだろ、と思う。俺は、壊されてなんてない、全然ないとも思う。しかし母親の幽霊がこんなふうには森からわざわざ上京して、俺を、^{ふる}慄えさせる程度にはいろいろと壊された、壊されたのか？ わかんないな。」 *Ibid.*, p. 243.

¹⁹ Voir notre analyse plus bas dans « 3.3. Les personnages intermédiaires », p. 400-401.

Enfin, penchons-nous sur la seule victime directe de la catastrophe de mars 2011, présente dans *Aruwa Shura*. Il s'agit précisément d'un mourant, enfermé dans une voiture ensevelie sous un éboulement de terrain à la suite du séisme. Le roman rappelle ici les victimes d'autres désastres que le tsunami ou que l'accident nucléaire. L'épisode est présenté dans le souvenir de Cowboy. La mise en scène souligne la voix du mourant. Cowboy reste en contact par téléphone avec l'homme enfermé dans sa voiture, et il entend sa voix qui s'éteint peu à peu par manque d'oxygène. Après le dernier souffle et avant le silence définitif, il entend un bruit de sursaut qui semble signaler une agitation des membres. Le bruit est décrit avec l'onomatopée « *bata-bata* »²⁰. Or ce terme est le même qui caractérise le dernier moment du chien Hirobumi dans *Dogmother*²¹. Le mourant dans *Aruwa Shura* ne laisse échapper ni voix ni cri, mais une sorte de convulsion physique qui semble révéler la communauté des humains et des animaux devant la mort, en creusant en même temps la distance qui naît entre les morts et les vivants²².

La voix des vivants

Si le roman de Furukawa met à distance la voix des morts, il semble souligner en revanche la voix des vivants, notamment celle des jeunes. Le critique Tsuboi Hideto remarque un certain nombre de discours critiques centrés sur la voix des morts, en rappelant la nécessité d'écouter la voix des jeunes vivant dans une société irradiée²³. Nous avons souligné plus haut que la figure d'enfants ou de jeunes est une des caractéristiques de la dystopie post-Fukushima²⁴. Dans *Aruwa Shura*, les jeunes ne sont pas des victimes potentielles de la pollution nucléaire. Le roman souligne leur vision du monde post-catastrophe, tout à fait distincte de celle des adultes. D'emblée, ils ne connaissent pas l'événement ou n'en ont pas de souvenir réel. Uran l'ignore, et ne connaît même pas l'existence de la région sinistrée avant de rencontrer Yasô. La catastrophe de 2011 est

²⁰ 「ばたばた」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 116.

²¹ 「バタバタ」 Furukawa Hideo, *Dogmother*, *op. cit.*, p. 103. Voir la scène citée plus haut dans le chapitre II, « 3.3. Un style hybride », p. 301.

²² À ce sujet, voir la réflexion du critique Hatooka Keita qui aborde la scène de la mort du chien Hirobumi dans *Dogmother* : Hatooka Keita, « Gitai no bungaku » 「擬態の文学」 (La littérature de mimétisme), *Dôbutsu to wa "dare" ka ?* 『動物とは「誰」か？』 (*Qui sont les animaux ?*), Suiseisha, avril 2012, p. 69-125 (voir notamment p. 114-118). Une grande partie de ce chapitre est consacrée à l'interview de Furukawa au sujet de l'animal dans son œuvre, *ibid.*, p. 71-113.

²³ Tsuboi Hideto, « Seija to ikiru – <posuto 3.11> no shisharon gensetsu » 「生者と生きる」 - 〈ポスト3・11〉の死者論言説」 (Vivre avec les vivants : le discours sur les morts du *post-11 mars*), dans Tsuboi H., S. Richter et M. Roth (dir.), *Sekai no naka no <posuto 3.11>*, *op. cit.*, p. 169-189.

²⁴ Voir « 1.1. La dystopie post-Fukushima », *supra*, p. 319-320.

pour elle un « événement quasiment du siècle dernier », d'une « époque sans rapport avec elle »²⁵. De son côté, Yasô n'en garde aucun souvenir :

Yasô n'a pas de souvenir du moment où il avait deux ans. Yasô n'a pas entendu les explosions aux alentours ni senti les secousses de la terre. En réalité il a dû les entendre, absolument, et sentir les répliques une par une, mais il les ignore quand même.²⁶

L'absence de souvenir conscient est appuyée par la répétition des expressions soulignées. Elle est accompagnée en même temps de l'absence de ressentiment vis-à-vis du monde extérieur à la région. Dans un autre passage, le jeune homme affirme :

Moi, je n'ai pas de sentiment d'avoir été abandonné. Par exemple, Saiko non plus. C'est ça, pas ce genre de sentiment chez nous. Aucun, garder jusqu'au bout de la rancune contre le monde extérieur de la Forêt ? Absolument pas.
Je peux l'affirmer.²⁷

Les négations soulignées qui sont répétées et détachées de la phrase pour certaines, évoquent non seulement l'absence de ressentiment chez Yasô, mais aussi son attitude détachée par rapport à l'événement de 2011, à l'opposé de sa mère qui paraît garder « rancune » (*urami*) même après la mort.

Les jeunes de 2026 dans le roman n'ont pas de fardeau lié au devoir de mémoire ou à la postmémoire²⁸. Ce qui leur semble permettre de voir le monde post-catastrophe d'une autre manière que celle de la génération précédente. En effet, Saiko refuse nettement la mémoire construite, constituée ou transmise. Elle a l'impression de se souvenir de la catastrophe de 2011, lorsqu'elle avait quatre ans. Pourtant elle affirme : « je ne suis pas sûre de me souvenir de ma frayeur, ou si je m'en souviens, j'ai l'impression que le souvenir est inventé »²⁹. Ainsi, elle se met à inventer une mémoire à elle de la région sinistrée dans son roman. Comme dans *Ô chevaux* et *Dogmother*, on remarque une critique de la mémoire légitime et de l'histoire officielle. Mais *Aruwa Shura* illustre la création volontaire d'une mémoire du désastre.

²⁵ 「ほとんど前世紀の出来事」「縁のない時代」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 146.

²⁶ 「ヤソウには二歳の頃の記憶はない。ヤソウは近境の爆発音を聞かなかつたし大地の揺れも感じなかった。実際には聞いていただろうし余震の一つひとつを体感したのは絶対だが、やはり知らない。」 *Ibid.*, p. 25. Nous soulignons.

²⁷ 「俺には見棄てられたなんて気持ちは、ないし。たとえばサイコにも。うん、俺やサイコなんかにはないんだし。ないよ、森の外側の世界をとことん怨みます、とかっていうのは。全然ない。／ 断言は、できる。」 *Ibid.*, p. 243. Nous soulignons.

²⁸ Sur la notion de « postmémoire », voir Marianne Hirsch, « Postmémoire », *art. cit.*

²⁹ 「あたしが動揺を憶えているかといったら疑わしい、憶えてはいるんだけど、これは捏造された記憶だって感じる。」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 85.

Le roman de Saiko exprime un autre refus : celui d'entendre la voix qui s'impose à la zone depuis l'extérieur. Sa narratrice déplore l'ignorance et l'incompréhension des gens externes :

*Je ne me mets pas tant en colère ou en état d'indignation. Je ne le ferai pas, même si on m'ordonne : « fais-le ». Parce que c'est une colère imposée de l'extérieur. Parce que par exemple un immeuble ne se fâche pas. Parce que par exemple la forêt ne s'agite pas beaucoup.*³⁰

Le passage est écrit en *hiragana* comme l'incipit de ce récit second. Mais à l'exception des trois termes : « extérieur » ou « dehors » (*soto*) et « forêt » (*mori*) en *kanji* et « immeuble » (*biru*) en *katakana*. Les deux dernières phrases mettent en parallèle les images anthropomorphiques de l'immeuble et de la forêt, comme si elles représentaient par métonymie les êtres abandonnés dans leur région. La narratrice les prend comme une attitude exemplaire pour expliquer son refus de refléter la « *colère imposée de l'extérieur* » (*soto kara oshitsukerareta ikari*), l'indignation des gens de l'extérieur face à la catastrophe, projetée chez les habitants de la zone. Mais en même temps, elle semble exprimer son irritation et peut-être aussi sa colère, en répétant les termes soulignés qui produisent un ton tranchant.

Les « vivants morts »

Aruwa Shura présente une figure paradoxale, qui est celle des vivants décrits comme des morts. Le récit semble dessiner une typologie de la mort-dehors et de la vie-dedans qui s'opposent et s'inversent en même temps. Les champignons en seraient une illustration : ils transforment les corps morts en corps vivants, intègrent leur milieu extérieur à l'intérieur. Plusieurs critiques soulignent cette circulation entre mort et vie, entre extérieur et intérieur dans le roman de Furukawa. Haga Kôichi renvoie l'aventure des jeunes protagonistes à l'« acte de franchir les frontières que l'individu vivant forme entre le dedans et le dehors »³¹. Le critique Kondô Yasuhiro considère la portée métaphysique d'*Aruwa Shura* en le qualifiant de « roman dense et spéculatif d'anticipation sur le futur proche », et de « récit de la dialectique de la binarité comme le

³⁰ 「あたしは、そんなに、おこったりいきどおったりしていない。「しろ」とめいじられても、しない。それって外からおしつけられたたいかりだから。たとえばビルはいからないから。たとえば森はあんまりさわがないから。」 *Ibid.*, p. 53. Nous soulignons en italique la partie écrite avec les *hiragana* et en gras les termes écrits avec les *kanji*.

³¹ 「生物個体が形成する内／外の境界線を越境する行為」 Haga Kôichi, *Posuto* <3.11> *shôsetsuron*, *op. cit.*, p. 264.

dedans et le dehors, la vie et la mort »³². Il conclut son article : « C'est une Genèse grandiose écrite à l'attention des "morts" du futur – c'est-à-dire nous qui sommes les "vivants" du présent – afin de renverser les "morts" du futur en "vivants" »³³. Si le roman de Furukawa représente un tel renversement, il n'est peut-être pas écrit uniquement pour « nous » (*watashitachi*) lecteurs contemporains de la parution. Car il semble porter une attention particulière à la génération de ceux nés à la veille ou au lendemain de 2011, en mettant en scène les jeunes personnages qui jouent un rôle en effet décisif pour le sort du champignon militaire et donc pour la possibilité de basculer les morts futurs en vivants.

Ces basculements se produisent selon les points de vue. Au Japon, la zone sinistrée, Shima, est considérée comme un territoire étranger. À Tokyo, Agent Mizu apprécie le roman de Saiko, qui « fictionnalise davantage "l'Île" »³⁴. La zone isolée n'a pas de réalité à la capitale. Et le souvenir de la catastrophe de 2011 y a disparu depuis longtemps, comme le dit aussi Agent Mizu : « Quinze ans ! Tellement d'années que n'importe qui peut dire ouvertement avec assurance – Ah, je l'avais oublié »³⁵. Takanashi confirme ce point de vue externe, en disant à Saiko : « dans la conscience de la plupart des Japonais, cette région ne fait pas partie de leur pays »³⁶. Si la zone est renvoyée du côté de la mort-dehors, le roman de Saiko renverse cette vision. Sa narratrice affirme :

La forêt est isolée par elle-même. C'est-à-dire écartée. Du dehors. Nous vivons dedans. Les humains du dehors sont bizarres. Ils disent beaucoup de choses étranges. Par exemple, ce n'est pas possible que nous existions, pas possible d'être en vie, pas possible de rester en vie, etc. Chaque fois que je les entends, je me mets à penser. Je suis (nous sommes) en vie en effet, et s'ils disent : « ce n'est pas possible qu'ils soient en vie, ils sont morts », c'est alors eux qui sont morts. C'est ça, les gens extérieurs à la forêt sont morts, les humains à l'extérieur de la forêt sont tous des morts.³⁷

³² 「濃厚な思弁的的未来小説」 「内と外や生と死といった二項の反転の物語」, Kondô Yasuhiro, « Hanten no keijijôgaku : Furukawa Hideo Aruiwa Shura no jûokunen » 「反転の形而上学 : 古川日出男『あるいは修羅の十億年』」 (La métaphysique du renversement : Furukawa Hideo *Soit un milliard d'années des dieux Ashura*), *Mita bungaku*, vol. 95, n° 126, été 2016, p. 285-287 (citations, p. 285 et 287).

³³ 「未来の「死者」たち——すなわち現在の「生者」たるわたしたち——に向けて書かれ、未来における「死者」を「生者」に反転させるために書かれた、壮大なる創世記である。」 *Ibid.*, p. 287.

³⁴ 「『島』をもっとフィクションにする」 Furukawa Hideo, *Aruiwa Shura*, *op. cit.*, p. 209.

³⁵ 「一五年よ。誰だって胸を張って、ああ忘れてたよ、なんて言いそうな歳月よ。」 *Ibid.*, p. 261.

³⁶ 「ほとんどの日本人の意識じゃ、そこは自国内じゃないんだ。」 *Ibid.*, p. 322.

³⁷ 「森は、森そのものによって隔離されている。つまり隔てられている。外から。あたしたちは内側に生きている。外の間人というのは変だ。おかしいことをいっぱい言う。あたしたちがいるはずがないとか、生きているはずがない、とか、生きていられるはずがない、とか。そのたびにあたしは思う。実際にあたしは (あたしたちは) 生きているんだし、それを「生きていられるはずがないんだ、死んでいるんだ」って言うんだったら、きっと、その人たちのほうが死ん

Les « morts » (*shisha*) désignent ici précisément ceux qui nient l'existence des vivants dans la zone, la présence de la vie qui s'y poursuit, comme le montre la répétition de la formule soulignée : « pas possible » (*hazu ga nai*).

Un peu plus loin, la narratrice critique l'« égoïsme » des gens du dehors. Parce qu'ils font de la forêt une déchetterie d'animaux domestiques encore vivants³⁸ et ils imaginent que les habitants en mangent, voulant « qu'il n'arrive que des choses terribles dans cette forêt »³⁹. Mais d'autre part, ces gens viennent aussi visiter en touristes la zone dans le cadre de « safaris nocturnes »⁴⁰ : visite en bus pendant la nuit pour scruter les habitants avec des jumelles sans jamais sortir du bus. « Notre existence de vivants est observée en cachette par les morts »⁴¹, dit la narratrice. Cet énoncé évoque un double renversement : ce sont les « morts » qui regardent les « vivants » ; les gens de l'extérieur regardent les habitants depuis l'intérieur de la zone. L'opposition entre le dehors et le dedans est davantage nuancée. Les touristes de « safaris nocturnes » sont enfermés dans leur bus pour ne pas risquer la contamination nucléaire. Ils peuvent évoquer des bêtes dans une cage, alors que les habitants sont regardés tels des animaux en semi-liberté dans un parc « safari ». L'opposition réversible entre la mort-dehors et la vie-dedans paraît ici plutôt ambiguë. On peut s'interroger sur la projection éventuelle du lecteur réel. S'il peut se sentir proche des gens extérieurs à la région sinistrée, il est renvoyé aux « morts ». Mais en même temps, il est entraîné du côté des « vivants » par le point de vue interne de la narratrice autodiégétique qui recourt tantôt au « je » (*atashi*), tantôt au « nous » (*atashitachi*). L'ambivalence suscite forcément le décentrement de la position du lecteur, et son inconfort aussi, comme souvent chez Furukawa.

でいるんだ。そう、森の外の人たちは死んでいる、森のその外部にいる人間は、みな死者だ。」
Ibid., p. 51. Nous soulignons.

³⁸ *Ibid.*, p. 54-55.

³⁹ « Ils disent que nous *mangeons* des animaux abandonnés [...] Ce sont quand même les morts qui ont ce genre d'imagination. C'est parce qu'ils sont des humains non vivants qu'ils imaginent des choses aussi anormales et aussi terribles. Ils veulent peut-être qu'il n'arrive que des choses terribles dans cette forêt. / J'ai de temps en temps envie de rire de l'égoïsme de ces morts. » 「あたしたちは棄てられた動物を食べていると言われている。(略) そんな発想をもつのは、やっぱり死者だ。生きていない人間たちだからこそ、こんな異常なことひどいことを想像する。たぶん、この森にはひどいことばかりが起きてほしいのだ。 / そんな死者たちの自分勝手を、ときどきあたしは笑いたい。」
Ibid., p. 55-56.

⁴⁰ 「ナイトサファリ」 *Ibid.*, p. 52.

⁴¹ 「生きているあたしたちの暮らしは、死者たちに覗き見されている。」 *Ibid.*, p. 53.

La figure des morts dans *Aruwa Shura* est multiple et de plus paradoxale. Elle ne relève pas du désir des vivants qui veulent voir ou entendre les morts ou encore de leur sentiment de culpabilité. Il n'est pas question de communication verbale entre les morts et les vivants, mais de la porosité de la frontière qui les sépare⁴². Pourtant dans ce roman, certains personnages échappent à cette ambiguïté, en s'engageant dans la résilience qui semble plus exactement un acte de résistance.

3.2. De la résilience à la re-création

Force de résistance

Le terme de résilience, devenu courant depuis plusieurs décennies, se définit de façon très variable⁴³. Mais nous l'entendons ici dans le sens proposé par le psychologue Boris Cyrulnik comme la capacité de transformer le malheur en chance, la souffrance en création⁴⁴. Dans *Aruwa Shura*, Uran transforme le sentiment de culpabilité par rapport à son père décédé en une source d'imagination⁴⁵. Saiko, orpheline, invente ses parents dans la fiction qui fait d'elle une romancière anonyme, mais connue à Tokyo. Sa mère, Luka, réfugiée de la catastrophe en France, réussit ses études puis ses recherches. Cowboy qui a connu le triple désastre est reconnu plus tard comme gérant du pâturage, figure emblématique de Shima. On peut aussi observer une résilience biologique que la forêt irradiée montre dès 2011 : « La forêt s'est mise à grandir cette année-là. Elle s'est dilatée vers l'intérieur de la région sinistrée »⁴⁶. Pourtant, il s'agit ici également d'une adaptation. Si la forêt s'étend « vers l'intérieur », c'est parce qu'elle a été empêchée d'avancer vers l'extérieur, c'est-à-dire vers le territoire du Japon⁴⁷.

⁴² Voir aussi notre analyse plus bas sur les figures intermédiaires entre vie et mort, « 3.3. Les personnages intermédiaires », p. 396-398.

⁴³ Voir Alexandre Gefen, « Résilience, vous avez dit résilience ? », *AOC* [en ligne], 16 octobre 2020. URL : <https://aoc.media/analyse/2020/10/15/resilience-vous-avez-dit-resilience/> ; <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03084103> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁴⁴ Voir Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Odile Jacob, 1999 ; Boris Cyrulnik et Claude Seron (dir.), *La Résilience ou comment renaître de sa souffrance*, Fabert, 2003. Notons par ailleurs que la philosophe Cynthia Fleury se penche sur la résilience collective dans son ouvrage récent : Cynthia Fleury, *Ci-gît l'amer*, Gallimard, 2020.

⁴⁵ Voir la citation plus haut dans « 2.1. Visions psychédéliques », p. 352-353.

⁴⁶ 「その年に、森は育ちだしたのだ。被災地の内部に向かって膨張した。」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁷ Ainsi, Cowboy explique : « La forêt continue de grandir, mais sa croissance est orientée vers l'intérieur, parce que l'extérieur [...], c'est le Japon sous l'autorité du gouvernement japonais et que celui-ci n'a pas laissé la forêt avancer sur son territoire. » 「森は育ちつづける、しかしその成長は内側に向けられ

On peut se demander si l'évolution de ces personnages ainsi que la forêt renvoie à l'adaptation ou à la résistance face à une condition donnée. Comme le montre la sociologue Eva Illouz dans son article au sujet de la résilience⁴⁸, celle-ci peut servir de rhétorique pour maintenir le système existant ou la loi des plus forts en rendant l'individu responsable des violences qu'il ne fait que subir. Le philosophe Tonaki Yôtetsu, dans son article sur la catastrophe de Fukushima⁴⁹, remarque aussi la mobilisation de la notion de résilience dans l'ingénierie de la sécurité nucléaire, dans le but de préparer et adapter l'homme aux accidents nucléaires au lieu de les éviter. Sa réflexion nous fait penser au monde d'*Aruwa Shura*, à ses jeunes protagonistes qui portent ou symbolisent un corps hybride et qui semblent s'éloigner de la nature humaine : Uran avec son cœur artificiel au réacteur ; Yasô associé à son cheval, considéré comme « ressources » (*shigen*)⁵⁰ pour l'industrie du divertissement ; Saiko connectée à des appareils informatiques. Mais leurs figures semblent interroger justement les limites de la *nature humaine*⁵¹.

En effet, leur capacité de résilience se rapporterait plutôt à la résistance à l'épreuve que leur imposent les systèmes existants. On peut relever leur résistance sur différents plans. Ainsi, la figure d'Uran s'oppose à l'ordre de la représentation. Son rôle en tant que « robot conteur »⁵² pour le mythe d'origine de Tokyo est contraire à l'idée de la narration comme un acte proprement humain. Le personnage renverse aussi la hiérarchie entre modèle et imitation, original et copie, comme nous l'avons déjà remarqué⁵³. Son nom évoque une représentation ambivalente du nucléaire civil entre l'image positive qu'inspire le personnage du même nom dans le manga de Tezuka Osamu des années 1950 et 60, et l'image devenue nettement négative après mars 2011. De façon plus claire, Saiko exprime une résistance à l'ordre social et politique en particulier vers la fin du récit. Elle

る、なぜならば外側 (略) は、日本であり、日本政府の統治のもとにあり、森など侵出させなかったからだ。」 *Ibid.*, p. 107.

⁴⁸ Eva Illouz, « Gare aux usages idéologiques de la résilience », *Le Monde*, 30 décembre 2016. URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/12/30/ne-deplacons-pas-la-source-de-la-violence-sur-les-victimes-elles-memes_5055622_3232.html (dernière consultation le 14 septembre 2022).

⁴⁹ Yôtetsu Tonaki, « La banalité résiliente des catastrophes : d'*Après Fukushima* de Jean-Luc Nancy », *Rue Descartes*, n° 33, 2016, p. 66-83. DOI : 10.3917/rdes.088.0066. L'auteur rappelle la critique d'Anders de l'ingénierie humaine qui « repousse les limites innées de sa nature vers le royaume de l'hybride et de l'artifice », *ibid.*, p. 78.

⁵⁰ 「資源」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 170.

⁵¹ Comme le montre Philippe Descola, la notion de « la nature humaine » n'est pas partagée dans le monde entier. Voir Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*

⁵² 「語り部のロボット」 「語り部の、ロボット」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 42 et 306.

⁵³ Voir plus haut dans « 2.1. Visions psychédélics », p. 356-357.

s'associe aux groupes d'autodéfense du quartier de Saginomiya pour s'opposer à Kessha, société patriotique. Takanashi, son allié, réunit les militants et affirme : « Ce sera une déclaration de guerre contre Kessha. Ça veut dire qu'on sera antinational »⁵⁴. Le terme « *hi-kokumin* » (antinational, non-Japonais) rappelle immédiatement le souvenir de l'ostracisme développé contre les citoyens opposés au régime totalitaire pendant la Seconde Guerre mondiale. On peut noter aussi le cas de Luka qui résiste à l'ordre politique et militaire, mais de façon indirecte. Elle réplique en japonais à un militaire français en visite à son laboratoire, en lui interdisant d'utiliser le terme de « Shima » pour sa région natale⁵⁵. C'est surtout elle qui aurait dérobé le nouveau champignon, secret militaire et scientifique, pour le confier à Hélène à la fin du récit. Si l'on analyse ces conduites, la résilience chez ces personnages ne signifie pas l'acceptation ou la résignation face aux situations données, mais plutôt la force de résistance au système établi.

Autogenèse hétérogène

Comme acte de résistance, on peut souligner également la création de vies et d'identités nouvelles chez plusieurs personnages. On peut d'abord citer les exemples de Cowboy et de Luka. Avant 2011, Cowboy est appelé Makio et travaille comme garde du corps d'un groupe de yakuzas. Après avoir assisté à distance à la mort de son confrère en mars 2011⁵⁶, il quitte sur-le-champ son métier et devient plus tard le gardien des bœufs qui travaillent pour la décontamination. Il adopte alors un nouveau nom, « *Kaubô* » (Cowboy カウボーイ), utilisé par les médias étrangers en tant que traduction adaptée des *kanji* qui composent son vrai nom Makio (牧夫 bouvier). Chez Luka, le changement de vie et de nom est plus volontaire. Après avoir choisi de quitter sa région pour la France, elle se considère comme « exilée » (*bômeisha*)⁵⁷ plutôt que réfugiée. Elle change son nom

⁵⁴ 「結社に宣戦布告ですね。それはつまり、非国民になるってことです。」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 389.

⁵⁵ Lorsque le militaire a appelé sa région natale « Shima » en utilisant le terme japonais, elle lui a répondu en japonais : « Ne l'appellez pas "SHIMA" devant moi. Pensez-vous en avoir le droit ? Vous n'avez jamais réfléchi si vous aviez ce droit, oui ou non ? Allez, taisez-vous maintenant. / Puis elle l'a remercié en français. » 「私の前であそこを『島』なんて言わないで。そんな権利があなたにあると思うの？ あるかどうかを考えたこともないの？ ねえ、もうお黙りなさい」 / それからフランス語で、感謝を口にした」 *Ibid.*, p. 284-285.

⁵⁶ Voir la description donnée plus haut dans « 3.1. Figure des morts », p. 383.

⁵⁷ 「亡命者」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 77.

Ruka (留花) pour Luka (ルカ), en utilisant la lettre alphabétique non usuelle L pour la transcription du japonais. Si cette modification est infime, elle rend pourtant ambiguë son appartenance, puisqu'aucun nom japonais ne s'écrit officiellement avec L. Par rapport à ces deux personnages, le changement d'identité chez Uran et Saiko est plus radical, comparable à une autogenèse qui échappe à la détermination d'origine.

Examinons d'abord le cas d'Uran. Le petit réacteur qui a remplacé son cœur malade lui permet de continuer de vivre. Après son implantation à l'âge de quinze ans, elle commence à « désirer sa robotisation », « la création d'elle-même comme robot »⁵⁸. Elle remplace alors son nom, Yuka, par Uran, nom emprunté au personnage du manga qu'elle ne connaît en fait que vaguement. Si le nom de ce dernier s'écrit en *katakana* (ウラン), elle donne à son nouveau nom deux *kanji* (宇卵) qui reflètent sa vision du cœur idéal :

Uran, nom contre lequel elle a échangé son prénom Yuka, s'écrit avec le caractère *U* comme univers et *RAN* qui signifie l'œuf. C'est un cœur parfait qu'elle imagine à partir de l'œuf. Ce cœur n'est pas un « hub » du réseau de vaisseaux sanguins, n'est pas divisé entre les oreillettes gauche et droite, entre les ventricules gauche et droite, ni relié aux artères pulmonaires et aux aortes par la fonction intermédiaire de la valve tricuspide et de la valve mitrale, ni chargé des veines pulmonaires ou des veines caves. C'est un élément indépendant. Le cœur de l'œuf prend son indépendance.⁵⁹

Le nom d'Uran, ainsi relié à l'univers et à l'œuf, s'éloigne de l'image de l'*uran* (uranium), qui est assimilée à la pollution et au danger depuis mars 2011. Ce passage, citant une dizaine d'organes, souligne l'indépendance du cœur artificiel vis-à-vis du système organique. Le cœur-œuf « parfait » n'est pas sans nous évoquer le concept élaboré par Deleuze et Guattari : le « corps sans organe (CsO) » qui renvoie à une vie inorganique animée par la puissance virtuelle d'individuation⁶⁰. « Le corps sans organe est comme l'œuf cosmique, la *molécule géante* »⁶¹, écrivent-ils. L'« œuf cosmique » renvoie aussi à l'île imaginaire et mythologique qui est le lieu par excellence de « re-

⁵⁸ 「ロボット化を希求する」「ロボットである自身の創造」 *Ibid.*, p. 35 et 37.

⁵⁹ 「この友夏と交換した宇卵の、宇は宇宙の宇、卵はたまごだった。ウランがたまごからイメージするのは完璧な心臓である。そこには血管系のハブとしての要素がない、左右の心房と左右の心室に分かれていて三尖弁、僧帽弁さんせんべんの機能を介して肺動脈と大動脈につながり、肺静脈と大静脈を引き受けていたりはない。自立だ。たまごの心臓は自立するのだ。」 *Ibid.*, p. 35.

⁶⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « 6. 28 novembre 1947 – comment se faire un corps sans organes ? », *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 185-209. Voir aussi, François Zourabichvili, « Corps sans organes (CsO) », *Le Vocabulaire de Deleuze*, *op. cit.*, p. 15-17.

⁶¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 334.

création », « re-commencement », « origine seconde »⁶². Ainsi et d'une certaine façon, le petit cœur-œuf-réacteur d'Uran représenterait la re-création de sa vie, libre de toute organisation préexistante ou prédéfinie. Dans un autre passage, son petit-cœur-réacteur semble communiquer avec le « plus grand cœur » du monde, celui de la baleine mythique : Uran, assise près d'un puits, imagine le grand cœur battre dans les profondeurs de la Terre⁶³.

La métaphore de l'œuf se développe en réseau, associée à l'image de « capsule » (*kapuseru*) et de « cocon » (*mayu*). Le chant de la baleine, réalisé pour l'installation de Gabriel, évoque « un énorme chant » qui « enveloppe Tokyo [...] comme une capsule donc comme un cocon »⁶⁴. D'autre part, Yasô est considéré comme un « œuf d'Ôi-city » (*Ôi shiti no tamago*)⁶⁵, c'est-à-dire un jockey prometteur. Il s'agit d'une expression idiomatique en japonais, traduite ici littéralement, qui désigne une personne ayant une grande potentialité dans un domaine. Yasô est aussi comparé à « un œuf » (*hitotsu no tamago*)⁶⁶ par son ami, Kokopio, mais en un sens différent. Car ce dernier a une « cosmologie »⁶⁷ originale : il « voit le monde comme une sorte d'œuf »⁶⁸, constitué d'unités d'individu, de famille, de communauté, de quartier, de ville, de pays, etc., qui s'emboîtent telles des poupées gigognes, mais de façon irrégulière. Sa vision de l'univers nous rappelle la structure rhizomatique du roman ainsi que le système des images superposées dans l'écriture de l'auteur.

La re-création par l'écriture

L'autogenèse chez Saiko procède essentiellement de son travail d'écriture. Après le départ de Luka en 2011, elle est gardée par sa tante qui souligne son intelligence dans une des vidéos de la famille⁶⁹. L'onomastique semble suggérer une sorte de folie lucide

⁶² Gilles Deleuze, *L'Île déserte*, Minuit, 2002, p. 14 et 16. Voir aussi l'essai d'Imafuku Ryûta, que nous avons déjà cité et qui mentionne cette idée de Deleuze : Imafuku Ryûta, *Guntô-sekairon*, *op. cit.*, p. 78-79 et 133-135.

⁶³ 「一番大きな心臓」 Furukawa Hideo, *Aruiwa Shura*, *op. cit.*, p. 157

⁶⁴ 「一つの、^{おお}巨きな歌（略）それが東京を包み込む（略）繭の、だからカプセルみたいに」 *Ibid.*, p. 398.

⁶⁵ 「大井シテイの卵」 *Ibid.*, p. 169. L'expression figure dans le titre du chapitre 14.

⁶⁶ 「一つの、卵」 *Ibid.*, p. 187.

⁶⁷ 「宇宙論」 *Ibid.*, p. 128. Le terme figure dans le titre du chapitre 11.

⁶⁸ 「ココピオは世界を卵のようなものだと思っている。」 *Ibid.* La phrase est l'incipit du chapitre 11.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 296.

chez cette protagoniste : son vrai nom, Saeko (冴子), signifie littéralement « enfant lucide », mais son nom courant, Saiko (サイコ), avec une légère modification phonétique dialectale, écrit en *katakana*, évoque un trouble psychique. Le personnage relie en effet ce nom au terme d'origine anglaise *psycho*⁷⁰. D'ailleurs elle utilise l'initiale « P »⁷¹ comme pseudonyme en ligne et se fait connaître à Tokyo sous ce nom.

Sa manière de recréer son origine seconde est plus complexe que chez Uran. À la mort de sa tante, Cowboy prend les deux enfants, Saiko et Yasô, sous sa protection. Saiko, alors âgée de treize ans, se décide à devenir la mère spirituelle de son cousin, en affirmant : « Je me crée moi-même comme mère »⁷². Il s'agit de représenter la famille Kitamura, parce que ce nom est toujours porté par les femmes⁷³. Plus tard, elle se lance dans un projet étonnant, « la création de sa propre mère » :

Une mère était nécessaire, mais elle a affirmé pour elle-même qu'une fiction à cent pour cent ne présentait pas d'inconvénient. En bref elle a abandonné la cohérence, s'est orientée vers une fictionnalisation audacieuse. [...] Libérée du joug d'une époque antérieure à la catastrophe, qu'elle ne pouvait pas combler par son imagination, elle a pu se consacrer pleinement au travail de création d'une mère, exclusivement destinée à réformer le présent, aujourd'hui.⁷⁴

La création de sa mère aboutit à son roman, « Pays des champignons ». Au lieu de chercher à reconstruire le passé avec « cohérence » (*tsujitsuma*) en suivant la chronologie ou selon la vraisemblance, Saiko fabrique une mère fictive. Elle choisit ainsi la « vraie mémoire inventée »⁷⁵ par elle-même au lieu de la « mémoire inventée »⁷⁶ par les autres. On peut rappeler par ailleurs que la création du mythe de Tokyo a aussi pour but d'inventer une histoire de Tokyo : le chant de la baleine est qualifié de « mémoire que n'importe qui peut choisir » ; « mémoire de Tokyo qu'on peut choisir volontairement parce qu'elle est fausse. [...] il s'agit de créer ensemble le passé de Tokyo »⁷⁷. La création

⁷⁰ « [S]aiko » 「サイコ」, *Ibid.*, p. 22.

⁷¹ *Ibid.*, p. 83-84.

⁷² 「あたしは母親としてのあたしを創造する。」 *Ibid.*, p. 86.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ 「母親は要るのだがフィクション度が百パーでかまわないと言明したのだ、自らに。要するに辻褄は捨てた、大胆不敵な、虚構化に向かった。(略) サイコはその想像力ではどうにも補えない大震災以前、との^{くびき} 軛から離れて、今、この今を改変するだけの母親創造作業に飛躍できたのだった。」 *Ibid.*, p. 87.

⁷⁵ 「正しき捏造記憶」 *Ibid.*

⁷⁶ 「捏造された記憶」 *Ibid.*, p. 85.

⁷⁷ 「誰もが選び取ることもできる記憶」「東京の(略)偽物だからこそ自発的に選べる記憶(略)過去の東京をともに創造すること」 *Ibid.*, p. 398 et 399.

d'une fiction chez Saiko comme chez Uran s'oppose à la mémoire ou à l'histoire qui dissimulent leur fictionnalité inhérente à la sélection et à la mise en ordre des faits.

Le roman de Saiko représente la genèse à plusieurs niveaux. Dans la diégèse, il relate la naissance de la zone après la catastrophe de 2011 ainsi que la rencontre de la mère narratrice « *atashi* » et d'un jeune homme nommé Tô, père imaginaire de Saiko. Au niveau du récit premier, ce récit second donne naissance à Saiko en tant que « romancière », comme l'explique le titre du chapitre sept : « Naissance et retraite de la romancière »⁷⁸. Sur le plan du contexte, ce texte est à l'origine d'*Aruwa Shura*, étant premier en date d'écriture et de publication en revue⁷⁹. Dans le roman, le récit encadré déborde de son cadre. Saiko va en effet mettre en scène son père imaginaire dans le monde réel :

Je suis en train de créer mon père.
J'en accouche bientôt. Je le mettrai au monde. À Saginomiya. Donc à Tokyo.
C'est ça. C'est ma tactique. Une fois que le père sera né, je me transformerai en fœtus de sept mois dans ce monde-là. Je me trouve encore dans l'utérus de la mère.⁸⁰

Sa « tactique » (*senpô*) semble faire allusion à l'entrecroisement de la réalité et la fiction. D'un côté, le père imaginaire sort du texte, incarné par son remplaçant à Tokyo tel un acteur en chair et en os. De l'autre, Saiko se projette dans la fiction comme un enfant à naître. Elle est figurée par la métaphore de l'enfantement comme mère du monde écrit. Mais en même temps, elle s'identifie à ses trois personnages à la fois : la mère narratrice, l'enfant à naître et le père. Elle change en effet de pseudonyme « P » pour « Tô », en affirmant : « Moi, je suis mon père »⁸¹, et reprend la suite de l'écriture de son roman :

Où suis-je ? Puisque je suis conçue, je suis dans le ventre de ma mère. Cette mère se trouve à l'intérieur de la forêt. C'est-à-dire qu'elle se trouve dans le pays des champignons. *Pays des champignons*. C'est-à-dire que je suis encore un fœtus et que je suis en train d'écrire. [...]

Moi, je suis en train d'écrire pour que ma mère me mette au monde.⁸²

⁷⁸ 「小説家の誕生と引退」

⁷⁹ Voir le tableau plus haut dans « 1.2. Une perspective transversale chez Furukawa », p. 334.

⁸⁰ 「あたしは父親を作っている。／じき産む。しっかりと産み落とすのだ。鷲ノ宮に。つまり東京に。／これだ。これがあたしの戦法なのだ。そして父親が産まれたら、あたしはその世界では七ヶ月の胎児に変わるだろう。未だ母親の胎^{いま}にいる。」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura*, *op. cit.*, p. 323.

⁸¹ 「あたしはあたしの父親だ」 *Ibid.*, p. 374.

⁸² 「あたしはどこにいる？ あたしは身籠もられているから、あたしは母親の胎^{はら}にいる。その母親は、森の内部^{なか}にいる。つまり茸の国にいる。きのこのくに。つまり、あたしはまだ胎児で、

Comme chez Uran, on peut remarquer une sorte de devenir-œuf chez Saiko. Dans la citation, la métonymie d'emboîtement : le « fœtus » dans le « ventre » de la mère qui se trouve dans la « forêt », rappelle la « cosmologie » de Kokopio. Mais elle évoque sur un autre plan le dispositif du récit second : Saiko se trouve dans la région sinistrée, Mori (la Forêt) / Shima (l'Île), et écrit la suite du « Pays des champignons ». Dans les deux dernières phrases citées, quatre pronoms soulignés, « *atashi* » (je, moi), renvoient soit au sujet qui écrit, soit à l'enfant qui naîtra dans son récit. Et la répétition de l'expression : « je suis en train d'écrire » (*atashi wa shippitsu shite iru*) met l'accent sur l'acte d'écrire au présent progressif comme l'autogenèse en cours de processus.

Il n'est pas ici question de transformer la vie en œuvre comme dans l'autogenèse autobiographique⁸³. L'écriture de Saiko vise à transformer le présent actuel ou le monde présent, comme nous l'avons déjà vu⁸⁴. Après avoir conçu la suite de son roman, la protagoniste affirme : « “Avant tout” dit Saiko. “Ce monde est comme un roman que quelqu'un est en train d'écrire, mais moi, j'écrirai par-dessus. Avec mon roman.” La perspective était claire. »⁸⁵ Elle met ainsi en évidence son objectif de modifier avec sa fiction le « monde » dans lequel elle vit. Or, ce « monde » renvoie au monde réel représenté dans le récit premier d'*Aruiwa Shura*, roman écrit par Furukawa et que le lecteur est en train de lire. Il n'y a pas ici précisément une métalepse, comme lorsque Saiko met en scène le personnage de son roman dans Tokyo. Mais son affirmation donne l'impression qu'elle réécrira le roman de son auteur. La nouvelle de Furukawa, « Pays des champignons », parue d'abord fin 2012, témoigne d'une évolution singulière sans changement du contenu. Elle précède tous les autres textes d'*Aruiwa Shura*, ce titre comme son plan, mais intégrée dans le roman final en tant que roman enchâssé écrit par le personnage. Et le récit second, « Pays des champignons », finit par engendrer une suite destinée à modifier le récit premier. Où commence et où finit alors la fiction de ce texte ? Réécrire le monde réel par la fiction, est-ce la véritable « simulation » proposée dans la préface d'*Aruiwa Shura* ? Comme les champignons qui absorbent leur milieu extérieur pour s'en nourrir, l'écriture de Furukawa semble se recréer sans cesse, croître par le milieu, proliférer par variation.

あたしは執筆している。(略) / あたしは、あたしを母親に産ませるために、執筆している。」 *Ibid.*, p. 375. Nous soulignons.

⁸³ Voir Philippe Lejeune, *Autogenèses : les brouillons de soi 2*, Le Seuil, 2013.

⁸⁴ Voir la citation plus haut, p. 393.

⁸⁵ Pour la citation en japonais, voir *supra*, p. 379 (note 1).

Après cet examen sur la re-création de la vie chez les personnages, on peut dire qu'elle exprime une résistance à la vie *dé-finie, dé-terminée* dans le monde post-catastrophe. Le réseau métaphorique – œuf, cocon, capsule et fœtus – semble opposer la puissance latente encore informulée de la vie à la vie résiliente ou résignée.

3.3. Les personnages intermédiaires

Les agents hybrides

Nous avons déjà remarqué l'importance des vivants non humains dans *Aruwiwa Shura*, en particulier la baleine, le cheval et les champignons, respectivement rattachés aux aventures d'Uran, de Yasô et de Saiko. En examinant ce roman du point de vue de l'écocritique américaine, Haga Kôichi résume sa particularité :

[Cette œuvre] montre une mutation de la vision du monde à l'occasion de la Grande catastrophe de l'Est du Japon, qui passe de la conception relativiste post-moderne à une conception écocritique consistant à chercher l'espoir du futur dans un mode de vie non humain⁸⁶.

Il est vrai que le roman de Furukawa décrit parfois en détail le comportement du mycète ou du cétacé, en soulignant leur rôle déterminant pour la régénération de la forêt ou pour la fondation de Tokyo. Notons qu'à l'occasion d'une conférence, l'auteur a affirmé que le premier concerné, *tôjisha*, par la catastrophe nucléaire, serait l'« environnement » (*kankyô*)⁸⁷. On peut pourtant s'interroger sur le rapport entre *Aruwiwa Shura* et le tournant conceptuel ou paradigmatique de l'après 2011, évoqué par Haga. De fait, l'œuvre de Furukawa est marquée par la thématique de l'animal depuis ses premiers romans, mettant en scène des chiens, chats, corbeaux, chevaux, bœufs et vaches, moutons, ours, etc., dont certains sont totalement dépendants des activités humaines. En outre, l'espoir du futur dans *Aruwiwa Shura* ne relève pas exactement du mode de vie non humain, mais plutôt de l'interaction entre les espèces, les catégories, dans un environnement

⁸⁶ 「東日本大震災をきっかけにポストモダンの相対的世界観から非人間の生態に未来の希望を見出す環境批判的な世界観への変異を示している」 Haga Kôichi, *Posuto* <3.11> *shôsetsuron*, *op. cit.*, p. 258.

⁸⁷ « Qui pourrait bien être le *tôjisha* capable de raconter la “menace” qui pèse sur tout Fukushima ? N'est-ce pas l'environnement lui-même ? » 「福島をまるごと覆っている「脅威」について、いったい、語れる当事者とは誰だろうか。／ それは、環境そのものではないのか。」 Furukawa Hideo, « Nisenjûichinen sangatsu jûichinichi o kaku : Furansu nite » 「二〇一一年三月十一日を書く : フランスにて」 (Écrire le 11 mars 2011 : en France), *Shinchô*, septembre 2014, p. 145-153 (citation, p. 151). Texte de la conférence prononcée à l'Université Lille III le 6 mars 2014.

modifié. Si le champignon nettoyant du nucléaire représente l'espoir du futur, c'est une « créature faite de main d'homme »⁸⁸, comme le précise Luka, une espèce cultivée en laboratoire, dont l'usage dépend aussi de l'homme. Au lieu de valoriser le non-humain au détriment de l'humain, le roman semble explorer leur interdépendance, la zone indécidable ou l'« entre-deux » (*hazama*) entre êtres hétérogènes.

D'ailleurs, de nombreux agents hybrides ont une apparence ou une appartenance ambiguë. Il y a d'abord les vivants non humains. Les champignons irradiés et mutants de Shima sont des produits issus de la catastrophe à la fois naturelle et humaine. Ils sont exploités pour la destruction et pour la protection de la Terre. Pour sa part, la baleine, mammifère marin, est un être vivant et divin, aussi bien terrestre que céleste. Quant aux chevaux de Camargue ainsi que les bœufs et vaches de Shima, ils sont marqués par leur mode de vie « demi-sauvage »⁸⁹. Les premiers sont décrits comme « les chevaux blancs et également noirs »⁹⁰, changeant de couleur de robe après la naissance, alors que les seconds sont qualifiés de « dispositifs de décontamination »⁹¹ tels des machines vivantes.

Il y a ensuite les êtres non vivants dans un état intermédiaire entre animé et inanimé. Le mycélium que Yasô apporte à Tokyo est considéré comme « arme biologique vivante, mais au repos »⁹². Ce qui rappelle qu'un mycélium peut dormir plusieurs mois ou plusieurs années avant de répandre des spores ou de reprendre sa croissance. Dans un sens inverse, les fleurs d'imitation qui sont utilisées par la société ZOKA se caractérisent par ceci que « le fait de *ne pas être vivant* est dissimulé »⁹³. Enfin, les jeunes protagonistes possèdent des corps liés d'une façon ou d'une autre à des machines. Uran, « robot conteur » en tant que scénariste du mythe, ne peut vivre sans son cœur artificiel alimenté par le réacteur. Saiko, pendant son aventure à distance dans Tokyo, est connectée aux appareils informatiques de dernière technologie jusqu'aux orteils, en les utilisant comme des prolongements de son corps⁹⁴. Yasô représente un agencement entre homme, animal et machine. Avec son cheval, il forme « un seul corps d'homme-cheval » (*jinba ittai*)⁹⁵.

⁸⁸ 「人の手による創造物」 Furukawa Hideo, *Aruiwa Shura*, *op. cit.*, p. 407.

⁸⁹ 「半野生馬」 「半野生状態」 *Ibid.*, p. 66, 67 et 86.

⁹⁰ 「白馬でもあり黒馬でもある」 *Ibid.*, p. 67.

⁹¹ 「除染装置」 *Ibid.*, p. 294.

⁹² 「生きているけれども休眠している生物兵器」 *Ibid.*, p. 188.

⁹³ 「生きてはいないことが隠されている花」 *Ibid.*, p. 247.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 190-193.

⁹⁵ 「人馬は一体」 「人馬一体」 *Ibid.*, p. 176, 396 et 403.

Cette expression est par ailleurs utilisée aussi pour Shingo⁹⁶, comme si Yasô était un double du jeune suicidé à son âge. Pendant sa course décisive dans le dernier chapitre, Yasô affirme : « nous sommes à la fois humains et chevaux »⁹⁷. Or, son cheval est équipé de « tendons artificiels »⁹⁸, de même que les autres chevaux de course de 2026. Il « exhale une odeur puissante de machine de viande fraîche »⁹⁹. L'homme-animal-machine ainsi agencé en un seul corps est capable de courir à une vitesse exceptionnelle.

Mais l'agent probablement le plus hétérogène dans le roman est le personnage *a priori* périphérique de Tô, père imaginaire de Saiko. Il possède des attributs contradictoires et peut se situer à différents niveaux, métafictionnel, intra- ou inter-fictionnel. Dans le roman de Saiko, il est traité de « mort » par la narratrice, étant venu de l'extérieur de la Forêt : « Tô est venu de l'extérieur. Autrement dit, c'est un mort. »¹⁰⁰ La narratrice, amoureuse de lui, lui demande de prouver qu'il est vivant en lui faisant un bébé¹⁰¹. Dans la forêt, Tô s'occupe d'animaux domestiques abandonnés dans la zone, et pirate parfois le bus des touristes pour empêcher qu'il écrase des animaux. Dans le récit premier d'*Aruwiwa Shura*, Saiko fait jouer son personnage par son remplaçant sur place à Tokyo. Dans une scène vers la fin du récit, l'acteur piloté par Saiko rencontre Yasô, se présente au jeune homme comme père de sa cousine, lui raconte son passé dans la zone isolée¹⁰², histoire déjà relatée dans le roman de Saiko dans le chapitre antérieur. Cette métalepse intrafictionnelle rapproche le personnage de Tô d'une instance intermédiaire entre la réalité et la fiction dans *Aruwiwa Shura*. Enfin, Tô peut être également une figure interfictionnelle entre ce roman et *Soundtrack* (2003). Car il rappelle le personnage de Tôta, un des protagonistes du roman antérieur, affirmant un projet comparable de « reprendre » ou « pirater » la capitale¹⁰³.

⁹⁶ 「人馬一体」 *Ibid.*, p. 210, 212.

⁹⁷ « La partie inférieure de mon corps est Indisanta, ma moitié est le cheval, nous sommes à la fois homme et cheval ». 「俺の下半身はインディサントだ、俺の半分は馬だ、俺たちは人で馬だ」 *Ibid.*, p. 403.

⁹⁸ 「人工腱」 *Ibid.*, p. 169.

⁹⁹ 「マシンじみた^き^き冴え冴えとした肉の匂いを発散」 *Ibid.*, p. 345.

¹⁰⁰ 「陶は外から来た。陶はつまり、死者だ。」 *Ibid.*, p. 56.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰² *Ibid.*, p. 360-365.

¹⁰³ Rappelons que *Soundtrack* met aussi en scène les aventures parallèles de trois jeunes personnages à Tokyo dans un futur proche. Le personnage de Tôta (淘汰), « Touta » dans la traduction française, dit à Hitsujiko à la fin du récit : « On reprend Tokyo ensemble ». Dans *Aruwiwa Shura*, Tô (陶), *alias* Saiko, révèle son intention d'« essayer de pirater Tokyo comme un bus » devant la société patriotique. On peut constater que les composants de droite dans les deux *kanji*, Tô, sont les mêmes, et que par ailleurs le son

Médiateurs entre les vivants et les morts

Dans *Aruwa Shura*, l'espèce fongique est le médiateur le plus représentatif entre la vie et la mort. Mais d'autres figures participent aussi à cet enchaînement, notamment deux chiens. L'un est mourant, l'autre est mort, tous les deux atteints d'un cancer. Le premier chien apparaît dans le roman de Saiko. C'est un vieux labrador retriever, abandonné par son maître dans la forêt, ayant développé une tumeur cancéreuse « entre les pattes arrière et l'entre-jambes »¹⁰⁴. Écarté même par les autres chiens qui vivent en meute, il passe ses derniers moments en errant entre les arbres :

En marchant, le retriever a foulé des vesses-de-loup perlées qui poussaient en amas. Champignons de couleur marron en forme sphéroïde. Surnommés sac de thé d'un renard. Alors une fumée blanche s'est élevée. Les spores ont été expulsées. Je n'ai jamais regardé de spores dans un microscope. Mais cela doit être extraordinaire.
[...]
Ce sont des spécialistes de champignons qui m'ont expliqué que la vie naît de la mort.
Ce qu'on appelle mort est la décomposition du corps c'est-à-dire de la matière organique, et c'est à partir de là que l'espèce des champignons crée la première étape de la forêt.¹⁰⁵

Le chien contribue ici à la reproduction des fungus non seulement pour la diffusion de spores, mais aussi pour leur germination. Car son corps est découvert plus tard couvert de champignons¹⁰⁶. Dans la première moitié de la citation, on peut remarquer l'aspect visuel de la scène avec les couleurs et les deux noms imagés du même champignon : « *hokoritake* » (vesse-de-loup perlée) qui signifie littéralement « champignon de poussières » ; « *kitsune no chabukuro* » (sac de thé d'un renard). L'éclatement de leurs spores en une « fumée blanche » peut évoquer le nuage atomique. Mais la scène ne paraît pas tragique ou sinistre, étant suivie de l'évocation de l'enchaînement des vivants et des morts. La mort est renvoyée à la première étape de la vie du point de vue biologique, en

tô, phonétiquement, renvoie au « père » dans des noms composés comme « *tôsan* ». Furukawa Hideo, *Soundtrack, op. cit.*, p. 612, 「いっしょに東京を奪還するかあ」 (Original, p. 453) ; 「東京をバスジャックしようとしてるんだぞ」 Furukawa Hideo, *Aruwa Shura, op. cit.*, p. 389.

¹⁰⁴ 「後ろ肢と股間のあいだ」 *Ibid.*, p. 58.

¹⁰⁵ 「歩いていて、レトリーバーは固まって生えていたホコリタケを踏む。扁球形の茶色いきのこを。別名キツネノチャブクロを。／ すると白い煙が上がる。／ 胞子が吹き出されたのだ。(略) あたしは胞子を顕微鏡で見たことはない。きっと凄いものなんだろう。(略) 死から生が生まれるのだと、あたしに説いたのはきのこ学者だ。／ 死というのは、死骸すなわち有機物の分解で、そこからきのこ類が森の第一段階を創る。」 *Ibid.*, p. 58-59.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 62.

l'occurrence pour la renaissance de la forêt. Plus loin, celle-ci évoque un univers spatial avec ces spécialistes de champignons qui travaillent dans leur combinaison blanche de protection comparée à une « combinaison spatiale dans la forêt »¹⁰⁷. La mort du retriever, donnant naissance aux champignons qui renouvellent la forêt, est ainsi représentée dans une perspective à la fois microcosmique et macrocosmique, comme un événement aussi universel que particulier.

Le second chien est le jeune beagle de Yasô, appelé Tobimaru. Il est mort poignardé par la mère juste avant qu'elle ne se suicide. Dans une analepse vers la fin du roman, Yasô se souvient de la maladie de son chien : il découvre un jour une « bosse » « entre l'articulation de la patte gauche et l'entre-jambes »¹⁰⁸, presque au même endroit que le vieux chien dans le roman de Saiko. Il s'agit d'une tumeur cancéreuse qui grossit à vue d'œil. Dans la mémoire de Yasô revient le propos de sa mère étonnée de voir la croissance rapide de la tumeur :

*Quelque chose va naître, dit-elle. C'est un œuf. **Cancer.** Quand la bosse éclate, ça va naître, dit la mère. [...] Le champignon appelé la vessie-de-loup perlée donne naissance aux spores, dit la mère. Ça ressemble à ce champignon. Ce n'est pas normal.*¹⁰⁹

Nous transcrivons en italique la partie en *hiragana* et en gras l'unique *kanji*. Dans cette analepse, la graphie syllabaire semble exprimer une sorte de ralentissement de la pensée face au souvenir pénible¹¹⁰. On peut ici remarquer les métaphores de l'« œuf » et du « champignon » pour la tumeur, qui expriment la prolifération des cellules vivantes mortifères pour le chien¹¹¹. Par rapport au vieux chien dans le roman de Saiko, la mort de Tobimaru est atroce. Ce qui jaillit, ce ne sont pas des spores, mais du sang. En effet, la mère est prise d'une crise de démence en apprenant de deux hommes que le cancer du jeune chien est provoqué par la pollution nucléaire : elle transperce la tumeur avec un couteau, tuant le beagle, puis assassine les deux hommes avant de se donner la mort.

¹⁰⁷ 「森のなかの宇宙服」 *Ibid.*, p. 63

¹⁰⁸ 「瘤」 「左の後ろ肢のそこと股間のあいだ」 *Ibid.*, p. 371.

¹⁰⁹ 「これはなにかがうまれるのよという。これはたまごよ。癌。ははおやがいう、はじけるとうまれるわよ。(略) ホコリタケというきのこはほうしをうむわ、と、ははおやがいう。そのきのこに、にてるわ。これはおかしいわよ。」 *Ibid.*

¹¹⁰ « Voilà, il a l'impression que les caractères chinois disparaissent de sa pensée alors gouvernée par les *hiragana* sauf les mots clés. » 「それこそ思考から漢字がうしなわれて、キーワード以外はひらがなに支配される気がする。」 *Ibid.*

¹¹¹ Ce passage rappelle la scène du vieux chien dans la forêt mais de façon vague, car les deux scènes sont très courtes et épisodiques, de plus séparées de trois cents pages environ.

Le chien mort hante Yasô. Son fantôme revient en même temps que la mère en spectre dans la scène que nous avons déjà citée¹¹². Mais son apparition est singulière. Après avoir reconnu sa mère, Yasô ferme les yeux, puis entend un bruit :

Les oreilles ont perçu la présence d'un être vivant en train de secouer le pan de la couverture en serviette éponge en faisant un bruissement léger et sec. Il le secoue ou le ronge, ou encore le foule aux pieds. [...] Yasô le cherche de sa main. – Il est là ! Il l'a touché. Des poils, poils corporels du chien, puis la peau sous les poils, le tronc, sa chaleur, son contour, puis le toucher humide. Collant. Du sang. Du sang un peu visqueux, pesant. D'entre les poils.

Yasô ouvre les yeux.

Alors qu'il croyait que le chien était là aussi, mais non.

La mère est là.¹¹³

Le personnage perçoit la présence de son chien par l'ouïe et le toucher. Si la mère évoque un masque parlant, Tobimaru est invisible et muet, toujours blessé mortellement, de manière assez réaliste. Ce qui est ressuscité dans cette scène n'est pas le chien, mais la mémoire tactile de Yasô, comme le remarque Kimura Saeko au sujet de l'hantologie de Fukushima¹¹⁴. Les expressions soulignées sont en grande partie nominales, juxtaposées en parataxe. Elles semblent mimer le tâtonnement de la main du personnage, détacher le mort de la temporalité du passé pour le présentifier. La fin de la citation insiste sur la différence entre le chien invisible et la mère visible, comme s'ils appartenaient à deux sphères distinctes. Reliés par la mort, les deux chiens atteints du cancer forment ainsi une figure intermédiaire, flottante, entre le récit second et le récit premier, entre le monde réel et le monde fictif dans le roman.

Le narrateur, vecteur du récit

Notre dernière analyse portera sur le narrateur d'*Aruwiwa Shura* en tant que médiateur essentiel du récit. Rappelons qu'il est extradiégétique et hétérodiégétique et qu'il se focalise sur les différents personnages avec des points de vue variables¹¹⁵. Il joue

¹¹² Voir « 3.1. Figure des morts », *supra*, p. 382.

¹¹³ 「耳が、カサ、カサカサとタオルケットの裾を揺らしている生き物の気配を聞いた。揺らすというか齧るというか、踏むというか。(略)ヤソウは、その手で探った、いた、感触があった。毛だ、犬の体毛だ、それから毛の下の皮膚、胴体、その温かみ、その輪郭、それから濡れた感触。べたりと。血。やや粘り気のある、重々しい血。体毛の間の。／ヤソウは目を開ける。／犬もいると思ったのに、犬はいない。／母親がいる。」 Furukawa Hideo, *Aruwiwa Shura*, *op. cit.*, p. 239. Nous soulignons.

¹¹⁴ « Ce n'est pas le mort qui est ressuscité par l'existence du spectre. Mais la mémoire du vivant. » 「亡霊の存在によって、甦るのは死者ではない。生者の記憶なのである。」 Kimura Saeko, *Sonogo no shinsaigo bungakuron*, *op. cit.*, p. 195.

¹¹⁵ Voir notre analyse plus haut dans « 1.2. Une perspective transversale chez Furukawa », p. 333.

le rôle d'intermédiaire entre les intrigues parallèles et entre les chapitres pour constituer un récit, ainsi qu'entre le monde relaté et le narrataire. On peut essayer de cerner quelles sont ses fonctions essentielles parmi les cinq catégories proposées par Genette : « *fonction narrative* », « *fonction de régie* », « *fonction de communication* », « *fonction testimoniale*, ou d'*attestation* » et « *fonction idéologique* »¹¹⁶. Ce narrateur filtre des informations comme celles concernant l'objectif des aventures de Yasô et Saiko autour du champignon militaire. Cependant, il n'exerce pas la fonction de régie en organisant sa narration par un discours métanarratif, alors que plusieurs narrateurs intradiégétiques le font¹¹⁷. Il n'y a pas non plus de communication phatique adressée au narrataire, sauf dans la préface. Pour les deux dernières fonctions, elles sont plutôt déléguées aux personnages. En somme, le narrateur d'*Aruïwa Shura* est centré sur sa première fonction narrative. Il ne commente ni ses histoires ni sa narration, ne présente pas non plus de discours personnel porté par une subjectivité. Il se caractérise ainsi par son effacement relatif derrière sa narration et peut évoquer d'une certaine manière une machine à diffuser des épisodes à un haut débit. Pourtant, il n'est pas ici question d'un narrateur « non communicationnel »¹¹⁸, puisqu'il communique sa vision à travers sa manière originale d'agencer des faits, des temps, des espaces, des points de vue. Par rapport au narrateur autodiégétique, réflexif et critique¹¹⁹, le narrateur extradiégétique chez Furukawa semble se distinguer par sa position impersonnelle, en retrait¹²⁰.

On peut rapporter cet effacement relatif du narrateur à la posture de l'auteur. Plusieurs critiques ou écrivains qualifient l'attitude de Furukawa par rapport au récit ou au langage d'« ascétique » (*kin.yoku teki*) ou de « stoïque » (*sutoikku na*). Saitô Tamaki dans son article de 2006 souligne l'« ascétisme romanesque bien maîtrisé » du « médiateur » (*baikaisha*), tel un traducteur du monde imaginaire en langage du récit¹²¹.

¹¹⁶ Gérard Genette, *Figures III* (1972), Le Seuil, 2019, p. 359-361.

¹¹⁷ Par exemple, la narratrice de « Pays des champignons » et Cowboy dans son récit historique sur Shima : voir Furukawa Hideo, *Aruïwa Shura*, *op. cit.*, p. 47-64 et 336-342.

¹¹⁸ Voir notamment Sylvie Patron, *Le Narrateur*, Armand Colin, 2009 ; *La Mort du narrateur et autres essais*, Limoges : Lambert-Lucas, 2016. Cette thèse est contestée, voir par exemple : Alain Rabatel, « Sur les concepts de narrateur et de narratologie non communicationnelle », n° 163, *Littérature*, mars 2011, p. 108-138. DOI : 10.3917/litt.163.0108.

¹¹⁹ Voir notre examen plus haut dans le chapitre II, « 3.3. Un style hybride », p. 298-299. Notons que la narratrice autodiégétique dans le roman de Saiko (*Aruïwa Shura*) présente cette caractéristique.

¹²⁰ C'est aussi le cas pour le narrateur extradiégétique et hétérodiégétique d'autres romans comme *I3* (1998), *Soundtrack* (2003), *Seikazoku* (2008), *MUSIC* (2010) et *Mirai mirai* (2018). Par ailleurs, nous rappelons que les essais et la non-fiction chez Furukawa sont en revanche bien marqués par la présence de l'auteur.

¹²¹ L'« ascétisme romanesque bien maîtrisé » ; l'« ascétisme de médiateur pour supporter de proposer soi-même comme “symptôme” ». 「鍛えられた小説的禁欲」 「自らを「症状」として差し出すことに

Dans le contexte post-catastrophe, l'écrivain Shigematsu Kiyoshi indique dans un entretien que Furukawa est « stoïque par rapport aux mots et au récit »¹²². D'autre part, Kimura Saeko note le choix ascétique de ne pas aborder la catastrophe du point de vue des victimes¹²³. On voit le caractère exceptionnel d'*Ô chevaux* qui évoque la personne réelle de l'auteur plus que tous ses autres romans. Citons quelques passages de textes de Furukawa, assez révélateurs de sa posture en tant que médiateur du récit. Dans son roman autobiographique, *Body and Soul* (2004), le narrateur nommé « Furukawa » affirme : « Ça ne peut pas être l'homme qui engendre le récit, non. En fait, c'est – tout au plus – le récit qui engendre l'homme » ; « Je n'engendre pas de récit. C'est le récit qui m'engendre. / **On passe à travers moi et je vis** »¹²⁴. Celui qui raconte et produit le récit est renvoyé à un produit ou à un passeur du récit qui semble le précéder et le dépasser. Dans une interview datant aussi de 2004, il caractérise son travail d'auteur avec une métaphore de jockey :

Je suis sur un cheval appelé œuvre en tant qu'auteur qui le contrôle, mais je me trouve jeté par terre quand le cheval franchit l'arrivée. Lui seul passe la ligne d'arrivée, quant à moi, je retourne de nouveau au point de départ pour monter sur un autre cheval.¹²⁵

Le récit paraît dès le départ avoir son propre moteur, et l'auteur ne fait qu'en tenir la bride pour être finalement abandonné avant la fin. On retrouve cette vision concernant

耐えるための、媒介者の禁欲」 Saitô Tamaki, “*Bungaku*” no seishin bunsei, op. cit., 170-171 ; *Yuriika*, août 2006, p. 180.

¹²² 「言葉や物語についてストイック」 Furukawa Hideo et Shigematsu Kiyoshi, « Ushi no yô ni, uma no yô ni », art. cit., p. 17.

¹²³ « Bien qu'ébranlé par le choc de la catastrophe, il se restreint fortement pour ne pas peindre Fukushima du point de vue de ceux qui sont directement concernés [*tôjisha*]. » 「震災の衝撃にあおられながらも、むしろ当事者の側からフクシマを描くことには極めて禁欲的だ。」 Kimura Saeko, *Sonogo no shinsaigo bungakuron*, op. cit., p. 18.

¹²⁴ 「物語を生み出すのは人間のわけ、ないって。実際のところは——せいぜい——物語が人間を生みだしている程度だって。」 「僕は物語を生みだしはしない。物語が僕を生みだしている。 / **僕は通過されて、僕は生きる。**」 Furukawa Hideo, *Body and Soul*, op. cit. (rééd.), p. 161 et 202. C'est le narrateur qui souligne en gras.

¹²⁵ 「僕が作者として統御して、作品という馬にのっているんだけど、ゴールをするときには馬から振り落とされている。馬だけがゴールして、僕はもう一回、スタート地点に帰って別の馬に乗る」 Ekuni Kaori et Furukawa Hideo, « Taidan Ekuni Kaori × Furukawa Hideo : hontô no shôsetsu no hanashi o shiyô » 「対談 江國香織×古川日出男 : 本当の小説の話しよう」 (Entretien entre Ekuni Kaori et Furukawa Hideo : parlons du vrai roman », *Shôsetsu tripper*, été 2006, p. 6-24 (citation, p. 9). Le passage est aussi cité dans l'article de Saitô Tamaki.

la rédaction de *Dogmother*. Peu après l'achèvement, l'auteur exprime son sentiment de vide avec ces termes : le récit « m'a abandonné sur le bord de la route »¹²⁶.

Concernant le narrateur d'*Aruiwa Shura*, on peut souligner sa fonction en tant que vecteur du récit. Il véhicule les visions et les voix aussi nombreuses que les personnages à travers leurs discours directs, indirects ou indirects libres qui sont abondants. S'il ne fait pas converger les intrigues parallèles vers une fin commune, il les développe ensemble dans un même mouvement dynamique. L'intrication des récits seconds témoigne de la dimension plurielle et collective. Par exemple, lorsque Yasô voit Uran intégrer dans le scénario du mythe son idée : les champignons auraient poussé sur la baleine échouée, il découvre avec joie que « le récit est quelque chose qu'on élabore et développe ensemble »¹²⁷. On peut aussi rappeler la posture du narrateur comme un présentateur plutôt qu'un énonciateur dans la préface du roman : il invite le narrataire pluriel à regarder son récit comme un spectacle, en disant « Regardez » (*Goran*)¹²⁸. Son recours fréquent à la narration simultanée tend à montrer les scènes comme s'il y assistait en direct. Ainsi, la moitié des chapitres commence au présent comme : « Kokopio décide de faire une tête difficile »¹²⁹, « Gabriel vérifie ses mails »¹³⁰, « Cet homme reçoit un coup de fil de Yasô »¹³¹, « Saiko abandonne le nom P »¹³². La temporalité du présent, précisément la modalité verbale dite non accomplie, peut porter également en japonais la valeur du futur. Ce qui donne l'impression que le narrateur projette en avant, tour à tour, une multiplicité de présents. Le « tout s'enchaîne » comme dans un « théâtre avec des scènes enchaînées », dit-il au sujet de la diffusion du « Pays des champignons » en musique et en images¹³³.

Ces termes caractériseraient la narration en particulier dans le dernier chapitre qui se focalise successivement sur les scènes éloignées. Le lien entre ces scènes ne relève pas seulement de la synchronie. Elles sont traversées par une réaction assez théâtrale des

¹²⁶ 「乗り捨てられた」「僕を乗り捨てた」 Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi*, *op. cit.*, p. 142 et 143.

¹²⁷ 「物語はいっしょに捏ねられ、膨らませられるもの」 Furukawa Hideo, *Aruiwa Shura*, *op. cit.*, p. 368.

¹²⁸ Voir la citation de la préface plus haut dans « 1.2. Une perspective transversale chez Furukawa », p. 327.

¹²⁹ 「僕は難しい顔をしてやるぞ、とココピオは決意する。」 Furukawa Hideo, *Aruiwa Shura*, *op. cit.*, p. 230.

¹³⁰ 「ガブリエルはメールを確認する。」 *Ibid.*, p. 308.

¹³¹ 「その男はヤソウからの電話を受ける。」 *Ibid.*, p. 324.

¹³² 「サイコはPという名前を捨てる。」 *Ibid.*, p. 374.

¹³³ 「いっさいは連動している」「連動劇」 *Ibid.*, p. 259.

jeunes personnages : le rire face au défi à venir. Yasô « rit avec fureur et violence »¹³⁴ devant le miroir la veille de sa première course mettant en jeu le champignon militaire face à la société patriotique. Contre cette société qui veut essayer la nouvelle arme dans Saginomiya, Takanashi, réunissant les groupes d'autodéfense du quartier, affirme : « nous rirons alors comme ça – Ha ha ha ha ! Wah ah ah ah ! »¹³⁵. Saiko, qui pilote son personnage de Tô sur Tokyo, « se rit » de la proposition de la société patriotique pour une collaboration¹³⁶. Enfin, Uran « sourit » à l'écran de télévision juste après la course de Yasô¹³⁷. Leurs rires et sourires semblent résonner en écho dans le chapitre conclusif, faisant fi de l'incertitude, de la menace d'oppression ou de nouvelles catastrophes. Mais en même temps c'est comme s'ils se moquaient de la fin de leurs aventures, de la conclusion du roman ou de la clôture du récit, pour s'en aller ailleurs en abandonnant sur place le narrateur – mais aussi l'auteur et son lecteur. Cet effet est évidemment renforcé par les fins ouvertes des intrigues différentes, y compris le tout dernier chapitre. La prolifération rhizomatique semble se poursuivre de toutes les façons.

¹³⁴ 「猛烈に、強^{したた}かに笑う。」 *Ibid.*, p. 383.

¹³⁵ 「笑ってやりましょう。『はははは、うわはははは！』って」 *Ibid.*, p. 389.

¹³⁶ 「笑ってしまえ」 *Ibid.*

¹³⁷ 「にこっと微笑む」 *Ibid.*, p. 406.

En guise de conclusion

Dans ce troisième chapitre, nous avons examiné la force des visions chez Furukawa à travers *Aruiwa Shura*, roman d'anticipation post-catastrophe. Nous avons d'abord interrogé sa représentation du futur à travers la perspective transversale et l'archipel imaginaire qui échappent à la dystopie ordinaire. Nous avons ensuite analysé le système des images dans l'écriture de l'auteur, en relevant des figures et des procédés récurrents qui construisent une vision touffue et mobile du récit. Nous avons enfin observé la représentation des morts et des vivants, en analysant la re-création des vies et la figure des personnages hybrides ou intermédiaires. La puissance des visions dans ce roman de Furukawa semble s'inscrire dans la prolifération d'événements imprévisibles, l'agencement multiple d'êtres hétérogènes comme les dieux, les humains, les robots, les animaux, les végétaux, les champignons, qui peuplent le monde du récit. Les épisodes tout comme les phrases « s'écartent et se dispersent, ou bien se bousculent et coexistent, et les lettres et la typographie se mettent à danser »¹, pour emprunter les termes de Deleuze qui qualifie ainsi l'écriture nomade et rhizomatique. On peut particulièrement souligner l'intrication créative des deux récits seconds qui ne sont pas en effet secondaires, mais importants, dans le récit premier. Ils constituent une sorte de moteur ou de catalyseur des intrigues, entrant dans des agencements avec le monde extérieur et avec d'autres médiums que le langage, tissant de nouveaux liens entre les personnages. Si la structure en rhizome se caractérise par l'absence de commencement et de fin, par « alliance » au lieu de « filiation »², l'écriture de Furukawa montre l'évolution permanente, la régénération animée par la force de variation, de diversification et de différenciation, qui garantissent la continuité face à tout arrêt ou fin définitive.

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 34 et 35.

² « Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement alliance. » *Ibid.*, p. 36.

CONCLUSION

No geography.

La carte est blanche. Il y a la mer (l'océan Pacifique), à l'infini la mer de Fukushima.

*

Alors, cela signifie que nous portons tous en nous une centrale nommée pays natal. Dans notre cœur. Dans notre âme.

Furukawa Hideo¹

Au terme de notre étude, nous récapitulons ici notre parcours et proposons quelques pistes pour continuer d'ouvrir les recherches sur l'œuvre de Furukawa Hideo, auteur que nous considérons comme emblématique de la littérature post-catastrophe dans la période récente au Japon.

Expérience et expérimentation

Notre objectif était d'observer la créativité et l'engagement de l'auteur face à la triple catastrophe de 2011 et ses conséquences, en examinant trois œuvres qui sont particulièrement marquées par l'événement, écrites dans son prolongement.

Dans le premier chapitre, nous nous sommes penchée sur les conditions et potentialités d'un récit littéraire, produit immédiatement après mars 2011, à travers *Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente* (2011), texte post-catastrophe essentiel dans l'œuvre de l'auteur. Nous avons relevé en particulier son ambivalence générique entre la fiction et la non-fiction, le mélange de discours de catégories différentes, l'enchevêtrement de temps et espaces contradictoires dans le récit, ainsi que la question des destinataires et de la réception. Nous avons pu constater que l'originalité de ce texte consiste notamment à exposer l'écriture du récit à la situation de crise, en témoignant à la fois de l'impossibilité et de la possibilité d'écrire pendant la catastrophe – sans recul dans

¹ 「ノー・ジオグラフィー。／ ノー・ジオグラフィー 地図は白紙だ。どこまでも福島の海である海（太平洋）がある。」 「だとしたら、私たちはみな郷里ふるさとという名前の原発を抱えていることになる。心に。魂に。」 Furukawa Hideo, *Zero efu*, *op. cit.*, p. 136 et 181.

le temps ni garantie de poursuite. L'acte narratif dans ce texte est sans cesse empêché par les forces externes, mais repris par la nécessité interne du narrateur qui cherche à rendre compte de son expérience de la catastrophe en recourant à l'imaginaire littéraire. Ainsi, *Ô chevaux* apparaît comme au *seuil* du récit, répondant au réel de la triple catastrophe qui vient de suspendre l'écriture du récit.

Dans le deuxième chapitre, nous avons choisi d'étudier *Dogmother* (2012), dont la rédaction chevauche deux périodes, antérieure et postérieure à mars 2011. Notre examen a porté sur la représentation de plusieurs temporalités dans ce récit contemporain et sur le contraste que présente le dernier tiers du roman, seule partie qui aborde la catastrophe. Par rapport à *Ô chevaux* qui inscrit le désordre dans un récit concentré sur les deux mois consécutifs au 11 mars, ce roman témoigne, au contraire, d'efforts d'agencement et d'associations. Il essaie de relier le désastre aux grands thèmes : l'Histoire du Japon, l'origine de son pouvoir politique et religieux, le système impérial, la sexualité, la violence, l'animal, etc., en les réorganisant dans un motif complexe qui se rapproche de celui du mandala dans une acception aussi bien symbolique que métaphorique. L'ensemble est soutenu par un style dont l'hybridité s'exacerbe après l'introduction de la catastrophe réelle dans la dernière partie, en particulier par le processus de l'individuation, de l'altération, de l'instabilisation.

Dans le troisième et dernier chapitre, nous avons abordé le roman post-catastrophe d'anticipation, *Aruwa Shura no jûokunen* (Soit un milliard des dieux *Ashura*) (2016), afin d'examiner la force des visions. À travers une analyse de la composition romanesque et narrative, nous avons cherché à mettre en évidence la structure du récit, qui se signale par la puissance multiplicatrice et diversificatrice du regard posé sur le monde post-catastrophe. La prolifération du multiple et du divers dans ce roman est aussi soutenue par de nombreuses images hétérogènes et figures hybrides qui semblent interagir dans un monde perpétuellement en devenir. L'écriture de l'auteur renverse ainsi le cliché de la dystopie sombre : elle ne se veut pas message unilatéral de contestation de la réalité présente ou d'avertissement pour le futur. Si *Dogmother* souligne une vision réversible et circulaire sur le plan temporel, *Aruwa Shura* semble renforcer cette vision sur le plan spatial et cosmique, en dessinant un archipel imaginaire qui relie les morts et les vivants, les destructions et les re-créations.

Ces trois romans témoignent de l'aspect complexe et expérimental qui distingue l'œuvre de l'auteur depuis ses débuts. Nous avons vu que Furukawa instaure un parallèle entre le style (*buntai*) et l'attitude (*shisei*) de celui qui écrit. La réflexion sur cette posture,

et par conséquent sur les effets de style, évolue avec le temps. On peut souligner que dans les œuvres les plus récentes, l'auteur expérimente de nouveaux genres d'écriture comme en témoignent le recueil qui entremêle fictions et essais, *Gusukô Budori* (2019), et le reportage sur Fukushima, *Zero efu* (2021), qui relève de la « non-fiction ». Ces tentatives semblent répondre à une recherche permanente du meilleur ajustement de l'expression littéraire face à une catastrophe dont les conséquences continuent d'évoluer elles-mêmes.

Les obstacles à notre interprétation

Il faut cependant souligner plusieurs limites de notre étude sur différents plans. Tout d'abord, elle reste parcellaire et provisoire. Nous avons examiné les trois textes de Furukawa, en les considérant à la fois comme représentatifs de ce qui est appelé « littérature post-catastrophe » (*shinsaigo bungaku*), et comme marqueurs des potentialités de l'ensemble de l'œuvre. Cependant, celle-ci, de même que la littérature post-catastrophe, continue de se reconfigurer au Japon comme dans le monde. Ce qui rend notre étude tout à fait temporaire. En outre, notre corpus est loin de représenter la totalité de l'œuvre de Furukawa du point de vue de son accomplissement dans la confrontation de sa création à la réalité inédite de la catastrophe de 2011.

La deuxième limite concerne notre approche. Nous avons pris le parti de traiter de trois aspects très généraux : le récit, le temps et l'image, qui nous paraissent particulièrement importants dans l'œuvre de Furukawa. Mais nous n'avons pas réussi à mettre en place une articulation organique entre ces trois aspects. Si notre compétence est bien évidemment limitée, nous avons aussi rencontré des difficultés à décrypter et véritablement comprendre cette écriture qui relève du mouvement paradoxal à la fois de disjonction et de conjonction, de dislocation et de remontage, de dispersion et d'accumulation ou encore de décrochage et d'accrochage. Le style hybride et évolutif de l'auteur, animé par une dynamique rhizomatique, semble se dérober à la grille d'une interprétation généralisante, décentrer le discours unificateur et s'opposer à la méthode comme à l'esprit académique². Au lieu de suggérer l'existence d'une voie conduisant vers un sens, l'œuvre de Furukawa tend à bifurquer indéfiniment, ce qui conduit forcément vers de multiples lectures ou interprétations.

² On peut rappeler que le concept de rhizome développé par Deleuze et Guattari est essentiellement anti-méthode : voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, « 1. Introduction : Rhizome », *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 9-37 ; François Zourabichvili, « Rhizome », *Le Vocabulaire de Deleuze*, *op. cit.*, p. 71-73.

D'ailleurs, on peut relever le terme de « *godoku* » (mal lu, lecture erronée, inappropriée), ainsi que celui de la liberté du lecteur, dans plusieurs romans de l'auteur³. Sans doute peut-on dire que c'est une œuvre à la fois ouverte et fermée, selon que le lecteur cherche ou non à être guidé vers un sens, à satisfaire ses attentes. L'auteur semble vouloir provoquer, d'une certaine manière, une expérience nouvelle de lecture chez le lecteur, comme l'affirme le narrateur écrivain de son tout dernier roman *Mandarage X* (Fleurs de lotus X) (2022) : « Viens jusqu'ici, si tu veux faire de la littérature non stéréotypée »⁴. Dans le même mouvement, l'écriture expérimentale de Furukawa semble obliger le discours critique à se remettre à son tour en question pour chercher les outils qui permettent de se hisser à la hauteur de cette expérimentation. Un enjeu passionnant, qui nécessiterait l'élaboration d'une recherche créative, innovante. À ce titre, on peut dire que c'est une œuvre exigeante. Telle est justement la troisième limite de notre interprétation. Parce que nous avons utilisé principalement des méthodes d'analyse déjà établies – pour ne pas nous perdre complètement dans l'univers foisonnant de l'auteur.

³ Ainsi le narrateur de *Chûgoku yuki no surou bôto RMX* (Un cargo pour la Chine RMX, 2003) affirme ceci : « Mal lu. Ma vie n'est que ça » ; « Encore mal lu. Erreur de lecture comme symbole de ma vie ». 「誤読だ。僕の人生はそればかりだ。」 「またしても誤読だ。僕の人生の象徴のような読みまちがい」 Furukawa Hideo, *Chûgoku yuki no surou bôto RMX*, *op. cit.* (rééd. *Nisenninen no surô bôto*), p. 18 et 66. Aussi le narrateur du roman autobiographique *Body and Soul* (2004) affirme-t-il : « Par exemple, lorsque le lecteur abandonne l'histoire d'un livre au milieu, la fin ne consiste-t-elle pas dans la page même d'interruption (à l'interstice entre la page paire et la page impaire) ? Autrement dit il y a peut-être autant de fins qu'il existe de lecteurs ? » ; « N'importe qui peut arranger mon œuvre à sa guise et la republier. Si tu penses que c'est de la littérature fantastique, transforme-la en littérature pure. Si tu la considères comme une prose dominante, transforme-la en prose rebelle. Genres populaire ou légitime, on s'en fout ! Arrache la peau de la langue japonaise ! Peu importe la langue des tripes du récit, du monde mis à nu. » 「たとえば読者が、一冊の書物の途中でその物語を抛りだすとき、その物語のエンディングはまさに途絶されたページに（その偶数ページと奇数ページの谷間に）あるのではないのか。すなわち読者の数だけエンディングは存在し得るのではないか。」 「誰か、僕の作品を、勝手にアレンジしてリリースすればいい。君がそれを幻想文学と思うのなら純文学にしまえ。君がそれを主流の散文とみなすのなら反主流に書き換えてしまえ。大衆、正統、糞喰らえ。日本語の皮を、奪ってしまえ。物語の内臓、さらけだされた世界にはナニ語もあるものか。」 Furukawa Hideo, *Body and Soul*, *op. cit.* (rééd.), p. 73 et 91.

⁴ 「もしもステレオタイプではない文学をするならば、ここまで来い。」 Furukawa Hideo, *Mandarage X* (ekkusû) 『曼陀羅華 X = MANDARAGE X』 (Fleurs de lotus X), (*Shinchô*, octobre 2019, mars 2020-août 2021, octobre 2021), Shinchôsha, février 2022, p. 229.

« *A Wild Lit Chase* », *expérimentation exogénétique*

La richesse de cette œuvre nous incite néanmoins à envisager de poursuivre son exploration. Trois pistes en particulier nous paraissent prometteuses, en rapport ou non avec la littérature post-catastrophe.

Premièrement, l'approche écocritique semble indispensable pour éclairer la thématique de l'animal, du vivant et de l'environnement, qui traverse son œuvre. D'autant plus que cette approche se développe dans une perspective d'expérimentation, d'engagement social et politique, et de dialogue entre les disciplines. Elle pourrait permettre de mieux comprendre, entre autres, le réseau touffu de métaphores et d'images dans l'écriture de Furukawa, ainsi que la représentation de l'écosystème dans son œuvre, par rapport à la triple catastrophe vue comme une transformation avant tout environnementale.

Deuxièmement, l'approche intertextuelle pourrait apporter des résultats intéressants, reconsidérée sous l'angle du concept de l'exogenèse dans les études génétiques élargies⁵. Car elle semble offrir un outil utile pour examiner le processus de création hybride chez Furukawa et la relation dynamique que son écriture entretient avec des sources internes ou externes. Comme nous l'avons remarqué dans notre corpus : *Ô chevaux*, *Dogmother* et *Aruwa Shura*, l'auteur reprend souvent ses textes antérieurs, en rendant de plus en plus consistant et inextricable son univers romanesque à travers l'autoréférentialité. Et cela, tout en intégrant des textes d'autres auteurs. Comme nous l'avons vu, certains de ses récits s'inspirent directement des œuvres classiques ou modernes, désignant parfois une œuvre ou un auteur de référence dans leurs titres : la première nouvelle de Murakami Haruki, les noms de Miyazawa Kenji, de Mishima Yukio ou de García Márquez⁶. Mais d'autres liens peuvent être moins explicites. Il est possible de déceler l'influence d'Ôe Kenzaburô dans le traitement mythologisé de l'histoire par exemple dans *Seikazoku*⁷, ou l'univers de Nakagami Kenji dans l'illustration du système impérial et de la sexualité dans *Dogmother*.

L'intertextualité, au sens large du terme, comme ensemble des relations entre les textes, semble avoir une portée existentielle chez l'auteur. Car celui-ci considère la lecture

⁵ Sur ce concept, voir Pierre-Marc de Biasi, « De l'intertextualité à l'exogenèse », *Genesis*, n° 51, 2020, p. 11-28. DOI : 10.4000/genesis.5601.

⁶ Voir les titres de son œuvre dans la bibliographie de cette thèse, *infra*, p. 422-426.

⁷ Ce roman du Tôhoku peut évoquer : Ôe Kenzaburô, *Le Jeu du siècle* (万延元年のフットボール, 1967), trad. René de Ceccatty et Nakamura Ryôji, Gallimard, 1985.

comme un « moyen directement lié à la survie »⁸. Une survie qui concerne aussi la transmission de la littérature, qui semble de plus en plus marginalisée dans le monde contemporain. Ainsi, dans un de ses essais récents, « Yasei no bungaku – Wairudo ritto o otte » (À la poursuite d’une littérature sauvage – A Wild Lit Chase) (2017)⁹, Furukawa réfléchit à la possibilité littéraire d’ouvrir des brèches dans le monde actuel qui tend à se refermer sur le système existant, tout au bout d’une globalisation sans issue. Il compare la littérature qu’il cherche à créer à une plante sauvage, exogène, ni domestiquée, ni protégée, pour conclure sa réflexion de manière suivante :

Heureusement – « la littérature existe pour ne pas étouffer le monde » [...] Moi ou nous les auteurs, pouvons-nous continuer de pratiquer l’écriture, ou si nous ne sommes pas des auteurs, pourrions-nous continuer à lire ?

C’est la question qui se posera.

Mais il existe un “dehors”.

On peut respirer aujourd’hui comme demain. Il reste toujours un bout de terre même pour ceux qui sont nés dans des champs.¹⁰

On peut noter que cette œuvre semble concrètement interagir avec le « dehors » de la littérature même, en offrant une source d’inspiration à d’autres artistes comme des metteurs en scène, réalisateurs, musiciens, dessinateurs, à travers son écriture, mais aussi à travers l’engagement de Furukawa dans les productions en collaboration et les lectures-performances¹¹. La présence publique d’écrivains sur la scène artistique contemporaine peut « refluer » vers le texte, dans une circulation évolutive. Ainsi, l’approche interdisciplinaire et collaborative par exemple avec l’étude des cultures populaires serait l’une des pistes ouvertes pour examiner la portée de l’œuvre de Furukawa Hideo.

⁸ Ainsi, se souvenant de sa première lecture d’un livre pour enfants, il affirme avoir nourri depuis sa conviction : « Pour moi, le “livre” est un moyen directement lié à la survie ». 「私にとって“本”はサバイバルに直結する^{ツール}道具だ」 Furukawa Hideo, *Zero efu*, *op. cit.*, p. 33.

⁹ Furukawa Hideo, « Yasei no bungaku - Wairudo litto o otte » 「野生の^{ワイルド・リット}文学を追って」 (À la poursuite d’une littérature sauvage – A Wild Lit Chase), *Shinchô*, novembre 2017, p. 261-298. Pour une explication de ce titre avec le néologisme, voir *ibid.*, p. 291-292.

¹⁰ 「幸運にも——「文学は世界を窒息させないためにある」と。(略)私/私たち実作者であれば、実践として書き、また、実作者でないにしても読みつづけられるか？/ このことが問われる。/ しかし“外”はあるのだ。/ 今日も、明日も、呼吸はできる。野に生まれたものにも、ぎりぎりの土壌がつねにある。」 *Ibid.*, p. 298. L’auteur cite des auteurs de différentes époques, comme ceux qui ont créé un « dehors », dans cet ordre : Koizumi Yakumo (Lafcadio Hearn), Tanizaki Jun.ichirô, Ôe Kenzaburô, Nakagami Kenji, Miyazawa Kenji, Zeami et Murasaki Shikibu.

¹¹ À ce sujet, voir la biobibliographie qui suit cette conclusion, *infra*, p. 415-419.

En guise de conclusion, notons quelques tendances qui marquent les œuvres les plus récentes de l'auteur : l'extension de son recours au dispositif du « remix », reprise de ses textes antérieurs ou d'œuvres d'autres auteurs ; l'accentuation de la pratique d'écriture non fictionnelle, comme les reportages et les essais ; l'élargissement de son travail en direction de traductions de classiques en langue moderne, parfois dans un style très libre et contemporain ; le retour à l'écriture de pièces de théâtre, renouvelées par la mise en place d'une narration à la fois romanesque et dramatique ; l'incursion dans le domaine poétique, avec un tout premier recueil à paraître fin 2022. En particulier, ses derniers romans témoignent d'un engagement plus politique, renvoyant clairement à des événements historiques ou à des faits divers traités de façon critique.

« Nous sommes en contradiction. Nous commettons des erreurs. Nous partons de là. / Il faut à chaque fois repartir. De zéro-0. »¹² C'est avec ces phrases tirées du reportage *Zero efu* (F zéro) que nous avons commencé notre étude¹³. C'est ce même livre qui nous a fourni l'exergue de cette conclusion, avec l'évocation de la continuité entre l'océan Pacifique et la mer de Fukushima, et son corollaire, la condition humaine définitivement nucléarisée. S'il n'y a pas non plus de carte tracée ou de chemin à suivre pour écrire la triple catastrophe de 2011, l'œuvre hybride, complexe et hétérodoxe de Furukawa semble lancer des défis à la littérature existante comme à la critique établie, brouillant les codes du pacte de lecture et traçant des sillages singuliers qui font signe, peut-être, vers un devenir littéraire.

¹² Voir notre introduction, *supra*, p. 11.

¹³ Sur ce reportage, voir l'introduction et le chapitre premier, *supra*, p. 24, 135-136 et 141.

REPERES CHRONOLOGIQUES ET BIOBIBLIOGRAPHIQUES

Cette biobibliographie de Furukawa est basée sur deux sources : l'une présentée dans le recueil d'interviews, Furukawa Hideo et Sasaki Atsushi, "*Shôsetsuka*" no nijûnen "*shôsetsu*" no sennen (Vingt années de *romancier*, mille années de *roman*), publié en 2018 chez P-Vine (p. 374-387) ; et l'autre disponible en ligne sur le site officiel de l'auteur, URL : <http://furukawahideo.com/chronicle/> (dernière consultation le 14 septembre 2022). Depuis cette page, on peut accéder à des sites ou des vidéos de certains événements mentionnés ci-dessous.

Concernant les éléments biographiques, nous disposons de peu de détails pour les années antérieures à 2011. En revanche, nous pourrions être plus précise pour les années ultérieures afin de rendre compte de l'engagement de l'auteur dans les activités hors écriture.

Pour les références bibliographiques, nous renvoyons à la bibliographie de l'auteur, présentée après cette biobibliographie.

1966 : naissance le 11 juillet de Furukawa Hideo à Kôriyama (Fukushima), fils cadet de Furukawa Kunio et de son épouse Furukawa Fuku, producteurs de champignons shiitakés. Participe au travail familial dès l'enfance avec son frère aîné plus âgé que lui de neuf ans, et sa sœur aînée plus âgée que lui de six ans.

1982 : entrée au lycée départemental pour garçons de Fukushima Asaka à Kôriyama. Découvre d'abord le théâtre à travers la lecture de scénarios avant la pratique d'écriture et de mise en scène au sein du club du lycée.

1985 : installation à Tokyo pour intégrer la faculté de lettres de l'Université Waseda.

1986 :	<i>26 avril, catastrophe de Tchernobyl.</i>
1989 :	<i>7 janvier, mort de l'empereur Shôwa, début de l'ère Heisei (1989-2019).</i> <i>9 novembre, chute du mur de Berlin.</i>

Quitte l'université avant la fin de ses études, actif dans le milieu théâtral, une trentaine de pièces écrites, une vingtaine de mises en scène (il ne reste pas d'archives selon l'auteur).

1991 : commence à écrire ses premiers romans après l'abandon du théâtre.

1991 :	<i>26 décembre, dislocation de l'URSS.</i>
--------	--

1994 : *mars*, publication de *Suna no ô : Wizâdorî gaiden II* (Le Roi des sables : Wizardry - histoire parallèle II), roman dérivé du jeu vidéo *Wizardry Gaiden 2* (Game Boy, 1992), non inclus dans la bibliographie officielle.

1995 :	<i>17 février, séisme dans la région de Kôbe (département de Hyôgo).</i> <i>20 mars, attentat au gaz sarin dans le métro de Tokyo, perpétré par la secte Aum.</i>
--------	--

- 1998 : *mars*, publication du premier roman *13* chez Gentôsha.
- 1999 : *août*, publication du deuxième roman *Chinmoku* (Silence) chez Gentôsha.
- 2000 : *juillet*, publication du troisième roman *Abyssinian* chez Gentôsha.
- 2001 : *décembre*, publication du quatrième roman *Arabia no yoru no shuzoku* (The Arabian Nightbreeds) chez Kadokawa shoten, récompensé doublement par le prix de l'association des auteurs japonais de romans policiers et par le grand prix de la science-fiction japonaise.
- 2003 : *juillet*, publication du roman en hommage à Murakami Haruki, *Chûgoku yuki no surou bôto RMX* (Un cargo pour la Chine RMX) chez Media Factory, réintitulé pour la réédition *Nisenninen no surou bôto* (Un cargo de 2002).
- septembre*, publication du roman *Soundtrack* chez Shûeisha.
- 2004 : *août*, publication du roman autobiographique *Bodi ando souru* (Body and Soul) chez Futabasha.
- octobre*, publication du premier recueil de nouvelles *Gift* chez Shûeisha.
- 2005 : *avril*, publication du roman *Alors Belka, tu n'aboies plus ?* chez Bungei shunjû, finaliste du prix Naoki.
- septembre*, publication du roman *LOVE* chez Shôdensha, lauréat du prix Mishima.
- novembre*, publication du roman *Rokkunrôru shichibu-saku = Rock'n'roll septology* chez Shûeisha.
- décembre*, première lecture publique à l'initiative du traducteur américaniste Shibata Motoyuki.
- 2006 : *avril*, publication du recueil de nouvelles *Rûto 350* (Route 350) chez Kôdansha.
- septembre*, première lecture-concert, appelée "*rôdoku gigu*", avec des musiciens rock.
- novembre*, publication du roman *Bokutachi wa arukanai* (Nous ne marchons pas) chez Kadokawa shoten.
- 2007 : *mars*, publication du roman *Samâ bakêshon EP* (Summer Vacation EP) chez Bungei shunjû.
- juillet*, publication du roman *Haru, Haru, Haru* (Haru, Haru, Haru) chez Kawade shobô shinsha.
- novembre*, publication du roman *Goddosutâ* (Godstar) chez Shinchôsha.
- décembre*, sortie d'un CD dans la revue *Shinchô* (n° janvier 2008), lecture de poèmes japonais modernes choisis.
- Sessions en live avec le musicien Mukai Shûtoku à Tokyo, à Kyoto et à Fukuoka.
- 2008 : *septembre*, publication du roman *Seikazoku* (La Sainte Famille) chez Shûeisha.
- Session en live avec Mukai Shûtoku à Hiroshima.
- 2009 : *janvier*, sortie d'un CD, *MUSIC : mubô no kisetsu* (Musique : une saison audacieuse), lecture de quatre textes inédits avec des musiciens.

novembre, publication du recueil d'entretiens avec des artistes *Furukawa Hideo supikusu !* (Furukawa Hideo speaks !) chez Artes Publishing.

Représentation d'une danse contemporaine à Tokyo avec la danseuse Kuroda Ikuyo.

2010 : février, sortie du DVD dans la revue *Waseda bungaku*, « *Seikazoku : voice edition* ».

avril, publication du roman *MUSIC* chez Shinchôsha.

Séjour de trois semaines à Mexico City pour une contribution au magazine *Coyote*.

juillet, publication du recueil de nouvelles *4444* chez Kawade shobô shinsha. Sortie du CD de lecture-musique avec le groupe de musiciens, « the coffee group ».

septembre, publication de *Non + fikushon = Non + Fiction* chez Kadokawa shoten, recueil d'essais, nouvelles, notes de voyage.

2011 : janvier, publication du recueil de nouvelles *TYO Goshikku* (TYO Gothic) chez Village Books.

<p style="text-align:center"><i>11 mars, triple catastrophe (séisme, tsunami et crise nucléaire) à Fukushima dans la région du Nord-Est.</i></p>
--

mars-avril, exposition, écriture-performance avec le peintre Kondô Keisuke, dans une galerie à Tokyo.

avril-mai, exposition avec le dessinateur Kuroda Kiyoshi dans une galerie à Tokyo.

mai, participe à la manifestation de la revue *Monkey Business* à New York.

juillet, publication d'*Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente* chez Shinchôsha.

décembre, première lecture théâtralisée de *Train de nuit dans la Voie lactée* dans une salle de concert à Tokyo avec le musicien Kojima Keitaney-Love et le poète Suga Keijirô.

2012 : janvier, publication de *Haru no saki no haru e* (Vers le printemps au-delà du printemps) chez Sayûsha, accompagné d'un CD, enregistrement de lecture de poèmes de Miyazawa Kenji.

février, parution en France d'*Alors Belka, tu n'aboies plus ?* chez Philippe Picquier, première traduction par Patrick Honoré en langue occidentale (cinq romans traduits en coréen auparavant).

mars, invité au Salon du Livre à Paris.

mars-avril, deuxième exposition avec Kondô Keisuke.

avril, publication du roman *Dogmother* chez Shinchôsha.

juillet, invité à l'atelier de traduction de l'Université d'East Anglia en Angleterre.

novembre, publication du recueil de nouvelles *Hosô dôro no kieta sekai* (Le monde où les routes goudronnées ont disparu) chez Kawade shobô shinsha.

Printemps et automne, tournée de la lecture théâtralisée de *Train de nuit dans la Voie lactée* dans le Tôhoku avec Kojima, Suga et Shibata (plus de vingt représentations jusqu'en 2020).

2013 : mai, publication du roman *Namu rokkunrôru nijûichibu-kyô* (Rock'n'roll salvateur en vingt et un soutras) chez Kawade shobô shinsha.

juin, publication du livre pour enfants *Korekushon san* (Un collectionneur) chez Seirin kôgeisha.

août, création de l'école de littérature, « Tadayou manabiya - The Drifting Classroom », à Kôriyama (ouverte en 2014, 2015, quatre fois au total).

septembre, publication de *Migurâdo* (Migrado) chez Keisô shobô, une des premières versions de scénario de la lecture théâtralisée.

décembre, publication de la chronique, *Shôsetsu no dêmontachi = Places Full of Demons* (Les démons du roman) chez Switch Publishing.

En cours d'année, invité dans des festivals littéraires en Corée du Sud et en Russie.

2014 : janvier, publication de *Tômin suru kuma ni soine shite goran* (Va te coucher à côté de l'ours en hibernation, veux-tu ?) chez Shinchôsha, pièce de théâtre mise en scène par Ninagawa Yukio dans le cadre du 25^e anniversaire de Bunkamura à Tokyo, finaliste du prix Kishida Kunio.

mars, séjour à Arles, invité par la maison d'édition Picquier pour l'atelier de traduction, suivi d'une tournée de conférences avec les poètes Suga Keijirô et Ishida Mizuho à Rouen, à Paris, à Lille et à Londres.

juillet, sortie en salle du film documentaire de Kawai Hiroki, *Hontô no Uta / True Songs*, qui a suivi le projet de lecture théâtralisée.

Printemps et automne, participe aux manifestations de la revue *Monkey Business* aux États-Unis.

2015 : janvier, début de traduction en japonais moderne du *Heike monogatari* dans une anthologie de la littérature japonaise sous la direction d'Ikezawa Natsuki.

avril, publication du roman *Onnatachi sanbyakunin no uragiri no sho* (Trois cents femmes, le livre de la trahison) chez Shinchôsha, inspiré du *Genji monogatari*, récompensé par le prix Noma des nouveaux écrivains et par le prix du journal Yomiuri.

2016 : mars, publication du roman *Aruwa Shura no jûokunen* (Soit un milliard d'années des dieux *Ashura*) chez Shûeisha.

Printemps, participe aux manifestations de la revue *Monkey Business* aux États-Unis.

juillet, lecture théâtralisée de *Train de nuit dans la Voie lactée*, accompagnée par le musicien Gotô Masafumi, au festival rock de Kesen (Miyagi).

août-septembre, troisième exposition avec Kondô Keisuke. Lecture-performance de la nouvelle *Nise Garushia Marukesu* (Pseudo García Márquez), éditée par la suite en livre audio.

décembre, parution de la traduction du *Heike monogatari* chez Kawade shobô shinsha.

2017 : janvier-mars, séjour à Los Angeles, invité à l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA) pour un séminaire : « Nihon bungaku to mimi / The Ear in Japanese Literature ».

mai, publication du roman *Le Roi Chien* chez Kawade shobô shinsha, inspiré du *Heike monogatari*.

juillet, publication du recueil de nouvelles *Hijô deguchi no ongaku = Emergency Exit Music* chez Kawade shobô shinsha.

Invité dans diverses manifestations littéraires en Finlande, au Canada, dans les universités d'Oregon, de York, de Waseda.

Séances de lecture de pièces de théâtre (Wild, Mishima, Camus) à Tokyo.

2018 : *février*, publication du roman *Mirai mirai* (Il sera une fois) chez Shinchôsha. Parution de l'essai critique sur la littérature japonaise : « Mitabi bungaku ni chakuriku suru » (Troisième atterrissage sur la littérature).

septembre, publication du recueil d'interviews "*Shôsetsuka*" no nijûnen "*shôsetsu*" no sennen (Vingt années de romancier, mille années de roman) chez P-VINE.

novembre, publication de *Totemo mijikai nagai toshitsuki : za pôtaburu Furukawa* (Les très courtes et longues années : le Furukawa portable) chez Kawade shobô shinsha, anthologie personnelle d'extraits de romans et de nouvelles inédites.

décembre, invité au symposium international à l'Université Meiji, « Furukawa Hideo saisho no nijûnen » (Furukawa Hideo : les vingt premières années).

Invité dans diverses manifestations littéraires en Angleterre, en Italie, en Chine.

2019 : *mars*, quatrième exposition avec Kondô Keisuke, mise en scène de la nouvelle « Funsho toshitan » (Un conte urbain d'autodafé).

le premier mai, fin de l'ère Heisei, début de l'ère Reiwa.

juillet, publication de *Gusukô Budori no taiyôkei* (Le système solaire de Gusukô Budori) chez Shinchôsha, recueil de nouvelles et essais fictionnels, inspiré de Miyazawa Kenji.

août, participe à diverses manifestations au Japon.

2020 : *début de la pandémie de la Covid-19.*

avril, publication du roman *Ôkina mori = FFFForesTTTT* chez Kôdansha.

juillet et septembre, deux voyages à Fukushima, traversée pédestre du département pour recueillir les témoignages d'une trentaine d'habitants.

2021 : *mars*, publication du premier reportage *Zero efu = Of* (F zéro) chez Kôdansha.

11 mars, sortie de la vidéo réalisée par Kawai Hiroki d'une version spéciale de la lecture théâtralisée, *Korona jidai no ginga* (La Voie lactée au temps de la Covid).

Participe à diverses manifestations littéraires, lectures-performances, etc. au Japon.

décembre, première représentation de la pièce « Rôma teikoku no Mishima Yukio » (Mishima Yukio dans l'Empire romain), mise en scène par Kimura Ryûnosuke.

2022 : *février*, publication du roman *Mandarage X = MANDARAGE X* (Fleurs de lotus X), chez Shinchôsha.

mai, sortie en salle du film d'animation, *Le Roi Chien* (2017), adapté par Yuasa Masaaki. Conférence et lecture au colloque d'AJLS (Association for Japanese Literary Studies) à l'UCLA.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

Sommaire

- I. Œuvres de Furukawa Hideo
 - 1. Livres
 - 2. Sélection de textes non édités en livre
 - 3. Traductions en langues étrangères
- II. Études critiques sur Furukawa Hideo
 - En japonais
 - En langues occidentales
- III. Œuvres ou ouvrages critiques d'autres auteurs
 - En japonais
 - En langues occidentales
- IV. Études critiques sur la littérature post-catastrophe au Japon
 - En japonais
 - En langues occidentales
- V. Autres ouvrages de référence
 - En japonais
 - En langues occidentales

Concernant les œuvres des écrivains, nous indiquons l'intitulé de la revue suivi du mois et de l'année du numéro entre parenthèses, lorsqu'elles sont d'abord publiées de façon périodique.

Pour les fictions d'autres auteurs (III), voir la liste dans l'état de l'art (p. 55-60).

La plupart des articles critiques dans une revue (IV et V) sont disponibles en ligne. Mais nous n'indiquons que la référence sous format papier pour ne pas alourdir la liste.

I. ŒUVRES DE FURUKAWA HIDEO

1. Livres

FURUKAWA Hideo 古川日出男

Suna no ô : Wizâdorî gaiden II 『砂の王 : ウィザードリィ外伝II』 (Le Roi des sables : Wizardry - histoire parallèle II), Tokyo : Aspect, coll. Rogu auto bôken bunko, mars 1994, 361 p.

13 (Jûsan) 『13』 (13/Treize), Tokyo : Gentôsha, mars 1998, 477 p. ; rééd. Kadokawa shoten, coll. Kadokawa bunko, janvier 2002.

Chinmoku 『沈黙』 (Silence), Tokyo : Gentôsha, août 1999, 406 p.

Abishinian 『アビシニアン』 (Abyssinian/Abyssin), Tokyo : Gentôsha, juillet 2000, 221 p.

Rééd., *Chinmoku Abishinian* 『沈黙 アビシニアン』 (Silence/Abyssin), Tokyo : Kadokawa shoten, coll. Kadokawa bunko, juillet 2003, 597 p.

- Arabia no yoru no shuzoku* 『アラビアの夜の種族』 (The Arabian Nightbreeds), Tokyo : Kadokawa shoten, décembre 2001, 659 p. ; rééd. en 3 t., coll. Kadokawa bunko, juillet 2006.
- Chûgoku yuki no surou bôto RMX* 『中国行きのスロウ・ボート RMX』 (Un cargo pour la Chine RMX), Tokyo : Media Factory, juillet 2003, 191 p. ; rééd. *Nisenninen no surou bôto* 『二〇〇二年のスロウ・ボート』 (Un cargo de 2002), Tokyo : Bungei shunjû, coll. Bunshû bunko, janvier 2006.
- Saundotorakku* 『サウンドトラック』 (*Soundtrack*), (*Shôsetsu Subaru*, février, juin, juillet, octobre et novembre 2002, pour une partie), Tokyo : Shûeisha, septembre 2003, 453 p. ; rééd. en 2 t., coll. Shûeisha bunko, septembre 2006.
- Bodi ando souru* 『ボディ・アンド・ソウル』 (Body and Soul), (*Shôsetsu suiri*, février-octobre 2003), Tokyo : Futabasha, août 2004, 310 p. ; rééd. Kawade shobô shinsha, coll. Kawade bunko, octobre 2008.
- Gift*, Tokyo : Shûeisha, octobre 2004, 157 p. ; rééd. coll. Shûeisha bunko, novembre 2007.
- Beruka hoenai no ka ?* 『ベルカ、吠えないのか？』 (*Alors Belka, tu n'aboies plus ?*), Tokyo : Bungei shunjû, avril 2005, 344 p. ; rééd. coll. Bunshû bunko, mai 2008.
- LOVE* 『LOVE』 (*Shôsetsu NON*, décembre 2004, avril, juin et juillet 2005), Shôdensha, septembre 2005, 329 p. ; rééd. Shinchôsha, coll. Shinchô bunko, avril 2010.
- Rokkunrôru shichibu-saku* 『ロックンロール七部作=Rock'n'roll septology』 (Rock'n'roll en sept parties), (*Shôsetsu Subaru*, janvier, mai, août et novembre 2004, février, mai et août 2005), Tokyo : Shûeisha, novembre 2005, 321 p.
- Rûto 350 (san gô maru)* 『ルート 350』 (Route 350), Tokyo : Kôdansha, avril 2006, 233 p. ; rééd. coll. Kôdansha bunko, avril 2009.
- Bokutachi wa arukanai* 『僕たちは歩かない』 (Nous ne marchons pas), Tokyo : Kadokawa shoten, novembre 2006, 110 p. ; rééd. coll. Kadokawa bunko, novembre 2009.
- Samâ bakêshon EP* 『サマーバケーション EP』 (Summer Vacation EP), (*Bessatsu Bungei shunjû*, mai 2006-janvier 2007), Tokyo : Bungei shunjû, mars 2007, 335p. ; rééd. Kadokawa shoten, coll. Kadokawa bunko, juin 2010.
- Haru, Haru, Haru* 『ハル、ハル、ハル』 (Haru, Haru, Haru), (*Bungei*, printemps et automne 2006, été 2007), Tokyo : Kawade shobô shinsha, juillet 2007, 201 p. ; rééd. coll. Kawade bunko, juillet 2010.
- Goddosutâ* 『ゴッドスター』 (Godstar), (*Shinchô*, avril 2007), Tokyo : Shinchôsha, novembre 2007, 156 p. ; rééd. coll. Shinchô bunko, novembre 2010.
- Seikazoku* 『聖家族』 (La Sainte Famille), (*Subaru*, juin 2006, mars 2007 et juillet 2008 ; *Shôsetsu Subaru*, avril, juillet et octobre 2006, juillet-octobre 2007 ; *Seishun to dokusho*, juin-août 2006, octobre 2006-mars 2007 ; *WB Free Paper*, n° 9, juin 2007 ; *Renzaburô* web et sur le site en ligne de l'auteur), Tokyo : Shûeisha, septembre 2008, 738 p. ; rééd. en 2 t., coll. Shinchô bunko, février 2014.
- MUSIC*, Tokyo : Shinchôsha, avril 2010, 350 p. ; rééd. coll. Shinchô bunko, novembre 2012.
- 4444 (Yon yon yon yon)* 『4444』, Tokyo : Kawade shobô shinsha, juillet 2010, 187 p.
- Non + fikushon* 『ノン+フィクション=Non + Fiction』, Tokyo : Kadokawa shoten, septembre 2010, 178 p.
- TYO Goshikku* 『TYO ゴシック』 (TYO Gothic), (*Monkey Business*, printemps 2008-été 2010), Tokyo : Village Books, janvier 2011, 208 p.

- Umatachi yo, soredemo hikari wa muku de* 『馬たちよ、それでも光は無垢で』 (*Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente*), (*Shinchô*, juillet 2011), Tokyo : Shinchôsha, juillet 2011, 132 p. ; rééd. coll. Shinchô bunko, mars 2018.
- Doggumazô* 『ドッグマザー=Dogmother』, (*Shinchô*, juillet 2010, février 2011 et février 2012), Tokyo : Shinchôsha, avril 2012, 364 p.
- Hosô dôro no kieta sekai* 『舗装道路の消えた世界』 (Le monde où les routes goudronnées ont disparu), (*Bungei*, été, automne et hiver 2011, printemps 2012), Tokyo : Kawade shobô shinsha, novembre 2012, 153 p.
- Namu rokkunrôru nijûichibu-kyô* 『南無ロックンロール二十一部経』 (Rock'n'roll salvateur en vingt et un soutras), (*Monkey Business*, octobre 2010-octobre 2011 ; *Bungei*, été 2012-printemps 2013 ; *Kawade shobô shinsha Web magazine*, juillet et octobre 2012, janvier 2013). Tokyo : Kawade shobô shinsha, mai 2013, 573 p.
- Korekushon san* 『コレクションさん』 (Un collectionneur), Tokyo : Seirin kôgeisha, juin 2013 (livre pour enfants, illustré par Gotô Yuka).
- Shôsetsu no dêmontachi* 『小説のデーモンたち=Places Full of Demons』 (Les démons du roman), (*Switch*, mars 2011-août 2013), Tokyo : Switch Publishing, décembre 2013, 383 p.
- Tômin suru kuma ni soine shite goran* 『冬眠する熊に添い寝してごらん』 (Va te coucher à côté de l'ours en hibernation, veux-tu ?), (*Shinchô*, février 2014), Tokyo : Shinchôsha, janvier 2014, 218 p.
- Onnatachi sanbyakunin no uragiri no sho* 『女たち三百人の裏切りの書』 (Trois cents femmes, le livre de la trahison), (*Shinchô*, avril-mai 2014, juillet 2014-février 2015), Tokyo : Shinchôsha, avril 2015, 499 p.
- Aruwa shura no jûokunen* 『あるいは修羅の十億年』 (Soit un milliard d'années des dieux Ashura), (*Subaru*, janvier, octobre 2013, janvier, mai et octobre 2014, février-novembre 2015), Tokyo : Shûeisha, mars 2016, 407 p. ; rééd. coll. Shûeisha bunko, novembre 2019.
- Heike monogatari Inuô no maki* 『平家物語犬王の巻』 (*Le Roi Chien*), Tokyo : Kawade shobô shinsha, mai 2017, 200 p. ; rééd. coll. Kawade bunko, décembre 2021.
- Hijô deguchi no ongaku* 『非常出口の音楽=Emergency Exit Music』, (*Bungei*, été 2015-printemps 2017), Tokyo : Kawade shobô shinsha, juillet, 2017, 195 p.
- Mirai mirai* 『ミライミライ』 (Il sera une fois), (*Shinchô*, juin 2016-août 2017), Tokyo : Shinchôsha, février 2018, 366 p.
- Totemo mijikai nagai toshitsuki : za pôtaburu Furukawa : saihensha Mitamura Makoto* 『とても短い長い歳月 : THE PORTABLE FURUKAWA : 再編者・三田村真』 (Les très courtes et longues années : le Furukawa portable : (ré)éditeur Mitamura Makoto), Tokyo : Kawade shobô shinsha, novembre 2018, 511+6 p.
- Gusukô Budori no taiyôkei : Miyazawa Kenji risaitaru ando rimikkusu* 『グスコブドリの太陽系 : 宮沢賢治リサイタル&リミックス』 (Le système solaire de Gusukô Budori : récital & remix de Miyazawa Kenji), (*Monkey*, octobre 2013-octobre 2018), Tokyo : Shinchôsha, juillet 2019, 161 p.
- Ôkina mori* 『おおきな森=FFFForesTTTT』, (*Gunzô*, janvier 2018-décembre 2019), Tokyo : Kôdansha, avril 2020, 893 p.
- Zero efu* 『ゼロエフ=0f』 (F zéro), (*Gunzô*, avril et novembre 2020, mars et avril 2021), Tokyo : Kôdansha, mars 2021, 332 p.

Mandarage X (ekkusû) 『曼陀羅華X = MANDARAGE X』 (Fleurs de lotus X), (*Shinchô*, octobre 2019, mars 2020-août 2021, octobre 2021), Tokyo : Shinchôsha, février 2022, 444 p.

Autres

FURUKAWA Hideo

Haru no saki no haru e : shinsai e no chinkonka : Furukawa Hideo Miyazawa Kenji "Haru to Shura" o yomu 『春の先の春へ：震災への鎮魂歌：古川日出男宮澤賢治「春と修羅」をよむ』 (Vers le printemps au-delà du printemps : requiem pour la catastrophe : Furukawa Hideo lit *Printemps et Ashura* de Miyazawa Kenji), Tokyo : Sayûsha, janvier 2012, 61 p. (+ CD). (Recueil sélectif de poèmes de Miyazawa Kenji, accompagné des textes de Furukawa Hideo, de Koike Masayo et de Suga Keijirô.)

FURUKAWA Hideo, KOJIMA Keitaney-Love 小島ケイタニーラブ, SUGA Keijirô 管啓次郎 et SHIBATA Motoyuki 柴田元幸

Migurâdo : rôdokugeki "Ginga tetsudô no yoru" 『ミグラード：朗読劇「銀河鉄道の夜」』 (Migrado : lecture théâtralisée *Train de nuit dans la Voie lactée*), Tokyo : Keisô shobô, septembre, 2013, 124 p. (+ CD).

Recueils d'interviews

FURUKAWA Hideo

Furukawa Hideo supîkusu ! 『フルカワヒデオスピークス！』 (Furukawa Hideo speaks !), Tokyo : Artes Publishing, novembre 2009, 295 p.

FURUKAWA Hideo et SASAKI Atsushi 佐々木敦

"Shôsetsuka" no nijûnen "shôsetsu" no sennen : Sasaki Atsushi ni yoru Furukawa Hideo 『「小説家」の二〇年「小説」の一〇〇〇年：ササキアツシによるフルカワヒデオ』 (Vingt années de romancier, mille années de roman : Furukawa Hideo par Sasaki Atsushi), Tokyo : P-VINE, septembre 2018, 399 p.

Traduction en japonais moderne

IKEZAWA Natsuki 池澤夏樹 (dir.)

Nihon bungaku zenshû 09 : Heike monogatari 『日本文学全集 09 平家物語』 (Anthologie de la littérature japonaise 09 : *Heike monogatari*), trad. Furukawa Hideo, Tokyo : Kawade shobô shinsha, décembre 2016, 905 p.

2. Sélection de textes non édités en livre

Fictions

FURUKAWA Hideo

« Démon » 「デーモン」 (Démons), dans *Kôdansha Bungei ekkusu shuppanbu* 講談社文芸X 出版部 (dir.), *Fiction Zero / Narrative Zero*, Tokyo : Kôdansha, août 2007, p. 3-68.

« Kuroi Ajiatachi » 「黒いアジアたち」 (Les Asies noires), *Shosetsu yasei jidai*, n° janvier, avril 2009-juin 2010, août-mai 2010, août 2010-novembre 2011.

« Pûra ga modoru » 「プーラが戻る」 (Retour de Poola), (*WB Free Paper*, n° 23, 25 mars 2011), dans *Waseda bungakukai* 早稲田文学会 (dir.), *Shinsai to fikushon no "kyori"* 『震災とフィクションの“距離” = Ruptured Fiction(s) of the Earthquake』 (“Distance” entre la catastrophe et la fiction), Tokyo : Waseda bungakukai, coll. Waseda bungaku kiroku zôkan, mars 2012, p. 17-22.

- « Kakeizu sonota no kaiwa » 「家系図その他の会話」 (Arbre généalogique et autres conversations), *Waseda bungaku*, n° septembre 2011, p. 39-41 ; rééd., dans Waseda bungakukai (dir.), *Shinsai to fikushon no "kyori"* 『震災とフィクションの“距離” = Ruptured Fiction(s) of the Earthquake』 (“Distance” entre la catastrophe et la fiction), Tokyo : Waseda bungakukai, mars 2012, p. 172-174.
- « Jûrokunengo ni tomaru » 「十六年後に泊まる」 (Séjourner seize ans plus tard), dans TANIKAWA Shuntarô 谷川俊太郎 *et al.*, *Soredemo sangatsu wa, mata* 『それでも三月は、また = March was Made of Yarn』 (Et pourtant, le mois de mars à nouveau), Tokyo : Kôdansha, février 2012, p. 177-189.
- « Zusetsu tôhō kyôfutan » 「図説東方恐怖譚」 (Conte illustré d’horreur de l’Est), (*Bijutsu techô*, avril 2011), dans FUKUNAGA Shin 福永信 (dir.), *Shôsetsu no ie* 『小説の家』 (Maison de roman), Tokyo : Shinchôsha, 2016, p. 199-220.
- « Funsho toshitan » 「焚書都市譚」 (Un conte urbain d’autodafé), *Subaru*, n° avril 2019, p. 10-52.
- « M - “Urami mitama” kô » 「M - 「怨む^{みたま}御霊」考」 (M : essai sur l’âme rancunière », *Gunzô*, janvier 2020, p. 188-197.
- « Mishima Yukio toribûto. Kinkaku » 「三島由紀夫トリビュート 金閣」 (Hommage à Mishima Yukio : le Pavillon d’or), *Gunzô*, n° décembre 2020, p. 140-172.

Pièces de théâtre

FURUKAWA Hideo

- « Rôdoku geki *Ginga tetsudô no yoru* » 「朗読劇 銀河鉄道の夜」 (Lecture théâtralisée *Train de nuit dans la Voie lactée*), *Gendaishi techô*, n° mars 2012, p. 82-95. La première version du scénario de la lecture théâtralisée, incluant les chansons de Kojima Keitaney-Love et les poèmes de Suga Keijirô.
- « Rôma teikoku no Mishima Yukio : zen ichi maku » 「ローマ帝国の三島由紀夫 全一幕」 (Mishima Yukio dans l’Empire romain : en un acte), *Shinchô*, n° octobre 2018, p. 67-134.
- « Atashi no insaido no susamajiki » 「あたしのインサイドのすさまじき」 (Comme c’est terrible en moi), *Shinchô*, n° avril 2022, p. 57-110.

Poème

FURUKAWA Hideo, ISHIDA Mizuho 石田瑞穂 et SUGA Keijirô 管啓次郎

- « Mienai nami » 「見えない波」 (Vagues invisibles), *Gendaishi techô*, n° novembre 2014, p. 58-65.

Essais

FURUKAWA Hideo

- « Yaa Gaburieru, to boku wa itta. Zero kara hajimeru yo » 「やあガブリエル、と僕は言った。ゼロからはじめるよ。」 (J’ai dit : Salut Gabriel ! On commence à zéro), *Coyote*, n° 45, novembre 2010, p. 32-79.
- « Yurusareru tame ni » 「赦されるために」 (Afin de se faire pardonner), dans NOZAKI Kan 野崎敏 et SUGA Keijirô 管啓次郎 (dir.), *Rôsoku no honô ga sasayaku kotoba* 『ろうそくの炎がささやく言葉』 (Les mots que murmurent les flammes des bougies), Tokyo : Keisô shobô, août 2011, p. 7-9.
- « Futatsu no fûkei o kakaete ikiru » 「二つの風景を抱えて生きる」 (Vivre avec les deux paysages), *Gunzô*, n° novembre 2011, p. 374-375.

- « Murakami Haruki no “miru chikara” o omoinagara » 「村上春樹の「見る力」を思いながら」 (En réfléchissant à la force visionnaire chez Murakami Haruki), *Subaru*, n° janvier 2012, p. 182-184.
- « Kenji-tachi o yomu » 「KENJIたちを読む」 (Lire les Kenji), *Bungakukai*, n° janvier 2012, p. 110-116.
- « Haide, hone ga nokotta » 「剥いで、骨が残った」 (Écorché, il me reste les os), *Shinchô*, n° avril 2012, p. 188-189.
- « Kyôto to iu hasseigen » 「京都という発生源」 (Une source génératrice nommée Kyoto), *Subaru*, n° septembre 2012, p. 257-260.
- « Mugen o kanjiru mori ni sodaterareta » 「無限を感じる森に育てられた」 (Élevé par la forêt à sensation d’infini), (Journal *Mainichi*, édition du soir, 18 mars 2010), dans *Mainichi shinbun yûkan henshûbu* 毎日新聞夕刊編集部 (dir.), *Watashi dake no furusato : sakkatachi no genfûkei* 『私だけのふるさと : 作家たちの原風景』 (Mon pays natal : paysage originaire d’écrivains), Tokyo : Iwanami shoten, 2013, p. 21-24.
- « Yasei no bungaku – Wairudo ritto o otte » 「野生の文学を追って」 (À la poursuite d’une littérature sauvage – A Wild Lit Chase), *Shinchô*, n° novembre 2017, p. 261-298.
- « Heike monogatari : genjitsu ni kanryû suru fikushon » 「平家物語 : 現実に還流するフィクション」 (La fiction refluant dans la réalité), dans Furukawa Hideo *et al.*, *Sakka to tanoshimu koten 4* 『作家と楽しむ古典 4』 (Savourer les classiques avec les écrivains, 4), Tokyo : Kawade shobô shinsho, novembre 2018, p. 9-49.
- « Mitabi bungaku ni chakuriku suru : Kojiki, Ginga tetsudô no yoru, Hôjô no umi » 「三たび文学に着陸する : 古事記・銀河鉄道の夜・豊饒の海」 (Troisième atterrissage sur la littérature : *Le Koji-ki : chronique des choses anciennes*, *Train de nuit dans la Voie lactée*, *La Mer de la fertilité*), *Shinchô*, n° mars 2019, p. 117-148.
- « Furukawa Hideo », (*Web Iwanami*, 11 avril 2018), dans Iwanami shoten henshûbu (dir.), *San ichi ichi o kokoro ni kizan de 2019* 『3. 11 を心に刻んで 2019』 (Le 11 mars gravé dans le cœur, 2019), Tokyo : Iwanami shoten, coll. Iwanami Booklet, n° 995, mars 2019, p. 14-15.

Traduction en japonais moderne

FURUKAWA Hideo

- « Gendaigo yaku *Murasaki Shikibu nikki* » 「現代語訳「紫式部日記」」 (Traduction en japonais moderne : *Journal de Murasaki Shikibu*), *Shinchô*, n° janvier 2022, p. 57-100.

Œuvres audios, audiovisuelles

FURUKAWA Hideo

- « Shisei / shisei Nihon kingendai meishisen » 「詩聖／詩声 日本近現代名詩選」 (Poètes de génie / voix poétiques : anthologie de poèmes japonais modernes et contemporains) [CD, 50 min], *Shinchô*, n° janvier 2008.
- « Seikazoku voice edition » 「聖家族 voice edition」 (La Sainte Famille : édition vocale) [DVD, 200 min], *Waseda bungaku*, n° hiver 2010.
- Nise Garushia Marukesu* 『偽ガルシア＝マルケス』 (Pseudo García Márquez) [livre audio, 69 min], Tokyo : Audible Studios (Amazon), août 2016.

FURUKAWA Hideo purasu フルカワヒデオプラス

- MUSIC : mubô no kisetsu* 『MUSIC : 無謀の季節』 (Musique : une saison audacieuse) [CD, 52 min], Tokyo : HEADZ, janvier 2009.

KAWAI Hiroki 河合宏樹

Hontô no uta – rôdokugeki “Ginga tetsudô no yoru” o otte 『ほんとうのうた～朗読劇「銀河鉄道之夜」を追って – True Songs: On tour with the dramatic reading of “Night on the Milky Way Train”』 (Vrais chants : à la poursuite de la lecture théâtralisée *Train de nuit dans la Voie lactée*) [DVD, 102 min], Tokyo : Kawai Hiroki, 2014.

Korona jidai no ginga 『コロナ時代の銀河』 (La Voie lactée au temps de la Covid) [vidéo en ligne, 55 min]. UFR : https://youtu.be/X_I1SCNECTc (mis en ligne le 11 mars 2021, dernière consultation le 14 septembre 2022); sous-titres anglais : https://youtu.be/f_UuKjWW04M; sous-titres français : <https://youtu.be/Irqq77Q32UU> (mis en ligne le 11 mars 2022, dernière consultation le 15 septembre 2022).

THE COFFEE GROUP, *Wan koin kara wan dorippu* 『ワンコインからワンドリップ』 (D’une pièce de monnaie à un café) [CD], Tokyo : HEADZ, janvier 2010.

Interviews, entretiens, tables rondes, conférences

FURUKAWA Hideo

« Gengoka shien mono o shomotsu no katachi ni » 「言語化し得ぬものを書物の形に」 (Sous forme de livre ce qui ne peut être verbalisé), *Gensô bungaku*, n° mars 2001, p. 86-93.

FURUKAWA Hideo et EKUNI Kaori 江國香織

« Hontô no shôsetsu no hanashi o shiyô » 「本当の小説の話をしよう」 (Parlons de vrai roman), *Shôsetsu tripper*, n° été 2006, p. 6-24.

Furukawa Hideo et Maeda Rui 前田壘

« Shôsetsu no sanbyakurokujûdo = zenhô no shôsetsu o motomete : Furukawa Hideo *Seikazoku nisenmai kanketsu chokugo intavyû* » 「小説の三六〇度＝全方位の小説」を求めて : 古川日出男、『聖家族』2000 枚完結直後インタビュー (À la recherche d’un “roman tous azimuts = les 360 degrés de roman” : interview de Furukawa Hideo juste après l’achèvement de deux mille feuillets du manuscrit de *La Sainte Famille*), *Subaru*, n° octobre 2008, p. 212-226.

FURUKAWA Hideo

« Ima, umatachi wa kakedashita » 「いま、馬たちは駆け出した」 (Alors, les chevaux se sont mis à courir), *Nami*, n° août 2011, p. 20-21.

« Hissha intabyû : Furukawa Hideo “Umatachi yo, soredemo hikari wa muku de” » 「筆者インタビュー : 古川日出男『馬たちよ、それでも光は無垢で』」 (Interview d’auteur : Furukawa Hideo *Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente*), *Bungakukai*, n° octobre 2011, p. 244-245.

FURUKAWA Hideo et SHIGEMATSU Kiyoshi 重松清

« Ushi no yô ni, uma no yô ni » 「牛のように、馬のように」 (Comme un bœuf, comme un cheval), *Waseda bungaku*, n° septembre 2011, p. 16-38 ; dans *Waseda bungakukai* (dir.), *Shinsai to fikushon no “kyori”* 『震災とフィクションの“距離” = Ruptured Fiction(s) of the Earthquake』 (“Distance” entre la catastrophe et la fiction), Tokyo : Waseda bungakukai, mars 2012, p. 175-200 ; “Like a Cow, Like a Horse” [Dialogue Summary], tr. Christina Yi, p. 142-146.

FURUKAWA Hideo et SUGA Keijirô 菅啓次郎

« Hadô suru kotoba : Kenji o, *Ginga tetsudô no yoru* o ikinaosu tabi » 「波動する言葉 : 賢治を、「銀河鉄道之夜」を生きなおす旅」 (Mots qui ondulent : un voyage pour revivre Kenji, *Train de nuit dans la Voie lactée*), Kawade shobô shinsha (dir.), *Shura to kyûsai : botsugo hachijûnen* 『宮沢賢治 : 修羅と救済 : 没後 80 年』 (Miyazawa Kenji : *Shura* et le salut : quatre-vingtième anniversaire de sa disparition), septembre 2013, p. 32-47.

FURUKAWA Hideo, KAINUMA Hiroshi 開沼博, KAWAKAMI Hiromi 川上弘美 et SHIBATA Motoyuki 柴田元幸

« Zadankai : kenkyô o koeru bungaku » 「座談会 県境を越える文学」 (Table ronde : la littérature franchit les frontières départementales), *Subaru*, n° novembre 2013, p. 228-242.

FURUKAWA Hideo

« Nisenjûichinen sangatsu jûichinichi o kaku : Furansu nite » 「二〇一一年三月十一日を書く : フランスにて」 (Écrire le 11 mars 2011 : en France), *Shinchô*, n° septembre 2014, p. 145-153. (Conférence prononcée à l'Université de Lille III le 6 mars 2014).

FURUKAWA Hideo, OZAWA Minoru 小澤實, SHIBATA Motoyuki 柴田元幸 et YOSHIMASU Gôzô 吉増剛造

« Kotoba wa “kono yo” o kumikaerareru ka » 「言葉は「この世」を組み替えられるか」 (Les mots peuvent-ils recomposer *ce monde* ?), *Subaru*, n° novembre 2014, p. 228-240.

FURUKAWA Hideo, ISHIDA Mizuho 石田瑞穂, SUGA Keijirô 菅啓次郎 et WAGÔ Ryôichi 和合亮一

« Shinsai o fûka sasenai kuriêshon » 「震災を風化させないクリエイション」 (Une création qui empêche d'oublier la catastrophe), *Gendaiishi techô*, n° novembre 2014, p. 44-57.

FURUKAWA Hideo et GOTÔ Masafumi 後藤正文

« Fukushima o tabi shite katatta » 「福島を旅して語った」 « Nous nous sommes rendus à Fukushima et avons raconté », *Shinchô*, n° avril 2016, p. 155-169.

FURUKAWA Hideo

« Kôen : shisutemu ni kôsuru bungaku no kanôsei (Noma Hiroshi seitan hyakunen kinen : shinsai, genpatsu to Noma Hiroshi) » 「講演 : システムに抗する文学の可能性 (野間宏生誕百年記念 震災・原発と野間宏)」 (Conférence : potentialités d'une littérature résistante au système : le centième anniversaire de la naissance de Noma Hiroshi), *Kan : rekishi, kankyô, bunmei= Kan : history, environment, civilization*, n° 61, printemps 2015, p. 189-200.

FURUKAWA Hideo et NAGAE Yûki 永方 佑樹

« Tenki o mukaeta bungaku no kotoba » 「転機を迎えた文学のことば」, (Mots de la littérature dans un tournant), *Mita bungaku*, n° printemps, 2018, p. 184-201.

3. Traductions en langues étrangères

En albanais

O kuaj, drita megjithatë është e pafajshme (*Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente*), trad. Marjeta THOMAJ, Tirana : Lira, 2014, 160 p.

En anglais

Belka, why don't you bark?, tr. Michael EMMERICH, San Francisco: Haikasoru/VIZ Media, 2012, 307 p.

Horses, Horses, in the End the Light Remains Pure: A Tale That Begins with Fukushima, tr. Doug SLAYMAKER with Akiko TAKENAKA, New York: Columbia University Press, 2016, 160 p.

Slow Boat: A Slow Boat to China RMX, tr. David BOYD, London: Pushkin Press, 2017, 128 p.

Nouvelles

“Poola’s Return” tr. Satoshi KATAGIRI, in Waseda bungakukai (ed.), *Shinsai to fikushon no “kyori” = Ruptured Fiction(s) of the Earthquake*, Tokyo: Waseda bungakukai, p. 011-015.

“Family Trees and Other Conversations”, tr. Michael EMMERICH, in Waseda bungakukai (ed.), *Shinsai to fikushon no “kyori” = Ruptured Fiction(s) of the Earthquake*, Tokyo: Waseda bungakukai, p. 139-141.

- “Sixteen Years Later, in the Same Place”, tr. Michael EMMERICH, in LUKE Elmer and KARASHIMA David (eds.), *March Was Made of Yarn*, New York: Vintage Books, 2012, p. 127-136.
- “Model T Frankenstein”, tr. Samuel MALISSA, in EMMERICH Michael, HINKS Jim and MATSUIE Masashi (eds.), *The Book of Tokyo: A City in Short Fiction*, Manchester: Comma Press, 2015, p. 1-12.
- “Warriors’ Dreams”, tr. Morgan GILES, *Wasafiri*, Vol. 35, 2020, Issue 2, p. 45-49.
- “Monsters”, tr. Michael EMMERICH, *Monkey Business*, Vol. 1, 2011.
- “Breathing Through Gills”, tr. Ryan Shaldjian MORRISON, *Monkey Business*, Vol. 2, 2012.
- “Neither Purity nor Defilement Now”, tr. Ryan Shaldjian MORRISON, *Monkey Business*, Vol. 3, 2013.
- “The Bears of Mount Nametoko: A Remix of a Tale by Kenji Miyazawa”, tr. Michael EMMERICH, *Monkey Business*, Vol. 4, 2014.
- “The Book of Three Hundred Treacherous Women” (an excerpt from a novel by Hideo FURUKAWA), tr. Michael EMMERICH, *Monkey Business*, Vol. 5, 2015.
- “The First Ashura”, tr. Ryan Shaldjian MORRISON, *Monkey Business*, Vol. 6, 2016.
- “Oracles and Miracles”, tr. David BOYD, *Monkey Business*, Vol. 7, 2020.
- “Counterfeiting García Márquez”, tr. Jordan A.Y. SMITH, *Monkey*, Vol. 1, 2021.
- “The Decline of the Aliens + Sheep After Sheep from *City of Ears*”, tr. Jordan A.Y. SMITH, *Monkey*, Vol. 2, 2021.
- “The Little Woods in Fukushima (a chapter from Zero F)”, tr. Kendall HEITZMAN, *Monkey*, Vol. 3, 2022.

En coréen

Cinq traductions : *Arabia no yoru no shuzoku* (아라비아 밤의 종족, 2011) ; *Gift* (기프트, 2010) ; *Chûgoku yuki no surou bôto RMX* (중국행 슬로 보트 Remix, 2005) ; *Alors Belka, tu n’aboies plus ?* (벨카, 짖지 않는가, 2008) ; *Rock’n’roll septology* (로큰롤 7부작, 2009). Dans sa biobibliographie, l’auteur note qu’il confiait le droit de traduction aux maisons d’édition jusqu’à la traduction française d’*Alors Belka* en 2012. Nous n’avons pu repérer que les titres et l’année de parution.

En français

Alors Belka, tu n’aboies plus ?, trad. Patrick Honoré, Arles : Picquier, coll. Littérature Japon, 2012, 381 p. ; rééd. coll. Picquier Poche Japon, 2015.

Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente, trad. Patrick Honoré, Arles : Picquier, coll. Littérature Japon, 2013, 154 p. ; rééd. coll. Picquier Poche, 2018.

Soundtrack, trad. Patrick Honoré, Arles : Philippe Picquier, coll. Littérature Japon, 2015, 618 p. ; rééd. coll. Picquier Poche Japon, 2018.

Le Roi Chien, trad. Patrick Honoré, Arles : Picquier, coll. Littérature Japon, 2022, 163 p.

Nouvelle

« L’Horrible homme-oiseau », trad. Patrick Honoré, *Meet*, n° 11, octobre 2007, p. 85-93.

En italien

Belka, trad. Gianluca Coci, Palermo : Sellerio, coll. Il contest, 2013, 442 p.

Tokyo Soundtrack, trad. Gianluca Coci, Palermo : Sellerio, coll. Il contesto, 2018, 759 p.

Una lenta nave per la Cina : Murakami RMX, trad. Gianluca Coci, Palermo : Sellerio, coll. Il contesto, 2020, 191 p.

Nouvelles

« Poola ritornerà », trad. Gianluca Coci, dans COCI Gianluca (dir.), *Scrivere per Fukushima*, Roma : Atmosphere libri, 2013, p. 2-6.

« Alberi genealogici e altre conversazioni », trad. Gianluca Coci, dans COCI Gianluca (dir.), *Scrivere per Fukushima*, Roma : Atmosphere libri, 2013, p. 120-122.

- « I due mostri », trad. Gianluca Coci, *Internazionale*, n° 1134, 2015, p. 78-85.
« Tokyo alla riscossa » trad. Gianluca Coci, *Style Magazine*, avril 2016, p. 196-201.

En russe

- Белка, голос ! (Alors Belka, tu n'aboies plus ?)*, trad. Ekaterina Ryabova, Saint-Petersbourg : Hyperion, coll. Terra Nipponica, 2014, 286 p.

II. ÉTUDES CRITIQUES SUR FURUKAWA HIDEO

En japonais

Numéros spéciaux de périodiques

- Yuriika* ユリイカ (Eureka), n° août 2006, « Tokushû : Furukawa Hideo – zasshu/haiburiddo no bungaku » 「特集 : 古川日出男 - 雑種^{ハイブリッド}の文学」 (Numéro spécial : Furukawa Hideo - littérature hybride), p. 71-241. Voir la table des matières disponible en ligne, URL : <http://www.seidosha.co.jp/book/index.php?id=2543> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

- Bungei* 文藝 (Art littéraire), n° automne 2007, « Tokushû : Furukawa Hideo » 「特集 : 古川日出男」 (Numéro spécial : Furukawa Hideo), p. 4-121. Voir la table des matières disponible en ligne, URL : <https://www.kawade.co.jp/np/isbn/9784309977096/> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

Chapitres ou sous-chapitres d'ouvrages, articles de revues

Pour les études dans le cadre de la littérature post-catastrophe,
voir également la liste dans l'état de l'art (p. 46-47).

ANDÔ Reiji 安藤礼二

- « Mandara o kurau : Furukawa Hideo *Doggumazâ ron* » 「曼荼羅を喰らう : 古川日出男『ドックマザー』論」 (Dévorer le mandala : sur *Dogmother* de Furukawa Hideo), *Shinchô*, n° juin 2012, p. 228-231.

HATOOKA Keita 波戸岡景太

- « Gitai no bungaku » 「擬態の文学」 (La littérature de mimétisme), *Dôbutsu to wa "dare" ka? : bungaku, shigaku, shakaigaku to no taiwa* 『動物とは「誰」か? : 文学・詩学・社会学との対話』 (*Qui sont les animaux ? : dialogues avec la littérature, la poétique, la sociologie*), Tokyo : Suiseisha, coll. Ecocriticism, avril 2012, p. 69-125.

- KONDÔ Yasuhiro 近藤康裕, « Hanten no keijijôgaku : Furukawa Hideo *Aruiwa Shura no jûokunen* » 「反転の形而上学」 : 古川日出男『あるいは修羅の十億年』 (La métaphysique du renversement : Furukawa Hideo *Soit un milliard d'années des dieux Ashura*), *Mita bungaku*, n° été 2016, p. 285-287.

KURAMOTO Saori 倉本さおり

- « Dokusha to taiji surushintaisei : Furukawa Hideo ron » 「読者と対峙する身体性 : 古川日出男論」 (La corporéité face au lecteur : essai sur Furukawa Hideo), *Mita bungaku*, n° automne 2016, p. 48-51.

« *Aruiwa Shura no jûokunen kô* » 「『あるいは修羅の十億年』考」 (Essai sur *Soit un milliard d'années des dieux Ashura*), *Subaru*, n° avril 2016, p. 204-214.

NAKAMATA Akio 仲俣暁生

« *Minimum Soul, Maximum Rock'n'roll* » ; « *Kono machi no subete ga poppuna gomi de dekite iru koto wa, nante tsumaranaku mo sutekina koto darô* » 「この街のすべてがポップなゴミでできていることは、なんてつまらなくも素敵なことだろう」 (Comme c'est ennuyeux et merveilleux que tout dans cette ville soit fait de *pop trash*), *Kagi no kakatta heya o ikani kaitai suru ka* 『「鍵のかかった部屋」をいかに解体するか』 (Comment déverrouiller *la salle fermée à clé* ?), Tokyo : Basilico, 2007, p. 74-101 ; 239-253.

SAITÔ Tamaki 斎藤環

« *Yokokuhen ni yoru nijisseiki : Furukawa Hideo* » 「予告篇による二〇世紀：古川日出男」 (Le *XX^e siècle* par la bande annonce : Furukawa Hideo), “*Bungaku*” *no seishin bunseki* 『「文学」の精神分析』 (Psychanalyse de *la littérature*), Tokyo : Kawade shobô shinsha, mai 2009, p. 158-171.

SASAKI Atsushi 佐々木敦

« *Furukawa Hideo* » 「古川日出男」, *Reigai shôsetsuron : “jiken” to shite no shôsetsu* 『例外小説論：「事件」としての小説』 (Sur le roman d'exception : le roman en tant qu'*événement*), Tokyo : Asahi shinbun shuppan, coll. Asahi sensho, février 2016, p. 174-197.

SATÔ Minako 佐藤美奈子

« *Shi to shisha no bungaku (2) : “monogatari ga hajimaru basho : Furukawa Hideo to Itô Seikô no kinsaku o chûshin ni* » 「死と死者の文学 (2) 「物語」がはじまる場所：古川日出男といとうせいこうの近作を中心に」 (La mort et la littérature des morts (2) : là où commence *le récit* : focus sur les œuvres récentes de Furukawa Hideo et Itô Seikô), *Editorship*, n° 3, juin 2014, p. 123-146.

YAMAMOTO Ryôsuke 山本亮介

« *Furukawa Hideo Namu rokkunrôru nijûichibu-kyô - dôbutsu to rokkunrôru* » 「古川日出男「南無ロックンロール二十一部経」- 動物とロックンロール」 (Furukawa Hideo *Rock'n'roll salvateur en vingt et un soutras - animal et Rock'n'roll*) ; « *Furukawa Hideo : Saundotorakku* » 「古川日出男『サウンドトラック』 (Furukawa Hideo *Soundtrack*), *Shosetsu wa kanryû suru : Sôseki to Ôgai, fikushon to ongaku* 『小説は環流する：漱石と鷗外、フィクションと音楽』 (Le roman dans un flux circulaire : Sôseki et Ôgai, fiction et musique), Tokyo : Suiseisha, mars 2018, p. 179-194 ; 234-239.

« *Tekisuto to shite no gikyoku : Shôsetsuka Furukawa Hideo no sôzaku jissen* » 「テキストとしての戯曲 小説家古川日出男の創作実践 / *Plays as Text: Literary Practice of the Novelist Furukawa Hideo*」, *Shôwa bungaku kenkyû*, vol. 81, 2020, p. 77-91.

Autres

« *Shinpojiumu Furukawa Hideo, saisho no nijûnen* » 「シンポジウム 古川日出男、最初の20年」 (Symposium : Furukawa Hideo, les vingt premières années), *Subaru*, n° mars 2019, p. 260-284.

« *Mokugeki ! Nippon : Shinsai jûnen no “kotoba” o kizamu – shôsetsuka Furukawa Hideo Fukushima tôha* » 「目撃！にっぽん：震災10年の“言葉”を刻む～小説家・古川日出男 福島踏破～」 (Témoignage ! Japon « Graver *les mots* dix ans après la catastrophe : l'écrivain Furukawa traverse Fukushima ») [Film documentaire, 34 min],

Tokyo : NHK, première diffusion le 26 septembre 2020. URL : <https://t.co/RIK8lw7KR8> (dernière consultation le 14 septembre 2022).

En langues occidentales

Mémoire de Master

IGNATOV Mikhail Sergeevich, *Body in Motion: Furukawa Hideo, Writer for the Multimedia Age* [Numérique], dir. Gabriel Philip, Master's Theses in East Asian Studies, Tucson: The University of Arizona, 2011. URL : <http://hdl.handle.net/10150/144389>.

Chapitres d'ouvrages, articles de revues

ARRIBERT-NARCE Fabien, « Écrits du 11 mars en France et au Japon : écrire la catastrophe, entre fiction et témoignage », dans DOUMET Christian et FERRIER Michaël (dir.), *Penser avec Fukushima*, Nantes : Cécile Defaut, 2016, p. 57-96.

—, “Narrating Fukushima: The Genre of “Notes” as a Literary Response to the 3|11 Triple Disaster in Hideo Furukawa’s *Horses, Horses, in the End the Light Remains Pure* (2011) and Michaël Ferrier’s *Fukushima: Récit d’un désastre* (2012)”, *a/b: Auto/Biography Studies*, Vol. 36, Issue 1, 2021, p. 303-318.

DINITTO Rachel, “Tohoku on the Margins: Furukawa Hideo’s *Horses*”, *Fukushima Fiction: The Literary Landscape of Japan’s Triple Disaster*, Honolulu: University of Hawai’i Press, 2019, p. 57-88.

FLORES Linda, “Matrices of Times, Space, and Text: Intertextuality and Trauma in Two 3.11 Narratives”, *Japan Review*, No. 31, 2017, p. 141-169.

FUJIWARA Dan, “Radioactivité et imaginaire littéraire”, *Cahier d’histoire immédiate*, n° 48, 2015, p. 205-221.

HAGA Kôichi, “Animal Agencies in Post-3/11 Literature”, “Remembrance of Postcolonial Conditions”, *The Earth Writes: the Great Earthquake and the Novel in Post-3/11 Japan*, Lanham: Lexington Books, 2019, p. 35-52, 65-71.

KIMOTO Takeshi, “Post-3/11 Literature: Two writers from Fukushima”, *World Literature Today*, Vol. 86, No. 1, January/February 2012, p. 14-18.

LEE Tong King, “Semiotics of Disaster: Writing in the Aftermath of Japan’s 3/11”, *Comparative Literature Studies*, Vol. 55, No. 4, 2018, p. 877-890.

SERRANO-MUNOZ Jordi, “Reading After the Disaster: Japan’s Reaction to the 3/11 Events through Literature”, *Asian Literature in the Humanities and the Social Science*, Vol. 24 :3, Winter 2019, p. 31-35.

SLAYMAKER Doug, “The Gesture from Fukushima Daiichi: The Voice in Furukawa Hideo”, in THOUNY Christophe and YOSHIMOTO Mitsuhiro (eds.), *Planetary Atmospheres and Urban Society After Fukushima*, Singapore: Springer Verlag, 2017, p. 195-205.

—, “Horses and Ferns: Kaneko Mitsuharu and Furukawa Hideo”, in WAKE Hisaaki, SUGA Keijirô and YÛKI Masami (eds.), *Ecocriticism in Japan*, Lanham: Lexington, 2018, p. 157-172.

—, “Pregnant Violence in Post-3.11 Fiction”, *Japanese Language and Literature*, Vol. 54, No. 2, October 2020, p. 477-492.

III. ŒUVRES OU OUVRAGES CRITIQUES D'AUTRES AUTEURS

En japonais

Pour les fictions post-catastrophe, voir la liste dans l'état de l'art (p. 55-60).

HENMI Yô 辺見庸

Gareki no naka kara kotoba o : watashi no <shisha> e 『瓦礫の中から言葉を：わたしの〈死者〉へ』 (Des mots sortis des décombres : à mes *morts*), Tokyo : NHK shuppan, janvier 2012, coll. NHK shuppan shinsho, janvier 2012, 194 p.

IKEZAWA Natsuki 池澤夏樹

Haru o urandari wa shinai : shinsai o megutte kangaeta koto 『春を恨んだりはいしない：震災をめぐって考えたこと』 (Je ne hais pas le printemps : réflexions autour de la catastrophe), Tokyo : Chûhō kōron shinsha, septembre 2011, 123 p. ; rééd. coll. Chûhō bunko, janvier 2016.

Owari to hajimari 『終わりと始まり』 (La fin et le commencement), Tokyo : Asahi shinbun shuppan, juillet 2013, 229 p. ; rééd. coll. Asahi bunko, juillet 2015.

ISHII Kôta 石井光太

Itai : shinsai, tsunami no hate ni 『遺体：震災、津波の果てに』, Tokyo : Shinchōsha, octobre 2011, 265 p. ; rééd. coll. Shinchō bunko, mars 2014, 319 p. ; *Mille cercueils – à Kamaishi après le tsunami du 11 mars 2011*, trad. groupe Hon.yakudan, Paris : Éd. du Seuil, 2013, 230 p.

ITÔ Seikô いとうせいこう

Fukushima monorôgu 『福島モノローグ = Fukushima Monologue』, (*Bungei*, été 2019-été 2020), Tokyo : Kawade shobō shinsha, février 2021, 201 p.

MIYAZAWA Kenji 宮沢賢治 AMAZAWA Taijirô 天沢退二郎 (dir.)

Shinpen Miyazawa Kenji shishû 『新編宮沢賢治詩集』 (Recueil de poèmes de Miyazawa Kenji, nouvelle édition), Tokyo : Shinchōsha, coll. Shinchō bunko, juillet 1991, 420 p.

NAKAGAMI Kenji 中上健次

Kishû : ki no kuni, ne no kuni monogatari 『紀州：木の国・根の国物語』 (Kishû : récit du pays des arbres, pays des racines), (*Journal Asahi*, juillet 1977-janvier 1978), Tokyo : Asahi shinbunsha, 1978, 289 p. ; rééd. Kadokawa shoten, coll. Kadokawa bunko, 1980.

ÔE Kenzaburô 大江健三郎

Kaku jidai no sôzô ryoku 『核時代の想像力』 (L'imaginaire à l'âge atomique), Tokyo : Shinchōsha, coll. Shinchō sensho, 1970, 306 p. ; rééd. mai 2007.

SAEKI Kazumi 佐伯一麦

Shinsai to kotoba 『震災と言葉』 (La catastrophe et les mots), Tokyo : Iwanami shoten, coll. Iwanami Booklet, n° 849, septembre 2012, 71 p.

TAKAHASHI Gen.ichirô 高橋源一郎

Hijôji no kotoba : shinsai no ato de 『非常時のことば：震災のあとで』 (Les mots en temps de crise : après la catastrophe), (*Shôsetsu tripper*, été 2011-hiver 2011), Tokyo : Asahi shinbun shuppan, août 2012, 215 p. ; rééd. coll. Asahi bunko, juin 2016.

“Ano sensô” kara “kono sensô” e (*Nippon no shôsetsu* 3) 『「あの戦争」から「この戦争」へ (ニッポンの小説 3)』 (De *l'autre guerre à cette guerre* : roman du Nippon 3), *Bungakukai*, avril 2012-août 2014), Tokyo : Bungei shunjû, décembre 2014, 438 p.

Recueils consacrés à la catastrophe de 2011

NOZAKI Kan 野崎 敏 et SUGA Keijirô 菅啓次郎 (dir.)

Rôsoku no honô ga sasayaku kotoba 『ろうそくの炎がささやく言葉』 (Les mots que murmurent les flammes des bougies), Tokyo : Keisô shobô, août 2011, 201 p.

TANIKAWA Shuntarô 谷川俊太郎 *et al.*

Soredemo sangatsu wa, mata 『それでも三月は、また = March was Made of Yarn』 (Et pourtant, le mois de mars à nouveau), Tokyo : Kôdansha, février 2012, 278 p.

WASEDA BUNGAKUKAI 早稲田文学会 (dir.)

Shinsai to fikushon no “kyori” 『震災とフィクションの“距離” = Ruptured Fiction(s) of the Earthquake』 (“Distance” entre la catastrophe et la fiction), Tokyo : Waseda bungakukai, coll. Waseda bungaku kiroku zôkan, mars 2012, 268+224 p.

Articles spéciaux de périodiques, consacrés à la catastrophe de 2011 (créations et critiques)

Bungakukai 文學界 (Monde littéraire), n° mars 2012, « Tokushû : shinsai igo no kokka, kotoba, âto » 「特集 震災以後の国家、言葉、アート」 (Numéro spécial : l'État, les mots et l'art de l'après-catastrophe), p. 118-174.

——, n° avril 2016, « Tokushû : Higashi Nihon daishinsai kara gonon Tôhoku kara bungaku o kangaeru » 「特集 東日本大震災から5年 東北から文学を考える」 (Numéro spécial : cinq ans après la Grande catastrophe de l'Est du Japon – penser la littérature depuis le Tôhoku), p. 10-94.

Gunzô 群像 (Portrait), n° avril 2020, « Tokushû : shinsaigo no sekai 9 (after counting nine) » 「特集 震災後の世界 9 (after counting nine) » (Numéro spécial : le monde après la catastrophe 9 (after counting nine)), p. 82-169.

Mita bungaku 三田文学 (Littérature de Mita), n° hiver 2012, « Sinpojiumu : kiki to kizuna : kotoba wa doko made chikara o motsuka » 「シンポジウム 危機と絆 : 言葉はどこまで力を持つか」 (Symposium : la crise et le lien : à quel point les mots sont-ils puissants ?), p. 186-203.

Shakai bungaku 社会文学 (Littérature sociale), n° 44, août 2016, « Tokushû : shinsaigo no bungaku wa kanô ka » 「特集 震災後の文学は可能か」 (Numéro spécial : la littérature de l'après la catastrophe est-elle possible ?), p. 2-80.

Shinchô 新潮 (Nouveau courant), n° avril 2012, « Hyakunen hozon daitokushû : shinsai wa anata no <nani> o kaemashita ka ? » 「100年保存大特集 震災はあなたの〈何〉を変えましたか？」 (Numéro spécial pour archivage séculaire : *qu'est-ce que* la catastrophe a changé en vous ?), p. 158-217.

——, n° avril 2016, « Tokushû : Shinsai kara gonon. Bôkyaku ni aragau » 「特集 震災から五年。忘却に抗う。」 (Numéro spécial : cinq ans depuis la catastrophe. Résister à l'oubli), p. 155-216.

——, n° avril 2021, « Tokushû : daishinsai “jûnen” no imi » 「特集 大震災「十年」の意味」 (Numéro spécial : sens de la décennie de la Grande catastrophe), p. 96-149.

- Subaru* すばる (Pléiade), n° mars 2014, « Tokushû : Tôhoku saikô 2014 » 「特集 東北再考 2014」 (Numéro spécial : repenser le Tôhoku 2014), p. 208-243.
- , n° avril 2021, « Tokushû : Higashi Nihon daishinsai jûnen » 「特集 東日本大震災 10 年」 (Numéro spécial : les dix ans de la Grande catastrophe de l'Est du Japon), p. 119-189.
- Waseda bungaku* 早稲田文学 (Littérature de Waseda), n° septembre 2011, « *Shinsai ni.* » 「震災に。」 (À la catastrophe.), p. 13-225.

En langues occidentales

- ALEXIEVITCH Svetlana, *La Supplication : Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse* (1997), trad. Galia Ackerman et Pierre Lorrain, Paris : Jean-Claude Lattès, 1998, 267 p. ; rééd. Paris : J'ai lu, 1999.
- FERRIER Michaël, *Fukushima : récit d'un désastre*, Paris : Gallimard, coll. L'Infini, 2012, 262 p. ; rééd. coll. Folio, 2013.
- LUKE Elmer and KARASHIMA David (eds.), *March was Made of Yarn: Reflections on the Japanese Earthquake, Tsunami and Nuclear Meltdown*, New York: Vintage, 2012, 240 p. ; *March Was Made of Yarn: Writers respond to Japan's Earthquake, Tsunami and Nuclear Meltdown*, London: Harvill Secker, 2012, 240 p.
- MIYAZAWA Kenji, *Printemps et Ashura*, poèmes traduits et adaptés par Françoise Lecœur et Francis Coffinet, Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 1998, 73 p.
- QUENTIN Corinne et SAKAI Cécile (dir.), *L'Archipel des séismes : écrits du Japon après le 11 mars 2011*, Arles : Philippe Picquier, coll. Picquier poche, 2012, 411 p.
- SEKIGUCHI Ryôko, *Ce n'est pas un hasard : chronique japonaise*, Paris : P.O.L., 2011, 184 p.
- TAWADA Yôko, *Journal des jours tremblants : après Fukushima* précédé de « Trois leçons de poétique », trad. de l'allemand par Bernard Banoun, trad. du japonais par Cécile Sakai, Lagrasse : Verdier, coll. Der Doppelgänger, 2012, 116 p.

IV. ÉTUDES CRITIQUES SUR LA LITTÉRATURE POST-CATASTROPHE AU JAPON

En japonais

Monographies

- CHIBA Kazumiki 千葉一幹
Gendai bungaku wa "shinsai no kizu" o iyaseru ka : 3.11 no shôgeki to merankorî 『現代文学は「震災の傷」を癒やせるか : 3.11 の衝撃とメランコリー』 (La littérature contemporaine peut-elle soulager *les blessures du désastre* ? : le choc du 11 mars et la mélancolie), Kyoto : Mineruva shobô, mars 2019, 257 p.
- HAGA Kôichi 芳賀浩一
Posuto <3.11> shôsetsuron : osoi bôryoku ni kôsuru jinshinsei no shisô. 『ポスト 〈3.11〉 小説論 : 遅い暴力に抗する人新世の思想』 (Sur le roman post-11 mars : la pensée de

l'anthropocène comme résistance à la *slow violence*), Tokyo : Suiseisha, coll. Ecocriticism, juin 2018, 398 p.

JINNO Toshifumi 陣野 俊史

Sekaishi no naka no Fukushima : Nagasaki kara sekai e 『世界史の中のフクシマ : ナガサキから世界へ』 (Fukushima dans l'histoire du monde : de Nagasaki au monde), Tokyo : Kawade shôbo shinsha, coll. Kawade books, décembre 2011, 203 p.

KATÔ Norihiro 加藤典洋

« Saigo to bungaku » 「災後と文学」 (L'après-catastrophe et la littérature), *Sekai o wakaranai mono ni sodateru koto : bungaku shisô ronshû* 『世界をわからないものに育てること : 文学・思想論集』 (Élever le monde vers quelque chose d'incompréhensible : recueil d'essais littéraires, philosophiques), Tokyo : Iwanami shoten, septembre 2016, p. 1-93.

KAWAMURA Minato 川村湊

Shinsai genpatsu bungakuron 『震災・原発文学論』 (De la littérature de la catastrophe et du nucléaire), Tokyo : Impact shuppankai, mars 2013, 291 p.

« Hikari to no tatakai : Fukushima kara tôku hanarete » 「光との戦い : フクシマから遠く離れて」 (Le combat contre la lumière : loin de Fukushima), *Gunzô*, n° avril 2017, p. 151-174.

KIMURA Saeko 木村朗子

Shinsaigo bungakuron : atarashii Nihon bungaku no tame ni 『震災後文学論 : あたらしい日本文学のために』 (Sur la littérature post-catastrophe : pour une nouvelle littérature japonaise), Tokyo : Seidosha, novembre 2013, 246 p.

Sonogo no shinsaigo bungakuron 『その後の震災後文学論』 (La post-théorie de la littérature post-catastrophe), Tokyo : Seidosha, février 2018, 258 p.

« Shinsaigo bungaku no genzaichi » 「震災後文学の現在地」 (L'état actuel de la littérature post-catastrophe), *Gunzô*, n° avril 2020, p. 97-111.

« Shinsaigo bungakuron 2021 : atarashii bungaku no hô e » 「震災後文学論 2021 : 新しい文学のほうへ」 (Sur la littérature post-catastrophe 2021 : vers une nouvelle littérature), *Subaru*, n° avril 2021, p. 153-167.

KOBAYASHI Takayoshi 小林孝吉

Genpatsu to genbaku no bungaku – posuto Fukushima no kibô 『原発と原爆の文学 : ポスト・フクシマの希望』 (La Littérature du nucléaire et de la bombe atomique : l'espérance post-Fukushima), Tokyo : Seishidô, coll. Shakai bungaku sôsho, mars 2016, 155 p.

KOMORI Yôichi 小森陽一

Shisha no koe, seija no kotoba : bungaku de tou genpatsu no Nihon 『死者の声、生者の言葉 : 文学で問う原発の日本』 (Voix des morts, mots des vivants : le Japon des centrales mis en cause par la littérature), Tokyo : Shin Nihon shuppansha, février 2014, 190 p.

KUROKO Kazuo 黒古一夫

Genpatsu bungakushi-ron : zetsubôteki na "kaku <genpatsu>" jôkyô ni kôshite 『原発文学史・論 : 絶望的な「核〈原発〉」状況に抗して』 (Sur l'histoire de la littérature du nucléaire : résister à la situation désespérée du nucléaire "énergie atomique"), Tokyo : Shakai hyôronsha, juin 2018, 295 p.

SAITÔ Tamaki 斎藤環

Hisai shita jikan : 3.11 ga toikakete iru mono 『被災した時間 : 3.11 が問いかけているもの』
(Le temps sinistré : ce que le 11 mars nous interroge), Tokyo : Chûô kôron shinsha,
coll. Chûkô shinsho, août 2012, 215 p.

Genpatsu izon no seishin kôzô : Nihonjin wa naze genshiryoku ga “suki” nano ka 『原発依存
の精神構造 : 日本人はなぜ原子力が「好き」なのか』 (Structure psychique de la
dépendance à l'énergie nucléaire : pourquoi les Japonais aiment-ils l'énergie atomique ?),
Tokyo : Shinchôsha, août 2012, 189 p.

« Tomoni aru, “shisha” tachi to : “saikan” no bungaku ni tsuite (zenpen) » 「ともにある、「死
者」たちと : “災間” の文学について (前編) 」 (Être ensemble, avec *les morts* :
sur la littérature de *l'entre-catastrophes* - premier volet) ; « “Shisha” tachi wa doko de
kataru no ka : “saikan” no bungaku ni tsuite (kôhen) » 「「死者」たちはどこで語るの
か : “災間” の文学について (後編) 」 (Où parlent *les morts* ? : sur la littérature de
l'entre-catastrophes - dernier volet), *Shôsetsu tripper*, n° printemps 2013, p. 270-278 ;
n° été 2013, p. 376-390.

SASAKI Atsushi 佐々木敦

Shichuëshonzu : igo o megutte 『シチュエーションズ=SITUATIONS : 「以後」をめぐつ
て』 (Situations : autour de *l'après*), Tokyo : Bungei shunjû, décembre 2013, 285 p.

SUZUKI Akira 鈴木斌

Bungaku ni egakareta daishinsai : chinkon to kikyû 『文学に描かれた大震災 : 鎮魂と希求』
(Les grandes catastrophes décrites dans la littérature : l'apaisement des âmes et l'espérance),
Tokyo : Seishidô, coll. Shakai bungaku sôsho, avril 2016, 164 p.

Ouvrages collectifs

EBIHARA Yutaka 海老原豊 et FUJITA Naoya 藤田直哉 (ed.), KASAI Kiyoshi 笠井潔 et TATSUMI
Takayuki 巽孝之 (dir.)

3.11 no mirai : Nihon, SF, sôzôryoku 『3.11 の未来 : 日本・SF・創造力』 (Futur du 11
mars : Japon, SF, force créative), Tokyo : Sakuhinsha, septembre 2011, 393 p.

GENKAIKEN 限界研 (dir.)

Higashi Nihon daishinsaigo bungakuron 『東日本大震災後文学論』 (De la littérature après la
Grande catastrophe de l'Est du Japon), Tokyo : Nan.undô, mars 2017, 636 p.

KIMURA Saeko 木村朗子 et BAYARD-SAKAI Anne アンヌ・バヤール=坂井 (dir.)

Sekai bungaku to shite no <shinsaigo bungaku> 『世界文学としての〈震災後文学〉』 (La
littérature post-catastrophe en tant que littérature mondiale), Tokyo : Akashi shoten, mars
2021, 511 p.

TSUBOI Hideto 坪井秀人 RICHTER Steffi et ROTH Martin (dir.)

Sekai no naka no <posuto 3.11> : Yôroppa to Nihon no taiwa 『世界のなかの〈ポスト
3.11〉 : ヨーロッパと日本の対話』 (Le *post-11 mars* dans le monde : dialogues entre
l'Europe et le Japon), Tokyo : Shin.yôsha, mars 2019, 335 p.

En langues occidentales

Monographies

DiNITTO Rachel, *Fukushima Fiction: The Literary Landscape of Japan's Triple Disaster*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2019, 228 p.

HAGA Kôichi, *The Earth Writes: the Great Earthquake and the Novel in Post-3/11 Japan*, Lanham: Lexington Books, 2019, 148 p.

Ouvrages collectifs

BOHN Thomas M., FELDHOFF Thomas, GEBHARDT Lisette and GRAF Arndt, (eds.), "Part II: Trauma Narrative and Linguistic Approaches", *The Impact of Disaster: Social and Cultural Approaches to Fukushima and Chernobyl*, Berlin: EB-Publishers Dr. Brandt, 2015, p. 145-257.

DOUMET Christian et FERRIER Michaël (dir.), *Penser avec Fukushima*, Nantes : Cécile Defaut, 2016, 295 p.

GEBHARDT Lisette and YÛKI Masami (eds.), *Literature and Art after "Fukushima": Four Approaches*, Berlin: EB-Verlag, 2014, 120 p.

GEILHORN Barbara and IWATA-WEICKGENANNT Kristina (eds.), *Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster*, Oxford/New York: Routledge, 2016, 229 p.

STARRS Roy (ed.), "Part I: Cultural Responses to the Triple Disaster of March 2011", *When the Tsunami Came to Shore: Culture and Disaster in Japan*, Boston: Leiden, 2014, p. 21-192.

THOUNY Christophe and YOSHIMOTO Mitsuhiro (eds.), "Part III: Literature, Cinema and Love in Fukushima Japan", *Planetary Atmospheres and Urban Society After Fukushima*, Singapore: Springer Verlag, 2017, p. 129-209.

WAKE Hisaaki, SUGA Keijirô and YÛKI Masami (eds.), *Ecocriticism in Japan*, Lanham: Lexington Books, 2018, 203 p.

Numéros spéciaux de périodiques consacrés à la catastrophe de 2011

Ebisu, n° 47, printemps-été 2012, « Catastrophe du 11 mars 2011, désastre de Fukushima : Fractures et émergences ».

—, n° 58, 2021, « 2011-2021 : crises, ruptures et nouvelles dynamiques. Dix ans après la triple catastrophe du 11 mars ».

La Nouvelle Revue Française, n° 599-600, mars 2012, « Du Japon ».

Rue Descartes, n° 88, janvier 2016, « Philosopher au Japon aujourd'hui, après Fukushima ».

V. AUTRES OUVRAGES DE REFERENCE

En japonais

AKASAKA Norio 赤坂憲雄

3.11 kara kangaeru "kono kuni no katachi" : Tôhoku gaku o saiken suru 『3.11 から考える「この国のかたち」：東北学を再建する』 (*La forme de ce pays pensée à partir du 11 mars : reconstruire les études du Tôhoku*), Tokyo : Shinchôsha, coll. Shinchô sensho, septembre 2012, 202 p.

IMAFUKU Ryûta 今福龍太

Guntô-sekairon 『群島 - 世界論』 (Essais sur l'archipel-monde), Tokyo : Iwanami shoten, novembre 2008, 545 p.

NAKAMURA Akira 中村明

Nihongo no buntai : bungai sakuhin no hyôgen o megutte 『日本語の文体：文芸作品の表現をめぐって』 (*Le style du japonais : autour d'expressions littéraires*), Tokyo : Iwanami shoten, 1993 ; rééd. rev. et augm. *Nihongo buntairon* 『日本語文体論』 (Sur le style du japonais), Tokyo : Iwanami shoten, coll. Iwanami gendai bunko, février 2016, 372 p.

KATÔ Norihiro 加藤典洋

3.11 shinigami ni tsukitobasareru 『3.11 死に神に突き飛ばされる』 (*Le 11 mars : bousculé par la Mort*), Tokyo : Iwanami shoten, novembre 2011, 182 p.

Môsugu yatte kuru sonnô-jôi shisô no tame ni 『もうすぐやってくる尊皇攘夷思想のために』 (Pour la pensée impérialiste et nationaliste à venir), Tokyo : Genki shobô, octobre, 2017, 323 p.

ÔSAWA Masachi 大澤真幸

Yume yori mo fukai kakusei e : 3.11 go no tetsugaku 『夢よりも深い覚醒へ：3.11 後の哲学』 (Vers un réveil plus profond que le rêve : la philosophie après le 11 mars), Tokyo : Iwanami shoten, coll. Iwanami shinsho, mars 2012, 264 p.

OZAKI Mariko 尾崎真理子

Gendai Nihon no shôsetsu 『現代日本の小説』 Tokyo : Chikuma shobô, coll. Chikuma purimâ shinsho, novembre 2007, 175 p. ; *Ecrire au Japon : le roman japonais depuis les années 1980*, trad. Corinne Quentin, Arles : Philippe Picquier, 2012, 189 p.

SAITÔ Minako 斎藤美奈子

Nihon no dōjidai shōsetsu 『日本の同時代小説』 (Le roman contemporain au Japon), Tokyo : Iwanami shoten, coll. Iwanami shinsho, novembre 2018, 275 p.

SASAKI Atsushi 佐々木敦

Nippon no bungaku 『ニッポンの文学』 (La littérature du Nippon), Tokyo : Kôdansha, coll. Kôdansha gendai shinsho 2356, février 2016, 323 p.

SUGA Keijirô 菅啓次郎

Omunifon : <sekai no hibiki> no shigaku 『オムニフォン：〈世界の響き〉の詩学』 (Omniphone : poétique de *la résonance du monde*), Tokyo : Iwanami shoten, février 2005, 316 p.

Sutorenjiogurafi = Strangeography 『ストレンジオグラフィ = Strangeography』, Tokyo : Sayûsha, novembre 2013, 203 p.

YAMAMOTO Akihiro 山本昭宏

Kaku to Nihonjin : Hiroshima, Gojira, Fukushima 『核と日本人 : ヒロシマ・ゴジラ・フクシマ』 (Le nucléaire et les Japonais : Hiroshima, Godzilla, Fukushima), Tokyo : Chûkôron shinsha, coll. Chûkô shinsho, janvier 2015, 266 p.

Dictionnaires de langues

Dejitaru Daijisen 『デジタル大辞泉』 (Version électronique du dictionnaire *Daijisen*) [en ligne], Tokyo : Shôgakukan, 2012, Japan Knowledge. Lib.

Nihon kokugo daijiten : dai ni han 『日本国語大辞典 第二版』 (Grand dictionnaire du japonais : 2^e éd.) [en ligne], Tokyo : Shôgakukan, 2000-2002, Japan Knowledge. Lib.

Shôgakukan : Robêru futsuwa daijiten 『小学館ロベール仏和大辞典』 (*Robert grand dictionnaire français-japonais*) [électronique], Tokyo : Shôgakukan, 1988.

Puchi rowaiyaru wafutsu jiten : dai san han 『プチ・ロワイヤル和仏辞典 第3版』 (Petit Royal : dictionnaire japonais-français, 3^e éd.) [électronique], Tsunekawa Kunio, Ushiba Akio et Yoshida Jô (dir.), Tokyo : Ôbunsha 2010.

En langues occidentales

Ouvrages critiques sur les catastrophes

ACKERMAN Galia, *Traverser Tchernobyl*, Paris : Premier Parallèle, 2016, 226 p.

AGAMBEN Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin - Homo sacer t. III* (1998), trad. Pierre Alferi, Paris : Payot et Rivages (1999), coll. Rivages poche Petite Bibliothèque, 2003, 192 p.

—, *Qu'est-ce que le contemporain ?* (2008), trad. Maxime Rovere, Paris : Payot & Rivage, coll. Rivages poche. Petite Bibliothèque, 2008, 43 p.

ANDERS Günther, *La Menace nucléaire : considérations radicales sur l'âge atomique* (1981), trad. Christophe David, Paris : Rocher / Le Serpent à plumes, 2006, 324 p.

BUTLER Judith, *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil* (2009), trad. Joëlle Marelli, Paris : Zone, 2010, 176 p.

COQUIO Catherine, *La Littérature en suspens : écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris : L'Arachnéen, 2015, 489 p.

—, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris : Armand Colin, coll. Le Temps des idées, 2015, 317 p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Mémoire de la peste*, Paris : Christian Bourgois, 1983 ; rééd., coll. Titres, 2006, 190 p.

—, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Les Éd. de Minuit, coll. Critique, 1992, 208 p.

—, *Sentir le Grisou*, Paris : Les Éd. de Minuit, coll. Fables du temps, 2014, 101 p.

DUPUY Jean-Pierre, *Pour un catastrophisme éclairé : quand l'impossible est certain*, Paris : Éd. du Seuil, 2002 ; rééd. coll. Points Essais, 2004, 214 p.

—, *Petite métaphysique des tsunamis*, Paris : Éd. du Seuil 2005 ; rééd. coll. Points Essais, 2015, 111 p.

NANCY Jean-Luc, *L'Équivalence des catastrophes : (après Fukushima)*, Paris : Galilée, coll. La Philosophie en effet, 2012, 68 p.

SONTAG Susan, *Devant la douleur des autres* (2002), trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris : Christian Bourgois, 2003, 138 p.

Numéros spéciaux de périodiques sur les catastrophes

Communications, n° 96, janvier 2015, « Vivre la catastrophe ».

Critique, n° 783-784, août-septembre 2012, « Penser la catastrophe ».

—, n° 860-861, janvier-février 2019, « Vivre dans le monde abîmé ».

Esprit, n° 343, mars-avril 2008, « Le temps des catastrophes ».

—, n°374, mai 2011, « *Entre révolutions et catastrophes : vague arabe, tsunami japonais* ».

—, n° 405, juin 2014, « Apocalypse : l'avenir impensable ».

Sur la littérature japonaise

BAYARD-SAKAI Anne, « L'institution littéraire et le cas du prix Akutagawa », dans BAYARD-SAKAI Anne, LUCKEN Michael et LOZERAND Emmanuel (dir.), *Sengo, le Japon après la guerre*, Paris : Presses de l'Inalco, 2007, p. 209-226.

FOREST Philippe, *La Beauté du contresens : et autres essais sur la littérature japonaise*, Nantes : Cécile Defaut, coll. Allaphbed ; 1, 2005, 311 p.

—, *Haïku, etc. : suivi de 43 secondes*, Nantes : Cécile Defaut, coll. Allaphbed ; 4, 2008, 153 p.

—, *Retour à Tokyo*, Nantes : Cécile Defaut, coll. Allaphbed ; 7, 2014, 199 p.

ORIGAS Jean-Jacques (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise*, Paris : PUF, 1994 ; rééd. coll. Quadrige, 2000, 366 p.

SAKAI Cécile, *Histoire de la littérature populaire japonaise : faits et perspectives (1900-1980)*, Paris : L'Harmattan, coll. Lettres asiatiques, 1987, 312 p.

—, « Entre métaphore et stéréotype – Figures dans la littérature contemporaine », dans SAKAI Cécile et STRUVE Daniel (dir.), *Regards sur la métaphore : entre Orient et Occident*, Arles : Philippe Picquier, coll. Sciences humaines, 2008, p. 301-317.

—, « La littérature féminine au Japon, ou comment apprivoiser les fantômes », dans LAUREILLARD Marie et DURAND-DASTÈS Vincent (dir.), *Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui*, t. 2, Paris : Presses de l'Inalco, 2017, p. 269-277.

STRUVE Daniel et TSCHUDIN Jean-Jacques, *La Littérature japonaise*, Paris : PUF, coll. Que sais-je ?, 2008, 127 p.

Autres

BAILLYE Jean-Christophe, « Reprise, répétition, réécriture », dans ENGELIBERT Jean-Paul et TRAN-GERVAT Yen-Maï (dir.), *La Littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2008, p. 11-18.

BARTHES Roland, « Le Plaisir du texte » (1975), *Œuvres complètes, t. IV, 1972-1976*, Paris : Éd. du Seuil, 2002, p. 217-264.

—, « La Chambre claire » (1980), *Œuvres complètes, t. V, 1977-1980*, Paris : Éd. du Seuil, 2002, p. 785-891.

Bibliographie

- BAYARD Pierre, *Demain est écrit*, Paris : Les Éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 2005, 156 p.
——, *Il existe d'autres mondes*, Paris : Les Éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 2014, 156 p.
- BOUJU Emmanuel (dir.), *Fragments d'un discours théorique : nouveaux éléments de lexique littéraire*, Nantes : Cécile Defaut, 2015, 425 p.
- CHRISTIN Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris : Flammarion, 1995 ; rééd. augm. coll. Champs, 2009, 456 p.
- CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?* Paris : Amsterdam (2007) ; rééd. augm. 2017, 568 p.
——, *Médiarchie*, Paris : Éd. du Seuil, coll. La Couleur des idées, 2017, 398 p.
- DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris : Les Éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 1993, 187 p.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux (Capitalisme et schizophrénie 2)*, Paris : Les Éd. de Minuit, coll. Critique, 1980, 646 p.
- DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris : Flammarion, coll. Dialogues, 1977 ; rééd., coll. Champs, 1996, 187 p.
- DUCROT Oswald et SCHAEFFER Jean-Marie (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (DUCROT Oswald et TODOROV Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 1972), Paris : Éd. du Seuil, coll. Points Essais, 1995, 817 p.
- FÈSSEL Michaël, *Après la fin du monde : critique de la raison apocalyptique*, Paris : Éd. du Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 2012, 295 p.
- FOREST Philippe, *Le Roman, le réel : et autres essais*, Nantes : Cécile Defaut, coll. Allaphbed ; 3, 2007, 302 p.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris : Éd. du Seuil (1972), coll. Points Essais, 2019, 389 p.
——, *Seuils*, Paris : Éd. du Seuil (1987), coll. Points Essais, 2002, 426 p.
——, *Fiction et diction : précédé d'Introduction à l'architexte*, Paris : Éd. du Seuil (1979, 1991), coll. Points Essais, 2004, 236 p.
——, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris : Éd. du Seuil, coll. Poétique, 2004, 131 p.
- LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris : Éd. du Seuil, coll. Poétique, 2016, 618 p.
- MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris : Gallimard, coll. NRF essais, 2011, 288 p.
——, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris : Gallimard, coll. NRF essais, 2016, 355 p.
——, « Porter la responsabilité de son imaginaire », *Critique*, n° 828, mai 2016, p. 387-398.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Colin, coll. U, 2004, 262 p.
——, *Trouver sa place dans le champ littéraire : paratopie et création*, Louvain-la-Neuve : Academina-L'Harmattan, coll. Au cœur des textes, 2016, 187 p.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris : la Fabrique, 2000, 74 p.
——, *Politique de la littérature*, Paris : Galilée, coll. La Philosophie en effet, 2007, 231 p.

- , *Les Bords de la fiction*, Paris : Éd. du Seuil, coll. La Librairie du XXI^e siècle, 2016, 189 p.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit*, 3 t., Paris : Éd. du Seuil (1983, 1984, 1985), coll. Points Essais, 1991, t. I, 404 p., t. II, 298 p., t. III, p. 533.
- , *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Éd. du Seuil (2000), coll. Points Essais, 2003, 689 p.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature* (2001), Paris : Armand Colin, coll. 128 Littérature, 2005, 127 p.
- , « L'hybride et l'hétérogène », dans SORLIN Pierre, ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire et LAGNY Michelle (dir.), *L'Art et l'hybride*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, coll. Esthétiques hors cadre, 2001, p. 175-186.
- , *La Montre cassée*, Lagrasse : Verdier, coll. Chaoïd, 2004, 251 p.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris : Gallimard (1940), coll. Folio 1986, 380 p.
- , *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard (1948), coll. Folio, 2008, 318 p.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Éd. du Seuil, coll. Poétique, 1999, 346 p.

INDEX DES ŒUVRES CITEES DE FURUKAWA HIDEO

(L'index est composé à partir des titres en japonais, français ou anglais tels qu'ils sont cités dans la thèse, voir l'avertissement, p. 7 ; 3.)

<i>13 (Jûsan / Treize)</i>	14, 298, 349, 402
<i>Abyssinian (Abishinian)</i>	161, 298, 352
<i>Alors Belka, tu n'aboies plus ? (Beruka, hoenai no ka ?)</i>	15, 43, 49, 161, 163, 206, 223, 298, 327, 340
<i>Arabia no yoru no shuzoku (The Arabian Nightbreeds)</i>	14, 17, 43, 223, 298, 304
<i>Aruïwa Shura no jûokunen (Soit un milliard d'années des dieux Ashura)</i>	21, 23, 25, 26, 29, 31, 48, 206, 215, 309-406 (le chap. III), 408, 411
<i>Body and Soul (Bodi ando souru)</i>	124, 298, 349, 403, 410
<i>Bokutachi wa arukanai (Nous ne marchons pas)</i>	298
<i>Chinmoku (Silence)</i>	223, 298
<i>Chûgoku yuki no surou bôto RMX (Un cargo pour la Chine) / Nisenninen no surou bôto (Un cargo de 2002)</i>	17, 296, 298, 410
<i>Dogmother (Doggumazâ)</i> . 20, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 31, 47, 48, 206, 213, 215-307 (le chap. II), 309, 328, 349, 383, 384, 404, 408, 411	
<i>FFFForesTTTT (Ôkina mori)</i>	21, 24, 296, 297
<i>Godstar (Goddosutâ)</i>	45, 49, 206, 216, 217, 221, 228, 244, 246, 264, 265, 291, 298, 300, 303, 305
<i>Gusukô Budori no taiyôkei (Le système solaire de Gusukô Budori)</i>	21, 24, 282, 296, 344, 409
<i>Haru no saki no haru e : shinsai e no chinkonka (Vers le printemps au-delà du printemps : requiem pour la catastrophe)</i>	22, 326
<i>Haru, Haru, Haru</i>	223
<i>Hosô dôro no kieta sekai (Le monde où les routes goudronnées ont disparu)</i>	22
« Hosô dôro no kieta sekai » : exposition	193, 194
« Kuroi Ajiatachi » (Les Asies noires)	22, 193
<i>Le Roi Chien (Heike monogatari : Inuô no maki)</i>	15, 223, 296
<i>LOVE</i>	15, 17, 49, 216, 298

<i>Mandarage X</i> (Fleurs de lotus X)	410
<i>Migurâdo : rôdokugeki "Ginga tetsudô no yoru"</i> (Migrado : lecture théâtralisée <i>Train de nuit dans la Voie lactée</i>)	22
<i>Mirai mirai</i> (Il sera une fois)	21, 23, 223, 352, 365, 402
<i>MUSIC</i>	161, 206, 216, 298, 402
<i>Namu rokkunrôru nijûichibu-kyô</i> (Rock'n'roll salvateur en vingt et un soutras)	20, 22, 25, 200, 221, 349
<i>Non + Fiction</i> (<i>Non + fikushon</i>)	100, 101, 146
<i>Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente</i> (<i>Umatachi yo, soredemo hikari wa muku de</i>)	15, 20, 22, 24-28, 31, 39, 40, 45, 47-51, 80, 82, 83, 87-213 (le chap. I), 215, 216, 221, 224, 244, 257, 260, 282, 285, 291, 293, 297, 309, 328, 340, 358, 359, 361, 368, 384, 403, 407, 408, 411
<i>Onnatachi sanbyakunin no uragiri no sho</i> (Trois cents femmes, le livre de la trahison)	15, 18, 21, 23, 48, 223, 296, 369
« Pûra » (Poola)	177, 178
« Pûra ga modoru » (Retour de Poola)	22, 177, 178
<i>Rock'n'roll septology</i> (<i>Rokkunrôru shichibu-saku</i>)	25, 221, 349
<i>Seikazoku</i> (La Sainte Famille)	18, 23, 25, 28, 31, 47, 88-94, 97, 98, 102, 105, 107, 114, 115, 120, 162, 163, 165, 169, 174-176, 179-182, 184-186, 195, 197, 199, 200, 202, 204, 207, 208, 213, 221, 223, 224, 234, 242, 298, 304, 340, 365, 402, 411
<i>Shôsetsu no dêmontachi</i> (Les démons du roman)	20, 22, 23, 87, 104, 121, 123, 135, 177, 180, 193, 215, 216, 221, 224, 243, 257, 279, 280, 288, 289, 334, 351, 369, 404
<i>Soundtrack</i> (<i>Saundotorakku</i>)	15, 161, 206, 298, 309, 340, 349, 352, 398, 402
<i>Summer Vacation EP</i> (<i>Samâ bakêshon EP</i>)	298, 349
<i>Suna no ô : Wizâdorî gaiden II</i> (Le Roi des sables : Wizardry - histoire parallèle II)	14
<i>Tômin suru kuma ni soine shite goran</i> (Va te coucher à côté de l'ours en hibernation, veux-tu ?)	21, 23, 25, 47, 48, 369
<i>Totemo mijikai nagai toshitsuki</i> (Les très courtes et longues années)	177, 179
<i>Zero efu</i> (F zéro)	11, 21, 24, 135, 141, 407, 409, 412, 413

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	5
AVERTISSEMENT	7
SOMMAIRE.....	9

INTRODUCTION

1. Enjeux de la littérature post-catastrophe au Japon	11
2. L’auteur : Furukawa Hideo, une œuvre singulière.....	14
<i>Une position particulière</i>	14
<i>Une œuvre hybride</i>	17
<i>L’évolution continue</i>	20
3. Le corpus principal.....	25
4. Problématiques générales	27
<i>Conditions et potentialités du récit</i>	27
<i>D’autres temps</i>	28
<i>La force des visions</i>	29
5. Note méthodologique	30
6. Déroulement.....	31

ÉTAT DE L’ART

Introduction	33
1. Note terminologique.....	33
<i>Littérature post-catastrophe</i>	33
<i>Accident, nucléaire civil ou militaire</i>	36
« 3.11 », « Fukushima ».....	38
<i>Tôjisha (personne directement concernée)</i>	41
2. Les études sur Furukawa Hideo	42
<i>En japonais</i>	43
<i>Études sur les textes post-catastrophe</i>	45
<i>En langues occidentales</i>	49
3. Les romans et nouvelles post-catastrophe	51
<i>Réactions littéraires</i>	51
<i>Les œuvres et auteurs : une sélection</i>	53
<i>Distances géographiques de la catastrophe</i>	62
<i>Distances entre générations</i>	64
<i>Hors liste</i>	65
<i>Quelques romans post-catastrophe traduits en japonais</i> ...	67
4. Les études sur la littérature post-catastrophe	70
<i>Les études en langue japonaise</i>	70
<i>Sept critiques</i>	72
<i>Pour de « petites résistances »</i>	77
<i>Études internationales en japonais</i>	79
<i>Études en langues occidentales</i>	81
<i>Limites d’interprétation</i>	84
Conclusion.....	86

CHAPITRE PREMIER

Conditions et potentialités du récit

À propos d'*Ô chevaux, la lumière est pourtant innocente* (2011)

Introduction.....	87
1. Un texte inclassable.....	95
1.1. Entre fiction et non-fiction.....	96
<i>Un texte non identifié</i>	96
<i>Hypothèse d'une non-fiction</i>	100
<i>Hypothèse d'une fiction</i>	104
<i>Une fiction aux prises avec le réel</i>	106
1.2. Entre lisible et non lisible.....	109
<i>Un récit non lisible</i>	109
<i>Responsabilité d'écrivain</i>	113
<i>Responsabilité du lecteur</i>	116
<i>Lecture post-catastrophe chez Furukawa</i>	119
1.3. Pour une lecture d'appropriation.....	122
<i>Choix du « watashi » (je)</i>	122
<i>Un ébranlement du « je »</i>	126
<i>Une extension du « nous »</i>	131
2. Le récit de témoignage.....	137
2.1. De la culpabilité à l'écriture.....	138
<i>Entre témoignage et fiction</i>	138
<i>La culpabilité du spectateur</i>	141
<i>Une survie comme charge et chance</i>	144
2.2. Devant la réalité inatteignable.....	146
<i>Devant l'image du bouleversement</i>	146
<i>Devenir un témoin oculaire</i>	150
<i>Un style gestuel et perceptif</i>	152
<i>Témoigner du rien, « nai »</i>	156
2.3. Au nom des chevaux.....	159
<i>Destinataire et dédicataire</i>	159
<i>Appel aux chevaux</i>	162
<i>Devant les chevaux</i>	164
<i>Sous la lumière pure</i>	167
<i>La libération par la refiguration</i>	169
3. Une œuvre de reprise.....	175
3.1. La reprise comme épreuve.....	176
<i>Pour infinir le texte</i>	176
<i>Textes « irradiés »</i>	178
<i>Une histoire complémentaire de Seikazoku</i>	180
<i>Au commencement</i>	183
3.2. Une écriture <i>en procès</i>	186
<i>Témoignage sur l'écriture</i>	186
<i>L'imagination en cause</i>	190
<i>Relais narratif</i>	194
3.3. Un chant pour la zone.....	199
<i>Motifs de ritournelle</i>	199
<i>Chanter la terre</i>	203
<i>Tramer une coexistence</i>	206
En guise de conclusion.....	213

CHAPITRE II
D'autres temps
À propos de *Dogmother* (2012)

Introduction.....	215
1. Au cœur de l'Histoire.....	221
1.1. Une allégorie de l'État japonais.....	222
<i>Trahir l'Histoire</i>	222
<i>La symbolique du mandala</i>	225
<i>Réversibilité du sens</i>	228
<i>Revers de kizuna (lien indissoluble)</i>	231
1.2. Un chronotope matriciel.....	234
<i>Le temps cyclique</i>	234
<i>État de « l'avant-naissance »</i>	237
<i>Le temps indivisible</i>	240
1.3. Une fabrique de mémoire.....	242
<i>Mémoire fallacieuse</i>	242
<i>Autorité de l'assertion</i>	244
<i>Pouvoir du médium</i>	247
2. Des ruptures multiples.....	251
2.1. L'impact contextuel.....	252
<i>Les temps disjoints</i>	252
<i>Différences entre les écrivains</i>	255
2.2. La rupture narrative.....	257
<i>Le « temps emporté »</i>	258
<i>La rupture dans le temps cyclique</i>	260
<i>Le pays divisé</i>	262
<i>Les lettres de la mère</i>	264
2.3. L'exploration des failles.....	268
<i>La tentative de restitution de la diégèse</i>	269
<i>Fractures sociales</i>	271
<i>L'eau sacrée ou l'eau souillée</i>	273
<i>La pluralisation du temps</i>	275
3. Questions de style.....	279
3.1. Le regard éthique.....	280
<i>Le style comme manière de voir</i>	280
<i>Regard distancié ou impliqué</i>	283
<i>Les yeux ouverts</i>	285
3.2. La tâche de l'imaginaire.....	287
<i>Imagination en situation</i>	287
<i>Traces du temps à venir</i>	289
<i>Voyance d'écrivain</i>	292
3.3. Un style hybride.....	294
<i>L'individuation hybride</i>	294
<i>L'hybridation du sujet</i>	298
<i>L'altération linguistique</i>	300
En guise de conclusion.....	307

CHAPITRE III

La force des visions

À propos d'*Aruiwa Shura no jûokunen* (Soit un milliard d'années des dieux *Ashura*) (2016)

Introduction.....	309
1. Visions du futur.....	314
1.1. La dystopie post-Fukushima.....	315
<i>La dystopie et le catastrophisme</i>	315
<i>Un aperçu de la dystopie post-Fukushima</i>	317
<i>Trois romans représentatifs</i>	321
1.2. Une perspective transversale chez Furukawa.....	323
<i>La figure des dieux Ashura</i>	323
<i>La structure en rhizome</i>	328
<i>Les chapitres-plateaux</i>	333
1.3. L'archipel imaginaire.....	337
<i>L'« archipel-monde »</i>	337
<i>Relations des isolats</i>	340
<i>L'élargissement par inclusion</i>	344
2. Le système des images.....	348
2.1. Visions psychédélics.....	349
<i>Le foisonnement d'images</i>	349
<i>Le débordement de l'imagination</i>	352
<i>La distorsion de la réalité</i>	355
2.2. Écrans surréels.....	358
<i>Franchissement de l'écran</i>	358
<i>Superposition de visions</i>	363
<i>Un « remontage anachronique »</i>	365
2.3. L'exploration graphique.....	368
<i>Graphisme ludique et critique</i>	368
<i>Variations combinatoires</i>	371
<i>Imaginaire de la catastrophe</i>	375
3. Les morts et les vivants.....	379
3.1. Figure des morts.....	380
<i>La voix des morts</i>	380
<i>La voix des vivants</i>	383
<i>Les « vivants morts »</i>	385
3.2. De la résilience à la re-création.....	388
<i>Force de résistance</i>	388
<i>Autogenèse hétérogène</i>	390
<i>La re-création par l'écriture</i>	392
3.3. Les personnages intermédiaires.....	396
<i>Les agents hybrides</i>	396
<i>Médiateurs entre les vivants et les morts</i>	399
<i>Le narrateur, vecteur du récit</i>	401
En guise de conclusion.....	406

CONCLUSION	
<i>Expérience et expérimentation</i>	407
<i>Les obstacles à notre interprétation</i>	409
« <i>A Wild Lit Chase</i> », <i>expérimentation exogénétique</i>	411
REPERES CHRONOLOGIQUES ET BIOBIBLIOGRAPHIQUES.....	415
BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE.....	421
I. Œuvres de Furukawa Hideo	
1. Livres.....	421
2. Sélection de textes non édités en livre.....	424
3. Traductions en langues étrangères	428
II. Études critiques sur Furukawa Hideo	
En japonais	430
En langues occidentales	432
III. Œuvres ou ouvrages critiques d'autres auteurs	
En japonais	433
En langues occidentales	435
IV. Études critiques sur la littérature post-catastrophe au Japon	
En japonais	435
En langues occidentales	438
V. Autres ouvrages de référence	
En japonais	439
En langues occidentales	440
INDEX DES ŒUVRES CITEES DE FURUKAWA HIDEO	444
TABLE DES MATIERES.....	446

*

Liste des principales œuvres de Furukawa publiées entre mars 2011 et mars 2021	20
Liste des études sur les textes post-catastrophe de Furukawa (en japonais)	46
Liste des études relatives à <i>Ô chevaux</i> (en langues occidentales).....	49
Liste sélective de romans post-catastrophe	55
Liste d'études collectives (en langues occidentales).....	81
Résumé d' <i>Ô chevaux</i>	88
Résumé succinct de <i>Seikazoku</i>	91
Tableau des séquences narratives d' <i>Ô chevaux</i>	93
Résumé de <i>Dogmother</i>	217
Schéma temporel du récit : <i>Kaerenu ie</i> et <i>Dogmother</i>	258
Résumé d' <i>Aruiwa Shura</i>	310
Tableau des chapitres d' <i>Aruiwa Shura</i>	330
Tableau du processus de publication d' <i>Aruiwa Shura</i>	334

Annexes

Remerciements

Je remercie chaleureusement Morgan François, lecteur de Furukawa Hideo, mais non japonophone, pour sa relecture très attentive de ces traductions françaises.

AVERTISSEMENT

Les traductions qui sont ici présentées sont plutôt littérales pour respecter les caractéristiques du texte original. Nous avons choisi cette option pour essayer de rendre au mieux la valeur expérimentale du texte japonais, dans le cadre d'un travail académique.

TABLE DES MATIERES

Annexe 1

Traduction d'extraits de la chronique sur l'écriture des romans :
Shôsetsu no dêmontachi (Les démons du roman) (2013)

Présentation.....	453
Chapitre III : le 22 mars 2011.....	455
Chapitre IV : du 22 au 23 avril 2011	464
第三回 二〇一一年三月二十二日.....	470
第四回 二〇一一年四月二十二日から二十三日.....	477

Annexe 2

Traduction des nouvelles : « Pûra » (2009) et « Pûra ga modoru » (2011)

Présentation.....	483
Poola	485
Retour de Poola	488
プーラ	492
プーラが戻る.....	494

Présentation

De janvier 2011 à juin 2013, Furukawa rédige tous les mois sans interruption un article de réflexion portant sur le roman sous forme de chronique pour le magazine culturel *SWITCH*¹. L'ensemble des articles est édité en livre fin 2013 et s'intitule *Shôsetsu no dêmontachi = Places Full of Demons* (Les démons du roman)². Le livre se compose de trois parties qui suivent un ordre chronologique : « Nisenjûichi nen » (L'année 2011) ; « Rengoku hen » (Purgatoire) ; « Démon sureiyâ » (Pourfendeur de démon)³. Les articles ont pour titres leurs dates d'écriture. La majorité d'entre eux est rédigée en deux jours dans la deuxième moitié du mois. Dans l'avant-propos, l'auteur note son intention initiale : écrire « un essai sur la création de romans » (*shôsetsu no sôsakuron*)⁴, en se basant sur sa propre expérience. Cependant, la survenue de la catastrophe, peu après le début du projet, a fini par transformer l'écriture d'un essai en « chronique d'un certain "écrivain" qui a vécu de janvier 2011 à juillet 2013 »⁵. L'écriture est en effet très différente entre la première partie datée de 2011, proche du documentaire sur les travaux en cours de l'auteur, et la dernière partie qui s'étend d'août 2012 à juin 2013, plutôt orientée vers l'essai critique et fictionnel. Nous en avons extrait deux chapitres écrits respectivement le 22 mars 2011 et les 22 et 23 du mois suivant. Ils donnent un aperçu des réactions de l'auteur dans la période qui suit immédiatement la catastrophe, et font écho aux œuvres de fiction publiées parallèlement, notamment *Ô chevaux*.

¹ Les textes sont publiés dans les numéros de mars 2011 à août 2013 sans interruption. Notons que *SWITCH* est un magazine et non pas une revue littéraire, qui présente des artistes contemporains dans différents domaines comme la musique, le cinéma, la littérature.

² Furukawa Hideo, *Shôsetsu no dêmontachi* 『小説のデーモンたち = Places Full of Demons』 (Les démons du roman), Tokyo : Switch Publishing, décembre 2013. (Extraits traduits, p. 34-53.)

³ 「二〇一一年」 「煉獄編」 「デーモンスレイヤー」 *Ibid.*, p. 1-3.

⁴ 「小説の創作論」 *Ibid.*, p. 4.

⁵ 「二〇一一年一月から二〇一三年七月を生きた、ある一人の“作家”のクロニクル」 *Ibid.*, p. 5.

Chapitre III : le 22 mars 2011

À partir de maintenant, je vais manquer à ma parole donnée à M. Sugawara de *SWITCH*. Je lui ai promis de consacrer deux jours à ce manuscrit comme pour le numéro précédent et de le lui envoyer à la date limite prévue. Mais je l'aurai fini en un jour. Le manuscrit sera rendu un peu plus tôt que le délai fixé ensemble. Il m'est impossible d'attendre quelque chose (à savoir l'évolution des situations concrètes). Pour moi le 22 mars matin. La pression intérieure augmente. Je ne peux pas ne pas écrire.

J'ai pensé plusieurs fois que le tigre était en paix.

Ce tigre-là. J'écrirai aussi son nom ici. Suntik. Né dans un zoo en République tchèque, arrivé au Japon à l'été 1995, depuis lors ayant vécu toute sa vie à Ueno, le tigre mâle de Sumatra, Suntik, s'est éteint le mois dernier. J'ai écrit à son sujet. La dernière fois, j'ai écrit cet incident en l'inscrivant sans doute au plus profond de mon cœur. Je n'ai pas écrit son nom. Comme ce texte, *Les Démons du roman*, est tellement sur le vif – rien n'y est fictif –, je dois continuer à réfléchir avec rigueur dans quelle mesure j'inscris ou non un "vrai nom", sans distinguer l'homme ou l'animal. Avec rigueur ou avec sincérité. Peut-être bien avec cette dernière, car l'éthique plus que la logique est le moteur de mon jugement. Donc certainement avec sincérité. J'ai ainsi jugé dans ce paragraphe aussi (à cet endroit, de cet incipit, de ce manuscrit, de ce numéro). C'est un jugement à l'envers. Suntik. Je pense que c'est bien que tu aies pu partir sans subir le tremblement de terre.

En ce moment, le zoo d'Ueno est fermé.

Où étais-je le 11 mars 2011 ? À Kyoto. Dans la ville de Kyoto. C'était un voyage de repérage, j'avais l'intention d'aborder dans cet article des *Démons du roman* la relation entre la rédaction de roman et les repérages, le rapport entre les actions réelles et « ce qui s'écrit », et enfin le sens des échanges avec le terrain = la réalité pour l'écrivain. Tel était le plan. J'avais préparé deux ou trois topiques à l'intérieur de ce grand projet. Mais je l'abandonne pour l'instant. En mettant tout cela au rebut pour le moment, je dois rédiger un documentaire. Il y a là une nécessité et aussi un essai sur la création. Il n'y aura peut-être que l'essai sur la création. Tout ce qu'un écrivain choisit face à une situation n'est que création (ou créature).

C'est-à-dire, s'il peut ou non substituer en toute sérénité « l'expression en tant qu'écrivain » à la vie. Quelles que soient les circonstances. S'il ne le peut pas, alors il n'est pas écrivain. Il est bien sûr aussi pertinent de juger, à ce moment-là, qu'« il suffit de

vivre en tant qu'homme », en abandonnant un métier tel que celui d'écrivain. Je n'ai pas besoin de raisonnement juste.

Je n'insisterai que sur ce point. Le raisonnement juste est inutile. J'ai l'impression qu'une bataille autour de lui a commencé depuis le septième jour environ après la survenue de cet énorme séisme. Je trouve cela stupide. Il suffit que chacun juge à sa manière. Et puis j'espère que ce que je viens de formuler ainsi ne se transforme pas en "raisonnement juste".

Ce jour-là, je me trouvais dans la ville de Kyoto. C'est par les éditions spéciales des journaux que j'ai appris qu'il s'était produit un séisme de magnitude 8,8 au large de la côte Pacifique dans la région du Tōhoku, provoquant un grand raz-de-marée à plusieurs endroits. Et en plus, c'était en regardant à la dérobée des journaux que des inconnus tenaient entre leurs mains sur un quai ou dans le métro de la ligne Karasuma. En descendant du métro, j'ai immédiatement cherché un téléphone public et appelé mes parents à Fukushima. J'ai réussi à les avoir. Ma famille était saine et sauve. Il semblait que la maison avait subi des dégâts. À partir de ce moment-là, le cours du temps a changé. Bientôt, la magnitude sera révisée à 9,0 et la liaison téléphonique avec ma famille sera coupée.

Mais le problème, c'est le jour même. Cette nuit-là pour être plus précis. Après avoir achevé un rapide travail – repérage –, je reviens à l'hôtel. En réalité j'ai pris un taxi pour retourner à l'hôtel et j'ai aperçu les nouvelles, une télévision étant installée à l'intérieur de la voiture. Les images surpassaient l'imagination. À partir de ce moment-là, je n'ai regardé rien d'autre que les nouvelles dans la chambre.

Je dois écrire sur un démon personnel. Mon démon personnel qui a fait son apparition cette nuit-là et les quelques jours suivants. Quoique j'aie perdu la perception des dates ou du nombre de jours. Il n'y a guère de sens d'écrire sur la situation générale (même si ce n'est pas insignifiant). C'est un topique sur la situation locale. En outre, un topique en tant qu'essai sur la création.

Ce qui me faisait souffrir il y a un mois, me forçait à une réflexion très profonde, c'est le roman *Les Asies noires* que je publie comme feuilleton dans un mensuel. J'ai évoqué ce sujet en détail la dernière fois. Ainsi que le moyen de faire une percée pour sortir de l'impasse. Et aussi l'espoir que j'aurais trouvé. Depuis bien avant mon départ pour Kyoto, j'avais amorcé la rédaction d'un nouveau chapitre des *Asies noires* pour le numéro suivant. Comme il faut un sous-titre pour chaque chapitre, je l'avais noté au début. Je reproduis ici ce sous-titre maintenant effacé : « Il n'est pas certain que la terre demeure immobile ».

C'est un plan que j'avais depuis longtemps, mais je pensais provoquer un énorme séisme sur l'île de Bornéo (l'île de Kalimantan) qui constitue la scène principale de ce roman. Précisément dans le chapitre à remettre pour ce mois de mars. J'avais déjà introduit les indices préparatoires dans un chapitre antérieur. Le tremblement de terre était absolument indispensable à ce récit du sous-sol et de pétrole. Le mois dernier, je m'étais résolu à écrire *Les Asies noires* en le considérant comme une œuvre ratée, en y incluant même sa faillite sans la dissimuler, pourtant mon propos ne visait pas l'« absence totale de plan ». Sinon, le récit lui-même serait abandonné. Le dynamisme n'est pas à chercher là.

Puis ce soir-là.

Je regarde les nouvelles de l'énorme séisme. Ou plutôt, je regarde la confusion des nouvelles. Le chaos des informations. En une ou deux heures à peine, ma volonté – la mienne en tant qu'auteur – s'est déjà raffermie. Je n'écrirai plus *Les Asies noires*. Je l'interromps avec le numéro actuellement en vente. J'arrête... je le laisse tomber. Une évidence. L'histoire d'un tremblement de terre, comment pourrais-je l'écrire ?

C'était une décision simple. Il n'y avait même pas de choix à faire. Et pour comble, si vous lisez le dernier article des *Démons du roman*, vous voyez ce que j'ai écrit à la fin. Moi, qu'est-ce que j'ai fini par écrire ? Toi, qu'est-ce que tu as prédit ?

« Pourtant la possibilité d'un échec ne disparaîtra jamais pour *Les Asies noires*. C'est parce que la "maison" peut s'effondrer. »

Toi, Furukawa, pourquoi ces mots si affreux, si inhumains, si cruels ?

Toi, comment peux-tu présenter tes excuses aux nouvelles à l'écran et les réfuter ?

Alors que la maison, les maisons sont en train de s'écrouler, de disparaître.

Je me couche tard dans la nuit. Je me lève de bonne heure. Les nouvelles sont entrées dans une phase plus insupportable. Des combinats qui brûlent. C'est du pétrole. L'œuvre du pétrole. Séisme puis pétrole. Je me renseigne sur l'état du service des Shinkansen. Je coupe court le voyage de repérage. Je n'ai pu réserver qu'un billet de première classe. Ce chemin de retour, comment était-il ? Seule subsiste en moi « l'impression désagréable ». Soit un sentiment jamais verbalisé auparavant. Soit plutôt son intensité et sa durée portées à un niveau jamais verbalisé. J'étais encore optimiste à ce stade. Cette intensité-là serait encore démultipliée, cette durée-là continue encore maintenant, le 22 mars, largement au-delà de mes prévisions. Mais c'est seulement depuis hier ou avant-hier que j'arrive à penser en date, et c'est au septième jour que j'ai commencé à prendre conscience du nombre de jours depuis la survenue du tremblement de terre – le 11 mars.

Or j'ai un souvenir très intense des jours de la semaine.

C'était samedi.

Que je suis rentré à Tokyo. Le train rapide de la Japan Railways qui d'habitude ne dessert pas la gare de mon quartier le week-end, s'y est arrêté en raison d'un plan de circulation exceptionnelle. C'est pour cette raison entre autres que mon retour à la maison s'en est trouvé facilité. À l'intérieur, c'était l'horreur. Trop de livres et de CD. Par exemple le boîtier d'*OK Computer* de Radiohead était cassé, les morceaux dispersés, le disque avait disparu. En entrant dans mon bureau de travail, j'ai vu l'ordinateur par terre, tombé sur le côté, l'écran cassé. J'ai échangé mes pantoufles contre des chaussures de sport, et je me suis mis à enlever d'innombrables débris de verre de toutes tailles dispersés ici et là. J'ai remis l'ordinateur sur le bureau et j'ai pu le rallumer, ce qui m'a surpris. L'écran d'un iMac étant couvert d'une feuille de verre qui sert à la fois de protection ou de filtre, elle seule était gravement endommagée. L'ordinateur a démarré sans problème. J'ai également pu le connecter à internet. J'avais reçu différents mails. À cet instant, j'ai éprouvé un réel soulagement.

Après avoir à peu près rangé l'intérieur, j'ai allumé la télé. Elle aussi avait été renversée, mais elle fonctionnait. Elle montrait les dernières infos : quelque chose avait explosé à la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi. Ce quelque chose était le bâtiment-réacteur, et ce terme technique "*bâtiment-réacteur*" se transformerait bientôt en terme du quotidien.

Les cinq heures ce samedi soir après que j'ai vu ces images. Puis les cinq heures dimanche jusqu'à l'annonce d'une coupure planifiée de courant dans la zone métropolitaine – mesure expliquée alors comme une coupure par roulement. Ou encore les six heures si l'on veut. Ou bien les sept heures. Puis ce temps de mardi avant six heures du matin jusqu'à peu avant midi, la désignation de la zone de confinement à l'intérieur des habitations, dans le département de Fukushima, pour la protection contre les substances radioactives. Ce temps-là jusqu'à l'annonce du Premier ministre et du secrétaire général du cabinet. Combien de kilomètres de circonférence, la question concerne directement la zone où vivent mes parents. C'est trop réel. Vingt kilomètres, trente kilomètres, depuis ce mardi-là. Mais je n'ai pas été « apaisé un moment » pour autant parce que le lieu natal y avait échappé. Pendant ce temps, je ne faisais que prier. D'ailleurs, combien de lieux donc avais-je visités en réalité dans la région touchée par le grand raz-de-marée ? Pour écrire *La Sainte Famille* qui met en scène les six départements du Tôhoku, combien de lieux ?

Une image de la côte Pacifique du département de Miyagi, montrant une route surélevée qui s'est affaissée.

Je connaissais cette route.

J'avais déjà marché là.

Quel jour je l'ai reconnue sur l'écran de télé ? Cela ne me revient pas.

Moi... j'écris un peu trop sur la situation générale. Ce texte n'est pas un documentaire sur la situation générale. Mais sur la situation locale, la situation individuelle (de ma personne). Ne l'oublie pas, Furukawa, ne l'oublie pas. Pendant ce temps-là, la liaison téléphonique avec chez mes parents a été rétablie après quelques jours. Pendant ce temps-là, j'ai reçu une proposition d'une agence de presse pour un article, je n'ai pas hésité une seule seconde avant de l'accepter. Mais j'ai continué à m'interroger jusqu'au début de la rédaction : « Y a-t-il des mots que je puisse écrire ? » Était-ce dimanche ? Y a-t-il des mots valables dans un tel moment ?

Il y en a.

C'est la conclusion.

Mais ce ne sera pas un roman.

C'est aussi la conclusion.

Le roman est ce que je projette, expédie vers un objectif plus lointain, et non ce que je livre maintenant, ici. Arriverai-je à écrire les mots destinés à « maintenant » ?

Non, pas d'arriver à écrire, mais d'écrire.

Que feras-tu des *Asies noires* ?

J'arrête bien sûr.

La date limite de manuscrit est le 20, tu sais ?

Et alors ? Avant tout, le combien sommes-nous « maintenant » ?

Je ne cesse de me poser des questions et d'y répondre. Soit QQQQQQQQ & A. Peu de réponses. Pendant ce temps-là, j'ai aussi reçu une proposition pour un roman. Une nouvelle pour collecter des dons en argent. À cette demande, j'ai répondu : je ne sais pas si je pourrai écrire. Cette réponse exprimait mon sentiment : « Comment je peux écrire ! ». En retour ceci : « Entendu. Contactez-nous s'il vous plaît dès que vous le pourrez ».

Mais c'est pas possible d'écrire ! ai-je crié dans le vide.

Un ou deux jours plus tard, je ne sais plus exactement, quand j'ai regardé ma boîte mail le matin, il y avait un message adressé aux participants de ce projet caritatif. Il y avait un autre adressé à moi seul. En le parcourant, un titre me vient à l'esprit en une ou deux minutes. Pas le temps de rédiger une réponse. Je prends le petit déjeuner (il le faut,

celui qui peut se nourrir doit le faire, puisqu'il y a des gens qui ne le peuvent pas du tout alors qu'ils le voudraient), puis j'achève une nouvelle de dix pages en une heure et demie. Je l'envoie. C'est-à-dire, je la remets à l'éditeur.

Quelque chose est en train de se produire. Qu'est-ce qui se produit ? Je n'arrive pas à l'analyser.

Je sors le manuscrit des *Asies noires* et efface le titre du chapitre en le barrant avec un trait rouge. Je supprime le titre déjà fixé : « Il n'en va pas ainsi que la terre demeure immobile » pour en formuler un nouveau. Je confère au chapitre un titre provisoire.

Je me mets à écrire la suite.

Je me suis mis à écrire la suite.

Quel jour sommes-nous aujourd'hui ?

Pendant ce temps-là, qu'est-ce qui s'est passé d'autre ? J'ai également écrit un manuscrit périodique. Qui diffère du roman. Un texte plutôt proche de la critique. Pour ce manuscrit, j'ai lu un peu *L'Invention de la solitude* de Paul Auster. Une relecture. Peut-être une deuxième relecture. Le texte d'Auster, dans cette œuvre, en même temps que la traduction précise de Shibata Motoyuki, était efficace. Je veux dire par rapport à moi. Le texte presque non-fictif avant qu'Auster, poète et traducteur, ne devienne tout à fait romancier avec ce qu'on appelle « La Trilogie new-yorkaise », disons dans une période de transition des vers à la prose (qui n'est pas de la poésie en prose). J'ai cru comprendre la raison pour laquelle son texte faisait effet. À savoir la littérature en soi possède – comme une évidence – un pouvoir. Je n'ai pas non plus de doute sur ce point. Pendant ce temps-là, quelles autres formes d'expression m'ont montré leur efficacité ?

La musique.

La musique est extraordinaire.

Pour le moment, je ne sais dire les choses que de manière banale. Je ne sais non plus écrire que telle musique est (était) extraordinaire, en citant des noms d'artistes ou titres. Parce que l'effet de la musique est lié à la mémoire d'un individu, à la vie de chacun, et son pouvoir est probablement caché. Or, il est impossible de fermer l'oreille – bloquer l'ouïe par la pensée s'accompagne d'une difficulté considérable – le son en général « y entre une fois diffusé ». Est-il possible de donner cette fonction aux mots ? Est-ce que je peux m'approcher très près de cette fonction avec les mots qui s'écrivent et se lisent ?

Revenons un peu sur *L'Invention de la solitude* d'Auster. Dans cette œuvre, il peint la mort de son propre père. Il peint « ce qui commence, ce qu'il comprend » de cette mort.

Puis il se peint lui-même en tant que « A » à la troisième personne et le père-enfant universel. Il écrit ainsi finalement sans intention.

Je passe un coup de fil chez mes parents. C'est la nuit. De quel jour est cette nuit ?

Chose très rare, c'est mon père qui décroche.

Il m'a dit qu'il avait lu le journal. L'article que j'ai envoyé à l'agence de presse a aussi été publié dans le journal local du département de Fukushima.

Mon père m'a dit qu'il en était heureux. Il l'a dit avec l'accent de Fukushima. C'était une conversation brève.

La relation de père à enfant est un problème qui m'a toujours préoccupé, durant les quarante-quatre ans de ma vie. Je viens d'écrire volontairement un « problème ». Mais je ne l'ai presque jamais traité comme sujet principal dans mes romans. Parce que... c'est différent. Sinon l'expression appelée roman deviendrait un « médium facile ».

Cependant.

Je passe à l'essai sur la création. J'ai cette fois-ci abordé la situation locale de façon trop microscopique. Dans ce texte (ce texte, lui aussi), je dois m'employer entièrement à la recherche d'un effet en tant qu'essai sur la création. Voir la situation locale mais de manière macroscopique. Observer par exemple en changeant d'angle. Pour changer d'angle, solliciter l'aide des autres. Ces "autres" peuvent simplement être des mots. Des livres lus, des citations tirées d'eux, ou encore des bandes d'enregistrement vocal. Des sources sonores de ce genre.

J'ai changé le sous-titre des *Asies noires*.

J'étais décidé à poursuivre sa rédaction autant que faire se peut.

Je n'ai pas infléchi ma résolution de ne plus écrire l'histoire du tremblement de terre, puisque je ne peux pas. C'est-à-dire, j'ai jeté le plan. J'ai mis au rebut le plan préparé sans abandonner le récit. Je me risque alors à un état proche de « l'absence totale de plan ».

Ce qui me reste est le manuscrit de plus de mille cent feuillets écrits jusqu'à présent.

Le récit existe, du moins jusqu'à cet endroit.

Je n'ai pas d'autre choix que d'avancer à partir de là. Non, pas d'arriver à avancer, mais d'avancer.

J'ai ensuite pensé que « la pièce » s'arrête là. Que c'est une grande pièce ou des « pièces » jointes (reliées par des portes ou des couloirs) du roman nommé *Les Asies noires*. J'avais comparé un roman à une maison. Je ne crois pas qu'il y ait une erreur déterminante dans cette comparaison. Pourtant, je commets des erreurs comme cela m'arrive toujours.

La maison dans toutes les cultures ne relève pas d'une même intention architecturale selon un même mode de construction, une méthode de pensée. À un moment donné pendant ces quelques jours, j'ai ouvert un livre du critique Shûichi Katô. Ce sont des mots des "autres". On peut y lire ceci. L'architecture dans la culture japonaise se fonde essentiellement sur la partie. Elle est surtout une construction par agrandissement. Il y a une pièce, on y ajoute une autre, encore une autre, ainsi de suite –, ce qui forme le tout. Le tout correspond, donc, à la maison.

Il existe une telle façon de bâtir.

La pièce qui « existe » déjà engendre la maison.

Cette méthode, si je l'essaie ?

Ne pourrais-je ainsi construire *Les Asies noires* ? Plutôt, je le construis.

L'architecture occidentale n'est pas la seule architecture. Il existe des moyens. Il existe quelque chose. On peut apprendre cela si l'on essaie. Là. Il y a là, tout autant, une vision macroscopique sur une situation locale. C'est une période d'épreuve qui m'attend. Pourtant, faire des tentatives suscitera un nouvel essai sur la création, étayé sur la connaissance par expérience. Il suffit alors de tenter, et je dois subir une épreuve. C'est (ce fait est clairement) un devoir.

C'était, je crois, le huitième jour, peut-être, depuis la survenue du séisme. J'ai vu M. Sugawara de *SWITCH*, ayant conscience du chiffre huit. En parlant du séisme qui s'était produit quelques jours auparavant, d'intensité légèrement supérieure à 6 dans le département de Shizuoka (la ville de Fujinomiya), il a dit : « Le tremblement de terre de la semaine dernière... », et j'ai corrigé : « C'est cette semaine ». À ce moment-là, j'ai su que tout le monde était perdu dans les dates. Tous ont perdu le repère tel que le jour ou la semaine, etc. À peine l'ai-je compris, j'ai éprouvé un soulagement pour la deuxième fois depuis mon retour à Tokyo du voyage de repérage, pour la première fois depuis la survenue de l'accident à la centrale nucléaire de Fukushima.

Le manuscrit des *Asies noires* du mois de mars, je l'ai envoyé à l'éditeur le 20.

À présent à la date du 22, pas une seule chose "résolue" à la centrale nucléaire, pas encore.

Le zoo d'Ueno est toujours fermé.

Tout de même, je présenterai, raconterai, un seul des topiques des *Démons du roman*, que je comptais aborder. Je vous demande de m'écouter. De lire. C'est à propos des chiens de prairie. Eux qui vivent dans les prairies en Amérique du Nord (dans d'immenses régions de plaine marécageuse), ne font pas partie de la famille des chiens, mais des

écureuils. Ils sont nommés chiens simplement parce que leur cri « ressemble à celui du chien ». Comme ce sont des écureuils, ils vivent naturellement dans les arbres. Ils habitaient dans la forêt. Or, suite à un changement brusque dans leur milieu environnemental, la forêt a disparu et enfin la plaine... pour ne rester que la prairie. Alors, ces écureuils, comment ils ont fait ? Ils ont creusé des trous sous terre. Ils ont creusé des tunnels, des nids complexes sous terre, et ils ont choisi d'y vivre en groupes.

La taille de cette "troupe" peut atteindre parfois plusieurs milliers d'individus.

Les nids sous terre sont complexes, on les qualifie aussi de ville souterraine.

Je vous demande d'imaginer l'aspect de leurs tunnels. Pour avoir quelque chose de semblable à « cet aspect », j'imagine de façon arbitraire des arbres touffus dans la forêt que l'on retourne pour les enterrer dans le sous-sol. Oui, ces écureuils ont transformé le souterrain en forêt. Ce renversement. Entre ce qui existe et ce qui n'existe pas, entre sur terre et sous terre. Je pense que le repérage d'écrivain consiste à connaître le terrain de cette manière.

C'est possible.

Encore un mot. Eux, chiens de prairie, ont réagi à un changement aussi brusque que la disparition totale de la forêt. Si l'on ne considère pas cela comme une forme d'espoir, que peut bien être l'espoir ?

Chapitre IV : du 22 au 23 avril 2011

Suis-je capable de créer à nouveau un réceptacle au roman ?

Je ne cesse de réfléchir à ce qu'est l'élaboration. Je continue à écrire un manuscrit. J'ai écrit le dernier article des *Démons du roman* le 22 mars. L'écriture était une sorte d'exorcisme. Un mois a donc passé. Pendant cette période d'un mois, ou plutôt pour toute la période depuis le 11 mars comme objet, j'ai interrogé vraiment beaucoup de personnes : « Trouvez-vous longue ou courte cette durée d'un mois (cette période) jusqu'à aujourd'hui ? » Personne ne savait alors que répondre. C'est bien cela, un mois n'est pas un mois. Puis, moi qui pose cette question, ai-je une réponse quelconque ou une réponse exemplaire ? Aujourd'hui, soir du 22 avril, j'inaugure une exposition avec l'illustrateur Kiyoshi Kuroda. Il a dessiné la couverture de mes livres, *LOVE* et *MUSIC*, ainsi que l'édition en poche de *Godstar*. Cette exposition à quatre mains est une spatialisation, un des fruits du travail commun que nous avons monté à partir de zéro depuis janvier, en se lançant mutuellement les mots et les images (dessins). À propos de la collaboration, de sa signification pour moi écrivain, j'en parlerai plus loin, s'il y a la place. Le problème est que je ne pourrai pas m'empêcher, ce jour de l'inauguration également, de m'interroger sur la brièveté ou la longueur de cette période – le “temps” d'un mois ou depuis le 11 mars.

C'est parce que le titre de cette exposition est : « Le Monde où les routes goudronnées ont disparu ».

C'est moi-même qui l'ai intitulée ainsi.

J'ai transmis cette phrase à M. Kuroda le 8 janvier de cette année. Par mail.

Puis, après avoir achevé le texte précédent des *Démons du roman*, je me suis rendu dans la région de Hamadôri dans le département de Fukushima. Je suis entré dans la région sinistrée. J'ai vu les dégâts causés par le grand raz-de-marée. Et les constructions en pierre et les charpentes métalliques et des routes asphaltées y ont été détruites, emportées, arrachées de l'endroit où elles devaient être, par la puissance de destruction proprement colossale, le bitume ayant disparu des routes. C'était un monde où les routes goudronnées ont disparu. Littéralement.

Encore. Encore une mauvaise prédiction.

Mon imagination ne fonctionne-t-elle que pour une telle chose ? Ne contribue-t-elle qu'à une chose pareille ?

Le 22 du mois dernier, après avoir terminé et remis le texte des *Démons du roman* à l'éditeur, j'ai été délivré de mon obsession qui ne pouvait être qualifiée que de "chaos". J'ai vraiment éprouvé ce sentiment. J'ai trouvé l'espoir et essayé d'avancer dans cette direction. Or, j'ai entendu une voix. Peux-tu écrire des romans ? Y a-t-il assez de créativité dans l'imagination de romans, qui mérite d'être transmise aux autres ? Recueillons cette voix avec plus de précision – avec les nuances. La voix a dit : « dans ton imagination de roman ». Elle a dit obstinément avec persistance : « dans ton imagination, Furukawa ». La visée de la critique était un livre en particulier. C'était, alors concrètement, un certain livre. Le roman du Tōhoku que j'avais publié en 2008 – roman justement des six départements du Tōhoku, *La Sainte Famille*. Ce *mega novel* dont le manuscrit a atteint deux mille feuillets.

Le roman terminé me fait revenir à lui.

La maison construite, achevée depuis longtemps (qui plus est une cathédrale, un grand temple), m'appelle.

Je ne peux écrire ici les détails. Du point de départ de cette action jusqu'au point final qui pourrait peut-être exister. Parce que je suis en train d'écrire tout cela dans un autre manuscrit. Et ce manuscrit même est celui que je continue à travailler à présent, en tant qu'objet de l'élaboration en question. Je parlerai donc simplement par allégorie. Primo, le démon est exorcisé. Secundo, je n'avais alors que mon esprit pour juger s'il était permis d'écrire des romans comme avant. Si cela m'était possible. Autant dire, si je pouvais consentir à écrire avec insouciance. Tertio, non, c'est-à-dire je ne peux pas écrire.

Dans ce cas.

Je n'ai qu'à me débattre, tâtonner. Où est le chemin ?

La dernière fois, j'ai noté que j'étais à Kyoto le 11 mars pour un voyage de repérage, mais j'ai décidé de renoncer à la rédaction du roman que je devais commencer en me fondant sur ce voyage. Je ne peux pas. La dernière fois, j'ai déclaré avancer dans le roman-feuilleton *Les Asies noires* avec une volonté nouvelle de le poursuivre absolument, mais j'ai décidé de le mettre en pause. Ce n'est pas une interruption, mais je ne peux pas pour le moment. J'ai annulé les deux romans (« travail » appelé rédaction). Je me suis rendu dans la région sinistrée dans le département de Fukushima, ayant obtenu le soutien d'une maison d'édition. Ce n'était pas une action bénévole, ni un acte de "bonne volonté". Mais il me fallait voir. Et il me fallait soit recevoir soit sentir des choses invisibles, c'est-à-dire des substances radioactives. Arriverai-je à transformer cela – l'expérience et ce qui la dépasse – en mots ? Arriverai-je à introduire ces mots dans une dimension de

roman (un aspect ou un toucher de roman, je ne peux que qualifier ainsi provisoirement) ? Le toucher, c'est cela. Suis-je capable de créer à nouveau un réceptacle au roman ? Suis-je capable de racheter le crime de *Seikazoku* ?

Qu'est-ce que cette dernière phrase ? C'est un sujet qui ne doit pas être interrogé ici, mais là-bas. L'ici signifie ce texte, *Les Démons du roman*, le là-bas, le manuscrit toujours en cours d'élaboration. Puis qu'est-ce que l'élaboration ? Examiner sous tous les angles le karma autour de l'acte d'écrire, se blesser, être blessé pour toujours. Anéantir néanmoins le genre de sentimentalisme en cherchant à avancer au bout des hésitations, du chaos, du recul.

Supposons que le sens du beau ne se reflète pas dans le "récit", mais dans son réceptacle. Mais le sens du beau lui-même peut être altéré. Est-il alors possible en théorie de le façonner comme de la poterie ? D'autre part, ce travail correspondrait-il en pratique à l'élaboration ? Ou non ?

Je crois qu'il en sera ainsi.

Je crois aussi m'accrocher à ce qui doit être ainsi.

Nous sommes déjà le 23 avril. Hier soir, j'ai participé à l'inauguration de l'exposition, « Le Monde où les routes goudronnées ont disparu ». L'espace d'exposition était satisfaisant même d'un point de vue objectif. Les visiteurs étaient aussi nombreux. Par la nature de l'événement, exposition à quatre mains avec M. Kuroda, j'ai passé la plupart du temps à échanger des salutations avec des personnes que je rencontrais pour la première fois. Une ou deux heures après l'ouverture, Mme Adachi de la rédaction de *SWITCH* et Mme Miyako qui en est la directrice artistique sont venues et je me suis entretenu de même avec elles. Je suis en bons termes avec Mme Adachi, nous travaillons ensemble depuis la collaboration pour le magazine *Coyote*, mais je ne connaissais Mme Miyako que de nom. Bref, je la rencontre pour la première fois. Nous avons évoqué le fait que nous habitons le même quartier à Tokyo, puis la conversation s'est portée sur ce texte des *Démons du roman*. Je lui ai dit que je remettrais le manuscrit le lendemain. Une chose étrange s'est alors produite. Pourquoi est-ce que je me trouve dans cet endroit, écarté de là-bas ? me suis-je demandé. C'était une sensation de dissociation presque trop simple. Pourquoi je me trouve écarté de ce texte-ci ? Pourquoi je me trouve également écarté de ce manuscrit-là ? Ensuite, je me heurte à l'évidence que ce nom de Mme Miyako est identique au nom de cette baie-là dans le département d'Iwate, de cette ville-là, bref, identique à ce nom de lieu, alors que j'enterre provisoirement le sentiment qui naît sur

place. J'ai quitté la salle d'exposition peu avant la fin de la réception. Chez moi, je vide une autre canette de bière.

Alors surgit la négation de soi. La négation de soi comme une pluie torrentielle. Pourquoi suis-je ici ? Pourquoi ne suis-je pas là-bas ?

Selon la météo, la pluie tombera à verse un peu partout aujourd'hui, 23 avril. En particulier du côté du Pacifique, à l'Ouest comme à l'Est du Japon. Selon la météo, des pluies violentes s'abattront ce soir, accompagnées d'orages, le vent soufflera aussi par rafales sur la côte Pacifique de la région du Tōhoku. Il me vient à l'esprit des images diverses. Des visages de paysage, des figures de choses artificielles et des têtes d'animaux. Aussitôt que je me suis forcé à me coucher, j'apprends qu'il y a eu une réplique d'intensité un peu inférieure à 5 à Hamadōri dans le département de Fukushima. Je l'apprends au réveil.

Ce matin.

L'année 2011, le 23 avril.

Je vois que le moi écrivain capable d'écrire des romans est loin d'être préparé. Je vois intimement qu'il me manque des munitions plutôt que de préparation. Je ne peux rien pétrir, ni cuire. Je suis incapable de créer un réceptacle pour accueillir le "récit" et avant tout je n'ai pas besoin de "récit". Pourtant, je ne peux que partir d'ici. Je ne peux, je ne pouvais que partir d'ici, quels que soient le jour et l'heure.

Je vais aborder la collaboration. « Le Monde où les routes goudronnées ont disparu » était ma deuxième exposition cette année. La première a eu lieu en mars, un travail de coopération avec le peintre Keisuke Kondō. Il s'agissait également d'une exposition à quatre mains. Mais, sans nous limiter à une présentation en galerie, nous l'avons développée aussi dans la revue *Carnet d'art*. Les dessins étant déjà achevés, j'ai écrit une nouvelle, inscrit des caractères à la "main" sur des planches en bois, tout cela a été pris en photos, composé et présenté sur plusieurs pages dans la revue. Le titre est : « Conte illustré d'horreur de l'Est ». Nous avons terminé début mars la dernière vérification de ce travail pour la revue. La mise en vente de *Carnet d'art* était le 17 mars, l'exposition à la galerie était prévue à partir du 19 mars (samedi).

Puis il y a eu ce jour-là.

Il y a eu le 11 mars.

Après une discussion avec M. Kondō et le galeriste M. Yagisawa, nous avons reporté l'exposition. Celle-ci est intitulée : « Conte peint d'horreur de l'Est ». Nous l'avons reportée, non pas annulée.

À un moment donné, nous avons décidé de la présenter en la décalant d'une semaine pour le samedi suivant (le 26 mars). M. Kondô a pris en charge la préparation essentielle de l'exposition elle-même, mais de mon côté j'avais aussi un travail important. C'était d'inscrire à nouveau des caractères manuscrits. Les inscrire à l'intérieur de l'œuvre. Huit textes d'environ une centaine de caractères.

Pour ce qui est du processus, il a été fixé début mars.

Aussi a-t-il été décidé pour le tout premier caractère que j'écrirais de cette "main". C'était un caractère chinois. La mort, le premier caractère de la phrase : « Les herbes qui meurent »¹.

Écrire cela, le fait d'écrire cela.

Je l'ai écrit.

Il n'est pas question de fuir. Je ne pouvais que partir de là, à cette heure-là de ce jour-là. Pourtant, je peux dire une chose. Seul, je n'aurais pas pu partir. J'ai pu écrire, parce qu'ils étaient sur le lieu, M. Kondô, le galeriste M. Yagisawa, la photographe Mme Kawamura qui avait collaboré avec nous pour *Carnet d'art*, et les autres personnes. Seul, j'aurais été perdu par le sentimentalisme. Ou bien par le remord.

Anéantir ce genre de sentimentalisme.

Il me semble que ce n'est qu'au terme de cet anéantissement qu'un artiste ait le "droit" d'obtenir un « permis d'exprimer ». J'ai l'intuition qu'il vaut mieux ici aussi employer une comparaison. En un mot – les mains qui pétrissent le réceptacle ne doivent pas trembler.

Seul, mes mains tremblent encore.

Ce n'était pas pour cela, mais c'était tout de même une collaboration. Je reviens sur le sujet de la collaboration. Je me suis déjà lancé dans des improvisations avec des musiciens, attaqué à des enregistrements, j'ai essayé de donner et j'ai donné naissance à une œuvre théâtrale en répétant sérieusement avec des danseurs, je travaille avec des peintres et des illustrateurs depuis le milieu de l'an dernier. J'ai produit quelque chose qui est un "monde" en même temps qu'une œuvre à la fois dans la perspective d'une session unique et pour le long terme, et ce faisant, je vais peut-être d'élaboration en élaboration sur l'acte de production. C'est le réflexe qui est d'emblée mis à l'épreuve dans de tels lieux de collaboration. Dès qu'on se met à réfléchir, on ne peut pas répondre. A-t-on des mots immédiats comme « réponse » ? Je sens par expérience que c'est une capacité athlétique

¹ 「死ぬ草」

et littéraire, sorte de langage qui peut se situer à l'intermédiaire – miraculeux – entre les vers et la prose. Je dois faire cela. Je dois travailler constamment l'instinct d'expression.

Alors, j'ai besoin des autres.

La "main" des autres enrichit mon instinct (qui serait peut-être ma capacité).

Il y a des limites pour un individu. Un artiste isolé se met toujours en position de défense. Celui qui n'est pas résolu à regarder seul l'extrême limite compte toujours sur les autres. Demander la "main" sans pourtant compter là-dessus. Je réfléchissais à cela. J'y pensais lorsque je m'engageais dans une sorte de série de collaborations ou encore j'agissais avant d'y réfléchir à certains moments. Parce qu'il faut faire ce qui est à faire. Parce qu'il y a une voix qui ordonne, fais-le !

Puis mes mains qui ont traversé la "main" des autres. Ce sont des mains qui font de la poterie, préparent un réceptacle pour roman. Quelles sont les mesures possibles à prendre, si le sens même du beau, antérieur au réceptacle, est endommagé ? Honnêtement, je n'y ai pas pensé. Un slogan comme : « Enrichissons la sensibilité ! » est peut-être valable pour un artiste amateur = candidat en artiste quel que soit le domaine. Il y a certes une partie qu'on peut enrichir par la profondeur et la persistance (la quantité) d'*input* des expressions ou œuvres existant déjà dans le monde. Or, y a-t-il des références pour l'énorme séisme millénaire et l'accident nucléaire de niveau sept après Tchernobyl ? Il n'existe pas d'expressions ou d'œuvres comme *output* de l'expérience de tels événements.

Je n'ai alors qu'à en faire.

De plus, je ne suis pas le seul à le faire. Nous devons le faire.

Après avoir rendu ce texte à l'éditeur, je retourne à ce manuscrit-là. Et je me battraï uniquement là. À partir du prochain article des *Démons du roman*, je reviendrai à l'essai sur la création en tant que posture principale. En ce moment, des gouttes de pluie frappent le toit de mon bureau. Avec des claquements. Avec violence.

C'est la pluie. La grosse pluie arrive.

第三回 二〇一一年三月二十二日

いまから「SWITCH」の菅原さんとの約束を破ることになる。僕は今回の原稿を、これまでと同じように二日かけて、予定されている締め切り日に入れると言った。しかし、ここから一日で書く。担当の菅原さんと打ち合わせていた締め切りよりも多少早い入稿になるだろう。何かを（とは、具体的な事態の推移をだが）待っていることが僕にはできない。この三月二十二日の朝の僕には、内圧が高まっている。書かざるをえない。

虎は平穩だったのだ。と何度も思った。

あの虎は。名前もここに記そう。サンテイクだ。チェコの動物園に生まれて、一九九五年の夏に来日して、以来ずっと上野に暮らした雄のスマトラ虎のサンテイクは、前月逝った。そのことを僕は、書いた。たぶん胸のいちばん内奥に受けとめて、前回書いた。名前は書かなかった。この『小説のデーモンたち』はあまりに生々しい文章だから——一切フィクションではないから——人と動物とを問わず、どこまで“実名”を入れるかは真剣に判断しつづけるしかない。真剣にか、あるいは真摯にか。僕の判断には論理よりも倫理が強力に働いているから、たぶん後者だろう。真摯に、だろう。このパラグラフでも（今回の、この原稿の、この冒頭の、ここでも）判断された。逆転の判断だ。サンテイク。お前が地震に遭わずに逝けたことを、よかつたと僕は思う。

いま、上野動物園は閉鎖されている。

二〇一一年の三月十一日に僕はどこにいたのか。京都にいた。京都市内だ。それは取材旅行で、小説の執筆と取材の関係や、実際に行動することと「書かれるもの」との係わり、作家にとっての現実と土地との交流の意味を、僕は今回の『小説のデーモンたち』で綴ろうとしていた。そのような構想を持っていた、ということだ。その大きな構想の内側に二つか三つのトピックが用意されていた。しかし、とりあえず棄てる。構想はとりあえず廃棄して、ドキュメントを綴らなければならない。そこに必然があり、そこにも創作論がある。もしかしたら創作論しかないのかもしれない。作家が或る事態に直面して選択する事柄は、みな、創造（または創造物）でしかない。

つまり、それは、生きることを「作家として表現すること」と平然と言い換えられるか、否かだ。いかなる状況においても。否、のほうを選ばざるをえないのならば作家ではない。もちろん作家または作家業などを廃して、この瞬間、「人として生きればよい」と判断するのも妥当だ。正論は不要だ。

これだけは繰り返しておく。正論は不要だ。あの巨大地震の発生から七日を過ぎた頃から、正論合戦がはじまっている気がする。愚かしいと僕は思う。それぞれが、それぞれに判断すればいい。そして、こうしていま書き留めた発言すら“正論”にならないことを念ずる。

あの日、京都市内にいた。東北地方の太平洋沖を震源にマグニチュード8・8級の地震が起き、各地で大津波が発生した、と知ったのは新聞の号外でだ。それも、他人が地下鉄烏丸線のホームやその車輦内で手にしているのを覗いて、だ。降車駅でただちに公衆電話を探して、福島の実家に連絡を入れた。つながった。家族は無事だった。家屋には被害があつたらしい。そこから、時間の流れは変わる。震度はいずれマグニチュード9・0と改められるのだし、実家への電話は不通になる。

だが問題は当日だ。焦点をさらに絞れば当夜だ。簡単に仕事——とは取材だ——を終えてから、ホテルに戻る。実際にはホテルに戻るためにタクシーを拾って、その車内にテレビが備え付けられていたために、そこでニュースに触れる。映像は想像を超えていた。そこからは、部屋で、僕はニュースしか観ない。

個人的なデーモンのことを書かなければならない。僕個人の、当夜からその後何日間かにわたって現出したデーモン。ただし日付や日数の感覚は失われてるのだが。大局を書いても（無意味ではないにしても）あまり意味はない。局地のトピックだ。それも創作論としてのトピック。

ひと月前に僕を苦しめ、相当な深度の要る思考を強いていたのは、月刊誌に長期連載している作品『黒いアジアたち』だった。このことについて、前回、詳細に語った。それから突破のための手段も。見出したかもしれない希望に関しても。京都に発つ前から、僕は次回入稿分のこの『黒いアジアたち』に着手していた。毎回、章題が必要だから、それも冒頭に記していた。いまは消してしまったそれを写そう。「陸は微動だにしないわけではない」だ。ずいぶん前から持っていた構想だが、僕は物語の主要な舞台となるボルネオ島（カリマンタン島）に巨大地震を起こそうとしていた。まさにこの三月入稿の回で。そのための伏線は、数回前に張っていた。地震は、地下と石油のこの物語にはどうしても不可欠だった。僕は『黒いアジアたち』を失敗作として、破綻すらも堂々と内包して書くと先月決めたのだが、これは「全き無構想」を意図した発言ではない。それでは物語は放棄される。ダイナミズムはそんなところにはないのだ。

そして、この晩。

僕は巨大地震のニュースを観る。むしろニュースの混沌を観る。情報のカオス。ほんの一、二時間で、僕の——著者としての僕の——意思は固まっている。もう『黒いアジアたち』は書かない。いま発売されている号で、中断する。やめる……投げる。当たり前だ。地震の話など、書けるか。

シンプルな決意だった。そこには選択肢すらないのだ。おまけに、前回のこの『小説のデーモンたち』を繙いてみればわかる、その末尾に僕は何と記したか。俺は、何ということをしてしまったのか。お前は、何を予言したのだ？

「しかし『黒いアジアたち』が挫折する可能性は、決して、消えない。なぜならば“家”は崩壊するから」

お前は、古川、これほどまでに酷い、非道な、無残な言葉を、どうして。

お前はニュースの画面にどう謝罪し反駁^{はんぱく}できる？

家が、家たちが、崩れて、消失して。

深夜に寝る。早朝に起きる。ニュースはもつと耐えがたい局面に入っている。燃えるコンビニート。石油だ。石油の仕業だ。地震それから石油。新幹線の運行状況を調べる。取材旅行は切りあげる。グリーン席ならばチケットは取れた。その帰路はどんな帰路だったか。「いやな感じ」だけを記憶している。言語化された例^{れい}のない感情なのか。あるいは強度と持続時間が、言語化されたことのない範疇にあるのか。この時点での僕は、甘かった。その強度は数倍または十数倍になるし、持続時間は予想をはるかにはるかに超えて、三月二十二日のいまでも続いている。しかし、日付で考えられるようになったのは昨日か一昨日からだし、地震発生——三月十一日——から何日めかを意識するようになったのは、七日めからだ。

だが曜日は強烈に憶えている。

土曜日だった。

東京に戻ったのは。いつもは週末は停まらないJRの快速電車が、特別運転で地元駅にも停まった。帰宅は、そのこともあってスムーズだった。室内の惨状。本とCDが多すぎる。たとえばレディオヘッドの『OKコンピューター』のCDケースが割れて、散乱していて、ディスクが見当たらなかった。それを見届けてから仕事場に入ったら、デスクトップ型のコンピューターが床に横転していて、ディスプレイが割れていた。スリッパから運動靴に履き替えて、無数に散らばる大小のガラスを片付ける。机に載せ直して、電源を入れて、驚いた。之^{これ}はいわゆるディスプレイの前面を、防護用かフィルター兼用か何かのガラス（一枚ガラス）で覆っていて、大破したのはそれだけだった。あっさり起動した。ネットにも接続可だった。いろいろとメールが入っている。この瞬間に感じたのは、安堵だ。

ひと通り片付けて、テレビをつける。そのテレビも転倒していたのだが、ついた。福島第一原子力発電所の何かが爆発した、とのニュースが映像とともに流されていた。その何かとは、建^{たて}屋^やで、この“タテヤ”という専門用語は当たり前の日常用語に変わる。

このニュースに気づいてからの、土曜日のその夜の五時間。それから日曜日の、首都圏の計画停電——当初は輪番停電と説明されていた——の発表までの五時間。あるいは六時間でもいい。七時間でもいい。それから火曜日の、あの午前六時前から、屋十二時前までの時間、放射性物質から身を守るための、福島県内の、屋内退避エリアの指定。あの首相と官房長官の発表までの時間。何十キロ圏内か、は実家のロケーションとじかに関係する。あまりにリアルだ。あの火曜日の、二十キロ、三十キロ。しかし、生地が入らなかったからといって「ひと時、安らいだ」わけではない。この間、祈っていただけだ。そもそも大津波の被災地、いったい何カ所、僕は実際に訪ねたことがあるのか。東北六県を舞台にした『聖家族』を書くために、何カ所？

宮城県の太平洋岸で、高架の道路が墜ちている映像。

その道路は知っていた。

歩いたことがある。

それをテレビ画面に認めたのは何曜日だ？ 憶えていない。

僕は……少し、大局を書きすぎている。これは大局のためのドキュメントではない。局地のための、個人の（僕個人の）局地のためのそれだ。失念するな、古川、失念するな。この間、何日かを経て美家とは電話が再度つながるようになった。この間、通信社からの執筆オフアールがあつて、受諾するには一秒も迷わなかった。しかし「書ける言葉はあるのか」と起筆まで問いつづけた。日曜日だった？ こんな時に、有効な言葉はあるのか。

ある。

それが結論だ。

しかし小説ではない。

それも結論だ。

小説はより遠くを^{もく}目途として、送るもの、届けるもので、ここで、いま送り届けるものではない。「いま」用の言葉は書けるか。

書けるか、ではない、書く、だ。

『黒いアジアたち』はどうするのか。

もちろん止める。

入稿は二十日だぞ。

それがどうした？ そもそも、「いま」が何日だ？

えんえんと続いている自問自答。あるいは○○○○○○○○&A。わずかな回答。

この間、小説の執筆オフアールもあつた。義援金を集めるためのチャリティ短編。それには、書けるかどうかは回答できない、と返事をした。この返事には「書けるものか」との念が込められていた。先方からは「わかりました。また書けそうならば連絡をお願いします」との返事があつた。

だから、書けるわけがないだろう？ 僕は虚空に叫ぶ。

その一日後なのか、二日後なのか、朝、メール着信をチェックすると、このチャリティ企画に参加した面々に対しての連絡が入っている。僕にも個別の連絡が入っている。その文面を目にして、一分か二分で、タイトルが浮かんでいる。返事をしたためている余裕はない。朝食を^摂摂り（摂らなければならない、摂れる人間は摂らなければならないのだ、食事を求めても全然得られない人たちがいるのだから）、一時間半で、十枚の短編を脱稿している。送信する。つまり、入稿する。

何かが起きている。何が起きているのか。分析できない。

『黒いアジアたち』の原稿を取り出して、章題に朱い線を引いて、消す。すでに決められていた「陸^陸は微動だにしないわけではない」とのタイトルを、削除して、新しいタイトルをつける。仮題を授ける。

続きを書き始める。

続きを書きはじめている。

今日は何曜日だ？

この間、他には何があったか。レギュラーの原稿も書いた。それは小説というのとは違う。むしろ評論に近い散文だ。その原稿のために、ポール・オースターの『孤独の発明』を少し読んだ。再読だった。再々読かもしれない。この著作の、このオースターの文章は、柴田元幸の精緻な訳文とともに有効だった。僕に対して有効だった、との意味だ。詩人にして翻訳家のオースターが、いわゆる「ニューヨーク三部作」で完全に小説家になる前の、いわば韻文から散文（散文詩ではない散文）に移行する時期の、ほぼノンフィクション的な文章。有効だった理由は、わかった気がした。すなわち文学そのものは効力を——当然のように——有している。そこは僕も疑っていない。この間、その他の表現で僕に有効性を示したのは何か。

音楽だ。

音は、凄い。

現時点ではこんなふうにテープにしか表現できない。固有名を挙げて、この音楽が凄い（凄かった）、とも書けない。音楽の有効性は個人の記憶、人それぞれの暮らしと結びついていて、効力はたぶんそこに秘められているから。しかし、耳というのは閉じないから——意思力で聴覚をシャットダウンするには相当な困難を伴う——音は一般に、「流せば入る」。この機能を言葉に持たせることは可能か。書かれ、読まれる言葉によつて、この機能に肉薄することは。

オースターの『孤独の発明』に、少し戻ろう。この作品でオースターは、自身の父の死を描いている。その死から「はじまること、わかること」を描いている。それからオースター自身を“A”との三人称で描いて、普遍の父子を描いている。意図はしないが、そうになってしまう。

僕は実家に電話を入れる。夜だ。これは何曜日の夜だ？

とても珍しいことなのだが、父親が受話器を取った。

新聞を読んだと言った。僕が通信社に渡して出稿された記事が、福島県の、その地方紙に載ったのだ。

うれしいと父が言った。福島弁で言った。短い会話だった。

父子、という問題は、四十四年間生きていて、ずっと囚われてきたものだ。あえて問題、と記した。しかし小説で、僕はほとんどこれを主題化して書いたことはない。それは……違うから。それでは小説という表現が「楽なメディア」になってしまうから。

しかし。

創作論に移る。今度は局所があまりに微視的になり過ぎた。この文章は（この文章も、また）創作論としての効力を徹底して追求しなければならない。局所をしかし巨視的に見ること。たとえば角度を変えて眺めること。角度を変えるために、他者の助力を乞うこと。その“他者”とは、単純に言葉でいい。読んだ本、そこからの引用や、あるいは声を録音したテープか。その類いの音源か。

僕は『黒いアジアたち』の、章題を変えた。

僕は、続けられるところまでは続ける、と決断していた。

僕は、地震の話は書けないのだから、書かない、との決意は曲げていなかった。すなわち、構想は棄てた。物語は放棄せず、用意されている構想を廃棄する。ここから「全き無構想」に似た状態を、あえて選ぶ。

僕にあるのは、ここまで書かれた一一〇〇枚超の原稿だ。

そこまでの物語ならば、ある。

そこから、前進するしかない。前進できるか、ではない、前進する、だ。

僕は、そして思った、ここまでの「部屋」なのだ。『黒いアジアたち』という小説の、一つの大きな、または複数の連結された（扉や通路でつながった）「部屋」たちなのだ。僕は一つの小説を一つの家に譬えた。この譬喩に何か決定的な誤りがあるとは思わない。しかし、いつものことだが僕自身は過ちを犯す。

家は、あらゆる文化において同じ建て方、同じ思考法による建築を意図するものではない。この数日間のどこかで、僕は評論家の加藤周一の著作を繙いている。これは「他者」の言葉だ。そこにこうある。日本文化における建築は、部分主義だと。もっぱら建て増し建築だと。ある一つの部屋があり、そこから次の部屋が、また次の部屋が――と足されて、それが全体となる。全体とは、だから、家だ。

こんな建て方もあるのだ。

すでに「ある」部屋が、そこから家を生む。

これならば、どうか。

『黒いアジアたち』は、これならば、建てられるのではないか。いや、建つ。

西洋建築だけが建築ではない。方法はある。何かはあるのだ。それは、学ぼうとすれば学べる。ここだ。局所の巨視的な見方がここに、ここにもある。控えているのは試練の期間だが。それでも、試すことはまた新たな、経験知に裏打ちされた創作論につながる。ならば試せばいいし、僕は試練を受けなければならない。これは（このことは、明らかに）責務だ。

地震の発生から八日めのことだったと思う、たぶん。八という数は意識しながら「SWITCH」の菅原さんと会った。菅原さんは数日前に起きた静岡（富士宮市）が震源の、震度6強の地震を「先週の地震が……」と言って、僕は、「あれ今週ですよ」と訂正した。その時、誰もが日付を失っているのだと知った。曜日や、週や、そうした指標を失っているのだ。そう了解した刹那に取材先から東京に戻って以来、二度めの、福島原子力発電所の事故発生からは初めての安堵を得た。

『黒いアジアたち』の三月連載分は、二十日に、入稿した。

二十二日現在、原子力発電所で「解決」した事象は、まだ、ない。

上野動物園は依然閉鎖されている。

それでも一つだけは、書こうとしていた『小説のデーモンたち』のトピックを、示し、語ろう。聞いてほしい。読んでほしい。プリーリードッグのこと。北米大陸のプ

プレーリー（広大な湿原地帯）に棲息している彼らは、犬の間ではない、リスだ。単に鳴き声が「犬っぽい」からドッグと命名されているにすぎない。リスだから、彼らは当然、もともとは樹上に暮らしていた。彼らは森に棲んでいた。しかし、彼らの暮らしていた環境が激変して、森は消えて、最終的には平原が……プレーリーだけが残った。すると、このリスたちはどうしたか。地中に穴を掘ったのだ。トンネルを、複雑な巣穴を地中に掘って、そこに集団で暮らすことを選択したのだ。

その「集団」の規模は時に、数千匹、という単位にも達する。

地中の巣穴は複雑で、地下街、とも形容される。

トンネルの様相を想像してほしい。森の、樹枝の茂る樹々のありさまを、反転させて地下に埋め込んだ場合、僕は「その様相」に近いものになるのではないかと勝手にイメージする。そうだ、彼らは地中を森にしたのだ。この反転。あることとないこととの、地上と地下との。そんなふうに土地を知ることが、僕は、作家の取材だと考える。

それは可能だ。

一言だけ足す。森そのものが消え失せるほどの環境の激変にすら、彼らプレーリードッグは対応した。それを希望と見なかつたら何が希望なのか。

第四回 二〇一一年四月二十二日から二十三日

もう一度、この僕に小説の器は作れるのか。

推敲とは何かを、僕はずっと考えている。僕はある原稿を書きつづけている。前回のこの『小説のデーモンたち』は三月二十二日に書いた。その執筆は一種の、悪魔祓^{まじ}いだった。一カ月が経ったことになる。その一カ月間、いや三月十一日からの期間を丸ごと対象にしてと言いつついいのだけれども、僕は本当にいろいろな人々に訊いた。「今日までのこの一カ月間は（この期間は）、長かったか、短かったか」と。すると誰もが返答に窮した。そうなのだ、一カ月間は一カ月間ではない。そして、このように質問する僕には、何らかの回答が、あるいは模範解答があるのか。僕は本日、四月二十二日のこの夜にイラストレーターの黒田潔との展覧会をオープンする。黒田さんは僕の著作『LOVE』と『MUSIC』、それから文庫版の『ゴッドスター』の装画を手がけた。この二人展は、言葉とイメージ（画）を投げ合って、今年一月よりゼロから組み立てていった共同作業の、一つの結実、空間化となる。コラボレーションが作家の僕に持つ意味に関しては、余裕があれば後で語る。問題は、オープニングとなる今日も、僕は自らにこの期間の——一カ月間または三月十一日からの“時間、——の短長を問わずにはいられないだろう、ということだ。

その展覧会のタイトルが『舗装道路の消えた世界』だからだ。

その命名は僕自身が、した。

そのフレーズを黒田さんに今年一月の八日に伝えた、メールで。

そして前回の『小説のデーモンたち』を書きあげてから、僕は、福島県の浜通り地方に行った。被災地に入った。大津波がもたらした被害を目にした。そこでは石材も鉄骨もアスファルトも巨大すぎた破壊のパワーにやられ、押し流され、あるべき場所から捲^{めく}られ、舗装道路からは舗装が消えていた。そこは舗装道路の消えた世界だった。文字通りの。

まただ。また悪^{あく}しき予言だ。

僕の想像力はこんなことのためにしか機能していないのか。こんなことにしか寄与しないのか。

先月の二十二日、この『小説のデーモンたち』を脱稿、入稿して、僕は“混沌”としか形容しようのない己れの憑き物は落とした。それは実感した。希望を見据えたし、そこにむかって前進しようとした。が、一つの声が出た。小説が書けるのか。小説の想像力には他者に手渡されるに足る創造性があるのか。その声をもっと正確に——ニヤンスまで——掬いあげよう。「お前の小説の想像力には」と声は言ったのだ。「古川、お前の想像力には」と執拗に、執拗に言ったのだ。あげつらわれているのは、ある一冊だった。いまや具体的に、ある一冊だった。僕が二〇〇八年に刊行した東北

小説——まさに東北六県の小説の『聖家族』だった。原稿用紙で二〇〇〇枚に及んだ、あの^あ大^{だい}著^{しや}。

終わった小説が僕を引き戻す。

とうに竣^{しゅん}工^{こう}し、建てられていた家が（それも大伽藍の大聖堂が）僕を呼ぶ。

詳細はここでは書けない。その行動の起点から、もしかしたら存在するのかもしれない終点までは。それは違う原稿で書いているのだから。そしてその原稿こそが、いま現在書き継いでいる原稿、その、推敲の対象としての原稿なのだから。だから、ただ単純に譬^{たと}え話に換える。一、悪魔は祓^{はら}われた。二、すると自分の頭で判断するしかなかった、これまでのように小説を書いていいのか。書けるのか。いわば、のうのうと執筆することを承認できるか。三、できない、すなわち書けない。

だとしたら。

足搔^{あしを}き、模索するしかない。どこに道はあるのか。

前回、僕は三月十一日には取材旅行で京都に滞在していたと記したが、その取材旅行を踏まえて起筆するはずの小説を、しないことにした。できない。前回、『黒いアジアたち』の連載を新しい意思をもって前進させる、必ず継続させると宣言したが、休載することにした。途絶ではないが、いまはできない。僕は二つの小説（の執筆という「仕事」）を、キャンセルした。ある出版社のバックアップを得て、福島県の被災地に入った。ボランティアではないし、いかなる“善意”でもない。しかし見なければならなかった。そして見えないものを、すなわち放射性物質を浴びるか、感じるかしなければならなかった。それを——体験と体験を超えるものを——言葉に換えられるか。換えた言葉を、小説の次元（と暫定的に形容するしかない局面、感触）に持ち込みうるか。感触、これだ。もう一度、この僕に小説の器は作れるのか。僕は『聖家族』の罪を贖^{あがな}えるか。

いまの最後のセンテンスはなんだ？ これは、ここでは問われず、あそこで問われる事柄だ。こことは『小説のデーモンたち』で、あそこは推敲されつつけている原稿だ。そして推敲とは何か。書く行為にまつわる業^{わざ}を、あらゆる角度から検証して、傷つき、永遠に傷つけられること。しかしながら逡巡とカオス、後退の果てに前進をめざして、感傷の類いを無に化すこと。

美意識が、“物語”には反映せず、美意識が器に反映しているとする。けれども美意識それ自体も破損しうる。では美意識を製陶することは理論として可能か。また、その作業は実践としては推敲になるのか。ならないのか。

なる気がする。

なるはずだ、と纏^{まと}っている気もする。

すでに四月二十三日だ。昨日の夜、僕は展覧会『舗装道路の消えた世界』のオープニング・レセプションに出た。客観的にも満足のゆく展示空間だった。来場者も多かった。黒田さんとの二人展というイベントの性格上、初対面の人たちと挨拶を交わすことが六、七割を占めた。スタートから一時間か二時間が経って、「SWITCH」編集

部の足立さんとアート・ディレクターの宮古さんが現われて、この二人とも歓談した。足立さんとは「Coyote」時代からいっしょに仕事をしていて親しいのだけれども、宮古さんは、名前だけを聞いている状態だった、この時まで。つまり初めて会った。東京で住んでいるところが同じ街だとか、そんな話をして、それからこの『小説のデーモンたち』に話題が転じた。僕は、明日入稿するんですよ、と言った。その刹那に奇妙なことが起きた。どうしてそこから離れて、こんなところに僕はいるのか、と感じた。シンプルすぎるほどの乖離かいりの感覚だった。どうして僕はこの文章から離脱しているのか。どうして僕はあの原稿からも離脱しているのか。それから宮古さんのその名前が、岩手県のあの湾の、あの市の、つまり、その地名と同じだという当たり前の事実**にぶちあたり**、そこで生じる感情はとりあえず握りつぶす。レセプションの終了予定の時間の、少しだけ前に会場をあとにする。自宅で、また一本ビールを空ける。

すると自己否定がある。土砂降りのような自己否定がある。どうしてここにいるのか。どうしてあそこにはいないのか。

天気予報によれば、四月二十三日の今日、あちらこちらで大雨になる。太平洋側を中心に、西日本も東日本も。天気予報によれば、今晚、東北地方の太平洋側には雷を伴う**烈しい雨**が降り、**烈風**も吹く。いろいろなものの顔が浮かぶ。それは風景の顔であり、人工的な事物の顔であり、動物たちの顔である、無理矢理に就寝した直後には、福島県の浜通りで震度5弱の余震があつたことを知る。目覚めてから、知る。

今朝だ。

四月二十三日、二〇一一年の。

小説を書ける作家の自分が、到底用意されていないのがわかる。用意というか、実感としては装填そうたんされていないのがわかる。何も捏ねられないし、焼けない。「物語」を迎え入れる器けがらを作れないし、そもそも「物語」が要らない。だが、ここから出発するしかない。どの日の、どの時間にも、ここから出発するしかないのだし、なかつたのだ。

コラボレーションの話をする。『舗装道路の消えた世界』は今年二つめの展覧会だった。一つめは三月に開催されて、これは画家の近藤恵介との共同作業だった。やはり二人展だ。ただしギャラリーでの発表にとどまらず、雑誌「美術手帖」でもコラボレーションを展開した。小説を書き、文字を「手」で木の板に書き、すでに絵は描かれており、それらは写真に撮られて、組み合わされて誌上で何ページにもわたって発表された。タイトルは『図説東方恐怖譚』だった。この雑誌のための作業は、三月上旬に最後のチェックを終えた。「美術手帖」発売が三月一七日で、ギャラリーでの展覧会は三月十九日（土曜日）からを予定していた。

そしてあの日があつた。

三月十一日があつた。

展覧会は、近藤さん、それからギャラリストの八木沢さんと話して、延期にした。その展覧会のタイトルは『絵東方恐怖譚』といった。延期にしたが、中止にはしなかった。

ある段階で、一週遅れの土曜日（三月二十六日）に開催すると決めた。展示そのものの準備の中心は近藤さんが担ったが、僕にも一つ、重要な作業があった。また手書きの文字を入れるのだ。作品内に、書き入れる。およそ一〇〇字の文章を、八点。

プロセスに関しては、三月上旬の段階で決まっていた。

僕がこの“手”で書き込む文字の、いちばん初めのそれも決まっていた。漢字だった。「死ぬ草」というフレーズの最初の一字、死。

それを書くこと。それを書くということ。

書いた。

逃げるわけにはいかないのだ。その日の、その時間も、そこから出発するしかなかったのだ。だけど、言えることはある。一人なら出発しなかった。近藤さんやギャラリストの八木沢さんや、「美術手帖」でも協力してもらった写真家の川村さんや、そうした皆がその現場にいたことで書けた。一人なら感傷にやられた。あるいは自責か。感傷の類いを無化すること。

その先にしか表現者が「表現してもよい」と見做される“資格”はないように、僕には思える。

ここでも譬えたほうがいいんだろうと直感する。つまり——器を捏ねる手が、震えないこと。

一人だとまだ震える。

だからと言うのではない、それでもコラボレーションなのだった。コレボレーションの話だった。僕は音楽家たちと即興演奏に臨み、レコーディングに挑み、ダンサーときちんと稽古を重ねて舞台作品を産もうとし、産み、昨年後半からは画家やイラストレーターと作業をしているのだった。セッションでありながら長期的な視野で、作品でありつつも“世界”でもある何事かを産出し、もしかしたら産出に対して推敲を重ねているのだった。こうしたコラボレーションの場で、最初に試されるのは反射神経である。考え込んだら答えはない。瞬時に「レスポンス」として出せる言葉はあるか。それが、文学的運動能力、韻文と散文の——奇蹟的な——あだに位置づけられる類いの言語なのだ、経験的に感じている。それをしなければならぬ。表現の本能を、つねに琢磨しなければならぬ。

この時、他者が要る。

他者の“手”が、僕の本能（かもしれない能力）を磨く。

一人には限界がある。一人である表現者はつねに守りに入る。もちろん一人で極限を見る覚悟がない表現者は、つねに他者に頼る。頼らずに、しかし“手”を借りること。それを考えていた。僕はコラボレーションのある種の連続に身を投じる際にそれ

を考えていたのだし、ある場合には考える前に行動していた。しなければならないことは、しなければならないから。しろ、と命じる声があるから。

そして、人々の“手”を経た果ての自分の手だ。それは製陶をする手、小説のための器を用意する手だ。器以前の美意識それ自体がダメージを受けてしまったら、採りうる方策は何か。正直、考えていなかった。あらゆる分野のアマチュアの表現者＝表現志望者に対しては、「感性を磨こう！」的なスローガンが有効なのだろう。すでに世にある表現、作品のインプットの深さと執拗さ（量）とで、たしかに琢磨できる部分がある。が、一〇〇〇年に一度の巨大地震と、チェルノブイリ以来のレベル7の原発事故に、参照項はあるのか。二つを体験してアウトプットされた表現、作品がない。だとしたらするしかない。

それに、するのは僕だけではないのだ。僕たちだろう。

この文章を入稿したら、僕はあの原稿に戻る。そして、そこでだけ闘う。次回からの『小説のデーモンたち』は、基本姿勢としての創作論に戻す。いま、仕事場の天井を雨滴がバチバチと打っている。バチバチバチと。烈しい。

雨だ。大雨が来る。

ANNEXE 2

Présentation

Cette deuxième partie de l'annexe présente la traduction de deux nouvelles très brèves de Furukawa, que nous avons abordées dans notre chapitre premier au sujet de la réécriture après la catastrophe¹. La première nouvelle, « Pûra » (Poola), a d'abord été publiée à l'automne 2009 dans une revue destinée aux parents, en particulier aux mères de jeunes enfants. Elle est recueillie en 2018 dans l'anthologie personnelle de l'auteur, qui rassemble des extraits de ses romans et des textes inédits en livre². La notice finale de l'anthologie³ précise que cette nouvelle est écrite sur proposition de l'éditeur, et destinée à être lue à haute voix par les mères pour leurs enfants. C'est le seul texte de l'auteur adressé aux enfants, avant la publication d'un livre pour enfant en 2013⁴. La seconde nouvelle, « Pûra ga modoru » (Retour de Poola), est probablement écrite moins d'une semaine après le 11 mars⁵. Elle est d'abord parue le 25 mars 2011 dans le complément en ligne de la revue *Waseda bungaku*, ensuite reprise dans l'édition spéciale de mars 2012 consacrée à la catastrophe, accompagnée de la traduction anglaise⁶. Cette nouvelle est plus largement diffusée que la première qu'elle reprend et qui semble rester peu connue même au Japon. La lecture de ces deux nouvelles peut apporter des éléments de réflexion sur la démarche de l'auteur, son choix du texte, sa méthode de réécriture de la fiction en situation d'urgence. C'est la raison pour laquelle nous proposons ici leur traduction.

¹ Voir le chapitre premier, « 3.1. La reprise comme épreuve », p. 177-178.

² Furukawa Hideo, « Pûra » 「プーラ」 (Poola), (*Haha no tomo* (L'amie des mamans), novembre 2009), *Totemo mijikai nagai toshitsuki : za pôtaburu Furukawa* 『とても短い長い歳月 : THE PORTABLE FURUKAWA』 (Les très courtes et longues années : le Furukawa portable), Kawade shobô shinsha, 2018, p. 458-461.

³ *Ibid.*, p. vi.

⁴ Furukawa Hideo, *Korekushon san* 『コレクションさん』 (Un collectionneur), Seirin kôgeisha, juin 2013, illustré par Gotô Yuka.

⁵ Voir l'annexe 1, *supra*, p. 459-460.

⁶ Furukawa Hideo, « Pûra ga modoru » 「プーラが戻る」 (Retour de Poola), *WB Free Paper*, n° 23, 25 mars 2011, p. 1-3 ; dans Waseda bungakukai (dir.), *Shinsai to fikushon no "kyori"* 『震災とフィクションの“距離” = Ruptured Fiction(s) of the Earthquake』 (“Distance” entre la catastrophe et la fiction), Tokyo : Waseda bungakukai, p. 17-22. ; “Poola’s Return”, tr. Katagiri Satoshi, p. 011-015.

Poola

D'abord, je l'appelle pour voir. Poola. Je me souviens alors de Poola. Poola existait autrefois. Il n'est plus maintenant. C'est ainsi qu'on se souvient, la plupart du temps. Prendre en affection, parce qu'il n'est plus maintenant. Un acte poignant peut-être.

Poola était bien sûr dans la piscine.

C'était un hasard si j'ai découvert Poola.

Au début, je ne pouvais pas le découvrir.

Mais j'avais pris une photo de la piscine.

C'était moi qui tenais l'appareil pour prendre quelques amis en photo. À ce moment-là, il y avait une piscine au fond. Vraiment un simple arrière-plan. Seulement, je connaissais cette piscine. Parce que c'était le collège que je fréquentais. Les amis n'ont rien à voir avec ce collège. Ce ne sont pas d'anciens élèves.

Donc, pour la photo.

Après avoir constaté de mes yeux la piscine sur la photo, j'ai vu une ombre dans la piscine. Ombre longue. Ombre d'un long cou. Ce cou s'allonge depuis la surface de la piscine.

Ce genre de photo ... cette sorte de photo ... j'ai déjà vu.

Photo d'un animal non identifié. Du loch Ness en Écosse.

Bien sûr, je n'ai pas passé les données ou un imprimé de cette photo à mes amis. Uniquement pour cette photo. J'ai pris cela par hasard. Personne ne s'était aperçu qu'il y avait cela juste en arrière-plan. Il n'y a que moi qui l'ai découverte. De plus, avec pas mal de décalage.

C'est une histoire d'automne.

Vers la période où on n'utilise plus la piscine en cours de sport. Cependant, l'eau n'est pas encore vidée. Puis je le connais ce collège et j'ai déjà nagé dans cette piscine largement vingt ou trente fois.

Je vais donc vérifier.

La nuit.

Je suis montée seule sur la chaise de surveillance au bord de la piscine. Puis je me suis assise par terre. Cela faisait longtemps que je ne m'étais pas assise les genoux joints dans les bras comme pendant le cours de sport. Puis j'ai attendu.

J'ai attendu des poussières de gouttelettes.

Parce que, si quelque chose est là ... un animal non identifié est dans cette piscine ... il doit faire gicler l'eau en nageant.

J'ai eu la certitude qu'il apparaîtrait sûrement quand j'abandonnerai : « C'est fichu ».

J'ai ensuite attendu une heure et quarante minutes avant d'abandonner.

Puis trois minutes.

J'ai attendu, en me faisant toute petite, cachée juste derrière la chaise haute au bord de la piscine.

Alors.

... Alors, voilà. Apparition.

La longueur est peut-être de moins de dix mètres, puisqu'il tient dans un bassin de vingt-cinq mètres. Sans doute sept ou huit mètres. Semblable à un plésiosaure comme je m'en doutais. Mais je n'ai pas besoin d'un nom aussi long. Si le monstre du loch Ness s'appelle Nessie, ce monstre de piscine est bien sûr... Poola.

Cette nuit-là, je ne lui ai pas adressé la parole. Simplement, je me suis montrée tout à la fin.

À ce moment-là, Poola a aussitôt disparu dans l'eau. Plouf. Laisant résonner le murmure des eaux. Dispersant aussi l'odeur de chlore.

La suite est longue.

La nuit suivante. La nuit encore suivante. Encore la nuit suivante. J'ai fait de mon mieux pour l'habituer à ma présence. J'ai pas mal réfléchi à comment lui inspirer confiance.

J'ai parlé à Poola. J'ai été émue lorsque j'ai réussi à l'apprivoiser. J'ai même eu l'illusion que c'est moi qui l'élevais. Bien sûr, ce n'était pas vrai. Je me faisais du souci pour plein de choses. Est-ce que tu fais assez d'exercices ? Est-ce que tu fais le virage comme un nageur de compétition, quand tu te trémousses dans l'eau ? Est-ce que tu comprends qu'un aller-retour ça fait cinquante mètres ? Quand est-ce que tu dors ? J'ai désiré le visage endormi de Poola. C'est au bout de trois semaines qu'il a somnolé en toute confiance même devant moi. À un moment donné, je me suis tracassée sérieusement pour savoir s'il avait aussi des dents et je lui ai demandé de me les montrer. Il en avait.

Je les ai comptées.

Vingt-trois en haut et en bas.

Pourquoi un chiffre impair ?

Puis au vingt-quatrième jour. J'ai eu une intuition et me suis déshabillée au bord de la piscine pour entrer moi aussi dans l'eau. Dans cette piscine, pour la première fois...

depuis que j'ai quitté le collège. Je me suis allongée sur le dos, j'ai nagé avec Poola. En plongeant dans le fond, j'ai vu le clair de lune parvenir jusque-là.

Puis j'ai pleuré.

Le lendemain, j'apprends que l'eau de la piscine va être vidée. J'apprends que Poola a disparu. Certainement par l'orifice d'écoulement... vers quelque part.

Dis, Poola.

Je l'appelle pour voir. Voilà, encore maintenant. Et donc.

C'est poignant.

Retour de Poola

Ce dont je me souviens à ce moment est l'histoire de Poola.

Cette expression n'est peut-être pas tout à fait exacte. Il serait plus juste de rectifier : ce dont je peux me souvenir à ce moment. Pourtant, que veut dire « plus juste » ? En ce moment, toutes les images donnent à toutes les personnes des sentiments différents entre l'avant et l'après "ce jour-là". Dans ce cas, je ne peux qu'évoquer Poola avec fidélité à cet instant, à ce maintenant-ci. Je ne peux que faire un retour en arrière.

Il n'y a pas de temps pour l'hésitation, je ne pense pas personnellement qu'elle soit une bonne chose.

Puis même la ligne entre le bien et le mal a disparu.

Dans ce cas, je vais me rappeler avec franchise. On m'a ainsi fait un récit. J'ai fait l'expérience d'entendre cette femme raconter avec une tonalité qui sonnait presque comme un aveu. Sincère et personnel. Je n'avais jamais oublié la voix de cette femme.

Je ne l'avais jamais oubliée, mais c'est maintenant que cela me revient.

Poola habitait dans son ancien collège.

Cela faisait dix ans et quelques qu'elle avait quitté le collège, elle ne connaissait pas du tout l'existence de Poola lorsqu'elle était élève. « Je pense qu'il n'était pas là », disait-elle. Comme ce sont mes oreilles à cet instant qui se souviennent, c'est bien l'évocation de sa voix (de la voix quand même).

Poola habitait dans la piscine de cette école.

Poola y habitait jusqu'à ce que toute l'eau soit vidée en hiver.

Poola ne s'était pas montré en été.

Il se peut qu'il vive la nuit. La nuit, plouf, il apparaîtrait faisant murmurer l'eau – d'abord par le cou. Le cou. Pas la tête. La tête se trouve peut-être au bout du long, long cou. « Je pense que c'est un plésiosaure » disait-elle. J'ai bien sûr pensé qu'elle racontait une fable. J'ai eu l'intuition qu'elle avait inventé une petite fantaisie et essayait de communiquer quelque chose (de manière très sincère et personnelle) à moi écrivain. Une fiction.

En croyant pouvoir communiquer à moi, créateur de fictions, "cela" dont on ne peut que faire une fiction. Mais ma compréhension était-elle juste ? J'en doute à présent. N'était-ce pas un récit de Poola qui existe réellement ?

Elle avait attendu Poola, cachée derrière la chaise haute de surveillance au bord de la piscine. C'était ainsi au début. Ensuite Poola était apparu, laissant deviner à peu près son intégralité par la longueur de son cou. Elle avait jugé que sa longueur totale faisait moins de dix mètres puisqu'il tenait dans la piscine de ce collègue, laquelle mesurait vingt-cinq mètres comme la plupart des bassins. Ce que j'ai admiré le plus en tendant l'oreille à sa voix est le fait qu'elle avait jugé les choses l'une après l'autre. C'est cela, elle a jugé elle-même. La longueur de moins de dix mètres, pas plus de huit certainement. Mais plus de sept. Comme il ressemblait à un dinosaure qu'on appelle plésiosaure, la qualification la plus appropriée serait "animal non identifié". Le genre de créature comme Nessie du loch Ness. De ce fait, elle a jugé qu'il fallait lui donner le nom de Poola, parce qu'il est un monstre de piscine.

Elle a dit que des poussières de gouttelettes sentaient le chlore.

Elle a tranquillement commencé à échanger avec Poola.

Poola l'a enfin reconnue au bout de la septième nuit.

Que veut dire reconnaître ? Quelle signification y aurait-t-il à ce que soit à la septième nuit ? Elle a dit qu'elle l'avait apprivoisé. Puis elle a continué – je l'ai appelé « Poola », il a fallu plusieurs jours mais j'ai réussi à lui faire comprendre que c'était son nom. En voyant Poola intelligent comme ça, ...je ne sais pas comment dire, fière ? j'ai peut-être éprouvé de la fierté. Parce que, sans l'intelligence nécessaire, il ne pourrait pas vivre dans une piscine de vingt-cinq mètres. J'ai en plus croisé son regard. En le regardant ainsi dans les yeux, oui, j'ai vu que Poola réfléchissait. Poola sait bien penser, songe à toute chose, possède aussi des sentiments. Il en a beaucoup.

Elle et Poola ne pouvaient bien sûr échanger de conversations.

C'est pourquoi elle n'a jamais su à quelle occasion Poola avait commencé à habiter là-bas. (Occasion ? C'est un mot bizarre. Pourtant, je ne peux utiliser que ce mot. Peut-être sa voix ne porte-t-elle pas en elle le terme "occasion". Cependant, mon cerveau a converti en ce terme. Le mot original qui s'est développé et... Il a été semé en moi, il a germé et poussé. Parce qu'il est né ainsi, utilisons-le tel qu'il est. L'occasion, ou bien l'origine. Poola a eu « on ne sait pourquoi » l'occasion d'habiter la piscine de cette école, il y a en effet vécu et y a grandi peut-être. Poola est-il ovipare ? Ou bien un animal ovovivipare ? L'ovoviviparité, c'est par exemple le cas des requins, des raies. Les œufs incubent dans le ventre de la mère puis naissent sous forme "larvaire". C'est bien ça, Poola ? Je pense sincèrement à Poola, à toi. Sincèrement, ...il se peut que ce soit personnellement).

Poola et elle se sont pourtant reconnus et ont fini par nager ensemble.

Je pense que c'est là la partie la plus cruciale – ou plutôt importante – dans le récit tissé par la voix de cette femme. Elle était aussi entrée dans la piscine. Bien sûr après s'être déshabillée. Elle a dit qu'elle avait nagé toute nue, il y avait un peu de sensualité dans son propos et également dans la scène qui en découle. Mais cette impression a aussitôt changé d'aspect. Je me suis rendu compte que Poola est aussi nu. Oui, Poola est tout nu dès le début. Ce monstre qu'elle a jugé tout simplement par un : « Je pense que c'est un plésiosaure ». Poola est-il mâle ou femelle ? Ce Poola et elle ne se donnaient pas la main, la nageoire ou ce genre de chose, mais ils ont nagé ensemble. Elle n'a pas touché le cou, la queue ou ce genre de chose, mais elle a nagé avec lui. J'ai aussi fait des virages dans l'eau, a-t-elle dit. « Oui, j'ai virevolté » a-t-elle dit.

« J'ai nagé jusqu'au fond du bassin ».

Histoire d'automne.

Ce récit a pour toile de fond l'automne. Il commence au début de l'automne puis parvient à la fin de l'automne, tandis qu'elle continue à nager. La douceur de sa voix donne de la chaleur à la peau mouillée qui a la chair de poule. Or, le récit arrive à l'hiver. Cette fantaisie finit par toucher à l'hiver.

L'eau de la piscine sera vidée. L'évacuation s'achève en quelques heures à peine. Elle y a assisté. La piscine vide, elle l'a constatée. Pas un seul animal qui y vive. « L'expression "âme dépouillée" m'est venue, oui, pour la première fois dans ma vie », a-t-elle dit.

Poola, a-t-elle appelé.

Poola, Poola, a-t-elle dit.

Cette voix qui appelle a résonné clairement dans la piscine vide. Poola, la, la, la... dans la piscine. À ce moment-là, elle a soudain pris conscience, elle a compris, qu'il y avait un orifice d'écoulement dans la piscine, l'appel résonnait jusqu'au fond de ce passage. La, la, la ..., retentissait-t-il donc. « J'ai vu que cela lui parvenait », a-t-elle dit.

« Oui, cela a fini par déboucher quelque part, à Poola. »

C'est jusqu'ici, sa fantaisie. J'ai eu l'intuition d'une simple fantaisie en un sens, parce que, si elle la racontait comme une vraie histoire, le problème se pose de savoir « de quel côté » de la ligne entre normal et anormal se trouve son esprit. Pourtant, un tel problème existe-il ? Une telle ligne était-elle effectivement tracée ?

Une fiction ?

Avons-nous déjà fait l'expérience de regarder une réalité jusqu'au bout au point de pouvoir affirmer quelque chose de fictif ?

D'ailleurs, ai-je pensé, elle a continué à juger. Elle l'a fait elle-même. Cela veut dire qu'elle avait assez de force pour pouvoir juger. Je me souviens de cela. En ce moment même, je m'en souviens avec la voix de cette femme (la voix presque dans sa totalité dont le timbre même fragmentaire ne s'est pas perdu), je comprends alors que Poola existe. Ou plutôt, je comprends que Poola était là.

*

Voici la suite.

Je verrai désormais Poola. Je le chercherai dans tous les endroits. Cela peut être la piscine dans une école primaire du coin. Ou la piscine municipale à plusieurs pâtés de maisons d'ici. Non, cela peut être des piscines à l'intérieur d'une salle de sport un peu partout. Qui peut nier cette possibilité ? Dans toutes les piscines, il y a un orifice d'écoulement, un passage « invisible » pour l'écoulement de l'eau, et ces passages sont reliés quelque part. Par exemple, ils se connectent en réseaux souterrains, en rivières souterraines branchées à ces réseaux. Qui peut affirmer que Poola ne reviendra pas par là ? Je le chercherai à partir d'ici. Je ne manquerai pas de le retrouver à partir de ce maintenant qui est également l'après "ce jour-là".

C'est sûr, Poola reviendra.

プーラ

まずはひとこと呼びかけてみる。プーラ。するとわたしはプーラのことを思いだす。プーラは昔、いた。今は、いない。思いだすというのは、たいてい、そういうことだ。今はいないから、いとおしむこと。たぶん切ない行為。

プーラはもちろんプールにいた。

わたしがプーラを発見したのは偶然だった。

わたしは、最初はプーラを発見できなかったのだ。

だけどプールの写真は撮った。

わたしがカメラを持って、何人かの友達を写した。そのとき、背景にプールがあった。本当にただの背景だ。ただし、知っているプールだった。そこはわたしが通った中学校だったから。友達は、その中学校とは関係ない。卒業生でもなんでもない。

それで、写真だった。

わたしは写真にプールが撮られているのを目で確認して、それから、プールになにかの影があるのを知った。長い影。長い首の、影。その首は、プールの水面からのびている。

こんな写真……こんなふうな写真……見たことがある。

未確認の動物の写真。スコットランドのネス湖の。

わたしはもちろん、その写真のデータやプリントを友達には渡さなかった。その写真のだけは。わたしは偶然、それを撮ったのだ。真後ろにそんなのがいたなんて、だれも気づいていないのだ。わたしだけが発見したのだ。しかも、ずいぶんと時間差で。

これは秋の話だった。

中学校の体育の授業で、プール、があるのが終わったころ。だけど、水はまだ抜かれていない。そしてわたしはその中学校のことなら知ってるし、そのプールにだって二十回や三十回は軽く入っている。

だからわたしは、たしかめに行く。

夜。

ひとりでプールサイドの監視台にのぼった。それから座り込んだ。ひさびさに体育座りをした。そして、待った。

わたしは水しぶきを待った。

なにかがいるなら……未確認の動物がこのプールにいるなら……泳いで水しぶきをあげるはずだから。

きつと「もうだめだ」ってあきらめるころに、それは現れるんだ、ってわたしは確信した。

そしてわたしは一時間四十分待って、あきらめた。

それから三分。

わたしはプールサイドの監視台の、その真後ろに、体をちぢこまらせて隠れて、待った。

そうしたら。

……そうしたらね。現れた。

二十五メートル・プールにおさまっているから、体長はたぶん十メートル以内。きつと七メートルとか八メートル。やっぱり恐竜の、プレシオサウルスみたいな。でも、そんな長い名前は要らない。ネス湖の怪獣がネツシーなら、このプールの怪獣はもちろん……プーラ。

その夜、わたしは声はかけなかった。ただ、おしまいのおしまいに、自分の姿はさらした。

すると、たちまちプーラは水中に消えて。びちゃ、つて。水音を反響させて。消毒薬の匂いもまき散らして。

そこからが長かった。

つぎの夜。そのつぎの夜。またそのつぎの夜。わたしは、わたしの存在に慣れてもらおうって、かなり頑張った。わたしは、どうしたらわたしを疑わないでもらえるかって、そうとう考えた。

わたしはプーラに話しかけた。餌付けが成功したときには感動した。わたしがプーラを育てているような錯覚だつて、おぼえた。もちろん、そんなはずはなかったけれど。わたしはいろいろ、心配した。運動量は足りているの？ 水中で身を躍らせるときは、やっぱり水泳選手みたいにターンするの？ 一回往復したら、五十メートルだつて、わかるの？ いつ寝るの？ わたしはプーラの寝顔をもとめた。わたしの前でも安心して居眠りしたのは、三週間後。あるとき、わたしにはプーラにも歯があるのかなつて真剣に悩んで、見せてもらった。歯は、あった。

数えた。

上下で二十三本。

どうして奇数なの？

そして二十四日め。わたしはなにかを直感して、わたしはプールサイドで服を脱いで、わたしも水に入った。卒業してから……初めて、そのプールに。わたしはあおむけになって、わたしはプーラと泳いだ。水底までもぐると、お月さまの光が、そこまで届いた。

そしてわたしは、泣いた。

翌日、わたしはプールの水が抜かれるのを知る。わたしはプーラが消えたのを、知る。きつと排水口から……どこかへ。

ねえ、プーラ。

わたしは呼びかけてみる。ほら、今も。そして、だから。

切ないよ。

プーラが戻る

こんな時に思い出すのはプーラのことだ。

言葉づかいは少し間違っているかもしれない。こんな時に思い出せるのは、と訂正したほうが真つ当なのかもしれない。しかし、真つ当とは何だろう？ あらゆるイメージがあらゆる人たちに“その日”の以前と以後とで異なる感情を与えている。だとしたら、この瞬間、この今に忠実に回顧するしかない。ふり返るしかないのだ。

躊躇をしている余裕はないし、個人的には善いことだとも思えない。

そして善悪というラインすら消えた。

だとしたら素直に思い出そう。僕はこんなふうに語られたことがある。その女性から語られた経緯があつて、ある側面の感触は、ほとんど告白に似ていた。真摯で、個人的で。その女性のボイスを、僕はずっと忘れていなかった。

忘れていなかったのに、思い出したのは今なのだ。

プーラは彼女が通った中学校に棲む。卒業してから十数年が経っていて、在校していた頃には彼女は全然プーラの存在を知らなかった。「いなかったんだと思う」と彼女は言っていた。僕はこの瞬間、耳で思い出すから、これは彼女のボイスの（やっぱりボイスの）喚起だ。

プーラはその学校のプールに棲む。

プーラは、冬、プールから全部の水が抜かれてしまうまでは、そこに棲む。

プーラは夏には現れていなかった。

プーラは夜行性かもしれない。夜、ぱしやり、と水音を立てて――まずは首から――現れる。首だ。頭ではない。長い長い、長い首の先端にたぶん頭がある。「首長竜だと思う」と彼女は言っていた。僕はもちろん、彼女は寓話を語っているんだなと思った。ちよつとしたファンタジーを創りあげて、何かを作家の僕に（とても真摯に、個人的に）伝えようとしているんだと直感した。虚構だ。

虚構の作り手の僕には、虚構に仕立て上げるしかない“それ”が伝わるのだ、と信じて。しかし、この理解で正しかったのか。今の僕は疑う。これは実在するプーラの物語ではなかったのか。

プールサイドの監視台の影に隠れて、彼女はプーラを待った。最初、そうだった。それからプーラは現れて、その首の長さからだいたいの全容を窺わせた。その中学校のプールは平均的な二十五メートル・サイズ、そこに収まるのだから体長は十メートル以内だろうと彼女は判断した。僕がそのボイスに耳を傾けながらいちばん感心したのは、彼女が“つぎつぎと判断していった、ということだ。そうだ、彼女は自分で判断した。体長は十メートル以内で、たぶん八メートルはない。七メートルはある。雰囲気は恐竜、プレシオサウルスとかのようで、だから“未確認の動物”というのが最適の形容かもしれない。あのネス湖のネツシーや、そうした類い。そこから彼女は判断した、名前を授けるのならば、だったらプールの怪物なのだから、プーラ。

彼女は、水飛沫には消毒薬の匂いがした、と言った。

彼女は、静かにプーラと交流をはじめた。

プーラは、七度めの夜にやっと彼女を認めた。

認めるというのはどういうことなんだろう？ 七度めの夜であることにはどんな意味が孕まれているんだろう？ 彼女は餌付けをしたと言った。それから「あたしはプーラに『プーラ』って呼びかけて、それがプーラ自身の名前なんだって、何日かは掛かったけれどもわかってもらった。あたしはプーラがそんなふうに関心なことに、なんだろう……何て言ったらいいのかな、誇り？ たぶん誇りを覚えたの。だって、ちゃんとした知性がなかったら、二十五メートル・プールでなんて棲息できない。それにあたしは、プーラと目を合わせたし。そうやって覗いていると、うん、プーラは考えているのがわかった。プーラはちゃんと思考して、あらゆることを思っていて、感情だってあるの。いっぱい、ある」と続けた。

彼女とプーラは、もちろん会話は交わさなかった。

彼女は、だから、プーラがそこに棲息しはじめた契機を知ることはなかった。

(契機？ 奇妙な言葉だ。けれどもこんな言葉しか僕には使えない。たぶん、彼女のボイスには“契機”なんてフレーズは孕まれていない。しかし、僕の脳裡ではそんなフレーズに変換された。もともとの言葉が、発展して……。それは僕の内部に播種されて、芽生え、育ったのだ。そんな言葉なのだから、このまま使おう。契機、あるいは発端。プーラは「どうしてか」その学校のプールに棲むきっかけを得て、実際に棲み、たぶん成育した。プーラは卵生だろうか。あるいは卵胎生の動物だろうか。卵胎生というのは、たとえば鮫やエイがそうだ。母親の胎内で孵化し、“幼生”という形態で生み出される。そうなのか、プーラ？ 僕は真摯にプーラのことを、お前のことを考えている。真摯に、……もしかしたら個人的に)

彼女とプーラは、しかし互いに認め合って、ついには泳ぎ合った。

その女性のボイスで紡がれた物語の、いちばんの核心——というか、大切な——部分は、そこだったと思う。彼女もまたプールに入った。もちろん脱衣した。彼女は全裸で泳いだと言ったし、その発言にも、そこから起ちあがる情景にも、多少の官能性はあった。だが、感触はただちにフェイズを変えた。プーラもまた裸だ、と僕は気づいた。そうだ、プーラは最初から全裸なのだ。その「首長竜だと思う」と彼女にさらっと断じられた怪獣は。プーラは雄だろうか、雌だろうか。そのプーラと、彼女は、手や鰭やそうした類いはつながらなかったけれども、泳いだ。彼女プーラの首や尾やそうした類いには触れなかったけれども、ともに泳いだ。水中でターンもした、と言った。「そうなの、身を躍らせたのよ」と言ったのだ。

「水底まで泳いだのよ」と。

秋の話だ。

この物語の背景は秋だった。初秋からはじまって、それから晩秋になって、それでも彼女は泳いでいる。彼女のボイスの温かさが、濡れた、鳥肌を立てる皮膚に暖をとらせている。だが、物語は冬になる。このフアンタジーは冬になってしまうのだ。

プールからは水が抜かれる。排水はほんの数時間で完遂される。彼女はそれを見た。確認した、空っぽのプールを。棲息する動物など、どこにもいなかった。彼女は「もぬけの殻って言葉を、うん、人生で初めて、頭に思い浮かべた」と言った。

プーラ、と彼女は呼びかけた。

プーラ、プーラ、と彼女は言った。

空のプールにはその呼び声がちゃんと反響した。プールに、プーラ、ラ、ラ、ラ…と。その時、彼女はふいに悟った。彼女は了察したのだ。プールには排水口があつて、その通路の奥にまで呼びかけは響いている。ラ、ラ、ラ…と響いていて、だから。「届いているのがわかったの」と彼女は言った。

「うん、どこかに脱げちゃった、プーラに」

ここまでが彼女のフアンタジーだ。僕はある意味でただのフアンタジーだと直感した、これを実話として語るならば彼女の精神には正常と異常のラインの「どちら側か」との問題が生じるから。しかし、そんな問題は、あるのか？ そんなラインは果たして実際引かれていたのか？

虚構？

何かを虚構だと断じられるほど、僕たちは現実を見届けたことがあるのか？

それに、と僕は思った、彼女は判断しつづけたのだ。彼女は自分で、それをした。彼女には断じられるだけの力があつた、ということだ。そのことを僕は思い出す。僕はこの今、その女性あのボイスとともに（断片の響きすら失われぬボイスの、ほとんど総体とともに）思い出していて、すると、ああプーラはいるのだとわかる。いや、プーラはいたのだとわかる。

*

それからだ。

僕はこれからプーラを見る。あらゆる場所にプーラを捜す。それは、近所の小学校のプールかもしれない。区民プールかもしれない、何ブロックか離れた場所の。いや、あちこちのスポーツ・ジム内のプールかもしれない。その可能性を誰が否定できる？ あらゆるプールには排水口があつて、排水用の「見えない」通路があつて、そして、それらの通路と通路はどこかでつながっている。たとえば地中の網となつて。網と接続する地中の川となつて。そこからプーラが戻らないと、誰が言える？ ここから、僕は捜す。この今から、“その日”の以後でもあるこれから、ちゃんと捜し出す。

絶対にプーラは戻る。

(初出 二〇二二年三月二十五日 早稲田文学ウェブサイト)

早稲田文学会『震災とフィクションの「距離」』二〇二二年 古川日出男「プーラが戻る」(一七〜二二頁)