

Les mots et les choses dans l'œuvre d'e Kenzabur

Autor(en): **Masayuki, Ninomiya**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **49 (1995)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-147191>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LES MOTS ET LES CHOSES DANS L'OEUVRE D'ŌE KENZABURŌ

Ninomiya Masayuki, Genève

Ōe Kenzaburō est un homme de métier. Et son métier consiste à écrire, écrire avant tout des romans. Le romancier se trouve cependant doublé d'une conscience critique extrêmement active. Comparés aux oeuvres théoriques d'Ōe Kenzaburō, les discussions échangées par exemple entre Tanizaki Jun'ichirō et Akutagawa Ryūnosuke en 1927 nous étonnent par la simplicité de leur argument. Ni Shiga Naoya, ni Kawabata Yasunari, pour ne citer que les plus grands romanciers, n'ont mené une réflexion méthodologique aussi suivie et systématiquement développée qu'Ōe. Il faudrait remonter jusqu'à Mori Ōgai pour trouver un exemple comparable. Maintenant qu'il atteint la plus haute consécration littéraire sur le plan international, il ne serait pas inutile de nous arrêter sur la signification de ce double aspect de son travail.

En tant qu'homme de métier, l'écrivain doit savoir mieux que personne que son art a ses "secrets". Kobayashi Hideo l'expliqua bien dans sa conférence *Watashi no jinseikan* (Ma manière de voir la vie, 1948)¹; il s'agit des secrets, que l'auteur lui-même ne saurait expliquer. C'est la part de Dieu dont André Gide avait parlé.² Les appareils théoriques se sont développés au cours de ce siècle de façon spectaculaire. Mais ils n'effaceront jamais cette zone obscure d'une création.

Cela dit, Ōe Kenzaburō ressent en même temps la nécessité de porter une lumière rationnelle à chaque problème qui surgirait au cours de la réalisation d'une oeuvre romanesque. Le génie et l'intelligence doivent collaborer aussi étroitement que possible. Il faut analyser chaque difficulté avec une conscience critique afin de la surmonter au mieux par un remède technique approprié. De plus, l'ensemble de ces mesures "stratégiques", prises à chaque niveau d'exécution, doit se fonder sur un principe, sans lequel l'ouvrage risquerait de manquer son unité nécessaire. L'écrivain

¹ *Kobayashi Hideo zenshū* (Oeuvres complètes). Tōkyō: Shinchō-sha, 1967, Tome IX, p. 11–12.

² Voir André Gide: *Romans Récits et Soties*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1958, p. 89.

tente de s'armer donc d'une solide base théorique afin de mieux assurer la construction cohérente de ses oeuvres. Ses investigations méthodologiques se révèlent d'une envergure peu commune. Elles prouvent la volonté du romancier qui cherche à utiliser au maximum l'intelligence, même si le génie aura toujours son dernier mot. Avidé de connaissances théoriques les plus récentes, le romancier reste attentif à toutes les possibilités innovatrices de la littérature. La portée de son intérêt intellectuel ne se limite d'ailleurs pas au seul domaine de la littérature. Ōe Kenzaburō est un écrivain qui met en question sans cesse la signification même de l'écriture. Par le biais de l'acte d'écrire qu'il accomplit avec un esprit critique vigilant, il interroge le sens même de l'acte de vivre. L'écrivain se trouve conscient de son rôle à jouer sur le plan historique et dans une dimension géo-culturelle. En un mot, Ōe est résolument "humaniste": il se considère concerné par tout ce qui touche l'Homme.

Je me propose d'examiner dans cet article le fondement de ces doubles missions que l'écrivain s'attribue, et ceci sur un sujet central dans sa conception littéraire: la théorie et la pratique d'Ōe Kenzaburō concernant la relation de *kotoba* (mot, parole, langage) et *mono* (chose, objet).

Nous examinerons tout d'abord ses idées sur la notion de la "singularisation" qu'a avancée le formaliste russe V. Chklovski, car c'est elle qui guide notre auteur à chaque étape de son travail. Ensuite, sera étudiée la position d'Ōe à l'égard de ses deux prédécesseurs, Kobayashi Hideo et Mori Arimasa. Ces penseurs se sont intéressés chacun à sa manière au même problème de la relation entre les mots et les choses, mais sous un angle différent de celui d'Ōe Kenzaburō. Leur comparaison permettra de situer la pensée d'Ōe dans un contexte historique de la culture japonaise et révélera l'héritage culturel sur lequel Ōe a pu construire son oeuvre. Enfin, j'analyserai le premier récit de son roman représentatif, *Atarashii hito yo mezameyo* (Lève-toi, Homme nouveau!). Aussi pourrions-nous vérifier dans quelle mesure ses idées théoriques correspondent à la réalisation romanesque.

* * *

Fervent adepte de Jean-Paul Sartre dès sa jeunesse, Ōe Kenzaburō développa son idée sur le langage après la conception du philosophe français. Sa conférence intitulée *Jōkyō to bungakuteki sōzōryoku* (La situation et l'imagination littéraire) montre en effet la base théorique d'Ōe sur ce sujet. Il souligna avec force, prenant comme exemples certains passages de *La Nausée* de Sartre, l'importance primordiale pour un écrivain de découvrir

des mots "qui ont le même poids que les choses elles-mêmes".³ En d'autres termes, il met en lumière la nécessité de "réifier" ou "chosifier" des mots au sens positif du terme: au lieu de procéder au moyen des concepts, il faut se mettre en contact sans intermédiaire avec les choses et trouver des mots (et des expressions) qui possèdent la même force d'expression que les objets. *Res* (chose) est considéré ici non pas comme un objet inanimé sans valeur, mais comme ce qui existe indépendamment de l'esprit. Dans la même conférence, Ōe dénonça justement au nom de ce véritable langage littéraire la faiblesse ou la fausseté fatale de l'écriture de Mishima Yukio: cet écrivain avait interposé le concept du "beau" entre les choses et les mots; ainsi, il avait construit un monde factice, complètement coupé de la réalité. Cette critique qui vise le fond de l'existence de son homologue montre sans ambiguïté la pensée d'Ōe Kenzaburō: la conception de la langue concerne directement la vie ou la mort d'un homme.

L'idée de base d'Ōe Kenzaburō sur la relation des mots et des choses s'est développée, disais-je, principalement dans le sillage de la conception de J.-P. Sartre. Cependant, c'est avant tout la théorie du formaliste russe V. Chklovski qui permit à Ōe Kenzaburō de cristalliser ses idées de façon plus systématique. En effet dans le premier chapitre de son *Shōsetsu no hōhō* (La méthode du roman)⁴, Ōe Kenzaburō analyse et développe la théorie de la "singularisation" mise en valeur par le critique russe.

En fait, sa réflexion commence par une évocation d'un texte de Kobayashi Hideo:

"En combinant le mot 'conscience' dans le sens que nous lui accordons et le mot 'chose' (*mono*) dans l'acception définie par Motoori Norinaga, nous pourrions dire qu'un poème est la première chose que notre conscience rencontre."

A partir de cette affirmation de son prédécesseur, Ōe formule rapidement son idée sur le rapport de l'âme avec le langage littéraire. Doté d'une "forme" tangible, le langage littéraire, à savoir le langage poétique selon Ōe, se révèle apte à donner une sensation de présence réelle, propre à une "chose".

³ Ōe Kenzaburō: *Kujira no shimetsu suru hi* (Le jour où les baleines disparaissent). Tōkyō: Bungei shunjū, 1972, p. 514.

⁴ *Shōsetsu no hōhō* (La méthode du roman). Tōkyō: Iwanami shoten, 1978.

"Lorsqu'un chant se lève dans le coeur, lorsqu'une conscience s'exprime sous forme de poème, se trouvent tout près de l'âme, avant tout objet du monde extérieur, des mots appartenant au langage poétique qui ont une forme et une réelle présence en tant que chose."⁵

Cependant, après avoir indiqué les racines de sa réflexion qui remontent dans la tradition, Ōe Kenzaburō quitte promptement le domaine de l'âme afin d'exposer son idée sur la théorie de V. Chklovski. L'auteur cherche à poser comme base de sa réflexion une théorie aussi scientifique que possible. Il convient donc de relire ici avec notre écrivain le passage essentiel de la thèse avancée par V. Chklovski. Après avoir relevé les conséquences négatives de "l'algébrisation" et de "l'automatisation" de l'objet, qui se constatent fréquemment dans la vie quotidienne et répétitive, le théoricien russe continue:

"Ainsi la vie disparaît, se transformant en un rien. L'automatisation avale les objets, les habits, les meubles, la femme et la peur de la guerre.

'Si toute la vie complexe de bien des gens se déroule inconsciemment, alors c'est comme si cette vie n'avait pas été' (C'est Léon Tolstoï qui parle).

Et voilà que pour rendre la sensation de la Vie, pour sentir les objets, pour éprouver que la pierre est de pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance; le procédé de l'art est le procédé de singularisation⁶ des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé; l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà "devenu" n'importe pas pour l'art."⁷

Il s'agit d'une réflexion volontairement technique. L'acte d'écrire d'un écrivain est considéré comme une opération parfaitement contrôlable et

⁵ Op. cit., p. 1-2.

⁶ Le terme russe "ostranenie" est traduit en japonais *ika*, 異化.

⁷ V. Chklovski: "L' art comme procédé", dans *Théorie de la littérature - Textes des Formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Paris: Editions du Seuil, 1966, p. 83.

contrôlée. Au niveau des mots, par exemple, la singularisation consiste à libérer les objets de l'automatisation de perception. Une des techniques efficaces se trouve, selon V. Chklovski, très fréquemment utilisée dans les oeuvres de L. Tolstoi. Le romancier russe excelle à décrire des choses, au lieu de les désigner par leur nom, comme s'il les voyait pour la première fois dans la vie, en détail et avec lenteur. Il s'agit de la technique de les rendre visibles. Le problème consiste à savoir comment produire techniquement par le moyen des mots une "sensation de l'objet comme vision" ("visualisation").

Ōe Kenzaburō trouve dans l'article de Chklovski une formule claire et nette, utilisable comme pierre de touche. Convaincu de l'utilité de la notion de la "singularisation" comme outil d'analyse efficace, il ne se contente pas de l'appliquer uniquement au niveau du choix des mots ou des expressions. Tandis que l'article de V. Chklovski s'enlise dans la multiplication des exemples quelque peu décevants, Ōe élargit sensiblement les champs d'application de la notion de la singularisation. Chaque étape et chaque facteur de la réalisation d'une oeuvre littéraire doit être vérifié par rapport à cette notion; la conception initiale de l'oeuvre, le choix des mots, des phrases, des paragraphes, l'oeuvre dans son ensemble, le genre auquel appartient l'ouvrage et, finalement, l'art lui-même... A tous ces niveaux de la création, l'écrivain doit vérifier son travail à la lumière du procédé de la singularisation, afin de se préserver de l'automatisation et de s'affirmer en tant qu'individu.

Ainsi, dans le premier chapitre de son *Shōsetsu no hōhō* (La méthode du roman), l'argument de l'auteur se déroule de façon volontairement intellectuelle. Ōe cherche avant tout à définir, en tant qu'homme de métier, sa stratégie, son système, je dirai même son truc, dont il a besoin pour réaliser son oeuvre "singulière", a savoir une oeuvre qui existerait en tant que chose. "Le roman", affirme-t-il, "est une mécanique faite de mots, destinée à vivifier l'homme dans sa totalité. Réfléchir sur la méthode du roman consiste à examiner son mécanisme et ses fonctions."⁸

Il est évident que les "procédés" ne suffiront pas pour construire une véritable oeuvre. Le "secret" du métier subsistera malgré toute tentative de théorisation. L'oeuvre seule saura indiquer de façon indéniable la vertu de tel secret. Il est vrai également qu'une autre question fondamentale reste inexplorée: avant même de chercher consciemment à "singulariser" ou à "visualiser" des objets dans le mécanisme de l'écriture, il faut qu'on sache

⁸ Op. cit., p. 9-10.

voir véritablement "la chose". Ce sujet sera traité plus loin, lorsque nous examinerons la position d'Ōe Kenzaburō par rapport à ses prédécesseurs japonais.

* * *

La résonance de cette théorie s'entend clairement dans une récente série d'essais recueillis sous le titre général *Shōsetsu no keiken* (Expérience des romans).⁹ La première partie du livre, intitulée *Bungaku sainyūmon* (Réinitiation à la littérature), se compose de douze textes dont les articles sur Ibuse Masuji, Natsume Sōseki, Nakano Shigeharu, Sata Ineko et Ōka Shōhei. L'auteur fait remarquer à plusieurs reprises l'effet positif du procédé de la singularisation; c'est la première valeur que l'auteur souhaite découvrir dans les oeuvres de ces écrivains japonais. Il relève à propos de chaque romancier l'heureuse réalisation de ce procédé, à savoir l'utilisation des mots et des expressions aptes à recréer une sensation réelle des choses elles-mêmes: *mono no tegotae no aru kotoba* (des mots qui font sentir la présence réelle des choses, p. 35), *chūshōteki na kotoba ja naku, busshitsuteki, nikutaiteki na kotoba* (non pas des mots abstraits, mais des mots matériels, voire même charnels, id.) par exemple. Seuls ces mots qui s'identifient aux choses peuvent faire fonctionner pleinement l'imagination des lecteurs.

Le quatrième essai se trouve consacré à Ibuse Masuji qu'Ōe apprécie tout particulièrement: *Ibuse Masuji no inori* (La prière d'Ibuse Masuji). Ce texte permettrait de comprendre de façon claire ce qu'Ōe Kenzaburō entend par la "réification" des mots. Ōe rend compte ici un récit d'Ibuse, *Kakitsubata* (Iris), qui évoque, sous forme du "récit personnel" (*watakushi shōsetsu*), des scènes du bombardement à la ville de Fukuyama (ville proche de Hiroshima) et des conséquences du bombardement atomique à Hiroshima. Peu de temps après l'explosion nucléaire infligée à cette ville, Ibuse Masuji découvre chez un ami qui habite dans la banlieue de Fukuyama, une fleur d'iris tout à fait hors saison (l'expression serait plus frappant en japonais : *kuruizaki* signifie littéralement floraison folle, épanouissement en folie), à l'écart des autres iris qui se trouvent groupés. L'auteur croyait tout d'abord qu'il s'agissait du papier d'emballage de gâteaux ou quelque chose de ce genre. Relisons avec Ōe Kenzaburō le passage cité dans son essai:

⁹ *Shōsetsu no keiken* (Expérience des romans). Tōkyō: Asahi shinbun sha, 1994.

"Je me suis réveillé à l'aube. Ouvrant la fenêtre, je découvris dans l'étang qui s'étendait sous mes yeux une chose étrange. J'allumai la lampe, allongeai le fil et orientai la lumière à la surface d'eau. Spontanément je détournai le regard et éteignis la lampe. Je fermai la fenêtre. Ce qui flottait à la surface de l'eau était sans aucun doute un être humain. Plusieurs iris groupés poussaient dans un coin de l'étang. A une petite distance d'eux flottait un bout de papier ou quelque chose de ce genre. Approchant la joue à cet objet violet, un corps humain flottait sur le dos."

Glosant ce texte, Ōe Kenzaburō dit ceci:

"M. Ibuse n'écrit rien d'idéologique. Il décrit une fleur d'iris en folie et le cadavre qui flottait à côté d'elle. Il focalise l'attention sur l'iris – ce qui fait sentir de façon inébranlable la présence du cadavre de la jeune fille; ce corps, qu'il ne commente plus en parole après avoir exprimé sa surprise juste au début du récit, se trouve réellement là. – Il décrit la chose elle-même (*mono sono mono o egakimasu*)."¹⁰

* * *

Il faut singulariser des objets, comme si nous les voyions pour la première fois, comme s'ils n'avaient pas encore un nom, dit-il. Mais comment arrivons-nous, nous-mêmes, à voir les choses? Est-ce si évident que nous voyons à notre gré les "choses" sans aucune intervention de préjugé? Ōe Kenzaburō ne répondra pas sous forme de théorie à cette question fondamentale. Il n'expliquera pas les procédés à suivre afin de se rendre capable de voir véritablement les choses. Son oeuvre seule révélera pleinement sa capacité de "voir" les choses; pour un écrivain, voir s'identifierait à écrire?

Il paraît cependant irréfutable qu'Ōe Kenzaburō a pleinement pris conscience de cette question à travers les oeuvres de ses prédécesseurs, en particulier Kobayashi Hideo et Mori Arimasa. C'est justement ce problème-là qui avait déterminé l'orientation de ces deux penseurs de la génération précédente.

¹⁰ Op. cit., p. 38-39. – Ōe publia plusieurs textes au sujet de cette oeuvre d'Ibuse Masuji qu'il apprécie particulièrement. Voir *Ikikata no teigi* (Définition de la manière de vivre). Tōkyō: Iwanami shoten, 1985, p. 41-60. / "Ibuse-san no inori to riarizumu" (La prière et le réalisme de M. Ibuse), dans *Aimai na Nihon no Watashi* (Moi et le Japon ambigu). Tōkyō: Iwanami shoten, 1995, p. 95-135.

Kobayashi Hideo (1902-1983) comme Mori Arimasa (1911-1976) se formèrent d'abord par l'étude de la littérature et la philosophie françaises. Après avoir commencé leur carrière en tant que meilleurs connaisseurs de la culture française (Rimbaud et Valéry pour Kobayashi Hideo, Descartes et Pascal pour Mori Arimasa, pour ne citer que les plus représentatifs de leurs auteurs préférés), ces spécialistes de la pensée d'Occident affrontèrent chacun à sa manière le problème de la langue et de la réalité. Il est indéniable que l'utilisation d'une langue étrangère comme outil principal du travail contribua à mettre en évidence le problème de la concordance entre les mots (*kotoba*) et les choses (*mono*). En résumé, tous les deux s'efforcèrent de voir la chose telle qu'elle est et d'établir une correspondance immédiate entre une oeuvre (faite de mots ou non) et la chose.

* * *

Arrivant à Paris en 1950 afin de poursuivre ses recherches sur la philosophie française, le brillant universitaire, Mori Arimasa, s'installa définitivement en France. Cette décision signifie qu'il s'engagea, poussé par une nécessité intérieure, dans une véritable "aventure" au niveau intellectuel, spirituel, mais avant tout au niveau des "sens". Le mot "aventure" doit être compris dans son sens étymologique: il s'agit donc de "faire face à ce qui advient". Mori Arimasa s'appliqua à écarter toute interprétation purement intellectuelle, en particulier dans la compréhension d'une civilisation étrangère. Si nous résumons de façon succincte sa démarche, nous pourrions dire que Mori Arimasa tente tout d'abord de se libérer de l'emprise des mots japonais, car les idées préconçues et formulées en japonais déformeraient la réalité qu'il vient de découvrir en Occident. Mais le problème ne se limite évidemment pas à ce genre de situation particulière. Le philosophe trace donc de façon plus générale le processus à suivre pour atteindre son objectif, à savoir concevoir une pensée authentique: 1) Libérer les sens des entraves linguistiques ou idéologiques afin de se mettre en contact direct avec des choses. 2) S'acquérir des expériences (*keiken*) en déployant pleinement l'imagination. 3) Cristalliser enfin une pensée sous forme de définition (*teigi*).¹¹

¹¹ Mori Arimasa: *Nikki* (Journal intime), dans *Mori Arimasa zenshū* (Oeuvres complètes). Tōkyō: Chikuma shobō, 1981, Tome XIII, p. 58.

Le mot *keiken* que je viens de traduire faute de mieux comme "expérience" nécessiterait une explication; car c'est un des mots-clef, noyau dur de la pensée de Mori Arimasa. Il distingue d'abord deux notions assez proches, *taiken* et *keiken*; ces deux termes s'emploient couramment comme synonymes avec une légère différence de nuance: *taiken* désigne une expérience plutôt pratique et matérielle, tandis que *keiken* comprend une étendue plutôt morale, spirituelle. Or, Mori essaie de les différencier avec précision: par *keiken* il entend une expérience qui concerne par essence un individu, tandis que *taiken* signifie selon lui une expérience qui s'applique à plusieurs personnes. Il accorde une importance primordiale à *keiken* en écartant *taiken* comme accumulation peu significative du vécu collectif. L'expérience (*keiken*) définit de façon singulière un individu en tant que sujet et en même temps son objet. L'individualité de l'expérience (*keiken*) s'approcherait d'ailleurs de la singularité qui caractérise le procédé mis en valeur par V. Chklovski et adopté par Ōe Kenzaburō. Cette expérience provoque par la suite une mutation chez son sujet et ouvre une nouvelle possibilité d'expérience.

La définition (*teigi*), qui se formera à partir de cette expérience, aura la même nature que les choses (*mono*), même si elle se formule avec des mots. "La définition du poisson", disait Mori Arimasa justement au cours de son entretien avec Ōe Kenzaburō, "est un poisson vivant. La définition ne se fait pas avec des mots. On présente un poisson vivant sous les yeux et l'appelle un poisson. Vous voyez qu'aucune ambiguïté idéologique n'intervient entre ce mot et cette définition. Lorsque nous établissons par nos travaux ou par nos oeuvres ce genre de lien de définition entre nos expériences et les mots tels que beauté, justice, mort ou peur, nous participons véritablement à notre tradition. Nos oeuvres ne sont pas un simple assemblage des mots, même si elles sont construites avec des mots. Elles sont des choses (*mono*)."¹²

Ainsi le problème de *kotoba* (mots) et *mono* (choses) constitue la base de toutes les réflexions de ce philosophe. La question n'est pas traitée au niveau de la technique. Il faut se lancer dans une véritable aventure avec une conscience ouverte, avec les sens aussi frais que possible. S'engager totalement dans cette "aventure" existentielle, voilà le sens du choix effectué par ce Japonais solitaire.

Ōe Kenzaburō que nous avons vu dans ses écrits théoriques peut paraître très différent de Mori Arimasa. Il ne faudrait pas cependant conclure

¹² Mori Arimasa *taiwa-hen 1* (Entretiens de Mori Arimasa 1). Tōkyō: Chikuma shobō, 1982, p. 352. L'entretien fut publié pour la première fois dans la revue *Chūō kōron* en janvier 1967.

hâtivement que le romancier poursuit ses réflexions comme un pur technicien, en négligeant le drame existentiel dans lequel se battit son prédécesseur. Bien au contraire, Ōe capte l'essentiel du message de Mori Arimasa et, justement grâce à l'oeuvre de son prédécesseur, il s'affirme en tant qu'individu sur la base de ses propres expériences.

A Mori Arimasa, Ōe Kenzaburō consacra un remarquable essai dans son *Dōjidai to shite no sengo* (L'après-guerre en tant que mon époque)¹³. Dans ce texte intitulé *Mori Arimasa – konponteki dokuritsusha no kagami* (Mori Arimasa - Le miroir tenu par un homme fondamentalement indépendant), l'auteur évoque avec justesse la signification du travail du philosophe.

Ōe Kenzaburō présente le portrait très juste de Mori Arimasa foncièrement indépendant. Loin de son pays natal, engagé dans un chemin aride du véritable acte de penser, le philosophe maintient un miroir. Éclairé par la lumière émanant de ce miroir se précise la signification de toute Oeuvre des écrivains d'après-guerre, avec qui Ōe Kenzaburō partage les mêmes valeurs. Le romancier déclare d'un ton quasi lyrique son voeu de cultiver ses propres expériences sous la lumière venant du miroir de Mori. Il continuera le chemin indiqué par le penseur exilé, et le prolongera à sa manière (op. cit., p. 244-245). Nous verrons dans quelle mesure l'idée de Mori Arimasa concernant la "définition" (*teigi*) et l'"expérience" (*keiken*) se réalise dans l'oeuvre d'Ōe Kenzaburō.

* * *

Le parcours de Kobayashi Hideo révèle une convergence et une divergence avec celui de Mori Arimasa. Le problème de la langue étrangère joua un rôle déterminant pour Kobayashi aussi. Il est hors de propos de prétendre que la difficulté du français en tant que telle leur fit comprendre l'importance de la relation de la langue et de la chose. Cependant, il est indéniable que l'usage d'une langue étrangère dans la partie essentielle de leur travail leur donna l'occasion de se rendre compte exactement de la nature de la question. Passionné de littérature française dans sa jeunesse, Kobayashi Hideo se sent peu à peu incapable de dépasser une certaine limite de compréhension dans ce domaine, tandis qu'à mi-chemin de sa vie, il se trouve de plus en plus attiré par la littérature classique de son pays. En d'autres termes, le problème de la langue maternelle et de la langue étrangère se pose à tous les deux.

¹³ *Dōjidai to shite no sengo* (L'après-guerre en tant que mon époque). Tōkyō: Kōdansha, 1973, p. 225-245.

Contrairement à Mori Arimasa qui a choisi de se lancer dans la civilisation occidentale afin de franchir des obstacles linguistiques et culturels, Kobayashi s'intéresse de plus en plus profondément aux oeuvres écrites en sa langue maternelle. Le problème des mots et des choses, et surtout leur relation, occupera de façon aiguë la place centrale de ses réflexions. S'appuyant sur ses propres expériences, il évoquera les rencontres de sa conscience avec des choses. Kobayashi n'expose pas non plus de façon théorique les procédés à suivre afin de réaliser ce genre de rencontre. Le mécanisme se trouve pour son cas hors de tout raisonnement. Il constate seulement que l'état de l'oubli de soi (*mushi*) s'avère indispensable pour voir les choses telles qu'elles sont. Ainsi ses rencontres avec la "chose" se produisent presque toujours "soudainement". Ses nombreux essais dont *Mujō to iu koto* (Ce qu'on appelle l'impertinence) illustrent parfaitement cette situation privilégiée.¹⁴

Plus tard, Kobayashi Hideo consacra une oeuvre monumentale à Motoori Norinaga, éminente figure des Études nationales (*kokugaku*) du dix-huitième siècle. Un grand drame de l'esprit se retrace sous la plume du critique, qui épouse intimement l'aspiration et la conviction du philologue passionné de l'époque d'Edo. Le thème central de leur réflexion se résumerait en une idée simple et radicale: les faits (les choses) et les mots (le langage) s'identifient. Il ne s'agit plus pour Kobayashi Hideo d'évoquer ses propres rencontres révélatrices. Il analyse avec ténacité différents aspects de l'oeuvre de Motoori Norinaga, qui essaya avec persévérance de retrouver les *kami* et les Japonais des temps les plus reculés, s'appuyant essentiellement sur les mots dans lesquels résident selon lui des faits (des choses) et des hommes.¹⁵

Ōe Kenzaburō consacra un article important à cette oeuvre majeure qu'avait publiée Kobayashi Hideo dans sa dernière période (*«Kobayashi Hideo: Motoori Norinaga» o yomu*) (Lire «Motoori Norinaga de Kobayashi Hideo»)¹⁶ Il faut rappeler qu'Ōe rédigea cet essai presque à la même époque que son *Shōsetsu no hōhō* (La méthode du roman, 1978). L'ombre

¹⁴ *Kobayashi Hideo zenshū* (Oeuvres complètes). Tōkyō: Shinchōsha, 1967, tome VIII, p. 13-64. Voir également NINOMIYA Masayuki: *La Pensée de Kobayashi Hideo – un intellectuel japonais au tournant de l'Histoire*. Genève: Librairie Droz, 1995, p. 99-195; en particulier p. 102-106 et p. 148-151.

¹⁵ *Kobayashi Hideo: Motoori Norinaga*. Tōkyō: Shinchōsha, 1976.

¹⁶ *Kobayashi Hideo o yomu* (Lire Kobayashi Hideo). Gendai kikakushitsu. Tōkyō, 1981, p. 7-24. La première publication dans la revue *Shinchō* datée du janvier 1978.

de "la théorie de la littérature" se trouve tout à fait visible dans l'essai consacré à Kobayashi.

Une phrase retient tout particulièrement mon attention dans ce texte. "Depuis longtemps je lisais des oeuvres de M. Kobayashi Hideo", dit-il, "et je n'arrivais pas à bien comprendre ce que signifiait son mot clef important, *mushi* (l'oubli de soi). C'est la raison pour laquelle j'ai abandonné le projet de commenter l'édition de ses Oeuvres choisies, projet que j'avais pourtant bien accepté" (op. cit., p. 15).

Cet aveu sincère explique sans aucune ambiguïté la nature de la rencontre de ces deux esprits singuliers. Dire que la notion de *mushi* (l'oubli de soi) lui restait incompréhensible signifie qu'au fond, il ne pouvait pas accepter en son essence la démarche de pensée de Kobayashi Hideo. L'oubli de soi constitue en effet selon l'essayiste l'état d'esprit sine qua non de la découverte des choses "immaculées". Il s'agit littéralement de la notion vitale de la pensée de Kobayashi. L'aveu d'Ōe révèle donc que les essais comme ceux qui composent *Mujō to iu koto* (Ce qu'on appelle l'impermanence) ne pouvaient pas le convaincre tout à fait. Rappelons à cette occasion que Mori Arimasa souligna également la différence de sa démarche avec celle de Kobayashi Hideo: il vaut mieux de procéder par les approximations successives, disait-il, plutôt qu'attendre une révélation par la grâce.

Or, Ōe Kenzaburō exprime son "soulagement" après la lecture de *Motoori Norinaga*. Elle lui a permis enfin de bien comprendre le sens de *mushi* (l'oubli de soi), et ceci grâce à l'heureuse coïncidence de deux cheminements. En premier lieu, à la différence des autres essais dans lesquels Kobayashi Hideo court-circuitait le travail de l'intellect, *Motoori Norinaga* résulte d'un travail de longue haleine, mené avec l'intellect et l'imagination. En second lieu, Ōe Kenzaburō lui-même venait d'accomplir un long travail dans le domaine de la linguistique et des théories des structuralistes. Ōe insiste avec force sur l'importance de son mûrissement en tant que théoricien: Je n'ai pas commencé le "travail" pour comprendre le texte de M. Kobayashi, dit-il en mettant en relief le mot "travail" en le plaçant entre les guillemets et en ajoutant la prononciation française en *katakana* à côté de ces deux caractères chinois qui signifient littéralement "oeuvre pénible". C'est ce travail qu'il avait entrepris pour surmonter la crise dans laquelle il se trouvait, qui a permis de comprendre le travail de son prédécesseur. Nous retrouvons donc dans cet essai l'Ōe Kenzaburō très versé en théorie littéraire; il approuve avec satisfaction l'idée de Motoori/Kobayashi sur *kotoba*:

"Alors, qu'est-ce que la poésie japonaise? De quel mécanisme du langage poétique s'agit-il ? Comment ce langage poétique concerne

le langage de tous les jours, et fait apparaître la forme de l'Histoire pour montrer à la fin si nettement la manière d'être de *koto-dama* (âme des mots)? Avec un discours infiniment soigneux, M. Kobayashi nous conduit jusqu'à ce lieu où seront de nouveau prononcées à vive voix les paroles des hommes de l'antiquité. Accompagnant Norinaga qui rédige son *Kojiki den* (L'Exégèse de la Chronique des faits anciens), M. Kobayashi tente d'effectuer ce "travail" dont la difficulté dépasse toute imagination. Il s'appuie comme outil de travail pratique sur le mécanisme du langage poétique qui se concrétise en poème: autonomie de *kotoba* (mots, langue), *kotoba* en tant que voix vive des hommes, *kotoba* en tant que *mono* (chose, objet), la poésie qui montre de la façon la plus concrète ces caractéristiques de *kotoba*. De plus, cette poésie se trouve utilisable pour tous. Dans ma jeunesse je composais des poèmes. J'ose le déclarer sans craindre de devenir l'objet de risée en m'associant à cette expression de Norinaga / M. Kobayashi: 'Le chemin qui conduit à la poésie n'est ouvert qu'à ceux qui l'aiment, qui ont la foi en elle et qui savent s'en réjouir. Pour connaître la poésie, nous devons passer nécessairement par la grande avenue, à savoir composer des poèmes. Il n'y a pas de raccourci pratique'.¹⁷

Il convient donc maintenant d'aller voir comment Ōe Kenzaburō a composé son propre poème, en l'occurrence son roman.

* * *

Le roman *Atarashii hito yo mezame yo* (Lève-toi, Homme nouveau!, 1983) répondra parfaitement à notre attente. C'est une des meilleures oeuvres d'Ōe Kenzaburō, du point de vue de la construction solide, de la densité du style et de l'importance du sujet. Le romancier traite ici un moment décisif dans le rapport entre le père et le fils, sujet central de son ouvrage depuis trente ans. Le fils protégé franchira un pas décisif vers l'affirmation de sa personnalité, vers l'indépendance en tant qu'individu.

Je proposerai une lecture détaillée du premier récit de ce roman qui se compose en tout de sept récits en série. Le texte en question, intitulé d'après les poèmes de W. Blake *Muku no uta, keiken no uta* (Chants de l'innocence, chants de l'expérience), fut publié pour la première fois en juillet 1982 dans la revue *Gunzō*. Cela signifie que les principaux ouvrages

¹⁷ Op. cit., p. 18.

d'Ōe que je viens d'analyser se situent dans les dix ans qui précèdent sa publication. On peut considérer par conséquent que cette oeuvre représente une des réalisations romanesques de ces années de réflexions théoriques et critiques.

Nous voyons ici un récit à la première personne. La construction est très claire. Dans l'introduction, le narrateur se trouve en voyage en Europe. Nous découvrons déjà la tendance foncière de ce personnage. La première partie se consacre au drame familial qu'il doit affronter dès son retour au Japon; en fait, le narrateur a une famille composée de son épouse et leur trois enfants dont l'aîné se trouve handicapé mental. Il retrouve donc sa famille en crise: le fils aîné se comportait de façon destructrice envers la famille pendant son absence. Le père essaie de rétablir leur lien d'affection sans succès. Enfin, grâce à la vertu d'une "définition" (*teigi*), la communication se rétablit. Dans la deuxième partie, le narrateur relate une expérience qu'il a vécue quelques dix ans auparavant au cours d'un voyage en Inde. Apparemment, le récit de la deuxième partie n'a pas de lien direct sur le plan de l'intrigue avec la partie précédente. L'histoire se déroule uniquement entre le narrateur et un autre écrivain en dehors du cadre familial. Le sens de cette juxtaposition à première vue inconséquente se révélera à la fin du récit, encore une fois à propos d'une "définition".

En effet, si au niveau de l'intrigue, l'évolution de la personnalité du fils occupe la place centrale, sur le plan des idées par rapport aux mots et aux choses, c'est la "définition" qui doit être considérée comme le sujet principal de ce récit.

Examinons en détail le déroulement de l'histoire au niveau des mots et des choses. Dans la partie d'exposition, le narrateur se présente comme quelqu'un de fermé face au monde des choses. Le voyage en étranger n'est pas perçu comme une libération des sens, encore moins comme une aventure au sens que Mori Arimasa a accordé à ce mot.¹⁸ Cet homme ne cherche pas de vrais contacts avec des "choses" nouvelles d'un autre monde. Au contraire, il accorde une grande importance aux livres, se réfugie pour ainsi dire dans la vertu de l'écrit. Il est intéressant d'observer que ce personnage se nourrit de la lecture des ouvrages en langue étrangère; le problème de la langue étrangère qui préoccupait de façon si aiguë les prédécesseurs de

¹⁸ *Mishiranu fūdo* (climat et moeurs inconnus), *nenashi gusa* (herbe sans racines), *ihō no tochi* (un endroit dans un pays étranger), *hitori* (seul), *bikutsuku* (s' intimidier), *iradatsu* (s'énervier), *shizumikomu* (se déprimer)... toutes ces expressions qui se trouvent employées à propos du narrateur dès le premier paragraphe signalent sa personnalité quasi fermée au monde nouveau (op. cit., p. 7-11).

l'auteur semble être dépassé.¹⁹ M. Lowry, W. Blake le soutiennent, apportent le salut, se comportent comme ses "maîtres" ("patrons" selon sa propre expression). En quittant "*Or I am lost*" de M. Lowry, le narrateur entre immédiatement sous l'emprise de "*Or else I shall be lost*" de W. Blake.

Le monde extérieur, le monde des choses, apporte peu à première vue au narrateur sauf quelques cas exceptionnels.²⁰ A la fin de cette partie d'exposition, c'est encore un poème de W. Blake qui annonce le sombre présage d'un drame familial: *The night was dark no father was there / The child was wet with dew. / The mire was deep, & the child did weep / And away the vapour flew.*²¹

A ce stade de lecture, comment devons-nous juger ce personnage si livresque? Tout dépendra de la force de ses oeuvres littéraires, de la vérité qu'elles transmettent. Laissons donc la question en suspens.

Dès son arrivée à l'aéroport de Narita, le pressentiment donné par les vers de W. Blake devient la réalité. Le narrateur retourne en plein milieu de la crise familiale. Nous le découvrons placé devant son fils transformé; en introduisant la notion de la singularisation, nous pourrions considérer l'enfant comme un être "singularisé". Le narrateur est certes un écrivain. Mais il n'a pas à chercher ici à appliquer consciemment le procédé de

¹⁹ Loin de mon idée de prétendre qu'Ōe Kenzaburō néglige le problème de la langue étrangère. A maintes reprises, il exprima sa modestie sincère concernant sa compétence en langue étrangère. Cependant, ses essais critiques recueillis dans *Shōsetsu no keiken* (Expérience des romans) nous donnent des indications précieuses. L'auteur considère que la rencontre avec l'Occident provoqua une "maladie de l'époque moderne" (*kindai no yamai*) chez les Japonais; et ceci, de façon très aiguë, sur le plan linguistique. Natsume Sōseki a vécu de manière exemplaire ce drame, d'où sa popularité et son importance, disait-il. Dans les articles qui suivent, Ōe analyse plusieurs oeuvres récentes sous la lumière de ce problème de la langue étrangère. Ōe ne néglige pas cette question, mais ne partagerait pas non plus l'avis de Mori Arimasa par exemple, qui soulignait la réelle difficulté que comporte l'acquisition d'une langue étrangère.

²⁰ Même la nature ne présente que des images qui soulignent l'absence d'une relation dynamique: les arbres n'avaient pas de nouveaux bourgeons, des fleurs de forsythia sans feuilles, fleurs de crocus sans feuilles (il est normal que ces plantes fleurissent avant l'arrivée des feuilles; remarquer l'absence des feuilles est donc singulier). Dans le brouillard de la fin mars, d'énormes troncs d'arbre noirs n'ont pas encore de jeunes bourgeons. En venant sur place, le narrateur se hasarde à dire qu'il a l'impression de bien comprendre la vraie signification de la fête de Pâques qu'il ne connaissait qu'intellectuellement. Mais cette impression émanant d'un personnage qui vit si peu en dehors des livres ne semble guère convaincante.

²¹ William Blake: *The Complete Poems*. Penguin Books, 1977, p. 109.

singularisation aux objets qui l'entourent. La réalité qu'il affronte est loin d'être une vie familiale de tous les jours, de ce qu'on appelle la vie quotidienne, guettée à tout moment par l'"automatisation". Le fils est là en tant que... dirions-nous, "chose singulière". Plusieurs tentatives de communication entreprises par le père tombent à l'eau: le propos sur un lutteur de *sumō* qui aurait pu intéresser le fils, l'harmonica que le narrateur a apporté de Berlin spécialement pour lui qui se passionne pour la musique...rien ne fonctionne. Le père constate seulement dans les yeux de son fils une expression qui fait penser à un animal en rut, exténué et ravagé de son désir... Le narrateur le relate en détail, en y mettant suffisamment de temps, et donne une sensation réelle de l'objet. Ici le père voit son fils, mais il ne le "reconnait" pas. La signification essentielle du regard du fils ne se révélera qu'à la fin du récit.

Or, dans cette situation complètement bloquée, une "définition" (*teigi*) apporte la solution. Le narrateur assoupit, allongé sur un sofa où se couchait jusqu'à la veille son fils.

"...Quelque temps après, je me suis réveillé tremblant d'émotion dans un sentiment de nostalgie, dense comme une 'chose'; je ressentais, plutôt qu'une simple évocation d'un souvenir d'enfance, la reconstitution exacte d'un événement qui s'était produit dans mon enfance en un certain endroit. Les larmes montaient aux yeux: le fils, assis vers le pied du sofa, caressait avec ses cinq doigts doucement arrondis de la main droite, mon pied qui dépassait de la couverture, comme s'il frôlait un ouvrage fragile et souple. Il se parlait avec une voix basse et sereine comme s'il voulait vérifier quelque chose. Ces paroles s'entendaient déjà au moment où j'allais me réveiller de mon rêve, qui vibrait comme une gelée vivante, faite de masse de sentiments nostalgiques.

— PIED, TU VAS BIEN? BON PIED, BON PIED! PIED, TU VAS BIEN? TA GOUTTE, ÇA VA? BON PIED, BON PIED!"²²

Ainsi, le "bon pied" du père rétablit la communication entre ces deux êtres et par la suite avec tous les membres de la famille. La vertu extraordinaire de cet objet si banal est fondé en réalité sur le fait que, d'après une expérience physique particulièrement douloureuse que le fils avait causée involontairement en voulant aider son père souffrant d'une crise de goutte, le père avait bien défini le "bon pied" pour son fils. C'est la force d'une

²² *Atarashii hito yo mezame yo* (Lève-toi, Homme nouveau!). Tōkyō: Chikuma shobō, 1983, p. 19.

"définition", cristallisée en tant que chose, qui réussit à réunir ces personnages désemparés. Il faut nous souvenir ici de l'idée de Mori Arimasa concernant la formation d'une pensée authentique. Le narrateur suit exactement le même chemin que celui de Mori, sensation - expérience - définition, avant de fixer avec des mots une pensée naissante. Il songe à formuler autant de définitions que possibles et à les léguer aux âmes innocentes, dont celle de son fils.

Dans la partie suivante, le narrateur évoque quelques souvenirs du voyage en Inde qu'il a effectué il y a plus de dix ans en compagnie d'un écrivain, nommé H.²³ Cette évocation n'a apparemment aucun rapport avec le drame familial précédent. Mais nous constatons vite que le lien se trouve assuré entre ces deux parties par la question de la définition. Plus concrètement, l'auteur relate ici la formation de deux définitions; la première concerne le fleuve (*kawa*) et la seconde la détresse. Ce qui nous intéresse en particulier est la manière par laquelle le narrateur obtint ces définitions. Examinons d'abord le processus par lequel la définition du fleuve fut donnée.

Après avoir passé de longues heures pénibles dans un état d'irritation mutuelle sinon en une brouille déclarée, deux écrivains se trouvent réconciliés dans l'avion. Au moment où l'avion survole un immense fleuve, H fait un geste bien net afin d'inviter le narrateur à regarder par le hublot la gigantesque étendue de l'eau trouble. Le narrateur entend à peine le mot "le fleuve"; ce sera l'unique mot prononcé par H à cette occasion. La vue de cette eau quasi immobile qui s'étend à perte de vue, l'unique parole et quelques gestes de H constituent pour le narrateur la meilleure définition du "fleuve". Est-il trop arbitraire d'y voir le reflet du propos de Mori Arimasa que nous avons cité plus haut concernant la définition du poisson?

La deuxième définition se produit à propos de la "détresse". Au sujet de l'expression des yeux du fils, une question restait en suspens. Quelle était la vraie signification de ce regard que le narrateur n'a su deviner? Or, il se rend compte plus tard que le regard dévasté de son fils exprimait avant tout "une masse de détresse". Il découvre ce sens le plus déterminant dans la

²³ Ōe Kenzaburō consacra à H, c'est-à-dire Hotta Yoshie, un essai qui évoquait les mêmes souvenirs du voyage commun en Inde. Mais la tonalité comique et grotesque qui caractérise ce passage du récit n'est pas employée dans l'essai. Il est à signaler que ce texte consacré à Hotta Yoshie ainsi que l'article sur Mori Arimasa se trouvent dans le volume intitulé *Dōjidai to shite no sengo* (L'après-guerre en tant que mon époque). Cette coïncidence nous donnerait une raison de plus de rapprocher Ōe Kenzaburō de Mori Arimasa au sujet de la "définition".

relation père-fils en se souvenant de la définition du même sentiment, donnée en un clin d'oeil par l'écrivain H dans un bar de l'aéroport de New Delhi. Après avoir passé une journée psychologiquement désagréable auprès de H, le narrateur faillit l'offenser en lui montrant un poème qu'il a improvisé avec l'intention de le taquiner. C'est à ce moment-là que le narrateur découvre dans les yeux de H la définition, solide comme une chose, de la détresse elle-même. C'est justement cette "définition" qui lui permet de se rendre compte du sentiment qu'exprimait le regard de son fils. Encore une fois, la définition fondée sur une expérience strictement personnelle réussit à créer des liens essentiels entre des faits isolés et à élargir le réseau de compréhension entre des individus.

Le récit s'arrête avec l'évocation de la définition de la détresse. Il nous reste cependant une autre question que nous avons laissée sans répondre: l'importance primordiale, accordée par le narrateur aux oeuvres littéraires écrites en langue étrangère, est-elle convaincante? En effet, chaque fois que le narrateur se trouve dans une situation critique, certains poèmes de W. Blake jouent un rôle déterminant dans ce récit (et dans l'ensemble de ce roman). Le narrateur et, par ce biais, l'auteur lui-même répondent de façon positive à notre interrogation. La réponse affirmative serait donnée également par Motoori/Kobayashi. Si le narrateur cherche à maintes reprises une révélation de la nature humaine ou une lumière salutaire dans les poèmes qu'il lit en une version étrangère, est-il moins fondé que Motoori Norinaga qui croyait entendre la voix des divinités (*kami*) des temps reculés dans des textes dont le langage se trouvait quasi incompréhensible à son époque? Ils affirmeront qu'au fond, il n'y a pas de différence essentielle entre la langue maternelle et une langue étrangère: les oeuvres qui se trouvent devant nous en tant que chose révéleront tôt ou tard leur vérité. Quant à moi, je laisserai la question encore en suspens dans le sillon de Mori Arimasa, qui nous indique avec ses propres expériences un long chemin à parcourir avant de pouvoir saisir la véritable signification des choses et des mots appartenant en particulier à une civilisation étrangère.

ŌE KENZABURŌ

PRIX NOBEL 1994 / NOBELPREIS 1994



© Mario Ambrosius, Tōkyō / Berlin, 1990