Université Paris Cité

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

Centre de recherche sur les civilisations de l'Asie orientale (CRCAO, UMR 8155)

Langage et visuel : pour une lecture de l'efficacité esthétique dans l'œuvre fictionnelle de Natsume Sôseki (1867-1916)

Agathe Tran

Thèse de doctorat Asie orientale et sciences humaines

Dirigée par Madame Cécile Sakai

Présentée et soutenue publiquement le 2 décembre 2022

Jury composé de :

Madame Cécile Sakai, Professeure des Universités émérite (UPCité), directrice de thèse
Madame Anne Bayard-Sakai, Professeure des Universités (Inalco), rapporteure
Monsieur Emmanuel Lozerand, Professeur des Universités (Inalco), rapporteur et examinateur
Madame Marianne Simon-Oikawa, Professeure des Universités (UPCité), examinatrice
Madame Martine Créac'h, Professeure des Universités émérite (Paris 8), examinatrice
Monsieur Dan Fujiwara, Maître de Conférences (Toulouse II), examinateur



Titre : Langage et visuel : pour une lecture de l'efficacité esthétique dans l'œuvre fictionnelle de Natsume Sôseki (1867-1916)

Résumé : Cette thèse est une étude poétique de l'inspiration visuelle dans l'œuvre fictionnelle de Natsume Sôseki (1867-1916). Plutôt que la question de la peinture, déjà amplement commentée, nous avons choisi d'interroger comment cet auteur réinvente par le langage une forme d'efficacité esthétique. L'hypothèse principalement défendue est que Sôseki exploite des stratégies d'écriture pour figurer et « faire image » avec les mots. La réflexion se construit autour de trois thèmes qui réaménagent le rapport entre langage et visuel : le détournement du pictural, la mise en cause de la mimèsis et le travail sur la métaphore. L'imaginaire artistique déclenche d'abord le passage à la fiction et des effets de forme de la peinture sont transposés dans une série de courts récits. Un glissement s'opère ensuite du tableau vers le dispositif du paysage qui s'accompagne d'une description plus élaborée des expériences visuelles dans les premiers romans. Sôseki réaffirme enfin le pouvoir structurant des figures poétiques dans ses grands romans et parvient à faire fonctionner le texte littéraire comme une métaphore de l'image. Nous montrons ainsi que la fascination de l'auteur pour le visuel façonne son œuvre de bout en bout, de la collection d'images à la formation d'une esthétique originale fondée sur la fiction.

Mots clefs : littérature japonaise moderne, Natsume Sôseki, langage et visuel, esthétique littéraire, peinture, description, métaphore

Title: Language and Visual: A Study on the Aesthetic Effectiveness of Natsume Sôseki's Fictions (1867-1916)

Abstract: This thesis explores the interplay between language and visual imagination in Natsume Sôseki's fictions (1867-1916). Rather than the question of painting, which has already been extensively discussed, we have chosen to examine how this author exploits the unique resources of poetic language to suggest word pictures. Three major themes are developed: the absorption of painterly devices, the questioning of mimesis and verbal representation, the creative power of metaphor. Sôseki engages first with painting as a source of inspiration and a narrative strategy in a collection of short stories. Then, the use of landscape imagery is accompanied by more elaborate descriptions of visual and spatial experiences in his early novels. Finally, Sôseki

reaffirms the generative power of poetic figures in his great novels and manages to make the narrative framework function as a metaphor for visual devices. I thus show that the author's fascination with visuality shapes his work from start to finish, from the collection of pictures to the formation of an original aesthetic based on fiction.

Keywords: modern Japanese literature, Natsume Sôseki, language and visual, literary aesthetics, painting, description, metaphor

REMERCIEMENTS

Cette thèse est le résultat de six années de réflexion et de cheminement dans l'étude de la forme visuelle et de l'efficacité esthétique chez Natsume Sôseki. J'ai pu écrire les pages qui suivent grâce au soutien d'institutions, de professeurs et aussi de ma famille.

Mes remerciements vont d'abord et surtout à Madame Cécile Sakai qui dirige mes travaux depuis le master. Elle a été pour moi un guide précieux et une lectrice inspirée. Ce projet n'aurait pu aboutir sans son expertise, sa délicatesse et sa grande patience.

Je souhaite également remercier les rapporteurs et les membres du jury : Madame Anne Bayard-Sakai, Monsieur Emmanuel Lozerand, Madame Marianne Simon-Oikawa, Madame Martine Créac'h et Monsieur Dan Fujiwara, qui ont accepté d'examiner mon travail. Les travaux de ces éminents professeurs ont enrichi ma réflexion dans les domaines du texte et de l'image.

Mes recherches elles-mêmes n'auraient pu voir le jour sans la générosité de mon école doctorale (ED n°131 de l'Université Paris Cité) qui m'a financée pendant trois ans (2016-2019), et celle de mon laboratoire (CRCAO) qui m'a soutenue ces six dernières années. J'exprime également ma reconnaissance à l'Institut de recherche interculturel Meiji Jingû 明治神宮国際神道文化研究所 dont la bourse m'a permis de passer une année (2017-2018) au Japon, et à l'Université Waseda 早稲田大学 qui m'a ouvert les portes de ses bibliothèques durant cette période. Je souhaite aussi exprimer ma gratitude au personnel de la Maison Française d'Oxford qui m'a accueillie lors de la phase de rédaction (automne 2019). Je n'oublie pas non plus la bienveillance des membres de l'UFR LCAO (Université Paris Diderot, puis Université Paris Cité) qui m'ont accompagnée lors de mes deux années d'ATER (2020-2022), ni la solidarité des doctorants de mon laboratoire. Que tous soient ici remerciés pour leur amitié.

Une pensée particulière va enfin à ma grand-mère Isabelle, à ma mère Caroline et à ma sœur Camille qui ont relu avec patience mon travail. Toutes trois ont été des présences lumineuses et éclairantes pendant ce long parcours de recherche.

AVERTISSEMENTS

Nous utilisons le système Hepburn modifié pour transcrire le japonais en alphabet latin. Les mots japonais non intégrés en français courant ne prendront pas de marque de pluriel et seront indiqués en italique (par exemple, des haikus mais des *kanshi*).

Nous respectons aussi l'ordre patronymique japonais (nom, puis prénom), ainsi que la convention qui désigne les auteurs japonais par leurs « prénoms de plume ». Par exemple, Natsume (nom) Kinnosuke (prénom) devient Sôseki (prénom de plume). Seuls les critiques japonais qui écrivent en anglais sont présentés dans l'ordre patronymique occidental (prénom, puis nom).

Pour chaque référence du corpus, les titres d'ouvrages sont donnés en italique et les titres de nouvelles, d'articles ou de chapitres entre guillemets. Lorsque le texte n'a pas été traduit en français, nous proposons entre guillemets et parenthèses une traduction du titre. Pour des raisons de lisibilité, nous conservons les titres des traductions existantes et nous précisons à la première occurrence le titre original entre parenthèses.

En ce qui concerne les références bibliographiques en bas de page, si le lieu de publication n'est pas indiqué, il s'agit de Paris ou Tôkyô. Les traductions en français des titres des ouvrages critiques japonais sont indiquées dans la bibliographie.

Pour les citations du corpus, les extraits japonais sont systématiquement indiqués en note de bas de page, après leur traduction en français dans le corps du texte. Nous suivons dans cette thèse la dernière édition de référence des œuvres complètes de Sôseki qui reprend la disposition des romans en épisodes, tels qu'ils ont à l'origine été publiés par le journal *Asahi*. Les citations en japonais sont ainsi précédées de l'abréviation TSZ (*Teihon Sôseki zenshû*『定本漱石全集』[« Œuvres complètes de Sôseki, édition de référence »], Iwanami, 2016-2020), du numéro de volume en chiffre latin et du numéro de page en chiffre arabe. Par exemple, TSZ III, 345 signifie *Teihon Sôseki zenshû*, vol. III, p. 345.

Il va sans dire que nous travaillons l'analyse textuelle à partir du japonais, mais la plupart des œuvres de Sôseki étant déjà traduites en français, nous avons utilisé ces versions de qualité, en ajustant l'expression chaque fois que l'analyse textuelle le nécessitait. Voici les principales traductions citées dans cette thèse (dans l'ordre où les textes sont commentés) :

NATSUME Sôseki, « La Tour de Londres » et « Le Musée Carlyle », dans *Haltes en Mandchourie et en Corée*, précédé de *Textes londoniens*, traduction d'Olivier JAMET et Élisabeth SUETSUGU, La Quinzaine littéraire/Louis Vuitton, 1997.

——— *Échos illusoires du luth suivi du Goût en héritage*, traduction de Hélène MORITA, Cambourakis, (2008) 2021.

——— *Oreiller d'herbe ou le Voyage poétique*, traduction d'Élisabeth SUETSUGU, Picquier poche, (2015) 2018.

——— *Le Mineur*, traduction de Hélène MORITA, Cambourakis, (2000) 2020.

——— *Le Voyageur*, traduction de René DE CECCATTY et Ryôji NAKAMURA, Rivages poche, (1991) 2017.

——— *Clair-obscur*, traduction de René DE CECCATTY et Ryôji NAKAMURA, Rivages poche, (1989) 2015.

——— *La Porte*, traduction de Corinne ATLAN, Picquier poche, (1992) 2021.

——— *Les Herbes du chemin*, traduction d'Élisabeth SUETSUGU, Picquier poche, 1994.

Dans le cas de ces œuvres traduites, nous indiquons les numéros de page des éditions listées ci-dessus entre parenthèses après chaque citation. Toute modification, effectuée pour être plus proche de l'original et servir l'analyse, est indiquée entre crochets. En outre, sont soulignés d'un trait dans les extraits traduits, et en gras dans les extraits originaux en bas de page, les mots, les expressions ou les passages que nous commentons.

Nous mentionnons néanmoins deux exceptions. Dans le cas de *Kokoro*, il existe une ancienne traduction de Daigaku Horiguchi et Georges Bonneau (cf. Natsume Sôseki, *Le Pauvre cœur des hommes*, Gallimard, [1939] 1987) que nous avons dû moderniser. Dans le cas des théories littéraires de l'auteur qui font intervenir des références complexes, nous nous sommes aidée de leur traduction partielle et annotée en anglais (cf. Natsume Sôseki, *Theory of Literature and Other Critical Writings*, traduction de Michael Bourdaghs, Joseph Murphy et Atsuko Ueda, New York: Columbia University Press, 2009) pour nos propres traductions.

Sinon, nous avons directement traduit du japonais des extraits inédits de trois nouvelles (« Élégie », « Le Bouclier chimérique » et « Une nuit[1] ») et d'articles (« La vie », « Sur la prose décrivant la nature » et « Du pour ou du contre des ismes »), afin

[1] Nous proposons une traduction intégrale de cette nouvelle en annexe, voir *infra*, p. 327-340.

d’apporter notre modeste contribution à la diffusion de l’œuvre de Sôseki.

Enfin, nous précisons que la thèse comporte quelques tableaux et listes que nous énumérons ci-dessous :

1. Tableau de la publication originale des sept nouvelles du recueil *Entre le ciel et la terre* (chapitre 1, p. 27)
2. Tableau de l’économie du narratif et du descriptif dans *Oreiller d’herbe* (chap. 2, p. 129)
3. Tableau de l’économie du narratif et du descriptif dans *Le Mineur* (chap. 2, p. 153)
4. Tableau de l’économie du narratif et du descriptif dans *Le Voyageur* (chap. 2, p. 168)
5. Tableau de l’économie du narratif dans *La Porte* (chapitre 3, p. 202)
6. Tableau des motifs qui composent l’arrière-plan dans *La Porte* (chapitre 3, p. 214)
7. Les éléments de comparaison entre l’étudiant, Sensei et K. dans *Kokoro* (chap. 3, p. 236)
8. L’enchevêtrement de deux thèmes : fluidité ou stagnation dans *Kokoro* (chapitre 3, p. 244)
9. La distribution des termes de couleurs dans *Kokoro* (chapitre 3, p. 252)
10. Liste des séquences narratives et des expressions clés dans *Les Herbes du chemin* (chapitre 3, p. 261)

SOMMAIRE

Introduction

I. Peinture et réécriture

Les premiers récits littéraires

1) Musée et spectacle
   A) « La Tour de Londres »
   B) « Le Musée Carlyle »
2) Miroir et réflexivité
   A) « Élégie »
   B) « Le Bouclier chimérique »
   C) « Une nuit »
3) Illusion et imagination
   A) « Échos illusoires du luth »
   B) « Le Goût en héritage »

Le détournement de la peinture

II. Paysage et description

Les paysages d'écrivains

1) Le paysage dans *Oreiller d'herbe*
   A) Le roman image
   B) Mimèsis et médiation
2) La description dans *Le Mineur*
   A) Le roman imparfait
   B) La recherche plastique
3) La perception dans *Le Voyageur* et *Clair-obscur*
   A) La description en action
   B) La description comme écran

L'illusion visuelle

III. Récit et figures

L'enjeu de la littérarité

1) Le cadre dans *La Porte*
   A) Composition
   B) Arrière-plan
2) La répétition dans *Kokoro*
   A) Système de ressemblances
   B) Chaînes d'images
3) La métaphore dans *Les Herbes du chemin*
   A) Figures de la réflexion
   B) Figures de la projection

L'écriture figurée et le temps

Conclusion

Index des œuvres citées de Sôseki
Bibliographie
Annexes
Table des matières
Document complémentaire : cahier iconographique
Liste des éléments sous droits retirés

INTRODUCTION

> « Je crois que des idées simples proférées d'une langue que la passion enfièvre sont plus vivantes que des idées neuves formulées par la froideur de la raison. C'est la force du sang qui anime le corps. Les mots ne se contentent pas de faire onduler l'air : ils ont le pouvoir d'ébranler des choses bien plus grandes.[1] »
>
> (Sôseki, *Kokoro,* 1914)

Natsume Sôseki[2] 夏目漱石 (1867-1916) est considéré avec Mori Ôgai[3] comme l'un des meilleurs représentants de la « modernité[4] » littéraire au Japon. Cet auteur et essayiste prolifique est connu pour sa maîtrise du style et l'originalité de sa technique narrative. Son œuvre traite souvent des excès de l'occidentalisation à la fin de l'ère Meiji[5] 明治 (1868-1912), mais il est très ancré dans l'actualité de son temps et à l'affût

[1] Nous traduisons, voir avertissement, p. 6. TSZ IX, 213.「私は冷かな頭で新しい事を口にするよりも、熱した舌で平凡な説を述べる方が生きてゐると信じてゐます。血の力で体が動くからです。言葉が空気に波動を伝へる許でなく、もつと強い物にもつと強く働き掛ける事が出来るからです。」

[2] Son nom de famille est Natsume 夏目, son prénom de naissance Kinnosuke 金之助. À vingt-deux ans, il adopte un nom de plume, Sôseki 漱石, tiré d'une expression proverbiale chinoise désignant quelqu'un de têtu, voire de mauvaise foi. Pour plus de précisions, voir *infra* la biographie, p. 309.

[3] Mori Ôgai 森鷗外 (1862-1922) est un autre écrivain majeur des ères Meiji et Taishô. Médecin militaire et polyglotte, envoyé en Allemagne en 1884, il teste les possibilités du roman japonais en s'opposant au naturalisme pour se tourner vers le récit historique. Il est d'usage de placer Ôgai et Sôseki côte à côte, comme auteurs représentatifs de l'ouverture du Japon et la synthèse entre Occident et Orient, car tous deux abordent des thèmes similaires (l'éducation, l'esprit moderne, l'art et l'histoire). Voir Kurokawa Sô, *Ôgai to Sôseki no aida de : nihongo no bungaku ga umareru basho*, Kawade shobô shinsha, 2015.

[4] Nous employons ici le terme controversé (tant au Japon qu'en Occident) de « modernité » (*kindaisei* 近代性) dans un sens restreint, pour désigner une période charnière (fin XIX^e^, début XX^e^ siècle) qui a vu le Japon se « moderniser » ainsi que le produit de ce processus. Karatani Kôjin 柄谷行人 argue que la modernité japonaise ne doit pas être considérée comme une version secondaire née dans l'ombre de celle de l'Occident, mais comme le résultat d'un mélange d'influences, tant indigènes qu'étrangères. Les notions de « tradition » (*dentô* 伝統) et de « modernité » (*kindai* 近代) qui polarisent l'ère Meiji sont selon lui des inventions pour rationaliser l'histoire du passé. Cf. Karatani Kôjin, *Nihon kindai bungaku no kigen*, Iwanami, 2004, p. 273. Ces notions sont des clés de l'œuvre de Sôseki qui traite de la transformation de la pensée et de la société japonaises suite à la disjonction culturelle créée par l'ère Meiji. Bien que, comme l'a montré parmi d'autres Karatani, la posture de Sôseki face aux évolutions de son époque puisse être qualifiée d'« antimoderne », son œuvre qui bouleverse le récit fictionnel dans ses fondements mêmes peut être considérée comme l'emblème d'une modernité littéraire et le lieu où s'élabore une nouvelle langue nationale. Cf. Karatani Kôjin, *Shinpan Sôseki-ron shûsei*, Iwanami, 2017, p. 277-327.

[5] Ses dates biographiques recoupent presque celles de l'ère Meiji (1868-1912), période de l'assimilation rapide de la civilisation occidentale au Japon dans des domaines aussi vastes que les beaux-arts,

des découvertes les plus récentes de l'Europe. Ayant vécu à Londres[6], sa connaissance de l'anglais ne le cède en rien à celle des lettres chinoises qu'il acquiert par goût dans sa jeunesse. [7] Sôseki écrit son premier feuilleton à succès pour amuser un cercle d'amis, alors qu'il enseigne à l'université. Puis, choisissant de travailler sous contrat exclusif du plus grand quotidien japonais de l'époque, l'*Asahi shinbun* 朝日新聞, il mène pendant près de dix ans (1907-1916) une formidable carrière de romancier, écourtée par la dégradation de son état de santé puis sa mort. Ses textes vont de la fantaisie médiévale et de l'esquisse poétique à la satire sociale du monde académique et bourgeois. Ce qui explique qu'il ait été lu tantôt sous l'angle du comique populaire, tantôt sous celui de la profonde érudition. Longs romans, nouvelles, journaux, chroniques et essais au fil du pinceau, Sôseki a pratiqué tous les genres littéraires. Passionné par l'expérimentation et l'invention, il développe une nouvelle vision du « récit » (*shôsetsu* 小説[8]) durant sa courte carrière qui coïncide avec un sommet et un tournant de la littérature japonaise.

Son œuvre est pourtant accueillie de diverses manières par ses contemporains[9] et c'est seulement après la Seconde Guerre mondiale qu'il devient un écrivain national

---

l'architecture, la littérature, la philosophie ou l'économie. Durant cet âge d'or culturel et industriel, le Japon se transforme en une puissance militaire aux ambitions impérialistes. Pour comprendre comment Sôseki s'inscrit dans ce contexte historique, voir notamment Fujio Kengô, *Sôseki no kindai Nihon*, Bensei shuppan, 2011. Komori Yôichi, *Sensô no jidai to Sôseki*, Kyôto : Kamogawa shuppan, 2018. Et Mizukawa Takao, *Sôseki to Meiji*, Kyôto : Bunrikaku, 2018.

[6] Depuis les années 1870, le gouvernement japonais envoyait ses étudiants les plus prometteurs à l'étranger pour observer le fonctionnement des sociétés européennes et en rapporter les informations utiles. Les arts étaient au même titre que les sciences des savoirs occidentaux nécessaires au Japon pour rejoindre les rangs des pays « civilisés ». Sôseki est l'un des premiers boursiers à partir dans le domaine littéraire pour l'Angleterre en 1900. Voir la biographie en annexe, p. 311.

[7] Pour se rendre compte de la vaste culture de Sôseki, il suffit de feuilleter le catalogue de sa bibliothèque (*Sôseki bunko* 漱石文庫) transférée par son disciple Komiya Toyotaka à l'Université du Tôhoku en 1944, juste avant les bombardements. La collection rassemble les manuscrits, journaux, lettres et livres annotés de Sôseki. Elle comprend environ 3000 livres, 1200 en japonais et en chinois, et 1650 en langues occidentales, dont deux tiers consacrés à la littérature anglaise. On y trouve des titres depuis les classiques de la Grèce et de la Rome antique jusqu'aux parutions les plus récentes d'auteurs britanniques, russes ou français. Figurent ainsi dans le catalogue Shakespeare, Sterne, Austen, Meredith, Tennyson, Carlyle, Ibsen, James, Wordsworth, Shelley, Blake, Cervantès, Zola, Conrad, Goethe, Rabelais, Aristote, Platon, Poe et Swift. Apparaissent également dans la liste des ouvrages de psychologie, de sociologie, de philosophie et d'esthétique de Locke, Hegel, Kant, Ruskin, Marx, Pascal, Bergson, James et Spencer. Voir le site : https://www.library.tohoku.ac.jp/collection/collection/soseki/about.html

[8] On traduit généralement *shôsetsu* par « roman », mais pour les écrivains japonais du début du XX[e] siècle, il désigne aussi la nouvelle, voire tout texte littéraire ou narratif en prose. Cf. Marie-Noëlle Beauvieux, *Littéraire, trop littéraire*, Hermann, 2020, p. 7.

[9] Selon Jay Rubin, « They saw him as an original stylist, a pioneer in humor, a writer attempting to transcend the real world, and a man incapable of writing tragedy whose works are finally not modern fiction. » Cf. Jay Rubin, « The Evil and the Ordinary in Sôseki's Fiction », *Harvard Journal of Asiatic*

étudié dans toutes les écoles.[10] De 1984 à 2004, son portrait figurait sur les billets de 1000 yens et des générations de lycéens connaissaient des passages entiers de ses romans, utilisés comme modèles dans les manuels scolaires.[11] Retirés des programmes en 2003, ses textes demeurent des éléments indispensables de culture générale[12]. On compte en 2022 une vingtaine de rééditions de ses œuvres complètes depuis 1917[13] et une dizaine de dictionnaires[14] consacrés à Sôseki depuis 1956. Ajoutons que l'œuvre tombée dans le domaine public en 1946 (30 ans après le décès de son auteur[15]) est disponible en ligne depuis la création en 1997 d'*Aozora bunko* 青空文庫 (« bibliothèque à ciel ouvert ») et qu'elle circule aussi sous plusieurs éditions et formats de poche[16]. Ce succès n'est pas limité au Japon, puisque ses romans sont traduits en au moins 38 langues, dont le chinois, le coréen, l'anglais, le français, l'allemand, l'espagnol et l'italien.[17] La renommée de l'écrivain se mesure encore à l'aune des interprétations qu'il continue de susciter. Nombreux sont les auteurs contemporains à l'avoir cité ou

---

Studies, vol. 46, p. 335. Les premiers écrits de Sôseki sont en effet rattachés à « l'école du dilettantisme » (*yoyûha* 余裕派) qui désigne une littérature du plaisir esthétique à l'opposé du naturalisme. Cf. Ôyama Hideki, *Natsume Sôseki to Teikoku daigaku*, Kyôto : Kôyôshobô, 2020, p. 81-94.

[10] De son vivant, Sôseki est surtout lu par l'élite littéraire puis la classe moyenne qui compose le lectorat du journal *Asahi*. Il est considéré de façon posthume comme un auteur moderne représentatif. Cf. Dan Fujiwara, « La naissance d'un écrivain national », *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], n°8, 2011, consulté le 25 juin 2021. URL : https://journals.openedition.org/framespa/877

[11] Entre 1956 et 2002, Sôseki figurait parmi les auteurs les plus souvent cités dans les manuels d'histoire littéraire, avant Akutagawa et Ôgai. Mais en 2003, suite à l'allégement des programmes scolaires, les extraits des œuvres de Sôseki sont retirés de plusieurs manuels, suscitant la controverse. Cf. Sari Kawana, *The Uses of Literature in Modern Japan*, New York: Bloomsbury, 2018, p. 223-224.

[12] En juin 2000, le journal *Asahi* organise un sondage auprès de plus de 20 000 lecteurs pour savoir qui leur semble l'écrivain (romanciers, poètes et essayistes confondus) japonais le plus remarquable du millénaire écoulé (an 1000 à 1999). Sôseki arrive en tête, devant Murasaki Shikibu, Miyazawa Kenji, Akutagawa Ryûnosuke et Matsuo Bashô. Pour comparaison avec les deux prix Nobel de littérature japonais, Kawabata Yasunari arrive en neuvième place et Ôe Kenzaburô en dix-huitième place. Voir le classement : http://info.asahi.com/guide/soseki/contest.html

[13] Le principal éditeur des œuvres complètes est Iwanami shoten, mais des éditions concurrentes ont été proposées par Kadokawa shoten, Chikuma shobô et Shûeisha. Cf. Yaguchi Shin.ya, *Sôseki zenshû monogatari*, Iwanami, 2016.

[14] Citons le dictionnaire généraliste *Sôseki jiten*『漱石辞典』de 2016 dirigé par Komori Yôichi aux éditions Iwanami, le dictionnaire biographique *Natsume Sôseki shûhen jinbutsu jiten*『夏目漱石周辺人物事典』de 2015 dirigé par Haratake Satoru aux éditions Kasama sho.in, ainsi que le dictionnaire dédié à *Botchan*『坊っちゃん事典』de 2014 dirigé par Imanishi Kan.ichi aux éditions Bensei shuppan.

[15] Au Japon, les 30 ans prévus par la loi de 1899 passent à 50 ans en 1970 puis à 70 ans en 2019, sans que cela affecte Sôseki. Cf. Sari Kawana, *The Uses of Literature in Modern Japan*, *op. cit.*, p. 195.

[16] Les ventes de *Kokoro* en format poche grimpent en juillet 2014 à 7 millions d'exemplaires depuis 1952 (dont 100 mille vendus d'avril à juin 2014), un record dans l'histoire du livre au Japon. Et si l'on prend en compte l'ensemble des romans de Sôseki commercialisés sous divers formats, on peut multiplier ce nombre par dix. Cf. Ôyama Hideki, *Natsume Sôseki to Teikoku daigaku*, *op. cit.*, p. 1-7.

[17] Cf. Collectif Ferisu jogakuin daigaku, *Seitan 150 nen : sekai bungaku toshite no Natsume Sôseki*, Iwanami, 2017, p. 6-15. Et voir *infra* la liste des traductions de Sôseki en français et en anglais, p. 320.

parodié dans leurs fictions. Pour prendre un exemple, Murakami Haruki 春樹村上[18], le romancier japonais le plus lu de sa génération, multiplie les références à Sôseki.[19]

Récemment, la double commémoration du centenaire de sa mort (2016) et de son cent cinquantième anniversaire (2017) a permis de poser la question de la réception et de la recréation de son œuvre au XXI[e] siècle. Des ouvrages collectifs, des numéros de revues et des monographies ont bien sûr proposé des bilans et des synthèses[20], mais les célébrations ont dépassé le monde académique. Entre le 20 avril et le 25 septembre 2014, le journal *Asahi* fête ainsi le centenaire de la première parution de *Kokoro* dans ses pages en republiant le feuilleton dans son format original. [21] Dans le même temps, une vague d'adaptations tant littéraires que visuelles s'emparent des romans et de la vie privée de Sôseki.[22] Nous nous situons dans cette actualité de commémoration qui permet de reprendre pour l'analyse son œuvre magistrale. Sa postérité nous semble s'expliquer par la convergence de plusieurs facteurs : le prestige et la reconnaissance dont il jouissait de son vivant, l'aura de l'Université impériale[23] dont il met en scène la cartographie dans ses romans, et l'admiration qu'il a suscitée chez les jeunes écrivains qui composent son cénacle littéraire[24], certains étant les auteurs majeurs de la décennie suivante, comme Akutagawa Ryûnosuke 芥川龍之介 (1892-1927). Mais cette persistance peut-elle être rapportée au seul effet institutionnel ? Cette thèse va tenter de répondre à cette question, sous l'angle esthétique, afin de montrer que c'est l'efficacité de l'œuvre elle-même[25] qui permet de réactualiser continûment l'intérêt

[18] Pour une étude comparée, voir Handa Atsuko, *Murakami Haruki, Natsume Sôseki to deau*, Wakakusa shobô, 2007. Notons que Murakami Haruki écrit, en collaboration avec l'américain Jay Rubin, les préfaces des traductions anglaises de *Sanshirô* en 2009 et du *Mineur* en 2015.
[19] Parmi les admirateurs de Sôseki figurent également le prix Nobel Ôe Kenzaburô et les romancières Kawakami Hiromi, Tawada Yôko et Mizumura Minae, qui écrit en 1990 une suite à *Clair-obscur*.
[20] Plusieurs colloques à l'Université du Michigan (2014), à l'Université Waseda (2015) et à l'Université féminine de Ferris à Yokohama (2016) ont témoigné du rayonnement international de l'auteur.
[21] Suivent dans l'ordre *Sanshirô* (du 1[er] octobre 2014 au 23 mars 2015), *Et puis* (du 1[er] avril au 7 septembre 2015), *La Porte* (du 21 septembre 2015 au 3 mars 2016), *Dix rêves* (du 9 au 22 mars 2016) et *Je suis un chat* (avril 2016 à mars 2017). Voir : http://info.asahi.com/guide/soseki/works.html
[22] Nous interrogerons ce potentiel d'adaptation en donnant des exemples de recréations en conclusion.
[23] Cf. Ôyama Hideki, *Natsume Sôseki to Teikoku daigaku*, *op. cit.*, p. 132-148.
[24] Sôseki forme en octobre 1906 un cercle littéraire, nommé le *mokuyôkai* 木曜会 (« salon du jeudi »), parce qu'il reçoit tous les jeudis ses disciples à domicile. Il sert ainsi de mentor et d'agent littéraire à une trentaine de jeunes écrivains. Le groupe de Sôseki, affilié à l'Université impériale de Tôkyô et au journal *Asahi*, s'oppose à la coterie des auteurs naturalistes, associés à l'Université Waseda et au journal *Yomiuri*. Cf. John Nathan, *Sôseki: Modern Japan's Greatest Novelist*, New York: Columbia University Press, 2018, p. 117.
[25] Comme le rappelle Haruo Shirane : « Literary classics are constructed by dominant communities or institutions. At the same time, each text implies certain moral or aesthetic values and possesses certain

des lecteurs et des critiques.

L'HYPOTHÈSE ESTHÉTIQUE

S'il reste dans l'imaginaire collectif comme un romancier à succès, Sôseki est avant tout un intellectuel d'une envergure exceptionnelle, un prodigieux styliste (*bunshôka* 文章家) et peut-être le prosateur le plus remarquable de sa génération. [26] Il contribue à sa manière au mouvement d'unification de la langue écrite et de la langue orale (*genbun itchi* 言文一致[27]), cette phase essentielle de réforme linguistique durant laquelle le premier rôle des littéraires est de modeler une langue japonaise moderne et d'assimiler les procédés narratifs occidentaux. Sôseki avait une très bonne connaissance des effets calculés qu'il pouvait créer sur ses lecteurs grâce aux structures esthétiques. Il fustige d'ailleurs le manque d'intérêt intellectuel et de pouvoir émotionnel de la fiction naturaliste : en aucun cas selon lui l'auteur ne doit rejeter la rhétorique au profit de la transparence linguistique.[28]

La lecture de ses essais permet de prendre toute la mesure de sa conscience esthétique de la littérature en tant qu'art du langage. Dans *Les Fondements philosophiques des Belles Lettres* (*Bungei no tetsugakuteki kiso*『文芸の哲学的基礎』), une conférence qu'il donne à l'Université des Beaux-Arts de Tôkyô en 1907[29], Sôseki disserte sur l'importance des « formes » (*keishiki* 形式) et des « techniques » (*gikô* 技巧) en littérature comme en peinture, car « quand un idéal évolué rejoint une technique parfaite, l'art littéraire (*bungei* 文芸) atteint une perfection idéale[30] ». Sôseki s'inscrit

formal characteristics that have had a significant impact on the manner in which it had been received. » Cf. Haruo Shirane, *Inventing the Classics*, Stanford: Stanford University Press, 2001, p. 2.

[26] Avant la Seconde Guerre mondiale, ses romans les plus appréciés étaient *Rafales d'Automne* (*Nowaki*『野分』) et *Le Coquelicot* (*Gubijinsô*『虞美人草』). Ces deux œuvres de 1907 ne sont pratiquement plus lues aujourd'hui en raison de leur « beau style » (*bibun-chô* 美文調) chargé de mots chinois et d'éléments de la grammaire japonaise classique. Cf. Kitagawa Fukiko, *Sôseki no bunpô*, Suiseisha, 2012, p. 19.

[27] Il s'agit d'une pratique d'écriture vernaculaire visant à abandonner l'ancienne langue littéraire au profit d'une langue « moderne » plus proche des usages parlés et de la rhétorique occidentale. Ce style qui triomphe après la guerre russo-japonaise et se stabilise autour de 1910 contribue au développement du roman naturaliste japonais. Cf. Komori Yôichi, *Nihongo no kindai*, Iwanami, 2000, p. 105-132.

[28] Cf. Kishimoto Tsugiko, *Sôseki no hyôgen*, Ôsaka : Izumi sho.in, 2014, p. 13-17.

[29] Le texte de cette conférence est publié en 27 fragments dans le journal *Asahi* du 4 mai au 4 juin 1907, puis il paraît dans le recueil d'essais *Shakai to jibun*『社会と自分』(« La société et moi ») en 1913.

[30] TSZ XVI, 130.「発達した理想と、完全な技巧と合した時に、文芸は極致に達します。」Cf. Natsume Sôseki, *Conférences sur le Japon de l'ère Meiji*, traduction d'Olivier Jamet, Hermann, 2013, p. 158. L'idée occidentale que les arts littéraires (la poésie, le théâtre et la fiction) sont une branche de l'Art

dans un contexte où les discours littéraires tirent leur légitimité des théories de l'art, de la mimèsis et de la sensibilité, mais à l'instar de ses contemporains, il analyse aussi l'esthétique à travers les instruments des sciences. Il est réceptif aux apports de la psychologie expérimentale, notamment aux travaux qui circulaient déjà de Théodule Ribot (1839-1916) sur l'imagination créatrice, d'Henri Bergson (1859-1941) sur la perception du temps, de William James (1842-1910) sur la conscience et d'Herbert Spencer (1820-1903) sur l'énergie mentale. *Théories littéraires*[31] (*Bungakuron*『文学論』1907) témoigne le mieux de son projet de faire une science de l'art. Il s'agit d'une approche raisonnée de ce qu'est la littérature en fonction de l'émotion créée et une formidable analyse du langage comme moyen.[32] La principale hypothèse de Sôseki est que toute forme littéraire est universellement composée de deux éléments : il désigne par F. les idées et par f. la subjectivité qui les accompagne. La « technique littéraire » (*bungei shudan* 文芸手段) et les « moyens d'expression » (*hyôgen no hôhô* 表現の方法) servent à augmenter « l'illusion[33] » (*genwaku* 幻惑), c'est-à-dire la perception imaginaire du lecteur, en mobilisant ses ressources émotives et cognitives. Ainsi, il développe un discours sur l'efficacité des mots, sur ce que *fait* et *fait faire* le langage.

C'est cette recherche d'un art littéraire de l'effet qui nous intéresse dans cette thèse. Nous désignons par « efficacité[34] » le fonctionnement actif et créatif du langage

---

s'implante au Japon dans les années 1880. Mais autour de 1910, le mot *bijutsu* 美術 est limité à la peinture et à la sculpture. On emploie alors les termes *bungei* 文芸 pour désigner les Belles Lettres et *geijutsu* 芸術 pour les arts dans leur ensemble. Cf. Miya Mizuta Lippit, *Aesthetic Life, Beauty and Art in Modern Japan*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2019, p. 266.

[31] Les *Théories littéraires* sont publiées en mai 1907 mais le manuscrit est fondé sur les notes que Sôseki prépare de 1903 à 1905 pour ses cours à l'Université impériale de Tôkyô. Le projet même du livre remonte plus loin encore, à son séjour à Londres entre 1900 et 1902. Une traduction partielle et annotée est parue en anglais, voir Natsume Sôseki, *Theory of Literature and Other Critical Writings*, traductions de Michael Bourdaghs, Atsuko Ueda et Joseph Murphy, New York: Columbia University Press, 2009.

[32] Pour mieux comprendre les théories de Sôseki, nous renvoyons à l'ouvrage de Satô Yûko, *Sôseki no seorî : « Bungakuron » kaidoku*, Ôfû, 2005. Pour un résumé en français, voir Fujiwara Dan, « La littérature comme une mise en perspective de l'individu : le cours de littérature générale de Sôseki », dans Christian Galan et Jean-Pierre Giraud (dir.), *Individus et démocratie au Japon*, Toulouse : Presses universitaires du Midi, 2015, p. 115-128. Pour des explications supplémentaires en anglais, se référer au numéro spécial du *Japan Forum*, vol. 20, n°1 « Special Issue: Sôseki's *Theory of Literature* », 2008, édité par Michael Bourdaghs, Joseph Murphy et Atsuko Ueda.

[33] Sôseki emprunte ce concept au philosophe français Théodule Ribot qui écrit dans son *Essai sur l'imagination créatrice* (1900) : « L'illusion a un domaine aussi étendu que celui des perceptions, mais dans l'illusion, ce que l'on tient pour perçu est simplement imaginé. » Cf. Riccardo Barontini, *L'Imagination littéraire*, Classiques Garnier, 2020, p. 93.

[34] Nous employons ici la notion d'efficacité dans un sens proche de celle de « performance ». À l'origine ce sont John L. Austin (*Quand dire c'est faire*, Seuil, [1962] 1991) puis John R. Searle (*Les Actes de langage*, Hermann, [1969] 1972) qui ont fondé dans les champs de la linguistique et de la philosophie

et de la littérature auquel croyait Sôseki, comme le souligne l'extrait de *Kokoro* sur la parole vive placé en début d'introduction. Notre principale hypothèse est que Sôseki réaffirme l'importance du style et de la narration, c'est-à-dire de l'esthétique[35]. Nous employons cette notion dans un sens non relatif à la beauté, l'artistique ou la sensibilité, mais à la forme, pour désigner l'ensemble des stratégies d'expression utilisées par l'auteur pour produire une œuvre à la fois efficace et singulière. En même temps, cette originalité s'inscrit à l'orée du XX^e^ siècle, dans un certain moment de l'imagination et de la « visualité » (*shikakusei* 視覚性) – pour reprendre les termes de Nakagawa Shigemi 中川茂美[36] – qui fait de la vue le sens fondamental de la connaissance[37].

LA PROBLÉMATIQUE VISUELLE

Les œuvres de Sôseki appartiennent à une période tumultueuse du Japon moderne dans laquelle la restructuration des champs culturels est rapide et radicale. Au début du XX^e^ siècle, l'autonomisation de la littérature s'accomplit par un essor sans précédent de la presse qui transforme les écrivains en personnages publics. [38] La

le concept de performativité (et son dérivé, la performance) pour désigner la capacité de certains énoncés à agir sur la réalité. Ces concepts sont ensuite réutilisés dans les autres domaines, comme les arts du spectacle ou les études de genre. Dans le domaine littéraire, on parle aujourd'hui de « performance » pour désigner la littérature hors du livre, son potentiel oral (lecture publique) et visuel (dispositif texte/image). Comme nous ne nous intéressons qu'à la forme langagière dans cette thèse, nous préférons utiliser la notion d'« efficacité », qui renvoie moins à la puissance d'action sur le réel qu'aux moyens (littéraires en l'occurrence) mis en œuvre pour produire un effet esthétique.

[35] L'histoire et les emplois de la notion d'esthétique, à la croisée des disciplines, sont extrêmement complexes. (Pour un bilan, voir le premier chapitre de l'ouvrage de Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art : la relation esthétique*, Seuil, 1997, p. 13-70.) Aussi nous nous bornons ici à clarifier l'usage littéraire que nous faisons de cette notion. Nous nous appuyons sur les théories de la réception de Wolfgang Iser qui définit l'esthétique comme l'action du texte sur le lecteur, autrement dit la capacité de l'auteur à produire des effets par des stratégies d'écriture. Cf. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles : Pierre Mardaga, (1976) 1985, p. 47-96. Nous nous référons aussi aux hypothèses plus récentes de Jean-Marie Schaeffer qui distingue l'artistique (l'œuvre et ses propriétés formelles) et l'esthétique (l'expérience et l'émotion) : « la relation esthétique est un processus attentionnel, alors que le terme artistique se réfère à un faire, ainsi qu'au résultat de ce faire, à savoir l'œuvre d'art. » Cf. Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Gallimard, 2015, p. 41. Nous allons retracer la différenciation de ces notions dans l'œuvre de Sôseki qui passe d'une réflexion sur la peinture et l'artifice à une élaboration poétique liant l'herméneutique et l'esthétique.

[36] Nakagawa Shigemi distingue la « visualité » de l'image (objet) et de la vision (faculté) : ce concept désigne le registre visuel dans lequel fonctionne l'image et les conditions dans lesquelles nous donnons sens à ce que nous voyons. Cf. Nakagawa Shigemi, *Modaniti no sôzôryoku*, Shin.yôsha, 2009.

[37] Le poète Masaoka Shiki (1867-1902) écrit ainsi dans une note sur la myopie : « comme le savoir des hommes provient à quatre-vingts ou quatre-vingt-dix pour cent de la vue, ceux qui ont de mauvais yeux sont bien à plaindre. » Traduction d'Emmanuel Lozerand dans Masaoka Shiki, *Un lit de malade six pieds de long*, Les Belles Lettres, 2016, p. 96.

[38] Sur le rôle des journaux dans les réformes linguistiques et l'avènement d'un « âge de la littérature »

mutation des médias entraîne en même temps une révolution linguistique qui s'achève dans la formation d'une littérature moderne fondée sur la prose, les ressources de la langue parlée et la transcription réaliste.[39]

L'allusion fréquente aux beaux-arts est un trait original de la littérature de Meiji.[40] Les peintres et les auteurs de l'époque collaboraient souvent, les premiers illustrant les feuilletons des seconds dans les journaux. [41] Par exemple, les épisodes des romans de Sôseki étaient imprimés accompagnés de vignettes, de gravures de pleine page et parfois de peintures qui faisaient la couverture des revues. [42] Puis ils étaient reliés sous la forme de volumes luxueux[43] dont Sôseki confiait la présentation à ses amis artistes.[44] Mais à la fin du XIX[e] siècle, les littéraires cherchent de nouvelles stratégies pour intégrer les effets visuels dans leurs écrits. [45] Dès 1885, Tsubouchi Shôyô 坪内逍遥 (1859-1935) déclare dans *L'Essence du roman* (*Shôsetsu shinzui*『小説神髄』1885) que l'auteur doit projeter ses histoires aux « yeux de l'esprit du lecteur » (*dokusha no kokoro no manako* 読者の心の眼), par la force du langage seulement.[46] Il affirme ainsi l'autonomie de la littérature qui consiste à lire du texte et non à regarder des images. Les écrivains de cette période sont nombreux à reprendre les pratiques et les notions des arts visuels afin de développer leurs propres techniques descriptives.[47]

(*bungaku no jidai* 文学の時代) voir Komori Yôichi, *Nihon no kindai*, Iwanami, 2000, p. 31-67.

[39] Pour comprendre le rôle des technologies de transcription et de communication (télégraphe, téléphone, etc.) apparues au tournant de siècle dans l'avènement du réalisme littéraire, voir notamment Jacobowitz Seth, *Writing Technology in Meiji Japan*, Cambridge: Harvard University Press, 2015, p. 169-194.

[40] Maeda Kyôji montre que le fait d'attribuer des qualités picturales à l'écriture constitue un topos de la littérature de Meiji. Cf. Maeda Kyôji, *E no yô ni : Meiji bungaku to bijutsu*, Hakusuisha, 2014. Mais Tanigawa Atsushi souligne que les échanges entre écrivains et artistes se prolongent jusqu'à la période contemporaine. Cf. Tanigawa Atsushi, *Bungôtachi no seiyô bijutsu*, Kawade shobô, 2020.

[41] Cf. Miya Mizuta Lippit, « Reconfiguring Visuality: Literary Realism and Illustration in Meiji Japan », *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 14 « Meiji Literature and the Artwork », 2002, p. 9-24.

[42] Cf. cahier iconographique, figures 10 à 16.

[43] Les premières éditions reliées des romans de Sôseki se vendaient à 1 yen environ, ce qui équivaut plus ou moins à 10 000 yens aujourd'hui et représentait une somme considérable à l'époque. Cf. Ishihara Chiaki, *Kokoro de yominaosu Sôseki bungaku*, Asahi shinbun shuppan, 2013, p. 184.

[44] Sôseki avait ses artistes de prédilection à qui il commandait des dessins et des modèles de reliure : Nakamura Fusetsu (1866-1943), Hashiguchi Goyô (1880-1921) et Tsuda Seifû (1880-1978). Cf. Pedro Bassoe, « Judging a Book by Its Cover: Natsume Sôseki, Book Design, and the Value of Art », *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 29 « Reading Sôseki now », 2017, p.159-174.

[45] Maeda Ai suppose que le passage de l'impression sur bois à la typographie durant l'ère Meiji pousse les écrivains à prendre en charge la visualité dans leurs textes en développant de nouvelles techniques descriptives. Cf. Maeda Ai, *Kindai dokusha no seiritsu*, Chikuma shobô, 1989, p. 329-348.

[46] *Ibid.*, p. 356.

[47] Karatani Kôjin déclare à propos des écrivains de Meiji : « tout le monde se mit à peindre » (*daremo ga e o kaku yô ni natta* 誰もが絵を描くようになった) en reprenant une célèbre formule de Paul Valéry sur le paysage. Cf. Karatani Kôjin, *Nihon kindai bungaku no kigen*, *op. cit.*, p. 26. Haga Tôru évoque aussi

Ils manifestent l'ambition de mimer des effets de réel et de faire émerger une illusion, un « comme une image » (*e no yô ni* 絵のように[48]). Cette métaphore qui confond représentation et visualisation court pendant plusieurs décennies à l'orée du XX^e^ siècle.

Ce détournement littéraire de la peinture accompagne une « révolution de la vision » (*shikaku no kakumei* 視覚の革命[49]) que Maeda Ai[50] 前田愛 (1931-1987) lie à la multiplication des modalités du spectaculaire et des modes de production d'images, avec notamment la diffusion de la lithographie, de la photographie, du panorama et du cinéma. Il rappelle aussi que Sôseki et ses contemporains sont tout autant passionnés par le défi de l'invisible : c'est le temps de l'invention de la lunette astronomique, des rayons X et de l'inconscient. Autrement dit, c'est le sens de la vue lui-même qui est modifié. Or, si l'on en croit Anne Reverseau, « le sens de la vue touche également au sens de la littérature, car les dispositifs optiques définissent ses frontières et ses prérogatives, ce que la littérature peut montrer.[51] » Aussi mettons-nous en relation cette « révolution de la vision » avec une redéfinition de l'idée de littérature, leur simultanéité résultant d'une logique propre et non d'un accident temporel.

Pour réduire cette problématique, il nous semble nécessaire de distinguer le « visuel » des champs de la peinture ou de l'image. Selon Bernard Vouilloux[52], la peinture est une technique, elle engage un médium[53] et des supports, alors que l'image[54] est un phénomène qui transcende le médium et mobilise la perception. Notons que cette notion de « médium » n'est pas traduisible en japonais, une langue qui comporte pourtant toutes sortes de mots pour désigner les images.[55] L'est par

---

un « âge de la peinture » (*kaiga no jidai* 絵画の時代) qui rénove en profondeur la littérature japonaise. Cf. Haga Tôru, *Kaiga no ryôbun*, Asahi shinbunsha, 1990, p. 13.

[48] Cf. Maeda Kyôji, *E no yô ni : Meiji bungaku to bijutsu*, Hakusuisha, 2014, p. 3-8.

[49] Cf. Maeda Ai, *Kindai dokusha no seiritsu*, *op. cit.*, p. 351.「『小説神髄』の模写理論がつくりだされる背景には、こうした〈**視覚の革命**〉がおもむろに進行していたことを忘れてはならない。」« Il ne faut pas oublier que la théorie de l'imitation dans *Essence du roman* est liée à une *révolution de la vision* alors en cours. »

[50] Les premières séances de cinéma ont lieu au Japon en 1896 et un cinémascope ouvre à Tôkyô en 1899.

[51] Cf. Anne Reverseau, *Le Sens de la vue*, Presses universitaires de la Sorbonne, 2018, p. 26.

[52] Cf. Bernard Vouilloux, *Image et médium*, Les Belles Lettres, 2018, p. 34.

[53] Vouilloux emploie le terme de médium comme une forme spécifique d'expression artistique qui distingue par exemple littérature et peinture. Cf. *ibid.*, p. 33. Nous retenons cette définition.

[54] W.J.T. Mitchell parle ainsi de la « famille des images » à l'intérieur de laquelle se distinguent l'image graphique, optique, perceptuelle, mentale ou verbale. Cf. W.J.T. Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie* [*Iconology*: *Image, Text, Ideology*, 1986], Les Prairies ordinaires, (2009) 2018, p. 36.

[55] Le terme le plus courant en japonais, *e* 絵, peut correspondre à une peinture, un dessin ou une illustration. Mais lorsqu'il s'agit d'images optiques, virtuelles ou mentales, d'autres mots sont utilisés, comme *kage* 影, *eizô* 映像 ou *imêji* イメージ par exemple. Cf. Kitahara Yasuo (dir.), *Meikyô kokugo jiten*, Taishûkan shoten, 2017, p. 185.

contre la notion de « visuel » qui englobe selon Vouilloux « tous les *artefacts* visuels, qu'ils soient ou non iconiques ou artistiques. Mais elle fonctionne aussi de manière à s'étendre aux objets ou phénomènes *naturels*, en tant qu'ils sollicitent la perception optique. Et parce que celle-ci s'adosse à des processus *cognitifs* tout aussi complexes que ceux qui interviennent dans la compréhension des messages verbaux, la problématique du visuel recouvre par extension les mécanismes *psychiques*.[56] » Le visuel rassemble ainsi l'image, la perception et l'imagination en une même catégorie. Si ce terme est le plus flou, c'est également le plus malléable, puisqu'il permet de synthétiser une constellation d'influences artistiques et de penser l'hétérogénéité dans le corps des textes : par exemple le statut de l'image littéraire[57] qui a de nombreuses acceptations (figure poétique, effet de style ou image virtuelle générée à la lecture). Nous l'utiliserons, non pour tout réduire à un concept simplificateur, mais pour mieux comprendre la complexité [58] de l'imaginaire [59] de Sôseki et les processus de visualisation qu'il investit dans la création de ses romans. Nous supposons que, pour

[56] Cf. Bernard Vouilloux, « Texte et image ou verbal et visuel ? », dans Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 30.

[57] La notion d'image littéraire, problématique à bien des égards, fait actuellement l'objet de débats nourris par les apports des neurosciences. Mais les théoriciens de la réception s'interrogent depuis longtemps sur la nature des représentations que produit le texte. Selon Wolfgang Iser, les images ne sont pas données à voir au lecteur mais à élaborer : « Lorsque nous lisons un texte de fiction, nous devons toujours produire des images mentales parce que les aspects schématisés du texte se contentent de nous faire savoir dans quelles conditions l'objet imaginaire doit être produit. » Cf. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, *op. cit.*, p. 248. Jacques Noiray affirme également que la littérature « ne s'adresse pas à la vue, mais à tous les sens, et pas seulement aux sens. Elle exige une activité totale de l'esprit, sensorielle, intellectuelle, mémorielle, fantasmatique. Elle n'est pas imageante, mais *imaginante*. » Cf. Jacques Noiray, « Représentation et visualisation : réflexions sur quelques problèmes d'esthétique réaliste », dans Alain Pagès et Vincent Jouve (dir.), *Les lieux du réalisme*, Presses de la Sorbonne nouvelle, p. 375. Pour Catherine Grall, la lecture d'un texte cherche à produire quelque chose qui dépasse le texte et c'est là que le langage s'articule au visuel : « certes les images littéraires sont d'abord verbales, mais les représentations mentales qu'elles entraînent relèvent du visuel, et même du visuel dégradé, comme le précise Iser en parlant de la pauvreté optique de ces représentations. » Cf. Catherine Grall, « La vue imageante : dépassement ou exhibition du processus fictionnel ? », dans *Studia Romanica Tartuensia*, vol. 7, Tartu : Presses de l'Université de Tallin, 2008, p. 267. Nous nous intéressons dans cette thèse à la poétique et non au champ de la réception. Notre analyse portera sur ce que Wolfgang Iser appelle les « aspects schématisés du texte » et Philippe Ortel nomme « dispositifs », c'est-à-dire les procédés qui suscitent l'image fictionnelle. Cf. Philippe Ortel, *Discours, image, dispositif*, L'Harmattan, 2008, p. 6.

[58] Nous désignons par « complexité » la capacité de l'œuvre de Sôseki à accueillir l'hétérogène. Nous empruntons cette notion à Adèle Cassigneul qui dégage la façon dont l'œuvre de Virginia Woolf incorpore des idées de la photographie et du cinéma. Cf. Adèle Cassigneul, *Voir, observer, penser : Virginia Woolf et la photo-cinématographie*, Toulouse : Presses universitaires du Midi, 2018, p. 15.

[59] Le terme d'imaginaire a été différemment employé par Sartre, Bachelard, Blanchot et Lacan, notamment. Nous empruntons ici ce concept à Philippe Hamon qui définit l'imaginaire (d'un écrivain ou d'une époque) comme « l'ensemble des relations qu'entretiennent réciproquement, en représentation et en médiation, image à voir, image à lire et image mentale ». Cf. Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX^e^ siècle*, J. Corti, 2007, p. 18.

cet auteur, le « visuel » est le siège d'un pouvoir spécifique qui doit être exploité. Comment récupérer par l'écriture l'efficacité immédiate et la force de fascination du visible ? Par quels procédés littéraires Sôseki reproduit-il une qualité de la vision, une intensité et un plaisir des images ? Dans quelle mesure peut-on qualifier son style de « visuel » et quelle définition prend ce terme dans son œuvre ? C'est à ces questions essentielles que nous essaierons de répondre tout au long de cette thèse.

L'ÉTAT DE L'ART ET LA MÉTHODE POÉTIQUE

La bibliographie consacrée à Sôseki forme une somme considérable. Au 31 août 2022, la Bibliothèque Nationale de la Diète[60] compulse 397 monographies, 1517 articles et 64 thèses de doctorat dédiées à ce seul auteur en japonais depuis 1960. Un grand nombre de chercheurs occidentaux contribuent à cet impressionnant corpus académique depuis les années 2000.[61] Compte tenu de cette immense masse critique en plusieurs langues, nous écartons d'emblée les travaux biographiques lancés par les disciples de Sôseki[62] ou dédiés à l'ancrage de l'œuvre dans la fin de siècle. [63]

Deux tendances « culturalistes » se distinguent depuis 2000. D'une part, la sociocritique a déconstruit les fictions de Sôseki à la lumière des approches éthiques ou politiques importées du monde anglo-américain. [64] D'autre part, la production extra romanesque de l'auteur a été valorisée, en particulier son héritage intellectuel et son travail très rigoureux de critique littéraire.[65] Son intérêt pour la poésie, qui s'affirme

[60] Voir le site de la Bibliothèque Nationale de la Diète : https://ndlonline.ndl.go.jp/

[61] Cinq monographies sont déjà parues en anglais : deux biographies de Marvin Marcus (2009) et de John Nathan (2018), et trois ouvrages thématiques d'Angela Yiu (1998), de William Ridgeway (2005) et de Michael Bourdaghs (2021). Comparés à l'écrasante production critique japonaise et le développement rapide des études anglophones, les articles sur Sôseki restent peu nombreux en français ; citons néanmoins les travaux précieux de Jean-Jacques Origas, Emmanuel Lozerand, Jean-Pierre Liogier et Dan Fujiwara. Voir *infra* la bibliographie, p. 296.

[62] Les disciples les plus proches, Morita Sôhei 森田草平 (1881-1949), Suzuki Miekichi 鈴木三重吉 (1882-1936) et Komiya Toyotaka 小宮豊隆 (1884-1966) lancent le « mythe Sôseki » (漱石神話) en publiant des biographies et des hommages. Cf. Ôyama Hideki, *Sôseki to Teikoku daigaku*, *op. cit.*, p. 185-203.

[63] Voir Etô Jun (1932-1999), *Sôseki to sono jidai*『漱石とその時代』(5 vol.), Shinchôsha, 1970-1999. Et Miyoshi Yukio (1926-1990), *Sôseki no jidai to shakai*『漱石の時代と社会』, Yûhikaku, 1983.

[64] De nombreux critiques montrent que l'œuvre littéraire témoigne du sens aigu des réalités politiques, économiques et sociales dont fait preuve Sôseki. Voir entre autres Reiko Auestad, *Rereading Sôseki*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1998. Komori Yôichi, *Posutokoroniaru*, Iwanami, 2001. Miyazaki Kasumi, *Hyakunengo ni Sôseki o yomu*, Toransubyû, 2009. Keith Vincent, *Two-Timing Modernity: Homosocial Narrative in Modern Japanese Fiction*, Cambridge: Harvard University Asia center, 2012.

[65] Voir les travaux de Satô Yûko, Michael Bourdaghs et Joseph Murphy précédemment cités p. 14.

très tôt et l'accompagne tout au long de sa vie[66], a également été exploré en même temps que son amitié avec le poète Masaoka Shiki.[67] La volonté de Sôseki d'innover ne se manifeste pas seulement dans la réunion de la poésie et de la prose, mais aussi dans la recherche d'équivalences entre des codes artistiques différents.[68]

Depuis le tournant visuel des années 1990, une importante bibliographie a été consacrée à cette problématique qui nous intéresse. [69] Les travaux peuvent être classés selon trois modèles critiques complémentaires. Une première méthode revient à quitter le giron de l'œuvre et à partir du contexte culturel pour enrichir la lecture des romans. Cette démarche a été accomplie de façon exemplaire par Haga Tôru 芳賀徹[70] qui documente l'environnement artistique de Sôseki : il visitait les musées, rédigeait des chroniques d'art[71], participait aux débats sur le nu pictural[72] et donnait des conférences d'esthétique aux Beaux-Arts de Tôkyô. Prétendant n'avoir aucun talent, il dessinait pourtant de délicats tableaux aquarellés ou dans le style chinois[73] sous la tutelle de ses amis artistes, comme Asai Chû 浅井忠 (1856-1907) et Tsuda Seifû 津田清風 (1880-1978). Nakajima Kunihiko 中島国彦 et Nagashima Yûko 長島裕子 montrent aussi que Sôseki a été stimulé par une culture imprimée (presse illustrée, cartes postales) foisonnante.[74]

Outre ces travaux qui relèvent plutôt de l'histoire de l'art, une dizaine d'essais japonais répertorient les motifs picturaux de l'œuvre. La thèse initiale d'Etô Jun 江藤淳 marque en 1975 le départ de cette longue recherche iconographique.[75] Ce spécialiste bien connu de Sôseki est le premier à relever l'importance des citations préraphaélites

[66] Le volume XVII des œuvres complètes de Sôseki présente un ensemble de 2500 haikus, 207 *kanshi* (« poème chinois »), 3 *shintaishi* (« poème en vers libres ») et 8 *waka* (« poème japonais »). Les premiers poèmes de Sôseki datent de 1889, mais il est le plus productif entre 1895 et 1900. Il se remet à composer des haikus en 1907, quand il quitte son poste universitaire, et pendant ses périodes de convalescence entre 1910 et 1912. Vers la fin de sa vie, il préfère les poèmes chinois. Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten*, Kanrin shobô, 2017, p. 665-668.

[67] Masaoka Shiki 正岡子規 (1867-1902) est un éminent critique et poète moderne à qui on doit le renouveau du haiku. Il laisse notamment un recueil de réflexions traduit en français par Emmanuel Lozerand, voir Masaoka Shiki, *Un lit de malade six pieds de long*, Belles Lettres, 2016. Sur son amitié avec Sôseki, voir en annexe la biographie, p. 308 ; sur son école poétique, voir le chapitre 2, p. 111.

[68] Paraît même une étude sur Sôseki et la musique classique, bien que le sujet soit moins vaste que celui de la peinture. Cf. Takii Keiko, *Natsume Sôseki to kurashikku ongaku*, Mainichi shinbun shuppan, 2018.

[69] Voir la rubrique « Travaux sur la culture visuelle de Sôseki » dans la bibliographie, p. 294-295.

[70] Cf. Haga Tôru, « Natsume Sôseki : Kaiga no ryôbun », dans *Kaiga no ryôbun*, *op. cit.*, p. 431-489.

[71] Voir Shûji Takashina, « Natsume Sôseki and the Development of Modern Japanese Art », dans Thomas Rimer (dir.), *Culture and Identity*, New Jersey: Princeton University Press, 1990, p. 273-281.

[72] Cf. Miwa Masatane, « Sôseki to kaiga : ratai ronsô no naka de », *Jinmongaku ronshû*, n°15, 1997.

[73] Voir le cahier iconographique, figures 2 à 6.

[74] Cf. Nakajima Kunihiko et Nagashima Yûko, *Sôseki no aishita ehagaki*, Iwanami, 2016.

[75] Cf. Etô Jun, *Sôseki to Âsâ-ô densetsu*, Kôdansha gakujutsu bunko, (1975) 1991.

et à suggérer qu'à ses débuts le style de l'auteur emprunte ses tournures imagées au symbolisme ou à l'Art nouveau. La piste du transfert esthétique est suivie dans les années 1990 par Sadoya Shigenobu 佐渡谷重信 et Yoon Sang In 尹相仁.[76] Leurs recherches s'inscrivent dans le domaine des études comparées qui explorent le rapport de Sôseki à la culture occidentale. Matsumura Masaie 松村昌家 et Tsukamoto Toshiaki 塚本利明 proposent par exemple un inventaire des sources tant littéraires que visuelles des premiers textes.[77] Un second courant comparatiste mené par Niizeki Kimiko 新関公子 et Itô Hiromi 伊藤宏見 relève les références artistiques extrême-orientales et explore la façon dont Sôseki interroge la relation de ses contemporains aux œuvres passées.[78] En 2013, Furuta Ryô 古田亮 fournit une liste exhaustive des images du « musée imaginaire » (*nônai bijutsukan* 脳内美術館[79]) de l'auteur et organise l'exposition[80] « L'univers artistique de Natsume Sôseki – après l'avoir vu, le lirez-vous ? » (*Natsume Sôseki no bijutsu sekai – mite kara yomu ka*[81] 夏目漱石の美術世界―見てから読むか).

Dans le prolongement des enquêtes documentaires, des études plus formelles examinent le rôle du tableau à l'intérieur du récit et révèlent une esthétique romanesque qui emprunterait ses jeux de composition à un maniérisme fin de siècle.[82] *Oreiller d'herbe*『草枕』(1906), *Le Coquelicot*『虞美人草』(1907) et *Sanshirô*『三四郎』(1908) ont ainsi été qualifiés de « romans picturaux » (*kaiga-shôsetsu* 絵画小説[83]). Ces premières œuvres de Sôseki sont en effet marquées par un intertexte visuel et

[76] Cf. Sadoya Shigenobu, *Sôseki to seikimatsu geijutsu*, Bijutsu kôronsha, 1982. Et Yoon Sang In, *Seikimatsu to Sôseki*, Iwanami, 1994.
[77] Cf. Matsumura Masaie, *Meiji bungaku to bikutoria jidai*, Yamaguchi, 1981. Et Tsukamoto Toshiaki, *Sôseki to eibungaku : Yôkyoshû no hikaku bungakuteki kenkyû*, Sairyûsha, 2003.
[78] Cf. Niizeki Kimiko, *« Sôseki no bijutsuai » suiri nôto*, Heibonsha, 1998. Et Itô Hiromi, *Natsume Sôseki to Nihon bijutsu*, Kokusho kankôkai, 2012.
[79] Cf. Furuta Ryô, *Sôseki no bijutsu sekai*, Iwanami, 2014, p. 9. Par « musée imaginaire », Furuta entend l'ensemble des œuvres visuelles que l'auteur conserve en mémoire et cite dans ses écrits.
[80] Cette exposition qui s'est tenue du 14 mai au 7 juillet 2013 au musée de l'Université des Beaux-arts de Tôkyô était dirigée par Furuta Ryô. Cf. cahier iconographique, figure 44.
[81] L'expression *mite kara yomu ka* est une possible référence à un slogan éditorial de 1977 (*yonde kara miru ka, mite kara yomu ka*「読んでから見るか、見てから読むか」« Lire puis regarder, ou regarder puis lire ? ») de Kadokawa Haruki 角川春樹 qui décrit la stratégie du média mix pour la promotion de la littérature. Cf. Sari Kawana, *The Uses of Literature in Modern Japan*, *op. cit*, p. 124.
[82] C'est cette approche que nous avons adoptée en master en étudiant le déploiement de la peinture dans la logique des premiers romans de Sôseki et leurs composantes formelles. Cf. Agathe Tran, *Littérature et peinture : analogies et intermédialité dans les premières œuvres de Sôseki*, mémoire de master 2, sous la direction de Cécile Sakai, Université Paris Diderot – Paris 7, 2015.
[83] Cf. Haga Tôru, *Kaiga no ryôbun*, *op. cit.*, p. 374.

dramatisent, selon Kitagawa Fukiko 北川扶生子[84] et Miya Mizuta Lippit[85], l'art du paysage ou du portrait. Mis à part ces quelques analyses stylistiques, la critique s'est somme toute peu confrontée au visuel comme élément d'un dispositif littéraire élaboré.

Or, il nous semble que la méthode poétique française propose une alternative aux études documentaires ou intermédiales, en déplaçant l'accent de la cohabitation générique vers les stratégies d'écriture.[86] Nous nous appuierons sur les travaux[87] de Bernard Vouilloux, Philippe Hamon, Philippe Ortel et Liliane Louvel pour ouvrir « l'œil du texte[88] » et explorer dans l'œuvre elle-même des propriétés qui créent son efficacité visuelle. L'explication poétique sera ainsi préférée à celle de l'équivalence trans-sémiotique[89] ou de l'analogie générique. Il n'est pas question d'imposer des approches théoriques française à des textes japonais, mais d'adapter ces outils à notre argumentation, afin de proposer une lecture plus précise et littéraire de la problématique du visuel chez Sôseki. Notre démarche se nourrit en partie de la méthodologie de la littérature dite « comparée » qui fait dialoguer les contextes et les savoirs. Formé aux lettres classiques chinoises et à la stylistique anglaise, Sôseki se situe à la jonction de deux traditions littéraires.[90] Nous vérifierons dans quelle mesure cet auteur, par son ouverture sur l'Occident et son ambition d'universalité, se prête à une analyse poétique à la française.

Insistons ici : l'iconographie n'est pas notre priorité et notre propos ne se limite pas à l'inventaire des tableaux chez Sôseki. Notre démarche concerne aussi des figures, des dispositifs et des problématiques visuelles au sein d'un seul médium spécifique, la littérature. Notre analyse essentiellement poétique examinera les aspects formels ou

---

[84] Cf. Kitagawa Fukiko, *Sôseki no bunpô*, *op. cit.*, p. 111-140.
[85] Cf. Miya Mizuta Lippit, *Aesthetic Life, Beauty and Art in Modern Japan*, *op. cit.*, p. 155-189.
[86] Nous nous inspirons d'études poétiques consacrées à Zola, Proust, Woolf ou des écrivains contemporains qui sortent de l'illustration pour s'intéresser au côté fonctionnel de l'image dans le texte. Proust, en particulier, partage avec Sôseki une même constellation culturelle et scientifique. Voir, entre autres, Martine Créac'h, *Poussin pour mémoire, Bonnefoy, du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2004. Claudia Olk, *Virginia Woolf and the Aesthetics of Vision*, Berlin: De Gruyter Mouton, 2017. Lucie Riou, *Les Arts Visuels dans les romans, l'œuvre critique et la correspondance d'Emile Zola*, Honoré Champion, 2020. Et Sophie Bertho, *La Peinture selon Proust, les détournements du visuel*, Classiques Garnier, 2021.
[87] Leurs ouvrages de référence sont listés dans la catégorie « méthode » de notre bibliographie, p. 301.
[88] Cf. Liliane Louvel, *L'œil du texte*, Toulouse : Presses universitaires du Midi, 1998.
[89] Nous reconnaissons la différence irréductible entre signifier par des mots et par des images. Ni le matériau, ni les techniques de la littérature ne sont comparables à ceux des arts plastiques, si ce n'est par métaphore, ou en se situant au niveau de la réception et des effets produits.
[90] Voir l'étude comparée d'Ikeda Mikiko, *Natsume Sôseki : me wa shiru tôzai no ji*, Kokusho kankôkai, 2013. Et l'étude stylistique de Kitagawa Fukiko, *Sôseki buntai mihonchô*, Bensei shuppan, 2020.

les configurations textuelles qui mobilisent le « visuel » *dans* et *par* le langage. Nous parlons de « langage » (*kotoba* 言葉) plutôt que d'« écriture » (*bun* 文)[91], car nous nous intéressons moins à la visibilité de l'écrit [92] (même si l'auteur pratiquait la calligraphique et jouait sur les variantes graphiques[93]) et plus aux « effets visuels[94] » de la langue. Comme le remarque W. J. T. Mitchell, la littérature est en général définie en tant qu'art purement verbal, si bien que la portée visuelle du texte est souvent réduite à une représentation linguistique. Mais l'imagination littéraire a selon lui une dimension extralinguistique, de même que la vision n'est pas purement optique, elle s'inscrit dans des discours.[95] Bernard Vouilloux souligne aussi les rapports étroits entre verbal et visuel mis en jeu par notre mémoire, notre perception et notre culture : « la littérarité ne se constitue pas de manière absolue : elle ne peut être pensée qu'à partir de ce qui l'altère ; les images, la peinture, le visuel, la figurabilité, la perception sont un aspect fondamental de cette altérité – un aspect qui nous engage à ouvrir l'objet traditionnel des études littéraires.[96] »

La pensée esthétique de Sôseki est avant tout littéraire, même si les autres arts le stimulent ou l'interrogent. Il ne reste pas spectateur passif, fasciné par les images, mais exploite les ressources propres au langage pour figurer et « faire voir ». Ce sont les modalités littéraires de ce *faire image* qui nous intéressent, aussi la réflexion portera-t-elle sur les formes des textes de fiction et leurs manières spécifiques de mobiliser l'imagination ou de proposer des représentations. Nous souhaitons explorer le rôle essentiel du « visuel », pris non en tant que référence concrète, mais dans son

---

[91] Comme le remarque Alain Fleischer, « écriture est un terme ambigu pour dire le travail de l'écrivain. Il vaudrait mieux distinguer le travail de composition littéraire avec la langue, du travail de la main qui est celui de l'inscription. » Cf. Alain Fleischer, *Exposer la littérature*, Cercle de la librairie, 2015, p. 84.
[92] Sur les jeux graphiques qui lient le langage et l'image, voir l'ouvrage de référence d'Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, 1995. Sur les effets plastiques que permet la langue japonaise, voir Anne Kerlan-stephens et Cécile Sakai (dir.), *Du visible au lisible. Texte et image en Chine et au Japon*, Arles : Picquier, 2006. Et Marianne Simon-Oikawa (dir.), *L'Écriture réinventée : formes visuelles de l'écrit en Occident et en Extrême-Orient*, les Indes savantes, 2007.
[93] Voir Kawashima Yûya, *Natsume Sôseki : shodô bunka ni okeru kyôyô no henyô*, Kyûryûdô, 2020.
[94] « Lire un texte, c'est changer les signes écrits en un univers mental où idées et images s'associent en des proportions variables. Parler d'effets visuels dans ce cas ne relève donc pas seulement de la métaphore critique. Visualiser les choses permet de comprendre, au sens propre, ce qu'on lit. » Cf. Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes : Jacqueline Chambon, 2002, p. 9.
[95] Je partage la thèse de Mitchell selon laquelle qu'il n'y a pas de média pur : tout comme l'image ne peut jamais rester quelque chose de purement visuel, le texte comprend toujours une part d'image. La véritable hybridité se trouve à l'intérieur de chaque média et non seulement du côté de leur imbrication. Cf. W.J.T. Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, *op. cit.*, p. 76-77.
[96] Cf. Bernard Vouilloux, « Langage et arts visuels : réflexions intempestives à propos d'un champ de recherches », dans *Crises de vers*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2000, p. 223.

fonctionnement d'efficacité langagière et littéraire. Ainsi, dans cette thèse, nous concevons l'intermédialité[97] autrement que comme la comparaison entre le texte et l'image ou le passage d'un média à un autre. Nous l'envisageons dans un sens restreint, comme le transfert d'un imaginaire visuel et de modes de perception dans l'écriture.

LE CORPUS ET L'ORGANISATION DE LA THÈSE

Notre attention portera exclusivement sur les fictions en prose de Sôseki, même si sa production poétique et critique sera citée pour appuyer la démonstration. Nous avons retenu quelques textes marquants du début, du milieu et de la fin de son œuvre littéraire, non pour leur unité thématique, mais pour illustrer différents degrés d'intégration du visuel dans la narration. Aussi notre thèse suit elle une logique chronologique, afin de souligner ce processus de raffinement. Nous sommes consciente de notre audace de traiter un tel nombre de chefs-d'œuvre, dont la complexité stylistique ne peut évidemment pas se réduire à une inspiration visuelle. Mais examiner les dynamiques liées à la peinture, à la description ou à la métaphore, nous semble un moyen de mieux comprendre un aspect de la poétique de Sôseki. Afin d'explorer ces divers cas de figure, il nous a paru nécessaire d'inclure à notre corpus une variété de textes et de focaliser l'analyse de chacun sur un dispositif différent. Notre modeste contribution se limite à dégager, en nous saisissant des protocoles français, la persistance des traits formels qui imitent des procédés visuels, sans pour autant prétendre à une relecture complète et radicale des huit œuvres choisies.

Partons d'un constat : la peinture est un thème dominant des premiers textes de Sôseki, alors que les descriptions artistiques se raréfient dans ses longs romans. Cette évolution a été interprétée au regard du retrait de l'auteur du monde académique et de son investissement dans la fiction. Cette lecture nous interroge et nous semble incomplète. Nous essaierons de montrer, par une analyse poétique plus large, que sa fascination pour le visuel façonne son œuvre de bout en bout, de la collection d'images à la formation d'une esthétique originale fondée sur la fiction.

[97] Il existe plusieurs acceptations de l'intermédialité, notion âprement discutée mais incontournable des études culturelles depuis les années 1990. Nous empruntons ici la définition de Caroline Fischer, pour qui le terme viendrait « du croisement entre intermedia et intertextualité », et renverrait à la capacité d'un média à absorber ou transformer d'autres formes. Cf. Caroline Fischer, *Intermédialités*, Lucie éditions, 2015, p. 10.

Le premier chapitre explore la variété des allusions visuelles dans les récits courts des débuts. Le recueil *Entre le ciel et la terre* (1905-1906) témoigne des tâtonnements formels de Sôseki et de son besoin de toucher aux limites de la littérature en jouant avec l'intertextualité ou la citation. Nous supposons que l'art et la science sont des éléments méthodiques qui stimulent la création de Sôseki et lui permettent de construire une esthétique littéraire. À quelles fins teste-t-il des procédés narratifs et stylistiques liés à l'image projetée ou amplifiée ? C'est ce que nous allons explorer.

Le deuxième chapitre observe le passage de l'image à une écriture du regard dans les récits les plus expérimentaux de Sôseki. Nous situons *Oreiller d'herbe* (1906) et *Le Mineur* (1908) dans la continuité de la poétique descriptive des années 1900 consacrée à la mise en forme des perceptions visuelles et à la représentation du paysage. Nous allons examiner comment Sôseki, en problématisant la posture du spectateur et le sens de la vue, conteste la rhétorique de la transparence et de la subjectivité de la fiction naturaliste. Et nous interrogerons le devenir du tropisme de l'ombre et de la vision empêchée dans *Le Voyageur* (1913) et *Clair-obscur* (1916).

Le dernier chapitre éclaire dans trois romans de la maturité – *La Porte* (1910), *Kokoro* (1914) et *Les Herbes du chemin* (1915) – l'aboutissement narratif de cette réflexion sur la représentation. Nous présumons que ces œuvres d'une grande richesse stylistique se modélisent de manière « iconique » grâce à des procédés aptes à transposer, sur le plan des mots, certains effets de la peinture, dont la condensation ou la spécularité. Nous analyserons comment la puissance figurative des textes réside alors moins dans la description que dans une façon de faire fonctionner le texte littéraire en soi comme une métaphore de l'image.

Au terme de ce parcours, nous espérons retracer l'évolution du rapport de Sôseki à l'art et à la représentation, jusqu'à une œuvre mature qui intègre les dispositifs testés dans une prose efficace. Notre réflexion s'accompagne d'annexes placées en fin de thèse – une biographie, un index des principaux écrits de Sôseki, une liste de leurs traductions, et notre propre traduction d'une nouvelle inédite en français, « Une nuit » (1905), que nous analysons dans le chapitre 1. Elle s'appuie également sur un cahier iconographique en couleurs fourni séparément. Les images (principalement des dessins, des illustrations et des peintures) ne font pas l'objet d'analyse, puisque notre seul objectif est de mettre au jour la poétique originale de l'écrivain.

I. PEINTURE ET RÉÉCRITURE
— *ENTRE LE CIEL ET LA TERRE*

> « L'art ne naît pas dans le monde du Même. En admettant qu'il y prenne naissance, ce n'est qu'entré dans le monde du Multiple qu'il s'épanouit enfin. Si on le ramène à son passé originaire, l'art, qu'il s'agisse de peinture, de sculpture ou de littérature retourne au néant absolu. Qu'auraient-ils alors en commun ? Et à supposer qu'ils aient quelque chose en commun, cela serait sans effet réel. On ne découvrirait rien de concret qu'ils partagent.[1] »
>
> Sôseki, *À travers la vitre* (*Garasudo no naka*『硝子戸の中』), 1915.

Avant de se tourner vers la fiction, le projet de Sôseki est de définir la littérature comme une catégorie universelle dépassant les distinctions de genre ou de culture. Dans ses *Théories littéraires* (1907), il met en avant la capacité de la littérature à rassembler différentes formes d'expression et de connaissance. D'une part il cherche à dégager la spécificité de la création littéraire face à la connaissance scientifique, et d'autre part il explore la forme narrative au moyen de la peinture, avec la conviction que tous les arts ont la fonction commune d'exprimer les émotions. Mais si Sôseki n'établit pas de hiérarchie entre les disciplines, il ne prône pas pour autant le monisme artistique, comme en témoigne la citation en tête de chapitre. Il ne croit pas en l'unité de l'art mais en sa singularité et ne cesse de montrer comment la littérature emprunte à la peinture et la science sans jamais pourtant se confondre avec elles.

Ce premier chapitre sera consacré à l'interdiscursivité et à la rencontre des genres ou des systèmes sémiotiques qui passionnent Sôseki à ses débuts.

LES PREMIERS RÉCITS LITTÉRAIRES

Entre son retour d'Angleterre et le début de sa carrière de romancier, Sôseki compose une série de courts récits à thèmes pour illustrer ses idées littéraires.

[1] TSZ XXII, 562.「芸術は平等観から出立するのではない。よしそこから出立するにしても、差別観に入って始めて、花が咲くのだから、それを本来の昔へ返せば、絵も彫刻も文章も、すっかり無に帰してしまう。そこに何で共通のものがあろう。たとい有ったにしたところで、実際の役には立たない。彼我共通の具体的のものなどの発見もできるはずがない。」Cf. Natsume Sôseki, *À travers la vitre*, traduction de René de Ceccatty et Ryôji Nakamura, Rivages, (1993) 2001, p. 115.

L'écriture est encore pour lui un loisir, alors qu'il enseigne à l'Université impériale de Tôkyô et travaille sur des projets académiques ambitieux. Il produit des fragments de texte selon son inspiration du moment, encouragé par ses amis éditeurs et artistes qui accompagnent ses textes d'images insérées (*sashi-e* 挿絵).[2] Nakamura Fusetsu 中村不折[3] produit des aquarelles dont Sôseki apprécie les couleurs vives, Hashiguchi Goyô 橋口五葉[4] des illustrations de style Art nouveau.[5] Les sept nouvelles sont publiées dans cinq revues de 1905 à 1906, cet éparpillement témoignant de la vitalité du monde éditorial de l'époque[6] et du réseau intellectuel dont dispose déjà Sôseki.

1. Tableau de la publication originale des sept nouvelles et de leurs traductions

Publication	**Titre**	**Revue**	**Traduction**
10 janvier 1905	« La Tour de Londres » *Rondon-tô*「倫敦塔」	« Littérature impériale » *Teikoku bungaku*「帝国文学」	Olivier Jamet et Élisabeth Suetsugu[7]
15 janvier 1905	« Le Musée Carlyle » *Kârairu hakubutsukan* 「カーライル博物館」	« Étudiants » *Gakutô*「学鐙」	
1er avril 1905	« Le Bouclier chimérique » *Maboroshi no tate* 「幻影の盾」	« Le Coucou » *Hototogisu*「ホトトギス」	Nous traduisons[8]
1er mai 1905	« Échos illusoires du luth » *Koto no sorane*「琴の空音」	« Sept hommes » *Shichinin*「七人」	Hélène Morita[9]

[2] Presque toutes les publications littéraires de l'époque s'accompagnent d'illustrations dans les revues. Mais ces images prennent une fonction ornementale ou accessoire au cours l'ère Meiji, d'où leur appellation d'« images insérées ». Cf. Maeda Ai, *Kindai dokusha no seiritsu*, *op. cit.*, p. 329-348.
[3] Nakamura Fusetsu (1866-1943) est d'abord un ami de Masaoka Shiki. Dans les années 1900 il étudie la peinture en France et devient un artiste emblématique de l'art de style occidental au Japon. Il rencontre Sôseki par l'entremise de Shiki et réalise pour lui des illustrations.
[4] Hashiguchi Goyô (1880-1921) est un peintre, illustrateur et éditeur d'estampes. Il rencontre Sôseki par l'entremise de son frère aîné, Hashiguchi Mitsugu, qui a été son élève au lycée de Kumamoto. Il échange ensuite des cartes postales qu'il illustre d'aquarelles avec le romancier. Conscient de son talent, celui-ci lui confie les couvertures et les illustrations de ses œuvres de *Je suis un chat* (1905) au *Voyageur* (1912). Comme Sôseki, Goyô est fasciné par les peintres préraphaélites (Burne-Jones et Rossetti) et l'Art nouveau. Cf. Junko Nishiyama, *Hashiguchi Goyô : Sôshoku e no jônetsu*, Tôkyô bijutsu, 2015.
[5] Cf. Yoon Sang In, *Seiki-matsu to Soseki*, Iwanami, 1994, p. 119.
[6] Les cinq magazines dans lesquelles Sôseki publie ses textes sont des revues destinées à l'élite. *La Littérature impériale* s'adresse par exemple aux enseignants et aux étudiants de l'Université impériale de Tôkyô. Cf. Ôyama Hideki, *Sôseki to Teikoku daigaku*, *op. cit.*, p. 62.
[7] Cf. Natsume Sôseki, *Haltes en Mandchourie et en Corée*, La Quinzaine littéraire Louis Vuitton, 1997.
[8] Nous traduisons les quelques extraits choisis que nous analysons, voir *infra*, p. 64-74.
[9] Cf. Natsume Sôseki, *Échos illusoires du luth, suivi du Goût en héritage*, Cambourakis, (2008) 2021.

1er septembre 1905	« Une nuit » *Ichiya*「一夜」	« L'Opinion centrale » *Chûôkôron*「中央公論」	Nous traduisons[10]
1er novembre 1905	« Élégie » *Kairo-kô*「薤露行」	« L'Opinion centrale » *Chûôkôron*「中央公論」	Nous traduisons[11]
10 janvier 1906	« Le Goût en héritage » *Shumi no iden*「趣味の遺伝」	« Littérature impériale » *Teikoku bungaku*「帝国文学」	Hélène Morita[12]

Sôseki décide en mai 1906 de regrouper l'ensemble des nouvelles dans un volume[13] intitulé *Yôkyoshû*『漾虚集』. Si on analyse les caractères, *tadayou* 漾 signifie « flotter au gré de l'eau » et *kyo* 虚 s'apparente à *sora* 空, « le ciel ». La combinaison des deux (*kyo ni tadayou*) voudrait dire « dériver dans les airs ».[14] Nous conservons ici le titre *Entre le ciel et la terre*[15] proposé par la traductrice Élisabeth Suetsugu afin de suggérer la singulière alchimie entre réalité et imaginaire du recueil. Dans les nouvelles de taille variable (les plus courtes ne dépassant pas 10 pages, les plus longues en comptant 50), l'auteur inspecte l'aspect trompeur du monde sensible ou plonge ses personnages dans l'étrangeté du rêve éveillé. « La Tour de Londres » et « Le Musée Carlyle » rapportent les visites de Sôseki dans des monuments anglais où il explore le passé de l'Angleterre entre réminiscences picturales et anecdotes historiques. « Élégie » et « Le Bouclier chimérique » se déroulent dans une Europe imaginaire et combinent des éléments antiques et moyenâgeux, comme dans une peinture préraphaélite. « Une nuit » est une recherche sur l'unité formelle et la pluralité des expressions artistiques qui se déroule dans une atmosphère onirique. Enfin, « Échos illusoires du luth » et « Le Goût en héritage » interrogent les croyances farfelues des

[10] Nous proposons une traduction intégrale de cette nouvelle en annexe, voir *infra* p. 327-340.
[11] Nous avons traduit intégralement cette nouvelle dans le cadre de notre master 1. Cf. Agathe Tran, *« Kairo-kô » (1905) de Sôseki : intertextualité, interculturalité*, Université Paris Diderot, 2014.
[12] Cf. Natsume Sôseki, *Échos illusoires du luth, suivi du Goût en héritage*, Cambourakis, (2008) 2021.
[13] Ce volume paraît le 17 mai 1906 chez Ôkura Hattori shoten 大倉・服部書店. Hashiguchi Goyô s'occupe de la reliure et de la conception graphique du livre. Cf. TSZ II, « notes », 481.
[14] Selon Etô Jun, Sôseki emprunte ces caractères à un poème chinois du moine Xuedou Chongxian 雪竇重顕 (980-1052) dans *Le Recueil de la falaise verte* (*Biyanlu*『碧巌録』) :「春山畳乱青 春水**漾虚**碧 寥寥天地間 獨立望何極」Cf. Etô Jun, *Sôseki to Âsâ-ô densetsu, op. cit.*, p. 23-24. Il n'existe, à notre connaissance, que cette traduction en anglais de Steven Heine : « The mountain in the spring is, layer upon layer, dazzlingly green / The water in the spring is, ripple after ripple, flawlessly blue / Standing alone in the vast empty space between heaven and earth / Where is the limit of my gaze? » Cf. Steven Heine, *Chan Rhetoric of Uncertainty in The Blue Cliff Record*, Oxford University Press, 2016, p. 125.
[15] Cf. Natsume Sôseki, *Haltes en Mandchourie et en Corée*, *op. cit.*, p. 40.

Japonais au lendemain de la guerre russo-japonaise[16]. Ces textes témoignent d'une inventivité stylistique extraordinaire. Leur genre est difficile à déterminer, car Sôseki ne fait pas de distinction entre la poésie (*shi* 詩[17]) et la prose (*sanbun* 散文) dans ses premières compositions qui s'apparentent à des montages linguistiques.[18] Il emploie tantôt une écriture concise et allusive, tantôt un « beau style » (*bibun* 美文) saturé de mots rares empruntés au lexique chinois. [19] Nous allons vérifier que le recueil rassemble des « proses littéraires[20] » qui appartiennent à une conception élargie de la poésie, dans la mesure où elles expriment une pensée de l'art et du sensible qui dérange l'ordre temporel du récit. [21]

De par leur variété, les nouvelles sont souvent traduites et analysées par petits groupes thématiques. Les visites au musée sont rapprochées des « Lettres de Londres » (*Rondon shôsoku* 『倫敦消息』1901), des vignettes anglaises de *Petits contes de printemps* [22] (*Eijitsu shôhin* 『永日小品』1909), voire du journal de voyage en Mandchourie (*Mankan tokoro dokoro* 『満韓ところどころ』1909). [23] Les fictions arthuriennes sont plutôt adjointes au recueil *Dix rêves* (*Yume Jûya* 『夢十夜』1908) avec ses associations d'images extraordinaires qui préfigurent le récit de rêve surréaliste.

[16] La guerre russo-japonaise (1904-1905) marque un tournant décisif dans la formation de l'État-nation moderne japonais et son basculement dans l'ère impérialiste, avec la création du chemin de fer en Mandchourie en 1905.

[17] Jusqu'à l'ère Meiji, le terme *shi* 詩 signifie la poésie de style chinois (*kanshi* 漢詩) qui était distinguée du haiku ou du *waka*. Puis ce mot, employé comme une traduction du *poem* anglais, en vient à englober tous les genres poétiques. Cf. Karatani Kôjin, *Shinpan Sôseki-ron shûsei*, *op. cit.*, p. 229.

[18] Kitagawa Fukiko qualifie ces textes de « compositions » (*bunshô* 文章) ou de « collages stylistiques » (*buntai no korâju* 文体のコラージュ). Cf. Kitagawa Fukiko, *Sôseki no bunpô*, *op. cit.*, p. 28, 126.

[19] La vogue *bibun* 美文 ou *gabun* 雅文 (« prose élégante ») correspond à la période entre les guerres sino et russo-japonaises (1895-1905). De nombreux écrivains employaient alors des styles anciens, du sino-japonais (*kanbun* 漢文) ou du japonais pseudo-classique (*gikobun* 擬古文). Cf. *Ibid.* p. 58-59.

[20] Selon Karatani, la question de l'opacité linguistique est centrale dans l'œuvre de Sôseki, pourtant considéré comme l'un des contributeurs principaux du *genbun itchi*. L'écrivain emploie au début de son œuvre divers styles poétiques que Karatani regroupe sous la catégorie du *bun* 文 (« prose littéraire »). Karatani fait de cette catégorie la matrice des possibilités littéraires réprimées par la « modernité ». Cf. Karatani Kôjin, « Sôseki to bun », dans *Shinpan Sôseki-ron shûsei*, *op.cit.*, p. 195-224.

[21] Pour reprendre une proposition de Martine Créac'h qui remarque « la poésie est le véhicule privilégié d'une tension vers le passé et la forme propre à accueillir le commentaire du tableau. » Cf. Martine Créac'h, *L'Imparfait de l'art*, Genève : Métis Presses, 2018, p. 7. Nous supposons que Sôseki emploie divers styles littéraires afin d'exprimer l'hybridité entre le texte et l'image, mais aussi entre les temps.

[22] *Petits contes de printemps* est un recueil de vignettes impressionnistes composées au fil du pinceau. L'écrivain y revient entre autres sur sa vie dans les pensions anglaises, ses leçons hebdomadaires avec Craig, une brève excursion en Écosse, et des événements insolites dans les rues de Londres. Cf. Natsume Sôseki, *Petits contes de printemps*, trad. Élisabeth Suetsugu, Picquier, (1999) 2019.

[23] Komori Yôichi montre que Sôseki oscille entre le rôle du colonisé et du colonisateur dans ses récits de voyage en Angleterre et en Chine occupée. Cf. Komori Yôichi, *Posutokoroniaru*, Iwanami, 2001.

Quant aux deux satires scientifiques, elles sont souvent commentées en même temps que *Je suis un chat* (*Wagahai wa neko dearu*『吾輩は猫である』1905) et *Botchan* (『坊っちゃん』1906). Le volume dans son ensemble fait cependant l'objet d'analyses renouvelées depuis les années 2000. De plus en plus de critiques[24] reconnaissent sa nature matricielle et observent dans les sept nouvelles la mise en place de thèmes et dispositifs déterminants pour les longs romans à venir. Le recueil chargé d'emprunts, de souvenirs et d'érudition a inspiré de nombreuses études comparées.[25] Selon Kanda Shôko[26], il reflète les vastes connaissances de l'auteur dans les domaines des arts et des sciences, sublimées par son imagination. Nous partons aussi du principe que les nouvelles forment un tout et nous soutenons que les autres disciplines constituent des métaphores constructives associées à une recherche sur la forme littéraire. Sôseki compose des histoires courtes qui lui servent à expérimenter son modèle de l'effet esthétique, ou à questionner le propre et le commun des arts.

La peinture est un moteur créatif fondamental dans le recueil *Entre le ciel et la terre*. Sôseki joue avec une iconographie victorienne et fin de siècle afin de tisser des récits entiers. Quand des tableaux ne sont pas le point de départ d'une dérive imaginaire, les visions naissent en aval de l'écriture, sous une forme prospective, grâce à des dispositifs textuels. Ce rapport très varié à l'image est au cœur de notre premier chapitre. L'image n'est pas entendue ici en un sens poétique ou illustratif, mais désignera toute fabrication figurative insérée dans le texte et étroitement liée à son dispositif.[27] Notre hypothèse est que chaque texte voit ses mécanismes narratifs ou poétiques modifiés par l'image plastique lorsqu'elle y est citée, décrite ou imitée. Les modes d'insertion de la peinture seront répertoriés à partir de la typologie « nuances et modulations du pictural » de Liliane Louvel[28] qui nous semble pertinente pour

[24] Voir Miyazono Mika, *Yôkyoshû ronkô : shôsetsuka Natsume Sôseki no kakuritsu*, Izumi sho.in, 2006.
[25] Nous citerons fréquemment la plus complète de ces études : Tsukamoto Toshiaki, *Sôseki to eibungaku* – Yôkyoshû *no hikaku bungakuteki kenkyû*, Sairyûsha, 2003.
[26] Cf. Kanda Shôko, *Sôseki « bungaku » no reimei*, Seikansha, 2015.
[27] Bernard Vouilloux oppose deux modalités du rapport du texte et de l'image, le rapport *in praesentia* qui « fait coexister deux substances sur le même support » et le rapport *in absentia* fondé sur « l'absence matérielle de l'image que le texte évoque ». Cf. Bernard Vouilloux, *La Peinture dans le texte, XVIII^e^-XIX^e^ siècle*, CNRS, 1994, p. 16. Notre analyse sera consacrée à l'image inscrite dans le texte ou son dispositif, même si nous mentionnerons à l'occasion les illustrations qui accompagnaient les nouvelles. Sur l'image matérielle dans le recueil, voir notamment la thèse de Kevin Schumacher, *Illustrating Sôseki: Bild-Text Referenzen im Werk von Natsume Sôseki im zeithistorischen Kontext des Fin de Siècle*, Université de Munich, 2022.
[28] Cf. Liliane Louvel, *Texte/Image*, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 32-42.

ordonner les nouvelles en fonction de leur degré de saturation visuelle. De l'hypotypose à l'ekphrasis, en passant par des modes intermédiaires comme le tableau vivant, la description picturale ou l'effet image, nous relèverons les procédés que Sôseki utilise pour donner simultanément à lire et à voir. Nous vérifierons que la peinture et ses effets de forme se trouvent détournés au profit d'une « écriture picturale » détachée des œuvres d'art. Nous empruntons cette expression au critique Daniel Bergez qui distingue simple inspiration artistique et style artiste pour la prose, « lorsque la littérature intériorise à un tel point le tableau qu'elle le transforme en style[29] », voire en moyen singulier de raconter des histoires.

Nous supposons d'abord que le musée est un lieu imaginaire qui sert à déployer le rôle moteur de l'image plastique. Comme muni de ciseaux, Sôseki collectionne les citations qu'il intercale une à une dans le récit. Le mode traditionnel de la narration est alors remplacé par les dispositifs visuels du collage et du montage (1). Puis l'écrivain met en œuvre des miroirs qui permettent une réflexion sur la représentation, la fabrique de l'illusion et ses effets de fascination merveilleux. Nous allons vérifier que la technique de la mise en abyme est une stratégie pour reproduire dans le texte une dimension synthétique et immédiate qui est le propre de l'image (2). De là, nous montrerons que la peinture et ses dispositifs sont entièrement détournés au niveau narratif dans deux nouvelles qui n'ont plus aucun lien apparent avec l'art, mais imitent son efficacité et ses artifices en s'émancipant de la chaîne du récit (3).

[29] Cf. Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Armand Colin, 2011, p. 188.

1) MUSÉE ET SPECTACLE

Les deux premières nouvelles du recueil racontent les déambulations de Sôseki dans des monuments anglais en 1901[30] et tissent un réseau complexe de références historiques, littéraires et artistiques. Dans « La Tour de Londres » (*Rondon-tô*「倫敦塔」), l'auteur tire de sa visite une fiction poétique hantée par les spectres de la guerre des Deux-Roses[31]. Dans « Le Musée Carlyle » (*Kârairu hakubutsukan*「カーライル博物館」), il explore la maison du penseur anglais à Chelsea et essaie de retrouver les sensations qu'il devait éprouver un demi-siècle plus tôt. Dans ces deux récits qui oscillent entre rêverie et érudition, l'écrivain choisit des « musées généraux » (*hakubutsukan* 博物館[32]) constitués d'espaces hétérogènes et non dédiés aux seuls arts. Ce qui ne l'empêche pas de superposer au réel les tableaux de son « musée imaginaire[33] » et de recomposer selon sa propre lecture les images de sa culture.

Sôseki observe en Angleterre au début du XX^e^ siècle un engouement pour tout ce qui s'expose.[34] À son retour, il constate que les lieux de patrimoine se multiplient aussi au Japon avec le soutien du gouvernement et des industriels.[35] Le musée se présente souvent dans son œuvre en servant tantôt de vitrine aux dernières nouveautés et tantôt à thématiser le sentiment de perte ou de nostalgie.[36] Dans les textes londoniens,

---

[30] Sôseki est l'un des premiers boursiers japonais envoyés en Angleterre. Son séjour est marqué par la pauvreté et la solitude, mais aussi par de belles découvertes dans les théâtres et les musées. Voir en annexe la biographie, p. 311.

[31] La guerre des Deux-Roses (1455-1485) oppose les familles Lancastre et York en Angleterre. Les premiers portaient une rose rouge comme emblème, les seconds une rose blanche.

[32] Si le phénomène des foires (*misemono* 見世物 et *bussankai* 物産会) remonte à l'époque d'Edo, il faut attendre les années 1870 pour que les néologismes *tenrankai* 展覧会 (« exposition »), *hakubutsukan* 博物館 (« musée général ») et *bijutsukan* 美術館 (« musée d'art ») soient introduits, avec l'essor d'une culture du musée, alors à son zénith en Occident. Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten*, *op. cit.*, p. 566.

[33] Nous empruntons la notion de « Musée Imaginaire » à André Malraux qui désigne ainsi le musée comme un « lieu mental » contenant toutes les œuvres connues par le spectateur et dont la construction est favorisée par la reproduction photographique : « nous sommes en train d'élaborer un monde de l'art d'où *tout* cadre a disparu : c'est celui des livres d'art. » Cf. André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Gallimard, (1947) 1996, p. 238. Comme l'explique Bernard Vouilloux : « Pour Malraux, l'album, en substituant les reproductions aux œuvres, non seulement fait franchir à celles-ci un nouveau pallier d'abstraction, mais il leur en ouvre un autre, bien plus décisif encore, puisqu'il a pour milieu non plus le livre mais la pensée. » Cf. Bernard Vouilloux, *Image et médium*, Les Belles Lettres, p. 32.

[34] Pour comprendre le rôle central du musée dans la culture victorienne, voir notamment Alison Booth, *Homes and Haunts: Touring Writers' Shrines and Countries*, Oxford University Press, 2016.

[35] Voir notamment Noriko Aso, *Public Properties, Museums in Imperial Japan*, Durham: Duke University Press, 2014.

[36] Voir à ce sujet notre article, « Du musée à la brocante : des espaces-frontières dans l'œuvre de Natsume Sôseki », *Travaux en cours*, n°14 « Frontière », 2019, p. 93-125.

le musée peut d'abord être envisagé comme un dispositif qui matérialise la rencontre de l'écrivain avec la culture anglaise et sa position ambiguë en Angleterre, car il est à la fois sujet semi-colonial et « agent » japonais. [37] Ensuite, et c'est ce qui nous intéresse, le musée est une interface entre l'image, la mémoire et l'imagination[38] que Sôseki choisit pour revisiter ses souvenirs de l'Angleterre. Notre hypothèse, inspirée des théories de Philippe Hamon[39], est que le musée est une structure mentale que l'auteur métaphorise dans ses récits de visite reposant d'un bout à l'autre sur un montage[40] d'extraits et d'images. Grâce à plusieurs travaux d'inventaire, on connaît la liste des tableaux que Sôseki a vus et des livres qu'il a lus. Mais on n'a pas encore analysé l'articulation des citations verbales et visuelles, ni leur dynamisme narratif, c'est-à-dire comment l'écrivain agence et théâtralise en activant le désir de voir. Nous n'étudierons pas les références sous l'angle du collage intertextuel, mais la façon dont le texte se compose lui-même comme un musée, grâce à un art du montage et de la mémoire visuelle qui joue un rôle moteur.[41]

A) « LA TOUR DE LONDRES »

« La Tour de Londres » est une nouvelle d'une vingtaine de pages qui mêle impressions personnelles, souvenirs visuels et connaissances historiques dans une prose hantée d'images, à la limite du fantastique. Bien que ce texte ait été maintes fois abordé sous l'angle biographique, il ne s'agit pas d'une simple chronique de voyage.

---

[37] Cf. Lisa Hofmann-Kuroda, « The House Museum in the Age of Victorian Transnationalism », *The Tree of Life: The Politics of Kinship in Meiji Japan*, thèse de doctorat, Berkeley University, 2018, p. 31.
[38] Martine Créac'h remarque que l'écrivain est au XIX^e^ siècle un hôte privilégié du musée qui lui permet de lier esthétique et poétique dans ses textes, avant qu'il ne soit supplanté par les critiques de profession au XX^e^ siècle. Cf. Martine Créac'h (dir.), *Délivrer le temps, écrire le musée*, Hermann, 2020, p. 11.
[39] Cf. Philippe Hamon, « Le Musée et le texte », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 95, 1995, p. 3-12.
[40] Jean-Jacques Origas notait déjà : « Dès ses premières œuvres, Sôseki a volontiers recours à une technique proche du montage. Il utilise certains éléments qu'il réemploie plus loin, sous un angle différent. Il les décompose, les assemble, d'une manière nouvelle, pour n'en retenir qu'une forme très simple et brève. » Cf. Jean-Jacques Origas, « La toile d'araignée de la ville. Un aspect des premières œuvres de Sôseki » (publié en japonais en 1972 sous le titre « Tokai no meiro to shôsetsu no kôzô »), dans *La Lampe d'Akutagawa*, Les Belles Lettres, 2008, p. 56.
[41] Selon Jean-Pierre Morel : « Le collage se réfère aux éléments montés et à l'hétérogénéité des matériaux mis en œuvre, alors que le montage s'intéresse aux formes d'agencement visibles, discrètes ou cachées. » Cf. Jean-Pierre Morel, *À travers les modes*, Mont-Saint-Aignan : Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 35-48.

> « Au cours de mon séjour d'études en Angleterre qui dura deux ans, je visitai la Tour de Londres une fois.[42] Par la suite, il m'arriva de penser y retourner, mais je ne donnai pas suite à ce projet. Des gens me proposèrent d'y aller avec eux, mais je repoussai leur offre. Gâter une seconde fois le souvenir de la première visite aurait été regrettable. L'effacer à jamais une troisième fois eût été vraiment dommage. Je pense qu'il faut se borner à visiter la Tour une seule fois.[43] » (59) [44]

La nouvelle s'ouvre sur ces paroles énigmatiques. L'écrivain (qui se désigne simplement par *boku* 僕[45]) débute son récit alors qu'il cherche son chemin dans le flot du trafic et de la foule. Soudain, il est frappé par une forme qui se dresse, noire et austère : c'est la Tour de Londres[46], transformée en enclave fantastique par le brouillard et la Tamise. Dans ce lieu chargé de mémoire, son imagination lui fait entrevoir des scènes fictives du passé empruntées aux arts anglais. Sôseki ne souhaite pas reconstituer l'Histoire dans sa réalité objective, mais plutôt exprimer un temps intérieur qui se disjoint de celui de l'horloge. Le texte naît de la réminiscence de plusieurs tableaux et d'actes dramatiques qui scandent la progression du récit. « La Tour de Londres » est un montage inventif : la narration alterne le compte-rendu de la visite dans un japonais moderne, avec une succession d'épisodes hallucinatoires suggérés par un langage dense et artistique. L'écrivain est finalement ramené à la réalité par le patron de sa pension, un Londonien du XX^{e} siècle qui se méfie des attrape-touristes. Sôseki conserve ainsi la marge de l'humour pour démystifier l'expérience fantastique de la Tour. Il n'y retournera plus, car privée de son charme poétique, elle n'exerce plus aucune fascination sur lui.

---

[42] Le 31 octobre 1900, l'écrivain consigne dans son journal : « J'ai visité Tower Bridge, London Bridge et la Tour de Londres. » Il s'y est donc rendu trois jours après son arrivée. Cf. TSZ II, « notes », 403.

[43] TSZ II, 3.「二年の留学中只一度倫敦塔を見物した事がある。其後再び行かうと思つた日もあるが止めにした。人から誘はれた事もあるが断つた。一度で得た記憶を二返目に打壊はすのは惜い、三たび目に拭ひ去るのは尤も残念だ。「塔」の見物は一度に限ると思ふ。」

[44] Nous utilisons la traduction d'Olivier Jamet et d'Élisabeth Suetsugu. Chaque citation sera suivie d'un numéro de page entre parenthèses qui renvoie à leur ouvrage de 1997. Voir *supra* l'avertissement, p. 5.

[45] *Boku* est un pronom de la première personne du singulier, de genre masculin. La langue japonaise est riche en pronoms de la première personne et Sôseki déploie leur variété dans ses textes : *boku*, *yo*, *ore*, *ware, watashi, jibun*, et bien sûr le *wagahai* plein d'importance du chat.

[46] La forteresse bâtie par Guillaume le Conquérant au XI^{e} siècle servit surtout de prison et de lieu d'exécution. Édouard IV y fit écrouer son cousin Henri VI pour lui ravir le trône, avant que ses propres fils n'y soient jetés et mis à mort par son frère Richard III. Anne Boleyn et Catherine Howard, épouses d'Henri VIII, y croupirent avant d'avoir la tête tranchée. Mary Tudor y fit décapiter sa cousine Jane Grey, puis y enferma sa demi-sœur Elisabeth I^{er}.

LA FORME DU TABLEAU

Dès le début du texte, la Tour est inscrite dans un cadre pictural dont la contemplation aspire l'auteur dans une dimension intemporelle.

> « C'était un jour paisible au début de l'hiver. Le ciel avait la couleur d'une poudre de lessive que l'on aurait mélangée dans un baquet et surplombait la Tour à basse altitude. La Tamise coulait comme à contrecœur, sans faire de vagues ni produire de bruit. À en juger par sa teinte, on aurait juré qu'on y avait délayé du torchis. Au bas de la Tour, un voilier passait. Manœuvrer une voile sur un cours d'eau quand il n'y a pas de vent revient au même que si un oiseau, aux ailes de forme grossièrement triangulaire, faisait indéfiniment du sur place. Deux grands chalands remontaient le fleuve. Un batelier ramait, debout à la poupe. On eût dit qu'il ne faisait presque aucun mouvement. Aux abords du parapet, des silhouettes blanches voltigeaient, çà et là. C'était probablement des mouettes. Tous les lieux que l'on embrassait du regard étaient empreints de quiétude, de mélancolie et de torpeur. Tout respirait le passé.[47] » (61)

Cette *description picturale*[48] rappelle les toiles de Turner[49] en termes de composition et de lumière. Les couleurs délavées du ciel et de la Tamise s'interpénètrent en se modulant selon une esthétique toute turnérienne. Les détracteurs du peintre ont pu dire que ses toiles avaient la consistance de « l'eau de savon et de lessive » (*soap suds and whitewash*[50]). Sôseki reprend ce lexique en parlant de « poudre de lessive » (*aku*) ou de « torchis » (*kabe tsuchi*) pour évoquer les aspects granuleux de l'eau et cendreux du ciel. Rien dans le paysage ne reflète le mouvement, si ce n'est la rivière, mais pour le besoin du tableau, elle est immobile. Les mouettes en plein vol sont réduites à des éclaboussures blanches et même les bateliers miniatures semblent suspendre leurs rames, comme pris dans un glacis brillant. Cet univers

---

[47] TSZ II, 5.「冬の初めとはいひながら物静かな日である。空は**灰汁桶を掻き交ぜた様な色**をして低く塔の上に垂れ懸つて居る。**壁土**を溶し込んだ様に見ゆるテームスの流れは**波も立てず音もせず**無理矢理に動いて居るかと思はるる。帆懸舟が一隻塔の下を行く。風なき河に帆をあやつるのだから不規則な三角形の白き翼が**いつ迄も同じ所に停つて居る**様である。伝馬の大きいのが二艘上つて来る。只一人の船頭が艫に立つて艪を漕ぐ、**是も殆んど動かない**。塔橋の欄干のあたりには**白き影**がちらちらする、大方鴎であろう。**見渡した処凡ての物が静かである**、物憂げに見える、眠つて居る、皆過去の感じである。」

[48] « La description picturale constitue le degré le plus élevé de saturation du texte par le pictural, juste avant l'ekphrasis, elle-même description d'œuvre d'art déclarée comme telle. » Souvent, le lecteur se trouve devant un topoï pictural comme le paysage. Cf. Liliane Louvel, *Texte/Image*, *op. cit.*, p. 40.

[49] J. M. W. Turner (1775-1851) est connu comme le peintre anglais le plus remarquable de sa génération. Coloriste exceptionnel, il explore sa fascination pour la lumière dans des toiles préfigurant l'impressionnisme et parfois à la limite de l'abstraction. Sôseki montre une bonne connaissance des toiles de Turner dans ses essais et ses fictions.

[50] Voir le site https://www.ashmolean.org/article/reflections-on-the-painter-of-light

cotonneux produit un effet de ralenti puis de pause picturale. Le contraste entre la ville effervescente et cette vision rêveuse de la Tour fait penser à un autre tableau de Turner, *Rain, Steam and Speed, The Great Western Railway*[51] (1844), avec sa locomotive qui fonce sur un viaduc, tandis qu'en contrebas un pêcheur patiente dans sa barque.

L'écrivain entre-t-il dans la Tour ou dans une peinture ? Une fois le pont franchi, il retrace le drame des victimes emprisonnées en raison d'âpres luttes de pouvoir et le triste sort des nobles décapités sur ordre du roi. Son imagination décompose l'Histoire en scènes empruntées aux tableaux de Delaroche[52] ou aux pièces historiques de Shakespeare. La Tour devient un portail vers un autre monde de fantômes et de simulacres, un espace hanté et hallucinatoire où Sôseki visionne par l'écriture des épisodes spectaculaires qui constituent des points dynamiques du récit. La fonction narrative est réduite au guidage topographique et aux données historiques, l'écrivain servant de régisseur aux séries de tableaux mobiles qui se succèdent aux sons des cloches de la Tour. Chaque plan du passé est animé par une *ekphrasis*[53] ou une *hypotypose*[54] qui réenchante tableaux et gravures en rêveries gothiques. La conduite du récit est transférée sur le plan visuel, mais l'écrivain reste dans la logique du récit, dans la mesure où il oblige le lecteur à construire le sens par l'agencement des images. Nous distinguons deux représentations théâtrales entrelacées, l'assassinat des jeunes princes et la mort de Jane Grey. La première pièce est composée de trois actes fantomatiques : les deux princes frissonnent dans la Tour au crépuscule ; leur mère, la reine Elizabeth, implore leur gardien ; leurs meurtriers s'enfuient dans la nuit. La seconde pièce se déroule en deux tableaux mobiles : le bourreau chante en aiguisant sa hache, puis Jane Grey ploie le cou sur le billot.

---

[51] Cf. cahier iconographique, figure 19.

[52] Le peintre français Hippolyte de la Roche, dit Paul Delaroche (1797-1856), tente de concilier classicisme et romantisme dans des sujets d'Histoire au caractère théâtral. La toile *Les Enfants d'Édouard* (1830) figure au musée du Louvre, mais Sôseki observe une reproduction à la collection Wallace de Manchester Square. Il voit aussi à la Tate Gallery *Le Supplice de Jane Grey* (1834), aujourd'hui exposé à la National Gallery. Cf. Furuta Ryô, *Tokkô Sôseki no bijutsu sekai*, *op. cit.*, p. 24.

[53] Dans son sens strict, l'ekphrasis désigne les descriptions détaillées de tableaux insérées dans l'écriture. Selon Liliane Louvel, « l'ekphrasis était un exercice littéraire de haute volée visant à décrire une œuvre d'art, à effectuer le passage entre le visible et le lisible, comme l'exemple canonique du bouclier d'Achille par Homère. » Cf. Liliane Louvel, *Texte/Image*, *op. cit.*, p. 42. À la différence de l'hypotypose, l'ekphrasis ralentit le tempo du texte.

[54] L'hypotypose est une forme de narration descriptive. Selon Liliane Louvel, « c'est de sa qualité au vif semblant qu'elle tire son statut d'analogie avec le tableau, ce qui en fait une figure d'imitation de la peinture paradoxale, car elle ne fige pas le texte en le spatialisant, mais le temporalise. » Cf. *Ibid.*, p. 37.

Sur le plan narratif, une série de flashs révélateurs font basculer le récit dans le présent immédiat de la sensation (verbes en *u/ru* comme *mieru* 見える, *kiku* 聞く ou *kawaru* 変わる), en opposition à la forme passée (verbes en *ta* comme *watarikaketa* 渡り懸けた, *kieuseta* 消え失せた ou *kowasareta* 壊わされた) utilisée en début et fin de texte. La vue, l'ouïe et le toucher sont tour à tour sollicités pour opérer les transitions vers l'imagination ou tirer le visiteur de sa sidération. La narration se développe ainsi au rythme de ses déplacements et de ses projections, dans un battement entre l'immobilité et le mouvement. L'écrivain pénètre dans le tableau et réveille les fantômes gelés dans la peinture, ou bien les personnages s'animent puis se pétrifient dans des poses plastiques, tels des acteurs de *tableaux vivants*[55] : une belle visiteuse blonde devient Jane Grey tandis qu'un gardien de marbre semble surgir des temps anciens. La narration procède par sauts et à coups, apparitions et disparitions des saynètes saccadées. L'auteur manipule aussi la durée : chaque section invite à un regard au ralenti ou des pauses, alors que d'un épisode à l'autre la vitesse s'accélère dans un défilé d'images. Grâce à ce montage temporel, la surface peinte s'anime en récit à la manière d'un film pour le lecteur d'aujourd'hui.[56] Attardons-nous sur le drame des deux princes qui se déroule dans la Tour de sang (*Bloody Tower*) :

> « Bientôt, telle une vapeur, la pièce commença ; on voyait très clairement une scène de théâtre imaginaire. De l'autre côté de la fenêtre, à l'intérieur de la pièce, pend un épais rideau. Même à midi, la pénombre règne. Le mur de face est constitué de pierres brutes qui n'ont même pas été blanchies à la chaux et fait office de cloison immuable jusqu'à la fin du monde. Une tapisserie dont les couleurs ont perdu de leur vivacité recouvre le mur sur une dizaine de mètres environ. Le tissu est bleu ciel et les dessins sont jaune clair. La tenture représente une déesse cernée d'arabesques imprimées sur toute l'étendue. À côté du mur, un grand lit est installé. En perçant le chêne épais, on a sculpté en profondeur des grappes de raisin, des sarments et des feuilles de vigne qui miroitent seulement là où l'on met les pieds. On aperçoit deux garçons au bord du lit.[57] » (66)

[55] En vogue au XIX^e^ siècle, les tableaux vivants sont des spectacles de personnes figées pour reproduire une composition artistique. Proches du théâtre et de l'opéra très prisés à l'époque, « les tableaux vivants permettent des descriptions narrativisées, combinant description et intrigue, ouvrant largement sur une action dont on doit imaginer l'origine et les conséquences. A travers eux se posait la question de la rencontre des genres et des systèmes sémiotiques. » Cf. *Ibid.*, p. 39.

[56] Certains « effets spéciaux » de la nouvelle semblent préfigurer le cinéma, mais évitons l'anachronisme : c'est d'abord la peinture qui inspire nombre d'effets et c'est sous l'angle de l'image narrativisée par l'écriture que nous abordons le rapport de l'écrivain au découpage et au montage.

[57] TSZ II, 9-10.「やがて煙の如き**幕が開いて空想の舞台がありありと見える**。窓の内側は**厚き戸帳**が垂れて昼もほの暗い。窓に対する壁は漆喰も塗らぬ丸裸の石で隣りの室とは世界滅却の日に至るまで動かぬ仕切りが設けられ

Dans cette scène, Sôseki décrit la toile *Les Enfants d'Édouard* (1830) de Delaroche[58] avec une profusion de détails, dont la disposition et la couleur des objets, ou les motifs de la marqueterie. La description agit tel un effet de rideau qui permet l'apparition première du décor. Puis le tableau est mis en récit par l'auteur qui libère la fiction contenue dans l'image et improvise un court dialogue entre les deux frères. Il invente aussi la tapisserie et son étrange déesse qui semble s'animer à la fin de la scène[59], comme pour mettre en abyme la performance de l'image. La chaîne de la représentation s'allonge ainsi d'un cran : la description transforme la peinture en théâtre, un modèle visuel qui ne s'affranchit pas de l'écriture. Cet intérêt pour le théâtre se confirme dans la suite du drame. Deux autres scènes empruntées à Shakespeare s'enchaînent en effet coup sur coup : Elisabeth, la mère des princes, tente sans succès de soudoyer leur gardien, puis les assassins des garçons s'évadent par une porte dérobée. Les scènes imaginées et les bribes de dialogue sont juxtaposées sans transition ni explication, comme dans la logique elliptique du rêve. La coupure et la discontinuité sont exhibées comme des principes narratifs, chaque raccord imitant les tours de main de l'ingénierie théâtrale :

> **Scènes 1 à 2 :** « Soudain, un changement de décor se produit. On voit arriver devant la porte de la Tour une femme en habits de deuil qui attend, l'air découragé. Son visage est blême et émacié, mais c'est une dame distinguée et digne d'apparence. Un bruit de verrou se fait entendre et la porte s'ouvre en grinçant. L'homme qui en sort salue la femme avec déférence.[60] » (69)
>
> **Scènes 2 à 3 :** « A nouveau, changement de décor. Une grande silhouette en costume noir apparaît à l'angle du jardin intérieur. On a l'impression qu'elle vient de sortir à la dérobée du mur de pierre glacial et moussu. Debout aux confins de la brume et de la nuit, elle scrute les ténèbres. Un instant après, une autre silhouette de noir vêtue surgit des profondeurs de l'ombre.[61] » (70)

て居る。只其真中の六畳ばかりの場所は冴えぬ色の**タペストリ**で蔽われて居る。地は納戸色、模様は薄き黄で、裸体の女神の像と、像の周囲に一面に染め抜いた唐草である。石壁の横には、大きな寝台が横はる。厚樫の心も透れと、深く刻みつけたる葡萄と、葡萄の蔓と葡萄の葉が手足の触るる場所丈光りを射返す。此寝台の端に二人の小児が見えて来た。」

[58] Cf. cahier iconographique, figure 17.

[59] La déesse cernée d'arabesques rappelle la Méduse rayonnante du bouclier de William. Nous reviendrons sur cette figure sidérante, emblème du pouvoir pétrifiant de la peinture. Voir *infra* p. 68.

[60] TSZ II, 11.「**忽然舞台が廻る。**見ると塔門の前に一人の女が黒い喪服を着て悄然として立つて居る。面影は青白く窶れては居るが、どことなく品格のよい気高い婦人である。やがて錠のきしる音がしてぎいと扉が開くと内から一人の男が出て来て恭しく婦人の前に礼をする。」

[61] TSZ II, 12.「**舞台が又変わる。**丈の高い黒装束の影が一つ中庭の隅にあらはれる。苔寒き石壁の中からスーと抜け出た様に思はれた。夜と霧との境に立つて朦朧とあたりを見廻す。暫くすると同じ黒装束の影が又一つ陰の底から湧いて出る。」

Rideau : « Quand les ombres noires sont ravalées par la nuit noire, l'horloge de la Tour sonne avec fracas. Au son des cloches, mes rêveries volèrent en éclats. La sentinelle raide comme une statue de pierre se mit en mouvement en faisant résonner ses bottes sur les pavés.[62] » (71)

Sôseki se plaît à accentuer l'artifice du dispositif, les entrées et sorties théâtrales, l'éclairage et le jeu du voilé/dévoilé. Il attrape les fragments flottant dans son esprit pour tenter d'en faire une structure solide, mais, à chaque fois, le lieu et le temps de l'action se transforment instantanément et les personnages s'estompent comme si des fondus au noir entrelaçaient chaque « plan » au suivant. L'écrivain joue ainsi d'un montage déroutant, qui articule des fragments et des temporalités hétérogènes, dans un récit dont le seul moteur est spectaculaire.

LES EFFETS SPÉCIAUX DU TEXTE

L'écrivain explore l'art de l'image et le fonctionnement de l'imagination à la charnière de la rhétorique ancienne et des spectacles d'exposition dans « La Tour de Londres ». Comment donne-t-il à voir en augmentant l'efficace du texte, ses « effets spéciaux » ? Si l'on s'attarde sur le dispositif en tant que tel, l'écrivain opère un transfert de vivacité de la peinture et du théâtre à l'écriture en reprenant la dynamique du tableau vivant, des stratégies de structuration et des trucages. Les divertissements optiques et les spectacles illusionnistes[63] jouent un important rôle dans l'imaginaire de Sôseki. Ce dernier assiste à plusieurs représentations théâtrales à Londres dont il garde un souvenir mémorable. Il raconte dans une lettre datée du 8 mars 1901 à son épouse des féeries musicales aux transitions fluides et aux illusions sensationnelles :

« Les changements de décor se succèdent tout au long de la représentation, et à moins d'y dépenser une fortune, c'est à n'en pas douter un spectacle impossible à réaliser. Essaie de te représenter un mélange d'images animées[64] paradisiaques et de

[62] *Idem*.「黒い影が再び黒い夜の中に吸ひ込まれる時櫓の上で時計の音ががあんと鳴る。**空想は時計の音と共に破れる。**石像の如く立つて居た番兵は銃を肩にしてコトリコトリと敷石の上を歩いて居る。あるき乍ら一件と手を組んで散歩する時を夢みて居る。」

[63] Les jeux optiques étaient déjà populaires dans le Japon d'Edo. Parmi les dispositifs répandus, on trouvait les vues stéréoscopiques et la lanterne tournante qui permettaient de voir les images en relief et en mouvement. Cf. Timon Screech, *The Lens Within the Heart: The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2002, p. 106-115. Ces instruments sont liés à la mémoire dans *Les Herbes du chemin*, voir *infra* chapitre 3, p. 276.

[64] Le terme *katsudô shashin* (« photographies animées ») a désigné les lanternes magiques, puis le cinématographe à partir de 1897. Il tombe en désuétude à partir des années 1930, lorsqu'il est remplacé par le terme *eiga*. Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten*, *op. cit.*, p. 550. Nous supposons que Sôseki ne

lanternes magiques tournantes. […] C'est un plaisir intense pour les yeux.[65] » (113)

Dans l'un des *Petits contes de printemps*, l'auteur revisite un de ces spectacles fin de siècle qui lui permet de s'immerger dans la lumière, la couleur et la chaleur d'un « doux rêve » (*atatakai yume* 暖かい夢). Il décrit ce processus d'immersion en explorant la relation entre la machinerie et la représentation.

> « Tout fut plongé dans l'obscurité, de l'immense coupole jusqu'aux tréfonds. Ceux qui étaient là, par milliers, se retrouvèrent enveloppés dans les ténèbres. L'existence de chacun, sans exception, fut effacée par l'immense obscurité et tomba dans un silence absolu, comme si les ombres et les formes avaient disparu. Alors, loin devant moi, une partie de la façade bougea et fit place à un espace rectangulaire, découpé dans les ténèbres, qui, insensiblement, s'éclaira vaguement.[66] »

Le théâtre fascine et inspire Sôseki dans l'art des transitions insensibles de la réalité à la fiction. Nous supposons qu'il tente de reproduire dans « La Tour de Londres » le dispositif de la lanterne magique, c'est-à-dire la projection amplifiée d'images peintes et mises en mouvement. Étudions ce dispositif d'immersion des sens dans la seconde pièce qui reconstitue le drame des femmes décapitées au Moyen Âge, d'Anne Boleyn à Jane Grey en passant par Margaret Pole et Catherine Howard. Alors qu'il visite la Tour Beauchamp, l'écrivain déchiffre les noms et les mots laissés au mur par les prisonniers, inscriptions qui lui évoquent des hurlements glaçants.

> « Quand cette plainte se fit de plus en plus proche, elle se transforma en un chant effrayant qui se répandit dans la nuit. Là, dans une cave qui menait sous terre, se trouvaient deux hommes. Comme le vent d'outre-tombe s'infiltrait par les fissures du mur et tourmentait la petite lampe, on avait l'impression que le plafond sombrait dans l'obscurité et que les quatre coins de la pièce tourbillonnaient avec la fumée noire. La chanson que l'on entendait dans le lointain était interprétée par l'un des deux hommes. Les manches retroussées, le chanteur mettait toute son énergie à affûter une grosse hache contre un tour à meuler.[67] » (78)

---

fait pas ici référence au cinéma, mais aux nouveaux dispositifs de projection qui reposent sur des effets photographiques et donc différents de la lanterne magique.

[65] TSZ XXII, 227.「差し易り引き易り実に莫大な金を費さなければ出来ない丸で極楽の**活動写真**と**巡り燈籠**とを合併した様だ（省略）実に奇観である。」

[66] Traduction d'Élisabeth Suetsugu dans Natsume Sôseki, *Petits contes de printemps*, *op. cit.*, p. 59. TSZ XII, 164.「大きな天井から、遥かの谷底まで一度に暗くなつた。今迄何千となくゐならんでゐたものは闇の中に葬られたぎり、誰あつて声を立てるものがない。恰も此の大きな闇に、一人残らず其の存在を打ち消されて、影も形もなくなつたかの如くに寂としてゐる。と、思ふと、遥かの底の、正面の一部分が**四角に切り抜かれて、闇の中から浮き出した様に、ぼうつと何時の間にやら薄明るくなつて来た。**」

[67] TSZ II, 20.「唸り声が**段々と近くなる**と其が夜を洩るる凄い歌と変化する。ここは地面の下に通ずる穴倉で其内には人が二人居る。鬼の国から吹き上げる風が石の壁の破れ目を通つて**小やかなカンテラ**を煽るから只さへ暗い

L'écrivain module l'éclairage et l'acoustique pour donner l'impression d'une mise au point brumeuse. Le son qui jaillit de la pénombre envahit peu à peu la scène ; le vent amplifie les échos et tourmente la lueur de la lampe, secouant des volutes de fumée ; des étincelles jaillissent de la meule infernale. Dans cette scène, deux bourreaux entonnent une chanson d'aiguiseur et échangent des anecdotes sur leurs victimes avant de disparaître en fumée, comme si on avait soufflé la lumière d'une bougie. Dans la postface de son texte, Sôseki écrit s'être inspiré du mélange de musique et de paroles remarquables dans le roman d'Ainsworth.[68] Il tente aussi de marier au visuel des effets sensuels (bruits d'outre-tombe, sensation du sang sous les doigts, chair de poule) qui dépassent la simple mise en tableau. S'ensuit l'apparition picturale de Jane Grey au moment de sa mort. Les deux scènes ne s'enchaînent pas directement comme dans la représentation précédente. L'écrivain écoute d'une oreille distraite les explications d'une Anglaise blonde à un petit garçon. Sa beauté le fascine au point qu'il lui attribue le rôle de Jane dans son théâtre imaginaire :

> « Au début, mes deux yeux sont plongés dans la brume et je ne vois rien. Bientôt, quelque part dans l'obscurité, une lueur point. Cette lumière grossit peu à peu et on a l'impression que des êtres se meuvent dans le halo de lumière. La clarté augmente graduellement et la scène se reflète sur mes pupilles de la même façon que si l'on avait procédé à la mise au point de jumelles. Puis la scène s'agrandit et, émergeant du lointain, se rapproche de plus en plus de moi. En prêtant attention, je vois une femme assise en plein milieu et un homme debout près du bord, à droite, me semble-t-il. J'ai l'impression de les avoir déjà vus, et alors que je me fais cette réflexion, ils s'avancent en un clin d'œil et, oh ! surprise, s'arrêtent à une dizaine de mètres de moi. […] La femme, vêtue d'une robe blanche comme la neige, secoue de temps en temps ses cheveux d'or sur les épaules, comme s'il s'était agi d'un nuage. Quand je jette un coup d'œil à l'improviste sur ce visage, je suis saisi d'étonnement. Bien que l'on ne puisse lui voir les yeux, tout, jusqu'à la forme des sourcils, la finesse du visage et la délicatesse du cou, rappelle la femme que j'ai vue tout à l'heure.[69] » (83)

室の天井も四隅も**煤色の油煙で渦巻いて動いて居る**様に見える。幽かに聞えた歌の音は窖中に居る一人の声に相違ない。歌の主は腕を高くまくつて、大きな斧を轆轤の砥石にかけて一生懸命に磨いで居る。」

[68] William Harrison Ainsworth (1805-1882) est un romancier britannique qui retrace dans *The Tower of London* (1840) les derniers jours de Jane Grey. Sôseki est intéressé par son goût pour l'Histoire, le théâtral et le gothique. Il essaie sans doute de reproduire ce mélange dans « La Tour de Londres ».

[69] TSZ II, 23.「始は両方の眼が霞んで物が見えなくなる。やがて暗い中の一点にパッと火が点ぜられる。**其火が次第次第に大きくなつて**内に人が動いて居る様な心持ちがする。次に**それが段々明るくなつて丁度双眼鏡の度を合せる様に判然と眼に映じて来る**。次に**其景色が段々大きくなつて遠方から近づいて来る**。気がついて見ると真中に若い女が坐つて居る、右の端には男が立つて居る様だ。両方共どこかで見た様だなと考へるうち、**瞬たく間にズツと近づいて**余から五六間先ではたと停る。(省略) 女は雪の如く白い服を着けて、肩にあまる金色の髪を時々雲のよ

Sôseki emploie à nouveau des effets de flou pour suggérer l'effort d'imagination. Il fait mine de régler des jumelles pour décrire sa plongée dans une autre peinture de Delaroche. Une sorte de zoom déréglé obscurcit d'abord la vision, puis des silhouettes se précisent dans des faisceaux et points de lumière. L'écrivain décrit *Le Supplice de Jane Grey*[70] avec son clair-obscur frappant : l'ingénue de blanc vêtue attire le regard dans les ténèbres rampantes. Puis la toile agrandie est mise en spectacle comme dans l'épisode des deux princes. Le visiteur est captivé au point de sentir le sang l'éclabousser quand la hache s'abat sur la pauvre Jane Grey.

> « Au moment où il me semble que deux ou trois gouttes du sang qui a jailli ont taché mon pantalon à la hauteur du genou, toute la scène disparaît brusquement.[71] » (85)

Nous retrouvons dans les deux scènes analysées tous les procédés de la lanterne magique : la projection de faisceaux lumineux et de fantômes d'image sur des nuages de fumée, l'immersion totale des sens, la possibilité d'agrandir et d'animer par des manipulations optiques, afin de donner l'illusion que l'image s'approche soudainement du spectateur. Le pouvoir de voir à distance est symbolisé par les jumelles (*sôgankyô* 双眼鏡) ou les verres grossissants (*mushimegane* 虫眼鏡) mentionnés au début de la nouvelle, quand l'écrivain compare les dimensions de la Tour à celles du *Yûshûkan*[72], le musée de l'Armée de Kudan.[73] Avançons ici une hypothèse : Sôseki n'écrirait-il pas son récit en passant littéralement à la loupe des albums d'art[74] ? Tout au long de la visite, la mémoire semble opérer comme à travers un prisme de verre qui permet de voir l'image plus grande et lumineuse, d'ajuster la mémoire ou de focaliser l'attention sur un épisode de l'Histoire. L'écriture impressionniste qui joue sur le degré de netteté des images, entre intensité et atténuation, semble suivre le modèle de la conscience développé par Sôseki dans *Théories littéraires* à partir de la

---

うに揺らす。ふと其顔を見ると驚いた。眼こそ見えね、眉の形、細き面、なよやかなる頸の辺りに至迄、**先刻見た女其儘である**。」

[70] Cf. cahier iconographique, figure 18.

[71] TSZ II, 25.「余の洋袴の膝に二三点の血が迸しると思つたら、凡ての光景が忽然と消え失せた。」

[72] Crée en 1882 à Tôkyô, le *Yûshûkan* 遊就館 est le plus ancien musée de l'Armée du Japon. Ce musée est attenant au sanctuaire *Yasukuni* 靖国神社, fondé en 1869 par l'empereur Meiji pour le repos des soldats japonais morts au combat. Ce musée est aujourd'hui un lieu controversé de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale. Cf. Maurice Pinguet, *La Mort volontaire au Japon*, Gallimard, 1984, p. 378.

[73] TSZ II, 5.「九段の遊就館を石で造つて二三十並べてそうして其を**虫眼鏡**で覗いたら」

[74] Sôseki rapporte des catalogues d'art, certains en noir et blanc, d'autres en couleurs, de la National Gallery et de la Tate Gallery. Cf. Collectif Tôhoku daigaku, *Bungô Natsume Sôseki*, *op. cit.*, p. 68-69.

phénoménologie de l'imagination de William James et de George Campbell.[75] La narration elle-même paraît imiter la position d'un spectateur qui s'approche ou se recule, pour trouver la bonne position : si l'éloignement permet des effets de surface et l'illusion picturale, la proximité favorise l'immersion théâtrale. Une fois la distance qui permettait la représentation perdue, le rideau tombe et le tableau se décompose. Car trouver la bonne distance, c'est aussi pouvoir se garder de l'effet absorbant et haptique de l'image qui mobilise le toucher et suscite les émotions. La fin de la nouvelle souligne cette mise en garde contre l'emprise fantastique de la peinture que Sôseki détourne au profit d'un art du montage et de la magie du récit. Il propose ainsi une expérience paradoxale de l'Histoire, en s'inspirant des nouveaux spectacles d'exposition et de leurs « effets spéciaux » qui donnent la sensation d'être un témoin privilégié du passé et de ses drames.

B) « LE MUSÉE CARLYLE »

Thomas Carlyle (1795-1881) appartient à la galerie des mentors littéraires de Sôseki.[76] Ce philosophe écossais est une figure influente de l'Angleterre victorienne. Dans une série d'essais, il dénonce les horreurs de la révolution industrielle et soutient que la poursuite de l'argent corrompt les relations humaines. Il élabore aussi une théorie selon laquelle l'Histoire progresse grâce à l'exemple de figures morales plutôt que grâce aux principes abstraits. La maison de Carlyle à Chelsea est transformée en musée en 1895 ; on peut encore la visiter aujourd'hui.[77]

---

[75] Selon Joseph Murphy, la nouvelle illustre la formation des idées de la mémoire et de l'imagination à partir des sensations, et plus généralement la rhétorique empiriste des années 1900. Cf. Joseph Murphy, « The Fourth Possibility in Soseki's Theory of Literature », dans Livia Monnet (dir.), *Approches critiques de la pensée japonaise du XX^e siècle*, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 398.

[76] La nouvelle rappelle le portrait du professeur Craig (「クレイグ先生」publié entre le 10 et le 12 mars 1909 dans l'*Ôsaka Asahi shinbun*) et l'hommage au professeur Koeber (「ケーベル先生」publié entre le 16 et le 17 septembre 1911 dans l'*Asahi shinbun*). Voir les deux traductions d'Élisabeth Suetsugu : Natsume Sôseki, « Le professeur Craig », dans *Petits contes de printemps*, *op. cit.*, p. 127-138. Et « Le professeur Koeber », dans *Une journée de début d'automne*, Arles : Picquier, (2012) 2014, p. 57-65. Dans les trois textes, Carlyle, Craig et Koeber vivent en ermites dans des demeures en forme de tours et reflètent les propres aspirations intellectuelles de Sôseki.

[77] Ce musée littéraire est un lieu remarquable de rencontre entre les écrivains qui abolit les frontières temporelles et culturelles. Il reçoit ainsi à la même période Virginia Woolf et Sôseki qui tirent chacun une esquisse littéraire de leurs visites. Cf. Makiko Minow-Pinkney, « Sketches of Carlyle's House by Two Visitors, a Young Virginia Woolf and a Japanese Novelist, Natsume Sôseki », dans *Virginia Woolf's Bloomsbury 1*, Londres: Palgrave Macmillan UK, 2007, p. 153-170.

Dans « Le Musée Carlyle », Sôseki raconte sa première visite[78] de la maison-musée et propose un portrait satirique du sage victorien à qui il voue une affection particulière depuis le lycée.[79] En laissant de côté son image de « grand homme », il recadre Carlyle dans son espace domestique et le représente dans son jardin, occupé à récolter des noix, ou dans sa cuisine, en train de fumer la pipe. Le texte est aussi un véritable autoportrait projeté de Sôseki qui partage le besoin de retraite et la mélancolie perpétuelle de Carlyle.[80] Ses méditations sur la place de l'écrivain dans la ville et l'Histoire, ainsi que la marchandisation de son image, sont d'autant plus intéressantes que Sôseki deviendra lui-même un personnage national au Japon.

Bien que la nouvelle soit plus proche du reportage que du récit, elle présente des éléments fictionnels dignes d'intérêt[81], par exemple une nette volonté de faire signifier le chiffre quatre (*shi* 四) ou de le figurer sous la forme d'un carré, image selon nous du cadre et de l'unité du tableau. La maison et le jardin sont carrés ; l'écrivain souligne qu'il visite la maison quatre fois ; il monte jusqu'au quatrième étage ; il regarde quatre fois par la fenêtre. Sôseki met ainsi en scène la demeure de Carlyle grâce à un art de l'encadrement et de l'exposition.

L'ENCADREMENT

Dans le déroulement narratif, le musée apparaît d'abord en arrière-plan, puis il est exploré durant la visite. Au début du texte, Sôseki se trouve à Battersea Park à la tombée du jour. Il tourne son regard vers le quartier de Chelsea :

> « À chacune de mes promenades dans le parc avant l'heure du dîner, je m'assieds sur un banc au bord du fleuve et je regarde l'autre rive. Un brouillard qui n'appartient qu'à Londres hante avec prédilection les berges. Je regarde droit devant moi, le menton appuyé sur ma canne en cerisier. L'ombre qui enveloppe la rive lointaine s'épaissit à vue d'œil et s'étire en une longue traîne qui vient ceindre les rangées de maisons de quatre étages. Enfin, il ne reste plus qu'[une ombre brunâtre] et insaisissable qui s'attarde dans le ciel en une vision futuriste. [Apparaissent des

[78] Sôseki visite la maison Carlyle à quatre reprises, mais il raconte ici sa première visite du 3 août 1901, bien qu'il omette la présence de son ami le chimiste Ikeda Kikunae ce jour-là.
[79] En février 1889, alors qu'il est étudiant au Lycée supérieur de Tôkyô, Sôseki rapporte dans un essai en anglais « My Friends in the School » avoir vu en rêve le fantôme de Carlyle lui parler comme à un ami. Cf. Tsukamoto Toshiaki, « Yume ni awareta Kârairu », dans *Sôseki to eibungaku*, *op. cit.*, p. 550.
[80] Sôseki se représente lui-même comme écrivain à résidence dans de nombreuses vignettes des *Petits contes de printemps* (1909) centrées autour de la maison et de ses objets quotidiens.
[81] Cf. Tsukamoto Toshiaki, « Sôsaku toshite no Kârairu hakubutsukan », dans *Sôseki to eibungaku*, *op. cit.*, p. 571.

lueurs qui semblent couler en gouttes mates derrière ce fond brunâtre]. Les deuxièmes, troisièmes et quatrièmes étages des maisons se sont allumés. [82] » (91)[83]

Cette description du brouillard sur la Tamise rappelle à Jean-Jacques Origas l'esthétique impressionniste. [84] Tsukamoto Toshiaki [85] établit un parallèle avec *Nocturne in Blue and Gold, Old Battersea Bridge*[86] (1875) de James Whistler (1834-1903), une vue nocturne de Chelsea pleine d'effets atmosphériques. Si la toile ne correspond pas avec exactitude au texte, elle illustre la façon dont Sôseki décompose le crépuscule en mystérieux effets d'opacité et de transparence. Le brouillard flottant et les lumières mouillées créent une sensation d'immobilité palpitante qui évoque un tomber de rideau fantomatique. Nous trouvons dans cette description un certain nombre de marqueurs picturaux, comme la focalisation du regard, la superposition des plans, le double emploi du vocable de couleur *tobiiro* (« brunâtre ») et l'expression *potari potari to shitataru* (« couler goutte à goutte ») qui pourrait suggérer des taches de peinture.

La figure du tableau s'incarne ensuite dans la narration qui consiste en un emboîtement de cadres. Sôseki commence par délimiter un morceau de la ville, le quartier de Chelsea, puis il se rapproche plan par plan du musée. Le récit alterne alors des déplacements dans l'espace et des indications topographiques. On passe du tableau au modèle de la carte qui permet une écriture encore plus synthétique et spatialise le récit sur le modèle de la visite. Sôseki réduit ainsi Chelsea à une galerie de plaques bleues et de voisinages littéraires et artistiques[87] :

---

[82] TSZ II, 33–34.「余は晩餐前に公園を散歩する度に川縁の椅子に腰を卸して向側を眺める。倫敦に固有なる濃霧は殊に岸辺に多い。余が桜の杖に頤を支へて**真正面を見て居る**と遥かに対岸の往来を這ひ廻る霧の影は次第に濃くなつて五階立の町続きの下からぜんぜん此揺曳くものの裏に薄れ去つて来る。仕舞には**遠き未来の世を眼前に引き出したる様に窈然たる空の中に取り留のつかぬ鳶色の影**が残る。其時**此鳶色の奥にぽたりぽたりと鈍き光りが滴る様に**見え初める。三層四層五層共に瓦斯を点じたのである。」

[83] Nous utilisons la traduction d'Olivier Jamet et d'Élisabeth Suetsugu. Chaque citation sera suivie d'un numéro de page entre parenthèses qui renvoie à leur ouvrage de 1997. Nous modifions les passages entre crochets afin de mieux commenter des choix d'expression. Voir *supra* l'avertissement, p. 5.

[84] « Ce type de description, en peinture, ce serait probablement du Turner. » Cf. Jean-Jacques Origas, « Les couleurs et les bruits de la ville. Expérience de l'étranger et création littéraire dans le Japon de Meiji » (d'abord publié en japonais en 1995 sous le titre « Tokai no shikisai to oto »), dans *La Lampe d'Akutagawa*, *op. cit.*, p. 85.

[85] Cf. Tsukamoto Toshiaki, « Kiri no Cherushî », dans *Sôseki to eibungaku*, *op. cit.*, p. 545-550.

[86] Cf. cahier iconographique figure 21. Sôseki rapporte de Londres des catalogues d'art en couleurs dans lesquels Turner et Whistler sont mis à l'honneur. Cf. Collectif Tôhoku daigaku, *Bungô Natsume Sôseki*, *op. cit.*, p. 68-69.

[87] Au XIX[e] siècle, Chelsea attira de nombreux écrivains et artistes en raison de ses loyers à bas coût et de sa vue imprenable sur la Tamise, dont Turner, Rossetti, Hunt et Whistler, tous voisins de Carlyle.

> « Pour ne citer que quelques hommes de lettres parmi les plus célèbres qui ont un lien avec Chelsea, c'est d'abord Thomas Moore qui me vient à l'esprit, plus récemment Smollett, plus proche encore de nous et contemporain de Carlyle, Leigh Hunt. La maison de ce dernier se trouvait dans le voisinage immédiat de Carlyle ; d'ailleurs, celui-ci relate dans ses mémoires que Hunt vint lui rendre visite le soir de son installation.[88] » (92)

Sôseki, qui effectue un pèlerinage personnel dans ce quartier, semble se poser en héritier des hommes de lettres victoriens dont il incorpore les citations à son écriture. Jusqu'alors perdu dans ses pensées, il entre dans l'observation réelle quand il arrive devant la maison. Il est plutôt surpris, car « l'ermitage » (*iori* 庵り) du sage évoque moins une pagode que la cheminée d'une grande fabrique, analogie qui sert à rendre compte de la créativité[89] de Carlyle. Sôseki se trouve ensuite prisonnier d'un emboîtement de carrés mornes au cours de sa visite :

> « Je penchai la tête par la fenêtre située à l'est et je jetai un coup d'œil sur le voisinage. Sous mes yeux s'étendait un jardin d'environ trente mètres carrés. À gauche comme à droite, devant aussi, la maison est entourée de hauts murs de pierre qui forment eux aussi un carré. [Je me demandai si cette maison n'était pas en tout point carrée.] Cependant, le visage de Carlyle n'était nullement carré. Il ressemblait plutôt à une falaise abrupte dont la partie médiane se serait effondrée dans une prairie.[90] » (96)

L'écrivain attire l'attention sur le carré (*shikaku*), unité compositionnelle de la maison qui ne laisse aucune place à l'imagination et ne rend pas compte de l'esprit original de son ancien propriétaire. Il va tenter de sortir du cadre de la visite imposée en partageant avec le lecteur les visions de Carlyle, telles qu'il les consigne dans ses mémoires. Ce jeu sur les cadres réels (carrés, fenêtres) ou imaginaires (tableaux, citations) rend visibles les mécanismes de la mémoire et le travail d'écriture de Sôseki qui cherche à « faire voir » un autre temps.

---

[88] TSZ II, 34–35.「文学者でチェルシーに縁故のあるものを挙げると昔しはトマス・モア、下つてスモレット、猶下つてカーライルと同時代にはリ・ハントなどが尤も著名である。ハントの家はカーライルの直近傍で、現にカーライルが此家に引き移つた晩尋ねて来たといふ事がカーライルの記録に書いてある。」

[89] Dans « Les Fondements philosophiques des Belles lettres » (1907), Sôseki prend aussi pour exemple la fumée qui s'échappe d'une cheminée d'usine pour exprimer l'idée de créativité. Cf. TSZ XVI, 64.

[90] TSZ II, 38.「余は東側の窓から首を出して一寸近所を見渡した。眼の下に十坪程の庭がある。右も左も又向ふも石の高塀で仕切られて其形は矢張り四角である。**四角はどこ迄も此家の附属物かと思ふ**。カーライルの顔は決して四角ではなかつた。彼は寧ろ懸崖の中途が陥落して草原の上に伏しかかつた様な容貌であつた。」

LA DOUBLE EXPOSITION

C'est à nouveau une femme qui sert de guide à l'écrivain dans la maison. Mais alors qu'il suivait dans la Tour de Londres une jolie blonde aux paroles énigmatiques, il écoute d'une oreille ironique ou distraite une vieille dame débiter des « tirades d'opératrice téléphonique apprises par cœur. » Face à son manque de fantaisie, l'écrivain égaye lui-même sa visite d'anecdotes insolites. Il combine des fragments hétérogènes, notes de guides touristiques[91], citations littéraires et impressions restées en mémoire dans une série de petits récits. Prenons par exemple l'examen du jardin qui se déroule en trois temps. L'auteur commence par une description sommaire du maigre terrain, puis il écoute les commentaires arides de son guide, et, enfin, il laisse libre cours à son imagination :

> « Je fus conduit dans le jardin par la porte de service. Je regardai le terrain plat et carré et je ne vis aucun arbre digne de ce nom, aucune herbe. D'après ce que dit la bonne femme, on pouvait cueillir autrefois des cerises, des raisins aussi. Il paraît même que la femme de Carlyle a récolté une année pour vingt-cinq sens de noix.[92] »

> « C'est dans ce jardin que flânait Carlyle en chemise de nuit, une pipe à la bouche, coiffé d'un chapeau de paille au bord relevé. Au plus fort de l'été, il dressait une tente de fortune sur le dallage dans l'ombre profonde, installait même une table et se livrait avec ardeur à la rédaction de ses idées, sans se laisser distraire. C'est dans ce jardin que par une soirée étoilée, après avoir aspiré la dernière bouffée de sa pipe, il s'est écrié, les yeux tournés vers le ciel : "Ah ! Est-ce pour bientôt le moment où je te verrai pour la dernière fois ? Je cesserai de voir le monde, ce théâtre immense né de la main du créateur, cet infini que je ne pourrai plus toucher. Mes efforts n'étaient pas vains, ma soif d'apprendre était sincère. Pourtant, infimes sont mes connaissances !"[93] » (101-102)

Le cadre étroit du jardin devient une image de l'existence du penseur confronté aux contingences du quotidien. L'épisode est composé de phrases courtes et

---

[91] Sôseki base ses descriptions sur des catalogues du musée qu'il a rapportés de Londres. Cf. Tsukamoto Toshiaki, « Kârairu hakubutsukan no zairyô », dans *Sôseki to eibungaku, op. cit.*, p. 559-566.

[92] TSZ II, 43.「最後に勝手口から庭に案内される。例の**四角な平地**を見廻して見ると木らしい木、草らしい草は少しも見えぬ。**婆さんの話しによると**昔は桜もあつた、葡萄もあつた。胡桃もあつたさうだ。カーライルの細君はある年**二十五銭**ばかりの胡桃を得たさうだ。」

[93] TSZ II, 43-44.「カーライルが麦藁帽を阿弥陀に被つて寝巻姿の儘喞ヘ煙管で逍遥したのは此庭園である。夏の最中には蔭深き敷石の上にささやかなる天幕を張り其下に机をさへ出して余念もなく述作に従事したのは此庭園である。星明かなる夜最後の一ぷくをのみ終りたる後彼が**空を仰いで**「嗚呼余が最後に汝を見るの時は瞬刻の後ならん。全能の神が造れる**無辺大の劇場**、眼に入る**無限**、手に触るる**無限**、是も亦我が眉目を掠めて去らん。而して余は遂にそを見るを得ざらん。わが力を致せるや虚ならず、知らんと欲するや切なり。而もわが知識は只此の如く微なり」と叫んだのも此庭園である。」

descriptives, puis de phrases longues et passionnées, comme si l'éloquence de Carlyle permettait un décollement du réel. La même alternance rythmique s'applique tout au long de la visite. La déambulation et les observations de l'auteur dans le musée conditionnent l'apparition des scènes condensées de la vie de Carlyle. Le récit épouse son parcours dans les étages de la maison, selon une structure qui traduit un désir d'évasion. On peut ainsi retracer la transformation du compte-rendu en texte littéraire.

Le rez-de-chaussée et le premier étage reconstituent à partir d'objets métonymiques l'espace vécu de Carlyle. Le lit porte l'empreinte de l'homme illustre, de même que son masque mortuaire, pendu au mur, conserve ses traits dans le plâtre. Véritable relique, la baignoire est comparée à un grand seau ou une marmite, des métaphores domestiques qui ramènent l'écrivain à son quotidien terre à terre. Sôseki moque la sacralisation littérale du mobilier sobre, trace d'une époque victorienne économe et soigneuse. L'image de Carlyle, figure du prophète qui s'insurge contre le matérialisme, est tournée en ridicule quand son esprit est comparé à la fumée d'une bougie éteinte. Sôseki déjoue aussi l'appréhension de la littérature par le livre. Les bibliothèques de la maison aux ouvrages « illisibles, inconnus ou inutiles[94] » sont des pièces que même l'imagination peine à dépoussiérer. Mais la fantaisie se développe au fur et à mesure que le visiteur grimpe dans la maison. Au deuxième étage, il passe la tête par la fenêtre à plusieurs reprises en visionnant chaque fois un paysage différent. Sôseki juxtapose l'environnement urbain au quartier rural dans lequel évoluait Carlyle un demi-siècle plus tôt. Les deux « vues » sont rédigées dans des styles distincts : l'auteur décrit ce qu'il voit en prose moderne (terminaisons en *da* ou *ta*) et rapporte les mots de Carlyle dans une langue littéraire qui conserve des éléments de la grammaire classique (terminaisons en *nari*, *keri* ou *tari*). Ce mélange permet un vif contraste entre le Chelsea de 1834 et celui de 1901, le vert de la campagne et la grisaille de la ville.

> « Carlyle écrit : "La vue que l'on a de la fenêtre qui donne derrière la maison se limite au foisonnement vert de l'herbe des champs et au toit rouge à l'inclinaison brusque, qui se profile entre les feuilles. En cette saison où souffle le vent d'ouest, le paysage est empreint d'une grâce joyeuse et procure une sensation de bien-être." Voulant voir moi aussi le foisonnement des feuilles et la verdure des champs, j'ai tendu le cou par la fenêtre en question. Je m'y suis repris à deux fois, en vain. Nulle frondaison ne s'offrit à mon regard. Je vis seulement des maisons, rien que des maisons de tous côtés, qu'un ciel couleur de plomb recouvrait à contrecœur, [à la

[94] TSZ II, 37.「矢張り読めさうもない本、聞いた事のなささうな本、入りさうもない本が多い。」

façon d'un reflux gastrique].[95] » (97)

Sôseki présente l'ère victorienne comme un âge d'or révolu qui s'oppose à une fin de siècle industrielle et asphyxiante. Tel un seul mur, la ville bloque sa vue et la même chape de plomb s'abat sur son imagination. La désillusion est totale à la fin de la visite, quand il atteint le dernier étage et son célèbre cabinet de travail insonorisé. Carlyle en sa demeure-tourelle incarne à ses yeux le mythe de l'écrivain intouchable. Le regard tourné au ciel, Sôseki pense enfin pouvoir faire abstraction de Londres et communier avec le génie de Carlyle. Mais il est alors rattrapé par un bourdonnement constant qui cristallise l'essence même de la ville. Hypersensible au bruit, Carlyle s'était aménagé un bureau dans le grenier pour travailler dans la tranquillité, à l'écart de sa famille et de ses voisins. Mais il n'échappe aux échos domestiques que pour être assommé par le fracas de la ville, les combles se révélant une formidable caisse de résonance. Sôseki essaie de mettre en scène un passé protégé, mais lui aussi ne peut finalement échapper à la vitesse et aux bruits du présent. Au sentiment d'élévation succède alors un brutal retour à la réalité : « C'est comme si la pellicule de méditation qui me recouvrait jusqu'alors se détachait peu à peu. Lorsque je fus arrivé au bas de l'escalier et que, appuyé à la rampe, je contemplai la rue, ce fut comme si d'un seul coup j'étais redevenu un homme ordinaire.[96] » (101) Le pont franchi, il est avalé par la foule et le trafic. Dans la dernière image du texte, il n'est plus qu'une ombre dans un nuage de fumée, de suie et d'éclairage au gaz.

MONTAGE ET DISCONTINUITÉ

Ces deux récits de visite entièrement composés de citations disparates mettent en scène les gestes de la collection, du feuillettement, du découpage et du collage. Le mélange bien dosé de réel et de fiction passe par un montage de fragments culturels, de visions et de temporalités, ce que nous nommons « la structure musée », c'est-à-

[95] TSZ II, 38.「カーライル云ふ。裏の窓より見渡せば見ゆるものは茂る葉の木株、碧りなる野原、及びその間に点綴する勾配の急なる赤き屋根のみ。西風の吹く此頃の眺めはいと晴れやかに心地よし。余は茂る葉を見様と思ひ青き野を眺め様と思ふて実は裏の窓から首を出したのである。首は既に二返ばかり出したが青いものも何にも見えぬ。右に家が見える。左りに家が見える。向にも家が見える。其上には鉛色の空が一面に胃病やみの様に不精無精に垂れかかつて居るのみである。」

[96] TSZ II, 42.「冥想の皮が剥げる如く感ぜらるる。階段を降り切つて最下の欄干に倚つて通りを眺めた時には遂に依然たる一個の俗人となり了つて仕舞つた。」

dire la construction d'un récit spatialisé par une poétique de l'agencement qui l'emporte sur la simple description ou l'ekphrasis.

Le musée est présenté comme un lieu double dont une face est réelle, l'autre imaginaire. Les deux textes traduisent le même désir d'évasion, mais explorent à différentes échelles la petite histoire, celle du noyau familial, et la grande, celle de la nation. Dans « La Tour de Londres », l'intrigue est remplacée par une composition en tableau vivant, un dispositif transversal qui unit les Beaux-Arts et le théâtre pour raconter de manière condensée et spectaculaire l'Histoire de l'Angleterre. « Le Musée Carlyle » interroge en revanche l'exposition publique de la vie de l'écrivain dans un passé victorien idéalisé ou une fin de siècle désenchantée. Sôseki reprend les éléments essentiels de la peinture (surface, plan, cadre) et réfléchit sur la forme qu'ils peuvent donner à la narration. Dans les deux cas, le passé et le présent, le fixe et l'animé, la lenteur et la vitesse sont placés en tension, afin de faire ressortir les discontinuités du récit et d'inscrire dans le texte une expérience de la rupture.

Lieu à la fois réel, remémoré et fantastique, le musée s'avère un dispositif qui permet à l'auteur de mettre en scène le processus de transfert culturel ou médiatique, le plaisir de rêver à contretemps et le fonctionnement de l'imagination littéraire. Nous allons maintenant examiner comment ce dispositif muséal de collection et d'exposition est métaphorisé dans les nouvelles médiévales qui reviennent aux origines fictives de la civilisation occidentale.

2) MIROIR ET RÉFLEXIVITÉ

Sôseki est gagné durant son séjour en Angleterre par la fascination victorienne pour la légende arthurienne, particulièrement son expression dans les arts préraphaélites[97], un mode de représentation qui a marqué l'imaginaire collectif construit autour du Moyen Âge. Ce goût est nourri par ses rencontres à l'Université de Londres avec trois éminents médiévistes[98], William Paton Ker (1855-1923), John Wesley Hales (1825-1914) et Frédérique James Furnivall (1825-1910). Sôseki s'intéresse davantage à la littérature anglaise des XVIII[e] et XIX[e] siècle, mais les romances médiévales capturent son imagination et lui inspirent deux réécritures.

« Élégie » (*Kairo-kô*「薤露行」) et « Le Bouclier chimérique » (*Maboroshi no tate*「幻影の盾」) sont des exemples remarquables d'œuvres où se retrouvent toutes les manifestations de l'intertextualité[99]. En se configurant à partir de citations verbales et visuelles, ces deux récits de chevalerie se construisent comme des musées de la légende arthurienne telle qu'elle est passée dans les arts victoriens et fin de siècle.[100] Sôseki combine des extraits de poésie chinoise ou romantique et des descriptions de tableaux dans une prose littéraire chargée de symboles à déchiffrer.[101] C'est que la rencontre texte-image est au cœur de l'imagerie préraphaélite et Art nouveau[102] dont

[97] Les préraphaélites sont une confrérie de peintres anglais qui remontent en amont de la Renaissance italienne pour inventer un nouveau type de beauté. Inspirés par la photographie, ils représentent la nature de façon minutieuse et fidèle, tout en accordant une large part à la fantaisie. Ils privilégient en effet les sujets d'inspiration médiévale, biblique ou mythologique, ainsi que la profusion de motifs floraux et oniriques. Le groupe initial se forme autour des fondateurs John Everett Millais, William Hunt et Dante Gabriel Rossetti, puis il est rejoint par Edward Burne-Jones et William Morris. Cf. Aurélie Petiot, *Le Préraphaélisme*, Citadelles & Mazenod, 2019.

[98] Cf. Takamiya Toshiyuki, « Sôseki to sannin no chûsei eibungakusha », *Keio Gijuku daigaku gengo bunka kenkyûjo kiyô*, n°14, 1982, p. 163-177.

[99] L'intertextualité désigne la présence d'un texte dans un autre texte, sous forme de tissage, d'entrelacs, d'incorporation ou de dialogue. Ce phénomène inclut la citation, l'allusion, la référence, le pastiche et les jeux variés de la mémoire. Cf. Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, Armand Colin, 2005.

[100] Le XIX[e] siècle voit un extraordinaire renouveau de la légende arthurienne qui devient un miroir allégorique de l'ordre moral victorien sous la plume de poètes anglais comme Lord Tennyson et William Morris. Puis à la fin du siècle, c'est Richard Wagner qui s'empare du thème dans ses opéras.

[101] Sôseki reçoit même une lettre admirative d'un étudiant qui compare « Élégie » à la Bible. Mais l'écrivain avoue dans une lettre du 17 juillet 1906 à Komiya Toyotaka que ce style poétique lui demande autant d'effort que de remplir une page de haikus.「あんなものは発句を重ねて行く様な心持で骨が折れて行かない」Cf. TSZ XXII, 524.

[102] L'Art nouveau, né au départ de la fascination des Occidentaux pour les estampes japonaises, se diffuse au Japon entre 1900 et 1910. De nombreux artistes japonais imitent alors ce style, comme Fujishima Takeji qui illustre la couverture de *Cheveux emmêlés* (1901) de Yosano Akiko, ou Hashiguchi Gôyô qui se charge de la reliure de *Je suis un chat* (1905) de Natsume Sôseki. Cf. Claire Dodane, *Cheveux emmêlés*, Les Belles Lettres, 2010, p. 168.

Sôseki imite les procédés esthétiques.[103] On peut mieux apprécier ce style pictural quand il est transposé dans les somptueuses illustrations de Goyô mêlant aquarelle, encres de couleurs et rehauts d'or. Celui-ci propose pour le recueil des décors où s'entrelacent fleurs, feuilles et insectes ailés dans le style des imprimés de William Morris (1834-1896).[104]

« Élégie » et « Le Bouclier chimérique » ont souvent été réduites par la critique à des romances stéréotypées, des casse-têtes intertextuels ou des exercices de style. Il est question de spectateurs aux prises avec des miroirs magiques, d'une artiste qui cherche à saisir la nature du réel sous les apparences et d'un chevalier captivé par son propre imaginaire. Nous pensons que ces récits sur le thème de la contemplation et de l'illusionnisme pictural incarnent une réflexion sur la mimèsis[105] et une critique de l'orientalisme victorien[106]. Dans leur prolongement, nous analyserons « Une nuit », une nouvelle qui interroge le dialogue entre peinture et poésie. Nous allons vérifier que ces trois compositions reposent sur le procédé de la mise en abyme[107] et une modalité miroir[108] qui tient en un renvoi en entrelacs de l'œuvre à l'œuvre.

---

[103] Cf. Etô Jun, *Sôseki to Âsâ-ô densetsu*, Kôdansha gakujutsu bunko, (1975) 1991.

[104] Cf. cahier iconographique, figures 10 à 13. Sôseki achète à Londres un recueil de poèmes illustré de Morris et découvre ainsi le mouvement Arts and Craft. Il demande à Goyô d'imiter ce style pictural quand il le charge d'illustrer son premier recueil. Cf. Pedro Ramos Bassoe, « Natsume Sôseki, Book Design, and the Value of Art », *Review of Japanese Culture and Society*, *op. cit.*, p. 159-174.

[105] Ce terme grec a longtemps été traduit par « imitation » sous l'influence de Platon et d'Aristote. Indexée à une ontologie du vrai et du faux, la mimèsis a été pensée à la fois dans sa fidélité à l'égard du réel et dans son aptitude à produire des simulacres. Cf. Christine Baron, « Imaginaire, visualité, fiction », dans Catherine Grall (dir.), *Récit de fiction et représentation mentale*, Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 13. Nous considérons la mimèsis dans ses rapports avec l'effet poétique qui instaure un équivalent du réel.

[106] Haruko Momma soutient que les histoires arthuriennes publiées après la guerre russo-japonaise offrent une métaphore de la position géopolitique du Japon qui devient une sorte de vassal de l'Empire britannique mais se trouve exclu de la Table ronde des puissances coloniales au début du XX^{e} siècle. Sôseki exprimerait dans ses fictions fantastiques son amertume vis-à-vis de l'hégémonie anglaise, symbolisée par sa fascination pour les lady-love blondes et inaccessibles, du moins pour un « Oriental » aux yeux noirs. Cf. Haruko Momma, « Japan's Modern Identity in Soseki's Maboroshi no tate and Kairo-ko », dans Kathleen Davis et Nadia Altschul (dir.), *Medievalisms in the Postcolonial World*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009, p. 141-173.

[107] La mise en abyme désigne toute forme d'autoreprésentation consistant à enchâsser un récit dans un récit, une image dans une image ou une image dans un récit, afin d'interpeler le tout sous forme de redoublement et de visualiser l'opération de réflexion dont elle est le moteur. Cf. Tonia Raus, *Comprendre la mise en abyme*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 14.

[108] Si le miroir est majeur dans l'approche picturale, c'est aussi un topos des études littéraires, car « le miroir fournit une métaphore privilégiée de l'expérience esthétique et de la représentation en général, et plus particulièrement de la littérature et de ses procédés. Le miroir est un mode de structuration du sens et donc un mode de représentation et de lecture du monde ou de l'œuvre littéraire. » Cf. Fabienne Pomel (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 18-19.

A) « ÉLÉGIE »

Première réécriture japonaise de la légende arthurienne[109], « Élégie » témoigne de sa transmission exceptionnelle à travers le temps et l'espace. Sôseki présente ses deux principaux modèles dans une courte préface : le récit touffu de Thomas Malory (1405-1471) et les vignettes victoriennes du poète Lord Alfred Tennyson[110] (1809-1892). [111] Il précise que son objectif n'est pas de traduire ces matériaux anglais, mais de créer sa propre version en procédant à des transformations. S'il ne les mentionne pas toutes, Sôseki mêle un grand nombre de sources médiévales et postmédiévales[112] : *The Faerie Queene* (1590) d'Edmund Spencer (1552-1599), *Ivanohe* (1819) de Walter Scott (1771-1832), les poèmes *Lucy* (1798) de William Wordsworth (1770-1850), *Lamia* (1820) de John Keats (1795-1821) ou encore *Laus Veneris* (1866) d'Algernon Swinburne (1837-1909), voire l'opéra *Lohengrin* (1850) de Richard Wagner[113] (1813-1883). Fasciné par le trope de la femme fatale ou noyée, il inclut aussi des références aux trois plus célèbres artistes du préraphaélisme, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), William Holman Hunt (1827-1910) et John Everett Millais (1829-1896).[114]

C'est donc moins le roman arthurien que l'ensemble de ses représentations victoriennes dans les beaux-arts, la littérature ou les arts de la scène que Sôseki cherche à reconfigurer dans une prose pseudo-classique. [115] Kitagawa Fukiko[116] suppose que

[109] La légende arthurienne est introduite au Japon durant l'ère Meiji par des écrivains comme Lafcadio Hearn, Ueda Bin, Mori Ôgai et Natsume Sôseki. Cf. Masako Takagi, « Malory in Japan », dans Megan G. Leitch (dir.), *A New Companion to Malory*, Cambridge: D.S. Brewer, 2019, p. 271-295.
[110] Lord Alfred Tennyson (1809-1892) est un poète et auteur dramatique anglais. Il est fasciné par la légende arthurienne qu'il transpose dans le cadre victorien. En 1896, Tsubouchi Shôyô est le premier à traduire en japonais le plus célèbre poème de Tennyson, *The Lady of Shalott*. Cf. *Ibid*., p. 278.
[111] Sôseki se base sur les livres 18 à 20 de *Le Morte D'Arthur* (1485) de Malory, la vignette « Lancelot and Elaine » (1859) des *Idylls of the King* (1859-1885) de Tennyson, et *The Lady of Shalott* (1832).
[112] Pour une étude complète des sources littéraires, voir notamment Matsumura Masaie, *Meiji bungaku to bikutoria jidai*, 1981, p. 107-151 et Tsukamoto Toshiaki, *Sôseki to eibungaku*, 2003, p. 317-479.
[113] L'idée d'une correspondance entre les arts parcourt tout le XIX^{e} siècle européen, s'incarnant dans l'opéra wagnérien qui conjoint les ressources de la musique, de la littérature et de la peinture. Wagner gagne en popularité au Japon durant les ères Meiji et Taishô, bien que peu d'enregistrements de ses opéras soient alors accessibles. Il est surtout connu pour sa conception moniste de l'art, diffusée dans les revues japonaises de l'époque. Cf. Takenata Tôru, *Meiji no Wâgunâ bûmu : kindai Nihon no ongaku iten*, Chûôkôron shinsha, 2016.
[114] Pour une étude des sources fin de siècle de la nouvelle, voir Sadoya Shigenobu, *Sôseki to seikimatsu geijutsu*, Bijutsu kôronsha, 1982. Et Yoon Sang In, *Seikimatsu to Sôseki*, Iwanami, 1994.
[115] L'éclectisme stylistique recherché par l'auteur est transposé dans la peinture en couleurs que Goyô réalise pour « Élégie ». Cf. cahier iconographique, figure 14. Les personnages y sont parés d'attributs occidentaux, mais leurs yeux et leur bouche sont esquissés dans un style *ukiyo-e*.
[116] Cf. Kitagawa Fukiko, *Sôseki buntai mihonchô*, *op. cit.*, p. 110.

l'écrivain parodie la poésie symboliste[117] et le langage de la passion des poètes de la revue *Myôjô* 明星[118] (« l'Étoile du berger »), notamment le « style des étoiles et des violettes » (*seikin-ha* 星菫派) de Yosano Akiko 与謝野晶子 (1878-1942). Il invite le lecteur à saisir derrière chaque caractère une allusion à un verset classique. Le titre de la nouvelle fait ainsi référence à un poème chinois composé pour les funérailles d'un jeune aristocrate.[119] L'expression *kairo* 薤露 signifie que la vie est aussi fragile qu'une goutte de rosée sur une feuille de cive.[120] Le terme *kô* 行 renvoie à un chant ou un poème. L'association *kairo-kô* 薤露行 désignerait donc une lamentation funèbre, sans doute celle d'Élaine, rongée par un chagrin d'amour macabre. Il est difficile de traduire ce titre et toutes ses connotations en français sans l'allonger de cette façon : « prière funéraire pour la demoiselle trop tôt emportée par la mort : la rosée sur les feuilles. » Nous avons choisi un titre plus allusif, « Élégie[121] », qui rend compte du thème et de la forme de la nouvelle. Une élégie est en effet un poème lyrique qui chante les amours contrariés, la séparation et la mort.

LA NARRATION SPÉCULAIRE

« Élégie » s'élabore grâce à une succession d'unités descriptives qui reprend la forme des idylles (« petit tableau ») de Tennyson liant narration et image.[122] La nouvelle est ainsi composée de cinq vignettes intitulées *Yume* 夢 (« Le rêve »), *Kagami* 鏡 (« Le miroir »), *Sode* 袖 (« La manche »), *Tsumi* 罪 (« La faute ») et *Fune* 船 (« La barque »), cinq motifs favoris des préraphaélites. Dans le premier épisode, Guenièvre et Lancelot se rencontrent en secret à Camelot, profitant de l'absence d'Arthur et de ses chevaliers partis à un tournoi. La reine qui a fait un rêve de mauvais augure presse

[117] La poésie symboliste fut présentée au Japon en 1905, grâce à des traductions proposées par le poète Ueda Bin (1874-1916) dans la revue *Myôjô*. Cf. Claire Dodane, *Cheveux emmêlés*, *op. cit.*, p. 163.
[118] Ce périodique mensuel d'art et de poésie est l'un des plus importants au Japon entre 1900 et 1908.
[119] Cf. Etô Jun, *Sôseki to Âsâ-ô densetsu*, *op. cit.*, p. 36-39.
[120] La rosée 露 désigne dans la poésie japonaise les larmes et la tristesse ; les feuilles de cive 薤 sont si petites et fines que la rosée qui s'y dépose en glisse aussitôt, image du caractère éphémère de la vie. En anglais, le mot cive se dit *shallot* ; il pourrait s'agir d'un jeu de mots avec la région Shalott de la légende arthurienne. Cf. Takamiya Toshiyuki et Armour Andrew, « Introduction to Kairo-kô: A Dirge », dans Richard Barber (dir.), *Arthurian Literature* II, Cambridge: Rowman and Littlefield, 1992, p. 95.
[121] Ce titre est d'abord proposé par Élisabeth Suetsugu et Olivier Jamet dans Natsume Sôseki, *Haltes en Mandchourie et en Corée*, *op. cit.*, p. 40.
[122] Cf. Tsukamoto Toshiaki, « Imêji to monogatari », dans *Sôseki to eibungaku*, *op. cit.*, p. 223-230.

Lancelot de rejoindre la troupe pour dissiper les soupçons. Dans le deuxième épisode, la dame de Shalott qui tisse sans relâche une toile dans sa tour aperçoit dans son miroir magique Lancelot en chemin pour le tournoi. Quand attirée à sa fenêtre, elle le voit de ses yeux, un mauvais sort brise la sphère irréelle qui la préserve du monde. Elle lance avant de mourir une malédiction vengeresse sur Lancelot. Dans le troisième épisode, Lancelot s'arrête pour la nuit en Astolat et rencontre Élaine qui lui offre sa manche rouge en échange de son bouclier. Il part le lendemain en emmenant son frère Lavaine au tournoi. Dans le quatrième épisode, Guenièvre et Arthur discutent des rumeurs qui entourent la disparition de Lancelot après la joute. On raconte à la cour qu'il s'est épris d'une jeune fille à la manche rouge. Le chevalier Mordred fait irruption dans la salle du trône et accuse la reine d'adultère. Il brandit la manche rouge comme une preuve de sa liaison coupable avec Lancelot. Dans le cinquième épisode, Élaine apprend de son frère que Lancelot s'est enfui après le tournoi, en proie à la fièvre et la folie. La jeune fille se laisse dépérir, obnubilée par le bouclier qu'elle contemple nuit et jour. Sur son lit de mort, elle prie son père de placer sa dépouille dans une barque poussée sur la rivière. Son corps arrive juste à temps au château pour disculper Guenièvre qui dépose un baiser de gratitude sur son front. La nouvelle se termine sur les regards perplexes qu'échangent les chevaliers : quel sens faut-il donner à ce récit ?[123]

Ces cinq épisodes développent en discontinu deux histoires parallèles entre lesquelles se tisse un réseau d'échos. La première histoire, celle de la mort d'Élaine, interroge la fascination amoureuse et son emprise funeste. La seconde histoire, celle de la dame de Shalott, sert à mettre en abyme les procédés de la création artistique. À la description de la brodeuse face à son miroir magique correspond celle de la damoiselle captivée par son bouclier fétiche jusqu'à la mort. Rappelons qu'Élaine d'Astolat et la dame de Shalott sont originellement un seul personnage.[124] Tennyson écrit délibérément deux versions, l'une narrative, l'autre poétique, d'un même épisode arthurien. Mais Sôseki choisit de faire intervenir la tisserande comme une figure indépendante et lui attribue un rôle central. La nouvelle est ainsi basée sur une suite de dédoublements qui rend sa structure d'autant plus intriquée et énigmatique.

[123] Cette idée d'un récit en fragments exigeant des lectures multiples anticipe la mise en abyme de *Kokoro*, un roman qui se termine aussi sur un suicide et la lecture d'une lettre. Voir chapitre 3, p. 227.
[124] Shalott et Astolat sont deux prononciations dérivées du français Ascalot. Cf. Takamiya Toshiyuki et Armour Andrew, « Introduction to Kairo-kô: A Dirge », *op. cit.*, p. 100.

Mais c'est dans la narration que l'effet spéculaire se manifeste avec le plus d'habilité. Sôseki compose le récit comme une série de tableaux autonomes, détachables et réflexifs. Chaque vignette se déroule dans un cadre différent et délimité par de lourdes tapisseries, les déplacements d'un espace à l'autre étant racontés ou signifiés par des ellipses. Sôseki adopte une esthétique théâtrale[125] en soulignant la gestuelle des protagonistes proche du pantomime[126] et leur occupation de l'espace, comme autant d'indications scéniques. Les personnages drapés dans des robes antiques à la Burne-Jones sont des symboles (la beauté, la pureté, la bravoure, la créativité) qui se fondent dans des frises de fleurs et d'arabesques dignes d'un papier peint de Morris. D'une certaine inconsistance, ils se rapportent aux objets qu'ils arborent : la couronne pour la reine, le bouclier pour le chevalier, la manche pour la damoiselle et le miroir pour l'artiste. Ces objets constituent les nœuds de la trame narrative, le gage d'amour offert par Élaine faisant avancer l'intrigue. Autrement dit, l'ornementation se révèle essentielle à la structure de l'œuvre et nullement secondaire ; les fonds décoratifs et la planéité de la peinture sont le véritable sujet du texte. Nous supposons que les arrière-plans servent à mettre en scène la contemplation, un mode de regard prolongé et méditatif, au point de glisser dans le tableau, comme dans cette scène où le personnage se poste à la fenêtre :

> « Lancelot regarda[127] par la haute fenêtre donnant sur l'entrée du château. C'était le mois de mai. Un millier de saules baignait leurs reflets clairs dans les méandres calmes de la rivière autour du château, et même les contours des nuages qui se déformaient dans le ciel s'écoulaient au fond de l'eau. Des voiles blanches et immobiles sur les flots évoquaient des bateliers entonnant des airs joyeux pour se divertir. Au-delà de la rivière, on discernait par endroits entre les arbres une ligne blanche qui s'estompait en se réduisant à un fil : c'était la grande route sur laquelle les chevaux d'Arthur et ses chevaliers de la Table Ronde s'étaient élancés au galop ce matin en direction du Nord, leurs sabots soulevant un nuage de poussière dans la lumière du soleil levant.[128] »

[125] Selon Tsukamoto Toshiaki, les cinq épisodes de la nouvelle pourraient correspondre aux actes d'une tragédie. Cf. « Rezzedorama toshite no *Kairo-kô* », dans *Sôseki to eibungaku*, *op. cit.*, p. 432.
[126] Sôseki assiste le 8 mars 1901 à une pièce pantomime, *Sleeping beauty*, au théâtre de Drury lane. Il raconte dans une lettre à son épouse cette représentation. Cf. TSZ XXII, 226.
[127] Certains textes du recueil présentent une complexité temporelle difficile à traduire en français. Nous avons adopté ici le passé pour l'ensemble du récit.
[128] Nous traduisons. TSZ II, 147.「男は高き窓より表の方を見やる。折からの五月である。館を繞りて緩く逝く江に千本の柳が**明かに影を浸して**、空に崩るる雲の峰さへ水の底に流れ込む。**動くとも見えぬ**白帆に、人あらば節面白き舟歌も興がらう。河を隔てて木の間隠れに**白くひく筋の、一縷の糸となつて**烟に入るは、立ち上る朝日影に蹄の塵を揚げて、けさアーサーが円卓の騎士と共に北の方へと飛ばせたる本道である。」

Le paysage encadré dans la fenêtre est une possible réminiscence d'une aquarelle de Turner.[129] Le large ciel délavé et la rivière balayée de nuages blancs se répondent dans un jeu de reflets et d'illusions qui organise poétiquement tout le paragraphe. L'attention est attirée sur la disposition des éléments sur un plan unique, comme à l'intérieur d'un tableau. Cet espace est rempli de lignes sinueuses (la route et la rivière) qui évoquent les méandres typiques de l'Art nouveau et structurent le parcours du regard. Le chemin qui ondule vers l'arrière-plan amène le regard vers un horizon très bas défini vaguement par les saules. On retrouve là le dispositif illusionniste de la perspective et une image du sublime romantique, à savoir le sentiment d'infini contenu dans le fini. Sôseki décrit un monde comme arrêté, dont les actions sont suspendues ou suggérées par un flou poudré : les bateliers sont invisibles et le cortège d'Arthur a disparu. Le lecteur découvre ensuite les recoins de ce panorama pictural à travers une série de ramifications. Par la fenêtre de la salle du trône (« Le rêve » et « La faute »), on aperçoit un paysage composé d'une rivière bordée de saules et d'une grande route qui s'enfuit vers le Nord. Les domaines de Shalott et d'Astolat s'étendent au bord de ce cours d'eau tel deux mondes parallèles qui s'alternent (« le miroir » et « la manche »). Un pont permet d'entrer en Astolat, tout près se dresse un bosquet de saules, dans ce bosquet se cache un ermitage où échoue Lancelot blessé (« la barque »). L'intrigue suit l'entrelacs du chemin et les méandres de la rivière qui ramène à Camelot dans la scène finale, selon une boucle nette. Le cadre du récit reste donc celui d'un espace clos : les extérieurs ne sont ouverts qu'en apparence et l'action qui s'y déroule est racontée dans des salles de château.

L'emboîtement est aussi un principe narratif, puisque le texte repose sur l'analepse, la prolepse, la pause ou l'ellipse. Sôseki relate après-coup un événement survenu avant la scène d'énonciation ou alors prélude par des symboles la mort ou folie qui guettent les personnages ; une sorte de mauvais présage plane ainsi sur tout le récit. Si les épisodes un, trois et quatre sont continus, l'épisode trois se déroule en parallèle de l'épisode 2, et l'épisode cinq a lieu avant, pendant et après l'épisode quatre. Les cinq vignettes sont en quelque sorte les pièces éparses d'un puzzle narratif à reconstituer. Le chemin interrompu, la couronne de fleurs disloquée, la manche

[129] Nous pensons ici au tableau *The Golden Bough* (1834) de J. M. W. Turner qui représente un saule flottant dans une brume lumineuse. Sôseki observe cette toile et d'autres paysages de Turner à la Tate Gallery entre 1901 et 1902. Cf. cahier iconographique, figure 20.

déchirée et le miroir brisé sont autant de métaphores de la temporalité éclatée. La continuité du récit est assurée par le lecteur qui doit raccorder les motifs plastiques pour retracer l'histoire lacunaire. L'objectif de Sôseki est moins de créer du suspens que d'articuler des bribes de culture anglaise dans un montage réflexif. Le récit enchâssé du rêve de Guenièvre dans le premier épisode correspond par exemple à une tentative d'encadrer dans la narration une sorte de poème anglais en prose japonaise, tout en préfigurant la séparation inévitable des amants. La nouvelle se structure ainsi à partir de répétitions internes entre les cinq vignettes et de réécritures de tableaux ou de poèmes, de sorte que les effets de rime sont aussi bien verbaux que visuels.

Dans la dernière section, Sôseki rejoue en accéléré tous ces jeux d'emboîtements et de reflets. « La barque » commence par le récit gigogne de la disparition de Lancelot et se termine par le montage de l'agonie romantique d'Élaine. Ces moments visuels thématisent l'ombre et l'écho, prolongements du reflet. Lavaine raconte d'abord comment il a perdu de vue Lancelot à un carrefour de chemin. S'ensuit une chevauchée fantastique dans la nuit, quand le chevalier en proie au délire se dédouble mystérieusement. La vitesse des chevaux n'empêche pas une impression de surplace, comme dans un manège d'ombres, car Lavaine ne parvient jamais à rattraper le spectre qu'il pourchasse. Lorsque la dépouille d'Élaine vogue sur sa barque, l'action semble aussi projetée au ralenti avec des effets de travelling et d'arrêt sur image :

> « La barque dérivait sans destination dans le lointain. Elle emportait à son bord un vieillard désincarné et une belle dépouille aux belles soieries et aux belles fleurs. Le vieillard ne disait mot. Encore et encore, il plongeait sa longue rame dans les flots calmes. On aurait dit un pantin contraint dont seuls les bras étaient animés de vie. Alors que la barque passait par Shalott, une voix triste, s'élevant de la rive gauche, brisa le silence de la vieille rivière et résonna sur les eaux immobiles. "Si dans le monde des hommes… je vivais réellement…" Le chant s'interrompait et se prolongeait en écho, puis l'écho lui-même se perdait. […] Le ciel était aussi lourd que si on l'avait recouvert d'un épais pan de coton matelassé. Les saules qui encadraient de part et d'autre le courant étaient autant de vagues nuages de sombre verdure. On aurait dit une procession d'âmes errantes aux portes du royaume d'Hadès. Cet étrange cortège semblait accompagner la jeune fille belle comme une image alors qu'elle voguait vers l'autre monde. [130] »

[130] Nous traduisons. TSZ II, 179-180.「舟は杳然として何処ともなく去る。美しき亡骸と、美しき衣と、美しき花と、人とも見えぬ一個の翁とを載せて去る。翁は物をも云はぬ。只静かなる波の中に長き櫂をくぐらせては、くぐらす。**木に彫る人を鞭つて起たしめたるか、櫂を動かす腕の外には活きたる所なきが如くに見ゆる**。シャロツトを過ぐる時、いずくともなく悲しき声が、左の岸より古き水の寂寞を破つて、**動かぬ波の上に響く**。「うつせみ

Comme Tennyson, Sôseki décrit une femme veillée par des lys et reposant les cheveux épars dans une barque. Il s'inspire des tableaux de Waterhouse[131] qui font d'Élaine une nouvelle Ophélie[132] à la mort douce et naturelle. Nous retrouvons dans l'extrait le décor onirique alliant eau et fleurs des toiles préraphaélites, mais aussi la rosée et les saules vaporeux qui connotent la mort et les adieux dans la poésie chinoise. La dérive d'Élaine s'accompagne d'une extase visuelle : la fille-fleur se métamorphose en nature morte (*still life* en anglais). On ne sait plus si la barque avance sur la rivière ou si c'est le regard qui rend le paysage cinétique en le balayant. La description mêle curieusement les registres organique et mécanique : la cadence des coups de rame change le vieillard en automate et la barque en machine, alors que la rivière refuse de couler. On se croirait dans un opéra de Wagner qui allie effets mécaniques et musique. Le ciel évoque d'ailleurs du tissu, comme si un rideau était tendu en arrière-plan.

C'est dans cet intervalle où la description fait une pause esthétique que s'accélère le pouls poétique de l'écriture pour dire la beauté parfaite d'Élaine, capable d'arrêter la mort elle-même. Le thème de l'écho organise le passage : tout est répétitif, les mouvements, les images, les mots. Or, l'écho n'est jamais que le versant sonore des figures visuelles du dédoublement déjà étudiées, l'ombre et le reflet. Le chant mystérieux qui résonne en fond est d'ailleurs une reprise du poème que fredonne la tisserande dans le second épisode. Ainsi, à l'image d'Élaine morte correspond la complainte de la dame de Shalott. Dans le grand final, la femme du tableau et celle du poème fusionnent dans une apesanteur ophélienne afin de célébrer le syncrétisme artistique : peinture et musique se mêlent. L'unité est retrouvée et Guenièvre est sauvée. La résolution se passe des mots, ce qui explique pourquoi les chevaliers se questionnent du regard.

の世を、……うつつ……に住めば……」絶えたる音はあとを引いて、引きたるは又しばらくに絶えんとす。（省略）空は打ち返したる綿を厚く敷けるが如く重い。流を挟む左右の柳は、一本ごとに緑りをこめて濛々と烟る。娑婆と冥府の界に立ちて迷へる人のあらば、其人の霊を並べたるが此気色である。**画に似たる少女**の、舟に乗りて他界へ行くを、立ちならんで送るのでもあらう。」

[131] Cf. cahier iconographique, figures 25 et 26.

[132] La mort d'Ophélie est l'une des principales illustrations du topos esthétique de la belle défunte. Dans la pièce de Shakespeare, sa noyade n'existe que par le récit qu'en fait la reine. Mais celle-ci dépeint une scène de suicide si visuellement marquante que la figure d'une jeune femme emportée par les eaux devient le topoï de la peinture romantique puis symboliste. Cf. Gaëlle Rio et Elodie Kuhn (dir.), *Héroïnes romantiques*, Paris-Musées, 2022.

LE MIROIR BRISÉ

« Élégie » se construit donc à partir d'un dispositif de répétitions internes et de redoublements formels qui donnent l'illusion d'une articulation des motifs à tous les niveaux. La seconde vignette qui thématise l'objet-miroir peut être lue comme la prunelle de la narration spéculaire. L'épisode qui semble à première vue détaché de l'intrigue amoureuse n'est pas une simple parenthèse philosophique. Cette section cristallise les métaphores de l'œuvre entière dont elle est à la fois le fragment et l'image, autrement dit la miniature réflexive.

Dans le poème original de Tennyson, la dame de Shalott est condamnée à tisser une toile enchantée dans sa chambre close. Elle ne peut voir le monde que dans son miroir, où se reflète la portion de réalité admise par sa fenêtre et qu'elle reproduit dans sa tapisserie. Lorsque l'image du chevalier Lancelot passe dans son miroir, la dame abandonne son ouvrage et se précipite à la fenêtre. Une malédiction s'abat alors sur cette pandore victorienne et son miroir vole en éclat. Elle monte dans une barque et meurt en chantant sa douleur pendant une nuit de tempête. Sa dépouille vogue sur les eaux et arrive à Camelot où Lancelot rend hommage à sa beauté. On a proposé bien des lectures[133] de ce poème qui met en scène le rapport entre la vie et l'art, ainsi que le danger de regarder le monde sans aucune médiation, ce qui n'est pas sans rappeler le mythe de Méduse et du miroir protecteur de Persée[134].

Sôseki se base à la fois sur l'œuvre de Tennyson et son iconographie pour inventer une fin alternative. La dame de Shalott a été maintes fois représentée par les artistes victoriens, parfois tranquillement allongée dans sa barque, comme une Ophélie, parfois affreuse, révoltée et punie, telle une araignée s'emmêlant dans ses propres fils. Ce portrait de la magicienne empêtrée dans sa toile est une lecture du poème proposée par William Holman Hunt dans ses premières gravures datant de 1850 et 1857. [135] Il esquisse d'abord une dame aux yeux modestement baissés sans qu'on sache si elle résiste ou succombe à la tentation de regarder Lancelot. Le miroir dans son dos est entouré de huit médaillons qui se lisent dans le sens des aiguilles d'une montre et

[133] Cf. Rose-Marie François, « Dire en français le poème de Sir Alfred Tennyson *The Lady of Shalott* », dans Jacqueline Michel (dir.), *Les Enjeux de la traduction littéraire*, Publisud, 2004, p. 75-93.
[134] Le mythe de méduse est exploité dans « Le Bouclier chimérique », voir *infra*, p. 68.
[135] Sôseki observe ces dessins dans une édition Moxton des poèmes de Tennyson accompagnés de trente gravures de Rossetti, Millais et Hunt. Cf. cahier iconographique, figures 22 et 23.

résument les différentes étapes du poème. Sôseki reprend ce principe de narration visuelle dans la structure de sa nouvelle. Dans une autre gravure de 1857, Hunt représente une furie dont la chevelure hérissée est comme traversée par une tornade. Dans « Le miroir », Sôseki décrit la même atmosphère de chaos : les fils multicolores de la tapisserie se défont et s'enroulent autour de la dame comparée à une araignée géante (*tsuchigumo* 土蜘蛛). Le personnage d'habitude associé à la souffrance placide devient une puissante magicienne qui permet une réflexion sur le regard. Cette fascination pour la faculté de voir est déjà au cœur du poème de Tennyson, mais Sôseki l'amplifie en évacuant l'intrigue romantique originale pour se concentrer sur le dispositif fenêtre/miroir[136]. La fenêtre symbolise dans la tradition occidentale les frontières du visible, car l'artiste a besoin d'un cadre pour borner le réel et son imagination. Quant au miroir, il évoque les techniques de la peinture classique : les artistes imitaient la nature en s'aidant d'un miroir qui leur permettait d'élargir l'image. Sôseki va s'approprier ces dispositifs. Il s'inspire du miroir magique de l'enchanteur Merlin décrit par Spencer[137], mais il invente un nouveau fonctionnement de l'artefact.

> « Le miroir avait moins de cinq pieds de hauteur. Taillé dans un métal noir poli jusqu'à ce qu'il retrouve sa blancheur naturelle, on disait que c'était l'œuvre de Merlin, le célèbre magicien. Quand sa surface se voilait d'une brume que même le soleil levant d'automne ne pouvait dissiper, c'était un mauvais présage. Mais quand le miroir se couvrait d'une rosée dont on entendait les perles goutter sur des fleurs de lotus, le péril guettait quiconque s'y mirait. Et quand le miroir se fendillait d'un réseau de traits blancs avec un mystérieux son de déchirement, il fallait se préparer à mourir. La dame ne comptait plus les longues années qu'elle avait passées devant ce miroir. Elle le contemplait matin après soir et jour après nuit, oubliant jusqu'au sentiment de lassitude. C'était comme si elle sondait les eaux calmes et silencieuses d'un lac d'automne : les ombres du monde, innombrables et chaotiques, passaient fugitivement sur sa surface limpide, formant un univers aux couleurs intemporelles sous ses yeux. Cet infini cosmos avait été fondu et forgé, compressé et raffiné en une plaque de métal de cinq pieds, le miroir qu'elle contemplait jour et nuit.[138] »

---

[136] Le couple fenêtre/miroir est récurrent dans l'œuvre de Sôseki. Dans le huitième des *Dix rêves* (1908), le rêveur se rend chez le barbier et regarde dans le miroir ce qui passe dans la rue mise en vitrine dans son dos. Ce genre de scène chez le coiffeur se retrouve avec ses effets de surcadrages dans *Oreiller d'herbe* (1906) et *La Porte* (1910). Voir *infra* le chapitre 2, p. 133 et le chapitre 3, p. 207.

[137] Dans *The Faerie Queene* (1590), le poème épique d'Edmund Spencer, Merlin fabrique pour le père de Britomart un miroir qui est la parfaite représentation du monde : « Forthy it round and hollow shaped was,/ Like to the World itselfe, and seem'd a World of Glass. » (livre III, chant 2, strophe 19)

[138] Nous traduisons. TSZ II, 154-155.「鏡の長さは五尺に足らぬ。黒鉄の黒きを磨いて本来の白きに帰すマーリンの術になるとか。魔法に名を得し彼のいう。――**鏡の表に霧こめて**、秋の日の上れども晴れぬ心地なるは不吉の兆なり。**曇る鑑の霧を含みて**、芙蓉に滴たる音を聴くとき、対える人の身の上に危うき事あり。と故なきに響を

Le miroir incarne à la fois la clairvoyance et l'opacité. Les filtres naturels susceptibles de l'embuer traduisent l'exploration des limites poussée jusqu'à la fêlure de l'œil. Ces signes de mauvais augure ne figurent ni dans le poème de Tennyson ni dans la gravure de Hunt ; il s'agit d'une invention de Sôseki. L'auteur met en évidence les paramètres du dispositif optique qui peut se dérégler en « abîmant » l'image, mais aussi les variations de grandeur qui l'*abyment*. Petit morceau cadré de l'infini cosmos dont les dimensions sont précisément mentionnées, le miroir permet de réduire le monde pour mieux l'appréhender. Ce rêve de totalité capturée dans un cadre représentable et réflexif est récurrent dans le recueil *Entre le ciel et la terre*, et fait sans doute écho aux tentatives théoriques de Sôseki de résoudre en une formule mathématique (F+f) l'énigme de la littérature. [139] À son image, la dame est une miniaturiste qui représente le macrocosme du monde arthurien avec ses différentes figures dans le monde réduit de sa tapisserie. À son métier à tisser tel un peintre à son chevalet, elle brode des scènes édifiantes, semblables à des vitraux d'église, et qui sont aussi des hymnes à la beauté de la nature :

> « La dame de Shalott travaillait à sa tapisserie sans repos. Quand elle tissait des motifs de campanules s'épanouissant sur le fond vert tendre d'une prairie luxuriante, elle choisissait des couleurs si sombres que chaque bouton semblait sortir du décor. Quand elle faisait flotter une écume pareille à la neige sur la crête des vagues d'une mer houleuse, elle suggérait plus bas sur la surface de la toile l'insondable profondeur des eaux. Parfois, elle brodait une croix de la couleur des flammes s'embrasant sur un fond noir. Le vent des péchés qui souillent le monde des hommes tempêtait jusque dans la moindre parcelle de la toile et s'insinuait même entre les fils entrelacés de la croix dont le feu jaillissait en relief hors de la soie. Les flammes étincelaient si brillamment dans la pénombre de la chambre qu'on aurait dit qu'elles allaient la réduire en cendre.[140] »

起して、**白き筋の横縦に鏡に浮く**とき、その人末期の覚悟せよ。——シャロヅトの女が幾年月の久しき間この鏡に向えるかは知らぬ。朝に向い夕に向い、日に向い月に向いて、厭くちょう事のあるをさえ忘れたるシャロヅトの女の眼には、霧立つ事も、露置く事もあらざれば、まして裂けんとする虞ありとは夢にだも知らず。湛然として音なき秋の水に臨むが如く、瑩朗たる面を過ぐる森羅の影の、繽紛として去るあとは、太古の色なき境をまのあたりに現わす。**無限上**に徹する大空を鋳固めて、打てば音ある**五尺の裏**に圧し集めたるを——シャロヅトの女は夜ごと日ごとに見る。」

[139] TSZ XIV, 27-34. Dans ses essais, Sôseki compare « l'attitude du créateur » (*sôsakuka no taido* 創作家の態度) à celui du scientifique qui dissèque à l'aide d'un microscope (autre miroir savant) et réduit toute chose à des équations. Cf. Dan Fujiwara, « La littérature comme une mise en perspective de l'individu : le cours de littérature générale de Natsume Sôseki », dans Christian Galan et Jean-Pierre Giraud (dir.), *Individus et démocratie au Japon, op. cit.*, 2015, p. 122.

[140] Nous traduisons. TSZ II, 155-156.「シャロヅトの女の織るは不断のである。草むらの萌草の厚く茂れる底に、釣鐘の花の沈める様を織るときは、花の影のいつ**浮くべしとも見えぬほど**の濃き色である。うな原のうねりの

Cette description rappelle le décor végétal illusionniste des tapisseries « millefleurs » tissées avant la Renaissance et remises à l'honneur dans des papiers peints Arts & Crafts. Les différents plans sont composés en profondeur : les fleurs, l'écume ou les flammes ressortent par le jeu des teintes plus pâles, intenses ou foncées. La toile, comme le miroir, se révèle un monde de simulacres qui donnent le sentiment du vrai et de la vie en touchant à la perception même. Ici, Sôseki semble souligner avec plus d'insistance que Tennyson l'artifice des procédés créatifs, afin de mettre au centre de sa réécriture le thème de l'illusionnisme virtuose et ses effets merveilleux. En même temps, la dame emploie les couleurs de façon symbolique pour incarner toute une palette d'émotions humaines[141] :

> « Quand la dame de Shalott entrelaçait les fils de l'amour et de la sincérité, elle tissait la figure de la Vierge Marie, les bras croisés sur ses épaules et les yeux levés vers le ciel. Mais quand, la folie pour fil de trame et la colère pour fil de chaîne, elle représentait une nuit d'hiver battue par le vent et la grêle, apparaissait alors au milieu des étendues désolées la figure du roi Lear, sa barbe blanche voltigeant dans la tempête. Quand elle mariait le cramoisi de la timidité au gris acier de l'amertume, on pouvait reconnaître le cœur d'un amant après la rupture. Et quand elle entremêlait le jaune modeste au violet prétentieux, les fils esquissaient une jeune fille séduite par le démon, une expression arrogante sur le visage.[142] »

La tapisserie fonctionne comme une peinture narrative et un miroir proleptique du récit parce qu'elle en résume les éléments : Guenièvre est comparée par Arthur à la Vierge ; la folie du Roi Lear renvoie au délire de Lancelot ; quant à la jeune fille aux longues manches, elle ne peut qu'être Élaine dévorée jusqu'à l'os par la passion. « Élégie » est bien un tissu dense de citations dont la tapisserie chargée d'ornements est une métaphore réflexive. Quand la dame abandonne sa navette, elle rompt le fil de l'histoire qui se découd, la tapisserie étant un reflet de la trame déchirée du récit. Cette démission finale de l'artiste pourrait signifier la vanité d'un symbolisme qui se réfugie

---

中に、雪と散る浪の花を浮かすときは、**底知れぬ深さ**を一枚の薄きに畳む。あるときは黒き地に、燃ゆる焔の色にて十字架を描く。濁世にはびこる罪障の風は、すきまなく天下を吹いて、十字を織れる経緯の目にも入ると覚しく、焔のみはを**離れて飛ばんとす**。――薄暗き女の部屋は焚け落つるかと怪しまれて明るい。」

[141] Sôseki utilise de manière cohérente et symbolique les couleurs dans toute son œuvre en s'inspirant des théories psychophysiologiques qu'il découvre à Londres. Cf. Miyazawa Kentarô, *Sôseki no buntai*, Yôyôsha, 1997, p. 208-211. Et Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten, op. cit.*, p. 391.

[142] Nous traduisons. TSZ II, 156.「**恋の糸**と**誠の糸**を横縦に梭くぐらせば、手を肩に組み合せて天を仰げるマリヤの姿となる。**狂いを経に怒りを緯に**、霰ふる木枯の夜を織り明せば、荒野の中に白き髯飛ぶリアの面影が出る。**恥ずかしき紅**と**恨めしき鉄色**をより合せては、逢うて絶えたる人の心を読むべく、**温和しき黄**と**思い上がれる紫**を交る交るに畳めば、魔に誘われし乙女の、我は顔に高ぶれる態を写す。」

dans l'imaginaire au détriment du réel. Sôseki se regarderait lui-même par le truchement d'une figure féminine et critiquerait son propre désir de s'échapper dans un monde d'art et de littérature. Il adresse alors à Tennyson un contre-chant : ce n'est pas la puissance des passions humaines ou la faillite morale qui terrasse l'artiste, mais le mouvement et le temps, Lancelot provoquant une tempête visuelle dans le miroir quand il passe en trombe devant la tour. Nous proposons une autre hypothèse : Sôseki initie une réflexion sur le pouvoir de la vision indirecte. Il dresse le portrait idéal d'une artiste impassible, car la création n'est possible que si les émotions sont puissantes mais maîtrisées. La chanson que la dame fredonne ne porte d'ailleurs pas sur le thème de l'amour contrarié comme chez Tennyson, mais sur celui de l'illusion artistique et de l'impermanence. En suggérant qu'il n'y a pas de vision sans imagination, Sôseki propose une façon nouvelle de penser la vérité comme inséparable d'un voile. Il ne cesse en effet d'attirer l'attention sur le drapé des tentures ornées de larges fleurs derrière lesquelles se dissimulent Guenièvre, Élaine ou Lancelot, tous trois pris dans un jeu d'apparences et de mensonges. La dame-artiste est la maîtresse des illusions ; sa mort déchire le voile, entraînant la folie de Lancelot et le suicide d'Élaine.

B) « LE BOUCLIER CHIMÉRIQUE »

« Le Bouclier chimérique[143] » est un autre récit médiéval fondé sur un stratagème spéculaire. Nous avons choisi d'analyser la réécriture arthurienne en premier, car elle permet d'expliciter le récit du bouclier, une création librement inspirée du mythe de Méduse, figure tutélaire de la peinture préraphaélite[144]. L'intrigue se noue autour d'un bouclier merveilleux qui ouvre la voie à toutes sortes de visions, de la simple illusion picturale au retour des morts.

L'histoire est composée de temps hétérogènes. Un prologue condensé nous

[143] Le titre original est *Maboroshi no tate*「幻影の盾」. Les caractères 幻影 peuvent aussi se lire *gen.ei*, mais l'auteur choisit pour lecture *maboroshi*. Ce terme signifie ce qui n'a pas d'existence et qui pourtant semble réel, comme une illusion d'optique, une hallucination ou un fantôme. Il désigne également la magie ou le prestige. Cf. Ikeda Yasaburô (dir.), *Gakken kokugo daijiten*, Gakushû, 1985, p. 1853. Nous optons pour le titre « Le Bouclier chimérique » proposé par Élisabeth Suetsugu et Olivier Jamet dans Natsume Sôseki, *Haltes en Mandchourie et en Corée*, *op. cit.*, p. 40. Ce titre nous semble traduire à la fois le côté magique de l'artefact et les références à la mythologie grecque qui ponctuent la nouvelle.
[144] Sur la figure de Méduse dans la peinture préraphaélite, voir Laurence Roussillon-Constanty, *Méduse au miroir : esthétique romantique de Dante Gabriel Rossetti*, Grenoble : UGA éditions, 2008.

apprend que William a grandi au château blanc du seigneur Rufus le Lupus, tandis que Clara, fille du seigneur voisin, réside au château du Corbeau de nuit. Enfants, ils jouaient chaque été au chevalier et à la reine dans les champs de fleurs multicolores. Ils s'amusaient à mimer les étapes de l'amour courtois : l'hésitation, la prière, l'acceptation et le baiser final. Ils souhaitent s'unir maintenant qu'ils sont adultes, mais leurs royaumes entrent en guerre, car le père de Clara a trahi le code d'honneur de la chevalerie. Nous entrons alors dans le temps du récit. Déchiré entre sa loyauté à son seigneur et son amour pour sa promise, William interroge un bouclier magique dont la surface est ornée d'une tête de méduse. Quand il la regarde, la Gorgone sourit et prend les traits de Clara. Puis les têtes des serpents s'animent et les cercles concentriques du bouclier décrivent des rondes hypnotiques. Des coups à la porte brisent l'enchantement ; Sivard, son compagnon d'armes, vient lui suggérer de s'enfuir au pays des troubadours. Sur son conseil, William envoie à Clara un message pour lui demander de dresser un drapeau rouge à sa fenêtre si elle accepte de partir avec lui, un blanc en cas de refus. La bataille éclate, mais quand William vient secourir Clara, il découvre un drapeau blanc à sa fenêtre. Un incendie ravage le château et piège en haut de sa tour la jeune femme qui disparaît dans le brasier. Deux chevaux sellés apparaissent alors comme par magie. Fou de douleur, William monte sur l'un d'eux et galope vers le Sud. Il file à une vitesse surhumaine, au point de ne plus distinguer le jour de la nuit, ni les saisons. Quand il met enfin pied à terre, il erre dans un paysage fantomatique, assailli de visions d'un monde réduit en cendres et d'une blonde chevelure en feu. Soudain, il entend le faible son d'un violon. Ensorcelé par la musique, il s'approche et découvre une femme vêtue de rouge qui se tient au bord d'une fontaine. Elle lui enjoint de regarder dans son bouclier et l'aide à entrer dans un état de transe. À force de contemplation, William s'immerge dans un monde imaginaire où l'attend Clara, ramenée à la vie par la force de son désir. Le texte s'achève sur leur étreinte.

Le récit est largement fictif, bien que Sôseki s'inspire de diverses sources littéraires[145], comme la légende de Tristan et Iseult, le poème *La Belle Dame sans merci*[146] (1819) de John Keats, ainsi que le roman *Aylwin*[147] (1899) de Theodore

[145] Cf. Tsukamoto Toshiaki, « Maboroshi no tate », dans *Sôseki to eibungaku*, *op. cit.*, p. 171-286.
[146] Dans ce court poème énigmatique, un chevalier égaré par une fée dans une vallée sauvage est condamné à errer entre la vie et la mort.
[147] Sôseki publie en 1899 dans *Hototogisu* un article sur *Aylwin* (« Shôsetsu *Eiruwin* no hihyô ») qu'il qualifie de peinture préraphaélite en prose (*rafaeru zenpa no e o shôsetsu ni shita*). Il s'enthousiasme

Watts-Dunton[148] qui exploite la vogue du gothique fin de siècle. S'il est important de noter cette intertextualité, les thèmes de la correspondance des arts et de la réflexivité sont développés selon une autre modalité que la réécriture ou la transposition.

L'INTENSE SIDÉRATION

Dans une courte préface, Sôseki explique son projet en quelques lignes :

> « À l'aide d'une force surnaturelle et invisible, je souhaite illustrer le concept d'intense sidération dans un décor brumeux, voilà mon projet. Je n'ai pas choisi pour toile de fond le Japon, car il me semblait que ce projet ne s'harmonisait guère avec nos mœurs. Comme je n'ai qu'une connaissance superficielle de la chevalerie ancienne, mes descriptions manquent souvent d'exactitude et mon récit de réalisme ; je m'en remets à votre indulgence.[149] »

Dans la terminologie bouddhique, l'expression *isshin furan*[150] désigne la réflexion intense. Sôseki en fait une force d'abstraction spirituelle entre la notion occidentale de « pure conscience » de William James[151] et le pouvoir méduséen de la peinture préraphaélite. Son projet est d'explorer cette notion psychologique dans un Moyen Âge européen générique, un espace déshistorisé avec des décors et une temporalité imaginée, comme l'annonce l'incipit :

> « C'est une histoire des temps anciens. Elle remonte à jadis, quand ceux qu'on nommait des **barons**[152] édifiaient des châteaux cernés de douves et massacraient

---

pour les thèmes du mesmérisme et de l'hérédité dans le roman qui reflète le goût fin de siècle pour le surnaturel. Cf. Kenshirô Homma, *Soseki's Novels and English Literature*, Eihôsha, 2002, p. 22-62.

[148] Theodore Watts-Dunton (1832-1914) est un écrivain anglais proche des préraphaélites. Il est l'auteur d'*Aylwin* qui remporte un succès immédiat en 1898. Inspiré du folklore gitan, ce roman gothique suit la quête d'un riche héritier pour combattre une malédiction et retrouver la femme qu'il aime.

[149] Nous traduisons. TSZ II, 47.「**一心不乱**と云ふ事を、目に見えぬ怪力をかり、縹緲たる背景の前に写し出さうと考へて、此趣向を得た。是を日本の物語に書き下さなかつたのは此趣向とわが国の風俗が調和すまいと思ふたからである。浅学にて古代騎士の状況に通ぜず、従つて叙事妥当を欠き、描景真相を失する所が多からう、読者の誨を待つ。」

[150] *Isshin furan* (« de tout l'esprit et sans aucune distraction ») désigne un état de profond recueillement et renvoie dans le bouddhisme à la nature spirituelle unique. Ce mode de conscience préréflexif, qui se situe avant la scission entre sujet et objet, peut être atteint par la pratique de la méditation. De nos jours, l'expression est entendue au sens « d'attentivement » ou « de toutes ses forces ». Cf. Ikeda Yasaburô (dir.), *Gakken kokugo daijiten*, *op. cit.*, p. 547.

[151] Sôseki réfléchit à l'intersection entre la philosophie Zen et la phénoménologie de la perception, alors en vogue au Japon. Il est influencé par les théories de William James qui emploie en 1905 l'expression de « pure conscience » dans un article publié en français, « La notion de conscience ». James désigne ainsi une expérience neutre qui précèderait toute distinction entre le monde de la nature et le monde de l'esprit. Sôseki adhère à cette idée de conscience dynamique et fluide, sans division sujet-objet, qui fait penser à un état de recueillement bouddhique. Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten*, *op. cit.*, p. 529.

[152] Les mots anglais transcrits par Sôseki en *katakana* sont indiqués en caractères gras.

d'autres hommes par arrogance. Ce n'est pas une histoire de notre époque. Nul ne sait non plus à quelle époque l'action se situe. Au temps que l'on connaît seulement sous le nom du règne du roi **Arthur**, un chevalier **breton** s'éprit d'une dame **bretonne**. L'amour à cette époque n'était pas à prendre à la légère. Pour déposer un baiser d'amour ardent sur les lèvres de la dame de ses pensées, il fallait tomber à genoux, ployer l'échine, et parfois verser son propre sang sans crier merci. […] Imaginez-vous que le récit du bouclier s'est passé à une époque régie par le code de l'amour courtois.[153] »

La mention des « barons » connote le haut Moyen Âge, mais la référence au code de l'amour courtois du Français Andreas le Chapelin suggère la fin du XII^e^ siècle. Dans le même paragraphe, Sôseki cite le traité de paix de Beaucaire (1176) et prétend que son récit s'est passé au temps du Bâtard de Bourgogne (Jehan de Luxembourg), c'est-à-dire au XV^e^ siècle.[154] Le flou cartographique prévaut aussi. Sôseki cite des légendes scandinaves et suggère que son récit se passe dans le monde anglo-saxon, quelque part entre la Norvège et le Danemark. Il oppose à ces contrées froides le pays des troubadours qui englobe la Provence française, l'Italie et la Grèce, plus généralement le monde méditerranéen. L'auteur nous semble s'inspirer de l'Europe imaginaire de Shakespeare, notamment du royaume d'Illyrie dans *Twelfth Night*[155] dont le nom combine l'idée d'illusion et de lyrisme. Les prénoms des personnages sont également piochés dans des livres d'Histoire. William est le nom donné à Guillaume d'Orange dans la chanson de Roland anglaise, tandis que Sivard est la forme danoise de Sigurd. En outre, le seigneur lige de William s'appelle Rufus ; surnom du Roi William II d'Angleterre, car il était roux (l'adjectif rufus signifie rouge en latin). Sôseki accole aussi le surnom « Wolf » à Rufus, en procédant à un jeu de mot entre Rufus (en japonais le r est proche du l et le f du p), le lupus latin et le wolf anglais.

[153] Nous traduisons. TSZ II, 47-48.「遠き世の物語である。**バロン**と名乗るものの城を構へ濠を環らして、人を屠り天に驕れる昔に帰れ。今代の話しではない。何時の頃とも知らぬ。只**アーサー大王の御代とのみ言ひ伝へたる世に**、ブレトンの一士人がブレトンの一女子に懸想した事がある。其頃の恋はあだには出来ぬ。思ふ人の唇に燃ゆる情けの息を吹く為には、吾肱をも折らねばならぬ、吾頚をも挫かねばならぬ、時としては吾血潮さへ容赦もなく流さねばならなかつた。(省略) ……楯の話しは**「愛の庁」の憲法の盛に行われた時代**に起つた事と思へ。」

[154] Sôseki pioche ces références dans l'ouvrage de John Rutherford, *The Troubadours: Their Loves and Their Lyrics* (1873). Il transcrit en japonais des mots français mal orthographiés, comme *La bel Jardin*. Cf. Tsukamoto Toshiaki, « Razafôdo to Sôseki », dans *Sôseki to eibungaku*, *op. cit.*, p. 171-181.

[155] Sôseki assiste le 23 février 1901 à une représentation de *Twelfth Night* de Shakespeare au théâtre *Her Majesty's*. Cf. Ikeda Mikiko, *Natsume Sôseki : me wa shiru tôzai no ji*, *op. cit.*, p. 44. Il décrit une scène de cette représentation dans la nouvelle « Un doux rêve » (*Atatakai yume*「暖かい夢」publié le 27 janvier 1909 dans le journal *Asahi*) ; scène qui ressemble beaucoup au final du bouclier chimérique. Cf. Natsume Sôseki, *Petits contes de printemps*, traduction d'Élisabeth Suetsugu, *op. cit.*, p. 55-59.

L'auteur crée ainsi une image mentale de l'Angleterre étendue aux dimensions de l'Occident et perçue au travers d'une simultanéité des temps qui ont composé son histoire. Ce décor sert à introduire une description détaillée du bouclier, l'objet principal du récit. William est présenté en second lieu comme son propriétaire, mais sa surface miroitante exerce une telle fascination sur lui qu'on ne sait pas qui détient vraiment l'autre en son pouvoir.

> « Le bouclier est rond comme la lune la plus lumineuse de l'année. On l'a découpé telle une boule de gâteau dans une seule plaque d'acier, si bien qu'il rivalise aussi d'éclat avec la lune. Des clous minuscules sont joliment plantés à cinq pouces d'intervalle sur toute sa circonférence. Les clous sont également argentés. Ils dessinent un large cercle à l'intérieur duquel sont sculptées de savantes arabesques. La gravure est d'une telle délicatesse qu'elle évoque les innombrables ridules changeantes dans une onde agitée par une brise si douce qu'elle en est imperceptible. [156] »

Au centre du bouclier s'inscrit une terrifiante tête de Gorgone dont la chevelure est envahie de serpents sifflants. Or, la Gorgone Méduse est un monstre mythologique capable de pétrifier quiconque ose la dévisager. Persée la décapite en contrecarrant son regard grâce au bouclier poli comme un miroir que lui remet Athéna. Dans certaines variations, Méduse cause sa mort en croisant son propre regard inversé dans le miroir que lui tend Persée. Ce dernier offre à Athéna la tête figée dans une grimace affreuse qu'elle fixe à son bouclier afin de conserver son pouvoir de fascination. Pour cette raison, Méduse est souvent représentée sur les boucliers anciens. Sôseki baserait d'ailleurs sa description sur un bouclier méduséen du XVI[e] siècle reproduit dans un ouvrage de Paul Lacombe, *Les Armes et les Armures* (1866).[157] Il s'inspirerait aussi du bouclier d'Achille dans l'*Iliade* qui reproduit le cosmos entier en un tableau mouvant.[158] Le bouclier chimérique de Sôseki est en effet moins une arme guerrière qu'une œuvre d'art aux pouvoirs magiques. On raconte dans la famille de William qu'un géant a donné le bouclier à son arrière-arrière-grand-père (également appelé William) en lui prédisant qu'il servirait ses descendants pendant mille ans :

---

[156] Nous traduisons. TSZ II, 49.「盾の形は望の夜の月の如く丸い。鋼で饅頭形の表を一面に張りつめてあるから、輝やける色さへも月に似て居る。縁を繞りて小指の先程の鋲が奇麗に五分程の間を置いて植えられてある。鋲の色もまた銀色である。鋲の輪の内側は四寸ばかりの円を画して匠人の巧を尽したる唐草が彫り付けてある。模様があまり細か過ぎるので一寸見ると只不規則の漣漪が、肌に答へぬ程の微風に、数へ難き皺を寄する如くである。」
[157] TSZ II, 426.
[158] Cf. Tsukamoto Toshiaki, « *Tate* to aigisu (égide) », dans *Sôseki to eibungaku*, *op. cit.*, p. 181-193.

> « Ce bouclier chimérique a été forgé près du siège d'**Odin**, au royaume du **Valhalla**, dans un acier noir et inaltérable que l'on a travaillé dans des flammes blanches comme de la glace. Si tu fais un vœu au bouclier, ta prière sera exaucée, mais tu devras te préparer à mourir. Si tu le portes au champ de bataille, des divinités destructrices te jetteront un sort. Après avoir été maudit, tu rencontreras la plus grande fortune. Une belle femme vêtue de rouge t'apparaîtra au bout de cent ans dans une contrée du Sud. Quand sa chanson touchera ce bouclier, tes enfants et petits-enfants danseront de joie en frappant dans leurs mains.[159] »

À l'instar du miroir dans « Élégie », le bouclier méduséen permet de mettre en marche les forces du destin et de réaliser un saut hors du temps. Sôseki s'inspirerait d'un passage de *Balder Dead* (1855), un poème narratif de Matthew Arnold (1822-1888), dans lequel les Nornes gravent le destin sur un miroir d'argent.[160] Ces déesses de la mythologie nordique qui incarnent présent, passé et futur sont souvent comparées à des araignées. Or, le bouclier « brille comme les yeux d'une mygale suspendue dans les ténèbres[161] ». Il se transforme aussi en miroir pour refléter la perception fêlée de William, comme en témoignent les traits fluctuants de la Gorgone. Au repos, la méduse pacifiée arbore un visage angélique ; le visage de Clara s'inscrit alors en surimpression sur le bouclier et ses cheveux d'or se transforment en inquiétantes boucles serpentines : « Il semble à William que le démon malveillant rit doucement comme un ange. Parfois, il a même l'impression que c'est le portrait de sa bien-aimée.[162] » Silhouette tout droit sortie d'un missel, Clara apparaît en songe à William sous les traits de la Vierge Marie qu'il adore avec la même ferveur. Mais elle vit au château du Corbeau de nuit, un nom pour le moins sinistre, et c'est la fille d'un seigneur félon qui disparaît dans les flammes. À l'inverse, notre chevalier à la chevelure noire vit dans un château de pierres blanches, contraste que note Clara avec un rire méprisant : d'après elle, « les enfants aux yeux noirs étaient de nature sombre et mauvaise, car seuls les gitans et les juifs étaient dotés d'yeux si noirs.[163] » William se définit par deux

[159] Nous traduisons. TSZ II, 63.「ワルハラの国オジンの座に近く、火に溶けぬ黒鉄を、氷の如き白炎に鋳たるが幻影の盾なり。盾に願へ、願ふて聴かれざるなし只其身を亡ぼす事あり。……汝盾を執つて戦に臨めば四囲の鬼神汝を呪ふことあり。呪はれて後蓋天蓋地の大歓喜に逢ふべし。百年の後南方に赤衣の美人あるべし、其歌の此盾の面に触るるとき、汝の児孫盾を抱いて抃舞するものあらんと。」

[160] Cf. Tsukamoto Toshiaki, « *Tate* to hokuô shinwa », dans *Sôseki to eibungaku, op. cit.*, p. 193-209.

[161] Nous traduisons. TSZ II, 60.「幻影の盾のみが闇に懸る大蜘蛛の眼の如く光る。」

[162] Nous traduisons. TSZ II, 50-51.「天地人を呪ふべき夜叉の姿も、彼が眼には画ける天女の微かに笑を帯べるが如く思わるる。時にはわが思ふ人の肖像ではなきかと疑ふ折さへある。」

[163] Nous traduisons. TSZ II, 58.「黒い眼の子は意地が悪い、人がよくない、猶太人かジプシイでなければ黒い眼色のものはない。」

caractéristiques : ses cheveux et ses yeux noirs qui le marquent comme « oriental[164] » parmi une galerie de personnages blonds ; et enfin son regard « si profond et étincelant qu'on dirait qu'il n'a pas une seule, mais deux paires d'iris superposées.[165] » Comme Persée qui a su conquérir l'œil de pierre de Méduse, William est un héros du regard. Mais au lieu de déjouer le pouvoir de sidération de la Gorgone, il s'y abandonne. Sôseki s'attache alors à rendre par les mots et la narration cette possession visuelle :

> « Les fils de la chevelure qui entoure le visage ondulent en bruissant comme une rivière. Au lieu des cheveux, d'innombrables serpents frétillent sans arrêt et se déploient dans le cercle central, tandis que de petites flammes apparaissent puis disparaissent, s'enroulent en spirales et gonflent en vagues, semblables à des écheveaux de soie sur un fond argenté. Tout semble bouger en même temps et tourner autour de la tête, les motifs se figeant et s'animant à tour de rôle. Au bout d'un moment, on dirait que des vagues se répandent les unes après les autres. Une vibration ténue s'élève à chaque fois, tel le sifflement des serpents qui grouillent. La vibration est ténue mais harmonique, dans ce chœur étouffé qui résonne à peine aux tympans d'innombrables sons sont mêlés.[166] »

La danse spiralaire des serpents impulse le mouvement de l'écriture : les phrases s'allongent et se prolongent en circonvolutions insistantes qui traduisent l'étonnement perceptif. La seconde phrase parvient à mimer l'anamorphose des motifs grâce aux images poétiques de l'eau qui coule (*nagareru mizu*, *uzu*, *nami*, *hadô*) et du tissu illusionniste (*kinu ito no yô ni*), entrelacées par les métaphores du fil (chevelure → soie) et de la sinuosité (serpent → eau). Sôseki utilise les mots pour lier des perceptions visuelles et auditives imaginaires : les ondulations graphiques suggèrent, avec l'illusion du mouvement, des vibrations sonores dans l'esprit du personnage. L'auteur renverse ainsi le mythe de pétrification en mythe d'animation et projette à l'échelle du récit cette dialectique fixation/détente. Les rondes du bouclier s'accélèrent de façon paroxystique jusqu'au face-à-face final avec la divinité du bouclier.

---

[164] Cf. Haruko Momma, « Japan's Modern Identity in Soseki's Maboroshi no tate and Kairo-ko », *op. cit.*, p. 149.

[165] Nous traduisons. TSZ II, 53.「彼の眼の奥には又一双の眼があつて重なり合つて居る様な光りと深さとが見える。」

[166] Nous traduisons. TSZ II, 56.「顔の周囲を巻いて居る髪の毛が、先っきから**流れる水**に漬けた様にざわざわと動いて居る。**髪の毛ではない無数の蛇の舌が断間なく震動して五寸の円の輪を揺り廻るので、銀地に絹糸の様に細い炎が、見えたり隠れたり、隠れたり見えたり、渦を巻いたり、波を立てたりする。**全部が一度に動いて顔の周囲を廻転するかと思ふと、局部が纔かに動きやんで、すぐ其隣りが動く。見る間に次へ次へと**波動**が伝はる様にもある。動く度に舌の摩れ合ふ音でもあらう微かな声が出る。微かではあるが只一つの声ではない、漸く鼓膜に響く位の静かな音のうちに一無数の音が交つて居る。」

L'UNION MERVEILLEUSE

La divinité du bouclier est une musicienne qui incarne l'idée d'harmonie. Quand elle lui apparaît au bord d'une fontaine, William reconnaît en elle « l'image de son cœur » (*kokoro no kage* 心の影) et la manifestation de son désir profond.[167] Sa robe flamboyante rappelle le drapeau rouge, symbole de son amour déçu, mais ses yeux et ses cheveux noirs en font l'image inversée de Clara, ainsi que le reflet de William.

> « Sur le rocher, une dame vêtue de rouge éblouissant joue d'un instrument de musique inconnu. Son image se reflète dans l'onde glauque et froide à donner la chair de poule. Son pied tendu, qui dépasse de l'ourlet de sa longue robe, se réfléchit clairement. L'eau est immobile et tant que la femme l'est aussi, son reflet ne bouge pas non plus. Seule sa main droite fait lentement glisser l'archer sur les cordes de son instrument. La perle qu'elle porte passée à un fil autour de son front émet un éclat stellaire au fond de l'eau stagnante. La femme a les yeux et les cheveux noirs. C'est l'exact opposé de Clara. Elle se met bientôt à chanter d'une voix pure et triste : "Suis-je plus réelle sur ce rocher que mon reflet au fond de l'eau ?" Des cimes qu'aucun vent ne traverse, des feuilles tombent sans bruit, en constellant de jaune la robe rouge et la surface de l'étang. Le reflet se trouble alors légèrement, avant de retrouver son calme plat. William est pétrifié de stupeur.[168] »

La scène nous semble renvoyer au tableau *The Baleful Head* (1886)[169] d'Edward Burne Jones (1833-1898), dans lequel Persée montre à Andromède le reflet de la tête de méduse dans l'eau d'un puits pour lui prouver qu'il est bien le fils de Zeus. Persée regarde une Andromède brune vêtue d'un manteau pourpre qui fixe Méduse dans l'eau ; à l'inverse la dame en rouge de Sôseki regarde William qui a les yeux fixés sur la Gorgone de son bouclier.[170]

La scène au bord de la fontaine met en abyme la thématique spéculaire de la nouvelle. Le bouclier-miroir est comme répété en écho par la fontaine. William décrit

---

[167] Dans le premier Faust, Méphistophélès met en garde le docteur contre la magie de Méduse : chacun croit y retrouver celle qu'il aime. La divinité du bouclier prend ainsi l'apparence de Clara pour William.

[168] Nous traduisons. TSZ II, 79.「其岩の上に一人の女が、眩ゆしと見ゆる迄に紅なる衣を着て、知らぬ世の楽器を弾くともなしに弾いて居る。**碧り積む水が肌に沁む寒き色の中に、此女の影を倒しまにす。**投げ出したる足の、長き裳に隠くるる末まで明かに写る。水は元より動かぬ、女も動かねば影も動かぬ。只弓を擦る右の手が糸に沿ふてゆるく揺く。頭を纏ふ、糸に貫いた真珠の飾りが、湛然たる水の底に明星程の光を放つ。黒き眼の黒き髪の女である。**クララとは似ても似つかぬ。**女はやがて歌ひ出す。「岩の上なる我が**まこと**か、水の下なる**影**が**まこと**か」清く淋しい声である。風の度らぬ梢から黄な葉がはらはらと赤き衣にかかりて、池の面に落ちる。静かな影がちよと動いて、又元に還る。**ウィリアムは茫然として佇ずむ。**」

[169] Cf. cahier iconographique, figure 24.

[170] Goyô propose pour ce passage une illustration dont la circularité des regards, les couleurs fanées et la composition symétrique imite le tableau de Burne-Jones. Cf. cahier iconographique figure 16.

la musicienne à partir de son reflet dans l'eau, amorçant un premier renversement symétrique entre le modèle et la copie, le réel et l'imaginaire. Le rocher sur lequel elle se tient rappelle que les victimes de Méduse se minéralisent, alors que son chant aura le pouvoir de ramener Clara à la vie. Les paroles de la dame en rouge font écho à la chanson de la dame de Shalott ; mais alors que la tisserande doutait du monde fantomatique de son miroir, la musicienne proclame le pouvoir des illusions. En répétant comme un mantra : « La ferveur (*makoto*)[171] est l'image d'un cœur (*kokoro no kage*) plongé dans la réflexion. L'image du cœur est illusion (*itsuwari*)[172] », elle exhorte William à entrer en transe par la pratique du chant poétique. Le chevalier ne voit d'abord que les ténèbres à la surface opaque du bouclier : « Il fait noir, tout noir. Si obscur que je ne perçois pas le son de ma propre voix. [173] » Sa muse tente alors de lui suggérer des images au travers des mots : « Tu te lamentes de ne pas distinguer un corbeau dans les ténèbres et tu désires entendre une voix qui ne crie pas... abandonne-toi entièrement aux ténèbres si tu cherches le bonheur.[174] » Les questions déroutantes de la dame rappellent les *kôan*, ces anecdotes Zen qui déclenchent la méditation en demandant de sortir de la logique ordinaire. William passe peu à peu de la lamentation individuelle au dialogue poétique et s'immerge dans ses visions imaginaires.

> « William fixe intensément son bouclier. Il n'a plus conscience de lui-même ou du monde. Il ne reste que le bouclier. Tout son corps, de la pointe des cheveux au bout des pieds, ainsi que ses organes[175], ses oreilles, ses yeux, sa bouche et son nez, tout se fond dans le bouclier chimérique. Son corps entier est absorbé par le bouclier. Le bouclier est William et William est le bouclier.[176] »

---

[171] Dans le confucianisme, la notion de *makoto* (composé de *ma* « vérité » et *koto* « conduite ») indique un esprit de désintéressement, de droiture et de pureté auquel il faut revenir pour se mettre en harmonie avec la nature. Parmi les lettrés très attachés à ce principe moral, Motoori Norinaga 本居宣長 (1730-1801) a exposé l'idée de *magogoro* 真心 (« cœur pur ») désignant un état de sincérité innée, sans participation de l'intelligence ou de la volonté. Cf. Tôru Sagara, « Makoto », dans Sylvain Auroux (dir.), *La Pensée japonaise*, Presses universitaires de France, 2019, p. 40-42.

[172] TSZ II, 79.「**まこと**とは思ひ詰めたる**心の影**を。心の影を**偽り**と云ふが偽り」

[173] Nous traduisons. TSZ II, 81.「暗し、暗し。わが呼ぶ声のわれにすら聞かれぬ位幽かなり。」

[174] Nous traduisons. TSZ II, 81.「闇に烏を見ずと嘆かば、鳴かぬ声さへ聞かんと恋はめ、——身をも命も、闇に捨てなば、身をも命も、闇に拾わば、嬉しからうよ」

[175] L'imaginaire des « cinq organes et six entrailles » (*gozô roppu* 五臓六腑) domine la médecine sino-japonaise durant l'époque d'Edo. À partir de l'ère Meiji, il est remplacé, avec la diffusion des connaissances occidentales, par la compréhension des liens entre nerfs et cerveau.

[176] Nous traduisons. TSZ II, 82.「彼の眼は猶盾を見詰めて居る。彼の心には身も世も何もない。只盾がある。髪毛の末から、足の爪先に至るまで、五臓六腑を挙げ、耳目口鼻を挙げて悉く幻影の盾である。彼の総身は盾になり切つて居る。**盾はウィリアムでウィリアムは盾である。**」

En se faisant aussi neutre et lisse qu'un miroir, William parvient à un état de parfaite réceptivité.[177] Son reflet se détache de lui pour s'épanouir ailleurs, dans un monde sensuel et printanier où l'attend sa fiancée miraculée. Dans cette Italie imaginaire, le ciel, la mer et les montagnes sont d'un indigo profond (*kokiai* 濃き藍), couleur dans la poésie symboliste du plus haut degré du sentiment amoureux.[178] Les personnages atteignent la dernière étape de l'amour courtois, l'étreinte (*druerie*[179]) :

> « N'attendons pas que le soleil sombre dans la prairie couverte de rosée », dit William en posant un baiser chaud sur les lèvres de Clara. Une fleur de pomme s'est glissée entre leurs bouches humides. « Le printemps dans ce pays dure longtemps », le gronde Clara. William lance un cri de joie : **Druerie !**[180] Clara reprend en écho : **Druerie !** Le perroquet dans sa cage pousse un cri perçant : **Druerie !** La mer, plus bas à l'horizon, répond : *Druerie* ! Les montagnes lointaines face à la mer répondent aussi : *Druerie* ! Tous les oliviers qui couvrent les collines et toutes les fleurs de printemps, ces fleurs jaunes, rouges, violettes et pourpres dans la prairie, toutes les choses printanières répondent à l'unisson : *Druerie* ![181]

Alors que le thème du reflet faisait miroiter la scène de la fontaine, celui de l'écho fait résonner à l'infini la scène des retrouvailles. Les voix se propagent et s'amplifient au point que le monde du bouclier devient un espace de résonance où les sentiments et la nature sont en parfaite harmonie. Les répétitions évoquent une variation du refrain *jamais plus* (« nevermore ») du corbeau mélancolique de Poe[182], sauf que le perroquet lance un *à tout jamais* féérique et heureux. Comme le miroir, le

---

[177] Ce moment d'osmose nous semble faire écho au principe bouddhiste d'« union de soi et de l'objet » (*butsuga ichinyo* 物我一如) qui désigne la dissolution dans la contemplation. Cf. Ikeda Yasaburô (dir.), *Gakken kokugo daijiten*, *op. cit.*, p. 1716.

[178] Cf. Claire Dodane, Postface de *Cheveux emmêlés*, *op. cit.*, p. 163. Michel Pastoureau note également que le violet est une couleur liturgique et mystique avant d'être associée à la poésie symboliste. Cf. Michel Pastoureau, *Le Petit Livre des couleurs*, Seuil, (2005) 2015, p. 113.

[179] Le substantif *druerie*, très fréquent en ancien français, signifie dès le XII^e^ siècle « amitié » ou « affection ». Dans le vocabulaire courtois, il est synonyme de galanterie et de plaisir amoureux. Cf. Olivier Bertrand (dir.), *Vocabulaire d'ancien français 4^e^ édition*, Armand Colin, 2021, p. 89.

[180] « Druerie » est trois fois écrit en alphabet (William, Clara, le perroquet) et trois fois en *katakana* (mer, montagnes, printemps). Il pourrait s'agir d'une manière de créer un effet d'écho entre les voix humaines et naturelles. Nous utilisons les caractères gras et italiques pour rendre ce choix typographique.

[181] Nous traduisons. TSZ II, 83.「南方の日の露に沈まぬうちに」とウィリアムは熱き唇をクララの唇につける。二人の唇の間に林檎の花の一片がはさまつて濡れたままついて居る。「此国の春は長へぞ」とクララ窘める如くに云ふ。ウィリアムは**嬉しき声に** Druerie ! と**呼ぶ**。クララも**同じ様に** Druerie ! と**云ふ**。籠の中なる**鸚鵡**が Druerie ! と**鋭どき声を立てる**。遙か下なる春の海もドルエリと**答へる**。海の向ふの遠山もドルエリと**答へる**。丘を蔽ふ凡ての橄欖と、庭に咲く黄な花、赤い花、紫の花、紅の花——凡ての春の花と、凡ての春の物が**皆一斉に**ドルエリと**答へる**。」

[182] Nous faisons ici référence au poème *The Raven* (1845) d'Edgar Allan Poe (1809-1849) : un corbeau répète inlassablement « nevermore » à un homme qui vient de perdre son seul amour.

perroquet figure la réflexion, mais sonore : après l'oiseau, la mer puis toute la nature forment un chœur symphonique qui accompagne le transport final et renforce le sentiment d'unité. William est donc passé de l'état d'ombre au stade de l'écho : tel Orphée jouant de sa lyre, il offre une résurrection poétique à sa bien-aimée. « Le Bouclier chimérique » se termine sur cette note intense. Le dernier paragraphe condense en quelques phrases sentencieuses les images clés du texte. [183]

> « C'est une bénédiction de vivre jusqu'à cent ans. Mais on s'ennuie quelque peu. Nombreuses sont les joies, mais plus longue la tristesse. Plutôt que de se gorger chaque jour d'une bière coupée à l'eau, il est moins pénible de goûter une demie goutte d'alcool qui brûle la langue. Si on pouvait diviser cent ans par dix, dix ans par cent, puis multiplier la moitié d'heures restantes par les souffrances et les plaisirs de cent ans, cela reviendrait à avoir vécu un siècle. Le mont Taishan[184] est contenu dans la pellicule d'une photo et l'hydrogène gazeux se liquéfie quand on le refroidit. S'il était possible de condenser les émotions d'une vie entière dans une minute et de faire tenir la douceur de tous ses efforts dans un point… Mais cela serait-il possible pour un homme ordinaire ? De toute éternité, William est le seul à avoir réussi cette intense expérience.[185] »

Ce paragraphe thématise les principes formels de l'enchâssement et de la condensation, tout en les illustrant aussi, puisqu'il se veut être la leçon à tirer de la nouvelle. La capacité du bouclier à capturer un temps illimité dans une pause éternelle est mise en parallèle avec le pouvoir de pétrification de la photographie et la condensation de l'eau.[186] Cet embrassement maximum renvoie aussi à la compacité immédiate de la peinture dont Méduse est l'emblème. L'intense sidération (notion que Sôseki se proposait d'explorer) de William est une expérience de l'absorption dans l'image qui entraîne une conversion de l'existence à l'essence. Selon Karatani Kôjin[187]

---

[183] Les premières œuvres de Sôseki se bouclent souvent sur de tels effets de seuil. Outre le récit du bouclier, citons « Une nuit » (1905), *Rafales d'automne* (1907) et *Le Coquelicot* (1907) qui se terminent sur la même technique de la morale enchâssée. Cf. Angela Yiu, *Chaos and Order in the Works of Natsume Sôseki*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1998, p. 13-42.

[184] Le mont Taishan est une montagne sacrée du nord de la Chine.

[185] Nous traduisons. TSZ II, 83.「**百年**の齢ひは目出度も難有い。然しちと退屈じゃ。楽も多からうが憂も長からう。水臭い麦酒を日毎に浴びるより、舌を焼く酒精を半滴味はう方が手間がかからぬ。**百年**を十で割り、十年を**百**で割つて、剰すところの半時に**百年**の苦楽を乗じたら矢張り**百年**の生を享けたと同じ事じゃ。泰山も**カメラの裏**に収まり、水素も冷ゆれば**液となる**。終生の情けを、分と縮め、懸命の甘きを**点**と凝らし得るなら——然しそれが普通の人に出来る事だらうか？　——此猛烈な経験を嘗め得たものは古往今来ウィリアム一人である。」

[186] Dans la scène finale de *Rafales d'automne*, l'auteur utilise aussi la lunette du téléscope (*bôenkyô no megane* 望遠鏡の眼鏡) pour symboliser la réduction du temps et sa perception objective. Cf. TSZ III, 427.

[187] Cf. Karatani Kôjin, « Uchigawa kara mita sei : Sôseki shiron », dans *Shinpan Sôseki-ron shûsei*, *op. cit.*, p. 183.

les cent ans (*hyakunen* 百年) que Sôseki multiplie ne signifient pas l'écoulement d'un siècle ou un temps lointain, mais symbolisent une durée dépassant l'imagination, une part d'éternité, voire l'intemporalité.[188] Le thème central de la nouvelle est celui d'un ravissement littéral : William est absorbé dans un hors lieu où ce qui se joue n'est pas la mort, mais la détente infinie d'un moment d'harmonie entre la parole et l'image. L'illusion visuelle naît en effet d'une performance poétique qui utilise l'audition pour stimuler la vue, en imagination du moins, le bouclier servant de support pour projeter l'image née dans l'esprit du personnage. Sôseki poursuit cette exploration du principe de synesthésie dans une autre nouvelle du recueil.

C) « UNE NUIT »

« Une nuit » (*Ichiya*「一夜」) occupe dans le recueil une position centrale.[189] Ce « poème pictural » (*gatekina shi* 画的な詩[190]) en prose examine le concept de Beauté (*bi* 美) dans un décor inspiré de la peinture japonaise et de la pensée Zen. Trois inconnus se retrouvent un soir d'été dans l'antichambre du rêve pour explorer la correspondance des arts. Leur conversation à bâtons rompus, relancée au gré des allées et venues d'un coucou, d'insectes ou de musiciens, se termine lorsque le trio décide d'aller se coucher au beau milieu de leur propre récit.

> « Dans une pièce de huit tatamis, un homme barbu, un autre imberbe et une femme au regard pur se rencontrèrent pour passer la nuit que j'ai contée. Décrire leur nuit revient à décrire leur vie entière. Comment en vinrent-ils à se rencontrer ? Je l'ignore. Leur statut, leur identité, leur caractère ? Je ne le sais pas davantage. Les paroles et les actions du trio ne forment aucune histoire cohérente ? C'est parce que j'ai décrit la vie au lieu d'écrire un roman, voilà tout. Pourquoi sont-ils allés se coucher ensemble ? Parce qu'ils avaient sommeil en même temps.[191] »

---

[188] Ce symbolisme est apparent dans le recueil *Dix rêves*, où l'expression « cent ans » signifie le dépassement du temps par le retour cyclique. Dans le récit de la première nuit, le rêveur veille cent ans la tombe de la femme aimée pour la retrouver métamorphosée en fleur sous la rosée.

[189] « Une nuit » marque une césure entre « Le Bouclier chimérique » et « Échos illusoires du luth » d'une part, et « Élégie » et « Le Goût en héritage » d'autre part, en accentuant leurs symétries respectives.

[190] Cf. Kanda Shôko, *Sôseki no reimei*, *op. cit.*, p. 255.

[191] Nous proposons une traduction intégrale de cette nouvelle en annexe, voir *infra* p. 327-340. TSZ II, 142.「八畳の座敷に髯のある人と、髯のない人と、涼しき眼の女が会して、かくのごとく一夜を過した。彼らの一夜を描いたのは彼らの生涯を描いたのである。なぜ三人が落ち合つた？それは知らぬ。三人はいかなる身分と素性と性格を有する？それも分らぬ。三人の言語動作を通じて**一貫した事件が発展せぬ？人生を書いたので小説を書いたのでないから**仕方がない。なぜ三人とも一時に寝た？三人とも一時に眠くなつたからである。」

Jugée incompréhensible à sa parution[192], cette nouvelle est souvent considérée comme le prototype d'*Oreiller d'herbe*[193]. Selon Kanda Shôko[194], Sôseki aurait écrit ce « roman-haiku » (*haikuteki shôsetsu* 俳句的小説) pour mieux expliquer à ses lecteurs son projet dans « Une nuit », à savoir composer un texte qui n'est pas destiné à l'interprétation, mais au plaisir[195]. Au lieu de raconter une histoire, Sôseki alterne les accords poétiques sans développement et ironise sur l'incapacité de ses personnages à « dérouler le fil embrouillé d'une histoire, sans savoir s'il s'agit d'un poème semblable à un rêve, ou d'un rêve semblable à un poème.[196] » Nous allons vérifier que la nouvelle est une expérience générique qui dramatise les bordures et les cadres pour concentrer dans une miniature[197] stylisée une réflexion sur les arts. Sôseki s'intéresse sur le plan théorique aux différences entre peinture et poésie[198] telles que formulées en Occident par Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Dans son *Laocoon* (1766), le philosophe allemand fixe les limites respectives de chacun des arts : à la littérature revient le privilège d'évoquer des actions en continu, alors que la peinture n'a pas besoin de durée pour créer une impression forte et instantanée sur le spectateur.[199] Sôseki n'adhère pas à la notion de la concurrence entre les arts, même s'il conçoit leurs spécificités. Au contraire, il établit dans *Théories littéraires* qu'une forme de poésie figurative peut partager avec la peinture la caractéristique de l'immédiateté :

> « Ceux qui ressentent un sentiment de plaisir à saisir un phénomène momentané et transitoire sont certes des écrivains, mais ils sont proches des sculpteurs et des

[192] Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten*, *op. cit.*, p. 582.
[193] Nous étudions cette œuvre en détail dans le second chapitre, voir *infra* p. 115.
[194] Cf. Kanda Shôko, *Sôseki no reimei*, *op. cit.*, p. 257.
[195] Au début de sa carrière, Sôseki établit un style littéraire qu'il nomme *yoyûha* 余裕派 (« école du dilettantisme »). Il tente d'établir des formes narratives dénuées d'intrigue qui favorisent le « goût de la flânerie » (*teikai shumi* 低徊趣味). Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten*, *op. cit.*, p. 478.
[196] Nous traduisons. TSZ II, 133.「夢の詩か、詩の夢か、ちよと解し難き話しの緒をたぐる。」
[197] Le terme de « miniature » désigne d'abord une image de petites dimensions peinte de couleurs vives. Il en vient ensuite à signifier le résultat d'un changement d'échelle. On peut aussi rappeler que pour Gaston Bachelard « la miniature est un des gîtes de la grandeur, elle est un exercice de fraîcheur métaphysique ; elle permet de mondifier à petits risques ». Cf. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, (1957) 2001, p. 151. Nous employons ici le mot « miniature » pour désigner le travail de Sôseki sur les dimensions et l'imagination dans « Une nuit ».
[198] C'est d'abord Horace qui affirme que « la poésie est comme la peinture » (*ut pictura poesis*) dans son *Art poétique*. Cette formule n'induit aucun rapprochement théorique entre la création littéraire et la représentation visuelle. Horace indique seulement qu'il existe des cas, pour un poème comme pour un tableau, où l'œuvre doit être regardée de loin, parce que l'ensemble l'emporte sur le détail, et qu'elle tire son prix de cet effort de synthèse. Cf. Jacques Noiray, « Représentation et visualisation : réflexions sur quelques problèmes d'esthétique réaliste », *op. cit.*, p. 373.
[199] Cf. Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, *op. cit.*, p. 24.

peintres. Une grande partie de notre tradition japonaise du *waka* ou du haiku, ainsi que de la poésie chinoise, consiste en cette littérature du fragment. Aussi contester la valeur littéraire d'une œuvre à cause de sa simplicité serait un raccourci irréfléchi.[200] »

Sôseki ne limite pas la littérature au roman, genre moderne dominant. Il attribue une valeur positive à la brièveté ou la discontinuité, et entend rompre le principe d'enchaînement que constitue l'intrigue au moyen d'un sectionnement logico-temporel.[201] Il présente sa description d'une nuit comme un unique moment fort et un tableau allégorique où se pose le dilemme peinture et poésie. Nous allons examiner comment il imite le mode de condensation de l'image en explorant le symbolisme des chiffres et des formes.

L'UNITÉ ET L'ENSEMBLE

Comme le récit du bouclier, « Une nuit » se termine par une clôture formelle et les derniers paragraphes sont un concentré sentencieux de la nouvelle.

« Jadis, le démon Asura affronta le seigneur des dieux et fut vaincu. [202] Il se cacha avec quatre-vingt-quatre mille des siens dans un trou pas plus grand que la racine d'un lotus. J'ai oublié si un millier ou dix milliers de personnes vinrent écouter les enseignements du bodhisattva Yuima dans son ermitage minuscule.[203] Mais je me souviens qu'Hamlet s'exclame qu'il pourrait être enfermé dans une coquille de noix et s'y sentir roi d'un espace infini.[204] Les cieux et la terre sont contenus dans un

[200] Nous traduisons. TSZ XIV, p. 227.「一時的の消えやすき現象を捉へて快味を感ずる人は文学者にありても彫刻家、画家に近きものなり。吾が邦の和歌、俳句若くは漢詩の大部分の如きは皆此**断面的文学**に外ならず。故に其簡単にして、実質少なき故を以て其文学的価値を云々するは早計なりと云ふべし。」

[201] « Sôseki affirme que la littérature peut découper de manière arbitraire l'enchaînement chronologique des faits et traiter un fait ponctuel comme s'il représentait l'ensemble de l'événement. Pour Sôseki, la description d'un instant donné suffit à signifier un découpage temporel plus long : une heure, une journée, cent ans, ou même toute une époque. » Cf. Dan Fujiwara, « La littérature comme une mise en perspective de l'individu : le cours de littérature générale de Sôseki », *op. cit.*, p. 121.

[202] Le panthéon védique est divisé en deux classes : les *devas* et les *asuras*, les dieux bienveillants et les démons, qui incarnent l'esprit de querelle et de violence. Sôseki fait sans doute référence à une anecdote du *Linji Lu*『臨濟錄』(un recueil de sermons chinois du IX^e^ siècle) dans laquelle Indra, le « seigneur des dieux », met en déroute les démons au terme d'une bataille épique. Cf. TSZ II, « notes », p. 437. Et Thomas Kirchner (dir.), *The Record of Linji*, University of Hawaii Press, 2009, p. 266.

[203] Le *hôjô* 方丈 (« ermitage de dix pieds carrés ») désigne une habitation de bonze près d'un temple. D'après le sûtra du lotus, le bodhisattva Yuima 維摩 résidait dans une minuscule habitation, mais ce dernier avait le cœur si vaste qu'il pouvait y accueillir dix mille personnes. Cf. TSZ II, « notes », p. 437.

[204] Cette tirade de la scène 2 de l'acte II est l'une des plus célèbres de la pièce. Quand Hamlet qualifie le Danemark de prison, Rosencrantz suggère que ce pays n'est trop étroit qu'au regard de son ambition. Hamlet lui répond par cette brillante réplique : « O God I could be bounded in a nutshell, and count myself a king of infinite space – were it not that I have bad dreams. » Shakespeare emprunterait l'expression « in a nutshell » à Pline l'Ancien qui écrit dans *Histoire naturelle* (livre XV) : « Cicéron

grain de millet ou une graine de pavot. Si bien qu'un homme demanda un jour à son professeur si l'on pouvait attraper un atome entre deux baguettes. Oublions l'atome. Non seulement il est possible de faire tenir l'univers entier entre deux baguettes, mais il peut ensuite rentrer dans l'estomac. Aussi, je vous invite à considérer cent ans comme une année, une année comme un seul instant. Si vous connaissez un instant, alors vous savez tout de la vie.[205] »

La technique de la morale enchâssée sert à illustrer le principe de contraction, contraire du principe de dilatation dégagé dans le récit du bouclier. L'empilement des maximes totalisantes dans un paragraphe souligne également le geste de concentrer la diversité dans un espace réduit. Sôseki opère une synthèse de plusieurs références culturelles pour atteindre une essence universelle qui s'exprime en chiffres symboliques. Constamment répété, bien qu'il se confonde en français avec notre pronom indéterminé, le chiffre un (*itchi* 一) fonctionne en tandem avec les centaines (*hyaku* 百) et les milliers (*sen* 千) qui signifient l'au-delà du nombre selon Alan Turney[206]. La référence à Hamlet est à cet égard très significative, puisqu'elle renvoie à la destruction de toutes les limites par la puissance de l'esprit, capable tout autant de se glisser dans une coquille de noix que de se mettre à explorer un univers infini. Sôseki suggère que le domaine de l'art n'a pas d'échelle et qu'il est possible de restreindre pour gagner en intensité : « Ajouter un moment à un moment produit seulement deux moments. Même dix sortes de somptueux brocarts de la province de Shu peuvent être rehaussés par l'ajout d'une seule fleur.[207] » Nous supposons que les écarts de grandeur illustrent le principe d'interpénétration : dans la pensée bouddhique, chaque grain de poussière contient le cosmos entier, l'infiniment petit et l'infiniment grand l'un dans l'autre s'abîment.[208] Ce thème du tout dans l'un s'exprime également dans le décor et

---

rapporte que l'*Iliade* d'Homère, écrite sur une feuille de parchemin, fut renfermée dans une coquille de noix. » Cette phrase signifie que quelque chose de très complexe peut tenir dans un espace minuscule.

[205] Nous traduisons. TSZ II, 141.「昔し阿修羅が帝釈天と戦つて敗れたときは、八万四千の眷属を領して**藕糸孔中**に入つて蔵れたとある。維摩が**方丈の室**に法を聴ける大衆は千か万か其数を忘れた。**胡桃**の裏に潜んで、われを**尽大千世界**の王とも思はんとはハムレツトの述懐と記憶する。**粟粒芥顆**のうちに蒼天もある、大地もある。一世師に問うて云ふ、**分子**は箸でつまめるものですかと。分子はしばらく措く。**天下**は箸の端にかかるのみならず、一たび掛け得れば、いつでも胃の中に収まるべきものである。又思ふ**百年は一年のごとく、一年は一刻の如し。一刻を知ればまさに人生を知る**。」

[206] Cf. Alan Turney, « A Feeling of Beauty: Natsume Sôseki's *Ichiya* », *Monumenta Nipponica*, vol. 33, n°3, 1978, p. 288.

[207] Nous traduisons. TSZ II, 141.「一刻に一刻を加うれば二刻と殖えるのみじゃ。蜀川十様の錦、花を添えて、いくばくの色をか変ぜん。」Sôseki fait ici référence à l'art du brocart et des broderies de la province de Shu (actuel Sichuan), réputé depuis la période des *Han* (206 -JC à 220 JC). Cf. TSZ II, « notes », p. 437.

[208] Cf. Sylvain Auroux (dir.), *La Pensée japonaise, op. cit.*, p. 26-27.

la forme compositionnelle de la nouvelle. Les personnages interagissent dans le cadre d'une pièce de huit tatamis, une structure quadrillée enchâssant dans l'alcôve du *tokonoma* une peinture ainsi décrite :

> « Le rouleau est sans doute *L'Oie sauvage*[209] de Jakuchû[210]. Il y a soixante-treize oies et les roseaux sont trop nombreux pour que l'on puisse les compter. L'alcôve étant profonde, la peinture est à peine éclairée par la lampe masquée par l'abat-jour en bambou tressé, de sorte qu'on ne saurait affirmer qu'elle est ancienne – voilà qui donne à l'ensemble un charme indéfinissable.[211] »

Sôseki cite l'œuvre d'un artiste d'Edo qui représente une oie sauvage jaillissant des branchages givrés. Mais sa description correspond à une autre peinture du même artiste qui figure une nuée de moineaux dans une roselière.[212] Dans cette seconde composition, le regard est attiré par un détail : un seul moineau aux ailes blanches se détache de ses congénères mordorés. Peut-être l'écrivain fusionne-t-il en imagination les deux rouleaux, afin d'illustrer le thème central de la nouvelle en mettant en scène l'unité et l'ensemble dont elle procède ?

À cet emboîtement des cadres matériels correspond celui des narrations, puisque l'homme barbu raconte un rêve confus dans le récit confus comme un rêve. Son histoire elliptique et inachevée redouble l'idée d'encadrement dans ses motifs : « Deux cent trente-cinq cadres sont accrochés dans la galerie de cent vingt toises[213] ; dans le deux cent trente-deuxième cadre, une belle femme peinte…[214] » De sorte que la nouvelle entière peut se lire comme un ensemble calculé d'exposition et de mise en abyme qui sert à « visualiser » le cheminement de la création. Une suite d'improvisations, de citations et d'interruptions transforment la narration en montage de petits tableaux détachables. Avec précision et fantaisie, l'écrivain décrit fleurs,

---

[209] Cf. cahier iconographique, figure 27.

[210] Itô Jakuchû 伊藤若沖 (1716-1800) est un artiste de l'école Kanô spécialisée dans la peinture d'animaux et de plantes. L'importance de son œuvre a été reconnue récemment au Japon. On retrouve dans toutes ses toiles (un fantastique florilège de fleurs, d'oiseaux et d'insectes) un équilibre entre observation naturaliste minutieuse et décoration esthétique sophistiquée.

[211] Nous traduisons. TSZ II, 139.「軸は若冲の蘆雁と見える。雁の数は七十三羽、蘆は固より数へがたい。籠ランプの灯を浅く受けて、深さ三尺の床なれば、古き画のそれと見分けのつかぬところに、あからさまならぬ趣がある。」

[212] Cf. Furuta Ryô, *Tokkô Sôseki no bijutsu* sekai, *op. cit.*, p. 62-80. Cf. cahier iconographique, figure 28.

[213] Littéralement, 120 *ken* 百二十間. Dans l'ancien système de mesure japonais, le *ken* correspond à l'écart entre les piliers d'une construction. 1 *ken* représentant environ 1,8 mètre, la galerie s'étale sur 216 mètres. Mais ce qui importe ici est moins la dimension exacte du corridor que le système de chiffres symboliques. Nous proposons donc la traduction 120 toises, une toise équivalant à 1,9 mètre en français.

[214] TSZ II, 136.「百二十間の廻廊に二百三十五枚の額が懸って、その二百三十二枚目の額に画いてある美人の…」

oiseaux et insectes telles des miniatures artistiques qui s'animent tour à tour en focalisant l'attention sur l'infiniment petit.

> « Le brûleur d'encens en cuivre[215] est surmonté d'un couvercle en bois de santal muni en guise de poignée d'un singe taillé dans le saphir. « Oh, une araignée ! » dit la femme en posant une main sur le couvercle. Sa longue manche retombe sur le côté et les deux hommes regardent ensemble le *tokonoma*. Une fleur de lotus est piquée dans le vase en porcelaine blanche *hakuji*[216] près du brûleur. Le bourgeon entouré de deux feuilles suggère la bienveillance de celui qui hier a enfilé son manteau de paille pour cueillir la fleur sous la pluie. À deux doigts des feuilles se trouve une araignée, suspendue au plafond par un long fil argenté – scène des plus raffinées. »

L'écrivain s'attarde sur les objets décoratifs de l'alcôve, de sorte que l'araignée peinte sur un canevas d'air invisible complète l'image d'ensemble. Elle forme un motif spirituel associé au lotus, fleur sacrée du bouddhisme, tandis que le manteau de paille décrit dans de nombreux haikus évoque l'imaginaire poétique de Bashô. La description constitue un arrangement esthétique propice à l'inspiration. La femme et l'homme barbu composent deux poèmes liés pour capter la beauté éphémère de la scène. Elle saisit sur le vif la succession des événements dans un haiku (« Sur une feuille de lotus/choit l'araignée/je brûle de l'encens »), alors qu'il transforme la fumée en calligraphie dans un *kanshi* (« L'araignée pend immobile, la fumée grave ses tourbillons sur les planches de bambou »).[217] Dans une autre vignette symbolique, des fourmis forment des gouttes d'encre sur un fond blanc.

> « Deux fourmis sortent en rampant d'on ne sait où et l'une d'elles grimpe sur le genou de la femme. Elle semble désemparée, car non seulement aucune récompense ne l'attend au sommet, mais elle ne sait plus comment redescendre. Imperturbable, la femme balaye doucement de ses doigts blancs l'insecte noir au comble de la panique. Renvoyée au sol, la fourmi retrouve par hasard sa compagne sur la bordure du tatami décorée de motifs noirs.[218] »

---

[215] Littéralement, « un brûleur d'encens *Sentoku* » (*Sentoku kôro* 宣徳の香炉). De nombreux objets en cuivre étaient importés de Chine pendant l'ère Edo et portaient l'inscription *Sentoku*. C'est le nom d'une ère chinoise (1426-1435) qui voit l'épanouissement du commerce du cuivre. Cf. TSZ II, « notes », 436.

[216] *Hakuji* 白磁 désigne un type de porcelaine blanche recouverte d'une glaçure transparente et cuite à haute température. Cette porcelaine japonaise est réputée pour sa sobriété et sa finesse.

[217] Nous traduisons. TSZ II, 136.「蓮の葉に蜘蛛下りけり香を焚く」「懸不揺、篆煙遶竹梁」

[218] Nous traduisons. TSZ II, 137.「いずくよりか二疋の蟻が這ひ出して一疋は女の膝の上に攀じ上る。恐らくは戸迷ひをしたものであらう、上がり詰めた上には獲物もなくて下り路をすら失ふた。女は驚ろいた様もなく、うろうろする黒きものを、そと白き指で軽く払ひ落す。落されたる拍子に、はたと他の一疋と**高麗縁**の上で出逢ふ。」

Nous avons glosé le terme *kôraiberi* 高麗縁[219]qui désigne les liserés blancs tissés de chrysanthèmes noirs qui ornent les tatamis dans les pièces de réception. À l'instar de l'araignée qui ajoute la touche finale au tableau en se posant sur le lotus, les fourmis forment des points supplémentaires sur le dessin d'étoffe. Chaque vignette fait se croiser le détail et l'ensemble, les insectes traduisant en des formes changeantes l'idée d'Unité. On peut ainsi comprendre à partir de modèles réduits (une alcôve, un tatami) le fonctionnement de la narration. De même que le *tokonoma* rassemble différents arts (floral, pictural, poétique) pour créer une harmonie, la nouvelle est un espace d'exposition qui exploite les possibilités du motif, ses variations et ses transfigurations. Le tatami évoque une structure tressée semblable à un texte ; et inversement les images du texte s'apparentent aux dessins qui parent les nattes de paille. La nouvelle se lit comme une frise décorative qui va du tout à la partie jusqu'à l'infime détail « fourmi », afin de montrer que chaque unité est contenue dans un ensemble plus vaste. L'illustration proposée par Goyô déploie cette esthétique décorative.[220] L'artiste représente une bordure de tatami verte agrémentée d'une constellation de fourmis. Au centre, la corolle rose d'un chrysanthème est enchâssée dans un anneau de lignes arachnéennes. Cette composition qui concentre les motifs du texte sur une seule page est la parfaite image du récit.

LE TRIPLE ET L'HARMONIE

La narration, qui ne cesse de montrer que la création poétique se réalise dans un ensemble, suit le bavardage décousu ou exalté des trois rêveurs. Une harmonie s'installe sans que le trio fusionne pour autant. Comment la figure du triple s'inscrit-elle dans l'écriture ? Dès l'incipit, que nous citons un peu longuement, les protagonistes apparaissent dans un triptyque :

> « "Moultes belles personnes et moults beaux rêves…", fredonne l'homme barbu par deux ou trois fois avant de se perdre dans ses pensées. Il avait le dos appuyé contre le pilier du *tokonoma*, dans le halo de la lampe. Sur ces mots, il se penche légèrement en avant pour entourer ses genoux de ses deux bras, formant ainsi une montagne pointue. Sous l'arc tranquille de ses sourcils sombres, ses yeux fébriles brillent de la frustration de ne pas parvenir à achever cet élan poétique.

[219] Cf. TSZ II, « notes », p. 436.
[220] Cf. cahier iconographique, figure 13.

> “Il ne peut être décrit, il ne peut être décrit[221]”, répète un homme assis au bord de la véranda, les jambes nonchalamment croisées. Veut-il répondre à l’improvisation en récitant une formule Zen apprise par cœur ? En inclinant son visage rond et imberbe surmonté d’épais cheveux ras, il déclame encore d’une voix forte : “Si c’est un rêve, il ne peut être décrit, il ne peut être décrit, tes efforts sont vains.” Et il éclate de rire, en se retournant vers la femme qui se trouve au centre de la pièce.
>
> Elle fait face au jardin verdoyant. À sa droite, de l’autre côté du faible halo de la lampe dont l’abat-jour en bambou tressé[222] filtre les rayons chauds, il y a les étagères décalées du *tokonoma*.
>
> “Laisse l’artiste en faire un tableau. Laisse la femme étendre la soie sur son métier et en faire la couture”, dit-elle. Alors qu’elle fléchit une jambe sous son *yukata* au fond blanc, son cou-de-pied blanc glisse du coussin rouge sombre où elle est assise dans une position qui dégage un charme d’une sensualité insidieuse.[223] »

Chaque portrait apparaît dans un paragraphe séparé comme s’il était isolé dans un plan différent. L’écrivain déploie au fur et à mesure l’espace de gauche à droite, puis adopte une vue d’ensemble de la pièce japonaise. Les personnages placés en arc de cercle dans la pénombre sont unis par la circularité des regards qu’ils échangent et les phrases poétiques qu’ils composent à tour de rôle. Ils se réduisent à trois figures élémentaires, comme esquissées de quelques coups de pinceau. L’homme barbu devient un triangle aigu et son compagnon un rond lisse, tandis que la femme apparaît en couleurs contrastées comme la beauté d’une estampe. Leurs poses méditatives ou plastiques les rendent à la fois spectateurs du jardin suggéré en hors champ et motifs de trois peintures, comme s’ils étaient disposés dans leur propre alcôve.

---

[221] Cf. TSZ II, « notes », 435. L’expression *egakedomo narazu*「**描けども成らず**」serait une référence à *La Passe sans porte* (*Mumonkan*『無門関』compilé en Chine au XIII[e] par le moine Wumen Huikai), un recueil de *kôan* des maîtres du bouddhisme Zen :「**描不成画不就**赞不及休生受 本来面目没处藏世界坏时果不朽」« **Il ne peut être ni esquissé, ni dépeint**, ni loué : cessez de le chercher. Nul lieu où cacher ce visage originel, qui à la destruction de l’univers, reste intact. » Traduction de Catherine Despeux dans Huikai, *La Passe sans porte*, Points, 2014, p. 132.

[222] *Takekago* 竹籠 signifie littéralement « un panier en bambou tressé », mais comme le « panier » recouvre ici la lampe, il sert en quelque sorte d’abat-jour.

[223] Nous traduisons. TSZ II, 131.「美くしき多くの人の、美くしき多くの夢を……」と髯ある人が二たび三たび微吟して、あとは思案の体である。**灯に写る床柱に**もたれたる直き背の、此時少しく前にかがんで、両手に抱く膝頭に険しき山が出来る。佳句を得て佳句を続ぎ能わざるを恨みてか、黒くゆるやかに引ける眉の下より安からぬ眼の色が光る。

「描けども成らず、描けども成らず」と**椽に**端居して天下晴れて胡坐かけるが繰り返す。兼ねて覚えたる禅語にて即興なれば間に合はすつもりか。剛き髪を五分に刈りて髯貯へぬ丸顔を傾けて「描けども、描けども、夢なれば、描けども、成りがたし」と高らかに誦し了つて、からからと笑ひながら、**室の中なる女**を顧みる。

竹籠に熱き光りを避けて、微かにともすランプを隔てて、**右手に違ひ棚**、前は緑り深き庭に向えるが女である。「画家ならば絵にもしましょ。女ならば絹を枠に張つて、縫ひにとりましょ」と云ひながら、白地の浴衣に片足をそと崩せば、小豆皮の座布団を白き甲が滑り落ちて、なまめかしからぬ程は艶なる居ずまひとなる。

Aucun des trois ne porte de nom, si bien qu'ils s'effacent au profit d'un ensemble et nous évoquent même des personnifications des arts transposés en termes de genres : le masculin incarne la poésie, le féminin, la peinture. L'homme barbu ouvre ainsi un recueil de poèmes chinois sur ses genoux et s'associe à la calligraphie. L'homme sans barbe évoque plutôt l'esprit satirique du *haikai*. La femme est quant à elle assimilée à une tisserande qui peint sur soie. Lorsqu'elle daigne prendre la pose, elle se contorsionne en imitant les « images de belles femmes[224] » en vogue.

> « Quand la femme agite mollement la courbe en soie de son éventail, les cheveux noirs et humides qui ruissellent sur ses épaules s'emmêlent tantôt en nuage d'ombre au gré du souffle d'air, mais, dès qu'ils retombent, ses fins sourcils ressortent dans toute leur beauté radieuse. Les joues roses, comme fardées de poudre de pétales de cerisier, les yeux écarquillés et purs tels les étoiles d'une nuit de printemps, elle dit : "Et si je devenais moi aussi une image ?"[225] »

Les personnages sont associés à différents styles d'écriture et chaque composition poétique comporte trois voix singulières. L'homme barbu s'exprime de manière sentencieuse, l'homme sans barbe verse dans l'humour absurde, tandis que la femme s'enrobe d'un langage sensoriel et décoratif qui traduit verbalement l'idée de Beauté. Ainsi, quand de la musique s'élève de la maison voisine, on distingue sans peine l'intervention de chacun.

> « Un morceau s'étant soudain terminé, on dirait qu'un nouveau commence. Ce n'est pas très bien joué.
>
> "Ils aspirent le miel et crachent les aiguilles !" commente l'un.
>
> "C'est qu'ils nous servent du bifteck fossilisé !" ajoute l'autre.
>
> Quant à la femme, "Si ce sont des fleurs artificielles, il faut brûler de l'encens d'orchidée et de musc.[226]"
>
> Chacun des trois y va de son propre trait d'esprit, mais leurs commentaires sont obscurs.[227] »

---

[224] On appelle *bijinga* 美人画 un thème de l'art japonais. Le mot *bijin* 美人 (« une personne qui représente la beauté ») désigne aussi les hommes durant la période d'Edo, mais est réservé aux femmes à partir de l'ère Meiji. Cf. Miya Mizuta Lippit, *Aesthetic Life, Beauty and Art in Modern Japan, op. cit.,* p. 7.

[225] Nous traduisons. TSZ II, 139.「女は洗へる儘の黒髪を肩に流して、丸張りの絹団扇を軽く揺がせば、折々は鬢のあたりに、そよと乱るる雲の影、収まれば淡き眉の常よりは猶晴れやかに見える。桜の花を砕いて織り込める頬の色に、春の夜の星を宿せる眼を涼しく見張りて「私も画になりましょか」と云ふ。」

[226] *Ranja* 蘭麝 signifie littéralement « parfum d'orchidées et de musc », et désigne par métaphore tout parfum agréable. Cf. TSZ II, « notes », 436.

[227] Nous traduisons. TSZ II, 138.「一曲は疾くにやんで新たなる一曲を始めたと見える。余り旨くはない。「蜜を含んで針を吹く」と一人が評すると「ビステキの化石を食わせるぞ」と一人が云ふ。「造り花なら蘭麝でも焚き込めばなるまい」是は女の申し分だ。三人が三様の解釈をしたが、三様共頗る解しにくい。」

L'enchaînement à bâtons rompus des morceaux de musique se veut une métaphore de la narration qui assemble les moments d'inspiration, d'écoute et de résonance, en imitant la logique ternaire du haiku, ses rythmes courts ou longs (5/7/5). Les personnages improvisent des variations sur un motif, choisissent leurs mots en harmonie ou en décalage avec les accords de leurs voisins. Ils récitent, fredonnent ou marquent le tempo en frappant sur un bol en argent. La pluie, les oiseaux, la mélodie et les éclats de voix transforment la nouvelle en composition sonore. Chaque épiphanie imaginaire est signalée par une sonnerie rythmique – le chant d'un coucou au-dessus d'un temple Zen, un concert de *koto* et de *shakuhachi* qui s'élève de la maison mitoyenne, le son d'une cloche à la porte d'à côté – de sorte que la narration est organisée selon une logique poétique, voire musicale. La nouvelle met donc en abyme un exercice de création collective, l'auteur imitant l'art dialogique des poèmes en chaîne (*renga* 連歌). Alors que la conversation passe d'un thème à l'autre, des fragments d'images s'ébauchent et s'évanouissent, sans qu'aucune ait le temps de se déployer pleinement. Les trois protagonistes rivalisent de bons mots mais se heurtent à l'insaisissable. L'homme sans barbe répète avec dérision le même refrain à la fin de chaque intermède créatif : « Si c'est un rêve, il ne peut être décrit, il ne peut être décrit, tes efforts sont vains ![228] » La figure du triple (qui incarne d'ailleurs la perfection dans le bouddhisme[229]) est une autre forme du tout dans la nouvelle qui renvoie non à l'unité, mais à l'harmonie des sens. Ainsi, lorsque les personnages entendent un couple se séparer dans la pièce voisine, leur audition est colorée. Les voix qui sont « couleur de glycine » (*fuji murasaki* 藤紫), et « écarlate » (*hi* 緋) permettent de traduire la scène invisible en image. Le motif conducteur de la fumée – fumigène (*kayari no kemuri* 蚊遣の煙), encens (*kô no kemuri* 香の煙り), tabac (*hamaki no kemuri* 葉巻の煙) – visualise en une ligne ondoyante cet entrelacement polyphonique :

> « Le brûleur se rallume et trois flots de fumée s'échappent des trois ouvertures du tube. À peine se sont-ils fondus au-dessus du couvercle en une sphère brunâtre qu'une rafale chargée de pluie la dissipe. Quand le vent disperse la fumée avant qu'elle ne s'amoncèle, les trois panaches s'enroulent en trois anneaux autour du

[228] Nous traduisons. TSZ II, 131.「描けども、描けども、夢なれば、描けども、成りがたし」

[229] Le bouddhisme est fondé sur trois socles appelés le « triple joyau », avec Bouddha, Dharma et Sangha. Jean Sadaka remarque que le chiffre 3 exprime la notion d'union et d'harmonie dans la plupart des cultures, dans la mesure où il symbolise la création, la totalité et l'achèvement issue de l'union du 1 et du 2. Cf. Jean Sadaka, *Le Nombre 3, symboles, mythes et caractères*, L'Harmattan, 2017, p. 7 et 22.

cylindre[230] dont la laque noire est éclaboussée d'or et d'argent.[231] »

Le chiffre trois (*mittsu no ana*, *mittsu no kemuri*, *mittsu no wa*) et l'image du cercle (*tama*, *wa*) symbolisent à nouveau l'unité dans la variété. Ces éléments servent à composer une vignette décorative marquée par des couleurs mates (*chairo, kuronuri, makie*) qui s'harmonisent.

Sôseki découpe ainsi « Une nuit » comme une ribambelle de miniatures poétiques qui déclinent le même système symbolique des chiffres (un, trois, cent), des formes (rond, carré) et des couleurs (contraste, ombre et opacité). Les transpositions sensorielles qui vont de l'ouïe à la vue, du son à la couleur, renforcent encore l'unité esthétique du texte.

MISE EN ABYME ET DENSITÉ

Nous venons d'examiner différentes modalités de mise en abyme dans trois compositions. « Élégie » et « Le Bouclier chimérique » sont deux récits sur le thème du regard empêché, dupé ou stupéfié. La réécriture de Tennyson nous présente une tisserande absorbée par son propre chef-d'œuvre qui est la source d'un enchantement, mais aussi d'un enfermement. Dans le récit inspiré du mythe de Méduse, William accède à une « supravision » qui lui permet de se réfugier dans un espace fabuleux et de réaliser un amour impossible. Nous avons commenté dans les versions de Sôseki la richesse de la métaphore spéculaire qui fait de la mimèsis le véritable sujet des récits. Dans « Une nuit », Sôseki cherche également une forme compacte et minimale qui parviendrait à suggérer un univers riche en résonnances dans l'économie d'une esquisse. La nouvelle fait tableau en jouant structurellement sur les notions de détail, de cadre ou d'ensemble, afin d'illustrer une réflexion sur le beau et l'harmonie.

Dans ces trois textes, les reflets, les bordures et les déchirures révèlent le dispositif de l'œuvre et ce qui la circonscrit. L'écrivain produit des compositions

[230] *Tsutsu* 筒 désigne un tube, mais il est précédemment accolé à *kayari* 蚊遣筒 pour désigner le brûleur en céramique. Il pourrait renvoyer à ce récipient de forme cylindrique. Cf. TSZ II, « notes », 436.
[231] Nous traduisons. TSZ II, 134.「火をつけ直した蚊遣の煙が、筒に穿てる**三つの穴**を洩れて**三つの煙**となる。三つの煙りが蓋の上に塊まつて**茶色の球**が出来ると思ふと、雨を帯びた風が颯と来て吹き散らす。塊まらぬ間に吹かるるときには**三つの煙り**が**三つの輪**を描いて、**黒塗に蒔絵を散らした**筒の周囲を遶る。」

discontinues, synthétiques ou inachevées annonçant les récits brefs d'Akutagawa[232]. « Élégie », « Le Bouclier chimérique » et « Une nuit » nous semblent respectivement répondre à un idéal de saturation, de dilatation ou de fragmentation. Ces trois principes ne sont pas sans rappeler des formes poétiques pratiquées par Sôseki, le poème chinois, le poème en vers libre et le haiku. Mais nous avons montré que l'écrivain mène ce travail sur la densité littéraire en s'inspirant aussi des procédés picturaux et des métaphores visuelles : miroirs, longues-vues et autres lunettes[233] servent d'outils analogiques pour décrire des modes d'augmentation ou de condensation. La question du réglage de la vue rejoint alors celle de l'efficacité de l'expression. Les images picturales disparaissent dans les deux dernières nouvelles du recueil, mais nous supposons que Sôseki explore autrement les thèmes de l'artifice et de la fascination.

[232] Akutagawa Ryûnosuke 芥川龍之介 (1892-1927) est un des principaux disciples de Sôseki. Auteur de nouvelles, il esquisse la possibilité d'un récit sans intrigue qui tirerait sa valeur de la seule force de son esprit poétique. Voir notamment Karatani Kôjin, *Nihon kindai bungaku no kigen*, *op. cit.*, p. 217-239. Et Marie-Noëlle Beauvieux, *Littéraire, trop littéraire : des compositions fragmentaires d'Akutagawa Ryûnosuke*, *op. cit.*, p. 7-17.

[233] Dans *Les Fondements philosophiques des Belles Lettres* (1907), Sôseki utilise aussi la métaphore des jumelles (*sôgankyô*) pour définir le type d'effet qu'induit une technique d'écriture : « La phrase de Shakespeare [*uneasy lies the head that wears a crown*] semble réduire d'un côté le temps, de l'autre l'espace, et y exhibe en même temps, de manière éclatante, une durée qui se prolonge et un espace de vaste dimension. La vision est troublée, tout à fait comme lorsqu'on regarde à l'œil nu un point éloigné. Mais une fois que l'on a chaussé des jumelles, une chose énorme prend une dimension plus réduite. C'est plus esthétique et cela laisse une très forte empreinte. Celui qui ajuste ces jumelles à notre vue, c'est Shakespeare. » Cf. Natsume Sôseki, *Conférences sur le Japon de l'ère Meiji*, traduction d'Olivier Jamet, *op. cit.*, p. 149.

3) ILLUSION ET IMAGINATION

« Échos illusoires du luth » (*Koto no sorane*「琴の空音」) et « Le Goût en héritage » (*Shumi no iden*「趣味の遺伝」) explorent l'ambiguïté des sensations et la nature des émotions. Ces deux nouvelles qui ont pour toile de fond la guerre russo-japonaise (1904-1905) traitent d'amours transcendant les lois logiques de l'espace et du temps. Elles peuvent être lues comme des satires de l'obsession pour les sciences et la parapsychologie[234] du début du XX[e] siècle. Sôseki met en fiction les pratiques d'hypnose ou de télépathie dans des récits qui raillent l'occidentalisation en marche. Ces textes rappellent à Tsukamoto Toshiaki[235] l'esprit fantaisiste d'Edo et les histoires de fantômes de l'Angleterre victorienne, tandis que leur part d'absurde nous évoque le *rakugo* 落語[236] (« historiettes comiques »).

Nous allons vérifier que Sôseki joue d'un art de conter afin d'illustrer ses idées sur l'émotion et l'effet de fascination. Dans ses *Théories littéraires*, il appréhende la façon dont une œuvre peut produire de « l'illusion » (*genwaku* 幻惑) et examine les formes de l'intensité esthétique, en intégrant les propositions de la psychologie expérimentale de James à une pensée de la littérature. [237] Il reprend sa métaphore de la conscience comme une vague pour modéliser la lecture en une succession « d'images mentales[238] » à netteté variable. Il passe en revue divers facteurs émotionnels, au

---

[234] L'ère Meiji est une époque d'innovations scientifiques qui s'accompagnent d'un engouement pour le spiritisme, le mesmérisme et la psychanalyse naissante. Les phénomènes surnaturels sont alors attribués à une activité trop intense du cerveau ou à des maladies nerveuses. Sôseki met en fiction ces croyances modernes dans les deux nouvelles examinées. Il se moque également du magnétisme dans *Je suis un chat* qu'il écrit en même temps : le narrateur félin prétend lire dans les pensées de son maître à chaque fois que ses caresses lui procurent une décharge électrique. Cf. Kanda Shôko, « Kagaku to iu shinkô », dans *Sôseki bungaku no reimei*, *op. cit.*, p. 168-172.

[235] Cf. Tsukamoto Toshiaki, *Sôseki to eibungaku*, *op. cit.*, p. 541.

[236] Le *rakugo* est une forme de divertissement populaire : un conteur assis seul sur la scène raconte une histoire qui se termine sur une chute comique. Le récit se présente souvent sous la forme d'un dialogue entre plusieurs personnages dont le conteur suggère les voix en changeant d'intonation. Cf. Anne Bayard-Sakai, *La Parole comme art : le rakugo japonais*, L'Harmattan, 1992. Grand amateur de *rakugo*, Sôseki fréquente avec Shiki dans sa jeunesse les *yose* où les conteurs se donnaient en spectacle.

[237] TSZ XIV, 27-40.

[238] Dans ses *Théories littéraires*, Sôseki emploie les mots « impression » (*inshô* 印象), « idée » (*kannen* 観念) et « image mentale » (*shinzô* 心像) afin de décrire l'activité d'imagination pendant la lecture. Cette dernière notion a beaucoup intéressé les philosophes et les psychologues qui comprennent l'image mentale comme l'objet élémentaire dans les stratégies d'élaboration de la connaissance. Mais nous nous en tenons ici aux réflexions des théoriciens de la littérature sur l'imaginaire et la visualité. Wolfgang Iser affirme que l'image mentale « n'est pas un matériel dans la conscience, mais une certaine façon qu'a la conscience de s'ouvrir à l'objet. […] L'imagination visuelle n'implique donc pas l'impression

premier rang desquels les sensations, en accordant la primauté à la vision (*shikaku* 視覚) et à l'audition (*chôkaku* 聴覚). Les phénomènes surnaturels (*chôshizen* 超自然) qui suscitent des émotions fortes lui semblent aussi des thèmes de choix :

> « Celui qui affirme que le surnaturel, sujet intéressant, quoiqu'irrationnel, n'est pas un matériau littéraire valable à l'ère des lumières confond la littérature et les sciences. Il oublie que le principal critère de la littérature est l'émotion et non la raison : pour donner une image, on ne pèse pas un liquide sur une balance.[239] »

Les deux nouvelles illustrent cette différence en dévoilant une dimension sensible et mystérieuse que la science ne peut expliquer. Notre interprétation sera centrée sur l'art de l'effet littéraire et l'expérience de la lecture, son plaisir ou son rejet. Nous allons d'abord observer la circulation de l'affect à travers diverses pratiques de la parole dans « Échos illusoires du luth », puis nous examinerons le pouvoir schématisant de l'imagination dans « Le Goût en héritage ».

A) « ÉCHOS ILLUSOIRES DU LUTH »

« Échos illusoires du luth » aborde le rapport entre sciences et superstitions. Yasuo 靖雄, le narrateur autodiégétique[240], se targue d'être un diplômé en droit à la raison inébranlable. Tard dans la soirée, il rend visite à un ami qui tente de prouver l'existence des fantômes du point de vue de la psychologie. Tsuda Makata 津田真方 lui raconte le mystère entourant le décès de sa cousine : son mari, un lieutenant parti en Mandchourie, aurait aperçu le reflet de sa femme dans un miroir de poche[241] au

---

des objets dans notre sensation. Il ne s'agit pas non plus d'une vision optique au sens propre du mot, mais bien d'une tentative de se représenter ce que l'on ne peut jamais voir en tant que tel. » Cf. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, *op. cit.*, p. 248. Plus récemment, Gilles Thérien souligne que la production des représentations mentales durant la lecture repose sur la formation de simulacres sensibles. L'auteur stimule l'imagination du lecteur grâce à des éléments descriptifs et des embrayeurs sensoriels qui déterminent la forme que revêt « la rencontre intime des images qui habitent le lecteur et des mots du texte ». Cf. Gilles Thérien, « Les images sous les mots », dans B. Gervais et R. Bouvet (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Presses de l'Université du Québec, (2000) 2007, p. 205. Le dispositif textuel peut ainsi instaurer les conditions d'une quasi-perception, ce que Ricœur nomme « voir comme » assurant « la jonction entre le sens verbal et la plénitude imagière. » Cf. Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Le Seuil, (1975) 1997, p. 270.

[239] TSZ XIV,129.「もしそれ、感興あれども不合理なるを似て開明の今日文学の一要素たる値なしと云ふは、これ科学と文学と両者を混同したるものなり。吾人が文学に持つ要素は理性にあらずして感情にありと云ふ義を忘却せるものにして、例へば尺度を以て液体を量らんと試みるの類なるべし。」

[240] Pour utiliser la terminologie de Gérard Genette dans *Discours du récit*, Seuil, (1972) 2007, p. 227.

[241] Dans l'ordre du recueil, la nouvelle fait suite et écho au « Bouclier chimérique » : le miroir de poche est une réplique prosaïque du miroir magique de William. L'auteur s'inspire sans doute de la

moment précis de sa mort. Or, elle lui avait promis que son âme voyagerait aussi loin qu'il le faudrait pour le revoir. Yasuo se montre sceptique, mais Tsuda soutient que les sciences attestent de la réalité objective de la télépathie : « Il semble bien que, même lorsque les cellules du cerveau de deux individus sont très éloignées l'une de l'autre, elles restent en contact affectif, comme s'il s'était produit une réaction chimique…[242] » (24)[243] Soudain oppressé, Yasuo se met à croire que la mort guette sa fiancée qui a pris froid. Un bonze a en effet raconté à sa servante, « une grand-mère à l'ancienne » (旧弊な婆さん), que son récent déménagement allait attirer le malheur sur une jeune femme.

Quand Yasuo prend congé de Tsuda et rentre chez lui, son parcours est semé de mauvais présages : des cerisiers dépouillés par une averse de printemps, le carillon inquiétant d'une cloche, le cercueil d'un nouveau-né qu'on porte au tombeau, un panneau de signalisation équivoque, une lueur sanglante qui sombre au fond d'un ravin, les hurlements lugubres d'un chien… La focalisation interne favorise les procédés de distorsion des sensations. La nuit étend son halo sombre et la pluie qui ouate les sons achève de troubler l'entendement de Yasuo. Il est d'ailleurs symbolique que son chemin commence devant « l'institut des sourds et des aveugles » (*môa gakkô* 盲唖学校). Yasuo passe la nuit sur le qui-vive, à éluder une menace invisible. Dès le lever du jour, il visite sa belle-famille et découvre que sa fiancée se porte comme un charme. Rassuré, il se rend chez le barbier pour se « rafraîchir la tête » et entend une fable satirique à propos d'un *tanuki*[244] qui utilise l'hypnose pour duper les humains. L'inquiétude nocturne est dissipée et le texte s'achève sur un fou rire contagieux :

> « Les rires de Tsuyuko – argentés –, les rires de la vieille femme – du laiton –, les miens – du cuivre – se fondirent harmonieusement. C'était comme si toute la gaieté d'un printemps universel avait fleuri dans ma modeste maisonnette au loyer mensuel de sept yens et demi.[245] » (55)

---

photographie spirite qui affirme capturer les esprits sous forme de halos évanescents. Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten, op. cit.*, p. 534.

[242] TSZ II, 103.「遠い距離に於いてある人の脳の細胞と、他の人の細胞が感じて一種の化学的変化を起すと……」

[243] Nous utilisons la traduction d'Hélène Morita. Chaque citation sera suivie d'un numéro de page entre parenthèses qui renvoie à la version poche de 2021. Nous modifions les passages entre crochets afin de mieux commenter des choix d'expression. Voir *supra* l'avertissement, p. 5.

[244] Cette créature du folklore japonais ressemble à un blaireau malicieux, mais est capable de prendre n'importe quelle apparence pour duper les humains. Dans la nouvelle, le *tanuki* nous semble être l'image du conteur qui sait captiver l'imagination de son auditoire.

[245] TSZ II, 127.「露子の銀の様な笑ひ声と、婆さんの真鍮の様な笑ひ声と、余の銅の様な笑ひ声が調和して天下の春を七円五十銭の借家に集めた程陽気である。」

Sôseki s'inspire selon Tsukamoto Toshiaki[246] de plusieurs anecdotes de l'ouvrage *The Book of Dreams and Ghosts* (1897) d'Andrew Lang[247], comme celle de Lord Brougham qui revoit en rêve un ami à l'instant de son décès, ou celle des chiens sensibles aux spectres. Il reprend également les images d'un poème de Wordsworth dans lequel le poète observe la lune se coucher tel un signe de la mort prochaine de sa bien-aimée. Yasuo remarque encore que le récit de Tsuda ressemble à une histoire de fantômes de Hayashiya Shôzô 林屋正蔵 (1781-1842), un célèbre conteur japonais de la fin du XIX[e]. Comment la figure du conteur s'inscrit-elle dans la narration et comment oriente-t-elle l'écriture vers l'expression de la perception auditive ?

INTONATIONS

Comme écrite à haute voix, la nouvelle est composée pour une grande part de dialogues et de récits parlés qui évoquent le *rakugo*. Le narrateur est avant tout un auditeur qui écoute une suite d'histoires allant de la superstition (la servante) à la psychologie (Tsuda) en passant par la satire (le barbier).[248] Le texte peut même être envisagé comme une tentative d'inclure différents registres de la parole dans l'écriture qui légitime la fiction.[249] Ainsi, dans le récit de Tsuda, la lettre du lieutenant est un témoignage fort – car « aucun homme pris dans une occupation aussi sérieuse que la guerre, où chaque jour il risque sa peau, n'enverrait chez lui un courrier aussi irresponsable et mensonger ![250] » (23) – qui entraîne une série de malentendus

[246] Cf. Tsukamoto Toshiaki, « Koto no sorane », dans *Sôseki to eibungaku*, *op. cit.*, p. 287-315.
[247] Andrew Lang (1844-1912) est un écrivain écossais qui travaillait sur le folklore et les récits extraordinaires. Sôseki note dans son journal avoir dévoré en deux jours *The Book of Dreams and Ghosts*, un recueil d'histoires de fantômes. Cf. Tsukamoto Toshiaki, « Kagami no naka no "wraith" », dans *Sôseki to eibungaku*, *op. cit.*, p. 298-302. Sôseki cite aussi cet ouvrage dans *Choses dont je me souviens* (*Omoidasu koto nado*『思い出すことなど』1910) et remarque : « Je n'ai pas la mauvaise foi de prétendre nier l'existence du surnaturel et je me suis toujours cru investi du pouvoir de rencontrer des fantômes. Dans mon sang circulent encore les superstitions de mes ancêtres. » Cf. Natsume Sôseki, *Choses dont je me souviens*, trad. Élisabeth Suetsugu, Picquier, 2005, p. 96.
[248] On retrouve la même structure narrative dans *À l'équinoxe et l'au-delà* (*Higan sugi made*『彼岸過迄』1912) composé d'une série de récits plus ou moins reliés par le jeune diplômé qui les écoute.
[249] Les premiers textes de Sôseki comme *Je suis un chat* et « Échos illusoires du luth » incluent plusieurs registres de parole sous forme de dialogues ou de contes. Selon James Fuji, cette polyphonie interroge l'unité de la prose japonaise moderne à la première personne. Cf. James Fuji, *Complicit Fictions – The Subject in the Modern Japanese Prose Narrative*, Berkeley: University of California Press, 1993, p. 112.
[250] Cette exclamation est ironique : les histoires de fantôme et de clairvoyance prolifèrent dans les journaux à la même époque au Japon. Des voyants donnent des nouvelles du front et l'hypnose entre dans les pratiques médicales. Cf. Daniel O'Neill, *Ghostly Feelings in Meiji and Early Taisho Literature*, thèse de doctorat, sous la direction d'Edwin McClellan, Yale University, 2002, p. 94-95.

propagés par divers relais, jusqu'à la publication du récit de Yasuo dans un essai académique.

La nouvelle peut être lue comme un démantèlement rationnel de l'imaginaire, le but étant de susciter un sens critique. En effet, une tension s'établit entre des passages d'intensité émotionnelle et des moments de dérision. Nous pensons pour notre part que la relation d'ironie et de contrepoint entre les prises de parole successives met en avant un art de raconter et de semer le trouble semblable à une forme d'hypnose raffinée. Comme le souligne Yasuo, le discours scientifique repose sur la neutralité de son énonciation et la légitimité de celui qui l'énonce. Or, Sôseki fait tout pour qu'aucune parole ne soit d'autorité, en introduisant de la fiction dans chaque récit emboîté. Il situe l'écriture littéraire du côté des émotions qui ont raison de la lucidité et des sciences nouvelles, puisque le texte se clôt sur un rire complice, comme lors d'une performance de lecture collective.

La suggestion verbale, les pouvoirs évocateurs de l'ouïe[251] et les dangers de l'illusion nous semblent donc les sujets principaux de la nouvelle qui souligne la façon dont la littérature engage l'imagination. Le texte peut être envisagé comme un espace de transmission imaginaire où chacun joue plusieurs rôles. Yasuo remarque que Tsuda s'exprime comme un « raconteur » (*hanashika* 噺家). Lui-même se place en position d'auditeur, car « les choses marchent toujours au mieux dès qu'il est évident que l'un veut parler et l'autre écouter. C'est aussi naturel que de l'eau qui coule le long d'une pente.[252] » (21) Son aptitude à écouter, mise en scène de diverses manières, fait de lui un spectateur crédule, malgré sa profession qui lui accorde un gage de sérieux. De même que les paroles de son épouse reviennent en force tournoyer dans la tête du

[251] Sôseki avait conscience des effets du son sur le cerveau. Matsumoto Matatarô 松本亦太郎 (1865-1943), l'un de ses collègues psychologues à l'Université impériale de Tôkyô, publie dès 1897 ses recherches sur la localisation sonore. Cf. Michael Bourdaghs, *A Fictional Commons*, Durham: Duke University Press, 2021, p. 32. Sôseki associe souvent les troubles auditifs à des pathologies. Dans un court texte, « Bruits étranges » (*Henna oto*「変な音」publié le 19 juillet 1911 dans le journal *Asahi*), l'écrivain croit entendre la nuit le grattement insolite d'une râpe dans l'hôpital où il se repose. (Texte traduit par Élisabeth Suetsugu dans Natsume Sôseki, *Une journée de début d'automne*, *op. cit.*, p. 77-88.) Le processus d'interprétation des cinq sens est aussi altéré dans *Et puis* (*Sorekara*『それから』publié dans le journal *Asahi* du 27 juin au 14 octobre 1909), roman qui suggère la montée d'une folie à l'intérieur d'une conscience. Le héros passe par plusieurs degrés d'éveil, marqués par une hyperacuité sensorielle, le vif des couleurs et l'intensité des sons, qui finissent en une déflagration dans la conclusion.

[252] TSZ II, 97.「話したい、聞きたいと事がきまれば訳はない。漢水は依然として西南に流れるのが千古の法則だ。」

lieutenant qui a « la sensation que son cerveau est brûlé comme par un fer à repasser[253] » (23), la voix de Tsuda transperce jusqu'aux nerfs l'esprit de Yasuo.

> « Il n'est pas impossible qu'une voix perçante, même modulée en une tonalité grave, vous glace les os. J'eus l'impression que c'était comme si un point noir, pas plus gros que la pupille d'un œil, avait brusquement frappé un ciel jusqu'alors pur et transparent. Ce point noir pourra ensuite disparaître et même se dissoudre totalement. Mais j'avais l'impression que rien ne m'assurait qu'il ne se transformerait pas en une tempête de vent comme il en souffle à Mukoyama.[254] » (16)

Yasuo tente d'expliquer l'effet hypnotique de la voix de Tsuda en termes graphiques. Le point noir pourrait être un point de suspension laissé par un pinceau comme la pupille (*hitomi* 瞳) d'un œil écarquillé. Ce point calligraphique illustre la façon dont l'écriture fait voir et entendre sur le plan métaphorique, en suscitant des images mentales. L'évocation de la tempête (*mukoyama oroshi*[255]) traduit ainsi l'intonation montante dans la suite du récit. L'avertissement de Tsuda (« Fais attention ! ») ne cesse de se propager en échos inquiets et ambigus : une cloche alerte, un panneau interpelle (« Vous qui désirez rester en vie, soyez vigilants ! »), un agent de police met en garde (« Attention, ça pourrait mal tourner ! »). Chaque son ou signe marque la persistance de la menace dans l'esprit du personnage. La narration développe un système d'autosuggestion qui culmine en hystérie lorsque Yasuo écoute dans son lit les hurlements d'un chien et croit que l'ombre de sa lampe s'anime par scintillement. Ainsi, la voix grave de Tsuda enfle comme le chuchotement puissant du vent, se mue en alarme, en cri, et à la fin, en rire qui permet d'évacuer l'excès de tension nerveuse. Les postures de la voix qui monte, descend et s'enfouit au creux de l'oreille sont très détaillées (sont utilisés des verbes comme *sakebu* 叫ぶ, *hoeru* 吠える, *donaru* 怒鳴る, *hankyô suru* 反響する, *warau* 笑う, etc.). Nous supposons que l'auteur imite cet art de captiver l'auditeur par des effets d'intonation et de rythme qu'est le *rakugo*. Comment ces modulations invisibles sont-elles « figurées » par l'écriture ?

---

[253] TSZ II, 98.「焼小手で脳味噌をじゅっと焚かれたような心持だと手紙に書いてある。」

[254] TSZ II, 96.「**低くても透る声**は骨に答へるのであらう。**碧瑠璃の大空**に**瞳程な黒き点**をはたと打たれた様な心持ちである。消えて失せるか、溶けて流れるか、**武庫山卸し**にならぬとも限らぬ。」

[255] *Mukoyama oroshi* 武庫山卸し signifie « le vent qui descend du mont Muko ». Sôseki emprunte cette expression à une pièce de nô, *Funa benkei*『船弁慶』(« Benkei à la barque »). Cf. TSZ II, « notes », 431.

MODULATIONS

Tout au long du récit, Sôseki privilégie le couple montée-descente. L'espace horizontal coudoie le vertical en pentes raides et dangereuses, si bien que la trajectoire de Yasuo ne cesse de décrire des vagues marquant les points d'orgue de sa conscience et les moments forts du texte. Son champ perceptif se révèle aussi un agencement de flux et d'ondes, formes visuelles de la persistance et de l'intensité. La cloche inaugure ce parcours métaphorique :

> « Soudain me parvint le tintement d'une cloche qui vibrait dans le ciel tranquille en dessinant comme des vagues à travers la nuit. Il était donc onze heures. J'ignore qui a inventé le dispositif des cloches qui sonnent les heures. Jusqu'alors, jamais je n'avais remarqué la sonorité si particulière de celle-ci. À présent que je l'écoutais avec attention, je découvris qu'elle résonnait fort étrangement. Un son unique qui se décomposait en multiples réverbérations, comme un gâteau de riz glutineux très compact que l'on aurait déchiré en lambeaux. Le son principal une fois désintégré, on aurait pu croire qu'il s'était dissous. Mais alors que le tintement s'amoindrissait, ses échos se mêlaient au tintement qui suivait. L'accord s'amplifiait, puis de nouveau s'amincissait avec naturel, devenant aussi ténu que la pointe d'un pinceau.[256] » (26)

Des images traversent l'esprit de Yasuo comme s'il était en plein rêve. Il distingue chaque vague individuellement, au diapason de son rythme cardiaque. C'est dans la synesthésie que s'éprouve l'intensité : la description décompose le son en ondes visuelles puis s'implante dans le toucher (émiettement du bruit) et dans le corps qui frisonne. La métaphore de la pointe du pinceau souligne à quel point le son est ténu. Mais le pinceau est également une synecdoque de l'écriture qui suggère sa capacité à susciter des associations imaginaires, voire à se rapprocher du dessin. Images graphiques et auditives ne cessent de correspondre dans la suite du récit. Quand Yasuo passe par un quartier de plaisir désert, il croise un cortège funèbre. À l'incertitude des formes et des contours se joignent des voix désincarnées qui méditent sur la fragilité de la vie. Le décalage de la vision et de l'ouïe crée un dédoublement étrange : le cortège frôle deux fois Yasuo qui perçoit sa réalité physique puis son écho

[256] TSZ II, 104.「どこで撞く鐘だか、**夜の中に波を描いて**、静かな空をうねりながら来る。十一時だなと思ふ。時の鐘は誰が発明したものか知らん。今迄は気がつかなかつたが注意して聴いて見ると妙な響である。一つ音が**粘り強い餅を引き千切つた様に**幾つにも割れてくる。割れたから縁が絶えたかと思ふと細くなつて、次の音に繋がる。繋がつて太くなつたかと思ふと、又**筆の穂の様に**自然と細くなる。」

virtuel. Les présences humaines sont ainsi changées en spectres sonores ou en lumières fantômes, comme à la pente des Chrétiens, un ravin d'argile rouge qui prend la dimension d'un purgatoire biblique :

> « À mi-pente environ sur la colline de Myôgadani en face de moi, j'aperçus un feu, brillant et rouge. Je ne savais pas s'il était déjà là avant que je le remarque, ou bien s'il s'était brusquement allumé au moment où j'avais levé la tête. En tout cas, je le distinguai parfaitement au travers du rideau de pluie. Je le fixais, songeant que c'était peut-être un réverbère à gaz installé à l'entrée d'une demeure bourgeoise, quand le feu se mit à osciller. Il dodelinait de la même façon que le vent d'automne agite les lampions de la Fête des Morts. Je demeurai interdit, me demandant ce que pouvait bien être ce feu, quand il commença à se déplacer en dessinant des ondulations vers le haut puis vers le bas – comme une vague qui se déroulerait à travers les ténèbres et la pluie. […] Cette flamme rouge, vivace, pareille à un fil amenuisé à une extrémité, me remémora à la seconde ma fiancée.[257] » (31)

Ici, la lampe d'un policier invisible décrit dans l'obscurité des ondulations fantastiques qui donnent des palpitations à Yasuo. Cette lueur se réduit à un point rouge hypnotique qui se balance tel un pendule (autre méthode de suggestion visuelle) avant de tracer un fil sanguin qui matérialise sous ses yeux la ligne de vie de sa fiancée. Ainsi, le personnage traverse un paysage intérieur, symbolique, chargé de sons et de dessins. Même lorsqu'il se réfugie chez lui, les oscillations bruitées résonnent en formant des rondes d'ombre et de lumière.

> « L'aboiement d'un chien, en règle générale, est un son qui vibre en ligne droite, un peu comme si on frappait régulièrement sur des rondins proprement taillés à la hache. Mais le hurlement que je percevais ne possédait pas une structure aussi simple. Cette voix avait une amplitude sujette à toutes sortes de modifications : elle épousait parfois des courbes, enfermait des rondeurs. Elle prenait naissance telle la lueur minuscule d'une bougie puis s'étoffait progressivement ; après quoi, elle s'affaiblissait à la manière d'une mèche dont l'huile s'épuisait, menaçait de s'éteindre.[258] » (37)

---

[257] TSZ II, 108.「茗荷谷の坂の中途に当る位な所に**赤い鮮かな火**が見える。前から見えて居たのか顔をあげる途端に見えだしたのか判然しないが、兎に角雨を透してよく見える。或は屋敷の門口に立ててある瓦斯灯ではないかと思つて見て居ると、**其火がゆらりゆらりと盆灯籠の秋風に揺られる具合に動いた**。何だらうと見て居ると今度は其火が雨と闇の中を**波の様に縫つて上から下へ動いて**来る。(省略)此赤い、鮮かな、**尾の消える縄に似た**火は余をして慥かに余が未来の細君を咄嗟の際に思ひ出さしめたのである。」

[258] TSZ II, 114.「普通犬の鳴き声というものは、後も先も**鉈刀で打ち切つた槙雑木を長く継いだ直線的**の声である。今聞く**唸り声**はそんなに簡単な無造作の者ではない。声の幅に絶えざる変化があつて、**曲りが見えて、丸みを帯びて居る**。**蝋燭の灯の細き**より始まつて次第に福やかに広がつて又**油の尽きた灯心の花**と漸次に消えて行く。」

Les figures précédentes (feu, ligne, courbe, pleins et déliés) se combinent en un « dessin » complexe au point d'orgue du texte. Les phrases s'allongent à mesure que se déroule une spirale imaginaire et rythmique. Le spectre sonore s'élargit et ne rend plus seulement compte d'une propagation modulée, mais d'un déploiement circulaire qui symbolise un système de pensée dont le personnage ne peut plus se défaire. L'image du feu sert à traduire la montée de la tension dramatique qui vire au grotesque, l'excès d'intensité tragique pouvant faire rire : « forcez une voix joyeuse à prendre un ton lugubre, vous obtiendrez cet aboiement insolite.[259] » Les hurlements s'épuisent, mais quand Yasuo ferme les yeux, des spectres colorés défilent sous ses paupières en éclairant le principe de la persistance rétinienne, image fantôme.

« Échos illusoires du luth » illustre le pouvoir de séduction du son qui résonne avec une puissance inattendue dans la nuit et inspire un crescendo de sensations irréelles. [260] Le titre de la nouvelle, *Koto no sorane* interroge d'ailleurs les affinités entre l'audition et le surnaturel. En effet, le terme *sorane* 空音[261] renvoie à une voix feinte ou des bruits imaginaires, tandis que le *koto* 琴 [262] évoque l'onirique. Sôseki envisage la manière dont l'ouïe fait intervenir un sens intérieur, identifiable à l'imagination qui établit des correspondances entre le son et le dessin au niveau de la perception elle-même. Des schémas de lignes, de courbes et de lumières submerge l'esprit du personnage. L'auteur parvient à une description expressive et symbolique qui se passe de la peinture pour poser directement l'équivalence entre l'écriture et le graphique. Le « visuel » se trouve ainsi transféré du plan sensoriel au plan poétique.

B) « LE GOÛT EN HÉRITAGE »

« Le Goût en héritage » clôt le recueil et établit le trait d'union avec l'œuvre romanesque. Composée d'une soixantaine de pages et de trois chapitres, la « novella »

[259] *Idem.*「陽気な声を無理に圧迫して陰欝にしたのが此遠吠である。」

[260] Goyô illustre le thème de l'écho en disposant dans une composition symétrique deux chiens noirs dont les hurlements se prolongent en arabesques enflammées. Cf. cahier iconographique, figure 15.

[261] Cf. Kitahara Yasuo (dir.), *Meikyô kokugo jiten, op. cit.*, p. 1011.

[262] Le *koto* est un instrument qui connote souvent l'art et le fantastique chez Sôseki. Dans la vignette « L'Incendie » (*Kaji*「火事」publié le 8 février 1909 dans le journal *Asahi*), le narrateur rêve d'un grand brasier dont il cherche après les traces en ville : « À l'endroit où je pensais que le feu s'était déclaré, je ne vis qu'une suite de jolies haies vives de cryptomères, et, de l'une d'elles, parvint à mon oreille le son presque imperceptible d'un *koto*. » Cf. Natsume Sôseki, « L'incendie », dans *Petits contes de printemps*, traduction d'Élisabeth Suetsugu, *op. cit.*, p. 84.

pourrait passer pour une ébauche de court roman si l'auteur n'ironisait pas sur son absence d'intrigue. Cette deuxième parodie de témoignage académique interroge la médiation du passé et la contagion de l'émotion, toujours dans le contexte de la guerre russo-japonaise.

Le narrateur autodiégétique est un professeur anonyme qui a rendez-vous dans une gare. Il tombe sur un attroupement de familles et de curieux venus accueillir des soldats de retour de Mandchourie. Pris dans la ferveur générale, il observe une mère retrouver avec effusion son fils. Ce jeune lieutenant lui évoque son ami Kawakami Kô 河上浩 qui a servi de chair à canon lors du siège de Port Arthur[263] quelques mois plus tôt. Ce premier jeu de ressemblance entraîne une chaîne de coïncidences et motive une étrange enquête. Ému, le narrateur décide de se rendre au cimetière où il croise une belle jeune femme venue fleurir la tombe de Kô. Il cherche à découvrir son identité en visitant la mère de Kô qui lui remet le journal du défunt. Ce dernier y rapporte avoir croisé dans un bureau de poste une beauté dont il est tombé amoureux au premier regard. Le narrateur est frappé d'une intuition : les ancêtres de Kô et de l'inconnue du cimetière s'aimaient et ils ont légué cette prédisposition à leurs enfants. En s'inspirant des théories de l'évolution (*shinkaron* 進化論) en vogue[264], le professeur entend prouver que les émotions sont transmises sur plusieurs générations et rationaliser le coup de foudre en un amour « revenant ». Le titre de la nouvelle, *Shumi*[265] *no iden*[266], désigne

[263] La guerre russo-japonaise (février 1904 – septembre 1905) se joue à Port-Arthur, la plus importante base navale russe en Asie. La victoire du Japon est complète, mais le siège de Port-Arthur est un carnage qui coûte la vie à 60 mille hommes. Cf. Maurice Pinguet, *La Mort volontaire au Japon*, *op. cit.*, p. 233.
[264] Sôseki est inspiré par la théorie évolutionniste de Herbert Spencer (1820-1903) qui affirme dans *Principles of Psychology: The Feelings* (1855) que les attractions énigmatiques sont des héritages culturels (« there would seem to be some sort of ghostly remembrance in first loves »). Sôseki lit aussi le sociologue français Gustave Le Bon (1841-1931) qui avance l'idée de la contagion mentale dans son analyse de la psychologie des foules. Cf. Tsukamoto Toshiaki, « Shinkaron ni okeru iden », dans *Sôseki to eibungaku*, *op. cit.*, p. 501.
[265] *Shumi* 趣味 est un néologisme introduit à l'ère Meiji. Ce terme polysémique est employé de diverses façons par les écrivains de l'époque, pour signifier « l'intérêt », « le goût », « le charme » ou la « sensibilité ». À la fin de l'ère Meiji, la notion de *shumi* est également liée à celle d'avancement culturel : avoir bon goût devient une preuve de civilisation et d'identité nationale. Il est ensuite question de développer et de promouvoir un « goût japonais » (*Nihon shumi*) en Asie. Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten*, *op.cit.*, p. 754. Dans une lettre du 14 février 1906 à Morita Sôhei, Sôseki explique qu'il emploie *shumi* dans sa nouvelle pour désigner « l'amour entre un homme et une femme » (*danjo sôai*). Cf. TSZ XXII, 466.「趣味の遺伝といふ趣味は**男女相愛**するといふ趣味の意味です。」
[266] *Iden* 遺伝 signifie « les liens de parenté », « l'héritage » ou « l'hérédité ». Sôseki n'emploie pas cette notion en lien avec le déterminisme naturaliste, mais avec le concept bouddhique d'*inga* 因果 (« cause-effet ») qui désigne la rétribution des actes et le fonctionnement du karma. Le professeur hésite ainsi

ainsi une préférence héritée d'une génération antérieure. Le titre renvoie aussi à la circulation de l'affect à plus grande échelle, car le professeur élabore l'idée d'une sensibilité partagée au niveau collectif. Les processus de répétition et de contagion sont le noyau du texte qui interroge l'efficace quasi surnaturelle des émotions. Nous allons voir comment cette « puissance » est neutralisée au cours du récit.

SENTIMENTS

En dépit de la minceur des événements, le texte donne une impression de densité générée par les pensées du narrateur, un docteur (*hakase* 博士) qui se réfugie dans l'étude et le détachement. Ce dernier est poussé par l'ennui à un bavardage qui cache mal son sentiment d'échec vis-à-vis des « grands hommes » (*idai na otoko* 偉大な男) comme le soldat Kô. Relégué au statut de spectateur, il expérimente à distance l'amour et la guerre en mobilisant l'intellect ou l'humour. Il expose ses idées de façon académique, afin de dérouler un récit logique, quitte à couvrir ses lacunes par des sauts de l'imagination. Mais au cours de ce récit, des images et des moments d'émotion forte apportent au raisonnement un surcroît de vivacité. Ainsi, la nouvelle s'ouvre sur le théâtre imaginaire du narrateur qui rejoue le carnage de Port Arthur :

> « Le temps peut rendre fou – même les dieux. Du plus profond des nuages, une voix hurla : "Que les hommes s'exterminent ! Que des chiens affamés soient lâchés !" La voix ébranla la mer du Japon, retentit jusqu'aux confins de la Mandchourie. Comme en écho instantané à ces ordres, ensemble, Japonais et Russes édifièrent un gigantesque abattoir sur les plaines immenses de la Mandchourie septentrionale. Alors, surgissant du fin fond de ces étendues démesurées, des cohortes innombrables des chiens féroces, semblables à des balles à quatre pattes qui auraient été tirées en même temps, furent projetées en l'air, cisaillant le vent nauséabond dans tous les sens.[267] » (57) [268]

Tsukamoto Toshiaki indique que cette imagerie grotesque est inspirée de l'esquisse poétique *Gwin King of Norwat* de William Blake, elle-même basée sur le

entre une explication spirituelle et rationnelle des répétitions étranges qu'il observe. Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten, op. cit.*, p. 392 et 485.

[267] TSZ II, 185.「陽気の所為で神も気違になる。「人を屠りて餓えたる犬を救へ」と雲の裡より叫ぶ声が、逆しまに日本海を撼かして満洲の果迄響き渡つた時、日人と露人ははつと応へて百里に余る一大屠場を朔北の野に開いた。すると渺々たる平原の尽くる下より、眼にあまるの群が、腥き風を横に截り縦に裂いて、四つ足の銃丸を一度に打ち出した様に飛んで来た。」

[268] Nous utilisons la traduction d'Hélène Morita. Chaque citation sera suivie d'un numéro de page entre parenthèses qui renvoie à la version poche de 2021. Voir *supra* l'avertissement, p. 5.

sixième chant de *La Divine comédie* de Dante dans lequel apparaît Cerbère.[269] Elle révèle moins l'aspect cru du carnage que le degré d'érudition du narrateur. Comme au spectacle, il s'émeut de l'héroïsme de Kô dans les tranchées mandchouriennes et applaudit son courage. Son désir de sensations fortes est encore satisfait quand, pris dans un mouvement de foule à la gare de Shinbashi[270], il se laisse gagner par la liesse au point de verser des larmes inexpliquées au passage du général Nogi[271] :

> « Si quelqu'un peut percevoir et sentir en même temps la sincérité de plusieurs dizaines d'hommes, que dis-je, de plusieurs centaines, de plusieurs milliers, de plusieurs dizaines de milliers d'hommes, alors seulement ce sentiment de sublime s'élève jusqu'au sommet des cieux. Les larmes fraîches que je versai à la vue du général n'étaient-elles pas la réaction de mon misérable corps touchant à la conscience suprême ?[272] » (68)

À la voix divine qui ordonnait aux chiens correspond le rugissement de la foule. Le professeur décrit les corps qui se déplacent ensemble et l'euphorie qui se propage en vagues irrésistibles. Il remarque que la pure émotion partagée peut déclencher un effet d'entraînement très puissant, voire la formation d'un sentiment de communauté nationale, symbolisé par l'image d'une mère serrant son fils dans ses bras. Ce moment d'hypnose collective l'amène à verser des larmes de patriotisme alors qu'il s'opposait un peu plus tôt à la guerre. Après cet abandon à la sensibilité, il échappe à l'agitation et se rend au cimetière pour méditer sur la sensation même de tranquillité. La lumière réfractée par le feuillage ondoyant d'un ginkgo lui inspire de nouveau une réflexion sur le mouvement et l'effet de réverbération :

> « Entre leur départ de la branche et leur arrivée sur la terre, parfois tournées vers le soleil, parfois protégées de la lumière, les feuilles se parent de toutes sortes de

---

[269] Cf. Tsukamoto Toshiaki, « Sensô no imêji », dans *Sôseki to eibungaku*, *op. cit.*, p. 495–499. « Cerbère, bête cruelle et de forme monstrueuse, avec trois gueules aboie contre ceux qui sont là submergés. Il déchire les esprits, les écorche, et les dépèce. » (Dante, 1321) « The God of War is drunk with blood; /The earth doth faint and fall; /The stench of blood makes sick the heavens; /Ghosts glut the throat of hell! » (Blake, 1783)

[270] Keith Vincent interprète cette scène comme le retour de la violence et de la barbarie au cœur même de la modernité de Meiji, symbolisée par la gare de Shinbashi, centre du réseau de transport de Tôkyô. Selon lui, la nouvelle serait une critique de la guerre russo-japonaise. Cf. Keith Vincent, *Two-Timing Modernity: Homosocial Narrative in Modern Japanese Fiction*, *op. cit.*, p. 127.

[271] Le général Nogi Maresuke 乃木希典 (1849-1912) est une figure éminente des campagnes militaires du Japon en Chine et en Russie. Sôseki met plusieurs fois en scène ce personnage historique : dans « Le Goût en héritage », c'est un héros national qui revient couvert d'honneurs du siège de Port-Arthur, tandis que *Kokoro* mentionne le suicide du général déchu en 1912. Voir *infra* chapitre 3, p. 227.

[272] TSZ II, 192.「耳を傾けて数十人、数百人、数千数万人の**誠**を一度に聴き得たる時に此**崇高の感**は始めて無上絶大の玄境に入る。余が将軍を見て流した**涼しい涙**は此玄境の反応だらう。」

> teintes différentes. Les variations lumineuses qui les touchent n'affectent en rien leur dégringolade nonchalante. Cette débâcle étincelante s'accomplit avec une grâce et une opulence telle que les feuilles, dirait-on, jouent à faire durer leur vol le plus longtemps possible. C'était bien là la véritable tranquillité – car il est faux de considérer que la tranquillité est absence de mouvement.[273] » (93)

La description parvient à générer un effet flou, chatoyant, comme en plein soleil. Cette technique peut être qualifiée d'impressionniste, mais le terme est à comprendre dans un cadre psychologique. L'attention est attirée sur l'infime mouvement qui déclenche des vibrations sensibles et vivantes. La théorie de la transmission est ainsi déplacée sur le plan visuel : une seule feuille suffit à agiter l'arbre entier. L'image du ginkgo qui s'effeuille imperceptiblement est une tentative de conceptualiser le phénomène de propagation et de rechercher une vérité métaphysique plus grande. Mais les nerfs et la curiosité du narrateur sont de nouveau mis à l'épreuve par l'apparition de la mystérieuse inconnue.

> « Quand j'avais aperçu cette jeune fille debout sur un arrière-fond de bambous, ma réaction n'avait pas été en contradiction avec les émotions ressenties au préalable. Au contraire, ces émotions s'étaient approfondies lorsque j'avais ensuite fait volte-face et que je l'avais vue sous une pluie de feuilles d'or, à moitié tournée vers moi. [Le vieux temple bouddhique] et ses tablettes dégradées, le ginkgo fantôme et les pins immuables, l'alignement des pierres tombales et le désordre de leurs noms posthumes de tailles si dissemblables, ces tombeaux morts et la jeune fille dont la beauté évoquait une fleur : toutes ces images s'étaient comme fondues et mêlées en un seul flot harmonieux ; mes nerfs me communiquaient une sensation de plénitude parfaite.[274] » (102)

Cette scène riche de symboles poétiques produit un effet tableau.[275] La jeune fille somptueusement vêtue et le décor sobre du cimetière offrent un contraste si frappant qu'on dirait deux plans de réalité différents. Le narrateur lui-même parle d'un

---

[273] TSZ II, 209-210.「枝を離れて地に着く迄の間に**或は日に向ひ或は日に背いて色々な光を放つ。色々に変り**はするものの急ぐ景色もなく、至つて豊かに、至つてしとやかに降つて来る。だから見て居ると落つるのではない、空中を揺曳して遊んで居る様に思はれる。**閑静である。凡てのものの動かぬのが一番閑静だと思ふのは間違つて居る。**」

[274] TSZ II, 215.「此情緒は藪を後ろにすつくりと立つた女の上に、余の眼が注がれた時に毫も矛盾の感を与へなかつたのみならず、落葉の中に振り返る姿を眺めた瞬間に於いて、**却つて一層の深きを加へた**。古伽藍と剥げた額、化銀杏と動かぬ松、錯落と列ぶ石塔——死したる人の名を彫む死したる石塔と、花の様な佳人とが**融和して一団の気と流れて円熟無礙の一種の感動を余の神経に伝へた**のである。」

[275] Liliane Louvel définit l'effet tableau comme la forme la plus diluée et subjective du pictural dans l'écriture. L'effet tableau ne convoque pas une référence précise, mais se manifeste par une écriture visuelle, « le personnage inscrivant fugitivement l'impression esthétique dans le texte. » Cf. Liliane Louvel, *Texte/Image, op. cit.*, p. 34.

collage : « comme si on avait découpé la vitrine [du grand magasin Mitsukoshi] pour l'accrocher dans un vieil ermitage.[276] » Le professeur tente de déconstruire le plaisir visuel que lui inspire la jeune fille dans une longue parenthèse sur les effets esthétiques : plus le contraste (*taishô* 対照) est appuyé et plus l'image a de force émotive, alors que l'harmonisation (*yûwa* 融和) des opposés neutralise l'affect.[277] Il prend pour exemple les interludes comiques qui servent à accroître la tragédie dans la pièce Macbeth. La métaphore théâtrale (art de l'émotion par excellence) structure d'ailleurs la nouvelle où le narrateur passe facilement du rire aux larmes en évoquant l'amour et l'héroïsme. Cette digression théorique invite à lire la scène comme un artifice littéraire. La jeune fille atténue ou amplifie le sentiment de tristesse à un point « effroyable » (*osoroshii* 恐ろしい). L'intensité tient à la superposition, mais aussi à la fusion des deux plans, puisque la femme décrite en termes de couleurs froides se fond esthétiquement dans le paysage de tombes et d'arbres morts. Il y a en outre coïncidence parfaite entre la rencontre au cimetière et le moment du décès de Kô, un an auparavant. Quand le narrateur en prend conscience, la vision des sabres affûtés s'harmonise avec le ciel d'automne paisible dans son esprit. Le cimetière est ainsi changé en lieu symbolique qui réunit les lignées et les destinées par-delà le temps.

NEUTRALITÉ

La visite au cimetière agit comme un rituel de purification durant lequel l'impact visuel et affectif des scènes de guerre est neutralisé. Le spectacle des chiens enragés et des héros de l'Histoire en marche cède la place à une vision de douceur et de beauté. L'apparition de la jeune femme menace de faire basculer le discours scientifique (étude de la cause) vers l'esthétique (l'étude de l'effet). Mais une fois ses esprits recouverts, le professeur adopte une approche critique pour refouler tout ce qui relève du registre de la subjectivité ou des affects. [278] Il entreprend de rétablir par la logique une histoire des sentiments :

[276] TSZ II, 214.「三越陳列場の断片を切り抜いて落柿舎の物干竿へかけた様なものだ。」

[277] Dans ses *Théories littéraires*, Sôseki examine deux techniques pour augmenter l'effet esthétique : « le contraste » (*taichihô* 対置法) et « l'harmonisation » (*chôwahô* 調和法). Cf. TSZ XIV, p. 332-350.

[278] Daniel Poch lit la nouvelle de Sôseki comme une satire des fictions sentimentales et politiques de la fin de l'ère Meiji. Cf. Daniel Poch, *Licentious Fictions*, Columbia University Press, 2020, 179-208.

> « Dans les temps anciens, on appelait ces phénomènes [*inga*[279]]. Mais aujourd'hui, dans notre XX^e siècle civilisé, nous ne nous satisfaisons plus d'expliquer tel ou tel événement par suite d'une cause préexistante. La seule façon moderne de rendre compte de phénomènes aussi dramatiques ou fantastiques, tels que je les ai décrits plus haut, c'est l'hérédité.[280] » (127)

Le professeur associe le lexique bouddhique à une nouvelle notion scientifique afin de confirmer son hypothèse et de relier l'inconnue à la mère de Kô. Il renoue ainsi les multiples fils de l'histoire : en retraçant un amour « héréditaire » remontant à l'époque d'Edo, le narrateur rétablit la liaison avec le passé ; et en présentant les deux femmes qui auraient pu devenir mère et fille grâce aux liens du mariage, il répare une famille déchirée par la guerre. Le temps linéaire du récit, interrompu par des répétitions et des retours en arrière, est également restauré dans un développement chronologique. Le professeur se défend pourtant de produire une fiction. Dans sa quête de neutralité, il hésite entre curiosité, détachement et émotivité — ce qu'il appelle l'attitude du détective (*tanteiteki* 探偵的), du chercheur (*gakushateki* 学者的) ou de l'écrivain (*sakushateki* 作者的).[281] Il éprouve au début de la nouvelle une profonde affection pour son ami décédé. « N'étais-je pas en plein roman ? » se demande-t-il alors que s'effacent au cimetière les frontières du réel et de la fiction. Puis il passe d'un état de sympathie (*dôjôteki taido* 同情的態度) à la froideur (*reitan* 冷淡). Les larmes de la mère de Kô le laissent de marbre quand il lui rend visite. Sa propre insensibilité le surprend : « J'ai toujours crié haut et fort que les détectives étaient la lie de la société. Et pourtant j'enquêtais comme si j'avais ce métier dans le sang.[282] » Vers la fin du récit, le professeur parvient à transformer son indiscrétion en souci des faits et de la vérité. Au moment de rendre ses conclusions, il expose le mystère telle une équation :

> « Comme je l'ai déjà dit, je ne suis pas un homme de lettres. Si je l'étais, je me mettrais dès à présent à faire la preuve de mon talent mais mon travail exigeant de

[279] *Inga* 因果 (« cause-effet ») est une notion essentielle du bouddhisme : tout acte, bon ou mauvais, produit tôt ou tard sa juste rétribution ; tout bonheur ou malheur est le résultat d'une action antérieure.
[280] TSZ II, 234.「昔はこんな現象を因果と称へて居た。然し二十世紀の文明は此因を極めなければ承知しない。しかもこんな芝居的夢幻的現象の因を極めるのは遺伝によるより外に仕様はなからうと思ふ。」
[281] Dans son essai *Sôsakuka no taido*『創作家の態度』(« L'attitude du créateur », publié en avril 1908 dans *Hototogisu*), Sôseki suppose que la différence entre réalité et fiction ne tient pas à la nature même du récit mais à la posture mentale adoptée par l'auteur. En tournant en dérision les attitudes du détective et du scientifique, il met à distance l'obsession des naturalistes pour la vérité. Cf. TSZ XVI, 161.
[282] TSZ II, 224.「全く冷静な好奇獣とも称すべき代物に化して居た。探偵ほど劣等な家業は又とあるまいと自分にも思ひ、人にも宣言して憚からなかつた自分が、純然たる探偵的態度を以て事物に対するに至つた。」

moi que je me consacre à lire et à réfléchir, je n'ai pas le loisir de développer cette histoire au point de lui donner la forme d'un roman. À la gare de Shinbashi, j'ai assisté au retour triomphal de nos soldats. L'émotion que j'ai alors ressentie m'a fait penser à mon ami Kô. J'ai fait ensuite cette rencontre troublante au temple Jakkô-in. En réfléchissant au sens profond de ce phénomène sur des bases scientifiques, j'ai réussi à lui trouver une explication plausible. Si les lecteurs sont aptes à saisir [cette progression], j'estime que la conclusion arrive à point nommé.[283] » (140)

Les changements de tons et de discours au cours du récit soulignent différentes formes d'expression et de transmission. Alors que les premiers chapitres mentionnent la poésie, le théâtre et la peinture — les « médiums » de l'émotion — le dernier chapitre évoque le texte imprimé, « médium » froid et neutre. Le professeur ne cesse de pointer en quoi son style rationnel se distingue de la plume littéraire. Mais ses affirmations souvent contradictoires, hypocrites ou mensongères, ne font que mieux ressortir ses qualités d'écrivain. Il n'arrête pas d'apostropher son lecteur, de lui expliquer des effets psychologiques ou esthétiques, de l'inviter à réfléchir sur la nature et la valeur de ce qu'il est en train de lire.

« Mes lecteurs vont sans doute se dire qu'il leur est difficile d'avaler pareille folie. Certains vont rire, s'écrier que voilà encore une belle invention d'écrivain… La vérité est pourtant la vérité, même si elle est mensonge. Ecrivain ou pas, ce que j'ai noté plus haut, ce ne sont que des faits. Et si vous voulez émettre une objection contre ce mauvais écrivain, laissez-moi vous rétorquer : je ne suis pas un écrivain ! Je suis un savant, qui vit dans un quartier de savants.[284] » (105)

« Le Goût en héritage » est un texte parodique. Derrière une façade prétendument sérieuse, le professeur cherche à divertir : il n'est pas immunisé contre les émotions. À la fin du récit, il verse d'ailleurs des « larmes pures et fraîches » (*kiyoki suzushiki namida* 清き涼しき涙) quand il voit la jeune fille et la mère de Kô réunies. [285]

[283] TSZ II, 244.「**文士ではない**。文士なら是からが大に腕前を見せるところだが、余は学問読書を専一にする身分だから、こんな**小説めいた事を長々しくかいて居るひまがない**。新橋で軍隊の歓迎を見て、其感慨から浩さんの事を追想して、夫から寂光院の不思議な現象に逢つて其現象が学問上から考へて相当の説明がつくと云ふ道行きが読者の心に合点出来れば此一篇の主意は済んだのである。」

[284] TSZ II, 215.「斯んな無理を聞かせられる**読者**は定めて承知すまい。これは**文士の嘘言**だと笑ふ者さへあらう。**然し事実はうそでも事実である**。文士だらうが不文士だらうが書いた事は書いた通り懸価のないところをかいたのである。**もし文士がわるければ断つて置く**。余は文士ではない、西片町に住む学者だ。」

[285] Cette fin n'est pas sans rappeler les chaudes larmes de Guenièvre dans « Élégie », de même que les éclats de rire printaniers dans « Échos illusoires du luth » évoquent la symphonie du bouclier. Les parallèles formels entre ces quatre nouvelles soulignent le thème de l'émotion et ses ressorts dramatiques dans le domaine de la fiction. La métaphore théâtrale qui est filée dans le recueil se cristallise dans le roman *Coquelicot* (1907) qui se termine par une réflexion sur la nature de la comédie et la tragédie, les deux pôles essentiels de l'émotion.

Cet ultime moment de tendresse et de réconfort prime sur le raisonnement, car « ces larmes sont incompréhensibles pour un professeur.[286] » Dans un dernier revirement, le narrateur admet que la science seule ne peut rendre compte de la puissance des émotions, parfois contradictoires, mais qui n'en sont alors que plus intenses. Ses larmes[287] sont l'effet d'une sympathie « fraîche », une expression oxymorique qui traduit sa volonté de libérer un chagrin contenu sans pour autant s'abandonner à l'emprise du spectacle, au mélodrame, voire à la propagande.[288]

L'EFFET ET L'ÉMOTION

Dans « Échos illusoires du luth » et « Le Goût en héritage », Sôseki explore la puissance de la parole et de l'image, ainsi que les modes complexes de la transmission littéraire. Les deux nouvelles se terminent sur des épiphanies complémentaires (le rire et les larmes) qui marquent le triomphe de l'émotion. Le fantastique a beau être nié, la narration a beau être tenue à distance, les personnages sont envoûtés malgré eux par des situations incertaines où l'emportent la sensibilité et l'imagination. Les deux récits qui lèvent un voile sur la vérité de l'illusion, soulignent l'artifice littéraire et invitent à apprécier le talent de l'écrivain. Sôseki met en scène deux alter ego qui analysent les mécanismes de l'effet esthétique avec une précision savante. Il attribue à cette influence suggestive un potentiel à la fois négatif et positif. Le lecteur peut se laisser submerger par l'expérience forte ou cultiver une distance critique, selon une dialectique qui rappelle l'attitude du spectateur face au tableau dans les autres nouvelles du recueil. Sôseki distingue deux dimensions de l'imagination : la projection de fantasmes impliquant une conscience fascinée qui se laisse aller aux réactions

[286] TSZ II, 246.「博士は何も知らぬらしい。」

[287] Dans son article « Shaseibun »「写生文」(publié le 20 janvier 1907 dans le *Yomiuri shinbun* 読売新聞), Sôseki prend l'image des larmes pour expliquer la médiation de l'affect dans la fiction : l'écrivain est comme un parent qui conserve sa stabilité émotionnelle face à un enfant en pleurs : « Il y a une grande différence entre décrire une personne qui pleure en partageant sa tristesse, et observer quelqu'un en proie aux larmes sans en verser soi-même : si le sujet est le même, l'esprit est différent. » (Nous traduisons.) Cf. TSZ XVI, 48.「自分が泣きながら、泣く人の事を叙述するのと われは泣かずして、泣く人を覗いているのとは記叙の題目そのものは同じでもその精神は大変違う。」

[288] Selon Daniel O'Neill, le véritable thème de la nouvelle n'est pas l'intrigue amoureuse, mais la construction d'un sentiment de communauté nationale entre le subjectif et le normatif. « Given that Sôseki wrote these stories around the time of the Russo-Japanese war, in which group affects and their manipulation were at stake, we can view this work not as entertaining escape into mysticism, but rather as encouraging a critical engagement with these questions. » Cf. Daniel O'Neill, *Ghostly Feelings in Meiji and Early Taisho Literature*, *op. cit.*, p. 105.

sensibles (« Échos illusoires du luth »), et la conscience critique qui permet de formuler des hypothèses et revêt une valeur heuristique (« Le Goût en héritage »). L'auteur démontre dans les deux cas l'importance de l'émotion, de la croyance et du plaisir esthétique dans le jeu de la représentation littéraire.

LE DÉTOURNEMENT DE LA PEINTURE

Face à l'hégémonie des longs romans, le recueil *Entre le ciel et la terre* peut paraître mineur et même marginal dans l'œuvre de Sôseki. Pourtant l'étendue des curiosités et des savoirs qui s'y manifestent méritait qu'on s'y arrête dans ce premier chapitre. Nous avons tenté de faire le lien entre l'élaboration de l'esthétique de l'auteur et les partages disciplinaires de son époque. Recomposées au cœur de son imaginaire, l'art et la science lui fournissent une méthode et lui apportent des techniques qu'il a incorporées dans ses premiers écrits.

Le modèle du musée (montage de citations, de styles et de temporalités) est d'abord structurant dans les nouvelles londoniennes et arthuriennes qui témoignent de la résonance de l'iconographie victorienne. Le tableau sert de maillon à l'imagination et Sôseki hésite d'une nouvelle à l'autre entre la magie du spectacle et des machines, ou la suspension du temps dans la peinture. Dans « La Tour de Londres » et « Le Musée Carlyle », la succession de tableaux vivants transforme ainsi le musée en théâtre fin de siècle qui procède par cadrages et saccades. Ce modèle narratif est récupéré dans « Élégie » et « Le Bouclier chimérique » dont les toiles préraphaélites forment une matrice fantasmatique, semblable aux images du rêve.

Sôseki fait alors entrer des formes picturales dans la configuration même du récit. Il recherche tantôt ce qui est réduit et dense, sur le modèle du tableau, tantôt ce qui est spéculaire et illimité, sur le modèle du miroir. Ces deux types d'agencement narratif visent à mimer la compacité de la peinture par des emboîtements réflexifs. Exemplaire à cet égard, « Une nuit » est une miniature poétique qui remet en cause le statut de la littérature comme un art du temps et de la continuité. Sôseki montre que l'écrivain peut imiter les stratégies de la peinture pour produire des effets similaires de découpage, de condensation ou de fascination.

Le visuel est détourné de ses origines picturales pour devenir proprement littéraire dans « Échos illusoires du luth » et « Le Goût en héritage ». Sôseki interroge dans ces nouvelles parodiques la circulation des émotions et la façon dont celles-ci influent sur les mécanismes de la fiction. L'enjeu est de faire surgir l'apparition ou de déployer le pouvoir schématisant de l'imagination, en donnant un aspect figuratif aux phénomènes et aux idées. Les deux récits donnent ainsi forme à la perception et à

l'expérience esthétique dans le langage en mobilisant d'autres indices de figurabilité que la transposition d'art.

Nous avons ainsi décrit dans le recueil *Entre le ciel et la terre* un « détournement du pictural[289] » : la transposition dans l'écriture des procédés de la peinture aboutit à la création de dispositifs textuels nouveaux, mais l'intérêt de Sôseki se déplace du tableau vers l'artifice, les jeux de reflets et d'illusion, autrement dit, les pratiques visuelles qui permettent de produire de l'efficace. L'image plastique n'est que le premier maillon d'une réflexion littéraire sur l'imaginaire, l'émotion, l'art de la séduction ou de la manipulation. L'écrivain en arrive à une caractérisation plus poétique de l'image, comme effet de lecture déclenché par divers moyens stylistiques (figures du cadre, de la fascination et de la synesthésie). Son objectif est de restituer la force d'apparition du tableau et du cinématographe, des sensations fausses ou pathologiques, voire même des visions intérieures. Ce faisant, Sôseki oriente son style vers davantage d'opacité sensible et explore la puissance d'évocation du langage.

Le second chapitre, qui porte sur le dispositif descriptif qu'est le paysage, sera consacré à l'expérience spatiale et la perception visuelle dans les premiers et derniers romans de l'auteur.

[289] Nous empruntons cette expression à Sophie Bertho qui examine la fonction de la peinture dans la *Recherche* : « J'en revenais toujours à ce fascinant *détournement* opéré par Proust, soumettant la peinture aux exigences de sa narration et, j'insiste sur ce point, sans considération d'ordre pictural, historique ou religieux, laissant les rênes à l'imagination créatrice. » Cf. Sophie Bertho, *La Peinture selon Proust*, Classiques Garnier, 2021, p. 16.

II. PAYSAGE ET DESCRIPTION
— OREILLER D'HERBE, LE MINEUR, LE VOYAGEUR

> « Quand un seul coup de pinceau parvient à rendre avec habileté le cœur d'un paysage, il suffit à évoquer une image vivace et fascinante à l'esprit. Faire voir aux lecteurs la pluie de printemps ou le clair de lune, illustrer les caractéristiques essentielles, c'est-à-dire le cœur d'une scène, de façon intrigante, c'est là que réside tout l'art de l'écrivain.[1] »
>
> Sôseki, *Shizen o utsusu bunshô*「自然を写す文章」(« Sur la prose décrivant la nature »), 1906.

La figuration de l'espace joue un rôle fondamental dans les textes de Sôseki. [2] Au-delà d'un emplacement d'une scène d'action ou d'un moteur narratif, il s'agit de l'expression d'un imaginaire, comme en témoignent les fréquentes évocations de paysages dans son œuvre. Des premiers journaux poétiques[3] aux longs romans, les motifs paysagers sont souvent associés au thème du voyage ou du tourisme. Les personnages empruntent le train pour se rendre en province admirer des paysages aux multiples connotations culturelles. Sôseki hérite en effet de plusieurs influences esthétiques qui déterminent sa vision de la nature : la poésie chinoise et la peinture de lettrés, le romantisme anglais, les théories de Ruskin[4] et les toiles de Turner.[5]

Le paysage est un sujet très riche qui a été abordé de multiples manières, en géographie, philosophie, histoire de l'art ou architecture. Nous nous basons ici sur la définition d'Anne Cauquelin qui suggère que le paysage est un équivalent construit de

---

[1] Nous traduisons cet extrait d'un article que Sôseki publie le 1er novembre 1906 dans la revue *Shinsei* 新声 (« Voix nouvelle »). Cf. TSZ XXV, 227.「一寸一刷毛でよいからその風景の中心になる部分を、すツと巧みになすつたやうなものが非常に面白い、目に浮ぶやうに見える。五月雨の景にしろ、月夜の景にしろ、その中の主要なる部分——といふよりは中心點を讀者に示して、それで非常に面白味があるといふやうに書くのは、文學者の手際であらうとおもふ。」

[2] Voir les essais de Maeda Ai 前田愛 (1931-1987), fondateur au Japon des études sur la spatialité littéraire (*kûkan-ron* 空間論), qui s'est intéressé de près aux configurations symboliques de l'espace urbain chez Sôseki. Cf. Maeda Ai, *Toshi kûkan no naka no bungaku*, Chikuma shobô, (1989) 1992.

[3] Les occasions de voyager vers d'autres régions ne manquent pas à Sôseki dans sa jeunesse. Il profite de ces excursions pour écrire des journaux poétiques qu'il fait lire à ses amis. Voir la biographie, p. 309.

[4] Célèbre critique d'art, John Ruskin (1819-1900) prend parti pour Turner et les Préraphaélites. Il porte un grand intérêt au paysage et plaide pour un naturalisme transfiguré par l'impression sensible.

[5] Cf. Ikeda Mikiko, *Natsume Sôseki : me wa shiru tôzai no ji*, *op. cit.*, p. 418-440.

la nature, celle-ci ne pouvant être perçue qu'à travers son tableau, c'est-à-dire sa mise en forme artistique.[6] Cette définition préalable étant posée, nous supposons que le paysage n'est pas seulement un grand thème de l'œuvre de Sôseki, mais aussi un opérateur descriptif qui croise « une structure du regard » et « une structure textuelle ».[7] Dans quelle mesure ses paysages de mots permettent-ils à l'écrivain d'inventer un langage figuratif et d'interroger diverses conceptions du réalisme ? Pour répondre à cette question principale, nous commencerons par éclaircir comment la notion de « paysage » devient un point névralgique du nouvel ordre culturel de Meiji.

LES PAYSAGES D'ÉCRIVAINS

La critique japonaise a déjà souligné la centralité des notions de « nature[8] » (*shizen* 自然) et de « paysage[9] » (*fûkei* 風景) dans les discours esthétiques de Meiji. Ces mots dont l'usage et les connotations sont en pleine fluctuation au début du XX[e] siècle traduisent un changement de paradigme culturel. Dans un essai devenu incontournable sur les origines de la littérature moderne, Karatani Kôjin[10] 柄谷行人 explique que ce qui entraîne la découverte du paysage (*fûkei no hakken* 風景の発見) – opposé aux sites célèbres (*meisho* 名所) ou au paysage de style chinois (*sansui-ga* 山水画) – est la révolution philosophique déclenchée par l'importation de la peinture occidentale (*yôga* 洋画) dans les années 1890. Selon lui, le paysage naîtrait au Japon avec les nouvelles

[6] Anne Cauquelin souligne que c'est la formation culturelle et notamment artistique du regard qui configure la nature en paysage : « Le paysage est un ensemble de valeurs ordonnées dans une vision. » Cf. Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Presses universitaires de France, 2013, p. 12.

[7] Cf. Aurélie Gendrat Claudel, *Le Paysage, « fenêtre ouverte » sur le roman. Le cas de l'Italie romantique*, Presses Paris-Sorbonne, 2007, p. 16-17.

[8] Le japonais offre une plus grande variété de mots que le français pour exprimer la nature. Mais autour des années 1900, cette terminologie complexe est réduite au seul mot standard *shizen*. Ce terme d'origine chinoise qui désignait déjà les « montagnes, fleuves et végétaux » sert à traduire le concept occidental de « nature » en tant qu'environnement extérieur à l'homme. Il est également utilisé comme adjectif ou expression adverbiale, afin de désigner le naturel et la spontanéité, en opposition à ce qui est artificiel ou fabriqué par les hommes. Cf. Aike Rots, « Shizen », dans Philippe Bonnin (dir.), *Vocabulaire de la spatialité japonaise*, CNRS éditions, p. 444-446.

[9] Il existe également une profusion de mots en japonais pour dire le paysage en tant qu'il est un type de « vue » et non un genre pictural, parmi lesquels *fûkei* 風景, *fûkô* 風光, *keshiki* 景色, *keikan* 景観, *chôbo* 眺望, *tenbô* 展望, *nagame* 眺め et *miharashi* 見晴らし.

[10] Karatani Kôjin commence sa carrière en publiant une série d'essais sur Sôseki et Ôgai dans les années 70, avant de prendre part aux mouvements poststructuralistes et postmodernistes des années 90. Selon lui, une rupture esthétique a lieu entre les XVIII[e] et XIX[e] siècles au Japon. Il soutient que les thèmes de la littérature moderne comme le paysage, l'intériorité, la maladie ou l'enfance ne sont pas des concepts neutres et intemporels, mais des produits spécifiques de la modernité. Cf. Karatani Kôjin, *Nihon kindai bungaku no kigen*, Iwanami, (1980) 2004.

structures de la perception qu'introduit la perspective occidentale, qui est plus qu'un dispositif pictural, une façon de penser le monde, le visible et l'intériorité.

> « Mon hypothèse est que la notion de *fûkei* s'est développée au Japon durant la seconde décennie de Meiji. Bien sûr, les paysages existaient bien avant qu'on les découvre. Mais le paysage en tant que *fûkei* [c'est-à-dire tableau structuré par la perspective occidentale qui opère une rupture entre nature et sujet] n'apparaît pas [dans le système philosophique japonais] avant les années 1890, et c'est seulement quand on aborde le problème dans ce sens qu'on peut saisir toutes les implications théoriques de cette découverte du paysage.[11] »

Avant l'ère Meiji, les représentations naturelles étaient basées non pas sur l'observation objective du monde extérieur, mais sur des archétypes anciens, comme les paysages associés aux saisons (*fûbutsu* 風物) dans l'imaginaire collectif. Il faut attendre « la découverte de l'intériorité » (*naimen no hakken* 内面の発見), c'est-à-dire d'une conscience subjective capable de transcrire ce qui se trouve sous ses yeux, pour que le paysage sorte du domaine conceptuel et devienne une réalité sensible. Selon Karatani, cette évolution serait liée à un changement de modèle (de l'hégémonie de la référence chinoise à l'influence occidentale) et à l'apparition des logiques de la « tradition » et de la « modernité » qui renvoient une diversité de procédés dans un passé indifférencié. Nakajima Kunihiko 中島国彦 remarque également que la nouvelle vogue de la peinture occidentale et la pratique du plein air contribuent à rapprocher les artistes des impressions quotidiennes :

> « En se libérant des registres esthétiques, les Japonais découvrirent progressivement la nature en tant qu'environnement vivant et familier. Je considère la mode de l'aquarelle qui s'affirme au Japon autour des années 1900 comme un élément déterminant dans cette transformation du rapport de l'homme au paysage. C'est en se mettant à l'aquarelle que les Japonais reprirent conscience que de tels paysages s'étendaient sous leurs yeux.[12] »

---

[11] Nous traduisons. Les passages entre crochets sont des ajouts de notre part. Cf. Karatani, « Fûkei no hakken », dans *Nihon kindai bungaku no kigen, op. cit.*, p. 17.「私の考えでは、〈風景〉が日本で見出されたのは明治 20 年代である。むろん見出されるまでもなく、風景はあったというべきかもしれない。しかし、風景としての風景はそれ以前には存在しなかったのであり、そう考えるときにのみ、〈風景の発見〉がいかに重層的な意味をはらむかをみることができるのである。」

[12] Nous traduisons. Cf. Nakajima Kunihiko, « Kindai shôsetsu no naka no fûkei », *Cahiers du CEEJA*, nº 1, 2004, p. 75-76.「人々はそうした規範にとらわれずに、**身近な生きた自然**を少しずつ発見していくようになるのです。わたくしは、1900 年前語から顕著になる水彩画の流行を、風景と人間をつなげるもののひとつとして、大事なものと考えています。いざ水彩画を試みようとして、そうした風景が**目の前に**広がっていたことに、あらためて気づいたのでしょう。」

Le développement urbain entraîne à la même période une vague de nostalgie pour la campagne et la promotion des voyages.[13] Les artistes se lancent dans des tournées de croquis (*shasei ryokô* 写生旅行) en province et réalisent sur le vif des œuvres au crayon et à l'aquarelle.[14] Nombreux sont les écrivains à imiter la pratique du paysage pris sur le motif, comme Tokutomi Roka 徳冨蘆花 (1868-1927) dans *Shizen to jinsei*『自然と人生』(« La Nature et la vie », 1900) ou Kunikida Doppo 国木田独歩 (1871-1908) qui propose dans *Musashino*『武蔵野』 (« La Plaine de Musashi », 1898) une série de descriptions de la campagne proche de Tôkyô.[15] Ces « portraits de pays » jouent selon Julia Thomas[16] un grand rôle dans la construction d'une identité nationale. Dès 1894, le géographe Shiga Shigetaka 志賀重昂 (1863-1927) exalte la beauté des montagnes japonaises dans *Nihon fûkei ron*『日本風景論』[17] (« Essai sur le paysage du Japon »), mélange d'art, de science et de patriotisme.[18]

Tandis que la représentation de la nature s'impose comme un genre littéraire à part entière, les métaphores empruntées aux arts visuels (peinture et photographie principalement) se généralisent dans le vocabulaire des écrivains.[19] Tsubouchi Shôyô emploie dès 1880 le lexique du paysage et de la copie pour développer un parallèle entre les techniques picturales de l'imitation et le réalisme littéraire.[20] Dans les décennies suivantes, la description devient une compétence essentielle du langage qui se consacre à l'expression de la perception sensorielle et surtout visuelle.[21] Les auteurs

[13] Avec l'installation du chemin de fer, les revues et récits de voyage (*kikô bungaku*) abondent entre les ères Meiji et Taishô. Cf. Kitagawa Fukiko, « Kikôbun to bigaku », dans *Sôseki no bunpô*, *op. cit.*, p. 79.
[14] Cf. Minami Asuka, *La figure de l'artiste et la question de l'art dans la littérature du Japon moderne*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Jacques Origas, Inalco, 2003, p. 132-176.
[15] Cf. Cécile Sakai, « Les grands thèmes littéraires de Meiji à nos jours », dans Jean-François Sabouret (dir.), *La dynamique du Japon. De Meiji à 2015*, CNRS éditions, 2015, p. 65.
[16] Cf. Julia Thomas, *Reconfiguring Modernity: Concepts of Nature in Japanese Political Ideology*, Berkeley: University of California Press, 2001, *op. cit.*, p. 168-176.
[17] Le thème du paysage inspire de nombreux autres essais au XX^e^ siècle, comme le célèbre *Fudô*『風土』(1935) du philosophe Watsuji Tetsurô 和辻哲郎 (1889-1960). Cf. Watsuji Tetsurô, *Fûdo, le milieu humain*, commentaire et traduction par Augustin Berque, CNRS Éditions, 2011.
[18] Cf. Nakagawa Shigemi, « Nature as a Problematic Concept in Japanese Literature », dans Bonaventura Ruperti (dir.), *Rethinking Nature in Japan from Tradition to Modernity*, [En ligne], 2017, consulté le 20 février 2020, URL : http://doi.org/10.14277/6969-171-3/CFJS-7-4
[19] Cf. Maeda Kyôji, *E no yô ni : Meiji bungaku to bijutsu*, Hakusuisha, 2014.
[20] Cf. Jean-Jacques Origas, « L'Art de représenter », dans *La Lampe d'Akutagawa*, *op. cit.*, p. 99-117.
[21] La diffusion au Japon d'une philosophie empirique est visible dans les arts. Passionnés par les idées de William James et d'Henri Bergson, Sôseki et ses contemporains considèrent que la notion de sujet ne peut se fonder que sur les perceptions et consacrent des textes à la seule expression des cinq sens. Cf. Suzuki Sadami, « Rewriting the Literary History of Japanese Modernism », dans *Rethinking Japanese Modernism*, Brill, 2012, p. 46.

japonais renoncent aux euphémismes élégants pour rendre par les mots l'apparence visible des choses, sans embellissements ni rajouts, en théorie du moins. De ces recherches littéraires sur la transparence entre l'idée et le moyen d'expression découlent diverses formes de « naturalisme » (*shizen-shugi* 自然主義) et même les narrations autobiographiques (*shishôsetsu* 私小説) des années 1910.[22] La plupart des méthodes réalistes se développent à partir des notions de *shasei* 写生 (« transposition de la vie »), *shajitsu* 写実 (« représentation objective ») et *shashin* 写真 (« forme véritable »), amalgames de pensées anciennes et occidentales sur la ressemblance.[23] La plus importante est l'école *shasei*[24] 写生 (« transposer la vie ») du poète Masaoka Shiki[25] 正岡子規 (1867-1902) qui tente de créer en mots l'effet concret d'une peinture dessinée d'un trait vif. Il composait des haikus en plein air tels des croquis, afin d'apporter à la poésie un renouvellement perceptuel :

> « Comme l'idéal exprime la pensée d'un individu et que cette personne n'est pas toujours un pur génie, il est logique qu'elle n'échappe ni à l'uniformité ni aux clichés. À l'inverse, comme le *shasei* représente la nature, dans la mesure où les charmes de celle-ci ne cessent de se métamorphoser, les œuvres qui représentent la vie, en prose ou en peinture, sont susceptibles de toujours nous séduire.[26] »

Bien que les poèmes de Shiki comportent une part subjective et impressionniste[27], la question essentielle qu'il pose est comment capter la « vie » pour faire émerger le « réel » et le « vrai » ? C'est en cherchant à la croisée de la langue et du regard un moyen de répondre à cette question que les projets de Shiki et Sôseki se

---

[22] Ce qu'on appelle *shizen-shugi* n'équivaut pas au naturalisme français. Les écrivains japonais proposent en effet des déclinaisons originales du réalisme européen. Selon Yanabu Akira, le terme *shizen* était d'abord employé pour désigner ce qui se produit spontanément et non l'environnement externe. Ce sens premier est rétabli par les écrivains japonais naturalistes qui privilégient la « sincérité » (*seijitsu*) sur la « vérité » (*shinjitsu*), au point de s'orienter vers l'autobiographie. Cf. Yanabu Akira, *Hon'yakugo seiritsu jijô,* Iwanami, (1982) 2018, p. 133.

[23] Les écrivains en viennent à employer *shajitsu* pour le réalisme, *shashin* pour la photographie et *shasei* pour l'esquisse, alors que ces trois mots étaient interchangeables. Cf. Satô Dôshin, « Kaiga to kotoba : *shajitsu*, *shashin*, *shasei* », dans *Meiji kokka to kindai bijutsu*, Yoshikawa kôbunkan, 1999, p. 231-254.

[24] Selon Emmanuel Lozerand : « Ce terme qui signifie mot à mot transposer, reproduire ou représenter la vie, appartient d'abord au vocabulaire pictural chinois où il désigne une manière de peindre d'après nature. » Cf. Masaoka Shiki, *Un lit de malade six pieds de long*, Les Belles Lettres, 2016, p. 278.

[25] Masaoka Shiki est le créateur d'un mouvement pour le renouveau de la poésie japonaise. Il est persuadé que la description visuelle et concise des choses réelles est le meilleur moyen d'expression poétique. Grand ami de jeunesse de Sôseki, il est l'une de ses principales influences littéraires. Cf. Origas Jean-Jacques, *La Lampe d'Akutagawa*, *op. cit.*, p. 149-169.

[26] Traduction d'E. Lozerand dans Masaoka Shiki, *Un lit de malade six pieds de long*, *op. cit.*, p. 92.

[27] Cf. Andro-Ueda Makiko, « Le *shasei* dans l'esthétique de la poésie versifiée moderne », dans Bernard Thomann (dir.), *Japon pluriel 8,* Arles : Picquier, 2011, p. 135-155.

rejoignent. Le paysage littéraire, comme traduction de la vision dans la description (et donc, du visible dans le dicible), joue un rôle crucial dans leurs œuvres. Cependant, nous estimons que le travail de Sôseki se situe à l'opposé de celui de Shiki et aboutit de façon singulière à une écriture de « l'opacité » (nous y reviendrons), c'est-à-dire à une remise en cause de la représentation et du besoin de *faire voir*. Sôseki s'est beaucoup interrogé sur la médiation du visible, de la nature et de la réalité. Dans un article de 1910, il critique les étiquettes en « ismes » (naturalisme, romantisme) importées d'Occident :

> « Les *ismes* sont fondés sur des événements révolus. Ils cristallisent le passé. Ils simplifient l'histoire des expériences. Ce sont les contours de faits connus. Ce sont leurs « moules[28] ». Envisager le futur à partir de ces formes modèles revient à anticiper le contenu de l'avenir tel que le Ciel[29] le prévoit selon des schémas préconçus par l'homme. On peut appliquer ces modèles aux phénomènes mécaniques du monde naturel, en particulier aux plus simples qui se répètent, afin de mesurer les commodités de la vie réelle. C'est bien l'objectif des études scientifiques d'identifier des constantes prévisibles. Mais si nos existences et nos esprits humains tombaient sous l'emprise de quelque *isme*, nous souffririons de survivre à l'étroit de ces contours imposés.[30] »

Ces propos de Sôseki sur la rationalisation soulèvent au moins deux interrogations : comment produire une forme à partir de ce qui, par nature, échappe à la forme ? Et comment saisir la vérité du réel tout en évitant de la figer dans une conceptualisation ? Nous supposons que la poétique du paysage décrit est un prisme

---

[28] Selon Michael Lucken, le mot *kata* 型 regroupe des ensembles de gestes et postures codifiés, propres à une école ou un style. « L'approche de la forme, dans la culture japonaise, obéit à des protocoles spécifiques qui s'articulent autour de la notion de *kata* (forme modèle), renvoyant à un prototype idéal, originel qu'il s'agit, en particulier dans les disciplines artistiques, de savoir reproduire. Ainsi, la création comporte toujours, pourrait-on dire, un élément d'imitation. » Cf. Michael Lucken, *Les Fleurs artificielles*, Presses de l'Inalco, 2016, p. 317.

[29] Dans la philosophie japonaise, le mot *Ten* 天 englobe les domaines supérieurs de l'existence, les forces de la nature et du destin. « Le Ciel » exerce sa domination sur la terre, les hommes et les choses, leur attribue un sens, même si son action est souvent imprévisible et insondable. Cette notion n'inclut donc pas forcément le sens d'un ordre ou d'une norme. Cf. Tôru Sagara, « Ten », dans Sylvain Auroux (dir.), *La Pensée japonaise*, *op. cit.*, p. 87.

[30] Nous traduisons cet extrait d'*Izumu no kôka*「イズムの功過」(« Du pour ou du contre des ismes »), une chronique littéraire que Sôseki publie le 23 juillet 1910 dans le journal *Asahi*. TSZ XVI, 339.「イズムは既に経過せる事実を土台として成立するものである。過去を総束するものである。経験の歴史を簡略にするものである。与へられたる事実の輪廓である。**型**である。この型を以て未来に臨むのは、**天**の展開する未来の内容を、人の頭で拵へた器に盛終せやうと、あらかじめ待ち設けると一般である。器械的な自然界の現象のうち、尤も単調な重複を厭はざるものには、すぐ此型を応用して実生活の便宜を計る事が出来るかも知れない。科学者の研究が未来に反射するといふのはこの為である。然し人間精神上の生活に於いて、**吾**人がもし一イズムに支配されんとするとき、吾人は直に与へられたる輪廓の為に生存するの苦痛を感ずるものである。」

qui permet à Sôseki d'explorer divers « modes d'apparaître[31] », le pouvoir de la figuration littéraire et les frontières du récit. Pour vérifier cette hypothèse, nous nous sommes inspirée des nombreux travaux fondateurs[32] qui ont déjà traité des questions portant sur l'effet de réel[33], la représentation de l'espace et du visible dans l'écriture[34], ou les rapports entre le pictural et le textuel[35]. Mais notre analyse du descriptif reposera sur la méthode proposée par Philippe Hamon[36]. Pour les questions de points de vue, nous utiliserons aussi la terminologie de Gérard Genette[37]. Nous procéderons en trois étapes : l'examen du point de vue par lequel la narration est conduite, la démarcation des passages descriptifs, l'analyse de leur forme stylistique et de leur fonction diégétique. Nous estimons que l'opposition entre narration et description[38], qui peut être réelle pour certains récits, n'est pas pertinente dans le cas de Sôseki, comme nous allons le voir sous différents angles.

Nous avons choisi quatre œuvres qui sont des « romans de la vision » à différents titres : le regard même de celui qui raconte est l'objet d'expérimentations,

---

[31] Marie-Pascale Huglo utilise cette expression pour désigner les modes de perception liés à un médium, par exemple un certain cadrage de la réalité déployé par la peinture : « la mémoire actualise dans le texte non seulement tel ou tel tableau, mais aussi des modes d'apparaître pictural ou autre capables d'investir la scène narrative. » Cf. Marie-Pascale Huglo, *Le Sens du récit*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 27.

[32] Pour un bilan de ces travaux fondateurs (Barthes, Genette, Foucault, Hamon), voir le recueil de textes théoriques dirigé par Philippe Hamon, *La Description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Macula, 1991.

[33] Selon Roland Barthes, « l'effet de réel » sert à justifier la présence d'éléments descriptifs qui semblent dénués de valeur fonctionnelle et n'ont pas d'autre effet que d'affirmer la contiguïté entre le texte et le monde concret. Cf. Roland Barthes, « L'effet de réel » [1968], dans *Œuvres complètes II*, 1994, p. 479.

[34] Si l'on en croit Anne-Marie Christin, l'expression de l'espace et du visible dans l'écriture entraîne des recherches littéraires originales, comme celles du peintre-écrivain Eugène Fromentin sur le vide en tant que force créatrice. Cf. Anne-Marie Christin, *Fromentin, conteur d'espace*, Le Sycomore, 1982.

[35] Jacques Noiray rappelle que « Le travail descriptif représente le principal effort des écrivains pour intégrer dans la trame romanesque des éléments originellement réservés à la peinture, et faire entrer l'espace de la représentation visuelle dans le temps du récit romanesque. » Cf. Jacques Noiray, « Représentation et visualisation : réflexions sur quelques problèmes d'esthétique réaliste », *op. cit.*, p. 480. Nicolas Wanlin rappelle cependant que « la question de savoir comment et dans quelle mesure une description peut restituer ce que voit l'œil et bien différente de celle qui porte sur la parenté d'une écriture poétique et d'un genre pictural. » Cf. Nicolas Wanlin, *Aloysius Bertrand, le sens du pittoresque*, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 124. Nous garderons à l'esprit cette distinction, fondamentale dans ce second chapitre où nous entendons montrer la spécificité esthétique de la littérature.

[36] Philippe Hamon rapporte l'analyse d'une description à l'examen de trois points : son inscription dans le récit, son organisation formelle et son utilité dans le roman. Cf. Philippe Hamon, *Du descriptif*, Hachette, (1993) 2011.

[37] Cf. Gérard Genette, *Discours du récit,* Seuil, (1972) 2007.

[38] Dans la rhétorique classique, la description était apparentée à un petit tableau intercalé dans le récit. Mais Philippe Hamon rappelle que « description et narration, qu'il peut être utile, en un premier temps, d'opposer pour des raisons heuristiques, réclament sans doute d'être considérées plutôt comme deux types structurels en interaction perpétuelle. » Cf. Philippe Hamon, *Du descriptif, op. cit.*, p. 91.

ou l'association d'un dispositif visuel et d'une méthode narrative est à l'origine d'une nouvelle conception du récit.

Nous examinerons d'abord les expériences descriptives dans *Oreiller d'herbe* (*Kusamakura*『草枕』1906) et *Le Mineur* (*Kôfu*『坑夫』1908). Dans les deux romans, l'intrigue est reléguée à l'arrière-plan, tant l'auteur accorde de l'intérêt aux modalités du voir. Aussi la description n'est pas constituée de segments insérés, mais forme un niveau structurant du texte. *Oreiller d'herbe* illustre l'alliance de la culture, de l'imagination et de l'affectivité dans la description du paysage. Nous allons vérifier que Sôseki dépasse la question de l'efficacité référentielle et le modèle pittoresque dans ce premier roman sur l'art de la représentation. Cette analyse sera prolongée par celle du *Mineur*, une œuvre rarement lue sous l'angle esthétique[39] ou en miroir d'*Oreiller d'herbe*.[40] Nous supposons que Sôseki se détourne de la description d'art et des modèles rhétoriques pour décomposer l'acte perceptif. En s'inspirant de la photographie[41] et de ses valeurs poétiques, l'auteur déploie le spectre de l'opacité dans ce second roman qui sera la pierre angulaire de notre démonstration.

Nous mesurerons enfin la persistance du trope de l'ombre à la fin de l'œuvre. Il nous semble que le rôle dévolu au regard dans *Le Voyageur* (*Kôjin*『行人』1913) et *Clair-obscur* (*Meian*『明暗』1916) remet au centre la problématique de la perception et la dimension heuristique de la description. Dans ces deux textes, la narration épouse les errances des personnages ou multiplie les postes d'observation. Nous dégagerons cette écriture des « vues » pour révéler une esthétique de l'obstacle et du caché.

---

[39] *Le Mineur* a été réévalué dans la période contemporaine à partir de l'angle politique, voir *infra*, p. 142.
[40] *Botchan* et *Oreiller d'herbe* sont publiés ensemble sous le titre *Uzura-kago*『鶉籠』(« La Cage de la caille ») en 1907, alors que *Le Mineur* est relié avec *Rafales d'automne* sous le titre *Kusa-awase*『草合』(« Bouquet d'herbes ») en septembre 1908. Mais nous pensons que *Botchan*, *Oreiller d'herbe* et *Le Mineur* pourraient former une trilogie picaresque : ces romans écrits à la première personne mettent en scène des voyages parodiques hors de la capitale.
[41] Notre réflexion s'inspire des travaux de Philippe Ortel qui inclut dans l'idée de modèle photographique « l'ensemble des moyens et des procédures techniques constitutifs de la pratique. Voir les choses photographiquement, ce sera repérer, dans le monde extérieur, des configurations proches de ce dispositif. » Cf. Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, *op. cit.*, p. 20.

1) LE PAYSAGE DANS *OREILLER D'HERBE*

Oreiller d'herbe (*Kusamakura*『草枕』) est publié dans la revue *Shin-shôsetsu*[42] en septembre 1906. Ce texte qui aurait été écrit en l'espace d'une semaine d'août[43] rappelle les carnets[44] de voyage que Sôseki compose dans sa jeunesse. Le titre est une expression classique utilisée pour se référer au périple : le poète se fait un oreiller d'herbe quand il dort à la belle étoile.

Le récit est entièrement raconté à la première personne par un peintre anonyme[45]. Ce narrateur autodiégétique[46] cherche l'inspiration dans une auberge déserte du Kyûshû rural pour prendre ses distances avec une vie devenue trop citadine. Comme Bashô[47], il entreprend un pèlerinage poétique pour parvenir à un état d'impassibilité[48] qu'il croit nécessaire à la création. Le texte est composé de riches descriptions de paysages et de dialogues avec quelques figures locales qui permettent à l'artiste de développer ses arguments esthétiques. Le personnage cherche un sujet à peindre et cette quête est le moteur de la narration. Il prend pour muse la fille divorcée de son aubergiste, une femme intriguante qui lui évoque les modèles préraphaélites. Nami 那美 incarne cette « grande beauté[49] » que le peintre ne parvient jamais à mettre ni en mots ni en images. Le roman se clôt sur la vision des trains s'acheminant vers la guerre[50] et l'expression de beauté de Nami qui complète le tableau mental de l'artiste.

---

[42] *Shin-shôsetsu* 新小説 (« Nouveaux romans » 1889-1927) est l'une des revues littéraires phares de l'ère Meiji. Des succès comme *Le Saint du mont Kôya* (1900) d'Izumi Kyôka et *Futon* (1907) de Tayama Katai y sont publiés.

[43] Voir l'introduction de Meredith McKinney dans *Kusamakura*, Penguin Classics, 2008, p. 13.

[44] *Oreiller d'herbe* peut être rapproché de *Copeaux de bois* (*Bokusetsuroku*『木屑録』), un carnet de voyage que Sôseki compose en chinois. Il y raconte une excursion dans la péninsule de Bôsô à l'été 1889. L'auteur s'inspire en outre de ses séjours à la station thermale d'Oama 小天 en 1897 et 1898.

[45] Le narrateur se désigne par le pronom *yo* 余. Selon Emmanuel Lozerand, ce pronom, déjà employé par Bashô, « sert à se dire en dehors de toute hiérarchie sociale, dans une forme d'écart, afin de souligner la spécificité d'un point de vue sur le monde. » Cf. Masaoka Shiki, *Un lit de malade six pieds de long*, *op. cit.*, p. 252.

[46] « Le narrateur est présent comme personnage principal dans l'histoire qu'il raconte. Il s'agit d'une variété forte de la narration homodiégétique. » Cf. Gérard Genette, *Discours du récit, op. cit.*, p. 260.

[47] Nous pensons au journal poétique de Matsuo Bashô 松尾芭蕉 (1644-1694), *La Sente étroite du Bout-du-monde* (*Oku no hosomichi*『奥の細道』1689). Cf. Bashô, *Journaux de voyage*, traduction de René Sieffert, Publications orientalistes de France, 2001.

[48] Dans « Le Goût en héritage » (1905), Sôseki choisit aussi un narrateur déterminé à rester impassible. Voir chapitre 1, p. 95. On peut lire la nouvelle comme un prototype d'*Oreiller d'herbe*.

[49] Le prénom de Nami signifie « grande beauté » mais aussi « quelle beauté ? », question centrale de l'œuvre. Cf. Miya Mizuta Lippit, *Aesthetic Life, Beauty and Art in Modern Japan*, *op. cit.*, p. 163.

[50] Il s'agit de la guerre russo-japonaise (1904-1905) que Sôseki évoque souvent dans ses premiers récits.

Cette œuvre évoque dans ses mélanges et sa discontinuité l'essai au fil du pinceau (*zuihitsu* 随筆). Dans de fréquentes parenthèses digressives, le protagoniste s'interroge sur l'expression de la sensibilité via les trois arts du lettré (poésie, peinture, calligraphie).[51] Son domaine d'expertise s'étend à la cérémonie du thé, l'horticulture, la gemmologie, la musique et la sculpture. Ses hommages à l'excentricité de Sterne, aux pleines lunes brumeuses de Rosetsu et au charme mystérieux des fantômes d'Ôkyo, sont entrecoupés de réquisitoires non moins inspirés contre le pathos anglais, la théorie de Lessing, les trains et les détectives. Maintes fois illustré[52], *Oreiller d'herbe* a été qualifié de « roman pictural » (*kaiga-shôsetsu* 絵画小説) par Haga Tôru[53]. Le peintre passe en effet en revue les tendances artistiques de son temps, la mode du plein air, du nu ou du portrait féminin, tout en affirmant son attachement à l'art extrême-oriental et à ses formes de naturalisme décoratif. Le style poétique de l'œuvre lui a encore valu le titre de « roman haiku » (*haikuteki shôsetsu* 俳句的小説), selon les propres mots de l'auteur dans *Yo ga Kusamakura*「余が『草枕』」 (« Mon *Oreiller d'herbe* »)[54] :

> « J'ai écrit mon *Oreiller d'herbe* en opposition à ce qui est appelé communément un roman. Mon unique souhait est d'inspirer un sentiment de beauté au lecteur. Je n'ai pas d'autre motivation. Pour cette raison, il n'y a ni intrigue ni développement narratif. […] Je n'ai rien contre les romans conventionnels qui s'efforcent d'exprimer la vérité de l'existence, mais je crois que nous avons aussi besoin d'œuvres qui nous invitent à oublier nos douleurs ordinaires et nous offrent une forme de consolation. *Oreiller d'herbe* appartient bien sûr à cette seconde catégorie. […] S'il s'imposait, ce roman haiku, aussi étrange soit son appellation, ouvrirait une voie nouvelle à la littérature.[55] »

Sôseki souhaite partager un plaisir de lecture différent de la logique de

---

[51] Les arguments du peintre rappellent *Les Fondements philosophiques des Belles Lettres* (1907), conférence dans laquelle Sôseki passe en revue différentes façons littéraires et picturales de mettre en œuvre la sensibilité. Cf. Natsume Sôseki, *Conférences sur le Japon de l'ère Meiji*, *op. cit.*, p. 47-168.
[52] De 1997 à 2015, la ville de Tamana organise une exposition triennale consacrée aux illustrations d'*Oreiller d'herbe*. Voir : http://www.kusamakura.jp/web/kouryukan/kusamakura-art/artindex.html
[53] Cf. Haga Tôru, *Kaiga no ryôbun*, *op. cit.*, p. 374-375.
[54] Cet article est publié le 15 novembre 1906 dans la revue *Bungei sekai* 文芸世界 (« Le monde du texte »). Cette tribune naturaliste rassemble des écrivains comme Tayama Katai et Shimazaki Tôson. Sôseki critique ici leurs romans. Cf. Ôyama Hideki, *Natsume Sôseki to Teikoku daigaku*, *op. cit.*, p. 67-73.
[55] Nous traduisons. TSZ XXV, 229.「私の『草枕』は、この世間普通にいう小説とは全く反対の意味で書いたのである。**唯だ一種の感じ--美くしい感じが読者の頭に残りさえすればよい**。それ以外に何も特別な目的があるのではない。**さればこそ、プロットも無ければ、事件の発展もない**。(省略) 普通に云う小説、即ち人生の真相を味はせるものも結構ではあるが、同時にまた、人生の苦を忘れて、慰藉するという意味の小説も存在していいと思う。私の『草枕』は、無論後者に属すべきものである。(省略)この**俳句的小説**--名前は変であるが--が成立つとすれば、文学界に新らしい境域を拓く訳である。」

l'intrigue. En entrelaçant l'expérience sensorielle et l'argumentatif, il décompose son roman en une série de paysages. L'enchaînement du récit se joue alors entre le lisible et le visible, les descriptions venant interrompre la linéarité du texte. L'écrivain reviendra de façon critique sur ce projet de récit sans péripétie dans les mois et les années suivantes.[56] Mais en se basant sur son dessein original, Karatani Kôjin[57] et Maeda Ai[58] envisagent *Oreiller d'herbe* comme un « anti-roman » (*han-shôsetsu* 反小説) qui remet en cause la notion de progrès. Komori Yôichi[59] suggère que le peintre incarne, sur fond de victoires militaires en Asie, la quête d'une identité nationale.[60] Selon Annette Vilslev[61], *Oreiller d'herbe* serait plutôt une tentative de mêler la poésie japonaise au roman, une forme importée d'Occident. Le texte alterne des fragments descriptifs à la sonorité plaisante et proche des rythmes du haiku, avec des passages narratifs rédigés dans une prose sinisée[62], truffée de parallélismes et d'allusions aux classiques. [63] Ces styles raffinés côtoient des dialogues comiques composés dans une langue populaire. L'auteur souligne la différence entre le parler (*gen* 言) et l'écrit (*bun* 文) au lieu d'unifier son expression.[64]

Pour notre part, nous pensons qu'*Oreiller d'herbe* porte un questionnement sur

---

[56] Dans une lettre du 26 octobre 1906 à son disciple Suzuki Miekichi, Sôseki fait son autocritique : « Je ne sais pas quelle proportion de l'existence est accordée à l'appréciation de la beauté et la vie poétique, mais elle doit être très réduite. Ce qui veut dire que le narrateur d'*Oreiller d'herbe* fait fausse route. Je suppose que nous avons besoin de gens comme lui, mais si on espère survivre dans ce monde tout en défendant ses intérêts personnels, mieux vaut prendre exemple sur Ibsen. » Traduction d'Olivier Birmann dans Terada Torahiko, *L'Esprit du haiku*, Picquier, (2016) 2018, p. 69. Et dans une autre lettre d'août 1916, Sôseki est mécontent d'apprendre qu'*Oreiller d'herbe* pourrait être traduit en allemand ; il écrit qu'il n'aurait pas le courage d'en relire cinq pages.

[57] Cf. Karatani Kôjin, « Kusamakura », dans *Shinpan Sôseki-ron shûsei*, Iwanami shoten, 2017, p. 335.

[58] Cf. Maeda Ai, *Maeda Ai chosaku shû*, vol. 6, Chikuma shobô, 1999, p. 261-274.

[59] Cf. Komori Yôichi, *Sensô no jidai to Sôseki, op. cit.*, p. 160. Komori rappelle que ce roman esthétique est écrit à une période où le Japon doit se situer dans un contexte global. Le peintre fait du Kyûshû un paradis oriental au moment même où cet ancien âge d'or est bousculé par l'humiliation de la Chine. Sa quête se termine par une épiphanie déclenchée par un train, emblème de la modernité, donc sur l'impossibilité de recréer un passé préservé.

[60] *Oreiller d'herbe* présagerait dans ce cas l'*Éloge de l'ombre* (*In.ei raisan*『陰翳礼讃』1933) de Tanizaki Jun'ichirô 谷崎潤一郎 (1886-1965). Cet essai comporte d'ailleurs plusieurs références à Sôseki.

[61] Cf. Annette Vilslev, « Questioning Western Universality », *Japan Forum*, n°29, 2017, p. 257-278.

[62] Selon Masao Miyoshi, Sôseki emploie des expressions chinoises pour la beauté du signe en soi, afin de lier recherche artistique et littéraire. Cf. Masao Miyoshi, *Accomplices of Silence: the Modern Japanese Novel*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996, p. 64. Quelques calligraphies inscrivent aussi dans le roman le thème de l'écriture visuelle. Cf. Kawashima Yûya, *Natsume Sôseki : shodô bunka ni okeru kyôyô no henyô*, Kyûryûdô, 2020.

[63] Cf. Kitagawa Fukiko, « *Kusamakura* ni okeru janru no kôsaku », dans *Sôseki no bunpô, op. cit.*, p. 111.

[64] Il y a peu de références à l'acte d'écriture, mais le style du texte suggère une forme de discours écrit, puis éventuellement récité, distinct d'un discours oral. Cf. Atsuko Sakaki, *Recontextualizing Texts: Narrative Performance in Modern Japanese Fiction*, Cambridge: Harvard University Press, 1999, p. 99.

ce qui unit les représentations picturale et littéraire. Plutôt que de renoncer au roman, Sôseki teste ses contraintes génériques en mêlant diverses marques discursives, emprunts culturels et qualités artistiques dans un même récit. Notre hypothèse est que le paysage est le thème central à partir duquel il remanie des pratiques descriptives et poétiques alternatives au roman et qui ont pour lisière la peinture. Nous vérifierons ensuite que les paysages ouvrent un espace théorique pour penser la représentation en faisant abstraction de la ressemblance.

A) LE ROMAN IMAGE

Dans l'incipit du roman, le peintre chemine dans la montagne en réfléchissant sur le sentiment esthétique et le détachement contemplatif. Il voudrait accéder à « un monde de poésie pure » (*junnaru shikyô* 醇なる詩境) en « regardant le paysage comme un rouleau peint, ou en lisant l'ensemble comme un poème.[65] » Il distingue le terrain que l'on exploite du paysage (*keshiki* 景色) qui existe pour réjouir son cœur et lui faire oublier ses souffrances. Le protagoniste soutient que tout peut constituer un paysage si on accepte de « se distancier de soi-même » (*onore o hanareru* 己を離れる). Surpris par une averse, il parvient à transformer les éléments chaotiques en peinture à l'encre de Chine, de sorte que les rafales de pluie évoquent des coups de pinceau sur un canevas d'air. En s'imaginant lui-même comme une figure de ce tableau brossé mentalement à grands traits, il se positionne à la fois dans et hors du cadre :

> « Tandis que j'avançais dans un monde grisâtre sans limites, des lignes argentées passaient sous mes yeux en diagonale, et à condition de me dire que c'était un autre que moi qui marchait ainsi, trempé jusqu'aux os, cela pouvait faire un poème, un haiku. Lorsque, oubliant tout à fait mon moi réel, je me forge un regard purement objectif, je peux pour la première fois devenir un personnage du tableau, et le spectacle que m'offre la nature conserve sa belle harmonie.[66] » (27)[67]

[65] TSZ III, 8.「此景色を一幅の画として観、一巻の詩として読む」

[66] TSZ III, 14.「茫々たる薄墨色の世界を、幾条の銀箭が斜めに走るなかを、ひたぶるに濡れて行くわれを、われならぬ人の姿と思へば、詩にもなる、句にも咏まれる。有体なる己れを忘れ尽して**純客観に眼**をつくる時、始めてわれは**画中の人物**として、自然の景物と美しき調和を保つ。」

[67] Nous utilisons la traduction d'Élisabeth Suetsugu parue aux éditions Picquier sous le titre *Oreiller d'herbe ou le Voyage poétique*. Chaque citation sera suivie d'un numéro de page qui renvoie à la version poche de 2018. Nous apportons des modifications entre crochets quand elles nous semblent nécessaires. Voir *supra* l'avertissement, p. 5.

L'artiste souhaite se promener au pays de « l'impassibilité » (*hininjo* 非人情[68]), notion qu'il oppose à « l'insensibilité » (*funinjô* 不人情) naturaliste, car il cherche bien à éprouver des émotions au contact de la nature. Il qualifie cette sensibilité d'*aware* 憐れ[69], un terme poétique qui renvoie à l'idée de « sympathie », au sentiment de beauté ou au pathos classique. Son cheminement méditatif est cependant interrompu quand il trébuche sur une pierre et manque se rompre le cou. Cet obstacle imprévu annonce sa rencontre avec la mystérieuse Nami qui n'aura de cesse de le détourner de son entreprise intellectuelle. Il finit par reconnaître les limites de son détachement et la chute du premier chapitre anticipe la fin du roman.

Selon Daniel Poch[70], *Oreiller d'herbe* peut être lu comme une déconstruction de l'idéal d'impassibilité du peintre et du style *shasei*. Dans *Shaseibun*[71]「写生文」(« La prose qui transpose la vie »), Sôseki oppose l'auteur qui est affecté par les émotions des personnages, à l'écrivain qui conserve une attitude *shasei* ou distanciée à l'égard des passions humaines qu'il dépeint. Le peintre semble embrasser cet état d'esprit en renouant avec la veine satirique du *haikai* 俳諧 du XVIII[e] siècle, tout en critiquant les livres sentimentaux (*ninjôbon* 人情本) [72] du XIX[e] siècle. Il entreprend de pétrifier la

[68] Selon Karatani Kôjin, ce terme qui englobe un point de vue littéraire et un état d'esprit, tout en annonçant la maxime morale *sokuten kyoshi* 則天去私 (« prendre pour modèle le Ciel, renoncer au moi »), est à double tranchant dans l'œuvre de Sôseki : appliqué à soi-même, il permet de dépasser l'ego, mais tourné contre les autres, il conduit à l'égocentrisme complet. Cf. Karatani Kôjin, « Kusamakura », dans *Shinpan Sôseki-ron shûsei*, *op. cit.*, p. 338.

[69] Le terme *aware* 哀れ a été différemment interprété selon les époques. On fixe au VIII[e] siècle ses premières occurrences dans le *Kojiki*『古事記』et le *Manyôshû*『万葉集』, sachant que son apparition dans des chants peut remonter plus loin. Il servait alors d'interjection pour exprimer une émotion de surprise, d'admiration ou de chagrin. L'expression fut ensuite associée dans la littérature de Heian au sentiment esthétique que l'on éprouve devant le spectacle de la nature ou de la fuite des saisons. Dans un poème célèbre, *Kokoro naki*「心なき」(« sans cœur », au sens du détachement auquel aspire le moine bouddhiste), Saigyô 西行, un poète itinérant du XII[e] siècle, ajoute à ce sentiment une tonalité spirituelle : même en ayant atteint l'illumination, on éprouve encore une mélancolie devant l'éphémère. Au XVIII[e] siècle, le fondateur des Études nationales, Motoori Norinaga 本居宣長, considère que « connaître la sensibilité des choses » (*mono no aware o shiru* ものの哀れを知る) implique un cœur capable de compatir avec les autres dans la peine ou l'allégresse. Voir l'entrée du *Nihon koten bungaku daijiten*, vol. 6, Iwanami, 1985, p. 24. Dans *Oreiller d'herbe*, Sôseki emploie un autre caractère 憐れ qui désigne plus communément la « pitié ». Nous supposons qu'il disposait d'une certaine liberté graphique et qu'il a choisi un caractère plus « moderne » pour actualiser la notion, sans ignorer ses multiples connotations. Ce choix nous semble correspondre à la réinterprétation des tropes classiques dans le roman.

[70] Cf. Daniel Poch, *Licentious Fictions*, *op. cit.*, p. 192.

[71] Cet article est publié le 20 janvier 1907 dans le journal *Yomiuri*. Cf. TSZ XVI, 49.

[72] L'artiste mentionne de façon négative deux tragédies occidentales (*Hamlet* et *Faust*) et deux mélodrames japonais de son époque, *Hototogisu*『不如帰』(« Le Coucou », 1898) de Tokutomi Roka et *Konjiki Yasha*『金色夜叉』(« Le Démon doré », 1897) d'Ozaki Kôyô.

campagne et ses habitants en une suite de paysages, Sôseki faisant en sorte que chaque description, par sa densité, suscite l'effet d'un tableau[73]. Il convoque alors des jeux de transposition et des « modes d'apparaître[74] » autres dans le texte.

JEUX DE TRANSPOSITION

Si l'on en croit Ikeda Mikiko, Sôseki a beaucoup réfléchi durant ses études universitaires aux différences de sensibilités à la nature entre les civilisations britannique et japonaise.[75] Il développe également dans *Oreiller d'herbe* une double vision qui entrelace les textes, les images et les allusions culturelles au paysage réel. L'œuvre peut être lue comme un dévoilement des modèles esthétiques selon lesquels les peintres et les lettrés créent les paysages dans deux parties lointaines du globe. Dans l'incipit, le narrateur soliloque sur l'harmonie des mondes intérieurs et naturels dans la poésie anglaise et l'instant suivant, il regrette la perte de cette distance à laquelle l'ont habitué les classiques japonais. Sous ses yeux, le paysage devient un mélange de vues romantiques et de motifs de la peinture de lettrés, avant qu'un nuage d'orage « vaporise » les montagnes et ramène l'artiste à un espace aussi vide que ses toiles. Ce dernier tente de définir ce qui fait la singularité de la sensibilité japonaise d'influence chinoise. Mais le récit démontre la limite d'une telle démarche : dans le système dialectique du roman, l'Occident et l'Orient forment un couple d'opposés qui fusionnent dans la description du paysage. Nahoko Miyamoto-Alvey[76] donne un exemple frappant de cette synergie. Dans le premier chapitre, le peintre voit deux alouettes se croiser au-dessus d'un champ de colza[77], une vision qui lui évoque simultanément un haiku de Mukai Kyorai[78] et un poème romantique de Percy

[73] C'est un point que nous avons déjà abordé dans le chapitre 1 : la description imite les qualités de l'art, mais ne peut être qu'une illusion, qui consiste à faire croire que les mots possèdent le pouvoir de l'image.
[74] Nous empruntons cette expression à Marie-Pascale Huglo qui désigne ainsi le montage de modes perceptifs hétérogènes dans la continuité textuelle. Voir *supra*, p. 113.
[75] Alors qu'il est encore étudiant en 1893, Sôseki écrit un essai sur le sentiment de nature dans la poésie britannique du XVIII[e] siècle en prenant pour exemples Wordsworth et Shelley. Dans un précédent article de 1891, il tentait déjà un rapprochement entre le *Hôjôki* de Chômei et la sensibilité romantique de Wordsworth. Cf. Ikeda Mikiko, *Natsume Sôseki : me wa shiru tôzai no ji*, *op. cit.*, p. 418-440.
[76] Cf. Nahoko Miyamoto-Alvey, « With Sidewise Crab-Walk Western Writing: Tradition and Modernity in Shimazaki Tôson and Natsume Sôseki », dans Alex Watson (dir.), *British Romanticism in Asia*, Singapour: Palgrave Macmillan, 2019, p. 249-271.
[77] TSZ III, 6.「落ちる雲雀と、上る雲雀が十文字にすれ違ふのかと思つた。」
[78] Mukai Kyorai 向井去来 (1651-1704) est un élève du poète Bashô. Le poème qui inspire Sôseki est le suivant :「郭公や雲雀と十文字」Notre traduction : « Le coucou / et l'alouette / forment une croix ».

Shelley[79] qu'il transcrit verticalement en anglais dans le texte japonais horizontal. L'image des oiseaux en vient à symboliser l'intersection des poésies et des écritures.

Au lieu de se promener dans la nature sauvage, le peintre vagabonde discursivement dans des paysages imaginaires. Ceux-ci s'inscrivent dans un jeu d'imitation et d'allusion qui n'est pas sans rappeler l'art du *mitate*[80] 見立て (« transposition »). Un haiku de Bashô[81], un drame nô de Zeami[82], un rouleau à l'encre de Wang Wei[83], une peinture de Buson[84], une toile préraphaélite de Millais, un poème lyrique de Wordsworth : la narration est transformée en galerie d'art internationale.[85] En outre, tout est mis en œuvre dans le roman pour signaler le caractère construit des descriptions. La technique de l'encadrement est constamment utilisée : la fenêtre et le miroir d'eau ou de verre, souvent mentionnés, soulignent le détachement du peintre vis-à-vis du monde extérieur qui se révèle indirectement, dans une suite de reflets. Ces cadres matérialisent l'idée que la perception ne procède pas d'une rencontre immédiate entre la réalité et les sens. Si *Oreiller d'herbe* s'inspire de l'esthétique du haiku, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une pratique poétique très codifiée qui invite à remonter les sources des images en évoquant un monde ancien, et non d'une simple écriture de l'instant. De fait, le peintre est incapable de créer sans se référer à un catalogue de formules classiques. Quand il entend parler d'une belle divorcée dans une maison de thé au bord de la route, il essaie avant même de rencontrer Nami d'esquisser son image à travers celles d'autres figures légendaires :

---

[79] Il s'agit de l'ode « To a Skylark » (1820) : « We look before and after, And pine for what is not*;* Our sincerest laughter, With some pain is fraught; Our sweetest songs are those that tell of saddest thought. »

[80] Le *mitate* est un procédé rhétorique japonais qui ne se confond pas avec la métaphore, même s'il est fondé sur la recherche des ressemblances. Ce procédé concerne en effet moins l'équivalence que l'art de la citation intertextuelle et la superposition d'images convenues au réel. Cf. Sumie Terada, *Regards sur la métaphore, entre Orient et Occident*, Arles : Picquier, 2008, p. 185. Dans *Oreiller d'herbe* nous préférons parler de « transposition » (traduction de *mitate* proposée par Sumie Terada) plutôt que de métaphores, car le réseau des combinaisons classiques se déploie dès le titre, un trope poétique.

[81] Matsuo Bashô est une figure majeure de la création du *haikai* et du *hokku* (actuel haiku).

[82] Zeami 世阿弥 (1363-1443) est le plus grand dramaturge du théâtre nô.

[83] Poète, musicien et peintre chinois du VIII[e] siècle, Wang Wei est l'un des maîtres de la peinture à l'encre de Chine et du paysage, un style de représentation qui influence durablement l'art japonais.

[84] Yosa Buson 与謝蕪村 (1716-1783) pratique le *haiga* 俳画 (« poème accompagné d'une peinture ») et le *haibun* 俳文 (« poème inclus dans une prose »). Voir cahier iconographique figure 29.

[85] Selon Haga Tôru, *Oreiller d'herbe* mobilise une mémoire perceptive très étendue : « Il n'y a qu'au Japon qu'un écrivain peut, au tout début du XX[e] siècle, évoquer et lier à la fois Yoshiyuki et Millais, Turner et Ôkyo, Ike no Taiga et Lessing, Wang Wei et Swinburne. Seul Sôseki était capable d'un tour de force pareil. Même les frères Goncourt ou Walter Pater n'avaient pas l'imagination suffisante pour associer aussi librement l'ancien et le nouveau, l'Occident et l'Orient. » Cf. Haga Tôru, *Kaiga no ryôbun*, *op. cit.*, p. 362. Nous traduisons cet extrait.

> « Intérieurement, j'évoquais la silhouette de la mariée, j'imaginais l'expression de son visage d'alors. J'ai noté : *Vision de printemps/La mariée à cheval se repose/Grave et sage*. Le costume, la chevelure, la monture ainsi que le cerisier, tout apparaît nettement à mes yeux. Seul son visage reste impossible à préciser. Pendant que je tentais de dessiner un visage, puis un autre, l'Ophélie de Millais s'est soudain imposée à moi, je devrais dire plutôt que l'atmosphère de ce tableau a surgi devant moi. Les traits prennent place sans difficulté, encadrés par les cheveux relevés. Non, ça ne va pas, j'ai détruit sur-le-champ le croquis.[86] » (45)

Le carnet d'esquisse sert à écrire et dessiner « d'un trait vif » pour saisir l'image flottante de Nami. Selon la rumeur, la folie serait héréditaire dans sa famille et une de ses ancêtres s'est noyée dans l'étang local. Prise dans un triangle amoureux, elle évoque aussi aux habitants une demoiselle du *Manyôshû* qui se serait suicidée dans la rivière Fuchi. Le narrateur fait aussitôt le lien entre ces noyées et la triste Ophélie des préraphaélites. Au fil de ses rêveries, il visualise Nami comme une figure opaque et mystérieuse. Il finit par rencontrer la femme de chair, mais elle répond avec un charme calculé à ses attentes. L'érotisme de ses apparitions, au cœur de la nuit, aux bains et à l'étang, est toujours tempéré par un imaginaire naturel ou pictural.

Dès lors, le mode narratif s'apparente à une suite de tableaux[87] ou à celui d'un rouleau illustré[88]. L'espace ne cesse de prendre la forme d'une peinture : alors qu'il traverse l'auberge, l'artiste « a l'impression d'aller et venir à travers un canevas[89] » et plus loin il enjoint à Nami d'entrer dans son « monde en deux dimensions[90] ». Chacun des treize chapitres se veut une vignette complète qui décline le même scénario : le narrateur pétrifie le paysage humain ou naturel grâce à la description, mais le tableau se défait aussitôt quand l'orage se déchaîne ou que son modèle féminin le déconcerte. Chaque image du roman est prolongée par des analogies visuelles ou des allusions parodiques, de sorte que tout reste dans un cadre esthétique : un homme et son cheval

---

[86] TSZ III, 23.「**心のうちに**花嫁の姿を浮べて、当時の様を想像して見てしたり顔に、花の頃を越えてかしこし馬に嫁と書き付ける。不思議な事には衣装も髪も馬も桜も**はつきりと目に映じた**が、花嫁の顔だけは、どうしても思ひつけなかつた。しばらくあの顔か、この顔か、と思案して居るうちに、ミレーのかいた、オフェリヤの面影が忽然と出て来て、高島田の下へすぽりとはまつた。是は駄目だと、**折角の図面を早速取り崩す**。」

[87] Cette structure est d'autant plus visible dans les récentes éditions illustrées de l'œuvre où des peintures insérées directement dans le texte signalent chaque moment descriptif fort.

[88] *Oreiller d'herbe* a été décliné dans ce format en 1926 par Matsuoka Eikyû 松岡映丘 (1881-1938), un artiste de l'école *yamato-e* 大和絵 qui peint trois rouleaux représentant les principales scènes du roman sous forme de vignettes colorées.

[89] TSZ III, 28.「カンヴァスの中を往来して居る様な気がした。」

[90] TSZ III, 51.「窮屈な世界」

disparaissent dans la pluie, « telles des ombres chinoises[91] » ; la photographie d'une vieille femme est comparée à une scène de nô, puis à un tableau vivant[92]. La plus longue chaîne de ressemblances[93] enveloppe Nami qui est assimilée à une peinture préraphaélite, une photographie estompée, une estampe ou une actrice de mélodrame. [94] Prise dans ce réseau de références, la jeune femme devient irreprésentable. Ce n'est pas sa beauté qui est recherchée, mais la façon dont les visions et les pensées du narrateur se construisent analogiquement autour d'elle, en suggérant différents « modes d'apparaître » visuels.

Comme dans ses premières histoires courtes[95], Sôseki connecte la peinture, le théâtre et les fantaisies d'optique pour filer la métaphore du tableau vivant. Nous supposons que les emprunts faits à l'art et à la culture du spectacle sont transposés dans la poétique du récit. À la jonction des deux, le panorama est peut-être un modèle narratif. Le panorama peut désigner un point de vue ou un ouvrage de synthèse ; mais c'est à l'origine un dispositif optique du XIX[e] siècle qui désigne un vaste tableau circulaire donnant l'illusion d'un mouvement continué par des effets de perspective et de lumière.[96] La musique complétait souvent le simulacre d'un « transport » de l'image. Le panorama est une attraction populaire au Japon dans les années 1890, mais rapidement détrônée par le cinéma dès 1900.[97] Ce qui n'empêche pas Sôseki de citer ce spectacle pour définir l'esthétique *shasei*[98] dans un article d'octobre 1908 :

---

[91] TSZ III, 14.「影画の様に」

[92] TSZ III, 16.「これはうつくしい活人画だと思つた。」

[93] Pour une analyse du portrait littéraire de Nami, fragmenté et disséminé dans la narration, voir l'essai de Miya Mizuta Lippit, *Aesthetic Life, Beauty and Art in Modern Japan*, *op. cit.*, p. 159-170.

[94] TSZ III, 23. TSZ III, 37. TSZ III, 91. TSZ III, 155.

[95] Nous avons montré, dans « La Tour de Londres » (1905), que le récit est assujetti aux images comme dans un spectacle de lanterne magique. Voir le chapitre 1, p. 35.

[96] « Les peintres panoramistes pratiquaient une peinture réfléchie destinée à être vue comme un spectacle oculaire, offrant ainsi la sensation des illusions optiques très en vogue depuis la fin du XVII[e] siècle. » Cf. Giusy Pisano, *Le Panorama, un art trompeur*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2019, p. 11.

[97] Le gouvernement japonais utilise brièvement le panorama pour promouvoir les victoires militaires et la beauté des paysages nationaux. Cf. Machiko Kusahara, « The Panorama Craze in Meiji Japan: The Beginning », dans *The Panorama Phenomenon: The World Round*, Rijswijk: Kunstbeeld, 2006, p. 81.

[98] Shiki emploie aussi l'exemple du panorama pour illustrer la force du rendu réaliste pictural : « Quand nous regardons un panorama, il s'agit de quelque chose qui se situe à la jonction de la réalité et de la peinture, et le sentiment éprouvé est à la fois sentiment de réalité et de fiction. Si l'on considère les choses peintes comme réelles alors peut-on dire qu'on éprouve un sentiment de réalité face à la peinture ? » Traduction d'Emmanuel Lozerand dans Masaoka Shiki, *Un lit de malade six pieds de long*, *op. cit.*, p. 143.

> « Si on laisse de côté le roman pour en venir au *shaseibun*, et qu'on s'intéresse à son mode d'extension, on pourrait parler d'une caractéristique de planéité ou de spatialité. […] Le *shaseibun* est une extension panoramique qui n'est pas basée sur la causalité, aussi offre-t-il plus de liberté. Si on rapproche le *shaseibun* du panorama, le roman ne pourrait-il pas s'apparenter au cinématographe ?[99] »

Composé de photogrammes successivement projetés, un film se définit par une certaine durée, tandis que le panorama propose des vues animées ou agrandies, mais sans actions.[100] Sôseki mentionne ces deux modalités spectaculaires pour différencier deux narrations littéraires qui se déploient respectivement de façon spatiale ou temporelle. Or, dans le septième chapitre d'*Oreiller d'herbe*, au milieu du roman, le peintre entend résonner un morceau de shamisen et il a l'impression qu'« à la façon d'un panorama, la musique fait tournoyer devant [ses] yeux la ronde d'un lointain passé.[101] » (145) L'auteur insiste ici sur la médiation de la mémoire, par le biais de laquelle divers « modes d'apparaître » investissent le texte. La narration entière repose en effet sur le phénomène de la réminiscence de lieux communs et l'association du langage au visuel, pour penser l'expérience esthétique sur le mode du réseau. En activant la métaphore du panorama, Sôseki révèle donc le dispositif de son roman, qui consiste à déployer une ronde fragmentaire de paysages imaginaires, afin de donner l'illusion du progrès dans l'immobilité.

ARRÊTS SUR IMAGE ET TEMPORALITÉ

Si l'on en croit Niizeki Kimiko, « le roman de Sôseki est composé d'images statiques qui évoquent le *stop motion*[102] ("arrêt sur image") au lieu d'un déploiement narratif et temporel.[103] » La narration simultanée[104] expose les pensées et les

---

[99] Nous traduisons cet extrait cité dans l'ouvrage de Kitagawa Fukiko, *Sôseki no bunpô*, *op. cit.*, p. 113. 「若し小説を離れて写生文となると面白味はエキステンションに在る、**平面的の興味云はば空間的の特質**がある。（省略）写生文はパノラマ的エキステンションが重でコーザリティーから出る興味が主では無い、従って散漫になり易い、だから**写生文をパノラマとすれば小説は活動写真―といふやうなのではありませんかね**。」

[100] Cf. Arnaud Maillet, « Du panorama au cinéma », dans *Le Panorama, un art trompeur*, *op. cit.*, p. 127.

[101] TSZ III, 88.「三味の音が思はぬパノラマを余の眼前に展開するにつけ、余は床しい過去の面のあたりに立つて」

[102] Le *stop motion* consiste à prendre des images et à les assembler, les unes après les autres, jusqu'à les animer pour en faire un film en mouvement. Ce procédé vise à créer une temporalité à partir d'éléments immobiles. Niizeki Kimiko emploie ici une métaphore critique : le premier court métrage en *stop motion* étant inventé par Emile Cohl en 1908, Sôseki ne peut s'en être inspiré pour écrire *Oreiller d'herbe.*

[103] Nous traduisons. Cf. Niizeki Kimiko, « *Sôseki no bijutsuai » suiri nôto*, Heibonsha, 1998, p. 33. 「漱石の小説は、時間的な物語展開の要所要所に、**ストップ・モーション**の静止画像が入っている。」

[104] Pour utiliser la terminologie de Gérard Genette dans *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 226-227.

perceptions au présent au lieu de proposer un récit rétrospectif au passé.[105] Même quand le peintre se remémore des souvenirs, il n'essaie jamais de créer une chaîne de causalité et laisse libre cours aux images. Selon Karatani Kôjin et Maeda Ai, *Oreiller d'herbe* serait une tentative de spatialiser le récit, et donc de rejeter une conception linéaire et occidentale de la littérature.[106] Comme dans un haiku, la structure logique est abolie au profit de la juxtaposition de paysages. Cette hypothèse est formulée dans le chapitre 6 par l'artiste qui veut composer un texte proche du poème, ni épique ni lyrique, mais figuratif, afin de développer sa perception en images.

> « Comme dans la peinture, je pourrais arranger dans l'espace les saisons et les paysages. Si j'introduis dans mon poème un paysage sensible, la question est de savoir comment dépeindre cette plénitude sans me soumettre à la théorie de Lessing, et alors mon poème peut être une réussite. Que m'importent Homère et Virgile ! Du moment que le poème est capable de rendre mon état d'âme (*mood* en *katakana*), cet état d'âme n'a pas besoin de subir les contraintes du temps ni de se développer dans l'ordre des événements, s'il remplit les conditions nécessaires à un tableau circonscrit dans l'espace, je crois que je peux peindre avec des mots.[107] » (130)

Dans cette digression spéculative, le peintre associe l'esthétique occidentale à la chronologie et l'esthétique japonaise à l'articulation paradigmatique. Il oppose en fait deux modes de construction textuelle : le poétique et le narratif, le mimétique et le diégétique, le *shaseibun* et le roman. Il confronte en même temps deux auteurs du XVIII[e], Gotthold Ephraïm Lessing (1729-1781)[108] qui théorise la séparation des arts, et Laurence Sterne (1713-1768)[109] qui perturbe la narration linéaire dans ses récits

---

[105] Selon Karatani Kôjin, l'emploi dominant du présent verbal et non de la forme en *ta* (qui se généralise avec le mouvement *genbun itchi*) dans les premiers textes de Sôseki, annihile la possibilité d'une intrigue et donc d'un récit. Cf. Karatani, *Shinpan Sôseki-ron shûsei*, *op. cit.*, p. 254.

[106] Atsuko Sakaki résume leurs arguments : « Karatani thinks the final touch proves Sôseki's resistance to the predominance of the *shôsetsu*, by resorting anachronistically to the genre of *bun*. Along the lines of Karatani's argument, Maeda Ai proposes an even more radical view of *Kusamakura* vis-à-vis contemporary Western literature: *Kusamakura* tries to convert a digital text, to be read along the axis of temporality, into an analog text, which expands along the axis of spatiality. » Cf. Atsuko Sakaki, *Recontextualizing texts*, *op. cit.*, p. 134.

[107] TSZ III, 78.「**絵画と同じく空間的に景物を配置したのみで出来るだらう**。只如何なる景情を詩中に持ち来つて、此曠然として倚托なき有様を写すかが問題で、既に之を捕へ得た以上は**レッシングの説に従はんでも**詩として成功する訳だ。ホーマーがどうでも、ヴァージルがどうでも構はない。もし詩が一種のムードをあらはすに適して居るとすれば、此ムードは時間の制限を受けて、順次に進捗する出来事の助けを藉らずとも、**単純に空間的なる絵画上の要件を充たしさへすれば、言語を以て描き得るものと思ふ**。」

[108] Nous avons déjà évoqué la critique que Sôseki fait du *Laocoon* (1766) de Lessing, cf. *supra* p. 76.

[109] Sôseki présente Sterne au public japonais en 1897 dans un article universitaire sur *Tristam Shandy*, puis douze ans plus tard dans *Bungaku hyôron* (« Critiques littéraires »), un essai consacré aux auteurs britanniques des XVIII[e] et XIX[e] siècles. Selon Inger Brodey, Sôseki retrouverait chez Sterne une conception non linéaire de la littérature inspirée de l'esthétique sinueuse des jardins anglo-chinois. Cf.

picaresques. Le peintre connecte le style digressif de Sterne aux développements métaphoriques de la poésie japonaise. Pour contourner les catégories de Lessing, il propose de feuilleter les romans comme des anthologies de poèmes, ce qui aurait pour effet de fragmenter l'histoire en une série d'images : « un peu comme on tire un bâtonnet divinatoire, on ouvre le livre au hasard et on lit un passage qu'on n'a pas choisi, voilà ce qui est intéressant. [110] » (174) Cette lecture aléatoire peut être mise en parallèle avec la « promenade irresponsable[111] » de l'artiste à travers la campagne :

> « Le chemin se divisait en plusieurs sentiers qui se séparaient pour se rejoindre, si bien que je n'arrivais pas à discerner la voie principale. Tout était chemin, rien n'était chemin. Au milieu de l'herbe, la terre brunâtre apparaissait puis disparaissait, impossible de savoir où menait le chemin, avec tant de variations que c'en était vraiment plaisant.[112] » (236)

Le paysage devient le miroir des circonvolutions mentales du protagoniste et sert à visualiser en multiples courbes serpentines le fil décousu du récit. Sa description permet en outre à Sôseki de dépasser l'opposition entre narration et poésie, en s'inspirant de la forme picturale qui détermine un rapport singulier au récit. L'auteur a choisi pour narrateur un artiste afin de suspendre la temporalité du récit et de l'aplanir en une suite de moments figuratifs. Dans un rêve, le peintre voit Ophélie emportée par une rivière : elle n'a pas peur de glisser sur le courant vers la mort, alors qu'il cherche à la retenir sans succès avec une perche.[113] Ce rêve traduit sa frustration de ne pas parvenir à capturer la beauté de Nami et reflète plus généralement sa hantise du temps. Son dégoût pour le mouvement ne connaît pas de frontières culturelles : il soumet Hokusai à une critique sévère tout en s'exaltant pour l'inertie hiératique de la sculpture grecque.[114] Le seul type de progression acceptable aux yeux du peintre est cyclique, car les variations rythmiques ou saisonnières garantissent que les êtres et les choses ne quittent jamais un cadre prédéterminé. Le protagoniste admire par exemple le reflet d'un cerisier se tordre en arabesque dans une flaque d'eau au gré d'un tremblement de

---

Inger Brodey, « Sôseki and Laurence Sterne : Cross-Cultural Discourse on Literary Linearity », *Comparative Literature*, vol. 50, n°3, 1998, p. 193-219.

[110] TSZ III, 109.「御籤を引くやうに、ぱつと開けて、開いた所を、漫然と読んでるのが面白いんです。」

[111] TSZ III, 130.「無責任の散歩」

[112] TSZ III, 150.「路は幾筋もあるが、合ふては別れ、別れては合ふから、どれが本筋とも認められぬ。**どれも路である代りに、どれも路でない。**草のなかに、黒赤い地が、見えたり隠れたりして、どの筋につながるか、**見分のつかぬ所に変化があつて面白い**。」

[113] TSZ III, 30.

[114] TSZ III, 39.

terre avant de retrouver son apparence initiale.[115] Cette vision lui plaît, parce qu'elle illustre son travail sur la plasticité des formes sans le confronter au changement temporel. De même, Nami revêt son kimono de mariée et décrit au crépuscule des allées et venues somnambuliques sous le regard enchanté de l'artiste.[116] Le roman entier repose sur une quête de la bonne expression qui n'est pas chronologique, mais paradigmatique : la répétition et l'approfondissement des images évoquent l'étrangeté d'un rêve plutôt que les photogrammes d'un film. Ce travail sur le modèle et la variation donne l'impression que le récit décrit autour de Nami une boucle « panoramique », comme l'explique Sôseki :

> « Un peintre qui porte un regard singulier et étonnant sur les choses rencontre une belle femme. Il l'observe, mais cette dernière qui est le point de mire de l'histoire reste toujours au même endroit, sans esquisser le moindre mouvement. L'artiste se contente de l'examiner sous toutes les coutures, par devant puis par-derrière, de gauche puis de droite. C'est tout. Comme le personnage central demeure statique, aucun développement narratif n'est produit.[117] »

Cette poétique de la circularité est bouclée ou brisée à la fin du roman selon le sens qu'on lui donne. Dans le dernier chapitre, le peintre monte dans une barque pour accompagner Nami et son cousin conscrit au train qui l'emmènera au front en Mandchourie. La rivière prolongée par le chemin de fer semble symboliser le retour au temps linéaire. Sur le quai, Nami aperçoit dans le train en marche son ex-mari, un banquier ruiné, et perd sa superbe. L'émotion spontanée qui apparaît sur son visage est typiquement *aware* 憐れ[118], cette expression de tristesse classique que recherche l'artiste depuis le début. Il ajoute en pensée cette dernière touche au portrait imaginaire de la jeune femme dont il a enfin saisi la « bonne » image.[119] »

---

[115] TSZ III, 113.
[116] TSZ III, 80.
[117] Nous traduisons cet extrait de « Mon *Oreiller d'herbe* », précédemment cité p. 116. TSZ XXV, 229.「一種変った妙な観察をする一画工が、たまたま一美人に邂逅して、之を観察するのだが、此美人即ち作物の中心となるべき人物は、いつも同じ所に立つてゐて、少しも動かない。それを画工が、或は前から、或は後から、或は左から、或は右からと、種々な方面から観察する、唯だそれだけである。**中心となるべき人物が少しも動かぬのだから、其処に事件の発展しようがない。**」
[118] Nous avons déjà évoqué cette notion et son étymologie, voir *supra* p. 119. *Aware* est traduit de multiples façons en français : « compassion », « nostalgie » ou « renoncement serein ». Nami éprouve sans doute un mélange de ces émotions, mais selon nous, ce qui intéresse le peintre est la beauté poétique de son expression et non son interprétation. Il parvient à imaginer son portrait, car en se conformant à un modèle classique, la jeune femme entre enfin dans le cadre qu'il lui a choisi.
[119] TSZ III, 171.「余が**胸中の画面**は此咄嗟の際に成就したのである。」

D'une part, on peut interpréter ce retour final au cadre historique et l'achèvement du portrait dans l'esprit de l'artiste comme des preuves que le texte devient bien un roman avec une conclusion. Si l'on en croit Masao Miyoshi[120], le narrateur qui a testé son impassibilité avec différents degrés d'ironie reconnaîtrait l'importance du temps, des émotions et de l'intrigue. Il pourrait même envisager une relation amoureuse avec Nami, de sorte que le mouvement interrompu par les arrêts sur image incessants serait rétabli. Cette lecture semble incomplète à Karatani Kôjin[121], qui pense au contraire que les derniers mots du peintre ont pour effet de ramener à l'intemporalité de l'art. Le protagoniste qui s'était malgré lui intéressé au monde humain parvient à le remettre à distance dans une ultime dérobade. En adepte du *shasei*, il ne se laisse pas toucher par l'émotion de son modèle et en fait un sujet de beauté. [122] Aussi rejette-t-il la possibilité d'une intrigue à l'instant même où Nami pourrait enfin devenir une héroïne de fiction. D'après Maeda Ai[123], son portrait sans cesse différé est convoqué au dernier moment et avec lui la variété de ses représentations trouve une unité. La manière analogique gouverne jusqu'au bout le roman qui se termine sur un trope poétique : les adieux et la formule de regret classique. De sorte que l'artiste ne sort jamais du moule ou du cycle infini de l'imitation. Ce qu'aucun critique n'a noté, selon nos recherches, c'est que le tableau de Nami, souvent interprété en termes de synthèse, de résolution, ou même de figuration, demeure invisible pour nous lecteurs. Le roman ne se termine pas sur la création, mais un sentiment de beauté impénétrable, qui est une expérience du cœur et de l'esprit. En empêchant la description définitive, Sôseki maintient le récit sur le seuil de la représentation, dans l'ordre de la tentative.

Nous résumons page suivante cette analyse par un tableau qui présente les liens étroits entre le narratif et le descriptif dans la structure du roman. Les parties descriptives sont divisées en deux thèmes (le paysage contemplé et le portait imaginaire) qui unifient l'œuvre, par la mise en série des vues naturelles d'une part, et la collection des images de Nami d'autre part.

---

[120] Cf. Masao Miyoshi, *Accomplices of Silence: The Modern Japanese Novel*, *op. cit.*, p. 71.
[121] Cf. Karatani Kôjin, « Kusamakura », dans *Shinpan Sôseki-ron shûsei*, *op. cit.*, p. 341-343.
[122] Il y a dans ce schéma narratif quelque chose qui renvoie à la pensée bouddhique, où ce n'est qu'après avoir expérimenté le monde des passions que l'homme peut se déprendre de son ego et atteindre l'éveil. L'influence du bouddhisme sur l'œuvre de Sôseki a d'ailleurs été largement étudiée, voir notamment Takao Mizukawa, *Sôseki to bukkyô : sokuten kyoshi e no michi*, Heibonsha, 2002.
[123] Cf. Maeda Ai, *Maeda Ai chosaku shû*, vol. 6, *op. cit.*, p. 263.

2. Tableau de l'économie du narratif et du descriptif dans *Oreiller d'herbe*

Épisode (pages[124])	**Narration**	**Descriptions de paysage**	**Portrait de Nami**
1 (7-30)	peintre cheminant en montagne au printemps	champs de colza cerisiers sauvages canevas de pluie	silhouette au châle rouge
2 (31-52)	halte à la maison de thé en haut du col, évocation du mariage de la fille Shioda	pic du tengu	mariée à cheval Ophélie de Millais belle de Nagara
3 (53-77)	arrivée à l'auberge Shioda, rêve d'Ophélie et rencontre au réveil avec Nami	pommier en fleurs au clair de lune	silhouette entrevue de Nami, telle une photo estompée
4 (78-98)	après déjeuner, thé et discussion avec Nami	paysages de Nakoi	visage sans harmonie de Nami
5 (99-119)	chez le barbier au village	plage dans le miroir	triangle amoureux
6 (120-138)	rêverie à la tombée du jour	paysage lyrique	ballet de Nami au crépuscule
7 (139-152)	peintre au bain et morceau de shamisen	paysage nostalgique « comme un panorama »	nu vaporeux et presque invisible
8 (153-170)	rencontre avec le révérend du temple et le cousin de Nami	branche du magnolia	promenade de Nami au bord de l'étang
9 (171-185)	discussion avec Nami sur la façon de lire un roman	paysage littéraire	Nami en Ophélie
10 (186-206)	méditation au bord de l'étang du miroir	fleurs de camélia, paysage dans l'eau	plongeon feint de Nami
11 (207-226)	promenade la nuit et halte au temple Kankaiji	lune de printemps, cactus, magnolia	mariage malheureux de Nami
12 (227-250)	autre promenade, rencontre entre Nami et son mari	mandariniers, sentiers sinueux, cognassier	Nami au couteau, actrice de mélodrame
13 (251-265)	trajet en barque jusqu'à la gare avec Nami et son cousin	saules sur les berges, train en marche	expression de beauté, portrait achevé ?

[124] Il s'agit des pages de la traduction française de référence, voir *supra* l'avertissement, p. 5.

B) MIMÈSIS ET MÉDIATION

Après avoir dégagé la structure du roman, nous allons maintenant analyser les paysages qui forment le cœur du récit et permettent une mise en abyme de la représentation. Le narrateur ouvre de fréquentes parenthèses théoriques pour souligner la particularité de l'art japonais :

> « Si notre intention est de peindre un paysage japonais, il nous faudra rendre l'atmosphère et les couleurs qui en font la spécificité. On a beau admirer la peinture française, on ne saurait lui emprunter ses couleurs pour prétendre réussir un paysage japonais. Il faut être en contact avec la nature qu'on a sous les yeux, étudier [la forme changeante des nuages matin et soir], et une fois qu'on est sûr que c'est cette couleur et pas une autre, on doit se précipiter dehors avec son chevalet. [125] » (230)

Nous attirons l'attention sur la diversité de la terminologie paysagère dans ces quelques lignes. Le peintre emploie le mot *sansui* 山水[126] pour désigner un paysage japonais en opposition à la peinture française[127]. Mais il l'utilisait déjà pour évoquer l'art anglais[128] associé à l'aquarelle[129], paysage d'eau de l'Occident. Le terme *keshiki* 景色 sert enfin à nommer la vue plaisante sous ses yeux. Ce lexique révèle la question principale du roman qui n'est pas quelle nature représenter, mais quelle forme lui donner. Le terme *utsusu* 写す[130] (« reproduire »), récurrent dans le roman, prend un nouveau sens pour le narrateur qui interroge la mimèsis[131] ou l'acte de représenter une réalité de manière artistique. D'après son matériel (chevalet, aquarelle), il pratique une

---

[125] TSZ III, 145.「**日本の山水**を描くのが主意であるならば、吾々も亦日本固有の空気と色を出さなければならん。いくら**仏蘭西の絵**がうまいと云つて、其色を其儘に写して、此が**日本の景色**だとは云はれない。矢張り**面のあたり自然に接して**、朝な夕なに雲容煙態を研究した揚句、あの色こそと思つたとき、すぐ三脚几を担いで飛び出さなければならん。」

[126] L'expression *sansui* (« montagne-eau ») signifie le paysage. « Il s'agit d'une synecdoque qui, pour figurer un tout, n'en choisit qu'une partie représentative. La montagne et l'eau constituant, aux yeux des Chinois, les deux pôles de la nature. » Cf. François Cheng, *Vide et plein*, Seuil, (1979) 1991 p. 92.

[127] Le protagoniste cite la peinture française comme modèle, car les premiers artistes japonais de style occidental (*yôgaka*) étudient en France et adoptent les techniques du pleinairisme.

[128] TSZ III, 144.「英国人のかいた**山水**に明るいものは一つもない。」

[129] Sôseki visite plusieurs expositions dédiées à l'aquarelle anglaise lors de son séjour à Londres. Il remarque dans sa correspondance que ce type de peinture se rapproche le plus de la conception chinoise du paysage. Cf. Ikeda Mikiko, *Natsume Sôseki : me wa shiru tôzai no ji*, *op. cit.*, p. 46.

[130] Selon Michael Lucken, ce verbe désigne l'acte de transposition. « Il peut être noté avec plusieurs caractères qui lui impriment chacun un sens particulier : déplacer ; remplacer ; imprégner d'une couleur ou d'une émotion ; jeter un sort, transmettre une maladie ; copier, reproduire une image ; dépeindre une idée ; refléter ; photographier, filmer. » Cf. Michael Lucken, *Les Fleurs artificielles, op. cit.*, p. 86.

[131] Nous avons proposé dans le premier chapitre une définition de la mimèsis comme l'aptitude à produire des simulacres. Voir *supra*, p. 52. Nous envisageons dans le second chapitre la mimèsis comme un écran interposé entre le réel et le peintre, c'est-à-dire comme une médiation artistique.

peinture impressionniste et non une peinture japonaise à l'encre. Mais c'est justement parce qu'il a reçu une éducation occidentale qu'il cherche à renouer avec les formes anciennes de sa culture. Nous allons vérifier que les paysages qui jalonnent le récit accompagnent une recherche poétique et imaginaire.

IMITATION

Au début de son voyage, le peintre décrit des lieux réels et identifiables.

> « La montagne s'adoucit en une colline qui devient une plaine de trois cents mètres de large, et quand ce plateau prend fin, on s'enfonce dans la mer, puis à dix-sept lieues environ, de nouveau le terrain se soulève pour former l'île de Mayajima, qui a une circonférence d'à peu près six lieues. Telle est la configuration de Nakoi.[132] » (81)

Cette vue topographique est associée à des descriptions détaillées qui donnent l'impression que le protagoniste dépeint sur le vif la nature sauvage sous ses yeux.

> « Je me suis relevé et j'ai découvert devant moi, à gauche du chemin, le sommet d'une montagne en forme de seau renversé. Je ne sais si c'étaient des cryptomères ou des cyprès, toujours est-il qu'au milieu du vert sombre des arbres qui s'élançaient de la racine jusqu'au faîte, des cerisiers sauvages étalaient de loin en loin le rouge clair de leurs fleurs, dont les contours s'estompaient dans une brume diffuse. Légèrement à l'avant, une crête dénudée dominait un ensemble de collines. Le flanc abrupt du mont chauve, comme taillé par la hache d'un géant, s'enfonçait profondément dans la vallée. Au sommet, un arbre, sans doute un pin rouge. À travers les branches, le ciel se découpe avec netteté. À ma gauche, le chemin prend fin une dizaine de mètres plus loin, mais de l'éminence où je me trouve, j'ai vu bouger une forme enveloppée d'un châle rouge et j'en ai conclu qu'en gravissant le sentier, on débouchait quelque part.[133] » (10)

Cette description de paysage, à mi-chemin entre la vue directe et le tableau, évoque un *arrangement esthétique,* pour reprendre le terme de Liliane Louvel. [134] Sôseki compose l'espace comme une peinture allongée, étagée et

---

[132] TSZ III, 43.「山が尽きて、岡となり、岡が尽きて、幅三丁ほどの平地となり、其平地が尽きて、海の底へもぐり込んで、十七里向ふへ行つて又隆然と起き上がつて、周囲六里の摩耶島となる。是が那古井の地勢である。」

[133] TSZ III, 5.「立ち上がる時に向ふを見ると、**路から左の方に**バケツを伏せた様な峰が聳えて居る。杉か檜か分からないが根元から頂き迄悉く蒼黒い中に、**山桜が薄赤くだんだらに棚引いて、続ぎ目が確と見えぬ位靄が濃い。少し手前に**禿山が一つ、群をぬきんでて眉に逼る。**禿げた側面**は巨人の斧で削り去つたか、鋭どき平面をやけに谷の底に埋めて居る。天辺に一本見えるのは**赤松**だらう。枝の間の空さへ判然して居る。行く手は二丁程で切れて居るが、**高い所から赤い毛布**が動いて来るのを見ると、登ればあすこへ出るのだらう。」

[134] Ce genre de description « se logerait dans le regard du sujet, personnage ou narrateur dont il révèle l'intention consciente de produire un effet artistique. » Cf. Liliane Louvel, *Texte/Image, op. cit.,* p. 39.

agrémentée de taches rouges. La nature se présente sous un angle mystérieux et la figure humaine semble se perdre dans l'immensité du paysage. Le degré d'intensité des couleurs qui s'effacent dans le brouillard léger permet de suggérer une distance. Ce qui retient l'attention de l'écrivain, ce sont précisément les effets de nuances et de chevauchement : à l'arrière-plan diffus s'oppose la précision figurative du pin. La stylisation du paysage l'emporte ici sur l'immersion réaliste. Lors du voyage, la narration passe souvent de vues picturales à une perception de promeneur dans l'espace, la richesse de la description tenant aux modes de superposition de ces deux types d'expérience. Mais après l'arrivée à Nakoi, les effets tableaux sont suggérés par les multiples portes coulissantes de l'auberge :

> « Cette fois, j'ai ouvert le *shôji* de gauche. Prise dans un rocher naturellement creusé sur une surface d'environ deux tatamis, l'eau printanière mouille tranquillement l'ombre d'un cerisier sauvage. Deux ou trois massifs de bambous nains colorent le bord du rocher, plus loin on aperçoit une haie vive de ce qui semble être des néfliers de Chine, on entend de temps à autre les voix de ceux qui montent le sentier depuis la mer. De l'autre côté de la route, des mandariniers sont plantés sur le versant méridional en pente douce, et quand la vallée se fait profonde, de nouveau une bambouseraie montre ses feuilles qui brillent d'un éclat blanc. J'ai compris pour la première fois que, vues de loin, les feuilles de bambou paraissent briller d'une lumière blanche. Au-dessus des bambous, les montagnes sont couvertes de pins, et entre leurs troncs rougeâtres, si nettement qu'on a l'impression de pouvoir les saisir, cinq ou six marches de pierre. C'est un temple.[135] » (82)

Ici, les arrière-plans tassés les uns sur les autres suggèrent un effet de profondeur et le regard se lève au fur et à mesure que l'artiste observe l'horizon. Mais même quand il représente le plan le plus éloigné, il ne veut pas en diminuer la dimension ou en atténuer les couleurs. Les pins rougeâtres et les marches de pierre lui apparaissent aussi clairement que le cerisier à portée de main. Seul le dégradé des teintes (le vert, l'orange, le blanc et le rouge) permet de délimiter les plans qui sont perçus avec la même netteté lumineuse. Au lieu de rehausser le contraste entre proximité et éloignement, la description imite les aplats colorés d'une estampe.

Ces prises de vue pittoresques sont entrecoupées de vignettes consacrées à la

[135] TSZ III, 43.「今度は**左り側の窓をあける**。自然と凹む二畳許りの岩のなかに春の水がいつともなく、たまつて静かに山桜の影をひたして居る。二株三株の熊笹が岩の角を彩どる、**向ふに枸杞とも見える生垣があつて、外は浜から、岡へ上る岨道か時々人声が聞える**。往来の向ふはだらだらと南下がりに蜜柑を植ゑて、谷の窮まる所に又大きな竹藪が、白く光る。**竹の葉が遠くから見ると、白く光る**とは此時初めて知つた。**藪から上**は、松の多い山で、**赤い幹の間から**石磴が五六段**手にとる様に見える**。大方御寺だらう。」

faune, à la flore et aux minéraux qui deviennent les motifs du grand canevas de la nature. Certaines descriptions ciselées rappellent la « peinture dite de fleurs et d'oiseaux » (*kachô-ga* 花鳥画[136]). Le peintre se laisse fasciner par un magnolia dont il admire les détails de chaque fleur ou une pierre à encre dont la forme lui évoque une araignée.[137] Il rend aussi hommage à la maladresse naïve du cognassier et aux couleurs vibrantes des camélias.[138] Le même traitement artistique est réservé aux habitants de Nakoi qui se fondent dans le paysage.[139] Chez le barbier, par exemple, le narrateur, immobilisé face à un miroir, décrit comme une peinture la plage de Nakoi dans son dos, ainsi que le pêcheur qui manie son écailleur sous un porche voisin.

> « Soufflant de la grève, une tiède brise printanière se faufile derrière l'étoffe qui sert d'enseigne à la boutique, qu'elle évente mollement. Une hirondelle vole en diagonale et passe dessous, avant de disparaître de l'autre côté du miroir, comme un éclair. Dans la maison d'en face, un homme d'une soixantaine d'années est accroupi sous l'auvent et brise en silence des coquillages. Chaque fois que la lame tranche sans hésitation, la chair rouge du mollusque vient se cacher dans un panier en bambou. Les coquilles lancent un éclat vif [à travers la vapeur qui se répand sur une soixantaine de centimètres]. Les coques vides s'entassent pour former une colline — sont-ce des huîtres, des praires, des palourdes ? Les débris vont rejoindre le sable de la grève et se perdent, passant ainsi [du monde flottant] aux ténèbres.[140] » (109)

La plage et le pêcheur sont mis à distance et traités comme les éléments d'un tableau. Les gestes répétitifs et presque mécaniques du vieil homme donnent l'impression d'un mouvement figé, traduit en termes d'éclats de couleur atténués par la vapeur. Même le barbier bavard sert par contraste à renforcer la sérénité du printemps, si bien que l'arrière-plan naturel prend le pas sur le premier plan humain : tout est paysage. La scène est décrite de façon si précise qu'on en oublierait qu'elle n'est pas vue directement, mais grâce à un miroir, métaphore bouddhique de

---

[136] Il s'agit d'une école de peinture japonaise du XVIII[e] siècle influencée par la Chine. Elle est vouée à la représentation de végétaux et d'animaux vivants, traités avec un mélange de réalisme et de fantaisie.
[137] TSZ III, 133. TSZ III, 102.
[138] TSZ III, 151. TSZ III, 71.
[139] *Oreiller d'herbe* reprend le trope des « humains comme paysages » (*fûkei toshite no ningen* 風景としての人間) lancé par Kunikida Doppo dans *Wasureenu hitobito*『忘れ得ぬ人々』(« Des gens inoubliables », 1898). Ce contemporain de Sôseki décrit de parfaits inconnus qui se fondent dans des tableaux naturels. Cf. Karatani Kôjin, *Nihon kindai bungaku no kigen*, *op.cit.*, p. 20-24.
[140] TSZ III, 67.「生温い磯から、塩気のある春風がふわりふわりと来て、親方の暖簾を眠たさうに煽る。身を斜にして其下をくぐり抜ける燕の姿が、ひらりと、**鏡の裡に**落ちて行く。**向ふの家では**六十ばかりの爺さんが、軒下に蹲踞まり乍ら、だまつて貝をむいて居る。かちやりと、小刀があたる度に、**赤い味**が笊のなかに隠れる。**殻はきらりと光りを放つて、二尺あまりの陽炎を向へ横切る**。**丘の如くに**堆かく、積み上げられた、貝の殻は牡蠣か、馬鹿か、馬刀貝か。崩れた、幾分は砂川の底に落ちて、**浮世の表から、暗らい国へ葬られる**。」

l'impassibilité[141]. Le double cadrage (fenêtre et miroir) est sans doute aussi un clin d'œil à la dame de Shalott[142]. Comme la tisserande arthurienne, le peintre questionne les degrés d'équivoque de la réalité. Dans le chapitre 10, au bord de « l'étang du miroir » (*kagami no ike* 鏡の池), il observe que la nature, source de reflets et d'effets de simulacre, peut égaler l'art. Il envisage de renoncer aux objets réels et de se contenter de peindre leurs images dans l'eau. Cependant, il constate qu'« il ne suffit pas de regarder le reflet pour avoir sous les yeux un tableau.[143] » Il l'avait déjà annoncé : « si mon œuvre ne peut refléter la beauté telle que je l'ai vue, sentie, sans dépendre de la tradition ancienne ni se borner à une imitation, je ne pourrai pas la reconnaître comme mienne.[144] » (126) Ces apartés suggèrent que pour créer il faut dépasser la reproduction du modèle et ne pas se contenter de refléter comme un miroir.[145]

PROFONDEUR MYSTÉRIEUSE

Le narrateur estime qu'il existe trois types d'artistes : le premier copie fidèlement la nature pour en produire le reflet exact ; le second dépeint son expérience individuelle ; le troisième représente l'image de son esprit, sans reproduire un paysage défini. [146] Makoto Ueda qualifie respectivement ces approches de réaliste, d'impressionniste et d'expressionniste. [147] Le personnage critique les peintres occidentaux, car « nombreux sont ceux qui attachent leur regard au monde concret et ne s'intéressent guère à ce qui envoûte l'âme, c'est à se demander combien sont

[141] « Dans la pensée bouddhique, le miroir est une métaphore de l'esprit éveillé sur lequel se reflète l'intensité des choses sans que les passions viennent en troubler la netteté. » Cf. Michael Lucken, *Les Fleurs artificielles*, *op. cit.*, p. 88.

[142] Sôseki fait aussi allusion à la dame de Shalott dans le dernier chapitre, quand le peintre entend le claquement d'un métier à tisser et le chant d'une femme alors qu'il passe en barque sur la rivière bordée de saules. Cf. TSZ III, 164. L'auteur mettait déjà en scène l'héroïne du poème de Tennyson dans « Élégie », une nouvelle de 1905. Voir *supra* chapitre 1, p. 60.

[143] TSZ III, 127.「影だけ眺めていてはいっこう画にならん。」

[144] TSZ III, 75.「己れはしかじかの事を、しかじかに観、しかじかに感じたり、その観方も感じ方も、前人の籬下に立ちて、古来の伝説に支配せられたるにあらず、しかももっとも正しくして、もっとも美くしきものなりとの主張を示す作品にあらざれば、わが作と云うをあえてせぬ。」

[145] Sôseki aborde la question de l'imitation et de l'originalité dans *Mon individualisme* (*Watashi no kojin shugi*『私の個人主義』). Dans cette conférence du 25 novembre 1914, il met en garde son auditoire contre les sirènes de l'occidentalisation et avance la nécessité pour l'artiste de créer selon sa vision.

[146] TSZ III, 76.

[147] Cf. Makoto Ueda, *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*, Stanford: Stanford University Press, 1976, p. 2. Nous nous demandons si le troisième type ne correspond pas davantage au symbolisme qui consiste à traduire des idées au-delà des apparences, en se recentrant sur l'imaginaire.

capables d'évoquer le charme mystérieux du monde surnaturel.[148] » (127) Il préfère à la plénitude du visible l'univers crépusculaire où s'épanouit son imaginaire : la nuit tombée, les paysages lui semblent étranges comme des décors de nô prêts à accueillir une apparition. Kin'ya Tsuruta [149] suggère même qu'*Oreiller d'herbe* parodie la fiction fantastique[150] en vogue autour de 1900, en particulier les contes d'Izumi Kyôka[151]. Assailli de visions oniriques ou inquiétantes, le peintre perçoit Nami telle une fée fendant les vagues[152] et l'étang comme un cimetière de camélias rouge sang[153]. Même les cactus aux abords d'un temple lui évoquent une procession démoniaque :

> « On dirait une peinture d'Iwasa Matabei, où l'on voit des démons invoquant le Bouddha en exécutant une danse à la place d'une prière. D'un bout à l'autre du bâtiment, ils dansent en bon ordre. Leur ombre de même. Attirés par l'obscurité voilée du crépuscule, oubliant leurs clochettes et leurs offrandes, ils répondent à l'invitation du soir de danser dans ce temple de montagne. En m'approchant, j'ai découvert des cactus gigantesques au clair de lune. Ils ont bien deux mètres de haut, [on dirait des courges vertes aplaties en forme de spatules, renversées et empilées].[154] » (214)

La description se déploie en trois scènes, comme dans un haiku parodique : la vision vague de végétaux au crépuscule, le souvenir de l'imagerie populaire des *ôtsu-e* 大津絵[155] et la reconnaissance des cactus insolites comparés à des légumes géants. Le peintre balaye ainsi le problème de la ressemblance pour exprimer l'aspect esthétique de la perception.

---

[148] TSZ III, 76.「泰西の画家に至つては、多く眼を具象世界に馳せて、神往の気韻に傾倒せぬ者が大多数を占めて居るから、此種の筆墨に物外の神韻を伝へ得るものは果して幾人あるか知らぬ。」

[149] Cf. Kin'ya Tsuruta, « Sôseki's Kusamakura: A Journey to The Other Side », *The Journal of the Association of Teachers of Japanese*, vol. 22, n° 2, 1988, p. 169-188.

[150] Dans la fiction japonaise moderne, on trouve souvent des récits où le héros quitte la ville pour errer dans la nature sauvage. Cet autre monde devient un refuge onirique où l'esprit peut se soustraire aux pressions du milieu urbain. Cf. Susan Napier, *The Fantastic in Modern Japanese Literature*, New York: Routledge, 1996, p. 130.

[151] Izumi Kyôka 泉鏡花 (1873-1939) est un contemporain de Sôseki connu pour son goût de l'étrange et ses contes fantastiques, comme *Kôya hijiri*『高野聖』(« Le Saint du mont Kôya », 1900).

[152] TSZ III, 37.「仙女の波をわたるが如く」

[153] TSZ III, 71.

[154] TSZ III, 133.「**岩佐又兵衛のかいた、鬼の念仏が、念仏をやめて、踊りを踊つてゐる姿である**。本堂の端から端迄、一列に行儀よく並んで躍つて居る。其影が又本堂の端から端迄一列に行儀よく並んで躍つて居る。朧夜にそそのかされて、鉦も撞木も、奉加帳も打ちすてて、誘ひ合せるや否や此山寺へ踊りに来たのだらう。近寄つて見ると**大きな覇王樹**である。高さは七八尺もあらう、**糸瓜程な青い黄瓜を、杓子の様に圧しひしやげて、柄の方を下に、上へ上へと継ぎ合せた様に見える**。」

[155] Voir les travaux de Christophe Marquet, *Ôtsu-e : peintures populaires du Japon*, EFEO, 2019.

« Il est possible de définir l'artiste comme celui qui vit dans un monde à trois angles, car il en a radié le quatrième, qui se nomme le bon sens. Pour cette raison, loin de craindre de côtoyer la nature ou les affaires humaines, l'artiste y voit d'innombrables perles merveilleuses, il sait que ces domaines recèlent des trésors. On dit ordinairement qu'il stylise ou transfigure la réalité. Mais ce n'est pas le cas. Les merveilleuses couleurs existent depuis toujours dans le monde des phénomènes. Mais l'œil voit aussi des choses imaginaires, et de même qu'il a du mal à se détacher du monde vulgaire quand les vicissitudes de la vie nous cernent et nous assaillent sans répit, de même la beauté des locomotives nous reste inexplicable tant que Turner ne les peint pas, la beauté des fantômes nous échappe tant que nous ne les avons pas vus par le pinceau d'Ôkyo.[156] » (67)

Le narrateur s'enthousiasme pour les visions vaporeuses de Turner[157] et d'Ôkyo[158]. Il rapproche ces artistes qui emploient leur imagination pour saisir au-delà de l'apparence une vérité intérieure. Le protagoniste lie à l'avant-garde occidentale les formes les plus expressives de l'art japonais. Il s'inspire des paysages à l'encre brisée de Sesshû[159] pour créer des effets d'estompe, de l'esthétisme de Rosetsu[160] afin de représenter une Nami diaphane dans le clair de lune, ou encore du stylisme de Jakuchû[161] qui brosse la nature à grands traits allusifs.[162]

Le peintre accepte que la médiation des reflets et de la conscience entraîne une part de déformation. Selon Yoshikawa Sanae 好川佐苗[163], la narration donne l'impression que tout est vu à travers l'objectif d'une caméra subjective : les descriptions sont filtrées par la perception du personnage, avec un effet constant de flou. La photographie est d'ailleurs citée dès le premier chapitre comme une manière

[156] TSZ III, 34.「**四角な世界から常識と名のつく、一角を磨滅して、三角のうちに住むのを芸術家と呼んでもよからう**。この故に天然にあれ、人事にあれ、衆俗の辟易して近づき難しとなす所に於いて、芸術家は無数の琳琅を見、無上の宝璐を知る。俗に之を名けて美化と云ふ。其実は美化でも何でもない。**燦爛たる彩光は、炳乎として昔から現象世界に実在して居る**。只**一翳眼に在つて空花乱墜する**が故に、俗累の羈絏牢として絶ち難きが故に、栄辱得喪のわれに逼る事、念々切なるが故に、ターナーが汽車を写す迄は汽車の美を解せず、応挙が幽霊を描く迄は幽霊の美を知らずに打ち過ぎるのである。」

[157] Sôseki multiplie les références à Turner dans ses premiers récits. Voir chapitre 1, p. 35-36 et 57.

[158] Maruyama Ôkyo 円山応挙 (1733-1795) introduit le réalisme dans la représentation des paysages et diffuse aussi l'image du fantôme japonais comme un être vêtu de blanc et aux longs cheveux noirs.

[159] Sesshû Tôyô 雪舟等楊 (1420-1506) est un maître du lavis monochrome. Il met au point une technique extrapolée de la calligraphie qui consiste à suggérer un paysage en jouant de la dilution de l'encre.

[160] Nagasawa Rosetsu 長沢芦雪 (1754-1799) est réputé pour ses peintures de tigres et de singes très expressifs qu'il réalise à grands coups de pinceaux ou parfois directement avec les doigts.

[161] Sôseki citait déjà Jakuchû et s'inspirait de son style décoratif dans « Une nuit ». Voir chapitre 1, p. 79.

[162] Voir dans le cahier iconographique un échantillon de ces styles picturaux, figures 30 à 34.

[163] Yoshikawa Sanae suppose que le cadrage du visible opéré dans *Oreiller d'herbe* relève davantage de la photographie que de la peinture. Cf. Yoshikawa Sanae, « Natsume Sôseki Kusamakura ron : reidai hosun no kamera kinô », *Baikô Gakuin Daigaku Joshi Tanki Daigakubu ronshû*, n°38, 2005, p. 1-11.

émotionnelle et spontanée de saisir le réel : « Les couleurs n'ont pas besoin de support pour que la magnificence de la peinture se reflète aux yeux de l'esprit. Il me suffit de purifier le monde décadent et fangeux [grâce à la caméra de mon observatoire mental (*reidai hôsun*[164] *no kamera*).] [165] » (8) On comprend que Sôseki s'inspire davantage des photographies artistiques (*geijutsu shashin* 芸術写真) des années 1900, souvent estompées, agrémentées et coloriées à la main, que de l'esthétique du cliché naturaliste. Selon Mary Layoun[166], l'artiste qui souhaite « estomper les couleurs naturelles jusqu'à la limite du rêve[167] » voit le paysage et Nami à travers une série de filtres esthétiques qui les magnifient, mais aussi des filtres réels comme la nuit, la vapeur ou la bruine qui achèvent leur transfiguration. Plus il essaie de dévoiler la nature et la beauté, et plus elles lui paraissent impénétrables. Ce travail sur la perception évoque à Steve Odin[168] le concept classique de *yûgen* 幽玄 (« profondeur mystérieuse[169] »), une forme de sublime japonais : l'image inaccessible se brouille et se révèle hors de portée alors qu'on croit l'avoir saisie. Cette esthétique de l'opacité se révèle dans la scène où le peintre prend un bain et aperçoit la forme nue et nimbée de vapeur de Nami :

> « La vapeur qui envahit la pièce ne cesse de jaillir, alors même que tout est déjà embué. [Une lampe diffuse sa pénombre en ce soir de printemps] et dans le monde couleur d'arc-en-ciel qui flotte délicatement dans les bains, [une chevelure qui semble noire s'estompe sombrement], une silhouette limpide sort peu à peu des nuées. […] Cette silhouette ne s'impose pas à ma vue avec l'immédiateté d'un nu. Elle apparaît [indistinctement] dans une [atmosphère mystérieuse] qui [sublime] le réel, pour mieux laisser deviner sa beauté pleine de grâce.[170] » (151)

---

[164] Cette expression est composée de deux termes renvoyant à l'esprit. *Reidai* 霊台 désigne le siège de la pensée et des émotions. *Hôsun* 方寸 (« un pouce carré ») signifie le « cœur » que l'on croyait logé dans une petite zone de la poitrine. Cf. TSZ III, « notes », 462. L'appareil photographique sert ici de métaphore à la représentation mentale et au développement des impressions visuelles.

[165] TSZ III, 4.「丹青は画架に向つて塗抹せんでも五彩の絢爛は自から**心眼に映る**。只おのが住む世を、かく観じ得て、**霊台方寸のカメラ**に澆季溷濁の俗界を清くうらゝかに収め得れば足る。」

[166] Cf. Mary Layoun, « Of Noisy trains and Grass Pillows », dans *Travels of a Genre : The Modern Novel and Ideology*, New Jersey: Princeton University Press, 1990, p. 125.

[167] TSZ III, 37.「自然の色を夢の手前迄ぼかして」

[168] Cf. Steve Odin, *Artistic Detachment in Japan and the West*, University of Hawaii Press, 2001, p. 247.

[169] Le mot est composé de deux termes, « obscurité » et « mystère ». Cet idéal cultivé par les poètes et les dramaturges de l'époque médiévale renvoie à l'idée de ce qui est si mystérieusement vague et profond qu'il dépasse la perception et dégage un charme subtil. Nous empruntons la traduction « profondeur mystérieuse » à Jacqueline Pigeot qui la propose dans Jean-Jacques Origas (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise*, Presses universitaires de France, 2000, p. 287.

[170] TSZ III, 91.「室を埋むる湯煙は、埋めつくしたる後から、絶えず湧き上がる。春の夜の**灯を半透明に崩し拡げて**、部屋一面の虹霓の世界が濃かに揺れるなかに、**朦朧と**、**黒きかとも思わるるほどの髪を暈して**、真白な姿が雲の底から次第に浮き上がつて来る。（省略）此姿は普通の裸体の如く露骨に、余が眼の前に突きつけられては居ら

Sôseki déploie le champ lexical du trouble (*hantômeini*, *môrô to*, *hôfutsu toshite*). Nami s'offre au regard de l'artiste et demeure pourtant insaisissable. Le flou n'est pas négatif, puisque le manque de clarté magnifie la beauté de la jeune femme et retire toute vulgarité à la scène. Ainsi, même cette description qui imite les nouvelles estampes de nus et les beautés au bain de Goyô[171] renforce l'attrait du caché, de l'éthéré, du mystère. En faisant l'éloge de la brume ou de la fumée[172], le peintre suggère à plusieurs reprises que le flou est la part la plus riche du monde visible et que l'art véritable est anti-mimétique : il consiste à rechercher une harmonie entre un « état d'âme » (*mood* ムード[173]) et la forme des choses.[174] Le personnage souhaite imiter au-delà des apparences des sentiments (*kokoro o utsusu* 心を写す). Il imagine une peinture non figurative qui inviterait le spectateur à sentir plus qu'à voir, différant de ce que l'on rencontre dans le monde naturel. Tôru Itô[175] remarque que loin d'être farfelue, cette recherche d'un art non figuratif coïncide avec les expériences de Vassily Kandinsky[176] (1866-1944), le fondateur de l'Art abstrait. Moins avant-gardiste, le protagoniste d'*Oreiller d'herbe* pense qu'il serait difficile d'« exprimer dans un tableau une sensibilité aussi abstraite[177] ». « Voix de la nature », la musique lui semble mieux correspondre à cette nécessité. [178] Piètre mélomane, il emploie la poésie afin de « mettre en poème un état d'âme qui ne ferait pas tableau[179] », et d'exprimer par le langage lui-même le plaisir et la beauté aussi bien que la musique. Il compose plusieurs

---

ぬ。**凡てのものを幽玄に化する一種の霊気のなかに髣髴として、十分の美を奥床しくもほのめかして居るに過ぎぬ。**」

[171] Pour connaître les opinions de Sôseki sur le nu artistique et ses échanges à ce sujet avec le peintre Hashiguchi Goyô, voir l'article de Miwa Masatane, « Natsume Sôseki to kaiga : ratai ronsô no naka de », *Jinmongaku ronshû*, n°15, 1997, p. 85-102.

[172] TSZ III, 85.

[173] *Mood* est transcrit en *katakana* dans le texte japonais. Élisabeth Suetsugu propose la traduction « état d'âme », mais le mot anglais, plus polysémique, connote aussi l'atmosphère, l'humeur et l'émotion. Nous supposons que Sôseki emprunte la notion de *mood* à Wordsworth, l'un de ses poètes favoris.

[174] TSZ III, 76.

[175] « It seems to me that his theory is similar to that of Vassily Kandinsky, who writes *Das Geistige in der Kunst* soon after *Kusamakura* in 1912, and advances toward the picture without an object. » Cf. Tôru Itô, « An attempt of *Kusamakura* as an imagery novel », *Bulletin de l'Institut Technologique de Kyôto*, n°6, 2013, p. 42.

[176] Grand mélomane, ce peintre russe abandonne les apparences pour représenter ses émotions ou la structure de la musique dans des toiles aux couleurs denses. À la même période, Tsuda Seifû, l'un des artistes favoris de Sôseki, peint également des paysages colorés et stylisés, en s'inspirant à la fois de l'école *Rinpa* et de l'Art nouveau. Voir cahier iconographique figures 35 et 36.

[177] TSZ III, 77.「こんな抽象的な興趣を画にしやうとする」

[178] *Idem*.「成程音楽は斯る時、斯る必要に逼られて生まれた**自然の声**であらう。」

[179] TSZ III, 78.「画に出来ない情を、次には咏つて見たい」

vers chinois, insérés dans la narration, mais c'est souvent la description elle-même qui tend, plus qu'au tableau, au poème en prose. Dans le passage suivant tiré du chapitre 6, le peintre a laissé ouvertes portes et fenêtres pour profiter du crépuscule printanier. Mais au lieu de tourner son attention vers le paysage, il s'absorbe dans un moment d'abstraction lyrique.

> « Le maître, sa fille, la servante et le domestique m'ont abandonné sans que je m'en aperçoive. S'ils sont partis, c'est pour se rendre quelque part. Au pays de la brume et des nuages, sans doute. À moins que les nuages et l'eau ne se soient rapprochés, sur la mer mélancolique où ils naviguent sans gouvernail, et avant d'avoir eu le temps de voir qu'ils allaient à la dérive, la voile blanche qui flotte dans l'air lointain devient indiscernable des nuages et de l'eau. Oui, j'avais l'impression qu'ils étaient partis pour une distante contrée. Autrement, ils se sont évanouis subitement dans le printemps, et les quatre éléments étant devenus invisibles au sein des étoiles, entre le ciel et la terre, ils n'ont laissé nulle trace, sauf si l'on emprunte un microscope. Ou encore, métamorphosés en alouettes, après avoir épuisé leur chant dans [le jaune des fleurs de colza], ils se sont envolés vers les berges qui s'étirent en une longue traînée d'un violet profond au crépuscule.[180] » (120)

Ce paragraphe riche en longues phrases complexes et en comparaisons étonnantes ouvre le sens du côté de l'imaginaire. Les images poétiques sont toutes liées au voyage, à l'élévation et à la grandeur, afin d'évoquer une harmonie et un transport au contact de la nature. Un effet de sublimation s'opère, entraînant un passage de l'eau au ciel, du corps à l'état vaporeux. Au gré de cet envol cosmique, la campagne japonaise prend les couleurs lyriques des vers de Wordsworth et de Shelley. La description ne mime plus le monde extérieur, mais une rêverie intérieure qui déréalise la vision même. Les formes de la nature sont absorbées dans le moi et transformées par le ravissement du personnage. Sôseki souligne le dynamisme de l'imagination et le « pouvoir pictural » qu'acquiert, pour citer Paul Ricœur[181], le langage en devenant figuré.

---

[180] TSZ III, 71–72.「主人も、娘も、下女も下男も、知らぬ間に、われを残して、立ち退いたかと思はれる。立ち退いたとすれば唯の所へ立ち退きはせぬ。**霞の国か、雲の国か**であらう。或は雲と水が自然に近付いて、舵をとるさへ**懶き海**の上を、いつ流れたとも心づかぬ間に、**白い帆が雲とも水とも見分け難き**境に漂ひ来て、果ては帆みずからが、いずこに己れを雲と水より差別すべきかを苦しむあたりへ――そんな**遥かな所**へ立ち退いたと思はれる。夫でなければ**卒然と春のなかに消え失せて**、是迄の四大が、今頃は目に見えぬ霊気となつて、広い天地の間に、**顕微鏡の力**を藉るとも、些の名残を留めぬ様になつたのであらう。或は**雲雀に化して**、**菜の花の黄**を鳴き尽したる後、夕暮**深き紫**のたなびくほとりへ行つたかも知れぬ。」

[181] Cf. Paul Ricœur, *La Métaphore vive, op. cit.,* p. 269.

Dans *Oreiller d'herbe*, le paysage contemplé, même s'il est situé géographiquement, est en fait imaginaire. Plus qu'une simple toile de fond, il forme la trame même de la rêverie d'un artiste qui cherche, au-delà des formes perceptibles, une beauté abstraite. La nature a une influence libératrice sur sa sensibilité et favorise l'épanouissement des souvenirs et des images poétiques. Le personnage parvient à recréer, par la force des mots et des allusions, son propre paysage intérieur qui devient un terrain d'expérimentation descriptive. L'écriture se passe alors d'une relation d'imitation avec la peinture pour restituer directement les émotions. Que reste-t-il de ce travail sur le langage figuratif et les cadres rhétoriques dans *Le Mineur* ?

2) LA DESCRIPTION DANS *LE MINEUR*

Sôseki publie les 96 épisodes du *Mineur* (*Kôfu*『坑夫』) du 1er janvier au 6 avril 1908 dans le journal *Asahi*. C'est la deuxième œuvre qu'il produit en tant qu'écrivain professionnel pour ce quotidien national qui dispose du plus large lectorat du Japon. Quand Shimazaki Tôson 島崎藤村 (1872-1943) ne parvient pas à tenir ses délais de publication en décembre 1907, Sôseki est chargé de le remplacer au pied levé. [182] Il décide de s'inspirer du témoignage d'un jeune homme (on ne connaît que son patronyme, Arai 荒井) qui lui a raconté le mois précédent son expérience dans une mine de cuivre d'Ashio 足尾銅山[183] (département de Tochigi), dans l'espoir de lui vendre son histoire. Mais au lieu de retranscrire l'aventure de son informateur, Sôseki en élimine tout élément biographique ou sensationnel. [184]

Le récit à la première personne suit les pérégrinations d'un jeune bourgeois anonyme qui est enrôlé malgré lui dans une mine de cuivre. Fuyant ses déboires sentimentaux à la capitale, il souhaite se fondre dans les ténèbres de la forêt jusqu'à disparaître dans le paysage : « je désirais une seule chose, m'enfoncer dans [l'obscurité]. N'importe où, mais dans [l'obscurité], car c'était mon unique but, atteindre [l'obscurité].[185] » (10)[186] Après avoir traversé des montagnes dans la nuit et le brouillard en compagnie d'un maquignon et de sa troupe de misérables, il plonge dans le labyrinthe souterrain de la mine où il atteint enfin le noir total et aveuglant.

---

[182] Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten*, *op. cit.*, p. 605.

[183] La mine d'Ashio servait à fabriquer des pièces de cuivre durant la période Edo. À partir de Meiji, les nouvelles techniques occidentales permirent de développer la production. La vaste fosse avec ses tunnels de près de 900 km et sa communauté ouvrière de 40 000 personnes était célèbre pour ses cruelles conditions de travail. Une grève éclata en février 1907 et les Autorités envoyèrent trois compagnies de l'armée pour mater la révolte. La région fut également polluée, des substances toxiques rejetées dans les rivières, les sols et les forêts. Voir notamment Cyrian Pitteloud, *L'Affaire d'Ashio : pollution minière dans le Japon moderne*, thèse de doctorat, Université de Genève, 2019.

[184] Sôseki raconte sa rencontre avec Arai dans un court essai Kôfu *no sakui to shizenha denkiha no kôshô*「『坑夫』の作意と自然派伝奇派の交渉」(« La conception du *Mineur* et l'intersection entre naturalisme et romantisme ») publié en avril 1908 dans la revue *Bunshô sekai* 文章世界 (« L'Univers du texte »), une tribune naturaliste fondée par Tayama Katai. Arai s'épanche sur les problèmes de cœur qui l'ont poussé à s'enrôler dans une mine, ce qui n'intéresse guère Sôseki. Il obtient l'autorisation du jeune homme de transformer à sa guise son témoignage.

[185] TSZ V, 8.「たゞ暗い所へ出ればいゝ。何でも暗い所へ行かなければならないと、只管暗い所を目的に歩き出した許りである。」

[186] Nous utilisons dans cette partie la traduction d'Hélène Morita. Chaque citation en français sera suivie d'un numéro de page qui renvoie à la version poche de 2020. Nous modifions les passages entre crochets afin de mieux commenter des choix d'expression. Voir *supra* l'avertissement, p. 5.

Mais, coup de théâtre, il fait la rencontre providentielle d'un mineur dont l'histoire est étrangement similaire à la sienne. Malgré ses avertissements, le jeune homme persiste à rester sur place, puis une visite à l'infirmerie révèle qu'il souffre d'une bronchite. Il occupe alors un poste de comptable pendant cinq mois avant de retourner s'amender à Tôkyô. Tout effet dramatique est neutralisé et le roman se termine sur un clin d'œil métafictionnel : « Voilà tout ce qui constitue mon expérience de mineur. Et tout ce que j'ai relaté ici est véridique. [La preuve en est que ceci n'est pas un roman.][187] » (319)

Le Mineur qui imite la prose notationnelle de reportage opère une nette rupture avec le style artistique des débuts.[188] Son incipit parodie celui de *Germinal*[189], mais le roman n'entre pas dans la catégorie du réalisme social ou de la littérature prolétarienne. [190] Si certains passages sont presque documentaires et décrivent l'atmosphère très noire de la mine, Sôseki exploite peu les notes prises lors de sa rencontre avec Arai et il ne se rend jamais à Ashio. Dans un essai complémentaire, il écrit s'intéresser à la composition littéraire et non à la recherche naturaliste :

> « Supposions que vous assistiez à un tableau vivant. Il est possible de l'approcher de trois façons. La première consiste à demander que les personnages du tableau gardent longtemps une pose souhaitée sans bouger. La seconde, si on préfère une intrigue, revient à imaginer que les figures se mettent en mouvement. Une troisième approche est de s'intéresser aux dessous des événements. Cela équivaut à interroger les rouages jusqu'à mettre en scène un tableau vivant. L'écriture dont j'ai parlé est de cet ordre, ce qui signifie que je m'intéresse aux éléments de composition. *Le Mineur* appartient à la troisième catégorie. Sa lecture paraîtra fastidieuse à quelqu'un dénué de curiosité intellectuelle.[191] »

---

[187] TSZ V, 269.「自分が坑夫に就ての経験は是れ丈である。さうしてみんな事実である。其の証拠には小説になつてゐないんでも分る。」

[188] Le précédent roman de Sôseki, *Gubijinsô*『虞美人草』 (*Le Coquelicot*, 1907) est écrit dans un style précieux qui plaît peu à la critique, au public et à l'auteur qui s'en lasse lui-même.

[189] Pour comparaison : « Il y avait déjà bien longtemps que je marchais au travers des pinèdes, beaucoup plus vastes, au demeurant, qu'on aurait pu l'imaginer d'après les gravures. À quoi rimait pour moi de marcher, et encore marcher dans des lieux plantés uniquement de pins ? J'aurais mieux fait, d'emblée, de rester en place, de fixer de près un arbre et de jouer à qui rirait le premier ! » (Sôseki, *Le Mineur*, 1908) « Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavé coupant tout droit, à travers les champs de betteraves. » (Zola, *Germinal*, 1885)

[190] Sôseki n'en critique pas moins la logique industrielle brutale à laquelle sont soumis les travailleurs. *Le Mineur* a d'ailleurs été réévalué dans la période contemporaine sous l'angle social. Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki shindoku*, Kanrin shobô, 2020, p. 112-113. Bien que nous nous intéressions à la recherche de nouveaux moyens figuratifs, notre analyse pourrait s'inscrire dans cette lecture politique, dans la mesure où la description concrète de la vie des mineurs est au centre d'une partie du roman.

[191] Nous traduisons cet extrait de *Kôfu no sakui to shizenha denkiha no kôshô*. TSZ XXV, 275.「例えば活人画を見物するとする。と、その見方に三つの趣味がある。願わくは活人画の人物が動かずに、長くあの好まし

L'œuvre est considérée comme une expérience excentrique et ratée si on en croit la critique de l'époque. [192] Dès sa publication les commentaires négatifs pleuvent : on reproche à l'auteur son obsession pour le détail, l'insolite ou le flou. [193] En outre, Sôseki remet en cause les éléments qui sont censés composer une œuvre de fiction : tout ce qui devrait avoir une forme, les personnages, le paysage, le roman lui-même, reste à l'état d'ébauche. La critique contemporaine voit dans ce roman une parodie du naturalisme conventionnel.[194] Beaucoup comme Murakami Haruki[195] en font un « nouveau roman » avant l'heure qui anticipe Beckett, Joyce ou Kafka, et préfigure des questions modernistes sur l'informe. Il nous semble préférable d'envisager l'œuvre comme un ensemble de stratégies parodiques et réflexives. Outre *Germinal*, Sôseki détourne le mythe de la descente aux enfers et celui de la caverne, ainsi que les codes du récit de voyage, du picaresque anglais et de la littérature d'introspection. L'originalité de l'œuvre réside dans son habileté tout à la fois de rompre et de renouer avec les conventions littéraires pour ouvrir de nouvelles possibilités pour le roman. Selon Angela Yiu[196], *Le Mineur* peut même être envisagé comme un exercice de style qui n'entoure que du vide. La performance de l'auteur consiste à écrire une centaine de pages durant lesquelles il ne se passe rien, en mettant

---

い姿勢をとってくれればいいと希望する趣味が一つ。第二はあのありさまが変じたら今度はどうなるんだらうといふことを考へるんで、これは事件の筋を喜ぶ人なんだ。**また第三はなんでも事件の内幕に興味を持つ。即ち活人画を見せるに至るまでのなりたち、事情を知らう知らうとするのだ**。私の先に云つた書方はこの第三に属するので、つまり**コンポジションをやつた要素を知るところが面白い**。『坑夫』の書振は第三のものだ。インテレクチュアル・キュリオシティのない人は、これをあまりおもしろがらん。」

[192] Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten*, *op. cit.*, p. 606-607.

[193] Cf. Ôyama Hideki, *Natsume Sôseki to Teikoku daigaku*, *op. cit.*, p. 81-101.

[194] Cela ne signifie pas que Sôseki rejette le naturalisme, seulement son orthodoxie. Dans « L'attitude du créateur » (*Sôsakka no taido*『創作家の態度』1908), il critique l'obsession des naturalistes pour la réalité aux dépens de l'esthétique. Cf. TSZ XVI, 161. Mais il note aussi la même année : « il y a de nombreuses théories naturalistes, et autant d'interprétations possibles du naturalisme. […] Je ne déteste pas le naturalisme et je pense que les romans de cette tendance sont également intéressants. » (nous traduisons) Cf. TSZ XXV, 276.「自然主義の議論も色々出た。解釈もさまざまある。（省略）私は自然派が嫌ひぢやない。その派の小説も面白いと思ふ。」

[195] Le roman est l'un des préférés de Murakami qui écrit sa préface à la traduction anglaise de Jay Rubin : « Just as *Moby-Dick* is not a novel about whaling, *The Miner* is not a novel about copper mining techniques or miners' labor conditions. It's about the inner workings of a flesh-and-blood human being. » Cf. Murakami Haruki, « A Nonchalant Journey Through Hell », dans Natsume Sôseki, *The Miner*, Aardvark Bureau, 2015, p. 11. Hélène Morita, la traductrice du roman en français, considère même que le roman inaugure les fictions impossibles du XX^{e} siècle : « *Le Mineur* pourrait être sous-titré : ceci n'est pas un roman. Sôseki développe une narration en perpétuel décalage, fragmentée, lacunaire, entrecoupée à la fois de blancs et d'injonctions faites au lecteur de rester vigilant sur la nature même de ce qu'il est en train de lire. » Cf. Sôseki, *Le Mineur*, Cambourakis, 2021, p. 323.

[196] Cf. Angela Yiu, *Chaos and Order in the Works of Natsume Sôseki*, *op. cit.*, 1998, p. 46.

en scène, au second degré, une narration orale : le narrateur fait son numéro, des voix de nô et des gestes de conteur de *rakugo,* en passant sans cesse du registre comique au tragique. Il interrompt parfois ces jeux de comédien du langage pour décrire le paysage qui défie la plus étrange imagination. Selon nous, ces pauses visuelles ne servent pas seulement à jalonner l'itinéraire de la mine : le personnage interroge sa propre vue comme moteur de fiction.

Notre analyse repose sur l'hypothèse que Sôseki explore moins la visualité que les possibilités et les problèmes de sa maîtrise dans la langue, autrement dit, la description. Nous allons vérifier que *Le Mineur* est une proposition s'attaquant à la clarté de la représentation et à la fonction référentielle du langage. Comment la déformation du champ visuel se trouve-t-elle liée à une réflexion sur les « lacunes » du genre romanesque ? Quels aspects étonnants prend alors le paysage et quelles sont les nouvelles valeurs esthétiques testées dans la description ?

A) LE ROMAN IMPARFAIT[197]

Le récit de quelques jours est mené par un narrateur autodiégétique qui se désigne avec neutralité par le pronom *jibun* 自分[198]. Il est entièrement rétrospectif : c'est un homme plus âgé qui prend la plume pour raconter une étrange expérience de sa jeunesse. Il ne cesse de souligner le décalage entre ses préoccupations théoriques et les états d'âme de son moi de dix-neuf ans.

> « J'ai coutume dès que j'en ai le loisir, d'évoquer dans mon souvenir les aventures de cette époque de ma vie, qui comptent parmi les plus colorés. Et comme il s'agit de faits concernant un moi très ancien, à chaque fois que je les convoque dans ma mémoire, je peux manier mon bistouri sans vergogne, dans l'espoir d'examiner les moindres de mes émotions que je dissèque minutieusement. Hélas, elles me demeurent totalement incompréhensibles.[199] » (57)

Selon Komori Yôichi, la narration ultérieure qui superpose les points de vue de celui qui a vécu, de celui qui se souvient et de celui qui écrit, déconstruit la notion de

[197] Ce n'est pas un jugement de notre part : l'auteur qualifie lui-même son roman d'imparfait, p. 146.
[198] Sôseki emploie des pronoms différents dans ses romans narrés à la première personne : *ore* dans *Botchan*, *yo* dans *Oreiller d'herbe* et *jibun* dans *Le Mineur*.
[199] TSZ V, 50.「自分は自分の生活中尤も色彩の多い当時の冒険を暇さへあれば考へ出して見る癖がある。考へ出す度に、昔の自分の事だから遠慮なく厳密なる解剖の刀を揮つて、縦横十文字に自分の心緒を切りさいなんで見るが、其の結果はいつも千遍一律で、要するに分らないとなる。」

« moi ».[200] La distance entre le fils de bonne famille transformé en ouvrier de la conquête capitaliste, le protagoniste écrivant qui s'interroge sur le sens de son expérience, et l'instance d'énonciation narrative qui questionne la validité de son récit, est source de nombreuses interférences. La confusion volontaire des postures de personnage, de narrateur et d'écrivain[201] se traduit dans les temps verbaux très souples du récit : le narrateur emploie la forme accomplie en *ta*, mais comme cela a été souligné par Hiroko Cockerill, il raconte le passé comme si les choses se déroulaient sous ses yeux en utilisant la forme en *te iru* qui renvoie à la continuité d'un état ou d'une action plutôt qu'au présent.[202] Sôseki multiplie en outre les métalepses narratives[203] et transforme l'attitude rétrospective du narrateur en attitude réflexive. Celui-ci se représente à sa table en train d'écrire, de se relire ou de raisonner tout haut, en commentant ses maladresses tant de héros que d'auteur.

> « Quelle contradiction saugrenue pour quelqu'un qui a fui Tôkyô, qui a décidé de déchoir jusqu'à travailler comme mineur, que de revendiquer son individualité ! Je le sais parfaitement. Aujourd'hui que je trace le mot avec mon pinceau, [je trouve cela assez stupide et j'ai failli éclater de rire].[204] » (77)
>
> « J'ai écrit ces réflexions de cette façon, mais je ne suis pas sûr de les comprendre en les relisant. En fait, les choses étaient infiniment plus simples. À les comprimer sur un si petit espace, elles en deviennent inintelligibles.[205] » (113)

Le narrateur autodiégétique revient sans cesse sur les rapports de son écriture à la « vérité crue[206] » et se méfie du pouvoir des mots. Conscient d'être « un homme bourré de contradictions[207] », il prétend n'utiliser aucune « de ces boursouflures qui

---

[200] Cf. Komori Yôichi, *Sôseki shindoku*, *op. cit.*, p 110.
[201] Grand lecteur de Sterne et Cervantès, Sôseki n'ignorait pas la pratique du récit « à tiroirs ». Ce procédé décrit par Genette met en scène un narrateur intradiégétique qui raconte une histoire dans laquelle il est présent en tant que personnage. Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 238-239.
[202] « When we analyze Sôseki's use of verbs in *The Miner*, we find that the number of *ta* forms slightly exceeds that of *ru* forms. However, when we compare aspectual forms, we find that *te iru* is used nearly twice as often as *te ita*. These *te iru* forms are used mainly to express the continuous actions of characters and states of being. » Cf. Hiroko Cockerill, *Styles and Narratives in Translation*, New York: Routledge, 2006, p. 253.
[203] Gérard Genette nomme métalepses narratives les transgressions qui jouent sur la double temporalité de l'histoire et de la narration. Cf. Gérard Genette, *Discours du récit*, *op. cit.*, p. 244.
[204] TSZ V, 66.「東京を出奔して坑夫に迄なり下がる者が人格を云々するのは変挺な矛盾である。夫は自分も承知してゐる。**現に今筆を執つて人格と書き出したら**、何となく馬鹿気てゐて、思わず噴き出しさうになつた位である。」
[205] TSZ V, 94.「**かう書いて見た**が、**読み直すと**何だか六づかしくつて解らない。実を云ふと、もつとずつとやさしいんだが、短く詰めるものだからこんなに六づかしくなつちまつた。」
[206] TSZ V, 38.「事実を露骨に云ふと」
[207] TSZ V, 96.「矛盾の多い男」

font le plaisir des romanciers[208] », avant d'admettre qu'il lui est impossible de raconter son expérience sans recourir à ces mêmes jeux de langage.[209] En feignant l'immédiateté, Sôseki recherche en réalité la médiation. Il expose le roman comme une structure de mots, avec en arrière-plan des conventions littéraires qu'il subvertit. Son personnage le clame jusqu'à la dernière ligne :

> « Tout cela ne peut pas constituer un roman. Dans la vie pourtant, que d'événements sur le point de prendre forme et qui n'y parviennent pas… comme s'ils sortaient justement d'[un roman imparfaitement développé] ! À considérer mon passé rétrospectivement, il me semble au contraire que les épisodes les plus marquants sont ceux qui s'évanouissent dans le vide éthéré, ne laissant à leur traîne que des traces inconsistantes. […] Ce qui pourrait presque tourner au roman, mais n'y parvient pas tout à fait, cela me procure un plaisir hors du commun. […] Élargissant mon propos, je dirais que cette considération vaut pour ce volume entier intitulé *Le Mineur*. Mon travail consiste purement et simplement à enregistrer des faits qui ne parviennent pas à prendre forme.[210] » (140)

Sôseki fournit ici le mode d'emploi de son « antiroman » qui s'oppose à la logique causaliste du naturalisme. Il exprime sa fascination pour l'indéterminé qui permet d'entretenir la promesse de ce qui va apparaître ou hésite à se construire. Nous pensons qu'il explore d'une façon singulière les présupposés du réalisme : le voyage vers la mine déroule une suite d'images insaisissables, car le propre de la réalité est de paraître incohérente. Vers la fin, le récit menace pourtant de se changer en histoire. Le mineur fait la rencontre romanesque[211] de son alter ego plus âgé qui l'invite à tirer leçon de ses erreurs. Mais dans un ultime pied de nez à la raison, le jeune homme s'obstine à rester dans l'indéterminé, de même que l'écrivain s'applique à saboter son roman. Sôseki joue perpétuellement avec la possibilité d'une intrigue et ne permet pas au lecteur d'oublier son rôle actif face à une fiction qui ne prend jamais forme. Le thème de l'échec nous semble passer dans la technique de représentation, en liant l'expérience littéraire de l'informe et l'expérience visuelle de l'opacité.

---

[208] TSZ V, 74.「決して小説家の弄ぶ様な法螺七分の形容ではない。」

[209] TSZ V, 97.「実際此の時の心の状態は、かう譬を借りて来ないと説明ができない。」

[210] TSZ V, 115.「**是れでは小説にならない**。然し世の中には纏まりさうで、纏らない、云はば**出来損ひの小説**めいたことが大分ある。長い年月を隔てて振り返つて見ると、却つて此のだらしなく尾を蒼穹の奥に隠して仕舞つた経歴の方が興味の多いやうに思はれる。（省略）**小説になりさうで、丸で小説にならない所**が、世間臭くなくつて好い心持だ。（省略）もつと大きく云へば此の一篇の「坑夫」そのものが矢張さうである。**纏まりのつかない事実**を事実の儘に記す丈である。」

[211] TSZ V, 238.「此の人に逢つたのは全くの小説である。」

INFORME

En l'espace de trois jours, le mineur subit une brutale déshumanisation et rejette radicalement sa posture de sujet. Du brouillard plein la tête, il veut se volatiliser en fumée ou s'absorber dans les ténèbres, afin de retourner à un état épars « naturel ». Il développe ici sa propre théorie de « l'impersonnalité » (*museikaku* 無性格) :

> « Les romanciers ne peuvent pas écrire la réalité des choses, car s'ils l'écrivaient, il ne s'agirait plus de romans. Il est étonnamment difficile de donner forme aux êtres humains réels. Même les dieux ont un mal fou à y parvenir. Moi-même, je me connais sans forme, ce qui me laisse supposer que mes semblables sont aussi des êtres informes.[212] » (15)

Le verbe *matomeru* 纏める qui contient l'idée de conclusion et d'achèvement est décliné au négatif dans tout le roman. Le narrateur souligne que les paradoxes forment la complexité des êtres réels dont le cœur inconstant est semblable à l'eau : « si vous exercez une poussée sur l'eau, elle se retire ; si vous lui permettez de revenir, c'est elle qui vous poussera.[213] » (178) Pour Sôseki, l'objectif est bien de « liquider » son personnage : les images de l'eau et de la vapeur, récurrentes à travers l'œuvre, servent à schématiser les mutations de son moi malléable qui « s'allonge, se rétrécit, se courbe, se tord[214] » au gré des stimulations extérieures. Par extension, tout ce qui entoure le mineur subit un procédé de transformation plastique. Son dilemme amoureux entre deux jeunes filles est réduit à un choix entre un rond et un carré.[215] Il affuble ses compagnons de sobriquets métonymiques ou métaphoriques (« couverture-rouge », « kimono bleu-blanc », « kimono ouaté », « chauve-souris »[216]), en les réduisant à des formes simples et des couleurs primaires. Le paysage prend une rigueur géométrique, se réduit à des plages colorées ou se déforme en vagues vaporeuses (nous y reviendrons) qui menacent d'engloutir le protagoniste. Ce dernier a l'impression que les étranges teintes du soir déteignent sur lui ou que la nature hostile va l'écraser, quand

---

[212] TSZ V, 10.「本当の事が小説家抔にかけるものぢやなし、書いたつて、小説になる気づかひはあるまい。本当の人間は妙に**纏めにくい**ものだ。神さまでも手古ずる位纏まらない物体だ。然し自分丈がどうあつても**纏まらなく出来上つてる**から、他人も自分同様**締りのない人間**に違ないと早合点をして居るのかも知れない。」

[213] TSZ V, 146.「人間の心は水の様なもので、押されると引き、引くと押して行く。」

[214] TSZ V, 36.「自分は自分の心が**伸びたり縮んだり、曲つたりくねつたりする**所を、どうかして隠さうと力めた。」

[215] TSZ V, 35.「第一の少女が自分に対して丸くなつたり、四角になつたりする。」

[216] TSZ V, 68.「赤毛布」「絣」「どてら」「蝙蝠」

ce n'est pas son « âme » (*tamashii* 魂) qui se réfugie à force de contemplation dans les charbons ardents.[217] Cela ne signifie pas que ses sensations sont distordues. Il perçoit les choses, mais il ne parvient pas à les assimiler à la réalité, si bien que le monde et son « moi » lui deviennent étrangers. En dissociant son corps et son esprit, il entreprend de transcrire avec une précision grotesque les moindres variations de sa perception dans une prose heurtée. Une demi-seconde de clarté visuelle à la sortie d'un train entraîne par exemple une analyse psychologique de trois pages dont voici un extrait :

> « Durant cet instant minuscule apparut la curieuse espèce de sentiment dont j'ai parlé, dans l'intervalle presque imperceptible entre mon saisissement par la netteté de la scène et le retour à la vie de mon âme à moitié endormie. Ce paysage qui s'étendait tout à son aise, qui brillait dans toute sa transparence, si inapproprié à mes émotions de l'époque, était certes quelque chose plein de sève et de vigueur, mais ni son intense clarté ni sa libre extension ne pouvaient lui éviter de devenir en totalité une réalité effective du monde, une fois que mon âme engluée dans son ébahissement eut commencé à s'intéresser au monde extérieur. […] Comme mon esprit se trouvait curieusement disposé – capable de percevoir [clairement] la luminosité du monde extérieur, il était trop pâteux pour reconnaître la pure réalité – je percevais cette route toute droite et cet alignement rectiligne d'avant-toits comme [un rêve brillant équivalent à la réalité].[218] » (68)

Le lexique redondant de la clarté (*meiryô* 明瞭, *meihaku* 明白 et *akiraka* 明か, répété quatre fois) entraîne paradoxalement un aveuglement. En poussant son acuité visuelle à l'extrême, le mineur devient une conscience qui s'investit entièrement dans le paysage. Ayant perdu la volonté de vivre, il fait l'expérience de la réalité par le biais de la sensation physiologique et devient le réceptacle passif d'impressions visuelles. Cette quête de la pure expérience pourrait anticiper « l'École des sensations nouvelles[219] » si elle n'était pas marquée par l'ironie. Sôseki ridiculise la tendance des

---

[217] TSZ V, 75. TSZ V, 159.

[218] TSZ V, 59.「今迄あやふやに不精不精に徘徊して居た惰性を一変して屹となるには、多少の時間がかゝる。自分の前に云つた一種妙な心持ちと云ふのは、魂が寝返りを打たないさき、**景色が如何に明瞭である**なと心附いたあと、——其の際どい中間に起こつた心持ちである。此の景色は斯様に暢達して、**斯様に明白で**、今迄の自分の情緒とは、丸で似つかない、景気のいゝものであつたが、自身の魂がおやと思つて、本気に此の外界に対ひ出したが最後、**いくら明かでも**、いくら暢びりしてゐても、全く実世界の事実となつて仕舞ふ。（省略）自分は自分の魂が、ある特殊の状態に居た為—**明かな外界を明かなりと感受する**程の能力は持ちながら、是れは実感であると自覚する程作用が鋭くなかつた為—此の真直な道、此の真直な軒を、**事実に等しい明かな夢**と見たのである。」

[219] L'École des sensations nouvelles (*Shinkankaku-ha* 新感覚派) est un groupe moderniste des années 1920 dirigé par Yokomitsu Riichi et Kawabata Yasunari. « Saisir, exprimer la réalité telle que les sens la captent, sans nulle idée préconçue, ainsi peut se définir l'objectif de ce mouvement qui tente de renouveler une littérature dominée par le réalisme du récit personnel. » Cf. H. Ôshima, « Yokomitsu Riichi », dans Jean-Jacques Origas (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise*, *op. cit.*, p. 344.

naturalistes à réduire la réalité à ses conditions de visibilité, en ciblant sans doute la vogue de la description « plane » (*heimen byôsha* 平面描写) lancée en 1907 par Tayama Katai.[220] Malgré le foisonnement des détails psychologiques, la voix du mineur est étrangement creuse et impersonnelle. Il se met en scène comme le jouet de ses sensations et enregistre la façon dont le monde extérieur agit sur sa conscience, sans pourtant parvenir à s'amarrer au réel. Si bien que l'analyse des phénomènes objectifs forme la matière du récit, à travers la description de paysages schématiques et vides, telles les représentations aberrantes d'une psyché incertaine. En renversant la théorie de Karatani[221], nous supposons que cette distorsion du regard sert à mettre en doute l'intériorité du sujet, voire la rhétorique de la clarté de la fiction naturaliste. L'ouverture vers le dehors peut alors se lire comme une tentative de vider le moi de sa substance, par le biais d'une perception allégorique et opaque de l'espace.

OPACITÉ

Nous pensons que le facteur de négation le plus important du roman est une défaillance de la perception visuelle. En adoptant le regard d'un simple observateur, Sôseki se détache des cadres plastiques ou rhétoriques et tente d'imiter la perception humaine. Mais sans cadre et sans distance, l'espace du dehors s'avère informe. La description se fait « expressionniste[222] », ou traduction exacerbée des sensations, chaque fois que le mineur se heurte à une réalité très puissante, opaque et mouvante. Ce n'est plus alors le tableau, mais la photographie[223], médium combinant l'optique et la chimie, qui sert de modèle à la description :

---

[220] Tayama Katai 田山花袋 (1872-1930) s'inspire de la photographie pour développer son style « plat » qui met la vision au centre de l'écriture et rompre avec les modèles rhétoriques hérités. Cf. Fujimori Kiyoshi, « Heimen no seishinshi : Katai no heimen byôsha o megutte », *Nihon bungaku*, vol. 42, 1993, p. 20-27. Le terme « cru » (*rokotsu* 露骨), répété par le mineur de Sôseki, est un autre mot employé par Katai pour désigner sa technique descriptive.

[221] Voir *supra* p. 108.

[222] L'expressionnisme est un mouvement artistique et littéraire du XX^e^ siècle qui place l'intensité de l'expression au centre de ses préoccupations. Son avènement est précipité par l'émergence de la photographie plus exacte que la peinture, ce qui pousse les artistes à dépasser le réel pour déformer radicalement leur perception subjective du monde. Le terme est employé pour la première fois par un critique d'art allemand en 1908, année de publication du *Mineur*. Cf. Itzhak Goldberg, *Expressionnisme*, Citadelles & Mazenod, 2017.

[223] Selon Philippe Ortel qui s'interroge sur la façon dont les œuvres littéraires du XIX^e^ siècle ont dû redéfinir leurs contenus et leurs règles sous la pression de la photographie, une esthétique à part entière naît de ce nouvel espace visuel qui fait l'économie de l'art. Cf. Philippe Ortel, « Note sur une esthétique de la vue : Photographie et littérature », dans *Romantisme*, n°118 « Images en texte », 2002, p. 93-104.

« Et tandis que j'avançais sans aucune destination particulière, dans les deux mètres carrés immédiatement devant moi, là, il y avait comme une sorte de nébulosité, [comme une photographie mal développée]. Quand cette nuée s'éclaircirait-elle ? Je n'en avais aucune idée. La masse nébuleuse était là, vague et sans limites, dans la direction où j'allais. J'étais sûr qu'aussi longtemps que je marcherais ou que je courrais, et à supposer que ma vie durât cinquante ou soixante ans, devant moi il y aurait ce flou.[224] » (9)

Cette description évoque la photographie surexposée, d'une clarté telle qu'elle semble paradoxalement « mal développée » (*yakisokonatta shashin* 焼き損なった写真) – cette curieuse expression étant composée de *yaku* (« imprimer une photo ») et *sokonau* (« rater »). Sôseki compare la perception du réel à une photographie manquée, comme si le mineur ne voyait que le film original du réel en noir et blanc, sans parvenir à développer ses négatifs. C'est bien ce ratage dans la fabrication de l'image, plus que l'image en tant que telle, qui importe. S'il est difficile de parler d'une thématique photographique dans *Le Mineur*, cette allusion ponctuelle nous dit peut-être dès les premières pages quelque chose de déterminant sur le régime énonciatif du roman. Nous supposons que l'écrivain active une logique négative : de même qu'un négatif photographique « spectralise » la réalité en la réduisant à des valeurs lumineuses et inversées, la description joue sur une série de contrastes (le net et le flou, le noir et le blanc). La narration se réduit à un continuel enregistrement d'instantanés optiques qui hésitent à apparaître, comme sous l'effet du révélateur argentique. Le même adjectif « raté » (*sokonau*) sert à qualifier le roman (*dekisokonai no shôsetsu*) et la photographie (*yakisokonatta shashin*) qui est dévoyée en tant que modèle naturaliste. Loin de réduire la distance entre le moi et le monde, elle est associée à une autre métaphore qui redouble l'importance du médium, le téléphone :

« Ma conscience était [opaque], pour ainsi dire diluée dans dix mesures d'eau pour une mesure de réalité. C'était comme un échange téléphonique comparé à une conversation directe avec un interlocuteur réel, face à soi, sauf que c'était encore plus [indistinct].[225] » (256)

[224] TSZ V, 6.「けれども別段に目的もない歩き方だから、顔の先一間四方が**ぼうとして何だか焼き損なつた写真の様に曇つてゐる**。しかも此の**曇つたもの**が、いつ晴れると云ふ的もなく、只**漠然と際限もなく**行手に広がつてゐる。苟くも自分が生きてゐる間は五十年でも六十年でも、いくら歩いても走ても依然として広がつてゐるに違ひない。」

[225] TSZ V, 215.「其の稀薄な意識は、十倍の水に溶いた娑婆気であるから、いくら**不透明**でも正気は失はない。**丁度差し向ひの代りに、電話で話しをする位の程度**――もしくは是れよりも少しく**不明瞭**な程度である。」

Le roman déploie le vocabulaire de la confusion : *futômei* 不透明 (opaque), *fumeiryô* 不明瞭 (indistinct), *ayafuya* あやふや (vague), *aimai* 曖昧 (incertain), etc. Une première hypothèse est que Sôseki emploie le flou comme un médium de vérité, afin de révéler la complexité normale de la perception, en suggérant que le réalisme et les cadres formels sont la véritable distorsion. Cette esthétique de l'opacité pourrait alors être une stratégie pour débarrasser le réel, le roman et l'espace de leurs définitions. Nous supposons que l'auteur interpose un voile entre l'esprit et les choses, afin de critiquer le projet naturaliste qui ramène la langue à une fonction référentielle. Nous défendons l'idée que ce qui est donné à « voir » dans les descriptions confuses du paysage, c'est la création poétique et les artifices d'expression qui conditionnent la perception. Voici un exemple de la fantaisie langagière du mineur. En chemin pour la mine, le personnage se penche au-dessus d'un pont pour observer la rivière :

> « La pente n'étant pas inexistante, les flots se fracassaient contre ces obstacles. Ils sautaient et bondissaient comme si on les pourchassait. C'est pourquoi il s'agissait d'une large cascade qui [évoquait une dette par paiements échelonnés], même si l'on pouvait aussi parler de rivière. Son débit était donc maigre, mais sa violence remarquable. Exactement comme l'un de ces fils d'Edo outrecuidants, les flots s'élançaient tumultueusement. Puis, crachant de l'écume blanche, ils s'écoulaient vers l'aval, tordus et tourbillonnants tels des bâtonnets de sucre d'orge bleus.[226] » (87)

Nous sommes ici face à une concentration de comparaisons (introduites par *yô* ou *kurai*) qui transposent dans le paysage un imaginaire urbain. La rivière devient une image de l'écrasement de l'homme sous le poids économique, la nature étant une ressource « polluée » par les appétits matériels. Les métaphores de l'eau, la nourriture et l'argent sont filées à travers le roman, afin de traduire les désirs ambivalents du mineur qui chaque fois qu'il souhaite se « diluer » (*kihaku ni naru* 希薄になる) est tiraillé par la faim.[227] Ce n'est pas le seul passage du roman où Sôseki développe un langage métaphorique. Dans la maison de thé, les mouches qui grouillent sur un beignet

[226] TSZ V, 74.「それへ水がやけに打つかる。しかも其の水には勾配がついてゐる。山から落ちた勢ひをなし崩しに持ち越して、**追つ懸けられる様に**跳つて来る。だから川と云ふ様なものゝ、実は幅の広い瀑を**月賦に引き延ばした位なもの**である。従つて水の少ない割には大変烈しい。**鼻つ端の強い江戸ツ子の様に**無暗矢鱈に突つかゝつて来る。さうして白い泡を噴いたり、**青い飴の様に**なつたり、曲つたり、くねつたりして下へ流れて行く。」

[227] Selon Emmanuel Lozerand, les repas de plus en plus infâmes qu'on sert au mineur reflètent la décomposition de son humanité. Cf. Emmanuel Lozerand, « Manger et souffrir. Expériences du corps dans la littérature japonaise moderne », *Itinéraires*, 2011, p. 103-116.

s'arrangent « comme une constellation dans la nuit claire.[228] » Dans la mine sale comme un égout, l'eau est parcourue des scintillements de poissons imaginaires.[229] Les comparaisons jouent sur l'écart et non la ressemblance ou le lieu commun, afin de défaire la réalité et de produire des continuités inattendues. On pourrait parler de « métaphores vives », pour reprendre l'expression de Paul Ricœur[230] qui souligne ainsi l'aspect proprement figuratif du langage. Ces figures de style transforment en effet le point de vue sur l'objet représenté à l'instar de l'anamorphose en peinture. La vue déformée du personnage se double en quelque sorte d'une déformation de la langue qui produit un paysage irréel. Selon Kishimoto Tsugiko[231], ce langage figuré dénonce le monde réel comme le produit d'une illusion par sa représentation du langage dans son opacité. Au lieu de s'engager dans la voie référentielle, Sôseki prend la recherche plastique pour fin et ne cherche plus qu'à déstructurer la perception, à combiner des images ou à entrecroiser des formes, en privilégiant la description au détriment du récit.

B) LA RECHERCHE PLASTIQUE

Loin d'offrir une lecture claire des modèles culturels comme dans *Oreiller d'herbe*, les paysages du *Mineur* sont liés à l'intériorité du sujet et à ses métamorphoses. La description repose sur une perception multisensorielle de l'espace et un travail sur les présupposés optiques de la vision humaine, comme les lois géométriques ou le primat de la couleur et de la lumière. Notre hypothèse est que le paysage est moins un espace mimétique, qu'un champ de métamorphose du visible où se crée la fantasmagorie et s'affrontent des forces primaires. En jouant sur l'opposition symbolique entre les montagnes qui montent vers le ciel et la mine qui creuse les tréfonds de la terre, Sôseki explore le double sens du paysage, tantôt concret, tantôt abstrait. Il privilégie autant le vague et l'indéterminé que la précision et la clarté, en jouant sur les possibilités expressives de la lumière, dans une mise au point perpétuellement imprécise. Nous envisageons donc le paysage comme une expérience

[228] TSZ V, 18.「**晴夜の星宿の如く**、縦横に行列するんだ」
[229] TSZ V, 207.「夫でも仕方なしに草鞋の裏を着けるとぴちやりと云ふが早いか、水際から、**魚の鰭の様な波**が立つ。其の片側がカンテラの灯できら／＼と光るかと思ふと、すぐ落ち附いて故に帰る。」
[230] Les métaphores vives sont des expressions non figées qui contribuent au « déploiement iconique du sens dans l'imaginaire ». Cf. Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 265.
[231] Cf. Kishimoto Tsugiko, « *Kôfu*, sono hyôgen », dans *Sôseki no hyôgen*, *op. cit.*, p. 46-63.

de la gradation du regard, en raisonnant à partir de deux axes. Nous allons vérifier, dans la première partie du roman, que la dialectique entre apparaître et disparaître insiste sur les contrastes et les degrés de visibilité des phénomènes. Puis, nous supposons que la dialectique entre surface et profondeur accompagne la descente souterraine du protagoniste et le passage du plastique au poétique. Nous proposons pour plus de clarté le tableau suivant qui résume les séquences narratives et descriptives du roman. Le texte étant composé de micro-épisodes, nous l'avons découpé en segments temporels. Nous estimons que le récit suit la décomposition de la réalité en états infimes compris entre deux limites, le jour et la nuit.

3. Tableau de l'économie du narratif et du descriptif dans *Le Mineur*

Épisodes (pages[232])	**Narration**	**Description**
1-20 (5-70)	**premier jour** dans la forêt de pins arrêt à la maison de thé rencontre avec le maquignon retour sur la fuite de Tôkyô voyage en train	photographie mal développée beignets et mouches deux jeunes filles paysage géométrique
21-35 (70-121)	**première nuit** rencontre avec le reste de la troupe marche dans la montagne halte pour dormir	inversion entre montagnes et ciel patates dénuées de rhétorique cascade et métaphores blancheur de l'eau
36-55 (121-188)	**deuxième jour** marche dans la montagne arrivée à la mine « cela ne peut constituer un roman » lamento et repas	paysage brumeux contraste chromatique vert/rouge feu et lampes
56-58 (188-197)	**deuxième nuit** moqueries et puces	illusions dans le feu
59-89 (197-297)	**troisième jour** descente dans la mine avec Hatsu rencontre avec Yasu « comme dans un roman ! »	ténèbres visages cubiques sons étranges luminescences échelles, chiffres

[232] Il s'agit des pages de la traduction française de référence, voir *supra* l'avertissement, p. 5.

90-92 (297-307)	**troisième nuit** retour à la surface	clarté crépusculaire et demi-lune
93-96 (307-320)	**quatrième jour** visite médicale « ceci n'est pas un roman »	paysage radieux

CONTRASTES

Le premier extrait que nous analysons est un paysage qui traduit « la pure réalité du monde réel » (*jissekai no jijitsu* 実世界の事実). À la sortie d'une gare qui marque le début de son périple, le mineur traverse une ville éclairée par le soleil. Son œil est foudroyé par une vive impression sensuelle qu'il décompose en longueur.

> « J'ai la ferme conviction qu'une grande route droite doit sa réussite à son parallélisme avec le libre mouvement des yeux. Plus j'observai les maisons alignées des deux côtés – aux toits de tuiles ou de chaumes – et plus mon regard plongea vers le lointain, plus les toits rapetissèrent. Il y avait des centaines de maisons disposées jusqu'aux limites de la visibilité, selon une diagonale rigoureuse, comme si un fil de fer les avait traversées pour ordonner parfaitement la pente, depuis le point le plus éloigné, jusqu'ici où je me tenais. Au bout extrême du regard, les alignements se rapprochaient de la surface de la Terre. Là où je me trouvais, je devais lever la tête pour voir dans toute leur hauteur les habitations à un étage – je me souviens qu'il s'agissait d'auberges – mais si je visais l'extrémité de la ville, les avant-toits me semblaient assez bas pour tenir dans l'intervalle entre mes deux doigts. […] Si le regard courait le long de l'alignement des avant-toits vers l'horizon, la distance d'une lieue bondissait à l'intérieur de l'œil en une demi-seconde.[233] » (67)

La description réduit ici la réalité du monde sensible à celle du monde intelligible. L'écrivain emploie un lexique géométrique (comme le fil de fer, instrument de mesure des architectes) pour établir une perspective linéaire si exagérée qu'elle en paraît schématique. Le paysage épuré devient une surface quadrillée de lignes, les rangées de maisons perçues en contre-plongée donnant l'impression d'une

[233] TSZ V, 58.「**一本の大道は眼の自由行動と平行して成り上つた**ものと自分は堅く信じてゐる。夫から左右の家並を見ると、――是は瓦葺も藁葺もあるんだが――瓦葺だらうが、藁葺だらうが、そんな差別はない。遠くへ行けば行く程次第々々に屋根が低くなつて、何百軒とある家が、**一本の針金で勾配を纏められる為に向ふのはずれから此方迄突き通されてる様に、行儀よく、斜に一筋を引つ張つて**、何所迄も進んでゐる。さうして進めば進む程、地面に近寄ってくる。自分の立つてゐる左右の二階屋抔は――宿屋の様に覚えてゐるが――見上げる程の高さであるのに、宿外れの軒を透して見ると、**指の股に這入ると思れる位低い**。（省略）軒並丈を遠く迄追つ掛けて行くと、**一里が半秒で眼の中に飛び込んで来る**。」

vue optique rigoureusement dimensionnée. L'égale précision des plans confère au panorama urbain un relief presque stéréoscopique, au point que sa contemplation trop longue désoriente le personnage. Cette projection sans densité ni réelle profondeur crée un effet de déshumanisation. Le personnage a l'impression de traverser la ville en un clin d'œil sans rencontrer âme qui vive, comme par un saut de la pensée.

D'autres moments d'intensité perceptive sont marqués par les couleurs qui exacerbent l'esprit du mineur. À intervalles réguliers, les pupilles « quasiment mortes » (*doron to shita*) du protagoniste sont « happées » (*suiyosete iru*)[234] par le vert vif ou le rouge brut des montagnes.

> « Je n'eusse jamais pensé que l'influence de cette teinte pût agir avec autant de puissance sur moi. En fait, je suis par tempérament si peu sensible aux coloris que cela ne m'étonnerait pas outre mesure si j'étais atteint de cécité chromatique. Toujours est-il que dès l'instant où le rouge de la montagne frappa violemment mes nerfs optiques, je songeai que nous étions près de la mine de cuivre. [235] » (133)

Ayant lu de nombreux traités scientifiques sur la couleur[236], l'écrivain emploie symboliquement des tons vifs dans de nombreux romans[237]. Mais dans *Le Mineur*, ce travail prend une tournure expressionniste originale : le roman peut se lire comme une réflexion sur la disparition du réel et du figuratif au profit des formes ou des couleurs qui constituent la base structurelle de la perception. La gamme des coloris sert à mesurer les variations d'intensité visuelles du personnage, ses moments de pleine conscience et ses moments de rêverie. Le rouge et le vert s'avèrent de puissants stimulants qui ramènent à la réalité physique, tandis que le bleu et le gris font basculer vers l'onirique. Ainsi, quand la silhouette d'une montagne se trouble et se dissout au point de se fondre avec le ciel crépusculaire, la fusion de la forme et du fond laisse place à une sorte d'infini bleu indéterminé. Le protagoniste se croit alors en plein rêve :

---

[234] TSZ V, 57.「**どろんとした**わが眸を翠の裡に**吸寄せてゐる**。」

[235] TSZ V, 110.「**色彩の刺激が、自分にかう強く応へやうとは思ひ掛けなかつた**。一実を云ふと自分は色盲ぢやないかと思ふ位、色には無頓着な性質である。一そこで**此の赤い山が、比較的烈しく自分の視神経を冒す**と同時に、自分は愈々銅山に近づいたなと思つた。」

[236] Sôseki avait connaissance des théories sur la lumière et la perception des couleurs qui sont développées dès le XIX^e^ siècle par le savant anglais Thomas Young (1773-1829). Son œuvre littéraire et intellectuelle s'inscrit dans une époque d'intenses recherches aux confins de la médecine, de l'optique et de l'observation des phénomènes naturels. Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten*, *op. cit.*, p. 391.

[237] Dans *La Porte* (1910), les couleurs se présentent comme la manifestation chatoyante du monde phénoménale, tandis que dans *Kokoro* (1914), elles s'inscrivent dans un réseau symbolique. Voir *infra* chapitre 3, p. 211 et 246.

« En même temps que le soleil s'enfonçait, le versant ombragé de la montagne bleue, sur sa pellicule supérieure, ainsi que la couche inférieure du ciel bleu oublièrent leurs places respectives, l'un comme l'autre de ces deux éléments se mit à envahir le territoire adverse. Il me devint impossible de les différencier. Quand je détachai mon regard de la montagne pour fixer le ciel, je perdis toute conscience d'avoir quitté la montagne et je perçus le ciel en continuation.[238] » (71)

L'image de l'inversion et les effets de bascule appuyés sont des principes structurants du roman qui met sens dessus dessous la perception. Ces moments d'acuité visuelle émergent d'un flou entretenu et approfondi jusqu'au noir souterrain. La traversée de la montagne dans le brouillard amorce la transformation de l'espace. Dans le passage suivant, le personnage observe les brumes qui remontent en flottant dans les creux des monts.

« Je m'accordai une petite halte dans l'escalade d'une pente raide, pour reprendre mon souffle, et embrassai du regard les montagnes environnantes. Toutes étaient couvertes de forêts aux couleurs sombres, presque terrifiantes, toutes étaient également noyées dans les nuages. Elles me parurent alors s'éloigner. Plus approprié serait de dire que leur consistance s'amoindrissait. Amoindrissement accompagné d'un recul progressif au cœur des profondeurs. De ce qui jusque-là ne paraissait pas plus consistant qu'une ombre, cette apparence fantomatique elle-même perdit de sa substance. À peine la transformation accomplie, des nuages vinrent voguer sur l'une d'elles, dont le contour se devina à peine au travers des masses blanches et tourbillonnantes. La silhouette s'épaissit peu à peu en lisière et, alors que les couleurs des arbres s'éclaircissaient, les nuages se déplacèrent vers le pic voisin. [Immédiatement après, d'autres nuages surgirent, obscurcissant la couleur de la montagne qui s'était rendue visible.] Enfin, il me fut impossible de deviner où se situaient exactement les montagnes. [Les arbres, les montagnes et les vallées m'apparaissaient pêle-mêle], tandis que je demeurais immobile à observer les alentours. Depuis ses hauteurs infinies, [le ciel au-dessus de ma tête tombait et semblait à portée de main.][239] » (129)

[238] TSZ V, 61.「日が段々傾いて陰の方は**蒼い山**の上皮と、**蒼い空**の下層とが、**双方で**本分を忘れて、**好い加減に他の領分を犯し合つてる**んで、**眺める自分の眼にも、山と空の区劃が判然しないものだ**から、山から空へ眼が移る時、つい山を離れたと云ふ意識を忘却して、矢張り山の続きとして空を見るからだとも云はれる。」

[239] TSZ V, 107.「自分は高い坂へ来ると、息を継ぎながら、**一寸留つては四方の山を見廻した**。すると其の山がどれも是も、黒ずんで、凄い程木を被つてゐる上に、**雲がかゝつて見る**間に、遠くなつて仕舞ふ。遠くなると云ふより、薄くなると云ふ方が適当かも知れない。**薄くなつて揚げ句は、次第々々に、深い奥へ引き込んで、**今迄は影の様に映つてたものが、**影さへ見せなくなる**。さうかと思ふと、雲の方で山の鼻面を通り越して動いて行く。しきりに白いものが、捲き返してゐるうちに、薄く山の影が出てくる。**其の影の端が段々濃くなつて、木の色が明かになる**頃は先刻の雲がもう隣りの峰へ流れてゐる。すると又後からすぐに**別の雲が来て、折角見え出した山の色をぼうとさせる。**仕舞いには、どこにどんな山があるか一向見当が付かなくなる。立ちながら眺めると、木も山も谷も**滅茶々々になつて浮き出して来る**。頭の上の空差へ、際限もない高い所から**手の届く辺りまで落ちかゝつた**。」

Dans une même description, l'écrivain présente un paysage nébuleux et une plongée dans la sensibilité du mineur, marquée par le vide[240] et l'effacement. Nous retrouvons ici les montagnes brumeuses et les jeux d'encre des lavis chinois qui laissent entrevoir tout en dissimulant.[241] Le paragraphe construit comme un travelling ne cesse de glisser des arrière-plans et des profondeurs dans l'espace. Ce n'est pas le personnage qui bouge, puisqu'il s'arrête pour parcourir des yeux le panorama. C'est une épaisse nappe de brouillard qui déroule ses volutes en estompant les montagnes. Leurs contours éloignés semblent dessinés sur le fond impalpable de l'air, comme sur une mince pellicule qui leur donnerait l'apparence de spectres éthérés. Tout se propage en un tourbillon incessant, jusqu'à ce que les monts transformés en formes fragiles et allégées semblent aussi se mouvoir dans des effets de métamorphose saisissants. L'écrivain attire l'attention sur les opérations de mise au point descriptive, l'assourdissement chromatique et la dilution des contours qui permettent de jouer de la tension entre la profondeur et la transparence. Cette nappe de nuages enveloppante, presque argentique, permet l'émergence de l'image comme sous l'effet du révélateur. Pourtant, le sujet ne peut immobiliser le visible comme dans un cliché photographique. Il ne maîtrise pas son regard et se soumet à l'image et ses métamorphoses, selon une dialectique de l'apparaître et du disparaître.

Le mineur qui est enterré sous les nuages entame déjà une sorte de catabase onirique. Après la brume et la pluie, premiers pas vers la dissolution, la nuit est un second marqueur d'opacification symbolique sur le chemin de la mine. La nuit apparaît moins dans le texte comme une durée de temps qu'un changement d'éclairage poétique. La description tente des effets de contrejour, mime une lente disparition du visible, enregistre les traînées laissées par des lampes en mouvement, ou matérialise avec la lumière les remous du courant.

---

[240] Ce passage nous rappelle les descriptions du peintre écrivain Fromentin. Fasciné par les paysages arides du Sahara, il développe une doctrine esthétique du vide et de l'espace pur. Cf. Anne-Marie Christin, *Fromentin, conteur d'espace*, Le Sycomore, 1982. Mais tandis que Fromentin joue sur les vibrations de lumière pour suggérer le néant, Sôseki décline les nuances de l'ombre, en accord avec la philosophe extrême-orientale.

[241] Dans la peinture traditionnelle chinoise, les paysages exécutés à l'encre sont souvent stylisés et semi abstraits. Selon François Cheng, dans cette peinture, « on constate que le Vide (espace non peint) occupe jusqu'aux deux tiers de la toile. Devant de tels tableaux, même un spectateur innocent sent confusément que le Vide n'est pas une présence inerte et qu'il est parcouru par des souffles reliant le monde visible à un monde invisible. De plus, à l'intérieur même du monde visible (espace peint), par exemple entre la Montagne et l'Eau qui en constituent les deux pôles, circule encore le Vide représenté par le nuage. » Cf. François Cheng, *Vide et plein, op. cit.*, p. 45-46.

« L'eau qui coulait en contrebas sur notre gauche, était-ce une illusion de ma part… ? Il me semblait qu'elle miroitait légèrement. Il ne s'agissait pas des scintillements fulgurants. Simplement, la mouvance noirâtre paraissait luire faiblement. Mais sur les rochers où l'eau se fracassait, la blancheur était incomparable.[242] » (99)

Les lueurs nocturnes sont de nouveau produites par un contraste qui impressionne l'œil, de sorte que la description magnifie la perte de visibilité, en effaçant les contours pour se concentrer sur l'intensité. Une série de chocs lumineux jalonnent le parcours du mineur qui s'accoutume à l'obscurité par un réglage progressif de sa vue. Les contrastes initient un mouvement d'intériorisation tout en préparant le protagoniste aux ténèbres souterraines. La veille de sa descente dans la fosse, il est saisi d'un « vertige » lumineux avant-coureur :

« Peu à peu, les visages de la quinzaine d'hommes massés autour du feu s'estompaient. En même temps, le rouge du charbon entassé au centre semblait s'élever au fur et à mesure qu'il gagnait en chaleur et en intensité de couleur. Moi, c'était comme si je m'enfonçais tout au fond de la mine, tandis que le feu, dans un mouvement inverse, montait de plus en plus. Enfin, c'était à peu près ce que je ressentais. Soudain, la pièce s'illumina. On avait allumé les lampes électriques.[243] » (188)

Les formes se nimbent et s'obscurcissent, tandis que le mineur rejoint le fond indifférencié des choses. Le rouge du charbon ressort dans l'obscurité avec une fulgurance surréaliste, avant d'être remplacé par des lampes électriques, symboles de la civilisation. Ce changement d'éclairage invite à aller au-delà des limites naturelles de la vision et accompagne aussi le glissement vers les profondeurs noires de la mine.

PROFONDEURS

Aux deux tiers du roman[244], le personnage réalise enfin son souhait de se dissoudre dans le néant. Il descend sous terre en compagnie d'un mentor peu

[242] TSZ V, 84.「左手を落ちて行く水が、気の所為か、少しずつ光つて見える。**尤もきらきら光るんじゃない**。なんだか、**どす黒く動く所が光る様に見える**丈だ。岩にあたつて砕ける所は**比較的判然と白くなつてゐる**。」

[243] TSZ V, 155.「並んでゐる十四五人の顔が次第々々に漠然する。同時に囲炉裏の真中に山の様にくべた炭の色が、ほてり返つて、少し宛赤く浮き出す様に思はれた。丸で、**自分は坑の底へ滅入込んで行く、火は之に反して坑から段段競り上がつて来る**、——ざつと、そんな気分がした。時にぱつと部屋中が明るくなつた。見ると**電気灯**が点いた。」

[244] La descente dans la mine se produit à l'épisode 59, soit au bout de 160 pages si on prend pour référence le texte des œuvres complètes de 2017 qui compte 266 pages.

scrupuleux qui finit par le semer dans les ténèbres. Son regard désorienté s'enfonce alors dans « l'obscurité complète » (*makkura* 真っ暗) jusqu'à la cécité totale. Même les valeurs lumineuses deviennent sombres.

> « L'espace environnant était obscur, bien sûr. La lampe qui avait pour fonction d'éclairer était sombre. Elle brûlait en dégageant une fumée si noirâtre que l'on aurait cru voir onduler un liquide trouble. À peine sa mèche brouillée était-elle noircie qu'elle se métamorphosait en fumée, laquelle à son tour se fondait dans les ténèbres.[245] » (225)

Cette obscurité parcourue de vibrations va permettre de révéler des forces brutes et invisibles. La fosse dont l'entrée est comparée à une petite lune qui brille, ainsi qu'à une fenêtre close[246] est assimilée à un espace nocturne, voire à une chambre noire qui amplifie la moindre image. Au cours de sa descente, le mineur est frappé par des éclairs visuels d'une beauté inhabituelle, quand la lampe à pétrole capte la luminescence glauque de l'eau, ou quand des fragments de visages s'assemblent à la façon cubique sur une toile d'obscurité :

> « La lampe était accrochée au-dessus de la tête des hommes. C'est pourquoi la seule partie des mineurs relativement visible était leur tête. Mais comme ces trois têtes étaient noires, c'était à peu près comme si elles avaient été invisibles. Le tableau était d'autant plus étrange que les trois têtes étaient rapprochées. […] Sur le visage de l'un d'eux, la lumière donnait à l'angle d'une pommette et sur l'aile du nez. La moitié du front et des sourcils du deuxième était éclairée. [247] » (226)

Ces flashs rappellent la révélation photographique, ce processus par lequel l'image latente est transformée en visible. Mais les rares visions conservent une part d'opacité ou sont transformées en images mentales, comme dans ce passage où le protagoniste est pris de vertige :

> « À présent que je repense à cette scène, je crois que j'avais aperçu Hatsu une fraction de seconde avant que ma tête ne se mît à tourner ; mais le vertige ajouté à

[245] TSZ V, 188.「坑は固より**暗い**。明かるくなくつちやならない灯も**暗い**。**どす黒く燃えて煙**を吹いて居る所は、**濁つた液体が動いてる様に見えた**。濁つた先が黒くなつて、煙と変化するや否や、此の煙が**暗いもの**ゝ中に吸ひ込まれて仕舞ふ。」

[246] TSZ V, 176.「**小さい月の様な浮世の窓**は遠慮なくぴしやりと閉つて、初さんと自分は段々下の方へ降りて行く。」

[247] TSZ V, 189.「カンテラは三人の頭の上に刺さつてゐた。だから三人のうちで比較的判然見えたのは、頭丈である。所が三人共頭が黒いので、つまりは、見えないのと同じ事である。しかも三つとも集つてゐたから、猶更変であつた。（省略）一人の男は頬骨の一点と、小鼻の片傍だけが、灯に映つた。次の男は額と眉の半分に光が落ちた。」

> l'angoisse de ma mort imminente me firent, en somme, oublier l'image de Hatsu développée sur mes rétines. Jusqu'à ce que l'image ressuscitât quand je fermai les yeux et que je me cramponnai à l'échelle. Je ne sais pas si ce que j'expose là est valable sur un plan scientifique. J'étais alors [en pleine frénésie].[248] » (243)

La saisie visuelle ne prévaut pas toujours. Quand la vue est défaillante, c'est l'ouïe qui est mobilisée pour s'orienter dans l'espace. À l'inverse, les phénomènes sonores sont décrits par des métaphores visuelles qui entraînent la disparition du réel dans des figures abstraites. La dynamite explose comme la foudre, image reprise dans la descente zigzagante du tunnel « en forme d'éclair[249] ». Et le moindre bruit réfracté dans les boyaux de la terre permet de schématiser sous forme d'ondes la persistance anormale des sensations[250] :

> « Nous parvint un son aigu et lointain qui ressemblait à celui produit par un caillou lancé dans un puits profond, [mais infiniment plus profond qu'un puits normal.] […] Le son pouvait sembler sur le point de s'éteindre en cours de route, pourtant, prenant naissance des profondeurs les plus extrêmes, si faible ou si lointain fût-il, répercuté à l'aide des murs, il était renvoyé jusqu'en haut, sans aucune déperdition. Voilà à peu près ce qu'était ce son…[251] » (234)

Chambre noire ou caisse de résonance, la mine se présente comme une allégorie de l'esprit du narrateur qui enchaîne les réflexions sur l'intersection des pôles lumineux et obscurs. Le visible devient secondaire et la description s'organise à partir de figures abstraites, à la croisée de la littérature et la science. L'espace se trouve ainsi marqué par la verticalité et la gradation[252] afin de mesurer les infimes variations de la conscience du personnage. Celui-ci emprunte une série d'échelles qu'il descend ou escalade selon les mouvements fluctuants de son désir de vie ou de mort. Il prend alors son propre pouls de manière pathologique :

---

[248] *Idem*.「今考へると、目舞のする前に、ちらりと初さんを見たに違ないんだが、ぐら／＼と咄癡て、死ぬ方が怖くなつたもんだから、**初さんの影は網膜に映じた**なり忘れちまつたのが、段木に噛り附いて**眼を閉るや否や生き返つた**んだらう。但しさう云ふ事が学理上あり得るものか、どうか知らない。其の当時は**夢中である**。」

[249] TSZ V, 187.「稲妻形」

[250] Sôseki examine déjà les troubles auditifs dans « Échos illusoires du luth », voir chapitre 1, p. 91.

[251] TSZ V, 196.「カラカラランと云ふ音がした。深い井戸へ石片を抛げ込んだ時と調子は似てゐるが、普通の井戸よりも、遥に深い様に思はれた。（省略）途中で消えさうになると、壁の反響が手伝つて、底で出た丈の響は、いかに微な遠くであつても、洩らす所なく上迄送り出す。——ざつと斯んな音である。」

[252] Ce passage n'est pas sans rappeler un épisode du roman *Sanshirô* (1908) dans lequel le héros éponyme visite le laboratoire souterrain où son ami scientifique teste la pression des rayons lumineux grâce à une lunette graduée.

« Il y eut un mouvement. Un peu comme la flamme d'une lampe dont l'huile s'épuise. Si je devais exprimer les degrés de ma conscience sous forme de chiffres, je dirais que pour un niveau normal de dix, il aurait alors baissé à cinq. Un moment après, à quatre. Puis trois. Sous peu, il risquait d'atteindre le zéro.[253] » (257)

Quand le protagoniste atteint le degré zéro de la lucidité, la représentation se réduit à des signes mathématiques et une métaphore simple (la lampe), les figures du monde sensible étant remplacées par celles de la pensée. Ce dépouillement analytique abolit la frontière entre le réel et la fiction au profit de la mise en scène intellectuelle. La progression elliptique du mineur se veut par exemple un commentaire sur le fonctionnement du roman qui est délibérément fragmentaire. Le narrateur compare lui-même sa descente syncopée au feuilletage d'un manuel ennuyeux, « et de la même façon que l'on connaît le nombre de pages lues, même si l'on en a oublié le contenu, je me souvenais du nombre d'échelles que j'avais descendues.[254] » (246) L'espace allégorique de la mine permet donc de creuser une question littéraire : l'efficacité de la mimèsis poétique et le dépassement de la perception sensible. Il est aussi possible d'y voir un clin d'œil au mythe de la caverne de Platon, car la distinction de l'ombre et de la clarté, des apparences et de la raison, est bien au centre du récit. Mais au lieu d'aboutir à une résolution philosophique, le voyage souterrain se termine sur un cul-de-sac. Le mineur s'accorde avec l'ombre avant d'être ramené brutalement à la surface dans ce qu'elle a de plus plat. Le roman se clôt sur ce paysage faussement radieux :

« Le soleil brillait sur les murs montagneux de terre rouge. Abreuvée de pluie depuis la veille et l'avant-veille, la terre n'était pas encore asséchée par les rayons du soleil matinal. Au contraire, elle s'offrait à la chaleur solaire pour s'en pénétrer à satiété. [Le paysage dégagé était vibrant et humide], et l'intervalle entre chaque baraquement permettait au regard de plonger sur le bleu souriant des montagnes amoncelées. Il me semblait qu'entre la veille et ce matin il y avait une quinzaine de degrés d'écart. Au bord du chemin s'épanouissait une unique fleur de pissenlit. Sa belle couleur était gaspillée ici.[255] » (309)

---

[253] TSZ V, 217.「動いて来た。**油の尽きかゝつたランプの灯の様に**動いて来た。**意識を数字であらはす**と、平生十のものが、今は五になつて留まつてゐた。それがしばらくすると四になる。三になる。推して行けばいつか一度は零にならなければならない。」

[254] TSZ V, 206.「下読をする書物の内容は忘れても、頁の数は覚えてゐる如く、梯子段の数丈は明かに記憶してゐた。」

[255] TSZ V, 259.「赤土を劈いた様な山の壁へ日が当る。昨日、一昨日の雨を吸込んだ土は、東から差す日を受けて、まだ乾かない。其の上**照る日**をいくらでも吸い込んで行く。**景色は晴れがましいうちに湿とりと調子づいて**、長屋と長屋の間から、下の方の山を見ると、**真蒼な色が笑み割れさうに**濃く重なつてゐる。昨夕と今朝とでは殆ど**十五度以上も違ふ**やうである。道傍に、たつた**一つ蒲公英**が咲いてゐる。勿体ない程**奇麗な色**だ。」

La perception du mineur semble être redevenue « normale » : le paysage se présente sans ombre ni profondeur comme un cliché naïf. Le ciel bleu, la fleur et le soleil pourraient signifier la guérison s'ils ne renvoyaient pas à une sorte de platitude. Ce moment poétique est d'ailleurs tourné en dérision lorsque le jeune homme, dépité après sa visite médicale, repasse devant la fleur et ne lui trouve plus aucun charme. L'auteur ne ramène son personnage à la surface que pour signifier ce que les profondeurs de la mine et de sa psyché avaient d'illusoire.

Nous avons choisi de lire le *Mineur* comme une composition élaborée sur le principe de la décomposition et envisagé le paysage comme une métaphore de l'accident maîtrisé qu'est ce roman « manqué ». Le motif de la dissolution – dissolution du paysage, de la subjectivité et du roman – permet à Sôseki d'inventer un style figuratif qui correspond à son projet de récit sans intrigue. Il développe un système de l'opacité qui évacue tout contenu représentatif et favorise la confusion. Le récit n'a pas pour fonction de dissiper l'obscurité, mais au contraire de s'attarder sur la pure plasticité de la vision. En s'ouvrant vers la photographie, la description joue sur les contrastes chromatiques et les dégradés lumineux qui contribuent à dissoudre ou à préciser les formes. Que devient ce tropisme de l'ombre à la fin de l'œuvre ?

3) LA PERCEPTION DANS *LE VOYAGEUR* ET *CLAIR-OBSCUR*

À partir de 1908, Sôseki écrit une série de feuilletons très structurés qui lui permettent de regagner la faveur de la critique. Nous en distinguons trois sortes : les récits d'apprentissage, ceux de l'errance et les romans aux fins ouvertes. *Oreiller d'herbe* et *Le Mineur*, les textes précédemment analysés, nous semblent appartenir à la première catégorie. Les œuvres de la dernière catégorie seront abordées dans le troisième chapitre. Nous classons dans les récits de l'errance *Le Voyageur* (*Kôjin*『行人』1913) et *Clair-obscur* (*Meian*『明暗』1916).

Ces longs[256] romans qui traitent des contraintes du mariage comportent des épisodes de voyages et quelques descriptions de paysages. Dans *Le Voyageur*, une famille de la capitale fait du tourisme dans la région d'Ôsaka. Dans *Clair-obscur*, un petit bourgeois mal marié se retire dans une station thermale pour retrouver un amour passé. Nous abordons d'emblée ce dernier feuilleton de l'auteur, considéré par certains comme son chef-d'œuvre[257], au lieu de terminer notre thèse par son analyse. Le texte étant inachevé et indéfiniment ouvert à la spéculation, il nous a paru préférable de le comparer aux premiers récits de voyage afin d'en révéler un aspect (le retour du descriptif), plutôt que d'en faire un aboutissement narratif.

Notre hypothèse est que l'œuvre de Sôseki n'est pas entièrement linéaire : *Le Voyageur* et *Clair-obscur* reprennent des dispositifs testés dans *Oreiller d'herbe* et *Le Mineur*, mais traités avec la maîtrise d'un écrivain parvenu au sommet de son art. Sur le plan thématique, un contraste s'établit entre les voyages poétiques des débuts et les itinéraires des derniers romans qui ne permettent l'évasion que pour souligner ce qu'elle a d'illusoire. Sur le plan formel, la description ne favorise plus la disparition de l'intrigue, mais devient au contraire le support de l'histoire. La possibilité de « faire voir » semble se dérober au profit de l'effet esthétique, l'intérêt de Sôseki se déplaçant de la figuration à la perception. D'une part, nous allons vérifier que la mobilité et la perception de l'espace servent de moteurs narratifs dans *Le Voyageur*, un roman qui

[256] Avec 167 et 188 épisodes, *Le Voyageur* et *Clair-obscur* sont les feuilletons les plus longs de Sôseki.
[257] *Clair-obscur* a déjà produit une somme considérable de travail herméneutique. Au 31 août 2022, le catalogue informatique de la Bibliothèque nationale de la Diète compte en langue japonaise 22 essais et 246 articles consacrés à ce seul roman. Sans la moindre prétention d'en proposer une relecture complète, nous allons aborder cette œuvre sous le seul angle de la descriptivité, en nous concentrant sur les passages les plus « visuels ».

aborde le thème de l'aliénation comme *Le Mineur*. D'autre part, nous supposons que *Clair-obscur* redéploie la poétique du tableau vivant mise en place dans *Oreiller d'herbe*, afin de souligner la nature trompeuse du visible.

A) LA DESCRIPTION EN ACTION

Sixième feuilleton de Sôseki, *Le Voyageur*[258] est publié du 6 décembre 1912 au 5 novembre 1913[259] dans le journal *Asahi*. La narration est principalement menée à la première personne par Jirô, le fils cadet[260] d'une famille prospère de Tôkyô. Le roman est divisé en quatre parties qui peuvent se lire comme de courtes histoires enchaînées, mais forment bien un tout structuré par des jeux analogiques entre les protagonistes et les épisodes.[261] Dans « L'ami » (*Tomodachi* 友達), Jirô passe ses vacances d'été à Ôsaka où il tient compagnie à un ami hospitalisé et sert d'intermédiaire à un mariage arrangé. Dans « Le frère » (*Ani* 兄), Jirô retrouve sa famille à Wakayama. Il est alors témoin de la distance qui s'est creusée entre son frère aîné, Ichirô, et sa belle-sœur, Nao. Ichirô demande à Jirô de mettre à l'épreuve la fidélité de son épouse, mais ses soupçons se transforment en jalousie quand tous deux se rapprochent. Dans « Après le retour » (*Kaette kara* 帰ってから), la querelle des deux frères se prolonge au sein de la maison familiale de Tôkyô. Jirô déménage à la fin de l'automne dans une pension et se consacre à son travail d'architecte. Dans

[258] Sôseki ne laisse aucune note pour expliquer la genèse de ce titre qui signifie « celui qui va » (*Kôjin* 行人). Komiya Toyotaka y voit une allusion à un classique chinois (le *Liezi*『列子』, VIII[e] siècle) dans lequel les vivants sont qualifiés d'éternels vagabonds, car seuls les morts sont arrivés à destination. Cf. Komiya, *Natsume Sôseki*, Iwanami, 1953, p. 23. En effet, selon le *Liezi*, « le voyageur suprême ignore sa destination. L'observateur suprême ignore ce qu'il contemple. Tout est voyage. Tout est observation. C'est ce que j'appelle voyager, c'est ce que j'appelle observer. » Cf. Lie Tseu, *Traité du vide parfait*, trad. Jean-Jacques Lafitte, Albin Michel, 1997, p. 83.

[259] La publication est interrompue entre mars et juillet 1913 en raison des problèmes de santé de Sôseki. Cf. *infra*, biographie, p. 315. Cet arrêt pourrait expliquer la structure déséquilibrée et la fin abrupte du roman. Etô Jun va jusqu'à parler d'une « œuvre ratée » (*shippai saku* 失敗作). Cf. Etô Jun, *Natsume Sôseki ron*, Shinchôsha, 1975, p. 104-106. Ôyama Hideki affirme plutôt que *Le Voyageur* est un feuilleton à la structure délibérément lâche qui reproduit le rythme de vie de ses lecteurs. Cf. Ôyama Hideki, *Sôseki to Teikoku daigaku*, *op.cit.*, p. 158-178.

[260] Le second fils (*jinanbô* 次男坊) est un personnage récurrent de l'œuvre de Sôseki. Dans *Et Puis* (1909), il déconstruit déjà l'image de l'insouciant qui n'a pas à assurer la prospérité de la famille. Dans *Le Voyageur*, le cadet sert à nouveau de substitut à l'aîné et occupe une position marginale dans la société. Cf. Michael Bourdaghs, « The Tragedy of the Market: Younger Brothers, Women, and Colonial Subjects », dans *A Fictional Commons*, *op. cit.*, p. 121-146.

[261] Pour ne donner qu'un exemple de cette stratégie de composition, les prénoms des personnages masculins (Ichirô 一郎, Jirô 二郎 et Misawa 三沢) comportent tous un chiffre (un, deux et trois).

« Tourments » (*Jinrô* 塵労), il est rappelé au printemps par ses parents, car son frère est en pleine dépression nerveuse. Ils chargent un collègue d'Ichirô, un professeur de philosophie désigné par la lettre H., de l'accompagner dans un second voyage. Jirô, qui ne peut plus assumer son rôle de spectateur, cède alors sa place à un narrateur-relais, toujours intradiégétique. Le roman se clôt sur une missive[262] de H. qui retrace leur itinéraire, nuance le portrait d'Ichirô et médite sur le pouvoir de la nature.

Le Voyageur est souvent classé parmi les récits familiaux (*katei shôsetsu* 家庭小説) ou philosophiques (*shisô shôsetsu* 思想小説) de Sôseki.[263] Écrit au tout début de l'ère Taishô, ce feuilleton éclaire le développement d'une culture consumériste alors que le Japon étend son empire colonial en Asie.[264] Les Nagano appartiennent à une classe moyenne qui se consacre aux loisirs et aux voyages. Sôseki thématise le tourisme et la consommation de points de vue formatés. Il privilégie la perception visuelle et l'introspection sur l'intrigue au sens strict, en transformant les machines à voir et à se mouvoir comme le train[265] en dispositifs descriptifs. La narration se réduit à deux postures, celle du contemplatif à sa fenêtre et celle du voyageur.[266] La

[262] Dans *À l'équinoxe et au-delà* (1912), Sôseki achevait déjà son récit sur une lettre qui mettait en perspective une pluralité de récits gigognes. Ce dispositif épistolaire prend une ampleur structurelle dans *Kokoro* (1914), un roman composé pour moitié d'un testament sous forme de lettre. Voir *infra* le chapitre 3, p. 227.

[263] *Le Voyageur* a été lu comme le récit de deux frères qui scindent leur famille et la narration en deux : l'angoisse existentielle d'Ichirô s'oppose au questionnement de Jirô sur le mariage. Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten*, *op. cit.*, p. 604. Le roman a aussi fait l'objet de relectures féministes qui éclairent les forces conservatrices à l'œuvre dans le clan Nagano et la position précaire de Nao, « fleur en pot plantée par ses parents ». Cf. Ishihara Chiaki, *Sôseki wa dô yomarete kita ka*, Shinchôsa, 2010, p. 301-314.

[264] La transformation de Meiji s'accomplit dans une large mesure via l'industrialisation et l'urbanisation. Les Japonais se consacrent ensuite à leur désir de consommation et de réussite. Alors que la famille élargie et la domination patriarcale restent en place d'un point de vue légal, on privilégie la vie privée, l'autonomie et la liberté. Selon Reiko Auestad, *Le Voyageur* reflète la tension entre l'éthique autoritaire et un individualisme naissant qui cherche à se libérer des contraintes sociales. Cf. Reiko Auestad, *Rereading Sôseki*, *op. cit.*, p. 41-73.

[265] Les trains apparaissent au début ou à la fin de la plupart des romans de Sôseki en reflétant sa fascination mais aussi sa méfiance des machines. Dans sa conférence *La Civilisation japonaise moderne* (*Gendai Nihon no kaika* 『現代日本の開花』prononcée le 15 août 1911, publiée en 1913), il présente en effet le chemin de fer comme un emblème du progrès technologique et de son coût, l'angoisse et la folie. Cf. Alisa Freedman, *Tokyo in Transit*, Stanford: Stanford University Press, 2011, p. 97. Sur le plan narratif, les transports structurent parfois des épisodes entiers : on pense aux courses poursuites à bord de pousses ou de tramways dans *À l'équinoxe et au-delà* (1912).

[266] Selon Philippe Hamon, lorsque le descripteur délègue sa compétence à un personnage « porte-regard », « un certain nombre de lieux, de postes et de postures sont alors réclamés. […] La fenêtre, thématisation du pouvoir-voir du personnage, sera un élément privilégié. Son "cadre" annonce et découpe le spectacle contemplé, à la fois sertissant et justifiant le "tableau" descriptif qui va suivre. […] De même, la "description ambulatoire", discours de parcours qui n'est souvent qu'un parcours de discours, succession de tableaux descriptifs assumés par un même personnage mobile, n'est que la

technique du point de vue permet de nouveau à Sôseki de s'effacer derrière le regard d'un narrateur autodiégétique. Mais Jirô, au lieu de raconter sa propre histoire, décrit les conflits à l'intérieur de sa famille en restant à distance, afin d'éviter toute confrontation. Témoin de plusieurs couples malheureux, il s'interroge sur le mariage et sa capacité à respecter ses conventions. Le principe de la vision indirecte apparaît fondamental, comme c'était déjà le cas dans *Oreiller d'herbe*. « Spectateur de poulailler » (*dôsuru-ren*[267]), selon les mots de son père, Jirô se présente lui-même comme un second rôle qui observe sans commentaire :

> « J'avais pris l'habitude de m'éloigner du centre et de regarder discrètement de loin. Et le sentiment que, tant que je me tenais à distance, il n'y avait aucun problème me conduisit à penser que mon absence avait entraîné une certaine sérénité.[268] » (297) [269]

Ce personnage « porte-regard » (pour reprendre le terme de Philippe Hamon[270]), qui refuse de prendre parti ou de se mêler à l'intrigue, permet un décentrage permanent des scènes décrites. Comme l'indiquent les diverses expressions « vu de l'extérieur » (*hata kara miru to* 傍から見ると), « un observateur étranger aurait jugé » (*yosome kara miru to* 余所目から見ると) ou « en apparence » (*uwabe kara miru to* 上部から見ると)[271], la vision joue un rôle principal dans le dispositif romanesque. Jirô passe son temps dans des chambres avec vue, à épier des femmes et à surprendre des disputes conjugales. Il décrit d'abord pour son ami convalescent ce qu'il voit par la fenêtre de sa chambre d'hôpital. Il lui rapporte aussi l'état de la geisha mourante de la pièce voisine, qui lui apparaît de biais, « comme le motif d'un tableau.[272] » Une fois rétabli, l'ami peint d'ailleurs le portrait d'une femme malheureuse qui prend à la fin du roman une

variation de la description "postée". » Cf. Philippe Hamon, « Le regard descripteur », dans *La Description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, *op. cit.*, p. 265.

[267] TSZ VIII, 224.「堂摺連」L'exclamation « que faire ? » (*dô suru*) était poussée par le public captivé quand le récit arrivait à un point culminant, lors des récitations théâtrales dans les *yose* (cabarets de Tôkyô). L'expression *dôsuru-ren* renvoie ainsi à un groupe de spectateurs ravis. Cf. TSZ III, « notes », 478. Nous gardons ici la traduction adaptée de René de Ceccatty.

[268] TSZ VIII, 319.「何時か**中心を離れて余所からそつと眺める**癖を養ひ出した。さうして其眺めてゐる間少くとも事が起らずに済んだといふ自覚が、無沙汰を無事の原因のやうに思はせてゐた。」

[269] Nous reprenons la traduction de René de Ceccatty et Ryôji Nakamura parue aux éditions Rivages en 1991. Chaque citation sera suivie d'un numéro de page qui renvoie à la version poche de 2017. Nous apportons des modifications entre crochets quand elles nous semblent nécessaires. Voir *supra* l'avertissement, p. 5.

[270] Cf. Philippe Hamon, *La Description littéraire. Anthologie de textes théoriques*, *op. cit.*, p. 264.

[271] TSZ VIII, 91, 292, 350. TSZ VIII, 305. TSZ VIII, 393, 398.

[272] TSZ VIII, 52.「女の寐て居る床の裾が、**画の模様のやうに**三角に少し出てゐる丈であつた。」

dimension allégorique.[273] Dans la deuxième partie, Jirô est chargé par son frère de surveiller son épouse et de percer ses secrets. Un contraste s'installe entre les deux premières sections, le narrateur jouant d'intermédiaire au sein de plusieurs couples. D'autres parallèles s'élaborent, d'abord entre la première et la troisième partie qui dramatisent la vie domestique et abordent la question du mariage arrangé. Deux intrarécits sur le thème de l'amour contrarié, racontés par l'ami (« la femme divorcée ») et le père (« la femme aveugle »), se répondent d'une section à l'autre. Le premier semble adressé à Jirô et programme sa relation avec Nao, le second étant réservé à Ichirô et son désir de tout saisir par le regard. Sont encore analogues la deuxième partie et la lettre finale qui retracent des itinéraires de voyage et traitent de la relation à la nature.

Ces deux dernières parties feront l'objet de notre analyse. Nous considérons, à la suite d'Angela Yiu, que le voyage sert de moteur narratif et descriptif dans *Le Voyageur*.[274] Les Nagano vivent dans le quartier de Banchô, près de la résidence de la famille impériale, au cœur de Tôkyô. Les deux frères tentent de s'en écarter par des incursions en province. Leur mobilité peut être interprétée comme une forme de résistance à la sédentarité, associée au mariage et à la vie bourgeoise. Les deux épisodes de voyage encadrent le récit urbain principal, si bien que le centre et la périphérie forment un réseau organisé qui traduit une double normalisation spatiale et sociale. Pour plus de clarté, nous schématisons dans le tableau de la page suivante les éléments textuels importants, afin de mettre en évidence la composition du roman. Nous commenterons ensuite la répartition des paysages et le rôle de la description.

[273] Un parallèle s'établit entre les personnages féminins, la femme divorcée dont s'était épris Misawa, la geisha malade que Jirô épie à l'hôpital, et bien sûr l'infortunée Nao. Toutes trois sont réunies en un tableau à l'atmosphère onirique, le portrait d'une femme aux grands yeux noirs peint par Misawa.
[274] Cf. Angela Yiu, *Chaos and Order in the Works of Natsume Sôseki*, *op. cit.*, p. 119.

4. Tableau de l'économie du narratif et du descriptif dans *Le Voyageur*

Section (pages)[275]	**Narration [épisodes]**	**Description [épisodes]**
L'ami (7-84)	arrivée de Jirô à Ôsaka [1] séjour chez les Okada, mariage arrangé [2-11] visite Misawa (l'ami) à l'hôpital, surveillance de la geisha malade, histoire de la divorcée [12-33]	par la fenêtre des Okada [4] par la fenêtre de l'auberge [14] par la fenêtre de l'hôpital [17, 19]
Le frère (85-192)	arrivée de la mère, du frère Ichirô et de la belle-sœur Nao [1-9] voyage à Waka-no-ura, train, omnibus et ascenseur [10-25] tempête à Wakayama [26-38] retour à Waka-no-ura [39-44]	par la fenêtre du train [10-11] par la fenêtre de l'omnibus [11] mer déchaînée depuis la jetée [13] paysage nocturne et vagues blanches [15] panorama de Waka-no-ura [17, 25] ciel d'orage (30) et obscurité [36]
Après le retour (193-289)	retour en train à Tôkyô [1-2] à la maison, disputes [3-10] histoire de la femme aveugle [11-19] tension entre les frères [20-28] départ de Jirô de la maison [29-32] mariages arrangés [33-38]	par la fenêtre du train [2] fleurs en pot [4] étoiles d'automne [5] amarantes du jardin [20] bégonias du jardin [25] fin de l'hiver [37]
Tourments (291-412)	visite de Nao à la pension [1-5] visite du père [6-12] rencontres arrangées [13-27] lettre de H., voyage dans la péninsule d'Izu, halte finale dans une villa des environs de Kamakura [28-52]	paravent d'Ôkyo et cinéma [8] portrait de la femme malade [13] vallon de Bengayatsu [29] mer à Numazu [33] montagnes à Shuzenji [35] course sous la pluie à Hakone [43] potager de la villa [47] plage nocturne [49]

VOYAGE ET PAYSAGE

Dès l'incipit, Jirô saute d'un train puis attrape un pousse, et jusqu'au bout, la narration reste en transit en s'achevant sur un voyage sans retour.

[275] Il s'agit des pages de la traduction française de référence, voir *supra* p. 166.

« Son projet était de se rendre à Suwa par la ligne Kôshû, de rebrousser chemin en passant par Kiso, et de descendre à Ôsaka. Pour ma part, je pensais aller par la ligne Tôkaidô à Kyôto, où prétextant certaines obligations, je passerais quatre ou cinq jours, avant de venir à Ôsaka.[276] » (8)

« Avec l'idée qu'il suffisait de faire comme tout le monde, un tour dans des endroits proches et commodes pour que l'objectif soit atteint, nous avions projeté d'aller du côté de Sagami et d'Izu. Nous avons aussitôt acheté des billets pour Numazu et nous sommes montés dans un train de la ligne Tôkaidô.[277] » (360)

Les deux itinéraires du Kansai et de la péninsule d'Izu mobilisent l'imaginaire des notes de voyage (*kikô* 紀行). Sôseki décrit cependant une expérience balisée. Les protagonistes s'en tiennent à des circuits connus et des sites célèbres du *Tôkaidô*[278] desservis par des trains express ou des omnibus bondés, l'arrivée étant souvent soldée par une déception. *Le Voyageur* illustre en partie le développement des lieux de tourisme et de culture, ainsi qu'une spectacularisation de l'espace.[279] Lors de leur visite de Waka-no-ura[280], la famille Nagano emprunte un ascenseur en acier pour atteindre le sommet d'un rocher et apprécier un panorama pittoresque et dégagé.[281] Selon un panneau publicitaire qui attire l'œil de Jirô, il s'agit de « l'ascenseur le plus haut d'Orient » (*tôyô daiichi no erebêtâ* 東洋第一エレヴェーター). Notre jeune architecte compare cette machine à une attraction d'Asakusa[282], le quartier des spectacles de

[276] TSZ VIII, 4.「友達は甲州線で諏訪まで行つて、夫から引返して木曾を通つた後、大阪へ出る計画であつた。自分は東海道を一息に京都迄来て、其処で四五日用足旁逗留してから、同じ大阪の地を踏む考へであつた。」

[277] TSZ VIII, 390.「近くて便利な所を人並に廻つて歩けば、それで目的の大半は達せられる位な考へで、まず相模伊豆辺をぼんやり心掛ました。我々はすぐ沼津迄の切符を買つて、其儘東海道行の汽車に乗り込みました。」

[278] La route du *Tôkaidô* 東海道 (« route de la mer de l'Est ») est une célèbre voie qui relie Edo et Kyôto en longeant l'océan Pacifique. Ses paysages remarquables ont inspiré de nombreux poètes et peintres qui les ont immortalisés dans des estampes et des récits. À partir de Meiji, cet axe est mécanisé pour faciliter les déplacements et le tourisme. Ce changement est sensible dans les arts. Kobayachi Kiyochika 小林清親 (1847-1915) intègre ainsi le train et les technologies aux vues célèbres qu'il dépeint avec un nouveau degré de réalisme. Cf. cahier iconographique, figures 37 et 38.

[279] Jilly Traganou identifie deux types de voyage entrepris par les Japonais au début du XX^{e} siècle : d'une part on visite des sites qui reflètent la modernisation du pays, comme la capitale ou les espaces de loisirs à la mer et à la montagne ; d'autre part on se rend sur des lieux culturels qui glorifient le passé et l'idée de nation. Cf. Jilly Traganou, *The Tôkaidô Road*, New York: Routledge Curzon, 2004, p. 83.

[280] Ce site renommé a inspiré de nombreux poèmes et peintures depuis le VIII^{e} siècle.

[281] Sôseki donne une série de conférences sur le rapport de l'individu à la société (réunies en 1913 sous le titre *Shakai to jibun*『社会と自分』) dans le Kansai en 1911 et visite alors Waka-no-ura. Il emprunte l'ascenseur en acier construit en 1910 et raconte dans un de ses discours qu'il a eu l'impression d'être un ours prisonnier au zoo. Cf. TSZ VIII, « notes », 469.

[282] Durant les ères Meiji et Taishô, le quartier d'Asakusa sert de vitrine aux technologies étrangères. Le premier panorama (*Nihon panoramakan*) et le premier gratte-ciel japonais (*Ryôunkaku*) y sont construits en 1890. Puis Asakusa abrite le premier cinéma du Japon en 1903. Cf. TSZ VIII, « notes », 470.

Tôkyô. Jirô et Ichirô se sentent oppressés dans la cage en fer comme dans une prison. Ce sentiment persiste même lorsque la grille laisse place à un paysage sans borne.

> « Grâce à notre situation en hauteur, nous avions une vue dans les quatre directions. On pouvait voir au loin le célèbre temple Kimiidera dans un bois touffu. [En contrebas, une baie à l'eau paisible et scintillante ressemblait moins à une plage qu'à une peinture aux couleurs recherchées.] Quelqu'un, près de moi, m'indiqua le pin pleureur qu'évoquait une pièce du théâtre de marionnettes. En effet, les branches poussaient vers le bas comme pour longer le précipice.[283] » (125)

La description est restreinte à quelques détails qui ramènent le paysage à une image sans profondeur. Les références au théâtre et au temple ancien contribuent aussi à transformer la vue en *meisho-e* 名所絵 ou « peinture de lieu renommé », même si le narrateur ne comprend que superficiellement la richesse des repères culturels. Durant l'ascension, les personnages restent captifs d'un dispositif panoramique[284] en suivant un parcours jalonné de belvédères.

> « Nous grimpâmes d'une traite le grand escalier dont la seule vue avait fait blêmir ma mère. Un belvédère équipé d'un banc était aménagé sur un plateau à flanc de montagne. […] Nous nous sommes alignés sur ce banc d'où nous avions une vue imprenable. "Quel beau paysage !" dis-je en baissant les yeux. La mer lointaine scintillait comme le ventre d'une sardine. Le crépuscule tardif dardait des rayons si vifs que nous en avions les joues cuisantes. À mi-chemin entre la mer et nous, de grandes flaques irrégulières étendaient leurs surfaces planes comme des miroirs.[285] » (140)

Dans l'extrait précédent, le regard progressait latéralement à partir d'un point fixe, une technique que l'on retrouve dans le panoramique. Ici, le regard s'enfonce dans le paysage : l'observatoire permet de construire la description à la façon d'un tableau étagé, tel qu'il serait vu à travers une lunette. Sôseki attire l'attention sur les dispositifs de mise en vue qui aplanissent le réel. L'artificialité de ces points de vue

---

[283] TSZ VIII, 131.「其処は高い地勢のお蔭で四方とも能く見晴らされた。ことに**有名な紀三井寺**を蓊欝した木立の中に遠く望む事が出来た。其麓に入江らしく穏かに光る水が**又海浜とは思はれない沢辺の景色を、複雑な色に描き出してゐた**。自分は傍に居る人から**浄瑠璃にある下り松**といふのを教へて貰つた。其松は成程懸崖を伝ふ様に逆に枝を伸してゐた。」

[284] Selon Philippe Hamon, le panorama est un lieu commun de la littérature réaliste qui représente le « pouvoir-voir » du personnage en le plaçant dans une attitude contemplative. Cf. Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, *op. cit.*, p. 189.

[285] TSZ VIII, 149.「自分達は母の見た丈で恐れたといふ高い石段を一直線に上つた。其の上は平たい山の中腹で**眺望の好い所に**ベンチが一つ据ゑてあつた。（中略）自分達は何物も眼を遮らないベンチの上に腰を卸して並び合つた。「好い景色ですね」**眼の下には遥の海が鰯の腹の様に輝いた。**其処へ名残の太陽が一面に射して、眩ゆさが赤く頬を染める如くに感じた。沢らしい不規則な水の形も亦海より近くに、**平たい面を鏡のやうに展べてゐた**。」

apparaît lorsque les deux frères s'égarent au retour dans un quartier pauvre de pêcheurs et « une plage qui empeste la mer.[286] » Elle se révèle aussi quand la narration imite par la multiplication des clichés un des catalogues d'excursions[287] que consulte la famille à Ôsaka. Ainsi, Nao et Jirô visitent à bord de pousses Wakayama qui se résume à un flux d'images survolées à toute vitesse : « Tantôt nous nous retrouvions dans le quartier encaissé, puis nous étions face aux douves où fleurissaient des lotus, et de nouveau nous revenions au quartier encaissé, mais il n'y avait rien d'extraordinaire dans tout cela.[288] » (153) Les transports rapides synthétisent la vision et entraînent un rétrécissement de l'espace qui se volatilise sous l'effet de la vitesse. Les paysages aperçus par les vitres du train[289] oscillent entre choc visuel et flou atmosphérique :

> « Lorsque le mont Fuji est apparu et que les nuages, succédant à la pluie, se sont dissipés dans le sens contraire de la marche du train, nous nous sommes levés pour admirer le paysage, mais lui, indifférent à ce qui l'entourait, il continuait à dormir, [sereinement].[290] » (197)

Dans le roman, voyage et paysage se rencontrent en une expérience optique et cinétique. Les éléments descriptifs sont parsemés entre les dialogues, en alternance avec des verbes de mouvement et de perception qui indiquent la position des personnages. Si la description devient un élément du récit et entre en quelque sorte dans l'action, c'est parce que pour Jirô, Ichirô et H., la perception de leur environnement et de leur propre mobilité sont liées. Le roman est ponctué de panoramas dégagés, mais aussi de visions sombres, poétiques et intenses, quand les protagonistes découvrent dans un demi-sommeil une nappe de brume blanche sur la rivière, écoutent les hurlements du vent par une nuit d'épouvante, ou observent une maison occidentale solitaire qui clignote au crépuscule, telle une étoile allumée de

[286] TSZ VIII, 145.「変に磯臭い浜辺」

[287] TSZ VIII, 96.「遊覧目録」

[288] TSZ VIII, 163.「狭い町へ出たり、例の蓮の咲いてゐる濠へ出たり又狭い町へ出たりしたが、一向是ぞといふ所はなかつた。」

[289] Dès 1899, Sôseki compose un haiku qui décrit l'abstraction du paysage sous l'effet de la vitesse ferroviaire :「夜汽車より白きを梅と推しけり」« Par le train de nuit/Des taches blanches/Fleurs de prunier ? » Cf. Sôseki, *Haikus*, traduction par Élisabeth Suetsugu, Picquier, (2001) 2009, p. 65. Nous supposons que l'écrivain s'inspire de l'esthétique « floue » de Turner qui tente de capturer l'expérience de la vitesse dans son tableau préimpressionniste *Rain, Steam and Speed* (1844). Voir chapitre 1, p. 36.

[290] TSZ VIII, 212.「富士が見え出して雨上りの雲が列車に逆らつて飛ぶ景色を、みんなが起きて珍らしさうに眺める時すら、彼は前後に関係なく心持よささうに寝てゐた。」

l'intérieur.[291] Cela signifie que le paysage n'est jamais autonome : focalisé et narrativisé[292], il devient le lieu d'une amplification de la perception. Les désirs ou les angoisses des personnages semblent sourdre des mouvements imprévisibles de la nature, comme lorsque Jirô s'échappe de sa chambre pour se retrouver face aux rouleaux calmes d'une mer spectrale.

> « Je fumai en silence et contemplai le paysage qui, devant moi, s'étalait comme en rêve. Naturellement, le paysage s'estompait dans la nuit. Tout était plongé dans l'obscurité, d'autant plus que c'était un soir sans lune. Mais, au bout d'un moment, la rangée de pins sur le talus que j'avais vue dans la journée s'assombrit davantage en se découpant de part et d'autre. Les vagues qui s'écrasaient en projetant une écume blanche au sein de la nuit se détachaient intensément.[293] » (122)

La description en clair-obscur approfondit la perception des ténèbres et la luminescence fantastique de l'eau. La vision est teintée d'un sentiment d'étrangeté qui menace de submerger le personnage, mais qu'il refoule le matin venu. Ce genre de paysage sauvage contraste avec les jardins domestiques des première et troisième sections. Les couples heureux du roman soignent leurs lopins fleuris de belles-de-jour ou de volubilis.[294] Le spectacle des plantes s'enflammant avec l'automne sert de marqueur temporel et symbolique, puisque Nao se présente elle-même comme une « fleur en pot plantée par [ses] parents[295] » chez les Nagano. La possibilité d'occuper l'espace et de déployer sa subjectivité dans le paysage semble réservée aux hommes du roman, en particulier les deux frères.[296]

---

[291] TSZ VIII, 38. TSZ VIII, 180. TSZ VIII, IV, 440.

[292] Nous nous inspirons ici de la réflexion de Kamei Hideo 亀井英雄 sur les descriptions de nature dans la littérature de Meiji, en particulier dans les romans de voyage. Il montre que le paysage en vient à altérer la composition du récit et se trouve en retour transformé lorsqu'il est soumis à ses contraintes. La nature se met à jouer un rôle narratif et symbolique : « Novels dismember nature and structure it as the space of human affairs, thereby projecting onto it the fictional norm of an interior naturalism. » Cf. Kamei Hideo, « Until the Disciplining of Nature », dans *Transformations of Sensibility*, traduction par Michael Bourdaghs, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002, p. 285.

[293] TSZ VIII, 127.「煙草を吹かしながら黙つて、**夢のやう**な眼前の景色を眺めてゐた。**景色は夜と共に無論ぼんやりしてゐた。**月のない晩なので、殊更暗いものが蔓り過ぎた。其うちに昼間見た土手の松並木丈が**一際黒ずんで左右に長い帯を引き渡してゐた**。其下に浪の砕けた**白い泡が夜の中に**絶間なく動揺するのが、**比較的刺戟強く見えた**。」

[294] TSZ VIII, 15, 216.

[295] TSZ VIII, 323.「親の手で植付けられた鉢植のやう」

[296] Le point de vue chez Sôseki est principalement masculin, conformément aux codes de l'époque. Aux hommes reviennent le droit de regard et les voyages, tandis que les femmes du roman sont caractérisées par leur manque de mobilité et de visibilité.

MOBILITÉ ET VITESSE

Nous supposons que les deux pôles opposés de l'expérience de la mobilité, le tourisme et l'errance, sont mis en parallèle dans *Le Voyageur*. Alors que le tourisme rassemble la communauté, l'errance implique une désorientation. Les épisodes de voyage qui ouvrent et ferment le roman illustrent ces deux types de déplacement. Le premier circuit dans le Kansai réunit la famille Nagano dans la contemplation de sites nationaux, tandis que le second itinéraire des deux universitaires n'a pas de but précis.

La dernière partie du livre, une lettre de H., marque un changement de narrateur. Rond, lent et flegmatique, H. est une sorte de sage confucéen qui perce à jour les vraies raisons du pessimisme d'Ichirô : l'excès de la réflexion, dans la vie en société, lui a fait perdre le bonheur du rapport immédiat avec la nature. Ichirô est en désaccord avec le paysage, car il n'est capable d'approcher l'existence que de façon théorique. Il est fasciné par les toponymes célèbres, mais son anxiété altère sa réponse sensible au monde extérieur. Dans ce passage, H. analyse les effets de ce trouble, comme la phobie qu'éprouve Ichirô pour les espaces étroits ou fréquentés.

> « Nous avons pris le train pour Ohito et nous nous sommes arrêtés à Shuzenji. Votre frère aimait beaucoup cette station thermale, mais dès notre arrivée, il poussa un cri de déception. Ce qui lui plaisait, c'était le nom de Shuzenji, mais pas l'endroit lui-même. C'est un détail, mais je le précise en passant, car ça caractérise bien votre frère. Cette station thermale est un bourg encaissé au fond d'une vallée qui paraît s'être affaissé dans la faille creusée entre les deux montagnes qui l'enserrent. Une fois qu'on s'y trouve, le regard bute sur une muraille verte et doit se lever vers le ciel. Si l'on s'y promène la tête baissée, on se sent tellement à l'étroit qu'on ne parvient même pas à discerner la couleur du sol. Votre frère qui jusque-là prétendait préférer la montagne à la mer s'est mis à suffoquer dès qu'il s'est vu entouré de montagnes à Shuzenji.[297] » (372)

Au lieu de son fondre dans la nature, Ichirô réduit constamment l'espace à l'échelle d'une carte. Le personnage s'échine à monter escaliers et ascenseurs,

[297] TSZ VIII, 403.「大仁行の汽車に乗り換えて、とうとう修善寺へ行きました。兄さんには始めから此温泉が大変気に入つてゐたやうです。然し肝心の目的地へ着くや否や、兄さんは「おやおや」といふ失望の声を放ちました。実際兄さんの好いてゐたのは、修善寺といふ名前で、修善寺といふ所ではなかつたのです。瑣事ですが、これも幾分か兄さんの特色になりますからついでにつけ加えておきます。此温泉場は、山と山が抱合つてゐる隙間から谷底へ陥落したやうな低い町にあります。一旦其所へ這入つた者は、**何方を見ても青い壁で鼻が支へるので、仕方なしに上を見上げなければなりません**。俯向いて歩いたら、**地面の色さへ碌に眼には留まらない位狭苦しいのです**。今迄海よりも山の方が好いと云つてゐた兄さんは、修善寺へ来て**山に取り囲まれるが早いか、急に窮屈がり出しました**。」

symboles de son ego intellectuel. Il se heurte aux éléments dans sa quête de hauteur, comme lorsqu'il gravit une montagne à travers une pluie battante sous le regard inquiet de son compagnon de route.[298] Mais il ne supporte pas de ne pas dominer son environnement et de ne pas tout savoir. La moindre zone d'ombre lui semble suspecte. Or, son épouse Nao est associée à la nuit, à la profondeur et à une forme d'immanence qui séduit Jirô, mais échappe à Ichirô. Ce dernier reconnaît que son désir de contrôle tyrannique l'étouffe et l'éloigne de sa famille et de la réalité :

> « Plus ma conception du monde se clarifie, plus l'absolu s'éloigne de moi. Je suis quelqu'un qui étudie la géographie en ouvrant une carte. Et qui s'échine à vouloir avoir la même expérience qu'un homme de terrain qui enfile des jambières pour traverser les montagnes et les rivières.[299] » (395)

Il est possible d'y voir un effet pervers de la perspective occidentale isolant le sujet dans l'espace qu'il domine et possède.[300] Dans une longue diatribe, Ichirô lie plutôt son mal-être aux changements technologiques qui créent un sentiment d'urgence en accélérant le temps[301] :

> « L'angoisse des hommes provient du progrès de la science. La science qui avance et ne sait pas s'arrêter ne nous permet jamais de nous arrêter. De la marche au pousse, du pousse à la calèche, de la calèche au train, du train à l'automobile, de l'automobile au Zeppelin, du Zeppelin à l'aéroplane, elle ne nous laisse aucun répit.[302] » (365)

D'où sa hantise du mouvement et sa « nostalgie de tout ce qui ne bouge pas.[303] » H. écrit que pour guérir, Ichirô doit parvenir à voir le territoire (*chi* 地) non comme une carte (*zu* 図), mais comme un paysage (*kei* 景). Il lui conseille de s'absorber dans la contemplation de la nature afin de s'oublier soi-même et d'expérimenter « l'absolu »

---

[298] TSZ VIII, 424.

[299] TSZ VIII, 430.「僕の世界観が明かになればなる程、絶対は僕と離れて仕舞ふ。要するに僕は図を披いて地理を調査する人だつたのだ。それでゐて脚絆を着けて山河を跋渉する実地の人と、同じ経験をしやうと焦慮り抜いてゐるのだ。」

[300] Cf. Michael Gardiner, *The British Stake in Japanese Modernity*, New York: Routledge, 2020, p. 104.

[301] Karatani Kôjin envisage l'errance et la figure du vagabond comme des motifs récurrents de l'œuvre de Sôseki. Selon lui, le personnage d'Ichirô qui perd contact avec la réalité et son environnement dans *Le Voyageur* incarne la dissociation pathologique de la conscience due au stress de la vie urbaine. Cf. Karatani Kôjin, *Shinpan Sôseki-ron shûsei*, *op. cit.*, p. 29-37.

[302] TSZ VIII, 395.「人間の不安は科学の発展から来る。進んで止まる事を知らない科学は、かつて我々に止まる事を許して呉れた事がない。徒歩から俥、俥から馬車、馬車から汽車、汽車から自動車、それから航空船、それから飛行機と、何処迄行つても休ませて呉れない。」

[303] TSZ VIII, 397.「近頃の兄さんは何でも動かないものが懐かしいのださうです。」

(*zettai* 絶対). [304] Les descriptions qui épousent le point de vue de H. rappellent l'univers harmonieux de la peinture de lettrés.

> « Un champ qui tient du jardin ou du potager descend en pente jusqu'à une haie, au loin. Cette haie est couverte de baies de viornes. À travers ces feuillages on aperçoit un tiers du toit de chaume des voisins. On voit aussi une colline au-delà du vallon. Toute cette colline est la résidence secondaire d'un comte : tantôt on entrevoit le coloris des *yukatas* à travers les arbres, tantôt on entend l'écho d'une voix de femme au pied du remblai. Au sommet de ce talus, un grand pin se dresse comme pour percer le ciel.[305] » (358)

La lettre de H. est essentielle, car elle semble déconstruire deux attitudes possibles face à l'existence : celle du possesseur (Ichirô) qui veut tout maîtriser par le regard et celle du voyeur (Jirô) qui se contente d'observer les relations de domination sans y prendre part. Pour l'un, le sophisme consiste à croire que l'on peut s'emparer d'une personne jusque dans ses pensées, et pour l'autre, que l'on peut assister à la vie comme à un spectacle, sans rien éprouver. H. propose une troisième option, qui est de trouver la bonne distance pour réduire le monde extérieur à un paysage agréable. À la fin du roman, la mobilité cesse et la méditation s'installe. Le roman se clôt sur la vision d'Ichirô plongé dans un sommeil catatonique.[306] On peut imaginer qu'il a enfin trouvé la sérénité, mais H. achève sa lettre sur une note de doute :

> « Je trouve cette coïncidence curieuse : avoir commencé à écrire quand votre frère dormait et terminer quand il dort. Je me demande au fond, s'il ne serait pas heureux de ne jamais se réveiller. Et par ailleurs, ne serait-il pas triste de ne jamais sortir du sommeil ?[307] » (413)

---

[304] Le même conseil est donné dans *À l'équinoxe et au-delà* (1912) : « Pour transformer son malheur et l'inverser, il n'y a pas d'autre moyen que de renverser la direction de sa vie et la faire se dérouler vers l'extérieur. Il faut le rendre capable de se servir de ses yeux pour qu'au lieu de faire pénétrer à l'intérieur de son cerveau le monde extérieur, il soit en mesure, grâce à son esprit, de le contempler, en lui conservant sa position extérieure. » Cf. Sôseki, *À l'équinoxe et au-delà*, traduction Hélène Morita, Le serpent à plumes, 2000, p. 377. Cf. TSZ VII, 309.

[305] TSZ VIII, 388.「庭だか菜園だか分らないものが、軒から爪下りに向ふの垣根迄続いてゐます。其の垣には珊瑚樹の実が一面に結つてゐて、葉越に隣の藁屋根が四半分程見えます。同じ軒の下から谷を隔てて向ふの山も手に取るやうに見えます。此山全体がある伯爵の別荘地で、時には浴衣の色が樹の間から見えたり、女の声が崖の上で響いたりします。其崖の頂には高い松が空を突くやうに聳えてゐます。」

[306] La folie d'Ichirô n'est pas sans rappeler celle de William dans « Le Bouclier chimérique » (voir *supra* chapitre 1, p. 64), une nouvelle de 1905 qui se termine également sur un état de suspension entre la vie et la mort. Sôseki s'inspirerait du sommeil enchanté qui préserve la belle au bois dormant du progrès, un trope des arts fin de siècle. Cf. Ikeda Mikiko, *Natsume Sôseki : me wa shiru tôzai no ji*, *op. cit.*, p. 45.

[307] TSZ VIII, 448.「私は偶然兄さんの寐てゐる時に書き出して、偶然兄さんの寐てゐる時に書き終る私を妙に考へます。兄さんが此眠から永久覚めなかつたら嘸幸福だらうといふ気が何処かでします。同時にもし此眠から永久覚めなかつたら嘸悲しいだらうといふ気も何処かでします。」

Cette fin questionneuse laisse deux possibilités ouvertes. L'aventure philosophique semble d'une part bouclée : on peut imaginer qu'Ichirô s'éveillera apaisé et prêt à rejoindre sa famille. Mais on peut au contraire penser que le récit demeure inachevé (il commence et finit par un voyage, apparenté à une suspension) : alors Ichirô est condamné à ne jamais rentrer chez lui, afin de rester dans un état rêveur. Nous penchons pour cette seconde interprétation, car elle concorde avec le sentiment de mélancolie qui s'installe à la fin du roman.

Le décalage entre la mobilité du monde et l'inscription dans l'espace nous semble être la principale dynamique du *Voyageur*. La narration suggère une double vitesse : les moments de stase du regard au cœur du mouvement sont déclinés à travers certains topoï culturels, tel le ressac perpétuel des vagues. Ainsi, la mer déchaînée de Wakayama laisse place aux flots qui s'étalent « comme de la pâte de riz aplatie[308] » sur la plage de Kamakura. Cette image est encadrée lorsque Jirô et son père se rendent au musée contempler des peintures d'Ôkyo.[309]

> « Dix tableaux d'Ôkyo étaient exposés d'affilée. Ils se succédaient étrangement : à part trois grues sur un rocher à l'extrémité de droite et une autre aux ailes déployées dans le coin de gauche, ce n'étaient que des vagues. […] Au milieu de cette grande pièce, j'appris grâce à mon père à admirer le Japonais qui avait peint ce tableau grandiose.[310] » (309)

Le père remarque à la sortie du musée qu'un magasin a été transformé en cinéma à l'architecture occidentale. Dans un moment de mélancolie, il se dit dépassé par la vitesse des mutations et la constante métamorphose de l'espace.

> « "C'est vraiment étonnant ! s'exclama mon père. C'est fou ce que le monde change vite. Lorsque j'y pense, je ne sais pas quand je mourrai." C'était dimanche, il faisait beau et c'était l'heure de la plus grande affluence dans les rues. Dans le chatoiement des couleurs gaies, l'agitation des corps, la vivacité des pas de la foule, cette remarque détonnait curieusement.[311] » (311)

---

[308] TSZ VIII, 438.「岸へ寄せる波の余りが、**のし餅の様に**平らに拡がつて、思ひの外遠く迄押し上げて来るのです。」Nous traduisons ici *noshi-mochi* qui désigne les gâteaux de riz aplatis en carrés au Nouvel An.

[309] Voir cahier iconographique, figure 39.

[310] TSZ VIII, 332.「応挙の絵がずらりと十幅ばかり懸けてあつた。それが不思議にも続きもので、右の端の巌の上に立つてゐる三羽の鶴と、左の隅に翼をひろげて飛んでゐる一羽の外は、距離にしたら約二三間の間悉く波で埋つてゐた。自分は広間の真中に立つて此雄大な画を描いた昔の日本人を尊敬する事を、父の御蔭で漸く知つた。」

[311] TSZ VIII, 335.「何うも驚くね世の中の早く変るには。さう思ふと己なぞも何時死ぬか分らない」好い日曜なのと時刻が時刻なので、往来は今が人の出盛りであつた。華やかな色と、陽気な肉と、浮いた足並の簇がるなかで斯う云つた父の言葉は、妙に周囲と調和を欠いてゐた。」

Le musée et le cinéma[312] forment un contraste qui interroge l'évolution des modes perceptifs et la représentation de l'écoulement du temps.[313] Il est significatif que Sôseki prenne l'exemple du peintre Ôkyo qui arrive à capturer le flot incessant des vagues à travers une suite de dessins fixes. Le cinéma symbolise à l'inverse l'irruption de la nouveauté et une culture de l'image cinétique. C'est dans la conjonction de ces régimes visuels, d'un regard immobile et d'un autre mouvant, que l'auteur parvient à donner la sensation du changement, en faisant apparaître le passé comme plus lent.

Dans *Le Voyageur*, la description vise à traduire les effets du mouvement et de la vitesse qui entraînent un sentiment de désorientation. La visibilité de la nature est moins importante que la vivacité de la perception. L'écriture picturale n'est employée que rarement, pour signaler la platitude des clichés ou jouer un rôle symbolique. L'auteur parvient à représenter la lenteur ou l'accélération, ce qui est de l'ordre de l'intensité, en travaillant le rythme narratif (découpage des parties et des épisodes) ou en suggérant des paysages lumineux ou flous. Cette description qui ne fait plus voir et ne cherche plus à imiter, mais devient littéraire en s'inscrivant directement dans l'action, qu'en reste-t-il dans *Clair-obscur*, le dernier roman ?

B) LA DESCRIPTION COMME ÉCRAN

Publié du 16 mai au 14 décembre 1916 dans le journal *Asahi*[314], *Clair-obscur*[315] clôt l'œuvre de Sôseki. Ce texte inachevé est pourtant son plus long roman (188 épisodes et 745 pages pour la première édition livresque) et un tour de force narratif. L'auteur imite les codes du roman anglais[316], en se situant entre la comédie

[312] Selon Viva Paci, ces deux dispositifs participent d'une culture moderne de l'exposition et de l'attraction visuelle qui se développe au XIX^e^ siècle : « le cinéma et le musée, en rassemblant des fragments choisis, retirés d'un contexte donné (les photogrammes pour l'un, et les œuvres pour l'autre), travaillent chacun à leur manière à raconter une histoire, voire à raconter l'Histoire tout court. » Cf. Viva Paci, *La Machine à voir : à propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2012, p. 225.

[313] Dès « La Tour de Londres » (1905), le musée sert de contre-modèle neutralisant le temps, mais reposant sur la fascination paradoxale des tableaux vivants. Voir *supra* chapitre 1, p. 33.

[314] Sôseki décède le 9 décembre 1916 sans avoir eu le temps d'achever *Clair-obscur*. Les 22 épisodes qu'il avait écrit en réserve sont publiés jusqu'au 14 décembre et le roman inachevé paraît de façon posthume le 26 janvier 1917. Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten*, *op. cit.*, p. 651.

[315] Le titre juxtapose les caractères de la lumière (*mei* 明) et de l'ombre (*an* 暗). Selon les traducteurs du roman, René de Ceccaty et Ryôji Nakamura, « le mot peut être compris à la fois comme l'opposition de deux concepts et comme ce qui participe de l'un et l'autre. Il nous a semblé que le mot clair-obscur rendait bien cette ambivalence. » Cf. Sôseki, *Clair-obscur*, Rivages poche, (1989) 2015, p. 477.

[316] Cf. Ishihara Chiaki, *Sôseki wa dô yomarete kita ka*, *op. cit.*, 2010, p. 358.

de mœurs de Jane Austen, le drame domestique de George Meredith et le récit d'introspection d'Henry James. [317]

Dans ce portrait de la petite bourgeoisie de Taishô, Sôseki explore comment la fierté et les préjugés affectent un couple marié. Tsuda Yoshio est un salarié moyen qui doit subir une opération chirurgicale pour traiter des hémorroïdes. Mais sa maladie pourrait être la métaphore d'un mal plus profond. Tsuda a épousé par intérêt Nobuko, une femme naïve et maniérée. Tous deux feignent le bonheur des jeunes mariés, mais passent leur temps à fouiller leurs mensonges respectifs. Chaque malentendu se ramifie en moments de jalousie, de marchandage et de récrimination. Le roman, dont la majeure partie se déroule pendant la semaine d'hospitalisation de Tsuda, s'interrompt sur son voyage dans une station thermale[318] où il retrouve sa première fiancée, Kiyoko. Celle-ci avait mis fin à leur relation sans explication. Pourrait-elle fournir la clé de sa rédemption ? Rien n'est moins sûr. Car leur rencontre, la dernière scène que Sôseki écrit avant sa mort, multiplie les faux indices et laisse Tsuda dans l'incertitude.

Le roman est inachevé[319], mais peut-être aussi complet qu'aucune autre œuvre de Sôseki dont les dénouements ambigus sont la marque de fabrique. Si l'on raisonne à partir de la répétition des éléments narratifs (le triangle amoureux, le voyage poétique, le retour d'un passé séduisant), la fin semble prévisible. On devine que Tsuda restera

[317] De nombreuses études comparées ont été menées. La cadence dialectique de *Clair-obscur* rappelle à Yoko McClain les jeux de miroir dans *Pride and Prejudices* (1813) de Jane Austen. Cf. Yoko McClain, « Sôseki's Views on Women Writers », dans Takehisa Iijima et James Vardaman (dir.), *The World of Natsume Sôseki*, Kinseido, 1987, p. 95. Selon Kenshirô Homma, Sôseki se serait aussi inspiré de l'intrigue d'un roman de George Meredith (1828-1909), *The Egoist* (1879) : rejeté sans explication par sa fiancée, un jeune bourgeois poursuit une autre femme qui tente à son tour de lui échapper lorsqu'elle découvre l'étendue de sa vanité. Cf. Kenshirô Homma, *Soseki's Novels and English Literature*, Eihôsha, 2002, p. 64-79. Nagata Aya établit encore un parallèle avec *The Golden Bowl* (1904) d'Henry James, un roman qui traite d'un double mariage de convenance menacé par l'infidélité. Cf. Torii Masaharu (dir.), *« Meian » ronshû : Kiyoko no iru fûkei*, Ôsaka : Izumi sho.in, 2007, p. 143-163.

[318] Sôseki s'inspire cette fois de son séjour dans une station thermale de Yugawara 湯河原 (Kanagawa) en janvier 1916. Cf. *Ibid.*, p. 3-41.

[319] Sôseki avait encore prévu une quarantaine de chapitres et, vu la précision de la structure du roman, il savait très bien où il allait. Mais l'écrivain ne laisse pas de notes sur la façon dont il comptait terminer *Clair-obscur*, à part la description d'une cascade à Yugawara. Voir la postface d'Ôe Kenzaburô dans Sôseki, *Meian*, Iwanami, 1990, p. 599. Les seuls indices peuvent être trouvés dans le texte lui-même. Des auteurs comme Ôoka Shôhei et Ôe Kenzaburô ont par exemple interprété une déclaration de Nobuko (qui prédit que le moment de prouver son courage arrivera bientôt) comme le signe qu'elle était censée se rendre à la station thermale pour se confronter à Kiyoko et reconquérir son mari, ou en cas d'échec, se jeter du haut d'une cascade. Cf. Ôoka Shôhei, « *Meian* no ketsumatsu ni tsuite », dans *Shôsetsuka Natsume Sôseki*, Chikuma, 1988, p. 425-429. Et Ôe Kenzaburô, « Meian no kôzô », dans *Saigo no shôsetsu*, Kôdansha, 1988, p. 170-171. Dans *Zoku Meian* (« *Clair-obscur*, la suite », Chikuma shobô, 1990), le pastiche de Mizumura Minae, Tsuda et Kiyoko continuent leur jeu de cache-cache dans l'auberge pendant que Nobuko tente de sauvegarder les apparences.

opaque y compris à lui-même, que Nobuko continuera à traquer un idéal sentimental hors de portée, et qu'aucun ne parviendra à s'extraire du carcan social pour vivre en adéquation avec ses désirs.[320] Leur quête d'accomplissement déçue, ils devront s'accommoder des zones d'ombre de leur vie conjugale et demeurer prisonniers des questions qui les hantent.

Clair-obscur est réputé ardu en raison de sa longueur, sa monotonie et sa complexité. Sur le plan formel, Sôseki teste le canevas réaliste, à la troisième personne et au passé des romans victoriens, en procédant à des manipulations stylistiques pour effacer sa présence narrative.[321] Il apporte une grande attention à la description des apparences et à la façon dont les sentiments se peignent sur les visages, afin de donner l'impression que tout est observé. Composé de dialogues asymétriques et de notations visuelles[322], le récit installe une tension entre la précision et l'ambiguïté : certaines scènes sont très détaillées, et pourtant, la plupart des paroles ou des regards sont laissés à interprétation. Les brefs chapitres, tout en préservant la continuité et la fluidité de la narration, multiplient les points de vue et glissent de la face extérieure au cœur intérieur des personnages. Certains sont transparents (nous partageons leur subjectivité) alors que d'autres restent opaques et ne se livrent que dans leurs conversations ou les observations faites à propos d'eux, telle Kiyoko, dont les silences sont une des clés du récit.

Le roman repose en outre sur une dualité structurante, inspirée du principe plastique du clair-obscur et de la poésie chinoise en deux vers.[323] L'intrigue se résume à une suite de scènes en médaillons qui, en se répétant, sollicitent l'acuité du lecteur pour former des chaînes de lisibilité. Tous les protagonistes, les images et les épisodes

---

[320] Selon Komori Yôichi, *Clair-obscur* déconstruit différentes conceptions de l'amour, du mariage et de la famille, en soulignant notamment les conventions sociales auxquelles se heurte Nobuko dans sa quête d'autonomie. Cf. Komori Yôichi, *Sôseki ron*, Iwanami shoten, 2010, p. 166-188.

[321] *Clair-obscur* peut être envisagé comme une application littéraire de l'idéal d'effacement (*sokuten kyoshi* 則天去私 « prendre pour modèle le Ciel, renoncer au moi ») de Sôseki. Dans ses dernières années pleines de souffrance, il développe cette devise philosophique qui désigne, au-delà de l'abandon de l'*ego*, la négation ultime de toutes les logiques artificielles et de toutes les techniques volontaires créées par la conscience. Il considère que *Pride and Prejudice* incarne cet esprit, dans la mesure où Jane Austen parvient à s'effacer de la narration et ses personnages à surmonter leur fierté. Cf. Torii Masaharu (dir.), *« Meian » ronshû*, *op. cit.*, p. 197-213.

[322] Selon Reiko Auestad, *Clair-obscur* est dominé par deux styles opposés, le style neutre et descriptif de la narration au passé, et le style naturel et parlé des dialogues au présent. Leur combinaison donne une impression à la fois d'immédiateté et de distance, de subjectivité et d'objectivité. Cf. Reiko Auestad, *Rereading Sôseki*, *op. cit.*, p. 153.

[323] Cf. Noami Mariko, *Meian to kanseki*, Heibonsha, 2016, p. 53-64.

peuvent être organisés par paires antithétiques. Sôseki ne se cantonne pas à la représentation d'une réalité en demi-teinte, mais déploie un art de la suggestion pour faire voir une chose à travers une autre. Notre hypothèse est que la composition du roman découle d'un dispositif spéculaire visant à mettre en scène les illusions de la perception. Il va sans dire que *Clair-obscur* est un chef-d'œuvre dont nous ne proposons ici qu'une lecture orientée et partielle.[324] Nous supposons qu'un changement d'éclairage s'opère dans les vingt « derniers » épisodes (167 à 188) : Kiyoko introduit dans le récit une limite en opacifiant la vision de Tsuda. Ce changement d'optique est marqué par un changement d'espace, puisque le cadre urbain dans lequel s'est déroulée une bonne partie de l'intrigue est remplacé par un environnement naturel. Le séjour thermal invite à un parallèle avec *Oreiller d'herbe* de par ses nombreuses descriptions de Kiyoko ou du paysage. Nous allons vérifier que la poétique du tableau vivant, qui apparaît très tôt dans les premiers récits, fait son retour dans *Clair-obscur* de façon cryptée.

TRANSPARENCE ET OBSTACLE[325]

Clair-obscur s'ouvre sur un examen médical à l'aide d'une sonde et d'un microscope, de sorte que Tsuda apparaît d'abord sous une lumière clinique. Le médecin est capable de diagnostiquer à l'œil nu sa maladie : la vision apparaît primordiale. Dans le reste du roman, le regard aux aguets est sans cesse mis en scène. Les personnages scrutent leurs réactions réciproques et leurs moindres haussements de sourcils avec une intense curiosité. L'écrivain va jusqu'à qualifier les yeux de Nobuko de « despotiques » (*sen.ô* 専横) : « il arrivait à Tsuda de se laissait séduire malgré lui par la lumière qui émanait de ces petits yeux. Mais parfois, sans aucune cause précise,

[324] Comme nous n'analysons pas le roman complet, nous ne proposons pas cette fois de tableau récapitulatif. Nous nous contentons d'observer le retour du descriptif (marginal dans les trois quarts du récit) et du paysage lors du séjour thermal.

[325] Nous nous inspirons ici de la réflexion de Jean Starobinsky sur la transparence et l'obstacle dans son essai consacré à Jean-Jacques Rousseau. Le philosophe ne parvenait pas, selon Starobinsky, à concilier son désir de vérité et l'impossible communication à laquelle il se heurtait : « Rousseau désire la communication et la transparence des cœurs ; mais il est frustré dans son attente et, choisissant la voie contraire, il accepte – et suscite – l'obstacle », car « il ne veut pas être compris, dans la mesure où être compris veut dire être pris. » Cf. Jean Starobinsky, *La Transparence et l'obstacle*, Gallimard, (1957) 1971, p. 10 et 151. C'est sur la base d'une hypothèse similaire (la défaillance de la transparence) que nous interprétons *Clair-obscur* : le désir de sincérité de Nobuko affronte la volonté de Tsuda de rester dans l'ombre, puis c'est Tsuda qui échoue à capturer la figure fuyante de Kiyoko.

il lui arrivait même d'être repoussé par cette lumière.[326] » (15) [327] L'un des enjeux du roman nous semble être de contrer ce regard incisif, en jouant des sous-entendus, des malentendus et de l'opacité du langage. Ainsi, lorsque Nobuko entend sa belle-sœur Hideko mentionner à mots voilés Kiyoko, Sôseki écrit de façon emblématique : « Rien n'était plus important pour Nobuko que cette phrase qu'elle avait entendue avec une netteté exceptionnelle. En même temps, rien n'était aussi obscur.[328] » (244) Plus tard, cette phrase diffuse « un éclat tamisé dans sa tête, comme une étoile de soupçon.[329] » (266) On retrouve dans le langage l'interaction du clair et de l'obscur : c'est bien dans ce que l'auteur ne montre pas et ne dit pas que réside l'essentiel du récit.

Si la quête du visible, en tant que transparence compréhensible, semble être l'objectif ultime du couple, il n'y a guère à voir dans le texte, à part quelques images littéraires. La description, assez pauvre dans la première partie de l'œuvre, est remplacée par une certaine théâtralité.[330] Chaque épisode, composé d'une longue conversation, est l'équivalent d'une scène, marquée par l'entrée et la sortie des protagonistes. Sôseki emploie d'ailleurs plusieurs fois la métaphore théâtrale : « avec ce mot, le rideau tombait sur une semaine de vie agitée à la clinique.[331] » (373) Les éléments visuels des scènes sont le plus souvent de l'ordre perceptif et lumineux. Les lampes qui s'allument ou s'éteignent brusquement contribuent à dramatiser les renversements de forces et d'alliances. L'écrivain met en place un permanent jeu de contrastes, chaque scène éclairée dissimulant un pendant sombre et fantasmagorique. Ainsi, quand Tsuda sort d'une demeure bourgeoise et marche dans la nuit, « la forte stimulation des impressions qui avaient quitté la lumière étincelante de la lampe, allaient et venaient de façon désordonnée dans ses yeux qui se trouvaient dans l'obscurité extérieure.[332] » (32) Les changements d'éclairage donnent un relief étrange

[326] TSZ XI, 12.「津田は我知らず此小さい眼から出る光に牽き付けられる事があつた。さうして又突然何の原因もなしに其光から跳ね返される事もないではなかつた。」

[327] Nous reprenons la traduction de René de Ceccatty et Ryôji Nakamura parue aux éditions Rivages en 1989. Chaque citation sera suivie d'un numéro de page qui renvoie à la version poche de 2015. Nous apportons entre crochets des modifications à la traduction quand elles nous semblent nécessaires.

[328] TSZ XI, 352.「**際立つて明瞭に**聞こえた此一句ほどお延に取つて大切なものはなかつた。同時に此一句程彼女にとつて**不明瞭なものもなかつた**。」

[329] TSZ XI, 385.「不審の一句、それも**疑惑の星**となつて、彼女の頭の中に**鈍い瞬き**を見せた。」

[330] Nobuko se rend d'ailleurs au théâtre avec ses cousines dans les épisodes 47 et 48. Cf. TSZ XI, 151.

[331] TSZ XI, 544.「多事な一週間の病院生活は、此一語で漸く**幕になつた**。」

[332] TSZ XI, 39.「斯ういふものの強い刺戟が、既に**明るい電灯**の下を去つて、**暗い戸外**へ出た彼の眼の中を不秩序に往来した。」

aux choses, comme lorsque Sôseki inscrit du sombre dans de l'obscur, en un dégradé imperceptible : « Par la vitre du tram qui roulait le long des douves, il voyait seulement l'eau noire, le talus noir au-dessus duquel s'entrelaçaient des pins noirs.[333] » (33) À l'inverse, le paysage ressort en tons tranchés le lendemain : « La lumière du soleil était partout éclatante. Il voyait, comme se détachant en relief, la couleur intense d'un bosquet touffu qui se découpait sur une hauteur lointaine.[334] » (50) Cette dialectique entre la clarté et l'obscurité invite à des basculements de perspective. Dans une scène clé précédant le départ de Tsuda pour la station thermale, Kobayashi, l'un de ses anciens amis, lui explique de manière programmatique :

> « Dix personnes, toutes les dix, répètent à peu près la même expérience, mais sous des formes différentes. Si je m'exprime en termes plus clairs, je porte le regard le plus sincère et toi le regard le plus convenable : je pense que ce n'est rien de plus qu'une différence de ce genre qui nous sépare. Et donc, quand celui qui est dans un environnement favorable est déconcerté, s'égare ou trébuche, il n'en croit pas ses yeux. Mais il ne peut pas pour autant modifier leur emplacement.[335] » (385)

La métaphore optique est de nouveau employée pour souligner un changement de perception. Celui-ci se produit pendant la cure thermale, que nous envisageons comme une période de brouillage où la logique de la représentation se trouve perturbée. La description prend alors en ampleur, mais joue le rôle d'écran[336] qui empêche le visible d'apparaître. Comme pour souligner ce paradoxe, Tsuda regarde dans la gare des publicités de stations thermales dont les couleurs sont en décalage total avec la plongée dans l'ombre qui l'attend. Le trajet jusqu'à Yugawara dure moins d'une

---

[333] TSZ XI, 40.「堀端を沿ふて走る其電車の窓硝子の外には、**黒い水と黒い土手と**、それから其土手の上に蟠まる**黒い松の木**が見える丈であつた。」

[334] TSZ XI, 64.「日の光が至る所に充ちてゐた。向ふの高みを蔽つてゐる深い木立の色が、**浮き出したやうに**、くつきり見えた。」

[335] TSZ XI, 562.「十人が十人ながらほぼ同じ経験を、違つた形式で繰り返してゐるんだ。**それをもつと判然云ふと**ね、僕は僕で、僕に**最も切実な眼**でそれを見るし、君は又君で、君に**最も適当な眼**でそれを見る、まあその位の違だらうぢゃないか。だからさ、順境にあるものが一寸面喰ふか、迷児つくか、蹴爪づくかすると、そらすぐ**眼の球の色が変つて来る**んだ。然しいくら眼の球の色が変つたつて、急に**眼の位置を変へる**訳には行かないだらう。」

[336] Nous nous inspirons de la « pensée de l'écran » d'Anne-Marie Christin qui désigne ainsi un imaginaire associé au support, à l'espace et à la surface. L'invention de l'image, des figures et des signes serait selon cette chercheuse le résultat d'une pensée de l'écran comme limite entre le visible et l'invisible. La fonction de l'écran serait double : « déterminer le champ humain d'appropriation, abstrait du monde, mais aussi créer une frontière entre l'homme et l'au-delà. » Cf. Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 19-20. Nous employons ici le terme « écran » pour désigner les éléments du paysage qui s'opposent à la saisie complète du visible et soulignent l'ambiguïté de la vision dans *Clair-obscur*. Nous utilisons différemment cette notion quand nous traitons des figures de la projection dans *Les Herbes du chemin*, voir *infra* chapitre 3, p. 270.

journée, mais il nécessite d'emprunter une série de trains déserts qui servent de dispositif de mise en vue et de première interface entre Tsuda et la nature. Immobilisé de longues heures, le personnage contemple à l'extérieur le paysage qui défile en bandes de ciel et de brumes, jusqu'au déclenchement d'une tempête.

> « Les filets de pluie qui tout à l'heure encore restaient clairsemés, s'intensifièrent soudain, envahissant d'un coup l'espace, à perte de vue. [À la fenêtre du train, Tsuda était aux premières loges de ce panorama terrifiant.] Par-dessus la pluie, d'épais nuages moutonnaient. À l'horizon aussi, des nuages s'amassaient, qu'on pouvait apercevoir à travers la pluie. Lorsque le vaste espace, qui s'étendait sans interstice entre les nuages et la pluie, eut saturé la vision de Tsuda, [il apprécia le contraste entre ce paysage désolé du dehors et l'intérieur douillet du train.][337] » (412)

> « Un peu avant que le train n'arrivât à la gare où il devait descendre, le temps s'améliora progressivement. Observant le ciel où la pluie s'épuisait, Tsuda distingua des nuages agités. Ces nuages filaient à vue d'œil dans le sens opposé à la marche du train. Et, les uns après les autres, [ils s'amoncelaient en bande serrée comme s'ils poursuivaient une proie toujours hors de portée devant eux.] Au milieu de ce ciel mouvant, apparut alors une légère éclaircie.[338] » (415)

Une forme de mouvement se glisse à l'intérieur de la description et invite le personnage à abandonner un regard statique sur la nature. Le premier paysage de pluie tourbillonnante nous évoque les toiles de Turner dont la composition semble emportée dans l'œil d'un cyclone. Dans la seconde vue, l'écoulement des nuages traduit la fuite incessante de l'espace et permet de visualiser les effets de la mobilité sur le paysage. Ces visions servent à installer un sentiment d'étrangeté qui entraîne la description sur un terrain plus littéraire. Le voyage de Tsuda est semé d'embuches et de métaphores, comme un train déraillé qui est remis sur la bonne voie ou le retour du ciel serein dans la turbulence de l'orage, autant de prémonitions lumineuses de sa possible guérison. Il invoque le destin à plusieurs reprises, car il jure qu'une force mystérieuse le mène à Kiyoko. La pluie et la nuit qui tombent à l'arrivée de Tsuda à l'auberge opacifient le

---

[337] TSZ XI, 603.「先刻迄疎らに眺められた雨の糸が急に数を揃へて、見渡す限の空間を一度に充たして来る様子が、**比較的展望に便利な汽車の窓から見ると、一層凄まじく感ぜられた**。雨の上には濃い雲があつた。雨の横にも限界の遮ぎられない限りは雲があつた。**雲と雨との隙間なく連続した広い空間が、津田の視覚を一杯に冒した時**、彼は**荒涼なる車外の景色**と、其反対に心持よく設備の行き届いた車内の愉快とを思ひ較べた。」

[338] TSZ XI, 606-607.「汽車が目的の停車場に着く少し前から、天候が次第に穏かになり始めた時、津田は雨の収まり際の空を眺めて、其所に**忙がしさうな雲の影**を認めた。**其雲は汽車の走る方角と反対の側に向つて、ずんずん飛んで行つた**。さうして後から後からと、恰も前に行くものを追懸るやうに、隙間なく詰め寄せた。其内**動く空**の中に、稍明るい所が出来てきた。」

paysage sur un mode de plus en plus fantastique. La silhouette d'un vieux pin, le grondement d'un torrent et le froid pénétrant lui donnent la sensation d'abandonner les repères de l'ordinaire, alors que sa calèche traverse les rizières obscures.

> « Le bourg, qui se dessinait vaguement dans ce qu'on ne pouvait pas distinguer entre la brume et la nuit, était presque un rêve désolé. En regardant tour à tour les faibles lueurs des lampes qui scintillaient autour de lui et la grande obscurité qui s'étendait au-delà, où ne parvenaient plus ces lumières, Tsuda eut en effet le sentiment de rêver.[339] » (420)

Ôe Kenzaburô 大江健三郎 interprète le parcours de Tsuda comme un glissement du réel au royaume du songe et des ténèbres où l'attend Kiyoko, telle une dangereuse enchanteresse.[340] En chemin, Tsuda est envahi par une ombre inquiétante qui le plonge dans un état second où il ne fait plus la distinction entre le dehors et le dedans.

> « Lorsqu'il sentit que l'air froid de la vallée, la couleur de la nuit qui noyait mystérieusement de noir les montagnes et sa propre personne qui s'était laissée absorber dans ces ténèbres se confondaient, il prit peur malgré lui. Il fut saisi d'un frisson.[341] » (424)

Cette expérience perceptive singulière se prolonge dans l'auberge déserte, dont la construction verticale invite le personnage à descendre en profondeur. Dès le premier soir, Tsuda se perd dans cette grande maison que les couloirs et les escaliers transforment en dédale jalonné de miroirs, de bassins vaporeux et de femmes fuyantes qui l'entraînent dans une merveilleuse poursuite nocturne. Cette séquence onirique multiplie les allusions à *Oreiller d'herbe* et aux premiers textes fantastiques sur le thème de la contemplation enchantée[342]. Tsuda s'arrête devant un lavabo dont il observe le tourbillonnement hypnotique de l'eau. Il atteint alors un état second de fascination qui n'est pas sans rappeler la sidération de William dans « Le Bouclier

---

[339] TSZ XI, 614.「**靄とも夜の色とも片付かないものの中にぼんやり描き出された**町の様は丸で**寂寞たる夢**であつた。自分の四辺にちらちらする**弱い電灯の光**と、その光の届かない先に横はる**大きな闇**の姿を見較べた時の津田には慥かに夢といふ感じが起つた。」

[340] Les premiers critiques du roman envisagent l'épisode du voyage comme une traversée des ténèbres vers la lumière et la rédemption qu'incarne Kiyoko. Mais dans un article de 1980, Ôe Kenzaburô renverse cette théorie en associant le séjour thermal de Tsuda à la descente d'Orphée aux enfers. L'apparition de Kiyoko dans le dédale de l'auberge lui évoque le fantôme fuyant d'Eurydice. C'est alors Nobu, l'épouse légitime, qui est associée au jour et à la guérison. Cf. Ôe Kenzaburô, « Meian no kôzô », dans *Saigo no shôsetsu*, Kôdansha, 1988, p. 171.

[341] TSZ XI, 620.「冷たい山間の空気と、**其山を神秘的に黒くぼかす夜の色**と、**其夜の色の中に自分の存在を呑み尽された津田**とが一度に重なり合つた時、彼は思はず恐れた。ぞつとした。」

[342] Voir *supra* chapitre 1, p. 51.

chimérique ». Nous retrouvons en effet l'image privilégiée du miroir qui donne à voir une autre dimension de la réalité. Quand le personnage se trouve nez à nez avec son reflet halluciné, il a l'impression d'être en présence de son propre fantôme.

> « Le miroir était grand sans être en pied. Il avait au moins la taille de ces miroirs que l'on trouve d'ordinaire chez les coiffeurs[343]. Étant donné son emplacement, il était fixé verticalement. Par conséquent, non seulement le reflet du visage de Tsuda, mais aussi ceux de ses épaules, de son buste, de ses hanches étaient placés à leur niveau réel, face à lui. Même après qu'il se fut aperçu que cet autre était lui-même, il ne pouvait détacher ses yeux du miroir. […] Il avait l'impression de voir, qui sait pourquoi, un jardin dévasté par un orage.[344] » (433)

La relation spéculaire se change ici en relation d'altérité, Tsuda ayant l'impression qu'un autre le regarde. Ce renversement du « voir » en « être vu » est source d'étrangeté. Le miroir qui s'opacifie montre au personnage son « moi » malade, comparé à un jardin saccagé. L'auteur insiste sur les métaphores de l'orage (*bôfûu* 暴風雨) et de la nature (*shizen* 自然) dès l'épisode 150 qui suit la dispute du couple à propos de Kiyoko. Nobuko est alors submergée par « une marée d'émotions[345] ». Ce que Tsuda constate dans le miroir, c'est que la tempête ne l'a pas épargné non plus. En renouant à ce point du récit avec l'art du parallélisme et de l'image, Sôseki oppose au désir de voir de son personnage un écran poétique. Nous estimons que les apparitions de Kiyoko, programmées sur le mode du tableau, servent aussi à substituer à la perception visuelle un autre état de conscience du réel.

TABLEAU VIVANT

Nakamura Yoshiko[346] a déjà remarqué que les femmes prennent le devant de la scène dans *Clair-obscur* et que le schème féminin se cristallise autour de la notion d'artifice (*gikô* 技巧). Le thème de l'art apparaît aussi sous les traits d'un peintre pauvre

---

[343] La mention au coiffeur prolonge le jeu des références intertextuelles : dans *Oreiller d'herbe*, *Dix rêves* et *La Porte*, le protagoniste rencontre aussi son reflet étrangement magnifié chez un barbier. Voir *supra*, chapitre 2, p. 133 et *infra* chapitre 3, p. 207.

[344] TSZ XI, 633.「鏡は等身と云へない迄も大きかつた。少くとも**普通床屋に具へ付けてあるもの位の尺**はあつた。さうして位地の都合上、やはり床屋のそれの如くに直立してゐた。従つて彼の顔、顔ばかりでなく彼の肩も胴も腰も、**彼と同じ平面に足を置いて**、彼と向き合つた儘で映った。彼は**相手の自分である**事に気が付いた後でも、猶鏡から眼を放す事ができなかつた。（省略）何故だかそれが彼の眼には**暴風雨に荒らされた後の庭先**らしく思へた。」

[345] TSZ XI, 529.「感情の潮」

[346] Cf. Nakamura Yoshiko, *Natsume Sôseki zeppitsu « Meian » ni okeru gikô o megutte*, Ôsaka : Izumi sho.in, 2007.

que Kobayashi présente à Tsuda. Il nous semble significatif que ce personnage nommé Hara se manifeste la veille du départ de Tsuda, comme si l'auteur déclarait son intention de remettre de façon cryptée le tableau au centre du récit. Lors des présentations, Kobayashi glisse sournoisement à Tsuda : « il est impossible que quelqu'un comme toi, dont le jugement esthétique s'exerce si brillamment sur les femmes, néglige l'art. N'est-ce pas, Hara ? Qui aime les femmes aime l'art.[347] » (398) Aux yeux du scandaleux Kobayashi, il n'y a pas de différence entre une *lady* respectable et une geisha[348], car toutes les femmes sont liées à la représentation. Il nous semble que le tableau vivant est travaillé en motif dans tout le roman afin de souligner l'artifice des personnages féminins, en particulier Nobuko et Kiyoko. Leurs apparitions contrastées sont disposées en parallèle dans la narration. Nobuko accule son mari qu'elle pourchasse du regard, tandis que Kiyoko, surprise par Tsuda, le fuit des yeux. À la lumière de la lampe, le visage de Nobu est comparé à « un dessin coloré » (*hadeyaka na moyô* 派出やかな模様), alors que Kiyoko se pétrifie en haut des marches, « telle une peinture » (*isshu no e* 一種の絵). Mais si Tsuda se méfie des effets de la « poésie de Nobuko, ce qu'il appelle son illusion[349] », la puissance de fascination que Kiyoko exerce sur lui participe à son idéalisation. Cette dernière apparaît toujours en hauteur, dans l'embrasure de portes ou de fenêtres, comme mise sur un piédestal. La première fois que Tsuda l'aperçoit au tournant d'un couloir mal éclairé de l'auberge, la description opère un arrêt sur image, puis elle se dérobe dramatiquement à sa vue.

> « Kiyoko s'était figée en arrivant en haut de l'escalier, [telle une peinture]. Cette impression devait rester longtemps inscrite dans le cœur de Tsuda. Elle avait baissé les yeux vers lui avec naturel et l'avait reconnu : ces deux instants paraissaient concomitants, mais en réalité ne l'étaient pas. Du moins Tsuda le percevait-il ainsi. Pour que l'inconscience accédât à la conscience, il avait fallu un temps. Le temps de la surprise, le temps de l'énigme, le temps du doute, c'était après toutes ces étapes qu'elle s'était immobilisée. Elle se raidit et l'on avait l'impression qu'en lui effleurant l'épaule avec un doigt, on aurait pu la faire tomber plus facilement qu'une statuette d'argile. […] Il décida de l'interpeller, mais au moment même, elle se retourna et s'éloigna. Laissant Tsuda au pied de l'escalier, elle regagna le couloir

[347] TSZ XI, 581.「君のやうに女を鑑賞する能力の発達したものが、芸術を粗末にする訳がないんだ。ねえ原、**女が好きな以上、芸術も好きに極つてる**ね。」
[348] TSZ XI, 554.「事実当世に所謂**レデー**なるものと**芸者**との間に、それ程区別があるのかね」
[349] TSZ XI, 548.「**お延の詩、彼の所謂妄想**は、段々活躍し始めた。」

d'où elle venait et la lampe du palier qui jusque-là l'avait nettement éclairée s'éteignit soudain.[350] » (436)

Chacune des apparitions de Kiyoko déclenche une hypotypose[351] qui traduit la force de l'effet qu'elle produit sur Tsuda. Cet effet peut se résumer à deux aspects complémentaires : l'illusion et la déception. D'une part, son pouvoir de captation est celui d'une peinture. Sôseki produit une vive impression visuelle sans passer par la figuration, la description décomposant l'émotion au lieu d'imiter le tableau. D'autre part, plus cette impression est forte et plus sa conséquence est une déception, car Kiyoko reste inaccessible ou se révèle à travers des images contrastées suggérant sa duplicité. Déconcerté par ses facettes, Tsuda a « le sentiment d'être quelqu'un qui pour la première fois prend conscience de la différence entre la nuit et le jour.[352] » Sa seconde apparition est ainsi un contrepoint lumineux au cache-cache nocturne dans l'auberge. Tsuda entrevoit le bas de son kimono filer par la fenêtre d'une salle de bain :

« Une femme chaussée de socques grimpait au sommet du talus par des marches irrégulières. Lorsqu'elle sembla avoir terminé son ascension, le pan de sa robe apparut fugitivement en haut de la vitre. Puis il disparut aussitôt. L'impression de cet instant qui se grava sur la rétine de Tsuda était comme un beau motif qui virevoltait. Il croyait bien avoir reconnu dans ce motif la même couleur qu'il avait aperçue la veille au pied de l'escalier.[353] » (446)

Kiyoko est d'autant plus inaccessible qu'elle est prise dans un emboîtement de cadres et d'analogies poétiques qui la soustraient au réel pour la faire entrer dans le registre de l'imaginaire. [354] Elle est comparée à la grive dont Tsuda entend le chant,

---

[350] TSZ XI, 636.「階上の板の間迄来て其所でぴたりと留まつた時の彼女は、津田に取つて**一種の絵**であつた。**彼は忘れる事の出来ない印象の一つとして、それを後々迄自分の心に伝へた。**彼女が何気なく上から眼を落したのと、其所に津田を認めたのとは、同時に似て実は同時でないやうに見えた。少くとも津田にはさう思はれた。無心が有心に変る迄にはある時が掛かつた。**驚ろきの時、不可思議の時、疑ひの時**、それ等を経過した後で、彼女は始めて棒立になつた。横から肩を突けば、指一本の力でも、**土で作つた人形**を倒すより容易く倒せさうな姿勢で、硬くなつた儘棒立に立つた。(省略) 津田は思ひ切つて声を掛けやうとした。すると其途端に清子の方が動いた。くるりと後を向いた彼女は止まらなかつた。津田を階下に残した儘、廊下を元へ引き返したと思ふと、**今迄明らかに彼女を照らしてゐた二階の上り口の電灯がぱつと消えた**。」

[351] Nous avons défini cette figure de style dans le chapitre 1, p. 36 : selon Liliane Louvel, l'hypotypose représente une façon de concevoir la description plutôt selon ses effets que selon ses moyens.

[352] TSZ XI, 668.「彼は夜と昼の区別に生れて初めて気が付いた人のやうな心持がした。」

[353] TSZ XI, 649.「疑ひもなく一人の女が庭下駄で不規則な石段を踏んで崖を上つて行つた。それが上り切つたと思ふ頃に、足を運ぶ女の裾が**硝子戸の上部の方に少し現はれた**。さうして**すぐ消えた**。**津田の眼に残つた瞬間の印象は、たゞうつくしい模様の翻がへる様であつた。**彼は動き去つた其模様のうちに、昨夕階段の下から見たと同じ色を認めたやうな気がした。」

[354] Diverses analyses ont montré que Sôseki rapporte toutes ses héroïnes à des tableaux. Outre sa relation à l'art, Kiyoko partage avec Nami (*Oreiller d'herbe*) et Mineko (*Sanhirô*) une mobilité angoissante qui

mais qu'il ne peut voir directement, car la fenêtre cerne un paysage parcellaire.[355] Tsuda espère qu'elle aura le même effet que la nature sur sa santé, celui de le purifier (son prénom 清子 signifie « pureté », non sans ironie, car elle se remet d'une probable infection vénérienne[356]). Cependant, la nature apparaît de façon artificielle et déceptive. Après sa première nuit mouvementée dans l'auberge, Tsuda découvre au réveil le jardin en face de sa chambre. Il en fait une image possible de Kiyoko.

> « L'étang artificiel aux contours irréguliers, entouré de jeunes pins ou d'azalées, respectait les règles habituelles, mais [pire que banal, ce paysage était médiocre]. Non seulement un ruisseau était dévié à partir d'un tertre artificiel près de sa chambre et se jetait en petite cascade dans l'étang, mais cinq ou six jets d'eau, sans être hauts, s'élevaient d'un coup en évoquant un feu d'artifice. Tsuda découvrit clairement avec un sourire gêné le [mécanisme] qui avait troublé son sommeil la nuit précédente, et par association d'idées, il songea à Kiyoko dont la pensée l'avait tourmenté bien plus que ce ruissellement. Au fond, [elle était peut-être aussi terne que ces jets d'eau].[357] » (440)

C'est la proximité spatiale qui motive ici l'analogie et non la ressemblance[358] : la femme est rapportée au paysage d'eau et de montagne miniature qui illustre la différence entre la nature et l'artifice. Ses améliorations techniques n'invitent ni à la méditation ni à la rêverie, bien au contraire, elles les interrompent. Le jardin s'apparente ici à un mécanisme de déception. On comprend alors la comparaison avec Kiyoko qui apparaît sans cesse sur le mode de l'illusion, Tsuda finissant par se

---

la place toujours hors de la compréhension du héros. L'identité féminine se divise alors entre une image visuelle et autre chose, difficile à définir et à figurer. Voir Lynne Kutsukake, « Cherchez la Femme: The Figure of Mineko in Sôseki's Sanshirô », dans *The World of Natsume Sôseki, op. cit.*, p. 151-169.

[355] Il pourrait s'agir d'une référence au dilemme de la dame de Shalott dont le désir de voir est frustré par le cadre restreint de son miroir. Voir *supra,* chapitre 1, p. 60. La couverture du roman, dessinée par Tsuda Seifû, dépeint d'ailleurs une belle femme couronnée, entourée d'oiseaux et de fleurs, qui n'est pas sans évoquer une Guenièvre ou une Élaine *fin de siècle*. Voir cahier iconographique, figure 9.

[356] William Ridgeway suppose que le mari de Kiyoko l'aurait trompée et aurait provoqué sa fausse-couche. Cf. William Ridgeway, *A Critical Study of The Novels of Natsume Sôseki*, New York: Edwin Mellen Press, 2005, p. 147. Lorsqu'elle évoque la convalescence de Kiyoko, Madame Yoshikawa adresse en effet à Tsuda un sourire significatif et ce dernier a l'impression d'être en mesure d'interpréter intérieurement ce sourire. TSZ XI, 493.「津田は腹の中でほぼその微笑を解釈し得たやうな気がした。」

[357] TSZ XI, 642.「不規則な池を人工的に拵へて、其周囲に稚い松だの躑躅だのを普通の約束通り配置した**景色は平凡といふより寧ろ卑俗であつた**。彼の室に近い築山の間から、谿水を導いて小さな滝を池の中へ落してゐる上に、高くはないけれども、一度に五六筋の柱を**花火のやうに**吹き上げる噴水迄添えてあつた。昨夜彼の睡眠を悩ました**細工**の源を、苦笑しながら明らさまに見た時、彼の聯想は**すぐ此水音以上に何倍か彼を苦しめた清子の方へ推し移つた**。大根を洗へばそれも**此噴水同様に殺風景なものかも知れない**。」

[358] Nous nous inspirons des travaux de Gérard Genette qui analyse le fondement métonymique des métaphores dans la *Recherche*. Il constate que ces deux figures s'interpénètrent souvent dans un même rapport analogique. Cf. Gérard Genette, *Figures III, op. cit.*, p. 41-63. Il nous semble que Sôseki passe également ici d'un rapport de proximité à un rapport de ressemblance (jardin/Kiyoko).

demander si elle n'est pas devenue « une beauté qui le [me] déçoit » (*shitsubô saseru utsukushisa* 失望させる美しさ). Kiyoko est censée lui inspirer une révélation, mais durant leur entrevue, dans les dernières pages du roman, elle demeure impénétrable. La description établit encore un rapport de complémentarité réciproque entre le personnage et le paysage visuel qui l'environne, en ménageant un nouveau renversement des valeurs :

> « Tsuda était assis face à la véranda, en plein soleil. Kiyoko était assise, le dos contre la rambarde, à contre-jour. De l'endroit où il se trouvait, il voyait, comme à portée de sa main, les plis des montagnes qui, au loin, se succédaient sur plusieurs plans, le paysage dessinant une nette frontière entre la lumière et l'ombre. Le contraste des coloris pâles ou foncés des feuilles d'automne inscrivait sur sa rétine un dégradé d'éclats estompés. Contrairement à Tsuda, qui se trouvait face à la ligne d'horizon si lointaine, Kiyoko n'avait devant elle aucun spectacle.[359] » (459)

Le face-à-face final est dominé par des contrastes visuels qui soulignent la tension entre les anciens fiancés. Kiyoko est assimilée au paysage dans son dos, alors que Tsuda n'a ni arrière-plan ni profondeur. Elle n'a aucune perspective, signe de l'étroitesse de son regard, tandis qu'il a accès à un vaste panorama. L'une est dans l'ombre et l'autre dans la lumière, deux pôles qui se mélangent dans la description de la nature. Un renversement s'opère du « voir » en « être vu » : le personnage fait face à une variation de perspective, dramatisée par un clair-obscur. C'est Tsuda lui-même qui est « compris » dans cette scène et non Kiyoko. Elle nous quitte sur un sourire impénétrable[360] dont le secret est magnifié par l'inachèvement du roman.

Nous estimons que le rôle de Kiyoko est double. D'une part, elle sert à rappeler la primauté de la nature et l'empire des passions sur un univers normé, d'autre part elle incarne la quête perpétuelle de ce qui ne peut jamais être atteint. Les scènes où elle apparaît illustrent un désir qui est d'abord interprétatif, comme lorsqu'elle prend soin de peler la pomme de la corbeille de fruits que lui offre Tsuda.[361] Ce cadeau

---

[359] TSZ XI, 671.「津田は縁側に面して**日を受けて**坐つてゐた。清子は欄干を背にして**日に背いて**坐つてゐた。津田の席からは向ふに見える山の襞が、幾段にも重なり合つて、**日向日裏の区別を明らさまに描き出す景色**が手に取るやうに眺められた。それを**彩どる黄葉の濃淡**が又**鮮やかな陰影の等差**を彼の眸中に送り込んだ。然し**眼界の豁い空間に対してゐる**津田と違つて、清子の方は**何の見るものもなかつた**。」

[360] Le sourire final de Kiyoko peut être rapproché de celui de Mona Lisa dans la nouvelle du même nom de Sôseki. (*Monna Lisa*「モナリザ」, publié le 6 février 1909 dans le journal *Asahi*, traduit par Élisabeth Suetsugu dans *Les Petits contes de printemps*, *op. cit.*, p. 76-80.) Dans ce court texte, l'écrivain confronte un Japonais ordinaire à la Joconde dont le sourire prend une dimension fantastique.

[361] TSZ XI, 681.

empoisonné, prétexte à l'entrevue, se prête à toutes sortes d'hypothèses. On peut y voir un symbole biblique de connaissance ou une image érotique[362], mais l'action seule de l'épluchage invite à ne pas rester en surface. On en revient à la notion de profondeur qui, pourtant, n'est jamais atteinte. Kiyoko avoue : « je n'ai rien dans mon cœur », « cela ne vaut pas la peine d'être expliqué », « les choses aussi compliquées que la psychologie me dépassent. Hier soir j'étais comme cela et je suis ce matin comme ceci. C'est tout. »[363] Alors qu'on entre dans la conscience de Nobu, Kiyoko dégage un charme trouble fait de contrastes trompeurs et n'offre rien de plus qu'une surface impénétrable. Cet obscurcissement qui accompagne le personnage affecte la logique narrative elle-même, en engendrant un contre mouvement qui s'oppose à l'élucidation.

Sous couvert de pureté, Kiyoko semble l'emblème de la résistance à la transparence. Mentionné de manière cryptée dès le deuxième épisode du roman, son mystère alimente un mélange de suggestion, de curiosité et d'incertitude qui rend captif le lecteur. Le personnage est placé au centre du dispositif narratif qui joue de l'ambiguïté et de l'obstacle afin de mettre en scène l'acte d'interprétation lui-même. La description littéraire joue un rôle important dans ce dispositif, car au lieu de reproduire le visible, elle est symbolique et opaque. Faute de fournir un code qui aide à découvrir ce qui se cache, pour aborder l'intériorité depuis un point d'extériorité, elle sert d'écran et participe à une écriture du secret. Dès lors, l'intérêt du roman réside dans l'ambivalence de ses motifs et leur convergence dans diverses constellations de sens, qui garantissent le remplacement d'une interprétation par une autre. Sôseki glisse dans les dernières pages cette réflexion : « quand on cherche à penser sans contradiction deux termes que l'on veut lier, la confusion s'instaure, mais si on les considère de loin, tout comme A (*kô*) était la vérité, B (*otsu*) devait être également la vérité.[364] » (456) L'auteur semble déconstruire l'illusion d'une vérité saisissable dans le discours narratif. Nous ne saurons jamais si les personnages allaient vers plus ou moins de sincérité, mais nous supposons que Kiyoko serait restée un motif

[362] Niizeki Kimiko envisage cette scène comme une référence au thème d'Adam et Eve dans la peinture occidentale. Mme Yoshikawa serait le serpent qui tente Tsuda et le ramène à son premier amour, Kiyoko, telle une Lilith préraphaélite. Cf. Niizeki Kimiko, « *Sôseki no bijutsuai » suiri nôto, op. cit.*, p. 46.
[363] TSZ XI, 677.「私の胸に何にもありやしないわ」TSZ XI, 678.「説明する必要のない事だから」TSZ XI, 683.「心理作用なんて六づかしいものは私にも解らないわ。たゞ昨夕はああで、今朝は斯うなの。それ丈よ」
[364] TSZ XI, 666.「二つのものを結び付けて矛盾なく考へようとする時、悩乱は始めて起るので、**離して眺めれば、甲が事実であつた如く、乙も矢ツ張り本当でなければならなかつた**。」

d'incertitude et de désunion au sein du mariage de Tsuda et de Nobuko. Elle annonce en effet sa disparition dans les dernières phrases que Sôseki écrit avant sa mort, lorsque Tsuda lui demande quand elle sera forcée de repartir : « Ça, qui peut le savoir ? dit Kiyoko en souriant. Essayant de s'expliquer seul le sens de ce sourire, Tsuda regagna sa chambre. [365] » (470) Dans l'état où il nous a été légué, le roman se termine sur un sentiment d'illusoire clarté, car Kiyoko s'apprête déjà à fuir le récit en laissant sans réponse la question de sa sincérité.

[365] TSZ XI, 688.「そりや何とも云へないわ」清子は斯う云つて微笑した。津田は其微笑の意味を一人で説明しようと試みながら自分の室に帰つた。」

L'ILLUSION VISUELLE

À l'orée du XX^{e} siècle, la littérature japonaise est gagnée par un engouement général pour le paysage qui devient un lieu de projection des sensibilités individuelles et collectives. Ce motif clé accompagne dans les textes la promotion de la fonction représentative du langage. Nous avons montré que Sôseki explore lui aussi des moyens littéraires de « donner à voir ».

L'écriture du paysage a d'abord été analysée dans deux premiers romans qui redéfinissent la fonction esthétique du récit. Sôseki y expérimente la possibilité de montrer plutôt que raconter et transforme la description en principe même de la création, puisqu'elle génère la narration. *Oreiller d'herbe* met en scène un peintre qui s'interroge sur l'expression de la sensibilité et de la beauté. Cet artiste déploie mentalement le paysage comme un répertoire d'images, de poèmes et d'allusions qui mêlent librement les héritages culturels. Autrement dit, il sort de la description référentielle pour modeler l'espace selon sa fantaisie. Le réseau métaphorique très riche que tisse le récit assure un passage de la vision à l'imagination et révèle la complexité idéologique de la perception. Dans *Le Mineur*, en revanche, le lien est coupé entre la nature et le personnage qui se borne à inspecter les formes du monde extérieur en ignorant le dedans des choses. Sans emprise sur le réel, il subit les sensations, s'égare dans le paysage et tente d'atteindre, plus que la neutralité, le non-être. Son imagination déforme les images fournies par sa perception, assimilée à une photographie, et rompt avec les lois de l'espace et de la géométrie ordinaire.

Oreiller d'herbe et *Le Mineur* présentent de nombreux traits communs. Dans les deux romans, le paysage est lié à une réflexion sur la subjectivité, la perception visuelle et la description. L'un met en scène le travail du peintre, l'autre celui de l'écrivain, c'est-à-dire le moment inaugural de la mimèsis. Mais les élans lyriques d'*Oreiller d'herbe* sont remplacés dans *Le Mineur* par un refus du figuratif. Alors que l'artiste dépeint en mots une campagne paisible, le mineur traverse des espaces flous et effrayants, défigurés par l'exploitation industrielle. Le paysage sans profondeur n'est plus un foyer de valeurs symboliques, seulement une résistance optique. Cette évolution coïncide avec le début de la carrière de romancier de Sôseki, qui abandonne

les questions de représentation[366] pour travailler l'art de la narration. Son intérêt se déplace alors vers la perception qu'il remet au centre de ses dernières œuvres.

Dans *Le Voyageur* et *Clair-obscur*, il reste du descriptif, mais le cœur du roman n'est plus de l'ordre du visuel. Ce reste descriptif est constitué par les paysages, beaucoup moins nombreux. Dans *Le Voyageur*, les personnages placés aux fenêtres thématisent la pratique du regard (détaché, soupçonneux ou intrusif) et l'omniprésence du cadre dans l'expérience quotidienne. Le paysage qui se donne comme l'espace d'une tension entre la perception subjective et ces cadres formatés, traduit les limites et les défaillances du regard. *Clair-obscur* met également en scène une tension entre le besoin de tout saisir par le regard et la mobilité ou l'incertitude du visible. Le roman repose en outre sur un paradoxe : la perte du visible devient la condition du descriptif. Le paysage fonctionne comme un piège optique au centre duquel se trouvent les personnages féminins, symboles de l'artifice et du charme de l'illusion visuelle.

Dans les deux romans, le principe de la vision indirecte, décliné de diverses façons, apparaît comme fondamental. Ce principe est acquis dès les premières nouvelles de 1905 et il est utilisé parce qu'il permet une distance avec ce qui est vu. Dans *Le Voyageur*, le narrateur devient un « réflecteur », rendant possible un décentrement permanent de la scène décrite. Dans *Clair-obscur*, le « je » narratorial disparaît et la réalité est donnée à travers la vision d'un tiers, chargé de l'interpréter sans aucune chance de succès. En thématisant le regard empêché, ainsi que l'opposition entre le clair et l'obscur, Sôseki développe la perception poétique. Si la description idéale est celle qui donne accès par le langage au visible, alors l'auteur choisit la voie contraire. Il écarte l'efficacité du visible au profit de celle du langage et des figures de style. Le découpage de ses romans se déploie alors autour d'un processus d'analogie généralisée que nous allons explorer dans le troisième chapitre.

[366] Écrit quelques mois après *Le Mineur* (janvier à avril 1908), *Sanshirô* (septembre à décembre 1908) est le dernier roman de Sôseki à évoquer la représentation, à travers l'art du portrait féminin.

III. RÉCIT ET FIGURES
— *LA PORTE*, *KOKORO*, *LES HERBES DU CHEMIN*

> « La vie ne peut être réduite à une théorie. Le roman, qui se limite à en suggérer une, procède comme on calcule la hauteur d'un triangle par le sinus et le cosinus. Notre esprit par contre est semblable à un triangle sans base. Or, il n'existe pas de triangle dont les deux côtés soient parallèles. […] Les choses se produisent de façon imprévue et du fond de l'esprit surgissent des idées inattendues. Des phénomènes violents et terribles, comme des séismes ou des tsunamis[1], se produisent dans la plaine de Nôbi et la région de Sanriku, mais aussi juste là, dans nos viscères, et ils sont dangereux.[2] »
>
> Sôseki, *Jinsei*「人生」(« La vie »), 1896.

Nous avons montré jusqu'ici que Sôseki, dans sa recherche d'un style original, a tenté d'introduire les problématiques de l'art et de la représentation dans un univers langagier. Il intègre la peinture d'un point de vue thématique, en mettant en fiction le tableau, puis s'attaque à l'expression de la perception visuelle par la description. Mais l'art, une fois que l'auteur en a retenu des procédés structurels, ne joue pratiquement plus aucun rôle dans l'œuvre littéraire. Son objectif n'est plus de réformer le roman, mais d'en acquérir la maîtrise en tant qu'art narratif, afin d'assurer le rythme de publication quotidien de ses feuilletons.[3] Il ne faut pas sous-estimer les contraintes formelles de la parution périodique et ses conséquences sur l'élaboration des textes que Sôseki crée au jour le jour. Il dispose d'un espace (de journal) et d'un temps (de

[1] Le mot *kaishô* 海嘯 avait le sens de « raz de marée » ou « tsunami » jusqu'au début de l'ère Shôwa. Cf. Ikeda Yasaburô (dir.), *Gakken kokugo daijiten*, *op. cit.*, p. 288. Sôseki compare ici les mouvements intérieurs à deux catastrophes majeures de son temps : le séisme de Nôbi, survenu le 28 octobre 1891 dans le sud du Japon, et le séisme du Sanriku, survenu le 15 juin 1896 dans le nord du Japon. Ce second tremblement de terre provoque un tsunami qui emporte plus de 20 000 personnes.

[2] Nous traduisons cet extrait d'un essai que Sôseki publie en octobre 1896 dans la revue *Ryûnankai*『龍南会』du cinquième lycée de Kumamoto. TSZ XVI, 16.「人生は一個の理窟に纏め得るものにあらずして、小説は一個の理窟を暗示するに過ぎざる以上は、「サイン」「コサイン」を使用して三角形の高さを測ると一般なり、吾人の心中には底なき三角形あり、二辺並行せる三角形あるを奈何せん、（省略）、不測の変外界に起り、思ひがけぬ心は心の底より出で来る、容赦なく且乱暴に出で来る、海嘯と震災は、啻に三陸と濃尾に起るのみにあらず、亦自家三寸の丹田中にあり、険呑なる哉」

[3] Les années 1910 représentent au Japon l'âge d'or du roman-feuilleton (*shinbun shôsetsu* 新聞小説). L'écrivain se professionnalise et le récit littéraire devient un phénomène médiatique, publié sous forme livresque une fois fini. Cf. Seki Hajime, *Shinbun shôsetsu no jidai*, Shin.yôsha, 2007, p. 37-40.

création) réduits qui le poussent à adopter une écriture fractionnée et arborescente.[4] Selon Emmanuel Lozerand, Sôseki « jette ses personnages dans des situations ordinaires, sans fixer à l'avance le déroulement de l'intrigue, inaugurant un *mode aléatoire de création romanesque*.[5] » Le hasard correspond cependant à une stratégie strictement contrôlée par l'auteur qui multiplie les répétitions et les analogies. Dans l'agencement des épisodes, tout ou presque fonctionne sur le mode de la correspondance, du double et de la mise en abyme. Sôseki donne ainsi une illusion de spontanéité, mais produit des feuilletons d'une grande cohérence interne, qui divertissent tout en faisant appel à un engagement fort du lecteur.[6]

L'ENJEU DE LA LITTÉRARITÉ

Ce chapitre vise à interroger, au-delà du thème pictural, ce qui constitue la fonction esthétique des longs romans de Sôseki. Nous supposons qu'il écarte, dans une période de plus grande maturité, les éléments de l'imagerie visuelle au profit des procédés narratifs et stylistiques qui lui permettent de découper ses récits d'une manière complexe. Nous nous inspirons ici d'une hypothèse de Jean-Jacques Origas :

> « À la recherche de la réalité en elle-même, de la forme, des changements et de l'évolution des choses, Ôgai et Sôseki composent des textes presque sans faille, solidement charpentés ; et quand ils entrent dans leurs dernières années, leurs textes deviennent de plus en plus concrets, mais, dans le même temps, on y ressent une sorte de beauté abstraite. Ils en viennent à accorder de l'importance à la précision, à la rigueur, plus qu'à la virtuosité langagière et à la séduction de leurs commencements. [7] »

---

[4] Selon Cécile Sakai, afin de faciliter la lecture quotidienne, le feuilletoniste « est tenu d'inclure dans un texte très bref un moment fort, des allusions à un passé plus ou moins proche, et des éléments de questionnement tournés vers l'avenir. » Cf. Cécile Sakai, *Histoire de la littérature populaire japonaise*, L'Harmattan, 1987, p. 236-242.

[5] Cf. Emmanuel Lozerand, « La littérature japonaise au XIX[e] siècle. Deux ou trois récits d'une autre modernité », *Itinéraires*, 2009, p. 151-170. L'expression en italique est empruntée à l'article de Jean-Jacques Origas, « Natsume Sôseki », dans *La Lampe d'Akutagawa,* Les Belles Lettres, 2008, p. 96.

[6] Satoru Saitô replace même l'œuvre de Sôseki dans un contexte plus large qui a permis l'émergence de la fiction policière. Certains de ses romans sont en effet jalonnés d'indices visuels et ordonnés par une temporalité paradoxale (constants retours en arrière pour élucider le secret) qui sollicite la curiosité du lecteur. Cf. Satoru Saitô, *Detective Fiction and the Rise of the Japanese Novel*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2012, p. 156-196.

[7] Cf. Jean-Jacques Origas, « La lampe d'Akutagawa. Nostalgie de la littérature de Meiji », dans *La Lampe d'Akutagawa*, *op. cit.*, p. 21. Cet article est d'abord publié en japonais en 1964 dans la revue *Gakutô* sous le titre « Kurozunda yôtô. Meiji bungaku e no kyôshû ».

Nous pensons pour notre part que l'intérêt initial de Sôseki pour la composition picturale laisse place à une recherche sur le principe de l'analogie. S'il imite dans ses premières œuvres[8] la belle langue classique (*bibun-chô* 美文調)[9], il réduit dans ses dernières années la description à son minimum, en donnant une importance accrue aux « figures[10] ». Rappelons qu'à la fin du XIX[e] siècle, la quête au Japon d'une langue écrite moderne conduit à reconsidérer la valeur des expressions rhétoriques dans l'écriture. [11] La prolifération des ouvrages de stylistique signale l'émergence d'une nouvelle approche de la signification linguistique.[12] Sôseki place lui aussi au centre de ses *Théories littéraires* (1907) les figures[13], et en particulier les procédés de l'analogie (*ruiji* 類似) : il précise que la méthode littéraire repose sur l'établissement de rapports fondés sur « l'association d'idées[14] » (*rensô* 連想) et « l'intégration en un ensemble » (*sôgô* 総合). Notre hypothèse est que l'organisation et la littérarité de ses derniers romans finissent par dépendre d'effets métaphoriques.[15] Nous employons ici le mot « métaphorique » au sens large, pour désigner ce qui dans la langue et le dispositif textuel lui-même est fondé sur des ressemblances ou des analogies, propose des glissements ou des substitutions. [16]

---

[8] Voir *supra* chapitre 1, les nouvelles qui nourrissent l'œuvre romanesque de leurs essais stylistiques.
[9] Notons que Sôseki continue à intégrer jusqu'au bout des procédés de la langue classique au japonais moderne, même s'il simplifie son style par rapport à des romans antérieurs comme *Le Coquelicot* (1907).
[10] « Figures » est le terme retenu dans les années 1960 par Gérard Genette pour rassembler les études critiques qui ont fondé la poétique. Ici, nous entendons par « figures » des procédés de substitution d'un signifiant habituel par un autre et des constructions d'« images » (terme que nous employons parfois, avec moins de rigueur) comme la comparaison, la métaphore ou le symbole, trois figures d'analogie.
[11] Selon Massimiliano Tomasi, les Japonais se sont intéressés à la rhétorique occidentale vers la fin du XIX[e] siècle et ils en ont traduit ses principaux termes, *in.yu* 隠喩 pour la métaphore, *chokuyu* 直喩 pour la comparaison et *kanyu* 換喩 pour la métonymie. Le mot le plus utilisé reste *hiyu* 比喩 qui désigne différentes figures fondées sur l'analogie. Cf. Massimiliano Tomasi, « Introduction de la rhétorique occidentale au Japon », dans *Regards sur la métaphore, entre Orient et Occident*, *op. cit.*, p. 247-260.
[12] Citons *Bijigaku*『美辞学』(1889) de Takada Sanae et *Shûjigaku*『修辞学』(1891) de Hattori Motohiko, deux ouvrages de rhétoriques qui examinent les problèmes de style et la structure de l'écriture.
[13] Selon Sôseki, seule une analyse formelle reposant sur des critères dépassant les différences linguistiques et culturelles permet d'établir une littérature comparée. Il cherche la littérarité au niveau du texte même, dans la combinaison des mots et l'efficacité des figures utilisées. Il consacre ainsi la quatrième partie de ses *Théories littéraires* aux processus analogiques comme méthode de composition. Cf. Natsume Sôseki, *Theory of Literature and Other Critical Writings*, *op. cit.*, p. 96-120.
[14] Nous empruntons les deux traductions entre guillemets à Dan Fujiwara, voir son article « La littérature comme une mise en perspective de l'individu », dans *Individus et démocratie au Japon*, *op. cit.*, p. 119.
[15] Nous nous inspirons de Gérard Genette, qui définit la littérarité comme la nature métaphorique de la langue, à partir des notions de figure et de style : selon lui, les œuvres littéraires se distinguent des autres textes du fait que leur structure est porteuse d'effets métaphoriques. Cf. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Le Seuil, (1991) 2004.
[16] Nous suivons en cela la thèse de Jean Ricardou qui met en avant le rôle organisateur de la métaphore chez Proust : cette figure ne consiste plus à rapprocher deux objets (transport de sens) mais deux parties

Parmi les feuilletons que Sôseki compose à partir de 1907 pour le journal *Asahi*, nous en avons retenu trois qui explorent le rapport paradoxal au passé et à l'héritage : *La Porte* (*Mon*『門』1910), *Kokoro* (『こゝろ』1914) et *Les Herbes du chemin* (*Michikusa*『道草』1915). Le récit débute chaque fois par une vague menace qui, en resserrant son étau sur le présent, ramène les protagonistes à un ordre ancien dont ils ne parviennent plus à se défaire. Mais un examen plus précis des systèmes analogiques mis en place montrera que les trois œuvres se distinguent par des dispositifs différents. *La Porte* est un roman qui explore la monotonie de la vie quotidienne, dramatisée via un riche réseau poétique. Nous vérifierons que le récit, fortement construit, est délimité par des cadres qui transposent le réel dans une configuration picturale. *Kokoro* est composé de deux récits emboîtés s'éclairant l'un l'autre par une série de répétitions funestes. Nous dégagerons cette écriture de la simultanéité qui brise la succession temporelle au profit de la logique symbolique du « cœur ». *Les Herbes du chemin* est le dernier roman achevé et semi-autobiographique de Sôseki. Nous examinerons comment il invente une forme d'écriture de la mémoire qui inscrit le dispositif de la métaphore à tous les niveaux de l'écriture.

La critique a déjà étudié à fond ces trois œuvres magistrales. La fascination qu'elles exercent depuis leur publication s'explique par la richesse inépuisable avec laquelle s'y organisent des événements somme toute banals. Sôseki donne en effet à voir un quotidien rehaussé et stylisé, en ordonnant le récit à partir de métaphores éclairantes. Cette écriture « figurée[17] », qui remplace l'action par l'image poétique, a été longuement commentée.[18] Mais il reste à montrer que les structures holistiques dégagées ont une dimension visuelle, autrement dit, que l'auteur parvient à une synthèse entre les procédés littéraires et picturaux.

Nous ne voulons pas surestimer le principe iconique dans l'œuvre de Sôseki, mais nous supposons qu'il demeure un concept clé de modélisation du temps dans ses dernières créations. Nous allons vérifier qu'il subsiste de l'image un travail au niveau

---

du texte pour créer un réseau complexe de liaisons narratives ». Cf. Jean Ricardou, « La métaphore d'un bout à l'autre », dans *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, 1978, p. 91.

[17] Laurent Jenny rappelle qu'il ne faut pas confondre les « figures » qui évoquent des opérations textuelles spécifiques, le « figuré » qui renvoie à un pur effet de sens, le « figuratif » qui engage une métaphore visuelle et le « figural », qui permet à un sens oblique de fuser entre les mots. Cf. Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Belin, (1990) 2009, p. 31. Nous respecterons ici cette distinction.

[18] Voir notamment Kishimoto Tsugiko, *Sôseki no hyôgen*, Ôsaka : Izumi sho.in, 2014.

de la configuration du récit, dans une intention de l'immobiliser, par une « stylisation » de la narration. Les curiosités esthétiques des premiers textes, telles que les effets de condensation du tableau et de réflexivité du miroir[19], seront ainsi envisagées comme des principes d'efficacité narrative. En nous inspirant des thèses de Paul Ricœur sur les liens qui se nouent entre récit et métaphore[20], nous explorerons également l'importance de certaines figures d'analogie qui concourent, dans les trois romans choisis, à une expression synthétique du temps dans la fiction. Dans « La vie[21] », un court essai qu'il écrit en 1896 alors qu'il enseigne à Kumamoto, Sôseki affirme que s'il suffit en géométrie[22] de deux points pour tracer une droite, le secret de l'existence ne peut être percé grâce à une formule mathématique.[23] Il suggère ainsi que les lois qui régissent le réel sont inaccessibles à une enquête purement scientifique. Lecteur assidu des nouveautés de la philosophie occidentale[24], Sôseki était fasciné par le fonctionnement de la conscience, décrit notamment par William James et Henri Bergson. Il semble traduire dans son univers littéraire leurs hypothèses sur le temps vécu[25], en ouvrant la structure narrative de ses œuvres à des jeux de symbolisation dont nous analyserons la complexité.

[19] Voir les figures de l'ellipse et de la condensation que nous avons dégagées dans le chapitre 1, p. 105.
[20] Constatant les limites de l'intrigue face au mystère de la temporalité, Paul Ricœur fait l'hypothèse que d'autres aspects du discours viennent relayer la narration lorsque celle-ci ne peut plus dire le temps : il dégage alors les liens qui se nouent entre récit et métaphore. Sans la métaphore, nous ne pourrions comprendre le temps qui sinon échappe aux tentatives d'appréhension conceptuelle. Cf. Paul Ricœur, *Temps et Récit*, Le Seuil, 1983.
[21] Voir *supra* la citation de début de chapitre, p. 194.
[22] Dans « Espace et langage », un des textes recueillis dans *Figures I*, Genette employait déjà la métaphore de la géométrie : « l'homme d'aujourd'hui éprouve sa durée comme une angoisse, son intériorité comme une hantise ; il se rassure en projetant sa pensée sur les choses, en construisant des plans et des figures qui empruntent à l'espace des géomètres un peu de son assise et sa stabilité. » Cf. Gérard Genette, *Figures I*, Seuil, 1966, p. 102.
[23] Dans une anecdote d'*À travers la vitre*, Sôseki reçoit une jeune femme passionnée de mathématiques qui souhaite « mettre de l'ordre dans sa tête » en réduisant son « cœur » à une figure géométrique. Il lui répond qu'il est impossible d'aller à l'ordre intérieur sans passer par l'expérience du désordre et de l'informe. Cf. TSZ XII, 517. Cf. Natsume Sôseki, *À travers la vitre*, trad. René de Ceccatty et Ryôji Nakamura, Rivages, (1993) 2001, p. 75.
[24] Pour ne citer qu'un ouvrage de référence consacré à la culture philosophique de Sôseki : Ogura Shûzô, *Sôseki no kyôyô*, Kanrin shobô, 2010. Ogura indique que Sôseki découvre Bergson (*Matière et Mémoire*, 1896) à travers la présentation qu'en fait James dans son ouvrage *A Pluralistic Universe* (1909).
[25] Cf. Noami Mariko, *Natsume Sôseki no jikan no sôshutsu*, Tôkyô daigaku shuppankai, 2012, p. 11-18.

1) LE CADRE DANS *LA PORTE*

La Porte (*Mon*『門』[26]) paraît dans les pages du journal *Asahi* du 1er mars 1910 au 12 juin 1910. Ce feuilleton qui suit *Sanshirô* (『三四郎』1908) et *Et Puis* (『それから』1909) clôt la plus célèbre trilogie[27] de Sôseki. Les trois œuvres ne partagent ni leur intrigue ni leurs personnages, mais l'usage est de les considérer comme les volets d'un ensemble thématique et stylistique. L'auteur montre dans le tourbillon de la grande ville comment se succèdent les époques de la vie. D'un roman à l'autre, on passe du récit d'initiation d'un étudiant de province à la découverte de la capitale, du monde intellectuel et des premières amours, à une description beaucoup plus sombre et désenchantée de l'âge adulte. Finalement, dans *La Porte*, un couple de la classe moyenne est condamné à tous les renoncements pour cacher une fêlure secrète.

Nonaka Sôsuke, un modeste employé de bureau, vit avec son épouse O-Yone dans la périphérie de Tôkyô. Leur vieille maison est dissimulée par un talus abrupt qui menace à tout moment de s'effondrer. Le couple, sans enfant, mène une existence solitaire sur laquelle pèse l'ombre d'une faute passée. Au temps où Sôsuke étudiait à l'université de Kyôto, O-Yone était promise à son meilleur ami, Yasui.[28] Depuis leur trahison et leur fuite, les amants interprètent chaque malheur comme un signal du destin. Or, des problèmes d'héritage et de voisinage perturbent leur vie ordinaire de reclus. Bientôt la santé d'O-Yone se dégrade et Sôsuke se réfugie dans un temple Zen pour éviter Yasui, de retour de Mandchourie. Il cherche en vain un sens à son existence

[26] Pressé par son éditeur d'annoncer son prochain feuilleton, Sôseki charge ses disciples de lui trouver un titre. Komiya Toyotaka choisit « la porte » en consultant un ouvrage de Nietzsche, certain que son maître sera inspiré par le concept de « la porte de l'éternel retour » (*eigôkaiki no mon* 永劫回帰の門). Cf. TSZ VI, « notes », 646. Sôseki parvient à exploiter ce titre en envoyant son personnage dans un temple Zen à Kamakura. Le terme *mon* désigne en effet la porte principale du temple bouddhique. Selon Damian Flanagan, *La Porte* serait une tentative de connecter la pensée de Nietzsche à la philosophie Zen : Sôseki présente l'existence comme un processus répétitif consistant à revivre à l'infini sa propre vie et ainsi à l'approfondir jusqu'au sentiment de néant. Cf. Damien Flanagan, *Nihonjin ga shiranai Sôseki*, Sekai shisôsha, 2003, p. 13-17.

[27] Les trois romans sont rassemblés en un seul volume『三四郎それから門』publié par Shun.yôdô 春陽堂 le 15 avril 1914, avec une préface de l'auteur précisant qu'il s'agit d'une « trilogie » (*sanbusaku* 三部作). Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten, op. cit.*, p. 798.

[28] Les relations triangulaires sont courantes chez Sôseki : souvent, une femme devient l'enjeu d'une rivalité entre deux amis qui s'orientent vers la dépression et la solitude. Plusieurs critiques notent que les héros de Sôseki semblent tous déchirés entre un mariage stérile et une attirance homosexuelle refoulée, ou en tous les cas, des relations homosociales. Cf. Miyazaki Kasumi, *Hyakunengo ni Sôseki o yomu*, Toransubyû, 2009, p. 74-130. Et Keith Vincent, *Two-Timing Modernity: Homosocial Narrative in Modern Japanese Fiction*, Cambridge: Harvard University Asia center, 2012, p. 86-119.

avant de retrouver l'ordre de son quotidien gris et sans surprise. En partant de la notion de « porte », Sôseki semble orienter l'intrigue vers son franchissement, mais le passage ne se fait pas ou il n'est pas réparateur. Sôsuke ne réussit ni à intégrer le monde capitaliste du succès matériel ni à trouver la rédemption spirituelle au-delà du seuil du temple. Son séjour final à Kamakura, haut lieu du bouddhisme Zen, ne sert qu'à lui faire comprendre que son véritable sanctuaire est sa maison. Ayant surmonté les passions du passé, il parvient à atteindre une forme de sérénité et à apprécier son existence simple avec O-Yone.

La publication de *La Porte* coïncide avec le pic du naturalisme dans les cercles littéraires japonais, mais selon Tanizaki Jun'ichirô [29] par exemple, c'est l'œuvre la plus « romantique » (*romanchikku*) de Sôseki. Placé sous l'autorité d'un narrateur omniscient en surplomb, ce drame statique[30] comporte un ensemble de scènes vides d'action, mais riches en tension, le couple attendant le point de rupture dans une atmosphère inquiète. Le récit composé de plusieurs couches temporelles est scandé par trois crises. Le couple est d'abord contraint d'accueillir Koroku, le frère cadet de Sôsuke. Puis O-Yone tombe malade et le drame se noue enfin avec le retour de Yasui. Dans une première analepse qui précède l'installation de Koroku, on apprend que Sôsuke est issu d'une famille aisée, mais qu'il a tout quitté pour vivre à Hiroshima avec O-Yone. Son père, un homme intègre et bienveillant, meurt en son absence. Son oncle en profite pour détourner son héritage qu'il gaspille dans un placement risqué, avant de décéder à son tour. Sôsuke se retrouve ainsi dans l'incapacité de régler les frais de scolarité de son cadet. Après l'épisode de dépression nerveuse d'O-Yone, on découvre dans une seconde analepse qu'elle a perdu par le passé trois bébés. Le « devin » (*ekisha* 易者) qu'elle consulte lui annonce que son infertilité est la rétribution d'une faute grave. Ce forfait antérieur est révélé dans une troisième analepse qui dévoile la liaison coupable de Sôsuke et O-Yone à Kyôto.

---

[29] Dans *Mon o hyôsu*「『門』を評す」(« Une critique de *La Porte* »), un article publié en septembre 1910 dans la revue *Shin-shichô*『新思潮』, Tanizaki Jun'ichirô critique les « mensonges » (*uso*) du roman. 「『門』は露骨に多くの**うそ**を描いて居る。」Il ne croit pas à « l'amour éternellement endurant » (*eigô kawarazaru aijô* 永劫変わらざる愛情) des Nonaka qui sont frappés par la maladie, la pauvreté et l'infertilité, une suite de « punitions » excessives, même pour l'époque. Cf. Tanizaki Jun'ichirô, *Tanizaki Jun'ichirô zenshû*, vol. 20, Chûôkôron sha, 1982, p. 1-10.

[30] Yoon Sang In, qui établit l'influence d'Ibsen et de Maeterlinck sur Sôseki, étudie le « tragique du quotidien » dans *La Porte* et inscrit ce roman dans le registre du conte *fin de siècle* ou du théâtre de marionnettes. Cf. Yoon Sang In, *Seikimatsu to Sôseki*, *op. cit.*, p. 384.

Tout en limitant le temps de l'action à une seule saison, l'hiver, Sôseki explore au travelling une dizaine d'années. Le roman est composé de quatre mouvements équilibrés. Dans chacun, un drame moindre copie et coudoie le drame principal qui se diffracte ainsi dans tous les épisodes. Cette construction pose l'idée de la fatalité en traitant en surimpression deux trahisons (celle de Sôsuke et celle de sa famille) et deux intrigues (l'infertilité d'O-Yone et les soucis d'argent). De fil en aiguille, le lecteur comprend que c'est parce que le couple a transgressé les règles morales en optant pour un mariage d'amour qu'il a été privé d'enfants et de réussite sociale. *La Porte* fonctionne donc sur le mode du seuil franchi à rebours : plutôt que d'instaurer une chronologie, la narration décrit des circonvolutions autour de secrets anciens.

Cette logique régressive est formulée à trois reprises dans le récit. O-Yone demande naïvement au dîner *pourquoi* un homme politique[31] a été assassiné en Mandchourie. Sôsuke lui répond que c'était son destin en occultant la montée de l'impérialisme japonais et la notion même de cause.[32] Alors qu'il patiente chez le dentiste, Sôsuke lit ensuite ce slogan dans une revue : « Dans la vie, il faut aller de l'avant résolument, mais avancer résolument n'est pas suffisant : il faut le faire quand on est sûr d'avoir des bases solides.[33] » (72) [34] En d'autres termes, il faut connaître son origine et accepter ses choix passés. Enfin, au temple, l'abbé pose à Sôsuke l'énigme méditative (*kôan* 公案) suivante : « quel est l'état d'avant la naissance du père et de la mère ?[35] » (237) Cette question paradoxale l'invite à interroger son identité en faisant

[31] TSZ VI, 368. Les Nonaka discutent de l'assassinat d'Itô Hirobumi, gouverneur de Mandchourie, par un révolutionnaire coréen. Ce détail situe le début du récit à la fin du mois d'octobre 1909.

[32] Komori Yôichi rappelle que Sôseki écrit *La Porte* au retour de son voyage de 1909 en Mandchourie, aux frontières de l'empire japonais. Voir *infra* la biographie, p. 314. En arrière-plan du récit, le Japon étend son influence en Asie et se constitue en tant que centre avec des colonies. Selon Komori, les personnages de retour de Mandchourie, comme Yasui, sont des messagers de ce contexte politique que les Nonaka tentent d'occulter. Cf. Komori Yôichi, *Posutokoroniaru*, Iwanami, 2001.

[33] TSZ VI, 414.「何でも猛進しなくつては不可ないと、たゞ猛進しても不可ない、立派な根底の上に立つて、猛進しなくつてはならないと」

[34] Nous utilisons ici la traduction de Corinne Atlan. Chaque citation est suivie d'un nombre qui renvoie au numéro de page de l'édition Picquier Poche de 2021. Nous apportons des ajustements entre crochets afin de mieux commenter des choix d'expression. Voir *supra* avertissement, p. 5.

[35] TSZ VI, 576.「父母未生以前本来の面目は何だか」

Sôseki s'inspire de son propre séjour au temple *Engaku-ji* 円覚寺 de Kamakura, du 23 décembre 1894 au 7 janvier 1895, alors qu'il a 28 ans. Il y reçoit le même *kôan* que son personnage : « quel est votre visage originel avant la naissance ? » Cette énigme Zen est tirée du fragment 23 de *La Passe sans porte* (*Mumonkan*『無門関』XIII[e]). Cf. Huikai, *La Passe sans porte*, traduction de Catherine Despeux Points, 2014, p. 133. Sôseki choisit de répondre doctement que l'esprit ne peut s'éprouver sans l'objet, et l'objet exister en dehors de l'esprit. Mais l'abbé du temple lui reproche de ne s'être pas libéré du contrôle réflexif de l'intellect. Cf. TSZ VI, « notes », 675.

abstraction de la logique ordinaire.

Nous dégageons sommairement dans le tableau suivant le mécanisme rétrospectif et les quatre étapes successives de la narration auxquelles nous avons attribué des titres (« l'héritage », « le voleur », « la faute », « le temple »). Nous avons ensuite classé dans les quatre sections les principaux éléments du schéma narratif, distingués par des couleurs différentes pour plus de lisibilité : perturbation, crise, analepse, consultation, énigme, présage, résolution.

5. Tableau de l'économie du narratif dans *La Porte*[36]

I. L'héritage (épisodes 1-6)
(1-3) fin d'automne sur la véranda, lettre à la tante, promenade en ville, visite à l'improviste de Koroku (frère cadet), dîner en famille, « pourquoi a-t-il été assassiné ? pourquoi avait-il besoin d'aller en Mandchourie ? », « toutes sortes de gens s'y retrouvent » (Yasui)
(4) réponse de la tante, problème d'héritage, retour dans le passé (père) = « tu sais que nous n'avons aucun droit au bonheur », « lois redoutables du karma »
(5-6) visite de la tante, Sôsuke chez le dentiste, lecture du magazine *Succès* « dans la vie, il faut avoir des bases solides pour avancer », « cette dent ne guérira pas », vente du paravent
II. Le voleur (épisodes 7-12)
(7-8) irruption du voleur chez les Sakai (propriétaires), installation de Koroku chez les Nonaka
(9-10) rachat du paravent, amitié de Sôsuke et Sakai, rapprochement de Koroku et d'O-Yone
(11-12) maladie d'O-Yone, visite du médecin qui administre un sédatif
III. La faute (épisodes 13-17)
(13-14) fin d'année, chez le coiffeur, retour dans le passé (enfants morts, trahison de l'ami), consultation du devin « en expiation de cette faute vous ne pourrez jamais avoir d'enfant »
(15-17) fêtes du Nouvel An, annonce chez Sakai du retour de Mandchourie de son frère cadet, accompagné d'un ami nommé Yasui, panique et nausée de Sôsuke
IV. Le temple (épisodes 18-23)
(18-21) retraite dans un temple à Kamakura, rencontre avec l'abbé « quel est l'état d'avant la naissance du père et de la mère ? », échec, « la Voie est proche et vous la cherchez loin »
(22-23) retour à la maison, installation de Koroku chez Sakai, départ de Yasui, début du printemps sur la véranda, mais en excipit, « l'hiver ne tardera pas à revenir »

[36] Ce premier tableau vise à clarifier avant l'analyse la structure générale du roman. Nous proposons plus loin (voir *infra*, p. 214) un second tableau des motifs qui trament autrement le roman.

En raison de sa force d'élaboration[37], *La Porte* a fait l'objet d'études narratologiques poussées. Les critiques ont déjà dégagé la structure « radiographique » de l'œuvre chargée de détails qui condensent les ressorts dramatiques du récit.[38] La métaphore du seuil contenue dans le titre, ainsi que ses significations sociales, politiques ou philosophiques, ont également suscité une réflexion particulière.[39] Nous allons proposer une lecture plus « visuelle » de ce roman en raisonnant à partir de la notion de « cadre » comme marqueur pictural[40] et élément moteur de la narration. Le cadre évoque d'abord la base de la représentation, une forme géométrique qui entoure la fenêtre ou l'objet d'art, afin d'achever le tableau. Nous avons montré que Sôseki emploie souvent le cadre pictural comme un moyen de concentration et de pétrification dans ses premières nouvelles.[41] Mais le mot « encadrement », quand on l'utilise métaphoriquement dans les études littéraires, est riche de significations. Selon Andrée Mansau, il se comprend alors : « comme le cadrage même du récit ; la manière dont le texte se donne un cadre formel ; comme la façon dont le texte joue avec la référence à un art qui suppose un cadre tel la peinture ou la photographie.[42] » Autrement dit, comme l'action de délimiter et de conférer une forme au récit qui peut le rapprocher du tableau, car selon la célèbre formule de Roland Barthes, « l'embrasure fait le spectacle.[43] » Nous exploiterons la polysémie des termes « cadre » et « encadrement »

[37] Cette maîtrise est d'autant plus remarquable que Sôseki commence l'écriture de *La Porte* deux semaines avant le début de sa publication. Rien ne permet de savoir s'il l'avait planifié comme *Et Puis* (dont les schémas préparatoires ont été conservés et dont il écrit le dernier chapitre deux mois avant sa parution dans le journal), mais ce roman « improvisé » démontre la rigueur logique de l'auteur.

[38] Kumakura Chiyuki montre que le roman se déploie en circuit fermé de répétitions : non seulement l'incipit (1-2) et l'excipit (22-23) communiquent, mais les épisodes sont également disposés en chiasme. La première séquence qui révèle la perte de l'héritage (4-6) correspond à la dernière séquence au temple (18-21), tandis que l'incident du voleur (7-10) renvoie au retour de Yasui (13-16). Si on suit ce schéma, le point pivot du récit est la crise de nerfs d'O-Yone (11-12). Cf. Kumakura Chiyuki, « *Mon* no shinsô kozô : kika moyô no kôchiku », dans *Sôseki no henshin*, Chikuma shobô, 2009, p. 58-59.

[39] Cf. Ishihara Chiaki, *Sôseki wa dô yomarete kita ka*, *op. cit.*, p. 266-278.

[40] Selon Liliane Louvel, les « cadrages » sont souvent invoqués comme critères de picturalité, « quoique cette notion reste souvent assez floue et constitue largement une métaphore liée à la peinture. Souvent il s'agit plutôt d'une question de point de vue qui suffirait à constituer le passage en tableau. » Cf. Liliane Louvel, *Texte/Image*, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 24-25.

[41] Dans les premières nouvelles fantastiques de Sôseki, la forme du tableau ordonne la composition des récits qui s'achèvent sur des effets de suspension temporelle. Voir *supra* chapitre 1, p. 105.

[42] Cf. Andrée Mansau (dir.), *Mises en cadre dans la littérature et dans les arts*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 7.

[43] Barthes utilise cette expression lorsqu'il analyse le rôle de la fenêtre dans une nouvelle de Balzac : « Toute description littéraire est une *vue*. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit dans son cadre même : l'embrasure fait le spectacle. » Cf. Roland Barthes, « Le Modèle de la peinture », dans *S/Z*, Seuil, 1970, p. 61-62.

pour désigner le schéma narratif et ses techniques d'enchâssement dans *La Porte*. Nous allons vérifier que la récurrence des procédés de cadrage tire le roman vers l'économie spatio-temporelle de la peinture. Puis nous dégagerons le réseau de motifs visuels qui assure le passage à une logique thématique.

A) COMPOSITION

Selon Maeda Ai, l'intrigue de *La Porte* conduit les Nonaka à comprendre l'importance des cadres de leur quotidien et la nécessité de les sauvegarder. [44] Le couple tente de se retrancher du réel en s'enfermant dans un théâtre d'ombres privé, mais l'intrusion du beau-frère dans le foyer et le retour de l'ami trahi dans le présent menacent leur cadre spatio-temporel protégé. Nous pensons aussi que *La Porte* est fondé sur un équilibre entre un besoin de contention et la perte des cadres. Notre hypothèse est que Sôseki s'inspire du pouvoir structurant de la peinture pour imposer au temps et à l'espace des cadres formels.

LES BORNES DU RÉCIT

L'analyse des cadres doit commencer par les deux bords du roman. L'incipit et l'excipit sont des séquences symétriquement disposées : un couple converse sur sa véranda au début de l'automne et du printemps. Chaque fois, Sôsuke et O-Yone se trouvent sur un seuil spatial, entre le dehors et le dedans, et un seuil temporel, celui des demi-saisons.

> « Appuyé sur un coude, Sôsuke regardait au-delà de l'avancée du toit la belle étendue de ciel d'un bleu limpide. Ce ciel était immense comparé aux dimensions exiguës de la véranda où il était allongé. Tout en se disant que cela changeait vraiment d'être là à regarder tranquillement le ciel en ce dimanche

Le dispositif de mise en cadre dans *La Porte* concerne aussi bien des fenêtres que des portes et des miroirs. Mais selon Philippe Hamon, « le miroir qui renvoie au personnage son portrait, ou la porte qui encadre telle scène d'intérieur ne sont que des variantes de la fenêtre qui encadre et introduit un paysage. » Cf. Hamon, *La Description littéraire. Anthologie de textes théoriques*, *op. cit.*, p. 267.

[44] En 1982, Maeda Ai publie un article *Yamanote no oku*「山の手の奥」(« Au fin fond de la ville ») dédié à la symbolique de l'espace dans *La Porte*. Selon lui, les tensions nerveuses des personnages sont déclenchées par la perte des repères spatio-temporels habituels. D'où le soin accordé par Sôseki à la topologie de la maison qui se confond avec l'intériorité des personnages. Maeda fait par exemple de la chambre de six nattes d'O-Yone, qui contient un miroir, les tablettes funéraires du père et des enfants mort-nés, le lieu de l'inconscient et du refoulé. Cf. Maeda Ai, « Yamanote no oku », dans *Toshi kûkan no naka no bungaku*, *op. cit.*, p. 415-442.

exceptionnel, il fixa un moment le disque flamboyant du soleil en fronçant les sourcils, puis, aveuglé, roula sur lui-même pour se tourner cette fois face aux cloisons de papier donnant sur la pièce où se tenait sa femme, occupée à coudre.[45] » (5)

L'incipit établit un certain nombre de contrastes. Sôsuke est allongé sur la véranda dans une position de repos inconfortable. La seule ouverture est celle délimitée par l'auvent du toit, où se rencontrent deux extrêmes : l'immensité du ciel et le confinement de la maison. Cet effet de contreplongée ne fait qu'accentuer le repli du personnage qui préfère la pénombre du dedans à la clarté du dehors. Dans l'excipit, la posture du couple est inversée. C'est O-Yone qui admire le ciel radieux par la véranda, alors que Sôsuke est tourné vers l'intérieur et l'obscurité.

« O-Yone regarda le soleil splendide qui brillait à travers les vitres de la cloison et répondit, le sourcil serein : "Oui, vraiment, nous sommes gâtés. Le printemps est enfin là !" Sôsuke s'était installé sur la véranda pour se couper les ongles [trop longs]. "Oui, mais l'hiver ne tardera pas à revenir", répondit-il sans lever la tête, en continuant à actionner ses ciseaux.[46] » (275)

Les sourcils froncés dans l'incipit se détendent dans l'excipit. Mais en laissant à Sôsuke la dernière phrase commençant par « oui, mais » (*un, shikashi*), Sôseki souligne la fragilité de leur bonheur : le retour du printemps est le signe d'un faux renouveau. La dernière image est celle d'un homme occupé à tailler ses ongles trop longs, geste qui renvoie à la fois à la trivialité et à l'idée de cycle. Les cliquetis des ciseaux font en outre écho au va-et-vient de l'aiguille dans l'incipit, et rappellent aussi les cheveux coupés chez le coiffeur au milieu du roman. L'existence est ainsi présentée comme un processus borné et répétitif, début et fin se confondant pour donner l'illusion d'un ordre rétabli. La porte est refermée et la sécurité de la maison retrouvée, bien qu'aucune réponse n'ait été apportée aux interrogations des personnages. Ce schème circulaire est une façon de circonscrire l'origine du malheur en évitant de la prononcer. Il nous semble aussi creuser une profondeur temporelle dont on trouve

[45] TSZ VI, 347.「肱枕をして**軒から上を見上げる**と、奇麗な空が一面に蒼く澄んでゐる。**其空が自分の寐てゐる縁側の窮屈な寸法に較べて見ると、非常に広大である**。たまの日曜に斯うして緩くり空を見る丈でも大分違ふなと思ひながら、**眉を寄せて**、ぎら／＼する日を小時見詰めてゐたが、**眩しくなつたので、今度はぐるりと寐返りをして障子の方を向いた**。障子の中では細君が**裁縫をしてゐる**。」

[46] TSZ VI, 610.「**御米は障子の硝子に映る麗かな日影をすかして見て**、「本当に有難いわね。漸くの事春になつて」と云つて、**晴れ晴れしい眉**を張つた。宗助は縁に出て**長く延びた爪を剪りながら**、「**うん、然し**又ぢき冬になるよ」と答へて、下を向いたまゝ**鋏を動かしてゐた**。」

l'équivalent dans certaines peintures[47] où l'artiste multiplie les effets de cadrage et les lignes de fuite dans un seul espace.

L'auteur immobilise d'abord l'action qui reste inscrite dans les contours de la maison et quitte rarement son voisinage. À l'exception d'un bref séjour au temple, les péripéties se limitent au champ domestique et aux tâches qui y retiennent habituellement les femmes. Il est mentionné que Sôsuke travaille dans le quartier des affaires de Marunouchi et prend le train aux heures de pointe. Mais l'espace urbain est surtout présenté comme une aire de divertissements, de réclames et de vitrines, une image de la société marchande dont sont exclus les Nonaka. Leur demeure est d'ailleurs un lieu dont la clôture est surdéterminée : au fond d'un cul-de-sac, elle comporte des pièces sombres et une verrière étroite. Dès l'incipit, le regard de Sôsuke ne cesse de se heurter à des barrières horizontales et verticales.

> « Le côté sud était bouché par le vestibule, et les cloisons du fond produisirent sur ses pupilles, après cette longue exposition au soleil, une impression d'intense fraîcheur. Ces cloisons donnaient sur un haut talus escarpé qui paraissait menacer le toit et se dressait dès les abords de la véranda, obstruant le passage aux rayons du soleil qui auraient dû éclairer la maison dès le matin.[48] » (8)

L'agencement de la maison, lieu intime dans lequel s'enchâssent d'autres espaces, suggère que l'enjeu du récit est d'aller de la surface à la profondeur, en explorant ce que cache la boîte secrète dans le placard de la chambre de six nattes à l'arrière de la demeure, et par analogie, le passé du couple, l'étrange derrière la façade du normal, voire le sens dérobé du roman. Cet intérieur cloisonné est encore borné par des portes et fenêtres en papier qui servent à décrire le jardin ou les protagonistes comme dans le cadre d'une peinture.

La conduite narrative contribue à ces mises en tableau. Le récit est mené à la troisième personne par un narrateur omniscient qui adopte une vision du dehors en indiquant « tel était l'état du couple » (*fûfu no arisama deatta* 夫婦の有様であつた), « en observant superficiellement » (*uwabe kara miru to* 上部から見ると), « son visage exprimait » (*kao o shita* 顔をした), etc. Placés au centre d'un emboîtement de cadres,

[47] Nous pensons par exemple au tableau de Diego Vélasquez, *Les Ménines* (1657) : l'artiste représente le châssis de la toile qu'il peint et se représente lui-même en train de peindre.

[48] TSZ VI, 350.「南が玄關で**塞がれてゐる**ので、**突き当たりの障子**が、日向から急に這入つて來た眸には、うそ寒く映つた。其所を開けると、廂に逼る様な**勾配の崖**が、縁鼻から聳えてゐるので、朝の内は当たつて然るべき筈の**日も容易に影を落さない**。」

les personnages découvrent le monde à travers une série d'images signifiantes. Koroku est décrit par exemple dans l'encadrement d'une porte grillagée, avec pour fond le soleil couchant, deux motifs qui symbolisent la fin de sa jeunesse et son futur bouché.[49] Autre effet de cadre, celui permis par les arrêts devant les miroirs. O-Yone et Sôsuke sont chacun à son tour présentés dans des « portraits » réflexifs :

> « De temps en temps, O-Yone entrait dans la pièce de six nattes pour se regarder dans le miroir à la dérobée : il lui semblait que ses joues se creusaient à vue d'œil. [Rien ne lui était plus douloureux que de s'associer elle-même en pensée à des enfants.] Dans la maison du propriétaire, à l'arrière, vivaient de nombreux enfants. Chaque fois qu'elle les entendait crier de joie dans le jardin derrière la butte, en jouant à la balançoire ou au chat perché, O-Yone était envahie par les regrets et par un sentiment de précarité.[50] » (69)

Sôseki emploie ici un « hors-champ » sous la forme d'un fragment sonore qui évoque le spectacle heureux offert par les enfants d'à côté. Au visage d'O-Yone se superpose un monde non visible qui se place à proximité du champ de vision tout en restant à l'extérieur des bordures du cadre. L'auteur suggère ainsi un non-dit et ouvre la description sur le « hors champ » de la pensée d'O-Yone. Il nous fait comprendre que sa stérilité est un sujet qu'elle ne peut aborder directement, mais qui demeure toujours à la périphérie de sa conscience. Sôseki emploie une technique de surimpression similaire pour présenter Sôsuke chez le coiffeur en fin d'année.

> « Quand il aperçut le reflet glacé de son image dans le miroir, il se mit à la contempler en se demandant qui se cachait derrière cette ombre. Entièrement enveloppé, à part la tête, dans un linge blanc, il ne distinguait rien de la couleur ni des rayures de son kimono. À ce moment-là, il s'aperçut qu'une cage, où le patron du salon de coiffure élevait un petit oiseau, se reflétait aussi dans le fond du miroir. Perché sur son bâton, l'oiseau sautillait.[51] » (152)

Sôsuke cherche dans le miroir son image qui est associée à celle du moineau derrière ses barreaux, une analogie renforcée par les rayures dissimulées du kimono. L'arrière-plan et le premier plan échangent en quelque sorte leur place, avec un effet

---

[49] TSZ VI, 394.

[50] TSZ VI, 410.「折々そつと六畳へ這入つて、**自分の顔を鏡に映して見た**。其時は何だか自分の頬が見る度に痩けて行く様な気がした。**御米には自分と子供とを連想して考へる**程辛い事はなかつたのである。裏の家主の宅に、小さい子供が大勢ゐて、夫が崖の上の庭へ出て、ブランコへ乗つたり、鬼ごつこを遣つたりして**騒ぐ声が、能く聞える**と、御米は何時でも、果敢ない様な恨めしい様な心持になつた。」

[51] TSZ VI, 493.「彼は冷たい**鏡のうちに**、**自分の影**を見出した時、不図**此影は本来何者だらう**と眺めた。首から下は真白な布に包まれて、自分の着てゐる着物の色も**縞**も全く見えなかつた。其時彼は又床屋の亭主が飼つてゐる**小鳥の籠**が、**鏡の奥に**映つてゐる事に気が付いた。鳥が止り木の上をちらり／＼と動いた。」

de transition métaphorique qui révèle les émotions du personnage : malgré son désir de renouveau, il demeure prisonnier d'une interrogation perpétuelle sur son identité. Autrement dit, le miroir le prépare à répondre à l'énigme Zen « qui suis-je vraiment ? », en signalant le début d'un parcours réflexif par lequel Sôsuke va dépasser le monde des apparences sensibles pour s'absorber dans la contemplation intérieure. Sôseki joue ainsi sur ce qui est montré par l'arrière-plan ou suggéré par le hors-champ pour appréhender la partie cachée mais essentielle des protagonistes.

Parfois, sans cadre matériel, les scènes d'intérieur font tableau par le soin apporté à la lumière. Sôseki privilégie les moments de transition entre le jour et l'obscurité afin de créer un effet d'intimité. Au fur et à mesure que le froid s'accentue, il décrit une suite de soirées égayées par le braséro, unique source de chaleur autour de laquelle se réunit toute la famille.

> « Dans le salon tout sombre, Sôsuke, pensif, se chauffait les doigts au feu du braséro, seule la braise rouge émergeant des cendres éclairait la pièce. Juste à ce moment-là, derrière le talus, une des filles du propriétaire se mit à jouer du piano. Revenant à lui, Sôsuke se leva et sortit sur la véranda pour fermer les volets du salon. Au-dessus des bambous, se détachant en ombres noires sur le ciel, brillaient une ou deux étoiles. Derrière les bambous s'élevaient les notes du piano.[52] » (22)

Ce passage cadré par le rectangle de la véranda est encore divisé par des formes de lumière et d'ombre. Les éclats du feu ressortent dans l'obscurité du salon comme les étoiles dans le ciel et les notes de musique dans le silence : tout est composé sur le mode du contraste. Même le jardin nocturne est « aplani » dans un dégradé de plans sombres. Le piano dont joue la fille du propriétaire suggère le hors champ d'un foyer plus riche et peuplé d'enfants. Les Sakai en haut du talus peuvent s'éclairer à l'électricité et garnir leurs portes de verre, tandis que le seul luxe des Nonaka est de laisser une lampe brûler toute la nuit dans leur chambre, symbole de leur amour endurant à travers l'hiver. Les deux foyers voisins offrent ainsi les images opposées d'un palais de verre et de lumières ou d'un théâtre de papier et d'ombres.

Ce découpage en poses muettes et plastiques construit une temporalité particulière que nous allons analyser.

---

[52] TSZ VI, 363.「宗助は暗い座敷の中で默然と手焙へ手を翳してゐた。**灰の上に出た火の塊まり丈が色づいて赤く見えた。**其時裏の崖の上の家主の家の御嬢さんがピヤノを鳴し出した。宗助は思ひ出した様に立ち上がつて、座敷の雨戸を引きに縁側へ出た。**孟宗竹が薄黒く空の色を亂す上に、一つ二つの星が燦めいた。ピヤノの音は孟宗竹の後から響いた。**」

LE DÉRÈGLEMENT DU QUOTIDIEN

L'histoire débute par un doux dimanche d'automne et se poursuit à travers l'hiver âpre pour se terminer un autre dimanche ensoleillé de printemps. La tension est à son apogée au Nouvel An, au moment où les Nonaka anticipent un bouleversement. Tout l'enjeu du récit est de traverser deux seuils décisifs : la porte matérielle du temple à Kamakura et la porte temporelle de la nouvelle année. Celles-ci sont liées à la sortie du temple, quand les ombres noires et hivernales des cèdres se referment derrière Sôsuke[53], la végétation dressant une cloison entre les saisons. Mais cette retraite ne déclenche aucun changement spirituel, car O-Yone et Sôsuke ont déjà atteint un point de non-retour dans leur jeunesse. La porte dramatique qu'attend le lecteur est moins l'imposant portail du temple que la modeste porte laquée de rouge de l'ami trahi. D'où l'impression d'un roman achevé avant même d'avoir débuté.

L'existence des Nonaka se borne ainsi à une saison. D'une part, temps suspendu et temps déroulé se cumulent : l'attention est attirée par de courts moments figuratifs, qui alternent avec les résumés des événements ayant amené les personnages où ils sont. D'autre part, la vie des Nonaka qui « dans sa nature même ne pouvait qu'être monotone[54] » (171) n'est pas montrée dans ses détails, mais dans un condensé symbolique qui se réitère inlassablement et prend une valeur exemplaire. Sôseki fait l'inventaire de leurs rites domestiques en multipliant les expressions de la répétition : « comme d'habitude » (*rei no tôri* 例の通り), « comme toujours » (*itsumo no tôri* 何時もの通り), « comme d'ordinaire » (*heijô no tôri* 平常の通り), etc.

> « Les deux époux se levaient chaque matin à l'heure où la rosée luit encore et regardaient le soleil briller, magnifique au-dessus de l'auvent du toit. Le soir, leurs ombres s'allongeaient des deux côtés de la lampe au pied de bambou noirci par la fumée auprès de laquelle ils étaient assis. Souvent, ils restaient silencieux, et seul le tic-tac du balancier de l'horloge résonnait.[55] » (64)

En racontant à plusieurs reprises un même événement, ou en résumant en une formule ce qui se produit plusieurs fois, Sôseki rapproche la narration de la description.

---

[53] TSZ VI, 599.「杉の色が、冬を封じて黒く彼の後に聳えた。」

[54] TSZ VI, 512.「自然の勢として、彼等の生活は単調に流れない訳に行かなかつた。」

[55] TSZ VI, 407.「夫婦は毎朝露に光る頃起きて、美しい日を廂の上に見た。夜は煤竹の台を着けた洋灯の両側に、長い影を描いて坐つてゐた。話が途切れた時はひそりとして、**柱時計の振子の音丈が聞える事も稀ではなかつた**。」

Il modélise le réel en reproduisant dans un espace délimité une suite de tableaux que l'on pourrait qualifier d'allégoriques. Comme le confie Sakai à Sôsuke le dernier jour de l'année : « Pour nous deux, le Nouvel An est devenu plutôt ennuyeux. Répétée plus de quarante fois, même la plus amusante des fêtes perd son attrait, vous ne trouvez pas ?[56] » (197) Puis le narrateur rapporte cette pensée de Sôsuke : « le calme solitaire de cette soirée de réveillon, où il gardait la maison en l'absence de sa femme, était bien à l'image ordinaire de sa vie.[57] » (199)

L'encadrement de l'action ancre ainsi les personnages dans un tissu de préoccupations quotidiennes, mais l'auteur ne pose ce cadre statique que pour l'ébranler. La brèche se manifeste par des signes avant-coureurs, l'ombre d'un voleur, une prédiction funeste ou un malheureux hasard qui abolissent le seuil entre le passé et le présent. Dans un épisode au début du roman, Sôsuke ne sait plus comment tracer les caractères qui composent *kinrai* 近来 (« récemment »), premier signe que sa perception du temps va être perturbée. O-Yone utilise une longue règle pour tracer les caractères sous les yeux de son mari. L'instrument de mesure est converti en pinceau qui permet de rétablir l'ordre des traits et du temps. Mais Sôsuke demeure perplexe :

> « Si on commence à hésiter et à avoir des doutes sur la façon d'écrire un caractère, même le plus facile, on finit par ne plus s'y retrouver. Tiens, l'autre jour, j'ai vraiment hésité avant d'écrire [*konnichi*]. J'ai écrit le premier caractère comme il fallait sur une feuille de papier mais, après ça, à force de le regarder, j'avais l'impression de m'être trompé quelque part. Et plus je le regardais, moins ça me paraissait être le [*kon* (« maintenant ») de *konnichi* (« aujourd'hui »)].[58] » (7)

À la manière d'un fil qui dépasse, le personnage perçoit un signe qui sort de l'ordinaire, bien qu'il ne sache ni ce qu'il signifie, ni même pourquoi il le remarque avec une telle intensité. Ce premier signe singulier sert à installer « l'étrange familier[59] » et à suggérer une détresse plus profonde. *La Porte* n'est pas un roman

---

[56] TSZ VI, 537.「御互に正月にはもう飽きましたな。いくら面白いものでも**四十返以上繰り返すと**厭になりますね。」

[57] TSZ VI, 539.「大晦日に、一人家を守る靜かさが、**丁度彼の平生の現實を代表してゐた**。」

[58] TSZ VI, 349.「幾何容易い字でも、こりや變だと思つて疑ぐり出すと分らなくなる。此間も今日の今の字で大変迷つた。紙の上へちやんと書いて見て、ぢつと眺めてゐると、何だか違つた様な気がする。仕舞には見れば見る程今らしくなくなつて来る。」

[59] Nous empruntons l'expression à Sigmund Freud qui commente l'*Unheimlich* (« non familier ») dans un texte éponyme de 1919. Cette curieuse sensation se manifeste lorsqu'un contenu inconscient, devenu étranger par le processus du refoulement, revient brusquement dans la conscience. En français, la formule a été traduite par « l'inquiétante étrangeté » (Marie Bonaparte en 1933), puis « l'étrange familier » (Olivier Mannoni en 2011).

fantastique, mais selon Karatani Kôjin[60], le réalisme de Sôseki se mesure, autant à son pouvoir de saisir les détails, qu'à montrer l'esprit à l'œuvre sur le réel, en indexant le récit sur la perception et la mémoire des personnages. Après l'annonce du retour de Yasui, certains passages s'apparentent à un rêve éveillé, comme lorsque Sôsuke erre en ville où s'affrontent les éclairages artificiels et les ténèbres :

> « Il avançait, enveloppé d'un manteau de teinte sombre, en harmonie avec ce monde de nuit. À ce moment, l'air même qu'il respirait lui paraissait d'une couleur de cendre qui se répandait dans ses vaisseaux sanguins jusqu'à ses poumons.[61] » (225)

La description n'a plus rien d'un tableau objectif. Le héros ne fait plus la distinction entre l'extérieur et l'intérieur, la nuit délavant ses tons glauques sur son organisme. Une défamiliarisation similaire survient au temple, quand Sôsuke se trouve sous la voûte des arbres :

> « La vue de leur feuillage vert dans les ténèbres lui donna un frisson glacial, cette couleur lui semblait s'infiltrer à travers le tissu de leurs vêtements et même se refléter légèrement sur la lumière de la lanterne.[62] » (246)

De nouveau, l'absence de cadre entraîne une sorte de fusion entre la figure et le fond, la couleur traduisant le passage d'une perception neutre à la sensation produite sur le personnage et la dimension pathologique[63] qui s'insinue dans sa vision. Le corps de Sôsuke devient poreux au « dehors », la ville et la forêt étant transfigurées par la nuit qui noie les formes dans la liquidité de la couleur. Tout ce qui se produit hors du temps quotidien et de la maison prend une ampleur menaçante. Le couple commence à s'interroger sur le « destin » (*unmei* 運命) et le « fil invisible de la loi bouddhique[64] »,

---

[60] Karatani Kôjin commence sa carrière de critique littéraire par une étude de Sôseki intitulée *Shizen to ishiki*『自然と意識』(« La conscience et la nature ») qui reçoit le prix Gunzô en 1969. Karatani définit dans cet essai la « nature » comme ce qui est au-delà de la conscience (*muishiki* 無意識) et permet d'en cerner les limites. Selon lui, cette part mystérieuse et impénétrable de l'esprit est à l'œuvre dans les romans de Sôseki. Les réactions inexplicables de ses personnages, telle la retraite complète des Nonaka dans *La Porte*, seraient motivées par des non-dits qui résistent à tout développement. Cf. Karatani Kôjin, « Shizen to ishiki », dans *Shinpan Sôseki-ron shûsei, op. cit.*, p. 2-67.

[61] TSZ VI, 564.「宗助は此世界と調和する程な黒味の勝つた外套に包まれて歩いた。其時**彼は自分の呼吸する空氣さへ灰色になつて、肺の中の血管に觸れる様な氣がした**。」

[62] TSZ VI, 585.「闇だけれども蒼い葉の**色が二人の着物の織目に染み込む程に**宗助を寒がらせた。**提灯の灯にも其色が多少映る感じがあつた**。」

[63] Sôseki utilise souvent la couleur pour traduire la fibre nerveuse de ses personnages. Le meilleur exemple de cette technique nous semble son roman *Et Puis* (1909) : le protagoniste, Daisuke, analyse la façon dont les coloris modifient sa conscience, l'apaisent ou l'affolent. À la fin du roman, alors que la folie le guette, il est pris d'hallucinations et sa vision se couvre d'un voile écarlate.

[64] TSZ VI, 508.「眼に見えない因果の糸」

c'est-à-dire la possibilité que le monde, loin de se réduire à sa surface inerte, possède un ordre secret. Sôsuke entend notamment au temple ce proverbe de Mencius : « la Voie est proche et vous la cherchez loin.[65] » Nous supposons que c'est dans les choses simples que le personnage est invité à découvrir la réponse à ses questions et une forme de spiritualité. Nous allons maintenant examiner la façon dont Sôseki distille à travers les détails du quotidien ou les éléments du décor des clés de déchiffrage.

B) ARRIÈRE-PLAN

L'étroitesse du champ d'action signifie l'union intime des motifs. Par exemple, au début du roman, Sôsuke est fasciné par ce slogan publicitaire dans le tramway : « trois lignes se succédaient : *si vous êtes économe, si vous êtes attentif à l'hygiène, si vous voulez prévenir les incendies*, suivies de l'inscription, *utilisez la cuisinière à gaz* ! On y avait joint une illustration représentant une cuisinière d'où sortait une flamme.[66] » (16) Or, il est question de plusieurs incendies dans le récit : l'héritage de Sôsuke a été perdu dans un incendie ; alors qu'approche « la saison où sonnent les cloches annonçant les incendies[67] » (34), les cèdres prennent « une teinte rouge sombre, comme roussis par le feu[68] » (90) ; un incendie se produit dans le voisinage[69] ; Sôsuke a l'impression d'échapper à un incendie en se réfugiant dans un temple[70].

Ainsi, la richesse de la composition l'emporte sur l'intrigue, un même élément de l'arrière-plan formant un fil rouge jusqu'au bout du roman.[71] La notion « d'arrière-plan » est d'abord utilisée dans le domaine de la peinture pour désigner le fond du tableau composé d'un agencement de motifs, de couleurs et de formes. Nous rapprochons l'arrière-plan du cadre, parce que son rôle n'est autre que de mettre en relief la figure principale en gardant l'harmonie du tableau entier. L'intérêt de cette notion, lorsqu'on l'emploie de façon métaphorique dans le domaine littéraire, tient à ce qu'elle lie le décor du récit et le « fond » de l'œuvre, en opérant une réversion de la

[65] TSZ VI, 597.「道は近きにあり、却つて之を遠きに求む」
[66] TSZ VI, 358.「其次には経済を心得る人は、衛生に注意する人は、火の用心を好むものは、と三行に並べて置いて其後に瓦斯竈を使へと書いて、瓦斯竈から火の出てゐる画迄添へてあつた。」
[67] TSZ VI, 375.「もうそろ／＼火事の半鐘が鳴り出す時節だと思つた。」
[68] TSZ VI, 432.「円明寺の杉が焦げた様に赭黒くなつた。」
[69] TSZ VI, 500.
[70] TSZ VI, 578.
[71] Cf. Kishimoto Tsugiko, « Sakuhin ni egakareru shôchô », dans *Sôseki no hyôgen*, *op. cit.*, p. 113-213.

centralité en périphérie.[72] Nous supposons qu'un retournement similaire s'effectue dans *La Porte* : l'espace matériel est le centre secret de l'œuvre, tandis que les développements narratifs sont accessoires. Nous allons vérifier que l'arrière-plan rassemble et fait varier des éléments analogues, afin de rappeler que les épisodes les plus divers du roman recèlent une signification cachée en rapport avec ses thèmes principaux, l'héritage et le temps.

Nous proposons de récapituler directement dans le second tableau de la page suivante l'ensemble des motifs du décor que nous sélectionnons pour l'analyse. Nous les classons dans les quatre parties narratives évoquées plus haut[73], en utilisant différentes couleurs afin de mettre en valeur les principaux réseaux thématiques du roman : les portes et cadres, les allusions à l'art, les éléments de la nature, les détails de couleur et lumière, les motifs du destin et du temps.

[72] Cf. Florence de Chalonge, « Le décor du récit », dans *Espace et récit de fiction*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2005, p. 23-59.
[73] Voir *infra* le premier tableau « l'économie du narratif » p. 202.

6. Tableau des motifs qui composent l'arrière-plan dans *La Porte*

I. L'héritage (épisodes 1-6)

(1) journée d'automne 秋の日, véranda 縁側, cloisons 障子, *konnichi* 今日, longue règle 長い物指, boîte à couture et fils épars 針箱と糸屑, talus escarpé 高い崖, bambous géants 孟宗竹, têtes de bonze 坊主頭

(2) publicités 広告, ballon *daruma* 風船の達磨, braséro 火鉢, bambous 竹 sous les étoiles 星

(4) vent 風, saison des incendies 火事の時節, soleil couchant 夕日, porte grillagée 格子, feuilles de bananier 芭蕉の葉, paravent Hôitsu 抱一の屏風, fleurs de patrinias 女郎花, lune ronde 真丸な月, peintures des tigres et tache d'encre 虎の画に墨, deux pots de fleurs 花物二鉢, Voie lactée argentée 銀河

(5) miroir de la chambre 六畳の鏡, porte du dentiste 歯医者の門, poème chinois 詩, dent malade 痛い歯, pin miniature 盆栽の松, halo de la lampe 明るい灯影, analectes de Confucius 論語

(6) arrière du miroir 鏡の裏, premier givre 薄い霜, branches cassées du bananier 摧いた芭蕉, trilles du bulbul 鵯の鋭どい声, bambous 孟宗竹 sous la pluie épaisse 濃い雨

II. Le voleur (épisodes 7-12)

(7) cèdres rouge sombre 赭黒くなつた杉, veilleuse de nuit 夜中細い灯, bambous transis 寒い竹, terre rouge 赤土, bégonias 秋海棠, boîte en laque noire 黒塗の文庫, porte garnie de verre 摺硝子の戸

(8) cloisons en papier 障子紙, enclos carré 四角な囲内, cosmos コスモス, liserons 朝貌, désert miniature 小さな砂漠, entre l'automne et l'hiver 秋から冬へかけて

(9) *kotatsu* 炬燵, paysage exigu et sombre 暗く狭い景色, kimono rouge de poupée 人形に掛ける赤い夜具

(11-12) feuilles d'érable noircies 赤黒く縮れる紅葉, 20 décembre 二十日, miroir du médecin 医者の鏡

III. La faute (épisodes 13-17)

(13) fin d'année 年の暮, seuil du coiffeur 髪結床の敷居, reflet dans le miroir 鏡のうちに自分の影, cage de l'oiseau 小鳥の籠, cheveux coupés 刈つた髪, cordon ombilical enroulé deux fois 二重に巻いてゐる胞, fil de la loi bouddhique 因果の糸, entre le printemps et l'été 春と夏の境, porte du devin 易者の門

(14) une estampe colorée 色の着いた平たい画, lune ronde à Kyôto 丸い京都の月, cerisiers et érables rouges 花や紅葉, verrou et clé de la porte d'entrée 門口の錠と鍵, ombre et ombrelle d'O-Yone 御米の傘と影, soleil couchant 落ちる日, tempête 大風, marque enflammée du fer rouge 焔に似た烙印

(15) orange amère 赤い橙, peinture douteuse à l'encre de chine 如何はしい墨画, loterie 福引

(16) Nouvel An 正月, neige 雪, poupée Sodehagi 袖萩人形, haie en acier 垣が黒鉄, entaille noire 黒欠

(17) cercle parfait 丸い円, violence des éléments déchaînés 猛烈な自然の力, vent comme un démon 魔物の様な風, soleil radieux 明らかな日, couleur de cendre 灰色, immense arc de cercle 大きな弧線

IV. Le temple (épisodes 18-23)

(18) porte du temple 山門, frisson de grippe 風邪に似た悪寒, effrayante lenteur du temps 恐るべく時間の長い, cloisons 障子, véranda 縁, au pied du talus 崖の下に

(19) feuillage vert et ténèbres 闇に蒼い葉の色, lumière ténue 微かな灯火, frontières du flou 朦朧の境

(21) porte infranchissable 通れない門, destin 運命, ombres hivernales des cèdres 冬を封じて黒い杉の色
(22) seuil de la maison 家の敷居, miroir de poche 小さな鏡, Muraille de Chine 万里の長城, gâteau des noces d'argent 銀婚式の菓子, couple de grenouilles 蛙の夫婦, ciel sans lune 月のない空
(23) bruine de printemps 春の雨, fleurs de prunier 梅, motif œil de serpent 蛇の目, chant du rossignol 鶯の鳴声, bonze 坊さん, verrière 障子の硝子, ongles longs 長く延びた爪, ciseaux 鋏, hiver 冬

L'HÉRITAGE

Les héros de Sôseki ont souvent le choix entre une économie marchande, morale ou émotionnelle, l'une entraînant la faillite des autres.[74] Mais le thème de l'héritage et de la circulation des fortunes prend un relief particulier dans *La Porte*. Les personnages sont incapables de transmettre un patrimoine ou celui-ci s'avère encombrant. Aux vitrines pleines de nouveautés de la ville s'oppose la brocante, qui sert à porter un regard nostalgique sur les images mises au rebut et à souligner le drame de la dépossession.[75] Deux souvenirs de famille jouent notamment un rôle moteur dans le roman. Le voleur qui s'introduit dans la maison du riche rentier en haut du talus laisse tomber une partie de son butin, dont une boîte en laque noire, dans le jardin des Nonaka. De cet incident va naître une amitié entre Sôsuke et son voisin Sakai, le bourgeois oisif qui aime s'entourer de belles choses inutiles. Ce dernier prend finalement en charge les frais de scolarité de Koroku et se substitue donc au père disparu. Cet esprit de famille est renforcé lorsque le paravent des Nonaka échoue dans le salon des Sakai qui l'ont racheté à un brocanteur. Cet objet que Sôsuke a reçu en héritage paternel représente l'automne et ses attributs, la lune la plus ronde de l'année au-dessus des herbes folles.[76]

> « Quand Sôsuke le regarda à la lumière du jour, une fois sorti du grenier, il reconnut ce paravent à deux battants. En bas était peint un fouillis de marantes, lespédèzes, campanules et patrinias, au-dessus desquels brillait une lune d'argent

[74] Cf. Timothy Van Compernolle, « Topographies of Value: City, Gift, and Money in Sôseki », dans *Struggling Upward: Worldly Success and the Japanese Novel*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2016, p. 94-125.
[75] Voir notre article : Agathe Tran, « Du musée à la brocante : des espaces-frontières dans l'œuvre de Sôseki », *Travaux en cours*, n°14 « Frontière », 2019, p. 93-125.
[76] Sôseki s'inspire ici d'un paravent peint par Sakai Hôitsu 酒井抱一 (1761-1829) et calligraphié par son disciple Suzuki Kiitsu 鈴木其一 (1796-1858), deux grands artistes de l'école *Rinpa* 琳派. Voir cahier iconographique, figure 41. Cf. Furuta Ryô, *Tokkô Sôseki no bijutsu* sekai, *op. cit.*, p. 62-80. Dans un précédent roman, *Le Coquelicot* (1907), Sôseki citait déjà un autre paravent de Sakai Hôitsu.

> toute ronde, et dans l'intervalle entre les deux était inscrit sur le côté un poème : *Fleurs d'équinoxe sur la sente sous la lune…* signé Kiitsu. […] Ces images le ramenaient irrésistiblement au temps où son père était de ce monde.[77] » (58)

Selon Keith Vincent[78], cette scène rappelle un épisode du *Dit du Genji* (XI^e^ siècle) dans lequel le prince, retiré à Suma, contemple la lune d'automne et songe aux fastes perdus du palais. Sôsuke se souvient lui aussi de sa jeunesse dorée auprès de son père, un riche collectionneur d'art japonais. Autrefois, il avait taché d'encre l'une de ses peintures de Kishi Ganku 佐伯岸駒 (1749–1838) ornée de tigres porte-bonheur[79] et son père lui en avait gardé rancune. Cette anecdote renvoie au thème sous-jacent de la faute indélébile. Le couple qui vend le paravent à un brocanteur souhaite effacer toute trace de leur histoire, une profonde honte l'entachant désormais.[80] Cette mince cloison protectrice, qui concrétise la rencontre entre le présent et le passé, est selon nous un prétexte pour faire apparaître les connexions souterraines de la narration. Un paravent sert en effet un double usage pratique et symbolique, protéger du regard et magnifier.[81] Il permet en outre d'explorer dans sa structure même les possibilités d'un espace de représentation fragmenté et démultiplié.[82] Nous supposons qu'une « poétique du paravent[83] » se développe à l'échelle du roman : nous employons cette expression de façon métaphorique, pour désigner une poétique de l'oblique qui mobilise le cadre et le décor. Nous avons montré que le récit se compose d'une suite de scènes délimitées par des cloisons, des portes et des barrières. Nous allons

[77] TSZ VI, 400.「納戸から取り出して貰つて、明るい所で眺めると、慥かに見覚のある二枚折であつた。下に萩、桔梗、芒、葛、女郎花を隙間なく描いた上に、真丸な月を銀で出して、其横の空いた所へ、野路や空月の中なる女郎花、其一と題してある。(省略) 父の生きてゐる当時を憶ひ起さずにはゐられなかつた。」

[78] Cf. Keith Vincent, « Purple and White: Sôseki and Shiki's Homosocial Genji », dans Dennis Washburn (dir.), *The Tale of Genji: Norton Critical Edition*, New York: Norton, 2021, p. 1295-1311.

[79] Voir cahier iconographique, figure 42.

[80] Itô Hiromi remarque que cet héritage est à la fois familial, culturel et national, si bien que la vente du paravent dans *La Porte* est connectée non seulement à la disparition du père attaché à l'art japonais (et donc à la fin de toute une époque et ses valeurs), mais aussi à la perte des enfants mort-nés et d'un avenir heureux. Cf. Itô Hiromi, *Natsume Sôseki to Nihon bijutsu*, Kokusho kankôkai, 2012, p. 123-137.

[81] Voir Torahiko Terada, « Le paravent japonais, un univers qui se dresse », dans Anne-Marie Christin (dir.), *Paravents japonais : par la brèche des nuages*, Citadelles & Mazenod, 2021, p. 39-40.

[82] « Paravents et éventails partagent une caractéristique matérielle fondamentale que les peintres ont exploitée pendant des siècles : la multi-dimensionnalité de leur espace, soumis à une série de pliures qui induit des modèles de compositions, des jeux de regards particuliers qu'on ne retrouve pas dans les surfaces planes. » Cf. Anne-Marie Christin, « Fonctions du paravent », dans *Paravents japonais : par la brèche des nuages*, *op. cit.*, p. 35.

[83] Nous reprenons ici une proposition de Claire Akiko-Brisset soumise lors de notre intervention au colloque « Frontières, seuils, barrières » le 6 juin 2022 à l'Université de Genève.

maintenant dégager les charnières métaphoriques qui articulent ces séquences descriptives et discontinues entre elles.

Il est dit que Sôsuke et O-Yone « ne parlaient pas souvent du passé, et semblaient même parfois, d'un commun accord, éviter d'en parler.[84] » (43)

Pourtant, la narration « encadre » constamment dans des tableaux de la vie quotidienne le souvenir d'un drame refoulé. L'exclusion des personnages est ainsi suggérée par une référence à une pièce du théâtre de poupées (*Ôshû Adachigahara*『奥州安達原』« La vengeance du clan Abe ») écrite par Chikamatsu Hanji 近松判二 en 1762. Sodehagi, l'héroïne de la tragédie, est devenue une musicienne aveugle après avoir épousé par amour un serviteur. Dans une scène célèbre, elle chante devant le portail de ses riches parents afin d'implorer leur pitié. Or, Koroku gagne lors des fêtes de fin d'année une poupée au front maculé d'encre, surnommée Sodehagi grâce à un habile jeu de mots : la fameuse complainte *kono kaki hitoe ga kurogane no* (« cette simple haie est pour moi une porte d'acier ») sonne comme *kono gaki hitae ga kurogake no* (« le front de cette gamine a une entaille noire »).[85] Sôsuke sourit à cette plaisanterie, mais il reconnaît lui-même lors de son séjour au temple, à la fin du roman, qu'il est « l'infortuné condamné à attendre la tombée du jour, [pétrifié] au bas de la porte.[86] » (263) La poupée rappelle aussi les enfants mort-nés des Nonaka dont l'avenir est entaché par la faute passée. Durant la période Edo, on tatouait en effet à l'encre noire le front des criminels et surtout des voleurs, le terme *irezumi* 入墨 étant employé pour désigner la condamnation.[87]

Outre les traces d'encre, les éclats de rouge signalent également la faute du couple. Sôseki utilise en effet l'image de la « marque enflammée du fer rouge[88] » pour signifier leur exclusion sociale. Il figure aussi un soleil embrasant le ciel d'hiver de ses teintes flamboyantes quand Sôsuke et O-Yone entament leur relation coupable.[89] Six

[84] TSZ VI, 384.「二人の間には諦めとか、忍耐とか云ふものが斷えず動いてゐたが、未來とか希望と云ふものゝ影は殆んど射さない樣に見えた。彼等は余り多く過去を語らなかつた。時としては申し合はせた樣に、それを回避する風さへあつた。」

[85] TSZ VI, 543.「それに「**此垣一重が黒鉄の**」と認めた後に括弧をして、（**此餓鬼額が黒欠の**）とつけ加えてあったので、宗助と御米はまた春らしい笑を洩らした。」

[86] TSZ VI, 599.「彼は門の下に立ち竦んで、日の暮れるのを待つべき不幸な人であつた。」

[87] Cf. Kitahara Yasuo (dir.), *Meikyô kokugo jiten, op. cit.*, p. 137.

[88] TSZ VI, 534.「彼等は蒼白い額を素直に前に出して、其所に**焔に似た烙印**を受けた。」

[89] TSZ VI, 533.「冬の日は落ちる時、低い雲を黄に赤に竈の火の色に染めて行つた。」

ans plus tard, leur passion est comparée à un feu refroidi qui laisse des cendres noires[90], d'où l'esthétique monochrome du roman. Par un étrange renversement, les souvenirs de jeunesse sont représentés dans des tons « plus magnifiques qu'un arc-en-ciel[91] », « comme une estampe colorée[92] », alors que le présent est d'une pâleur glacée. Les mouchetures pourpres qui constellent le quotidien sont néanmoins le signe que le passé enfoui peut ressurgir à tout moment. Ainsi, un violent coup de vent suffit à soulever l'écran de bambous et à révéler une tache rouge dans le paysage livide :

> « Sôsuke ouvrit les volets donnant sur le pied du talus. En levant les yeux, il aperçut, derrière les bambous transis dans l'air froid du matin, la lueur du soleil qui faisait déjà fondre la gelée blanche et colorait légèrement le sommet du talus. Les herbes sèches qui poussaient environ deux pieds plus bas, là où la pente était la plus raide, étaient curieusement rasées et arrachées par endroit, laissant à nu la terre rouge : [cette vision surprit, un instant, Sôsuke.][93] » (97)

Le personnage reçoit et retient la perception sensible, sans l'analyser, mais elle devient ensuite, avec la découverte de la boîte en laque au fond du jardin, la trace du vol commis dans la nuit. Lorsque Sôsuke s'arrête chez les Sakai pour rendre le coffret, leurs filles le confondent avec le malfaiteur. Le « crime » des Nonaka est un ainsi découvert, même si le passage du signe à la signification est disjoint. Nous pourrions dire, en empruntant au langage cinématographique, qu'un « hors champ » vient empiéter sur le récit et se manifeste sous forme de signes visuels porteurs de souvenirs enfouis. Sôseki insiste sur cette conception de la mémoire comme rétention d'une empreinte – c'est-à-dire processus d'impression par lequel les images sensibles se transforment en images mentales – lors de la rencontre du couple à Kyôto. La première fois que Sôsuke entrevoit la silhouette d'O-Yone, elle lui apparaît « aussi tranquille qu'une ombre[94] » derrière les cloisons de papier. Après les présentations, tous deux se tiennent entre la porte verrouillée et la clôture grillagée de la maison de Yasui :

---

[90] TSZ VI, 528.「今では赤い色が日を経て昔の鮮かさを失つてゐた。互を焚き焦がした焔は、自然と変色して黒くなつてゐた。」

[91] TSZ VI, 514.「虹の様に美くしく」

[92] TSZ VI, 529.「色の着いた平たい画として」

[93] TSZ VI, 439.「直崖下の雨戸を繰つた。下から覗くと、寒い竹が朝の空氣に鎖されて凝としてゐる後から、霜を破る日の色が射して、幾分か頂を染めてゐた。其二尺程下の勾配の一番急な所に生えてゐる枯草が、妙に摺り剥けて、**赤土**の肌を生々しく露出した様子に、**宗助は一寸驚ろかされた**。」

[94] TSZ VI, 525.「この影の様に静かな女が御米であつた。」

« Sôsuke se souvenait que la partie supérieure de leurs ombres, pliées en deux, se reflétait sur le muret de terre tandis qu'ils attendaient tous deux devant la porte. Il se rappelait même que l'ombre d'O-Yone était dissimulée par son ombrelle, et qu'à la place de sa tête se dessinait sur le mur la forme irrégulière de l'ombrelle. Il se rappelait le soleil qui commençait à décliner en cette journée de début d'automne, mais dardait sur eux des rayons encore brûlants.[95] » (188)

S'il a oublié les mots échangés, Sôsuke se souvient distinctement de l'ombre sans visage d'O-Yone, découpée sur la clôture et imprimée au fond de sa conscience. La scène se donne à lire comme une révélation, à la fois précise et détournée, de la passion qui meut les personnages à leur insu. Le débat du désir et de l'interdiction est représenté par la tension entre les barrières et les silhouettes projetées sur un espace irrégulier qui rappelle le thème central du paravent. Soulignons l'étrangeté de l'effet de capture que provoque le spectacle des ombres : cet « arrêt sur image[96] » nous semble figurer la part d'inconscient qui agit dans les rencontres amoureuses et scelle le destin du couple, condamné à patienter entre deux portails. Ce moment où Sôsuke est aspiré par la contemplation d'une vision se répète dans le roman à chaque fois qu'il fixe une tache rouge, comme dans ce passage où il rend visite à son propriétaire :

« Dès qu'il eut passé le portail des Sakai, il aperçut, dans les interstices de la haie vive qui séparait l'entrée principale de l'entrée de service, un reflet rouge éclatant dont la vue lui parut insolite au cœur de l'hiver. En s'approchant pour voir ce dont il s'agissait, il reconnut un vêtement de poupée, un petit kimono de nuit. […] Sôsuke, à qui manquait l'expérience de voir grandir un enfant et de l'élever, resta un moment à contempler ce petit kimono rouge, bien proprement étendu pour sécher. Cela évoquait pour lui un souvenir vieux de vingt ans : les poupées impériales vêtues de rouge accompagnées de cinq musiciens, et les gâteaux de riz aux jolies formes que ses parents exposaient lors de la fête des poupées en l'honneur de sa petite sœur morte, et puis aussi le saké blanc, qui paraissait doux à boire mais avait en fait un goût aussi fort.[97] » (121)

---

[95] TSZ VI, 529.「宗助は二人で**門の前に**佇んでいる時、**彼等の影**が折れ曲つて、半分許土塀に映つたのを記憶してゐた。**御米の影**が蝙蝠傘で遮ぎられて、**頭の代りに不規則な傘の形が壁に落ちた**のを記憶してゐた。少し傾むきかけた初秋の日が、じり／＼二人を照り付けたのを記憶してゐた。」

[96] L'une des notions que Sôseki emprunte à la psychologie de James est la définition de la conscience comme un flot continu et ininterrompu d'images. Dans « Élégie », une nouvelle de 1905, cette perception neutre du réel est représentée par les ombres innombrables qui passent à la surface d'un miroir. Voir *supra* chapitre 1, p. 61. Au contraire, des ombres métaphoriques arrêtent ce flux en entraînant des désordres nerveux dans *La Porte*. Cf. Michael Bourdaghs, « The House under a Shadow in *The Gate* », dans *A Fictional Commons, op. cit.*, p. 51-90.

[97] TSZ VI, 464.「坂井の家の門を入つたら、玄關と勝手口の仕切になつてゐる**生垣の目に、冬に似合はないぱつとした赤いものが見えた**。傍へ寄つてわざ／＼檢べると、それは**人形に掛ける小さい夜具**であつた。（省略）かう云ふ惡戲をする年頃の娘は固よりの事、子供と云ふ子供を育て上げた經驗のない宗助は、此小さい赤い夜具の尋常に

La vision sensible, cadrée par la haie, entraîne la vision intérieure du passé et des sensations gustatives qui ont jadis accompagné cette expérience. Si l'on découpe ce processus, l'éclair rouge capte et focalise le regard sur un jouet qui évoque successivement la fille du propriétaire et le désir de paternité de Sôsuke. Puis une seconde analogie s'établit avec les poupées de cérémonies, associées au décès de la sœur, c'est-à-dire un enfant de la famille. Ces rapprochements tissent un rapport de signification entre la trace rouge et les bébés morts de Sôsuke. Autrement dit, le souvenir de la fête des filles sert d'écran à un drame plus vif et récent, suggéré par l'intensité de la couleur dans le paysage d'hiver. Ce travail de transposition inscrit à la fois *La Porte* dans la logique du décodage métaphorique (A signifie B) et dans la logique métonymique d'une chaîne de réminiscences. Le thème de l'héritage se développe donc à partir d'éléments solidaires (paravent, peinture, poupée, tache d'encre ou touche de rouge) qui se présentent comme les « symptômes » d'un impensé familial et intime. Ce retour du passé dans le présent contribue à la dynamique plus générale du cycle temporel.

LE PASSAGE DU TEMPS

Outre sa fonction narrative, le paravent est une référence à l'œuvre de Sakai Hôitsu, mais l'effet produit est moins celui d'une citation précise que d'une allusion au style décoratif de l'école *Rinpa* 琳派[98] qui par ailleurs a inspiré en Occident l'Art nouveau. Les artistes de cette école s'illustrent par des « peintures de fleurs et oiseaux » (*kachô-ga* 花鳥画[99]) dont les motifs raffinés, parfois juxtaposés tels des collages, symbolisent l'écoulement du temps dans un espace pictural restreint. Cette stylisation de la nature et de ses cycles est résumée par une trilogie célèbre, « Neige, lune et fleurs » (*setsugekka* 雪月花[100]), qui renvoie à un art de la composition par trois et à la peinture de triptyques saisonniers.[101] Il nous semble qu'un même écosystème figuratif

日に干してある有様をしばらく立つて眺めてゐた。さうして二十年も昔に父母が、**死んだ妹**の爲に飾つた、**赤い雛段**と五人囃と、模様の美くしい**干菓子**と、それから甘い様で辛い**白酒**を思ひ出した。」

[98] Cf. Manuela Moscatiello, *Trésors de Kyôto : trois siècles de création Rinpa*, Musée Cernuschi, 2018.

[99] Nous avons déjà évoqué ce genre pictural dans le chapitre 2, voir *supra* p. 133.

[100] L'expression « Neige, lune et fleurs » suggère la beauté changeante des saisons et désigne un thème de l'art japonais emprunté à la Chine ancienne. Voir par exemple Anne Sefrioui, *La Lune par les grands maîtres de l'estampe japonaise*, Vanves : Hazan, 2021.

[101] Voir un exemple dans le cahier iconographique, figure 40.

est reproduit dans *La Porte* : les passages descriptifs possèdent en effet l'aspect de poèmes en prose qui mettent en scène le changement de saison, de l'automne au printemps. L'écoulement du temps, qui constitue le réseau thématique le plus riche du roman, est crypté à partir d'indices visuels qu'il nous faut examiner de près.

Le récit est composé de suggestions d'images : des bambous sous la pluie, un jardin garni chaque été d'une profusion de bégonias, un couple habillé de *yukatas* blancs, etc. La narration progresse par mise en place de séries rythmiques, comme la répétition des levers et couchers de soleil, ou des cris du marchand de soja le matin qui évoquent « la couleur du [givre] revêtant les tuiles[102] » (90). Au fur et à mesure que l'hiver approche, la vue change par la fenêtre, les plantes flétrissent dans le jardin et le drame évolue temporellement dans un espace clos.

> « La véranda faisait un coude à droite pour mener à la pièce de six nattes où habitait Koroku, à gauche une avancée devant le vestibule, et comme en face de la véranda se trouvait un mur courant parallèlement à celle-ci, cela faisait une enceinte à peu près carrée. En été, des cosmos poussaient sur toute sa surface et tous les matins le spectacle de ces fleurs pleines de rosée réjouissait les deux époux. Ils avaient aussi planté de minces tiges de bambou en bas du mur pour y faire grimper des liserons, dont ils s'amusaient, au saut du lit, à compter les fleurs nouvellement écloses. Mais entre l'automne et l'hiver, fleurs et plantes se desséchaient et la vue de ce désert miniature les emplissait de regret.[103] » (106)

Le monde naturel se présente ici comme un microcosme, un système ordonné par le cadre étroit du jardin et entretenu par les personnages. La migration des motifs saisonniers (fleurs luxuriantes ou fanées) à l'intérieur d'un seul plan sert l'impératif de progression, tout en figeant le développement narratif dans un tableau à la fois fixe et mouvant : l'histoire n'avance pas, mais le décor bouge. L'illusion est donnée d'une atmosphère en constante transformation dans un même espace, si bien que le temps existe uniquement sous forme d'effets sonores ou lumineux : on entend le bruit d'un tic-tac, le crépitement de la pluie sur le toit en zinc et le bourdonnement du vent dans les fils électriques. Le cycle naturel peut être condensé dans un seul paragraphe, ou

---

[102] TSZ VI, 432.「朝になると欠かさず通る納豆売の声が、**瓦を鎖す霜の色**を連想せしめた。」

[103] TSZ VI, 448.「縁先は右の方に小六のゐる六疊が折れ曲つて、左には玄關が突き出してゐる。其向ふを塀が縁と平行に塞いでゐるから、まあ**四角な圍内**と云つて可い。**夏になるとコスモスを一面に茂らして**、夫婦とも毎朝**露の深い景色**を喜んだ事もあるし、又塀の下へ細い竹を立てゝ、それへ朝貌を絡ませた事もある。其時は起き抜けに、今朝咲いた花の數を勘定し合つて二人が楽にした。けれども**秋から冬へ掛けては**、花も草も丸で枯れて仕舞ふので、**小さな砂漠**見た様に、眺めるのも氣の毒な位淋しくなる。」

bien son passage peut être suggéré grâce au contraste qui s'établit entre les séquences descriptives. Comparons ces paysages de saison, tirés du début et de la fin du roman :

> **Fin de l'automne** « Les premières gelées avaient fait leur apparition, les branches du bananier étaient toutes cassées. Le matin, dans le jardin du propriétaire en haut de la butte, le bulbul faisait entendre ses trilles. Le soir, à l'heure des prières, on entendait, mêlés au son de la trompette annonçant le passage du marchand de soja, les bonzes de l'Enmyôji frapper en cadence sur leurs bâtons de bois. Les jours raccourcissaient de plus en plus.[104] » (79)

> **Début du printemps** « Çà et là, les fleurs de prunier commençaient à faire leur apparition. Les plus précoces avaient même déjà perdu leurs couleurs et s'étaient fanées. De petites bruines commencèrent à tomber. Quand le soleil revenait, des bouffées tièdes d'humidité, évoquant le retour du printemps, montaient de la terre et des toits. Il y eut ainsi de belles journées paisibles où les chiots venaient gambader auprès des parapluies mis à sécher aux portes des maisons, [la couleur de leur motif en œil de serpent[105] étincelant sous une brume de chaleur].[106] » (273)

Dans la poésie japonaise[107], chaque changement de saison est signifié par des végétaux, des animaux ou des éléments évocateurs de temps. Dans le premier extrait, les gelées, le bananier et le bulbul dénotent l'hiver.[108] Dans le second extrait, les ondées, les fleurs de prunier et les chiots représentent le printemps. Dans d'autres passages du roman, l'été est également figuré par la Voie lactée argentée, les liserons et les cosmos du jardin.[109] Ainsi, des mots de saison poétiques (*kigo* 季語) déroulent un cycle calendaire complet en arrière-plan du récit.

Un contraste s'établit au fil des épisodes entre la mobilité des éléments et l'inertie des personnages « végétatifs », assimilés à deux feuilles de bananier, deux

---

[104] TSZ VI, 421.「**薄い霜**が降りて、裏の**芭蕉**を見事に摧いた。朝は崖上の家主の庭の方で、**鵯**が鋭どい声を立てた。夕方には表を急ぐ豆腐屋の**喇叭**に交つて、円明寺の**木魚**の音が聞えた。日は益短かくなつた。」

[105] *Janome* 蛇の目 désigne l'anneau blanc en forme d'œil de serpent qui décore les parapluies japonais.

[106] TSZ VI, 609.「**梅**がちらほらと眼に入る様になつた。早いのは既に色を失なつて散りかけた。**雨**は煙る様に降り始めた。それが霽れて、日に蒸されるとき、地面からも、屋根からも、**春の記憶**を新にすべき湿気がむら／＼と立ち上つた。背戸に干した**雨傘**に、**小犬**がじゃれ掛ゝつて、**蛇の目の色**がきら／＼する所に陽炎が燃えるごとく長閑に思はれる日もあつた。」

[107] Selon Haruo Shirane, tous les types majeurs de la poésie japonaise (*kanshi*, *waka* et haiku) exploitent les thèmes de la nature et des saisons. Notons que dans l'ancien calendrier lunaire, le printemps se déroule de février à avril, l'été de mai à juillet, l'automne d'août à octobre et l'hiver de novembre à janvier. Sôseki nous semble suivre ce découpage « poétique » du temps, en utilisant des mots de saison, ces mots-clés qui renvoient, non au déroulement réel du temps, mais à sa représentation codifiée dans les arts. Cf. Haruo Shirane, *Japan and the Culture of the Four Seasons: Nature, Literature, and the Arts*, New York: Columbia University Press, 2012, p. 10-11.

[108] Nous nous référons ici à la liste des mots de saison poétiques fournie par Haruo Shirane à la fin de son essai, *Japan and the Culture of the Four Seasons*, *op. cit.*, p. 271-286.

[109] TSZ VI, 407.「銀河」TSZ VI, 448.「朝顔」「コスモス」

plantes en pot ou un couple de grenouilles.[110] Même le médecin qui traite la dent malade de Sôsuke est comparé à un jardinier qui entoure de paille un pin miniature. [111] Les frontières entre narration et description tendent dès lors à s'estomper, faisant du décor naturel un ensemble d'acteurs non humains et de puissances invisibles qui interviennent dans la vie des Nonaka. La soudaineté des changements de temps n'est pas normale : les forces du destin sont indissociables des éléments célestes aux yeux des personnages. [112] Le vent est un élément qui se lève à chaque fois qu'un événement bouleverse leur quotidien. Leur passion coupable est présentée comme une tempête[113] qui les emporte malgré eux et les couvre de sable. Après le retour de Yasui, O-Yone compare le vent à un « démon[114] », tandis que Sôsuke voit un « soleil radieux » briller au milieu de « la violence des éléments déchaînés[115] ». Le vent qui signifie le pouvoir purificateur et libérateur de la nature, ainsi que l'idée même de mobilité, participe au drame raconté. Les personnages sont déplacés comme les plantes du jardin par son souffle, ce qui provoque en quelque sorte un développement narratif dans un espace immobile.

Les motifs saisonniers sont doublés par des symboles de longévité. Signalons d'abord l'orange amère (*daidai* 橙[116]) placée devant le *tokonoma* des Nonaka. C'est un signe de prospérité, le nom *daidai* 代々 signifiant à l'origine « d'un âge à l'autre », car l'oranger est un arbre dont les fruits mûrissent en fin d'année et restent sur la branche au Nouvel An. Puis citons le gâteau des noces d'argent que Sakai partage avec Sôsuke dans l'espoir que son couple perdure encore vingt ans : « c'est un porte-bonheur. Vous devriez en prendre un morceau pour avoir la même chance. [117] » D'autres motifs connotent l'immuable. Le bégonias sauvages[118] qui envahissent chaque été le jardin des Nonaka de leurs feuilles grasses sont un signe du retour inévitable du remords et

[110] TSZ VI, 395.「芭蕉の葉を二枚」TSZ VI, 404.「花物を二鉢」TSZ VI, 606.「蛙の夫婦」

[111] TSZ VI, 416.

[112] Les époux se considèrent comme des victimes des forces aveugles de la nature. Cette conception héroïque de l'amour apparaît déjà dans *Et Puis*, dont le protagoniste se « rend au passé et à la nature » (*shizen no mukashi ni kaeru* 自然の昔に帰る) pour revendiquer, contre le jugement de la société, la femme qu'il a toujours désirée.

[113] TSZ VI, 534.「**大風**は突然不用意の二人を吹き倒したのである。」

[114] TSZ VI, 560.「御米の言葉には、**魔物でもあるかの様に**、風を恐れる調子があつた。」

[115] TSZ VI, 559.「空を見たら、此猛烈な**自然の力の狂ふ間に**、何時もより**明らかな日**がのそりと出てゐた。」

[116] TSZ VI, 535.「大きな赤い**橙**を御供の上に載せて、床の間に据ゑた。」

[117] TSZ VI, 605.「頗ぶる御目出度のです。貴方も一切位肖つても可いでせう」

[118] TSZ VI, 440.「此秋海棠は何年となく地下に蔓つてゐたもので、時節が来ると昔の通り芽を吹く」

de l'anxiété. Résistant au vent, aux ondées et au gel, les bambous géants (*môsô chiku* 孟宗竹) du talus sont un autre détail stable et rassurant de l'arrière-plan. Sa faculté de ployer sans rompre et de rester vert au plus profond de l'hiver fait du bambou une fréquente métaphore de la résilience dans l'art chinois. [119] Ils évoquent d'ailleurs des têtes de bonzes aux personnages en quête de spiritualité. [120] La lune est également la représentation de ce qui demeure, à travers une succession d'états changeants. À son apogée à Kyôto[121], sphère d'argent sur le paravent[122], disque de jade[123] dans un poème chinois, elle apparaît presque toujours sous la forme ornementale d'un rond lumineux rappelant le « cercle parfait[124] » que forme le couple dans les bras l'un de l'autre. Si à la fin du roman Sôsuke lève les yeux vers un « ciel sans lune », c'est pour songer à « l'œuvre du destin » auquel il ne peut échapper, soit la répétition d'un cycle inachevé. [125] L'archétype du cercle prend même une dimension cosmique quand Sôsuke est confronté au poids du ciel implacable lors d'une nuit d'insomnie :

> « Quand l'horloge sonna trois heures, Sôsuke l'entendit à peine, comme à travers une brume. Il n'entendit absolument pas sonner quatre heures, ni cinq, ni six. La seule chose dont il eut conscience, c'était de l'univers qui se gonflait, du ciel qui s'allongeait puis se rétrécissait en formant des vagues, tandis que la terre oscillait dans le firmament comme une balle suspendue à un fil en décrivant un immense arc de cercle.[126] » (228)

Les mouvements du balancier et les rotations de la Terre se trouvent synchronisés dans une boucle infernale qui décuple l'angoisse du personnage. Cette circularité est encore posée par deux images qui « encadrent » le roman : la boîte à couture et les fils épars[127] dans l'incipit suggèrent l'ouvrage inachevé, tandis que les

---

[119] Cf. Escande Yolaine, « Pin, bambou et prunus : les "trois amis du froid" dans la peinture chinoise », dans Jean-Pierre Clero (dir.), dans *Le Végétal*, Mont-Saint-Aignan : Publications de l'Université de Rouen, 2000, p. 31-66.

[120] TSZ VI, 351.「丸で坊主頭の様に見える。」

[121] TSZ VI, 515.「京都の月は東京の月よりも**丸くて大きい**様に感じた。」

[122] TSZ VI, 400.「**真丸な月**を銀で出して」

[123] TSZ VI, 414.「風吹碧落浮雲尽月上青山**玉一団**」

[124] TSZ VI, 555.「互に抱き合つて、**丸い円**を描き始めた。」

[125] TSZ VI, 607.「月のない空」「それを繰り返させるのは**天の事**であつた。」

[126] TSZ VI, 567.「三時は朦朧として聞えた様な聞えない様なうちに過ぎた。四時、五時、六時は丸で知らなかつた。たゞ世の中が膨れた。天が波を打つて伸び且つ縮んだ。地球が糸で釣るした毬の如くに**大きな弧線**を描いて空間に揺いた。」

[127] TSZ VI, 350.「針箱と糸屑」

ongles longs de l'excipit renvoient au cycle du temps.[128] Ainsi, le roman offre une représentation symbolique du temps réglé par les tours complets du soleil, de la lune et des saisons associés au thème du destin. L'abondance des motifs naturels, qui semble compenser la perte d'harmonie avec la société, ramène Sôsuke et O-Yone au passé dont il ne reste dans le présent que des traces résiduelles. Le roman suggère leur immobilisation dans un état de regret perpétuel, grâce à l'emboîtement des cadres et la richesse de l'arrière-plan visuel. Les descriptions de la flore et de la nature font penser au « décor » dans un espace délimité, qui sert aussi bien de mise en scène que de paroi dissimulant la vérité. Il nous semble que le roman imite dans sa structure même la dynamique du montré et du caché dans un paravent, espace de représentation dont la vision synthétique n'est jamais possible. La narration de *La Porte* joue en effet avec la révélation fragmentaire du secret du couple, en articulant une série de séquences descriptives par des charnières métaphoriques. Cette technique de condensation symbolique se développe sous une autre forme dans le roman ultérieur *Kokoro*, que nous allons maintenant examiner.

[128] TSZ VI, 610.「長く延びた爪」

2) LA RÉPÉTITION DANS *KOKORO*[129]

Le 30 mars 1914, Sôseki écrit à son éditeur qu'il a l'intention de composer une série d'histoires courtes[130] regroupées sous l'appellation générale *Kokoro*『こゝろ』. Il produit finalement un roman qui deviendra l'une des œuvres les plus commentées au Japon tout au long du siècle. Les 110 épisodes sont d'abord publiés dans le journal *Asahi* du 20 avril au 11 août 1914 sous le titre *Kokoro : Sensei no isho* 先生の遺書 (« *Kokoro* : le testament de Sensei »), qui est abrégé pour la parution en version reliée aux éditions Iwanami en novembre.[131]

Le titre est sobre, mais difficile à traduire.[132] Le mot *kokoro* peut prendre des sens aussi divers que « cœur », « esprit », « âme » ou « sentiment ».[133] 心 sert d'ailleurs de clé à presque tous les caractères chinois ayant trait à la pensée ou à l'émotion. Dans l'annonce (*kôkokubun* 広告文) qui précède le lancement du feuilleton, Sôseki dédie « cette œuvre qui tente de cerner le cœur humain (*ningen no kokoro*) à ceux qui souhaitent comprendre leur propre cœur (*jiko no kokoro*).[134] »

Le roman repose sur une mise en abyme célèbre : deux narrateurs anonymes prennent le pinceau successivement pour relater leur passé à la première personne.

---

[129] Le titre *Le Pauvre Cœur des hommes* est choisi par Georges Bonneau et Horiguchi Daigaku pour la traduction française parue chez Gallimard en 1939. Nous gardons ici le titre original par simplicité, afin de conserver l'ambiguïté entre « cœur » et « esprit » du mot japonais.

[130] TSZ XVI, 584.「今度は短篇をいくつか書いて見たいと思ひます、その一つ一つには違つた名をつけて行く積ですが予告の必要上全体の題が御入用かとも存じます故それを「心」と致して置きます。」Nous traduisons : « Je compte cette fois rédiger plusieurs nouvelles et j'ai l'intention de donner à chacune un nom différent, mais comme je sais qu'un titre global est nécessaire pour annoncer la publication dans le journal, je propose *Kokoro*. »

[131] Sôseki était proche d'Iwanami Shigeo 岩波茂雄 à qui il prête 3000 yens en juillet 1913 pour ouvrir sa maison d'édition. Il lui confie l'année suivante la publication reliée de *Kokoro*, même s'il conçoit lui-même la couverture du livre : il fait imprimer sur un fond de cinabre des caractères sigillaires utilisés en Chine dans des inscriptions gravées dans la pierre, en s'inspirant de reproductions envoyées par Hashiguchi Mitsugu 橋口貢, un ancien élève alors en poste en Chine. Pour le frontispice, il dessine un sage recueilli parmi les arbres noueux, et fait imprimer en face à l'encre vermillon la devise latine : « Ars longa, vita brevis ». Cette expression latine est la traduction d'un aphorisme du médecin grec Hippocrate (-460 à -377). Elle peut être traduite en français par « l'art est long, la vie est brève », ou « l'apprentissage prend du temps, la vie est courte ». Voir cahier iconographique, figure 7.

[132] *Kokoro*「心」est aussi le titre d'une nouvelle onirique de Sôseki, parue le 4 mars 1909 dans le journal *Asahi.* Le narrateur tient au creux de sa paume un oiseau qui lui évoque les contours de son cœur, puis une mystérieuse femme le guide dans un labyrinthe obscur. Cf. Natsume Sôseki, « Les replis du cœur », dans *Petits contes de printemps*, traduction d'Élisabeth Suetsugu, *op. cit.*, p. 117-121.

[133] Cf. Kitahara Yasuo (dir.), *Meikyô kokugo jiten*, *op. cit.*, p. 608.

[134] Nous traduisons. Cf. TSZ XVI, 590.「**自己の心**を捕へんと欲する人々に、**人間の心**を捕へ得たる此作物を奨む。」

L'entrecroisement de leurs mémoires et de leurs écritures n'est ni introduit ni commenté.

Dans une première partie intitulée « Sensei et moi » (*Sensei to watakushi* 先生と私), un étudiant d'une vingtaine d'années rencontre lors de ses vacances d'été un homme plus âgé dont le charme mélancolique l'intrigue. Il le surnomme « Sensei », car il le considère comme son « maître » de vie. Après leur retour à Tôkyô, le jeune homme retrouve Sensei dans un cimetière puis fait la connaissance de son épouse, Shizu. Il prend l'habitude de rendre visite au couple pendant plusieurs années, mais sans parvenir à assouvir sa curiosité : qui est cet ami sur la tombe duquel Sensei se rend chaque mois à Zôshigaya ? Pourquoi vit-il une existence recluse et solitaire, convaincu que lui et sa femme n'auront pas d'enfants, car ils sont punis par le ciel ?

Dans une seconde partie intitulée « Mes parents et moi » (*Ryôshin to watakushi* 両親と私), l'étudiant fraîchement diplômé est rentré chez lui à la campagne. C'est le mois de juillet 1912 : il apprend la mort de l'Empereur Meiji[135] et les suicides rituels[136] du général Nogi et de son épouse Shizuko. Il reçoit une lettre testamentaire de Sensei alors qu'il veille son père malade. Alarmé, il monte aussitôt dans un train pour Tôkyô.

La troisième partie « Sensei et le testament » (*Sensei to isho* 先生と遺書) est la missive dans laquelle Sensei (à présent le « moi » du récit) révèle à l'étudiant son passé. Après la mort de ses parents, il poursuit sa scolarité à la capitale en laissant la gestion de son héritage à son oncle. Ce dernier tente de le contraindre à épouser sa cousine, mais le jeune homme aspire à un mariage d'amour. Sensei récupère alors ce qu'il lui reste de patrimoine et s'installe à Tôkyô dans une pension tenue par une veuve de guerre et sa fille unique, Shizu. Il y invite son ami d'enfance, un étudiant austère et orgueilleux, désigné par l'initiale K.[137] Sensei pense faire une bonne action, mais la

[135] La mort de l'Empereur Meiji marque Sôseki comme tous les intellectuels de son époque. Dans « Une journée de début d'automne » (*Shoshû no ichinichi*「初秋の一日」publié le 22 septembre 1912 dans l'*Ôsaka Asahi shinbun*), il évoque le suicide du général Nogi et les funérailles de l'Empereur. Cf. Natsume Sôseki, *Une journée de début d'automne*, traduction d'Élisabeth Suetsugu, *op. cit.*, p. 127-133. Sôseki se fait également photographier avec un brassard de crêpe noire au bras (en signe de deuil) durant l'été 1912, voir cahier iconographique, figure 1.

[136] On appelle *junshi* 殉死 la pratique de « l'accompagnement dans la mort ». Ce sacrifice du serviteur au décès de son maître était pratiqué dans les clans de guerriers. Le *bakufu* mit un terme à cette coutume au cours du XVII[e] siècle. Le cas du général Nogi, qui suivit dans la mort l'empereur Meiji en 1912, suscita un étonnement immense. Cf. Maurice Pinguet, *La Mort volontaire au Japon*, *op. cit.*, p. 234.

[137] L'usage d'une simple lettre pour désigner le nom d'un personnage est une convention courante dans la littérature japonaise moderne. Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten*, *op. cit.*, p. 608.

maison de style japonais, avec ses portes en papier coulissantes, devient le théâtre de leur rivalité amoureuse. Sensei intrigue pour obtenir le premier la main de Shizu, et après l'annonce des fiançailles, K. se tranche au canif la carotide. Une dizaine d'années plus tard, la culpabilité empêche Sensei de mener une vie épanouie. En apprenant le suicide du général Nogi, le soir des obsèques impériales, il est frappé d'une révélation : comme le général déchu, il vit depuis trop longtemps avec un poids sur la conscience. Il prend la décision de mourir et passe les dix jours suivants à écrire son testament à l'attention du jeune homme rencontré à la plage. La lettre s'achève sur cette dernière volonté : « du vivant de ma femme, gardez au fond de vous ce secret que j'ai divulgué à vous seul ![138] »

On s'accorde à réserver une place majeure dans l'œuvre de Sôseki à *Kokoro* qui est de loin son roman le plus lu.[139] La solitude de Sensei, les raisons du suicide de K. et le destin de l'étudiant ont inspiré un grand nombre de commentaires et même de parodies [140]. Les critiques récentes [141] insistent sur la représentation de l'homosocialité[142], le conflit entre l'individu et le système patriarcal[143], la transmission de l'héritage[144] et de traumas irrésolus[145] ou la structure narrative bouleversée.[146] Dans la préface du livre, Sôseki explique qu'il a écrit le feuilleton d'un seul bloc pour le journal *Asahi* et que c'est au moment d'éditer le roman qu'il a décidé de le découper en trois parties[147], de sorte que le narrateur primaire (étudiant) englobe et met en

[138] Nous traduisons tous les extraits de *Kokoro*. Il existe déjà une belle traduction de Daigaku Horiguchi et Georges Bonneau (voir *supra* l'avertissement, p. 5), mais comme elle date de 1939, nous avons tenté de rafraîchir quelque peu son style, tout en faisant ressortir les éléments de composition que nous analysons. TSZ IX, 300.「妻が生きてゐる以上は、あなた限りに打ち明けられた私の秘密として、凡てを腹の中に仕舞つて置いて下さい。」

[139] Sari Kawana rappelle que cette fortune publique s'est construite après la guerre, quand *Kokoro* devient un classique des manuels de japonais. Au moment de sa publication, les critiques sont mitigés et même Komiya Toyotaka, le plus loyal disciple de Sôseki, n'est pas satisfait par la fin lacunaire. Cf. Sari Kawana, *The Uses of Literature in Modern Japan, op. cit.*, p. 80.

[140] Citons la pièce de théâtre de Sekine Shin'ichi 関根信一 (*Shin-Kokoro*『新・こころ』) de 2008.

[141] Cf. Hara Takako, « Kokoro kenkyû shi 2013-2015 », dans Angela Yiu (dir.), *Sekai kara yomu Sôseki Kokoro*, Tôkyô : Bensei Shuppan, 2016, p. 196-215.

[142] Keith Vincent va jusqu'à affirmer que *Kokoro* est un roman sur l'impossibilité de l'amour hétérosexuel à la fin de l'ère Meiji. Cf. *Two-Timing Modernity: Homosocial Narrative in Modern Japanese Fiction, op. cit.*, p. 86-119.

[143] Cf. Reiko Auestad, « *Kokoro* to kokoro no jôchotekina sôgû », dans Angela Yiu (dir.) *Sekai kara yomu Sôseki Kokoro, op. cit.*, p. 112-126.

[144] Cf. Michael Bourdaghs, *A Fictional Commons, op. cit.*, p. 121-146.

[145] Cf. Daniel Stahl, *Social Trauma, Narrative Memory and Recovery*, NY: Routledge, 2020, p. 17-74.

[146] Cf. Kurita Kyoko, « Kataritsuzukeru Sôseki : nijûisseiki no sekai ni okeru *Kokoro* », dans Angela Yiu (dir.), *Sekai kara yomu Sôseki Kokoro, op. cit.*, 83-97.

[147] Cf. TSZ XVI, 570.

perspective les révélations contenues dans la lettre[148] du narrateur secondaire (Sensei), insérée entre guillemets, telle une longue citation. Analepses et prolepses placent le texte à la jonction de deux temporalités[149] qui ne concordent jamais : le jeune homme ne peut arriver à temps pour sauver Sensei et ce dernier ne peut lui livrer son secret qu'à travers une missive d'outre-tombe. Les récits convergent par le choix d'une référence historique, la mort du général Nogi, qui dément la continuité du temps en ouvrant une brèche entre le passé et le futur. [150] La « vraie » fin se trouve donc au milieu du roman, entre le décès des deux pères (l'un biologique, l'autre spirituel) de l'étudiant qui reste indéfiniment dans le présent de la lecture. [151]

Notre analyse s'inspire de l'approche de Komori Yôichi 小森陽一[152] qui présente *Kokoro* comme un texte en dialogue avec lui-même : dans l'entrelacement des récits, l'un éclaircissant les enjeux de l'autre, se cacherait la signification profonde de *Kokoro*. Angela Yiu[153] note que les correspondances au niveau de la trame d'ensemble sont nombreuses, avec des leitmotivs tels la maladie, le suicide, le deuil et la parole impossible. Les répétitions incessantes, parfois rendues explicites par le narrateur, paraissent suspendre le temps dans un jeu de miroirs. Autrement dit, l'effet de symétrie supplante la confrontation entre les deux récits et maintient le roman ouvert, irrésolu.[154] Des critiques ont déjà montré l'importance de la structure binaire, paire ou itérative dans la prose de Sôseki, en évoquant l'influence syntaxique de la poésie chinoise qu'il pratiquait.[155] Nous souhaitons plutôt analyser la finalité esthétique de

[148] Sôseki emploie déjà des emboîtements épistolaires dans ses romans précédents, *À l'équinoxe et au-delà* (1912) et *Le Voyageur* (1913). Voir *supra* chapitre 2, p. 165.
[149] Selon Ishihara Chiaki, le premier récit couvre quatre ans (1908 à 1912), de la dernière année du jeune homme au lycée supérieur à son diplôme universitaire. Sensei entame lui son récit quand il entre au lycée, dans les années 1890, et l'achève à la mort de l'Empereur Meiji, en 1912. K. se suiciderait donc vers 1900. Cf. Ishihara Chiaki, *Kokoro : otona ni narenakatta Sensei*, Misuzu shobô, 2005, p. 152.
[150] Ken Itô suppose que le roman met en intrigue la discontinuité du temps pour révéler la constante « édition » opérée par la mémoire. Cf. Ken Itô, « Writing Time in Kokoro », dans Dennis Washburn et Alan Tansman (dir.), *Studies in Modern Japanese Literature*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997, p. 3-21.
[151] Noami Mariko remarque que l'écriture « courbée » du roman renverse le passé et l'avenir, instaurant un éternel présent de la relecture. Cf. Noami, *Natsume Sôseki no jikan no sôshutsu*, *op. cit.*, p. 281-300.
[152] Komori Yôichi propose en 1985 une relecture radicale de l'œuvre (« L'organe du cœur qui génère *Kokoro* »『こゝろ』を生成する心臓) qui suscite une série de controverses (*Kokoro ronsô* こゝろ論争). Cf. Atsuko Sakaki, « The Debates on *Kokoro* », dans *Recontextualizing texts*, *op. cit.*, p. 29-54.
[153] Cf. Angela Yiu, « *Kokoro* to hanpuku », dans *Sekai kara yomu Sôseki Kokoro*, *op. cit.*, p. 7-25.
[154] L'origine de cette structure ouverte peut être retracée dans « Élégie » (1905), nouvelle qui contient des récits enchâssés, un riche complexe de reflets et une fin questionneuse. Voir chapitre 1, p. 55.
[155] Voir notamment Nakamura Hiroshi, *Sôseki kanshi no sekai*, Daiichi shobô, 1983. Et Yamaguchi Tadayoshi, *Kanbunmyaku no Sôseki*, Kanrin shobô, 2018.

cette duplicité formelle. Nous allons vérifier que la répétition[156] est un moyen pour Sôseki de créer dans le domaine de l'écriture, art par essence linéaire, un effet de condensation semblable à celui d'une peinture, sans avoir recours ni à la forme du tableau, ni même au cadre.

A) SYSTÈME DE RESSEMBLANCES

La narration de *Kokoro* repose sur la répétition d'images, d'épisodes et d'expressions, autrement dit, la modulation d'échos entre des parties éloignées du roman. Ce dispositif qui innerve la totalité de l'œuvre est mis en place dès l'incipit. Dans le premier récit (« Sensei et moi ») l'étudiant passe avec un ami ses vacances au bord de la mer. Son ami reçoit un télégramme qui le rappelle auprès de sa mère souffrante, mais soupçonne qu'il s'agit d'un coup monté pour le contraindre à un mariage arrangé. Resté seul, l'étudiant rencontre un homme plus âgé pour qui il éprouve une sympathie immédiate. Ce premier épisode sert de matrice en concentrant cinq motifs récursifs : les vacances d'été, un télégramme, la maladie d'un parent, un retour à la maison et la séparation des amis. Une suite d'événements dramatiques va se répéter à travers le roman, avec des éléments recomposés : la plage de Kamakura rappelle la côte de Bôshû où Sensei et K. se rendent en pèlerinage ; l'ami de l'étudiant est confronté à la même menace que le jeune Sensei ; d'autres lettres annonceront la maladie ou la mort des proches, etc. Le « faux » début expose tout le système de ressemblances sur lequel est construit le récit.[157] Ainsi, la fascination de l'étudiant à l'égard de Sensei recèle davantage qu'une simple curiosité voyeuriste, tant il est saisi d'une impression de déjà-vu dès leur première rencontre.[158] Inversement, lors des

[156] Le concept de « répétition » a été exploré par des penseurs aussi divers que Heidegger, Kierkegaard et Nietzsche, mais nous nous référons ici aux travaux de Gilles Deleuze. Au début de *Différence et répétition,* ce philosophe souligne que le XX^e^ siècle serait le siècle de la répétition en ce qu'il serait marqué par « la découverte dans toutes sortes de domaines d'une puissance propre de répétition, qui serait aussi bien celle de l'inconscient, du langage et de l'art. » Cf. Gilles Deleuze, *Différence et répétition,* Presses universitaires de France, (1968) 2013, p. 1. Selon Deleuze, la différence et la répétition s'incluent mutuellement : dans la définition classique, la répétition reproduit ce qui la précède, mais Deleuze la présente comme une puissance de création positive et originelle.

[157] Selon Ikeda Mikiko, *Kokoro* serait inspiré de la nouvelle « William Wilson » (1839) de Poe qui explore le thème du double hantant le narrateur jusqu'à la folie. Cette nouvelle est traduite en japonais en 1913. Cf. Ikeda Mikiko, *Natsume Sôseki : me wa shiru tôzai no ji*, *op. cit.*, p. 208-219.

[158] TSZ IX, 10.「私は最後に先生に向かつて、何処かで先生を見たやうに思ふけれども、何うしても思ひ出せないと云つた。」

retrouvailles au cimetière, Sensei est frappé à la vue de l'étudiant et répète « comment… comment… ?[159] », une exclamation qui invite le lecteur à s'interroger sur le jeu de l'écho et de la comparaison dans le roman.

L'ÉCHO

Les répétitions dans *Kokoro* réalisent tous les cas possibles d'analepses et de prolepses répertoriées par Gérard Genette[160]. Très vite, le lecteur sait que Sensei est décédé (« aujourd'hui qu'il est mort[161] »), qu'une tragédie de son passé sera révélée (« c'est un châtiment du ciel[162] ») et qu'une lettre va jouer un rôle crucial dans l'intrigue (« Sensei ne m'adressa de son vivant que deux missives[163] »). Les verbes *mikosu* 見越す (« anticiper »), *yoki suru* 予期する (« prévoir »), *yogen suru* 予言する (« prédire ») ou *kôkai suru* 後悔する (« regretter ») sont récurrents. Le premier récit peut être envisagé comme une prolepse générale balisée de signes sinistres, tels les visites au cimetière, le voleur qui rôde autour de la maison de Sensei, ou le chant mélancolique des cigales qui annoncent en crescendo la fin de l'été et le deuil à venir. [164]

L'attention est sans cesse portée sur la puissance de la répétition qui déploie l'éventail des résonances d'un vocable. Ainsi, certaines phrases rabâchées par les personnages prisonniers d'idées fixes frappent les tympans avec une « sonorité étrange » ou un « écho horrible ». [165] L'étudiant écoute Sensei avec une acuité particulière, en analysant ses intonations : « ses paroles dures me revinrent à nouveau aux oreilles. Elles n'étaient pas seulement dures, mais aussi implacables.[166] » Le verbe *katazukeru* 片付ける[167] qui signifie selon les contextes « résoudre un problème », « se marier », « mourir » ou plus généralement « finir » est sur toutes les lèvres. Les termes *sabishisa* 淋しさ (« solitude ») et *osoroshisa* 恐ろしさ (« horreur ») sont aussi ressassés par Sensei jusqu'à produire des effets de scansion originaux :

---

[159] TSZ IX, 13.「何うして……、何うして……」
[160] Cf. Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, 1972, p. 78-79.
[161] TSZ IX, 11.「先生の亡くなつた今日」
[162] TSZ IX, 24.「天罰だからさ」
[163] TSZ IX, 63.「私は先生の生前にたつた二通の手紙しか貰つてゐない。」
[164] TSZ IX, 112, 125.
[165] TSZ IX, 29.「異様に響いた」TSZ IX, 88.「恐ろしい響き」
[166] TSZ IX, 93.「強い言葉を、**再び耳の底で繰り返した**。それは**強い**ばかりでなく、寧ろ**凄い**言葉であつた。」
[167] Cf. Kitahara Yasuo (dir.), *Meikyô kokugo jiten*, *op. cit.*, p. 333.

> « Je suis un être solitaire ! Sensei répéta encore ce soir-là ses mots précédents. Je suis un être solitaire et triste, mais ne seriez-vous pas tout autant que moi solitaire ? […] La jeunesse est ce qu'il y a de plus solitaire au monde. […] En parlant ainsi, Sensei esquissait un sourire triste.[168] »

> « J'étais juste horrifié. Cette horreur dépassait le simple choc sensible que l'on éprouve devant ce spectacle sous mes yeux. Je ressentais profondément l'horreur du destin que me prédisait le cadavre froid de mon ami.[169] »

Les redondances servent ici à amplifier et nuancer les émotions. Dans le premier passage, Sensei reconnaît chez l'étudiant une solitude qu'il partageait déjà avec K. et qui semble être celle de la condition humaine. Dans le second extrait, la récurrence assure le transfert du sensible à l'abstraction : l'épouvante prend à nouveau une dimension existentielle. Ainsi, la répétition semble augmenter l'efficacité des mots. Au début de leur amitié, Sensei admire K. parce qu'il parle peu, mais « une fois qu'elle avait franchi ses lèvres, sa voix était deux fois plus puissante que celle d'un homme ordinaire.[170] » Sensei parvient cependant à triompher en retournant les propres paroles de K. contre lui : « je répétais deux fois les mêmes paroles, qui n'aspire pas à un idéal spirituel est un imbécile ![171] » Sous le choc, K. balbutie « un imbécile, je suis un imbécile[172] », et plus tard, il répète deux autres fois qu'il a pris sa « résolution[173] ». Ces mots oppressent Sensei jusqu'à la fin de sa vie, où il écrit qu'il est « résolu » à en finir à son tour. Il ne cesse de préparer l'étudiant à sa disparition prochaine dans la première partie du roman. Les expressions « quitte à être malade, autant en mourir ! », « qui de nous deux mourra le premier ? », « à supposer que je m'en aille en premier » et « si je meurs »[174] sont répétées sur un ton de plus en plus dramatique par Sensei, puis par le père de l'étudiant dans la seconde partie de l'œuvre.

---

[168] TSZ IX, 20.「私は**淋しい人間**です」と先生は其晩**又**此間の言葉を**繰り返した**。「私は**淋しい人間**ですが、ことによると貴方も**淋しい人間**ぢやないですか。（省略）若いうち程**淋しい**ものはありません。」先生は斯う云つて**淋しい**笑ひ方をした。」

[169] TSZ IX, 279.「私はたゞ**恐ろしかつた**のです。さうして其**恐ろしさ**は、眼の前の光景が官能を刺激して起る単調な**恐ろしさ**ばかりではありません。私は忽然と冷たくなつた此友達によつて暗示された**運命の恐ろしさ**を深く感じたのです。」

[170] TSZ IX, 245.「一旦声が口を破つて出るとなると、其声には普通の人よりも**倍の強い力**がありました。」

[171] TSZ IX, 259.「精神的に向上心のないものは馬鹿だ」私は**二度同じ言葉を繰り返しました**。」

[172] *Idem*.「馬鹿だ。僕は馬鹿だ」

[173] TSZ IX, 265.「覚悟」Selon notre estimation, le terme *kakugo* est répété vingt-six fois dans le roman, par K., puis Sensei et l'étudiant, tel une sorte de « mot relais » entre les personnages.

[174] TSZ IX, 59.「私は病気になる位なら、死病に罹りたいと思つてる」TSZ IX, 103.「何つちが先へ死ぬだらう」TSZ IX, 97.「もしおれの方が先へ行くとするね」TSZ IX, 130.「おれが死んだら」

Aux récurrences lexicales s'ajoutent les formules du retour : Sensei s'écrie « vous voilà encore ! » chaque fois que l'étudiant lui rend visite et ce dernier lui répond « Eh oui, je suis de retour ! »[175] Ces formules anodines au début du roman prennent un sens tragique quand on apprend à la fin que, tous les soirs à la pension, K. lançait systématiquement au jeune Sensei « te voilà revenu ? », ce à quoi il opposait une salutation machinale.[176] Chaque scène porte ainsi en elle le souvenir d'une autre séquence qui lui fait écho, avec une alternance des verbes *kurikaesu* 繰り返す (« répéter ») et *hibiku* 響く (« résonner »).

Le chiffre deux est disséminé partout dans ce système binaire : l'étudiant manque deux fois Sensei avant de le retrouver au cimetière[177] ; ce dernier répète alors deux fois les mêmes paroles[178] ; Shizu casse deux aiguilles[179] et fait entendre sa voix à deux reprises[180] ; K. que Sensei appelle deux fois lui répond deux fois[181], etc. Le moindre détail se dédouble, avec une récurrence des formules « tous deux », « deux femmes », « deux phrases », « deux caractères », « deux expressions », « deux lettres », etc.[182] Ces éléments de la dualité sont souvent accompagnés de marques de la simultanéité (*dôjini* 同時に) ou de l'analogie (*mattaku onaji* 全く同じ), même lorsqu'elle est basée sur le motif de la différence. Le recours à la notion de ressemblance et non à celle d'équivalence nous semble placer la comparaison au centre du roman.

LA COMPARAISON

De nombreuses comparaisons sont établies dans le roman. En quelques jours, l'étudiant perd trois pères : son père biologique à la campagne, son père spirituel à la ville (Sensei) et son père symbolique, celui de toute la nation, l'empereur Meiji.[183] Cet

[175] TSZ IX, 20.「また来ましたね」「ええ来ました」
[176] TSZ IX, 235.「今帰つたのかを**規則の如く**繰り返しました。私の会釈も殆んど**器械の如く**簡単で且つ無意味でした。」
[177] TSZ IX, 12.「**二度**来て**二度**とも会へなかつた」
[178] TSZ IX, 13.「同じ言葉を**二遍**繰り返した」
[179] TSZ IX, 57.「針を**二本**折りました」
[180] TSZ IX, 40.「奥さんの声が**二度**聞こえた」
[181] TSZ IX, 252.「**二度**おいと呼ばれて、**二度**おいと答へた」
[182] TSZ IX, 46, 183.「両方とも」TSZ IX, 216.「女二人」TSZ IX, 31.「二の句」TSZ IX, 265.「二字」TSZ IX, 18.「二つの表情」TSZ IX, 63.「二通の手紙」
[183] Suivant la thèse d'Emmanuel Lozerand, Sôseki dessine ainsi une famille allégorique composée de pères morts et de veuves stériles. Cf. Emmanuel Lozerand, « Des patriarches aux pieds d'argile. Notes

esprit de famille est souligné par les protagonistes eux-mêmes. L'étudiant note par exemple que la maladie de l'empereur ressemble à celle de son père[184], puis que son père et Sensei sont connectés dans son esprit « par comparaison ou association d'idées[185] ». Sensei clarifie également le rapport de substitution en soupirant « si je pouvais prendre la place de votre père…[186] » Une autre chaîne analogique lie les suicides du général Nogi et de Sensei, tous deux saisissant l'occasion de mourir pour racheter une faute passée et restaurer l'équilibre collectif.[187] Le parallèle est soudé par leurs épouses, les deux Shizu, la femme de Sensei étant le seul personnage dont on connaît le prénom dans le roman. C'est d'ailleurs elle qui suggère en plaisantant : « qu'attendez-vous pour suivre notre empereur dans la mort ?[188] » Un jeu de ressemblance est encore établi entre la belle-mère de Sensei, le père de l'étudiant et l'empereur qui décèdent de la même insuffisance rénale.[189]

Mais c'est entre l'étudiant, K. et Sensei que s'installe les comparaisons les plus riches. Tous trois quittent leur campagne natale pour entreprendre des études supérieures à Tôkyô, et ils ont une vingtaine d'années quand ils sont confrontés à la maladie et à la mort. K. et Sensei souffrent de leur solitude, perdent espoir et se suicident en laissant derrière eux des lettres. Sensei a une quarantaine d'années au moment où il rédige son testament et des indices narratifs suggèrent également que l'étudiant est arrivé à une maturité similaire lorsqu'il se met à écrire sa propre histoire. L'étudiant est un fils cadet comme K. et celui-ci est un enfant adopté comme Sensei qui est recueilli par son oncle. Les deux amis sont rejetés par leurs familles au même moment et tentent de fonder un nouveau foyer à la pension. Tout fait penser que les trois hommes partagent un destin commun dont ils ne peuvent s'extraire.

Selon le psychologue Doi Takeo[190], l'étudiant, K. et Sensei peuvent être envisagés comme les facettes d'un seul « je » se divisant pour mieux s'observer. Sensei perçoit les deux autres comme des alter ego à la fois étrangers et semblables. D'une

---

sur les pères japonais modernes », dans *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, Presses universitaires de Vincennes, 2012, p. 189-217.

[184] TSZ IX, 114.「天子さまの御病気も、お父さんのとまあ似たものだらうな」

[185] TSZ IX, 125.「先生と父とは、**比較**の上にも、**連想**の上にも、いつしょに私の頭に上り易かつた。」

[186] TSZ IX, 60.「私が代られゝば」

[187] Cf. Fujio Kengô, « *Kokoro* to shûgô ishiki », dans *Sôseki no kindai Nihon*, *op. cit.*, p. 217-239.

[188] TSZ IX, 261.「では殉死でもしたらよかろう」

[189] TSZ IX, 60.「先生の奥さんの母親といふ人も私の父と同じ病気で亡くなつた」

[190] Cf. Doi Takeo, *Sôseki no shinteki sekai*, Kadokawa shoten, 1982.

part, K. serait son « moi » idéal et l'incarnation de ses aspirations spirituelles, du moins avant de devenir son « moi » opposé, un « démon[191] » qui cherche à le détruire. En gagnant le cœur de Shizu, Sensei se sépare de K., c'est-à-dire de son propre « esprit » (K. pourrait être l'initiale pour *Kokoro*). Dans ce cas, l'étudiant serait un double de K. (le double du double, donc) qui représente à la fois le « moi » passé et la jeunesse perdue, ainsi que le « moi » futur qui va continuer à vivre et à écrire.

Cette « trinité » est scellée par des images clés et des formes géométriques qui schématisent les orientations logiques des trois personnages. Au début du roman, l'étudiant s'amuse à « sautiller[192] » dans les vagues, tandis que Sensei nage au côté d'un Occidental :

> « Je surveillais le dos des deux hommes qui descendaient côte à côte vers la plage. Ils entrèrent tout droit dans les vagues. […] Ils se dirigèrent vers le large, jusqu'à ce que leurs têtes paraissent minuscules. Puis, ils firent demi-tour et regagnèrent le rivage, toujours en ligne droite.[193] »

Les lignes parallèles nous semblent à la fois l'expression de l'entre-soi masculin et de l'impossible communication de Sensei et K. Trop déterminé, K. est incapable de changer le cours de son destin (« refusant de bouger d'un pouce, il devait ressasser son passé[194] »), alors que Sensei est pétrifié par la peur (« ne pouvant ni progresser ni reculer, je restais figé sur place[195] »). Ce dernier comprend l'importance d'une troisième dimension, car « à échanger à deux seulement nos pensées d'hommes, à la longue, nous ne pouvions guère qu'avancer en ligne droite.[196] » Shizu est un premier point d'intersection[197], mais aussi de disjonction entre les deux amis. C'est l'étudiant qui complète le vrai triangle relationnel et offre l'occasion d'une relecture « circulaire ». Il est en effet associé au recommencement dans les nombreuses scènes

---

[191] TSZ IX, 249.「私には彼が一種の**魔物**のやうに思へたからでせう。」

[192] TSZ IX, 4.「膝頭を波に打たして其所いらを**跳ね廻る**のは愉快であつた。」

[193] TSZ IX, 6.「**並んで**浜辺を下りて行く**二人**の後姿を見守つてゐた。すると彼等は**真直に**波の中に足を踏み込んだ。（省略）彼等の頭が小さく見える迄沖の方へ向いて行つた。夫から引き返して又**一直線に**浜辺まで戻つて来た。」

[194] TSZ IX, 263.「Kは何うしても一寸踏み留まつて自分の過去を振り返らなければならなかつたのです。」

[195] TSZ IX, 242.「私はどちらの方面へ向つても進む事ができずに立ち竦んでゐました。」

[196] TSZ IX, 218.「二人丈が男同志で永久に話を交換してゐるならば、二人はたゞ直線的に先へ延びて行くに過ぎないだらう」

[197] Selon Keith Vincent, *Kokoro* confirme la thèse de René Girard sur le caractère mimétique du désir et son impossibilité en l'absence d'une médiation. Cf. Keith Vincent, *Two-Timing Modernity: Homosocial Narrative in Modern Japanese Fiction*, *op. cit.*, p. 130-131.

où il joue au *shôgi* avec son père qui lui demande toujours, gagnant ou perdant, de disputer une nouvelle partie.[198] Il nous semble que le triangle[199] et le cercle sont des formes géométriques qui ordonnent, au-delà des relations des personnages, la narration elle-même. D'une part l'œuvre est composée de trois parties dont la continuité logique est brisée, de sorte que la fin chronologique se trouve au centre du roman, selon un schéma triangulaire (partie 1 → partie 2 ← partie 3). D'autre part, la complémentarité des deux récits (l'étudiant et Sensei) qui décrivent un trajet inverse (vie → mort ← vie) donne au roman une forme circulaire originale.

Pour plus de clarté, nous représentons les rapports multiples et croisés du trio dans le tableau suivant :

7. Les éléments de comparaison entre l'étudiant, Sensei et K.

étudiant (premier narrateur)	**Sensei (second narrateur)**	**K.**
« Je » 私	« Je » 私	
rencontre Sensei au début de la vingtaine	loge avec K. au début de la vingtaine	loge avec Sensei au début de la vingtaine
étudie à l'université	étudie à l'université	étudie à l'université
vient de province	vient de province (Niigata)	vient de province (Niigata)
fils cadet	enfant unique, parents décédés	fils cadet d'un bonze adopté par un médecin
solitaire 淋しい	solitaire 淋しい	solitaire 淋しい
tourner en rond 廻る	avancer en ligne droite 直線的に先へ延びて行く	ressasser le passé 過去を振り返る

L'étudiant n'est pas la copie conforme de Sensei et ne se contente pas de l'accompagner dans sa mélancolie. Il répète ses paroles, mais pour leur donner un autre

[198] TSZ IX, 64.「勝つても負けても、炬燵にあたつて、将碁を差したがる男であつた。」

[199] Sôseki employait déjà cette figure géométrique comme une métaphore de l'existence dans un article de 1896 intitulé « La vie », voir la citation en tête de chapitre 3, p. 194. Rappelons aussi l'importance du « carré », figure du cadre, qui ordonne de nombreux récits sur le thème du musée ou de la peinture. Voir *supra* chapitre 1, p. 44.

sens, en appelant à la différenciation. Au début du roman, il admire l'individualité et la liberté financière de son aîné qui suit ce qu'il nomme rétrospectivement « l'esprit de Meiji » (*Meiji no seishin* 明治の精神) et ses principes progressistes. En imitant son exemple, l'étudiant commence à éprouver un certain détachement vis-à-vis de sa famille et du travail. Mais à la fin de sa vie, Sensei se laisse entraîner par la ferveur nationale qui entoure le décès de l'empereur Meiji en se suicidant. D'où l'ironie de son surnom « sensei » 先生, littéralement celui qui « vit avant » ou « en avance ».

Nous pensons que les deux narrations illustrent le double sens de la répétition : rétrospective, elle indique le repli sur le passé ; prospective, elle est vivifiante et créatrice d'un futur. Sensei envisage l'écriture comme le moyen rédempteur de boucler sa vie et de lui donner un sens, puisqu'elle est motivée par la mort imminente, alors que l'étudiant l'aborde comme une façon de remettre en cause le caractère fini de l'œuvre, afin de conjurer la succession du temps et la disparition. Le paradoxe peut être formulé de la manière suivante : la mort redonne vie au texte. Cette lecture cyclique est renforcée par des répétitions d'images, de formes et de figures symboliques que nous allons maintenant développer.

B) CHAÎNES D'IMAGES

Dans un passage de son testament, Sensei exprime la difficulté de pénétrer un cœur et ses secrets par la seule raison : « Je doutai qu'on puisse lire cette mécanique complexe qui anime nos cœurs aussi clairement et simplement que les aiguilles d'une horloge.[200] » Sôseki semble nous indiquer ainsi qu'il faut déchiffrer le roman grâce à une autre clé d'analyse. Nous supposons qu'il n'aborde pas l'intériorité à travers un discours psychologisant, mais dans des schémas symboliques qui transposent la réflexion sur le plan figuré.[201] Certes, *Kokoro* est composé d'épisodes pauvres en actions et en descriptions – qui font la part belle aux idées abstraites. Mais les scènes

[200] TSZ IX, 253.「人間の胸の中に装置された複雑な器械が、時計の針のやうに、明瞭に偽りなく、盤上の数字を指し得るものだらうかと考へました。」

[201] Cette hypothèse s'inspire des travaux de Gilles Deleuze qui montre que l'œuvre de Proust est fondée, non pas sur l'exposition de la mémoire, mais sur l'apprentissage des signes. Cf. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Presses universitaires de France, 2003. Nous supposons que *Kokoro* se prête aussi à une approche sémiologique, dans la mesure où le roman est composé d'un système de signes visuels qui renvoient à un niveau symbolique.

dialoguées sont entrecoupées de moments de saisissement du regard, subtilement utilisés pour mener à un sens supérieur de la vision. Nous allons vérifier que ces éclats visuels forment un système signifiant qui obéit à un principe d'alternances et de retours thématiques exprimant l'enchevêtrement des forces antagonistes de vie et de mort.

LE SANG OU LA PIERRE

Quand Sensei annonce au début de son testament qu'il veut exprimer crûment ce que son cœur renferme, il emploie l'imagerie de la vivisection et du vampirisme.

> « Vous m'avez pressé de déployer sous vos yeux mon passé comme un rouleau peint. J'ai alors pour la première fois éprouvé dans mon cœur du respect pour vous. Parce que vous étiez déterminé à m'arracher du ventre quelque chose de vivant. Parce que vous vouliez déchiqueter mon cœur et vous abreuver de son sang ruisselant et chaud. […] Je vais maintenant moi-même déchirer mon cœur et barbouiller votre visage de mon sang. Et cela me suffit si une nouvelle vie peut se loger dans votre poitrine quand la mienne aura cessé de battre.[202] »

Le lexique corporel qui abonde dans ces quelques lignes présente le ventre comme le centre du « moi », tandis que le champ sémantique du liquide se met au service d'une poétique de l'aveu et de l'épanchement. La transmission des expériences sensibles est ainsi assimilée à un don symbolique de sang ou à une greffe du « cœur ». L'organe *shinzô* 心臓 et le concept *kokoro* 心 sont liés dans cet extrait en même temps que l'esprit et la chair. Nous supposons que ce passage du concret au figuré est assuré par une chaîne métonymique qui connecte le sang à ses qualités, le vif, le feu et la fluidité, comme ici :

> « Je crois que des idées simples proférées d'une langue que la passion enfièvre sont plus vivantes que des idées neuves formulées par la froideur de la raison. C'est la force du sang qui anime le corps. Les mots ne se contentent pas de faire onduler l'air : ils ont le pouvoir d'ébranler des forces bien plus grandes. [203] »

---

[202] TSZ IX, 158.「あなたは私の過去を**絵巻物のやうに**、あなたの前に展開して呉れと逼つた。私は其時**心**のうちで、始めて貴方を尊敬した。あなたが無遠慮に私の**腹の中から、或生きたものを捕まへやう**といふ決心を見せたからです。**私の心臓**を立ち割つて、**温かく流れる血潮**を啜らうとしたからです。（省略）私は今自分で**自分の心臓**を破つて、**其血**をあなたの顔に浴せかけやうとしてゐるのです。私の鼓動が停つた時、**あなたの胸**に**新しい命**が宿る事が出来るなら満足です。」

[203] TSZ IX, 173.「私は**冷かな頭**で新しい事を口にするよりも、**熱した舌**で平凡な説を述べるほうが生きてゐると信じてゐます。**血の力**で体が動くからです。言葉が空気に**波動を伝へる**許でなく、もつと強い物にもつと強く働き掛ける事ができるからです。」

La dimension vivante et sensuelle du langage est suggérée par le lexique de la chaleur, du sang et de la vague[204]. Les émotions sont associées à travers le roman à une forme de fluidité. L'image de la houle est par exemple utilisée pour figurer le déferlement de la colère, de la peur ou de la jalousie. Suite à la confession de K., Sensei se sent intérieurement chavirer : « dire que mes nerfs tremblaient serait peu : je souffrais comme si de grandes vagues me martelaient.[205] » L'image est reprise et déclinée dans ce passage : « mes sentiments se pressaient en une succession de bas et de hauts pareille au flux et au reflux de la marée.[206] » Au contraire, Sensei se borne après la mort de K. à « une existence monotone sans remous ni méandres[207] ». Nous pensons que l'eau et le sang prennent place dans un réseau sémantique plus large qui associe le liquide[208] à l'écoulement et à la vie. Nous en résumons ici les principaux maillons : sang chaud qui circule 温かく流れる血潮 → marée salée 潮 → mer 海 → vagues 波 → courant 潮流 → vie 命.

Mais quand la mort fait cesser cet épanchement, les personnages ont l'impression que « le sang se fige d'un coup dans la poitrine » ou que « la douleur obstrue leur poitrine ». [209] Nous supposons que les images répétées de la vague, de la marée et de la circulation sanguine symbolise tantôt le flot de la vie et tantôt sa suspension. [210] Pour analyser la répétition de l'alternance entre la fluidité et la stagnation, nous allons remettre les événements de *Kokoro* dans l'ordre chronologique, en dégageant trois principales étapes narratives : l'infection (*densen* 伝染), la purification (*shôjin* 精進) et la régénérescence (*rinne* 輪廻).

À l'origine, les parents de Sensei meurent l'un après l'autre de la typhoïde, une maladie qui se transmet par l'eau contaminée. Mais le jeune homme croit en la vie après la mort, car il imagine que ses parents veillent sur lui sous « les pierres

---

[204] Nous supposons que Sôseki emprunte cette dernière image à William James qui emploie la métaphore de la rivière (*stream*) pour définir la fluidité de la conscience dans *Principles of Psychology* (1890) : « [Consciousness] is nothing jointed: it flows. A 'river' or a 'stream' are the metaphors by which it is most naturally described. »

[205] TSZ IX, 193.「私の神経は震へるといふよりも、**大きな波動**を打つて私を苦しめます。」

[206] TSZ IX, 253.「心の経過には、**潮の満干と同じやうに**、色々の高低があつたのです。」

[207] TSZ IX, 295.「**波瀾も曲折もない**単調な生活」

[208] Nous songeons ici aux écrits de Bachelard, pour qui « tout ce qui coule est de l'eau, l'eau est l'unique élément liquide. […] Le sang est une eau valorisée. » Cf. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Corti, (1942) 1993, p. 73.

[209] TSZ IX, 152.「胸が一度に凝結したやう」TSZ IX, 275.「胸が塞るやうな苦しさ」

[210] TSZ IX, 42.「血が熱くなつたり脈が止まつたりする」

froides[211] » de leur tombe : « ces croyances superstitieuses, léguées par mes ancêtres, coulaient avec force dans mon sang.[212] » Dès le début, les images de l'eau et du sang sont mises en place de façon ambivalentes, puisque la contagion est liée à la fois à l'infection et à l'hérédité, à la mort et à la vie.

Dans un second temps, le jeune Sensei tente de se rapprocher de K. « pour renouveler le sang[213] » de son cœur rouillé « comme s'altère un morceau de fer inutilisé[214] ». Il souhaite « faire fondre ce bloc de glace en l'exposant au soleil », dans l'espoir qu'il se changerait en « eau tiède ».[215] Mais K. demeure imperméable : « du sang vif que je lui offrais, pas une goutte ne pénétrant son cœur, c'était sur moi qu'il rejaillissait.[216] » C'est Shizu qui parvient à réchauffer le cœur de K. au fil de l'hiver, alors que la pluie soulève dehors une « mer de boue[217] ». Cette eau fondue et stagnante traduit autant la transformation de K. que la jalousie qui s'empare de Sensei. La métamorphose s'achève pendant les vacances d'été sur la côte de Bôshû, alors que Sensei et K. se promènent sous un soleil de plomb :

> « À marcher ainsi, chaleur et fatigue ont tôt fait de dérégler le rythme biologique. Nous n'étions pourtant pas malades. Nous avions la sensation que nos âmes s'étaient logées dans un autre corps.[218] »

Les personnages passent par un processus d'épuration qui rend le transfert spirituel possible. K. et Sensei commencent à permuter leurs qualités, le premier se liquéfie, tandis que le second se pétrifie. La mer de « galets gros comme des poings[219] » dans laquelle se baignent les deux amis au terme de leur périple est le signe de la violence qui habite Sensei. Il a même l'impression de s'être changé en pierre quand K. lui confie ses sentiments pour Shizu :

---

[211] TSZ IX, 170.「冷たい石の下に横たわる父母の墓」
[212] *Idem*.「先祖から譲られた迷信の塊りも、強い力で私の血の中に潜んでゐたのです。」
[213] TSZ IX, 217.「彼の血液を新しくしやうと試みた」
[214] TSZ IX, 216.「**使はない鉄が腐るやう**に、彼の心には錆が出てゐた」
[215] TSZ IX, 212.「私は**氷を**日向へ出して**溶かす**工夫をしたのです。」「融けて**温かい水**になれば」
[216] TSZ IX, 227.「私の注ぎ懸けやうとする血潮は、一滴も其心臓の中へは入らないで、悉く弾き返されてしまふのです。」
[217] TSZ IX, 239.「糠る海」
[218] TSZ IX, 229.「斯んな風にして歩いてゐると、暑さと疲労とで自然身体の調子が狂つて来るものです。尤も病気とは違ひます。急に**他の身体の中へ、自分の霊魂が宿替をしたやうな気分**になるのです。」
[219] TSZ IX, 224.「**拳のやうな大きな石**が打ち寄せる波に揉まれて、始終ごろ／＼してゐるのです。」

« Masse de frayeur, masse de souffrance, je ne sais : j'étais une masse. Je m'étais soudain raidi de la tête au pied, comme si j'étais de pierre ou de fer.[220] »

Les trois reprises du mot « masse » (*katamari*) soulignent la métaphore qui lie la peur à la fossilisation. C'est désormais K. qui est du côté de la fluidité. Lorsqu'il se tranche l'artère carotide, Sensei est fasciné par la gerbe rouge qui a giclé d'un trait sur les cloisons de papier, signe de sa vitalité recouvrée : « la puissance du sang humain me stupéfia.[221] » Mourir ici revient à se vider de son sang et donc à se liquéfier jusqu'à retrouver une forme de rigidité physique et morale. Cette image forte du passage de la vie à la mort laisse une trace indélébile dans l'esprit de Sensei *:* « mes yeux, telles des prothèses de verre, ne pouvaient plus bouger.[222] » Ce regard « vitrifié » est associé à la froideur du personnage qui se compare lui-même à une « momie[223] » desséchée au début de son testament : « je décidai de vivre comme si j'étais déjà mort.[224] » Du moins, jusqu'à ce que l'étudiant lui demande d'ouvrir son cœur et l'irrigue d'un sang nouveau. La mer chaude et sensuelle est alors le lieu de la guérison et de la renaissance :

« Aux environs, rien ne flottait sur la mer immense et bleue, hormis nous deux. Et la forte lumière du soleil illuminait l'eau et les montagnes aussi loin que portait mon regard. Je développai dans la mer mes muscles emplis par la liberté et la joie en une danse folle. Sensei cessa soudain de nager, se mit sur le dos et s'allongea sur les vagues. Je l'imitai. [225] »

La baignade scelle une amitié immédiate : l'eau traduit la complicité des cœurs et des corps qui se fondent en une seule entité. Parce qu'elle peut signifier l'infini et la délivrance, la mer est en même temps une image de l'au-delà, tandis que le moment où les protagonistes flottent sur les flots renvoie par son horizontalité à celle du corps dans la mort. L'épisode suggère selon nous une mort symbolique qui purifie Sensei et lui permet de se régénérer. Par la suite, nous retrouvons des éléments similaires lors de la promenade dans un parc en dehors de la capitale. Sensei s'allonge sur un banc,

---

[220] TSZ IX, 245.「其時の私は恐ろしさの**塊り**と云ひませうか、又は苦しさの**塊り**と云ひませうか、何しろ一つの**塊り**でした。**石か鉄のやう**に頭から足の先までが急に固くなつたのです。」

[221] TSZ IX, 282.「人間の血の勢いといふものの劇しいのに驚きました。」

[222] TSZ IX, 277.「私の眼は、恰も硝子で作つた義眼のやうに、動く能力を失ひました。」

[223] TSZ IX, 154.「ミイラ」

[224] TSZ IX, 294.「死んだ気で生きて行かうと決心しました。」

[225] TSZ IX, 8.「**広い蒼い海**の表面に浮いてゐるものは、其近所に私等二人より外になかつた。さうして**強い太陽の光**が、眼の届く限り水と山とを照らしてゐた。私は**自由と歓喜に充ちた筋肉**を動かして海の中で**躍り狂つた**。先生は又ぱたりと手足の運動を已めて仰向けになつた儘**波の上に寝た**。**私も其真似をした**。」

tandis que l'étudiant plonge son regard dans l'océan de verdure qui les enveloppe et les unit. L'étudiant a ensuite l'impression que « dans [sa] chair la force de Sensei avait pénétré, que dans [son] sang sa vie coulait[226] ». À cette fluidité s'opposent néanmoins les pierres[227] tombales du cimetière et la stèle de K. qui se dresse « comme un démon qui bloquait la libre circulation[228] » entre les personnages. Puis les motifs qui barrent ou obstruent la communion se multiplient dans le récit de l'étudiant :

> « Un nuage étrange traversait parfois son visage. Comme l'ombre noire d'un oiseau passe en un éclair à la fenêtre. Ce nuage-là, je l'avais tout d'abord entrevu au cimetière de Zôshigaya, quand j'avais interpellé Sensei. Ce curieux moment avait soudain ralenti la circulation allègre du sang dans mon cœur. Ce n'était cependant rien de plus qu'une arythmie temporaire. Quelques minutes après, mon cœur avait repris son élasticité habituelle.[229] »

Dans ce passage, une association s'établit entre l'ombre, l'image d'un oiseau de mauvais augure et l'arythmie. La scène au cimetière qui suit immédiatement la rencontre au bord de la mer contribue à suggérer que la « fluidité » retrouvée de Sensei va bientôt l'amener au même sort que K. S'il promet à la fin de son testament « je me tuerai sans répandre mon sang[230] », c'est bien un sang symbolique qu'il verse pour l'étudiant en couchant sa vie sur le papier. Il nous semble à cet égard significatif que Sôseki ait choisi de rendre le titre *Kokoro* par les volutes de l'écriture en *kana* こゝろ et non par le *kanji* 心 : lorsque Sensei « ouvre son cœur[231] » au jeune homme, il récupère sa fluidité d'origine. Notons qu'un troisième terme est employé dans le roman, l'anglicisme *hâto* ハート. Quand l'étudiant converse avec Shizu, il s'aperçoit que « ses paroles ne s'adressaient plus à [son] seul intellect, mais commençaient à émouvoir

---

[226] TSZ IX, 65.「肉のなかに先生の力が喰い込んでゐると云つても、血のなかに先生の命が流れてゐると云つても、其時の私には少しも誇張でないやうに思はれた。」Ce moment de communion spirituelle évoque une union charnelle : selon Keith Vincent, Sensei et l'étudiant ne cessent de convoquer un imaginaire homoérotique dans leurs deux récits. Cf. Keith Vincent, *Two-Timing Modernity*, *op. cit.*, p. 86.

[227] Le nom de plume de Sôseki 漱石 signifie littéralement « se rincer la bouche avec des pierres. » Voir en annexe la biographie, p. 309. Yôko Tawada voit dans cette anecdote l'origine de sa fascination pour l'élément liquide et les pierres. Cf. Yôko Tawada, « What sort of stone was Sôseki », dans *Review of Japanese Culture and Society*, *op. cit.*, p. 12-23.

[228] TSZ IX, 43.「自由の往来を妨げる魔物のやうであつた。」

[229] TSZ IX, 17.「時として**変な曇り**が其顔を横切る事があつた。窓に**黒い鳥影**が射すやうに。私が始めて其曇りを先生の眉間に認めたのは、雑司ヶ谷の墓地で、不意に先生を呼び掛けた時であつた。私は其異様の瞬間に、今迄**快よく流れてゐた心臓の潮流を一寸鈍らせた**。然しそれは単に**一時の結滞**に過ぎなかつた。私の心は五分と経たないうちに平素の弾力を回復した。」

[230] TSZ IX, 298.「私は妻に血の色を見せないで死ぬ積りです。」

[231] TSZ IX, 218.「心が打ち解ける」

[son] cœur (*hâto*).[232] » Nous pensons que Sôseki attribue au mot « cœur » plusieurs formes (« solide » 心、心臓 → « liquide » こゝろ、ハート) et transpose sur le plan figuré ses métamorphoses à travers une série d'antithèses qui dégagent nettement deux pôles opposés : sang/pierre, liquide/solide, feu/froid, écoulement/immobilité, vie/mort. Mais le renversement des narrations (l'étudiant → Sensei) produit un effet paradoxal, puisque les fins simultanées des deux récits, disposées en chiasme, juxtaposent de façon oxymorique la mort et la vie. Ainsi, la structure elle-même mime les dérèglements de la circulation du sang, et par métaphore, la coupure historique et affective entre les pères et les fils décrite dans le roman.

Nous résumons ci-dessous dans une liste synthétique les chaînes d'images que nous avons précédemment sélectionnées et commentées. Nous organisons cette liste en suivant l'ordre chronologique des événements, inverse à celui du roman, que nous avons rétabli dans l'analyse. Nous visualisons ainsi comment les métaphores du flux et de la mutation dynamisent l'ensemble du récit et lui donnent une « ondulation » originale qui tient à l'alternance thématique des images. Nous indiquons en italique les principales expressions liées à la fluidité, à la contagion et à la vie ; en gras celles qui sont liées à la rigidité, à la stagnation et à la mort.

[232] TSZ IX, 52.「奥さんは私の頭脳に訴える代りに、私の心臓（ハート）を動かし始めた。」

8. L'enchevêtrement de deux thèmes : *fluidité* ou **stagnation** dans *Kokoro*

Partie 3 « Sensei et le testament »

effrayante typhoïde 恐るべき腸窒扶斯 → *infection* 伝染 → **tombe des parents qui gisent sous la pierre froide** **冷たい石の下に横たわる父母の墓** → *puissante force des ancêtres dans le sang* 先祖から血の中に強い力 → *faire fondre la glace en l'exposant au soleil* 氷を日向へ出して溶かす → *renouveler son sang rouillé* 錆び付きかかつた彼の血液を新しくしやう → **mer de boue** **糠る海** → **purification par l'abstinence** **精進** → *chaleur et fatigue* 暑さと疲労 → *nuages* 雲 → *sensation que l'âme a émigré dans un autre corps* 他の身体の中へ自分の霊魂が宿替をしたやうな → **galets de la grosseur du poing** **拳のやうな大きな石** → **comme changé en roche** **化石されたやう** → **angoisse obstruant la poitrine** **胸が塞るやうな苦しさ** → *puissance du sang humain* 人間の血の勢い → **comme des yeux de verre** **硝子で作つた義眼のやうに** → **tombe de K.** **Kの墓** → **comme une momie** **ミイラのやうに** → **froide indifférence** **冷淡** → **vie sans vagues** **波瀾がない生活** → *langue chaude* 熱した舌 → *enseignement vivant de la vie* 人生そのものから生きた教訓 → *couper le cœur* 自分の心臓を破つて → *boire le sang chaud* 温かく流れる血潮を啜らう → *nouvelle vie* 新しい命

Parties 1 et 2 « Sensei et moi » et « Mes parents et moi »

sang jeune 若い血 → *sensations fortes* 強い刺戟 → *teinter le cœur* 心を染め付けた → *pénétrer la chair* 身に沁み込む → *circulation du sang* 心臓の潮流 → *relations chaudes et humaines* 人間らしい温かい交際 → *faire bouillonner le sang* 血が熱くなつたり → *métamorphose* 輪廻 → **arrêter les pulsations** **脈が止まつたりする** → **arythmie** **結滞** → **sang figé dans la poitrine** **胸が一度に凝結した**

Le roman semble ainsi opposer deux vérités : la première, intime, est associée au vécu et à son partage, alors que la seconde, idéologique, est reliée à la froideur et à la mort. Sensei fait le constat qu'aucune pensée dogmatique ne peut se substituer à l'expérience dans son testament. La confession s'apparente pour lui à un processus d'épuration qui évoque l'opération de la saignée, puisque le sang constitue autant l'empreinte de son crime (mort de K.) et l'emblème de son sacrifice (suicide) que la source de vie (transfert à l'étudiant).[233] En figurant le partage des émotions, le sang rappelle que la filiation créée par l'écriture est aussi cruciale que les liens de l'hérédité. L'attachement mutuel des personnages masculins au détriment de leurs familles

[233] Cette symbolique du sang suggère une lecture biblique à Miyazaki Kasumi. Le suicide de Sensei est en effet élevé à un niveau allégorique et le personnage emploie souvent dans son testament les concepts de péché (*tsumi*) et de résurrection (*fukkatsu*), un néologisme utilisé au Japon depuis 1890 pour décrire l'ascension du Christ. Cf. Miyazaki Kasumi, « Mô hitotsu no Seisho monogatari », dans *Hyakunengo ni Sôseki o yomu*, *op. cit.*, p. 132-235.

respectives suggère même que la transmission (de la mémoire, de l'héritage spirituel, etc.) est possible en dehors des schémas hétérosexuels. Sensei présente en effet le sang comme la substance fertile qui va féconder le cœur de l'étudiant, tel un ventre viril dans lequel une nouvelle vie peut s'épanouir.[234]

Le récit de l'étudiant prouve que la transfusion spirituelle est réussie, puisqu'il absorbe la rhétorique sang/pierre de son mentor et la transpose dans un imaginaire végétal. Au début du roman, l'étudiant traverse une pépinière avant d'entrer dans le cimetière où il va retrouver Sensei. Cette juxtaposition nous semble suggérer que la vie est si puissante qu'elle se nourrit même de la mort, d'ailleurs nécessaire au cycle organique. L'exemple en est le grand ginkgo qui ensevelit chaque automne les tombes sous ses feuillées d'or.[235] Cet arbre pourrait figurer la renaissance, ainsi que le lien rétabli entre le passé et l'avenir, le monde des défunts et celui des vivants. D'autres éléments observés lors des promenades symbolisent la capacité de la nature à se régénérer. Dans un grand jardin au bord de la ville, l'étudiant est fasciné par « les haies de citronniers épineux dont les branches noirâtres se parsemaient de bourgeons tout neufs, ou les troncs morts des grenadiers aux feuilles d'un marron[236] luisant qui captaient les doux éclats du soleil.[237] » La victoire de la vie ardente est aussi confirmée par les azalées qui poussent « en fleurs de flamme[238] ». Sensei ne peut pas non plus détourner les yeux des « camélias qui mouchetaient son jardin de leur rouge vif et lourd[239] ». Une analogie implicite s'établit avec les gouttes de sang brillantes qui éclaboussent la cloison de K. lorsqu'il se suicide. Autrement dit, la nature se charge des qualités du sang (feu, vif, rouge).

Ces teintes éclatantes contrastent avec le paysage d'hiver dans lequel se promenaient Sensei et K. dans la troisième partie du roman : « les cèdres marrons qui avaient perdu leurs tons verts alignaient leurs cimes dans le ciel obscur.[240] » Les arbres

---

[234] Cf. Keith Vincent, *Two-Timing Modernity*, *op. cit.*, p. 120.

[235] TSZ IX, 15.「此木がすつかり黄葉して、こゝいらの地面は金色の落葉で埋まるやうになります」

[236] *Chakasshoku* 茶褐色 désigne une nuance de marron qui tire sur le rouge sombre. Cf. Fukuda Kunio, *Nihon no dentôshoku : iro no shôjiten*, Yomiuri shinbunsha, 1987, p. 34. Nous traduisons ce terme par « marron », mais nous l'interprétons comme un dérivé du rouge dans le système symbolique de l'œuvre.

[237] TSZ IX, 72.「枳殻の垣が黒ずんだ枝の上に、萌るやうな芽を吹いてゐたり、柘榴の枯れた幹から、つや／＼しい茶褐色の葉が、柔らかさうに日光を映してゐたりする。」

[238] TSZ IX, 73.「躑躅が**燃えるやうに**咲き乱れていた。」

[239] TSZ IX, 39.「庭に重さうな赤い強い色をぽた／＼点じてゐた椿の花」

[240] TSZ IX, 262.「蒼味を失つた杉の木立の茶褐色が、薄黒い空の中に、梢を並べて聳えてゐる」

dépouillés rappellent ici la couleur du sang séché, associée au crépuscule qui tombe autour des deux amis. Nous observons le même assombrissement à la fin de la première partie. L'osmanthe[241] qui se trouve devant la maison de Sensei étend la « barrière de ses branches dans la nuit noire comme pour barrer le passage[242] » à l'étudiant. Celui-ci tente d'imaginer les fleurs dont l'arbre se parera en automne, quand la lumière de l'entrée s'éteint d'un coup en le plongeant dans les ténèbres.[243] L'osmanthe pétrifié rappelle cette fois les pierres froides des tombes qui se dressent entre les personnages, une image inverse à celle du ginkgo. La première partie est ainsi bornée par deux arbres qui connotent la renaissance et la mort.

Nous assistons à un processus de symbolisation dans *Kokoro* : la description se réduit à des éléments essentiels (sang, pierre, végétation) dont les champs sémantiques transforment la mort en force vive. Cette ambivalence est soulignée par une palette chromatique que nous allons analyser dans un second temps.

LES COULEURS OU L'OBSCURITÉ

Le roman est dominé par des couleurs primaires[244] qui participent d'une lecture symbolique[245] en révélant les polarisations des protagonistes. Sensei répugne ainsi à mélanger deux teintes tranchées[246] : le blanc pur[247], emblème de « la propreté

[241] Les *osmanthus* (*mokusei* 木犀 en japonais) sont une famille d'arbres originaires d'Asie. Leurs fleurs couleur abricot à maturité sont si odorantes qu'elles sont cueillies pour parfumer le thé ou les gâteaux.
[242] TSZ IX, 100.「木犀の一株が、私の行手を塞ぐやうに、夜陰のうちに枝を張つてゐた。」
[243] *Idem*.「今迄格子の間から射してゐた玄関の電燈がふつと消えた。」
[244] Au Japon, le rouge, le noir, le blanc et le bleu sont considérés comme des couleurs primaires. Cf. Fukuda Kunio, *Nihon no dentôshoku*, *op. cit.*, p. 100. Ces quatre couleurs sont employées dans *Kokoro*.
[245] Sôseki traite du symbolisme des couleurs dans ses *Théories littéraires* (1907) à partir d'exemples tirés de la poésie anglaise et chinoise. Il avait conscience de l'aspect culturel de la distribution des couleurs, mais il dégage des universaux en s'inspirant de la psychologie expérimentale. Il cite notamment un extrait d'*Outlines of Psychology* (1902), un essai du philosophe allemand Wilhelm Wundt (1832-1920) : « White gives an impression of florid beauty, green of serene pleasure, while red expresses forcefulness. » TSZ XIV, 41-44.
[246] Michel Pastoureau souligne que le contraste « rouge-blanc » domine dans les cultures anciennes. La diffusion de la gravure, de la photographie et du cinéma, aurait ensuite instauré le clivage couleurs / noir et blanc. Cf. Michel Pastoureau, *Le Petit Livre des couleurs*, *op. cit.*, p. 99. Fukuda Kunio signale également que le rouge et le blanc sont souvent opposés dans la poésie japonaise classique. Cf. Fukuda Kunio, *Nihon no dentôshoku*, *op. cit.*, p. 116.
[247] Selon Michel Pastoureau, « les racines symboliques du blanc – l'innocence, la lumière divine, la pureté – sont presque universelles et remontent très haut dans le temps. » Cf. Michel Pastoureau, *Le Petit Livre des couleurs*, Seuil, (2005) 2015, p. 57. Le blanc est également une couleur sacrée et un symbole de pureté au Japon. Dans le bouddhisme, elle est associée à la mort et aux funérailles. Cf. Fukuda Kunio, *Nihon no dentôshoku*, *op. cit.*, p. 100.

morale[248] », et la couleur du sang[249], associée à la vitalité physique. Sa nappe est toujours immaculée, car « si l'on veut utiliser du linge sale, autant choisir tout de suite de la couleur. Le blanc, il faut que ce soit blanc pur ![250] » La peur de Sensei de salir Shizu et sa volonté de se sacrifier pour elle sont confirmées dans une scène de leur jeunesse où il lui cède le passage en marchant dans la boue afin de lui permettre de ne pas souiller son kimono.[251] Il lui dissimule également les traces du sang de K., bien qu'il reste hanté des années plus tard par sa faute, rappelée régulièrement par des touches de rouge tout au long de son itinéraire, comme la terre pourpre qui couvre son chapeau au parc.[252] De la même façon, Sensei demande à l'étudiant de ne rien révéler à Shizu de son secret, car « tacher cette créature immaculée ne serait-ce que d'une seule goutte d'encre serait pour moi une grande souffrance.[253] » Pour cette raison, il assure : « je me tuerai sans montrer la couleur de mon sang à mon épouse.[254] » Une analogie s'établit ici entre Shizu et une page blanche, tandis que Sensei n'a pas peur de « déteindre » sur l'étudiant auquel il veut dévoiler la noirceur qui l'habite :

> « Je vais étendre sur vous l'ombre noire de la vie humaine. N'ayez crainte. Regardez fixement cette obscurité et arrachez-lui son enseignement. Quand je parle d'obscurité, je parle, il va sans dire, d'obscurité morale.[255] »

Cette ombre, c'est K. qui la jette d'abord sur Sensei. La nuit précédant son suicide, K. apparaît à Sensei telle une « ombre noire[256] » entre les cloisons de papier. La vie entière de Sensei est « comme assombrie par cette ombre[257] » qui devient le

---

[248] TSZ IX, 90.「倫理的に潔癖」Selon Itô Ken, le personnage convoque dans son testament un imaginaire mélodramatique alliant au blanc le triomphe de la vertu, du sacré et de l'absolu. Cf. Itô Ken, « *Kokoro* and the Age of Melodrama », dans *An Age of Melodrama: Family, Gender, and Social Hierarchy in The Turn-of-the-Century Japanese Novel*, Stanford: Stanford University Press, 2008, p. 237-261.

[249] Selon Michel Pastoureau, le rouge est dans toutes les cultures la couleur par excellence, qui renvoie à deux éléments ambivalents : le feu et le sang. En Occident, le rouge est tantôt associé à la faute et à l'interdit, tantôt à la puissance et à l'amour. Cf. Michel Pastoureau, *Le Petit Livre des couleurs*, *op. cit.*, p. 33. En japonais, le mot *aka* serait dérivé d'*akashi* 明し (« briller ») et aurait été associé au caractère 赤 afin d'associer le rouge à la couleur du feu. Cf. Fukuda Kunio, *Nihon no dentôshoku*, *op. cit.*, p. 10.

[250] TSZ IX, 90.「汚れたのを用ひる位なら、一層始めから色の着いたものを使ふが好い。白ければ純白でなくつちや」

[251] TSZ IX, 239.

[252] TSZ IX, 74.「赤土」

[253] TSZ IX, 288.「純白なものに一雫の印気でも容赦なく振り掛けるのは、私にとつて大変な苦痛だつた」

[254] TSZ IX, 298.「私は妻に血の色を見せないで死ぬ積りです。」

[255] TSZ IX, 157.「私は**暗い人世の影**を遠慮なくあなたの頭の上に投げかけて上げます。然し恐れては不可せん。**暗いもの**を凝と見詰めて、その中から貴方の参考になるものをお攫みなさい。私の暗いといふのは、固より**倫理的に暗い**のです。」

[256] TSZ IX, 264.「見ると、間の襖が二尺ばかり開いて、其所にＫの**黒い影**が立つてゐます。」

[257] TSZ IX, 199.「その瞬間の**影に一生を薄暗くされて**気が付かずにゐたのと同じ事です。」

symbole de sa mort prochaine : « bientôt, de lui-même, mon cœur se mit comme à répondre à son effroyable influence.[258] » Comment ce pessimisme affecte-t-il la perception de l'étudiant ? La couleur est variée, changeante et fluide dans la première partie de son récit. Sa vision optimiste du monde est suggérée d'abord par son attrait pour le bleu et le vert, connotés par les champs sémantiques de l'eau et de la végétation. À la mer, il est ébloui par la forte lumière du soleil : « le ciel bleu jetait sur [son] visage des couleurs violentes qui semblaient transpercer [ses] yeux de leur éclat.[259] » Puis sur la plage, Sensei se détache dans la foule de têtes noires parce qu'il est accompagné d'un Européen dont « la couleur de peau est d'une extrême blancheur[260] ». Le couple noir/blanc cher à Sensei est ainsi replacé dans la description au moment de son apparition. Après le retour à Tôkyô, c'est la « grande nature qui va renaître dans toute sa verdure[261] » qui domine lors des scènes de promenade, au cimetière ou au parc :

> « La couleur des feuilles nouvelles qui m'environnaient ravissait mon cœur. À les regarder de plus près, chacune des feuilles était d'une nuance différente. Il n'y avait pas non plus un seul érable qui portait à ses branches les mêmes coloris.[262] »

Les arbres qui semblent se changer en touches de peinture connotent l'idée de variété, l'accent n'étant pas porté sur des verts particuliers, mais sur la comparaison (*onaji, chigau*). La palette de la nature est cependant atténuée quand Sensei met en garde l'étudiant contre la face noire de l'humanité. La transformation chromatique du paysage illustre ses propos qui jettent une ombre dans le champ de vision :

> « La splendide couleur du ciel se mit alors peu à peu à perdre sa lumière. Les arbres sous nos yeux étaient des érables pour la plupart et leurs feuilles d'un vert pâle, telles des gouttes dispersées par le vent, semblaient graduellement s'assombrir.[263] »

L'attention est de nouveau portée sur la nuance qui est en quelque sorte le contrepoint visuel des effets de tonalité précédemment dégagés. Les adverbes

---

[258] TSZ IX, 293.「しばらくしてゐる中に、私の心が其物凄い閃きに応ずるやうになりました。」

[259] TSZ IX, 8.「**青空の色**がぎら／＼と眼を射るやうに**痛烈な色**を私の顔に投げ付けた。」

[260] TSZ IX, 2.「その西洋人の**優れて白い皮膚の色**が、掛茶屋へ入るや否や、すぐ私の注意を惹いた。」

[261] TSZ IX, 72.「青く蘇生らうとする大きな自然」

[262] TSZ IX, 74.「私は私を包む**若葉の色**に心を奪はれてゐた。**其若葉の色**をよく／＼眺めると、**一々違つてゐた。**同じ楓の樹でも同じ色を枝に着けてゐるものは一つもなかつた。」

[263] TSZ IX, 81.「**うるはしい空の色が其時次第に光を失つて来た。**眼の前にある樹は大概楓であつたが、其枝に滴るやうに吹いた軽い緑の若葉が、**段々暗くなつて行く様に思はれた**。」

d'intensité (*shidai ni, dandan*) soulignent également le changement de luminosité. À partir de là, le récit de l'étudiant se peuple d'ombres noires (*kuroi kage*) et de nuages obscurs (*kurasôna kumo*) qui ont une valeur métaphorique : « cet aveu me faisait l'impression d'un énorme cumulus. Il faisait peser sur moi un effroi incompréhensible.[264] » En même temps, la plupart des scènes se déroulent « à la tombée du jour, à l'heure où on hésite à allumer les lampes[265] ». Et quand l'étudiant quitte Sensei pour la dernière fois, à la fin de la première partie, il voit la lumière de sa maison s'éteindre dans la nuit.[266] La pénombre d'un crépuscule semble envelopper la suite de son récit. Les seules couleurs mentionnées dans la deuxième partie sont le rond rouge du soleil levant et la mousseline blanche du drapeau national hissé aux portails lors des funérailles de l'empereur. Rouge et blanc sont rehaussés par une troisième couleur cérémonielle, le crêpe noir du deuil collectif.[267] Cette épuration s'accompagne d'un déclin continu de la clarté :

> « J'imaginai la maison de Sensei comme une lampe. Je ne me rendais pas compte alors que cette lumière était irrésistiblement emportée par un tourbillon silencieux. Je ne me doutais pas davantage que cette flamme était destinée sous peu à s'éteindre d'un coup.[268] »

La lumière devient le symbole de la fragilité de la vie, couplée aux ombres de la mort qui menace les personnages. Au chevet de son père malade, l'étudiant écrit que sa conscience « vacille entre zones sombres et zones claires, les moments de clarté revenant à intervalles réguliers, comme un fil blanc ourlant les ténèbres.[269] » Cette image de la couture synthétise la narration en négatif qui tout à la fois illumine et obscurcit le roman. À la manière des paysages radieux (plage) ou sombres (cimetière) qui se superposent aux protagonistes, ceux-ci apparaissent comme des êtres en qui la lumière et l'ombre luttent en permanence. Sensei conserve jusqu'au bout son caractère énigmatique aux yeux de l'étudiant : « il me semblait plongé dans la pénombre. Je ne

---

[264] TSZ IX, 42.「其告白が雲の峰のやうであつた。私の頭の上に正体の知れない恐ろしいものを蔽ひ被せた。」
[265] TSZ IX, 44.「まだ灯の点くか点かない暮れ方」
[266] TSZ IX, 100.「玄関の電燈がふつと消えた」
[267] TSZ IX, 117.「**黒いひら**／＼と、**白いめりんす**の地と、地のなかに染め出した**赤い日の丸の色**とを眺めた。」
[268] TSZ IX, 117.「**一点の燈火の如くに**先生の家を見た。私は其時此燈火が音のしない渦の中に、自然と捲き込まれてゐる事に気が付かなかつた。しばらくすれば、其灯も亦**ふつと消えてしまふ**べき運命を、眼の前に控えてゐるのだとは固より気が付かなかつた。」
[269] TSZ IX, 147.「父の意識には**暗い所と明るい所**と出来て、その明るい所丈が、闇を縫ふ白い糸のやうに、ある距離を置いて連続するやうに見えた。」

pourrai être satisfait tant que je n'aurais pas dépassé cette obscurité pour parvenir à la clarté.[270] » Les deux récits débutent donc par des couleurs vives (rouge du sang, bleu de la mer, vert des feuilles) qui se déclinent peu à peu dans des teintes de blanc et de noir. Il nous paraît significatif que Sensei achève son testament (et le roman) sur une référence à un célèbre rouleau illustré caractérisé par sa parcimonie de couleurs :

> « J'ai appris l'autre jour que Watanabe Kazan repoussa son suicide d'une semaine pour peindre *L'Oreiller de Kantan*[271]. Vu de l'extérieur, cela semble absurde, mais disons que pour lui, c'était une nécessité intérieure à laquelle il ne pouvait se soustraire. Mes efforts n'ont pas non plus pour seul but de remplir notre promesse. Ils sont surtout le fruit d'un besoin personnel.[272] »

Watanabe Kazan[273] s'inspire d'une anecdote chinoise des *Récits oniriques* de Shen Jiji (fin VIII[e] siècle).[274] Lu Sheng 盧生, un jeune homme qui voyage en quête de fortune, fait halte dans une auberge à l'étape de Handan 邯鄲[275] (Kantan en japonais). Un prêtre taoïste lui offre un bol de millet et un oreiller magique pour faire une sieste en attendant que son repas soit prêt. Lu Sheng s'endort et mène une vie fabuleuse d'aventures et de gloire, avant de comprendre que ce n'était qu'un songe, si bref que le millet n'a pas même eu le temps de cuire. Dans la réalité, la peinture de Kazan (non décrite dans le texte) représente sur fond de montagnes nues une cabane parmi les arbres dépouillés. À l'intérieur, on aperçoit le sage et Lu Sheng couché sur l'oreiller. Les couleurs foncées et tristes renvoient au moment du réveil et non du rêve : la désillusion et l'incertitude l'emportent.[276] L'œuvre avait déjà une valeur symbolique

---

[270] TSZ IX, 126.「先生は私にとつて**薄暗かつた**。私は其所を通り越して、**明るい所**迄行かなければ気が済まなかつた。」

[271] Ce rouleau peint en 1839 est intitulé *Kôryô issui*『黄粱一炊』(« Le bol de millet jaune »), mais il est basé sur une anecdote chinoise reprise dans un nô attribué à Zeami, *Kantan makura*『邯鄲枕』(« L'oreiller de Kantan », XV[e] siècle). L'œuvre est caractéristique du style *bunjinga* 文人画, qui se réfère à la peinture des lettrés chinois, essentiellement monochrome. Cf. TSZ IX, « notes », 364.

[272] TSZ IX, 299.「渡辺華山は邯鄲といふ画を描くために、死期を一週間繰り延べたといふ話をつい先達て聞きました。他から見たら余計な事のやうにも解釈できませうが、当人にはまた当人相応の要求が心の内にあるのだから已むを得ないとも云はれるでせう。私の努力も単に貴方に対する約束を果たすためばかりではありません。半ば以上は自分自身の要求に動かされた結果なのです。」

[273] Watanabe Kazan 渡辺崋山 (1793-1841) est un artiste qui pratique la peinture à la chinoise au lavis noir. Versé dans les études hollandaises, il adapte la technique du clair-obscur à ses portraits et la perspective occidentale à ses paysages. Il fréquente des intellectuels progressistes et critique la politique du shôgunat. Condamné à la résidence surveillée à vie, il préfère le suicide. Cf. Christine Shimizu, *L'Art japonais*, Flammarion, 2014, p. 294.

[274] Voir la traduction française d'André Lévy dans *Histoires extraordinaires et récits fantastiques de la Chine ancienne*, Garnier-Flammarion, 1998, p. 55.

[275] La ville de Handan se trouve dans la province du Hebei, dans le nord de la Chine.

[276] Voir cahier iconographique, figure 43.

pour Kazan qui perd tout à la fin de sa vie, même sa renommée de peintre. Elle participe aussi selon Dennis Washburn[277] au procédé de mise en abyme du roman. Sensei s'identifie à Kazan (un autre K.), son double artistique, comme au général Nogi, son double historique. À leur instar, il est confronté à l'impossibilité de lier l'idéal à la réalité, à part dans la mort.

Nous classons dans le tableau de la page suivante les principaux éléments de couleurs ou de lumière que nous avons sélectionnés, en suivant l'ordre chronologique des événements, inverse à celui du roman, que nous avons rétabli dans l'analyse. Nous souhaitons ainsi mettre en évidence le parallélisme établi entre la troisième et la deuxième section. Il nous semble que le traitement des valeurs (rouge, blanc et noir) dans ces deux parties sont des effets parfaitement calculés de la narration pour converger vers la mort, qui est la conclusion du roman. Nous faisons ressortir en rouge les éléments liés au rouge et à ses dérivés (orange, marron), ainsi qu'à la peinture, la tache ou la salissure. Nous indiquons en bleu les expressions qui connotent la couleur bleue ou la lumière, et en vert, celles qui renvoient à la nature. Enfin, nous laissons en noir les éléments monochromes ou les expressions qui suggèrent l'obscurité, afin de « visualiser » les effets de contraste produits par les éléments descriptifs.

Dans *Kokoro*, Sôseki condense des valeurs sémantiques et les engage dans des rapports analogiques ou contrastifs pour composer un triptyque d'une grande cohérence. Les trois sections du roman sont unifiées par des répétitions thématiques autour de deux polarités. L'intensité et le mouvement de la vie sont figurés par une chaîne d'images qui lie le sang, l'eau et la végétation. Cependant, c'est la mort et ses symboles, la pierre et l'obscurité, qui triomphent à la fin des deux récits. La répétition en soi n'est pas une figure visuelle, mais sont évoquées des formes (lignes parallèles, triangle) et des couleurs primaires (rouge, blanc, noir) qui concourent à une synthèse des valeurs « positives » et « négatives » en conflit dans le récit. Ces séries géométriques et chromatiques engendrent l'architecture du récit, selon une logique métaphorique qui donne l'impression que tout « circule » dans le récit. Nous allons interroger la généralisation de cette réflexivité dans le troisième roman étudié ici.

[277] Cf. Dennis Washburn, « Shinen ni okarete : *Kôryô issu zu* to Sensei no tegami », dans Angela Yiu (dir.), *Sekai kara yomu Sôseki Kokoro*, *op. cit.*, p. 66-77.

9. La distribution des termes de couleurs dans *Kokoro*

Partie 3 « Sensei et le testament » rouleau peint 絵巻物のやう, couleur du sang 血の色, ombre noire de la vie humaine 暗い人世の影, obscurité morale 倫理的に暗い, moi sali de poussières 塵に汚れた後の私, éclaboussures de boue 飛泥, cèdres marrons dépouillés de leur verdure 蒼味を失つた杉の茶褐色, blanc pur 純白 et goutte d'encre 一雫の印気, l'oreiller de Kantan 邯鄲枕
Partie 1 « Sensei et moi » **à la plage :** mer bleue 蒼い海, ciel bleu 青空, forte lumière du soleil 強い太陽の光, violentes couleurs 痛烈な色, têtes noires 黒い頭 , peau blanche 白い皮膚 **au cimetière :** grand ginkgo 大きな銀杏, feuilles d'or 金色の落葉, ombre noire 黒い影, nuage sombre 暗そうな雲, tombée du jour 暮れ方, lampes pas encore allumées まだ灯の点くか点かない **au parc :** branches noirâtres des citronniers 枳殻の黒ずんだ枝, grande nature au vert renouveau 青く蘇生ろうとする大きな自然, couleurs des feuilles nouvelles 若葉の色, feuilles d'un marron luisant つや／＼しい茶褐色の葉, terre rouge 赤土, azalées en fleurs de flamme 躑躅が燃えるやうに咲き, couleur du ciel qui perdait peu à peu sa lumière 次第に光を失つて来た空の色, feuilles d'un vert pâle qui prenaient des teintes plus sombres 段々暗くなつて行く軽い緑の若葉 **chez Sensei :** fleurs de camélias d'un rouge lourd 重そうな赤い強い色の椿の花, nappe blanche 真白なリンネル, lumière soudain éteinte ふつと消えた電燈, nuit noire 夜陰, osmanthe 木犀
Partie 2 « Mes parents et moi » crêpe noire 黒いひらひら, mousseline blanche 白いめりんす, rond rouge du soleil levant 赤い日の丸, s'éteindre comme une lampe 一点の燈火の如くに消える, zones claires et zones obscures 暗い所と明るい所, comme un fil blanc ourlant les ténèbres 闇を縫う白い糸のやうに

3) LA MÉTAPHORE DANS *LES HERBES DU CHEMIN*

Publié comme à l'accoutumée dans le journal *Asahi* du 3 juin au 14 septembre 1915, *Les Herbes du chemin* (*Michikusa*[278]『道草』) est le dernier roman achevé de Sôseki. Dans cette « autobiographie fictive » (*jiden shôsetsu* 自伝小説[279]), l'auteur réfléchit sur les connexions ténues, mais persistantes, entre son enfance délaissée[280] et la période houleuse de son mariage qui suit son retour d'Angleterre.

Les Herbes du chemin ne fait cependant pas partie des nombreux « romans personnels » (*shishôsetsu* 私小説) publiés au Japon dans les années 1910.[281] C'est un double fictionnel de Sôseki qui ressasse les blessures de son enfance afin de comprendre sa vie d'adulte misérable. Certes, les similitudes entre le personnage et l'écrivain sont multiples : Kenzô est de retour au Japon après un long séjour à l'étranger ; ce professeur d'université doit soutenir financièrement l'ensemble de sa famille ; il s'entend mal avec son épouse qui quitte la maison avec leurs deux filles ; et, coup de grâce, ses parents adoptifs réapparaissent dans sa vie pour lui réclamer de l'argent. Mais la distance entre l'auteur et le héros est maintenue par des techniques d'expression telles que l'association d'images et la représentation indirecte, la narration à la troisième personne alternant les points de vue de Kenzô et de son épouse, quand le narrateur omniscient ne formule pas son propre jugement[282]. Le but du roman

[278] L'expression *Michikusa*「道草を食う」(« manger les herbes du chemin ») désigne la tendance des chevaux à dévier de la route pour brouter. Elle signifie de façon métaphorique une digression ou quelque chose de trivial. Le titre pourrait renvoyer à la genèse de l'écrivain qui trouve le temps de rédiger son premier manuscrit en déviant du parcours académique. L'image de la mauvaise herbe abandonnée au bord du chemin pourrait aussi représenter l'enfance délaissée de l'auteur. Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten*, *op. cit.*, p. 649-651.

[279] Cf. Ishihara Chiaki, *Sôseki wa dô yomarete kita ka*, Shinchôsa, 2010, p. 333. Ce n'est pas la première fois que Sôseki incorpore des éléments de sa vie privée dans son œuvre. Nous avons précédemment évoqué les récits de la vie à Londres (*Lettres de Londres* et *Petits contes de printemps*) et l'un des premiers romans, *Botchan* (1906), dans lequel l'auteur s'inspire de ses années d'enseignement en province. Notons aussi qu'au début de l'année 1915, il revient déjà sur son enfance dans *À travers la vitre* (*Garasudo no naka*『硝子戸の中』), mais le ton est très différent de celui des *Herbes du chemin*. Dans le style de l'essai au fil du pinceau, l'auteur se présente comme un sage détaché qui s'assied à son bureau et couche ses souvenirs sur le papier en regardant le jardin par sa véranda.

[280] Voir *infra* la biographie p. 307.

[281] Selon Terada Tôru, Sôseki est, avec Kôda Rohan et Izumi Kyôka, l'un des seuls auteurs japonais du début du XX^e^ siècle à ne pas avoir écrit de roman personnel. Cité par Edward Fowler dans *The Rhetoric of Confession: Shishôsetsu in Early twentieth-century Japanese Fiction*, Berkeley: University of California Press, 1988, p. 16. Nous avons déjà évoqué le roman personnel dans le chapitre 2, p. 111.

[282] Le narrateur critique ainsi Kenzô par exemple : « Il lui faudrait encore beaucoup de temps avant que ne lui apparaisse le vrai chemin à prendre, inaccessible par la seule puissance de l'argent. » TSZ X, 57.「金の力で支配出来ない真に偉大なものが彼の眼に這入って来るにはまだ大分間があつた。」

personnel étant, plus que la fidélité aux faits réels, la fusion des instances énonciatives entre auteur et narrateur (ou personnage principal, en fonction du pacte de lecture)[283], *Les Herbes du chemin* n'entre pas dans ce genre de texte autobiographique.

Au début du roman, Kenzô est de retour d'un voyage à l'étranger. Il tente de retrouver ses habitudes dans le quartier de Tôkyô où il s'est installé avec sa famille. Un jour de pluie, il fait la rencontre inattendue d'un homme sans chapeau qui lui lance un regard insistant. Il reconnaît Shimada, le père adoptif qui l'a élevé entre trois et sept ans, mais qu'il n'a pas revu depuis quinze ans. Avec l'apparition de ce « fantôme du passé » (*kako no yûrei* 過去の幽霊), ses souvenirs remontent à la surface et menacent l'équilibre précaire de son ménage. Rejeté dans l'enfance, Kenzô est devenu par un étrange coup du sort le chef de famille et doit soutenir ses proches qui ont moins bien réussi : O-Sumi, son épouse revêche et O-Natsu, sa sœur malade ; son beau-frère Hida et son frère aîné Chôtarô, deux médiocres employés de bureau ; ainsi que ses beaux-parents et ses parents adoptifs, tombés dans la pauvreté. Tous tentent de conjurer leur déclin par le vol et la manipulation, amenant Kenzô au triste constat : « tout le monde veut de l'argent. Rien d'autre, il n'y a que ça.[284] » (136)[285] Alors que l'année touche à sa fin et que son épouse s'apprête à donner naissance, Kenzô essaie de s'évader du quotidien par l'écriture. Mais la progression du roman – rencontre avec le passé, remise en cause du présent, désir de changement et d'un autre futur – s'achève sur la promesse déçue d'un renouveau, car « ce qui est arrivé une fois nous poursuit sans fin. Simplement, la forme en est toujours différente, aussi personne ne s'en rend compte, pas plus les autres que soi-même.[286] » (246)

Ce récit sur le pouvoir de l'argent, l'absence de liberté et la grisaille du quotidien semble répondre aux critères du roman naturaliste.[287] La singularité de

---

[283] Voir notamment Irmela Hijiya-Kirschnereit, *Rituals of Self-Revelation: Shishôsetsu as Literary Genre and Socio-Cultural Phenomenon*, Cambridge: Harvard University Press, 1996, 373 p.

[284] TSZ X, 173.「みんな金が欲しいのだ。さうして金より外には何にも欲しくないのだ」

[285] Nous utilisons ici la traduction d'Élisabeth Suetsugu. Chaque citation en français est suivie d'un nombre qui renvoie au numéro de page de l'édition Picquier Poche de 1994. Nous apportons des modifications entre crochets quand elles nous semblent nécessaires. Voir *supra* l'avertissement, p. 5.

[286] TSZ X, 317.「一遍起つた事は何時迄も続くのさ。たゞ色々な形に変るから他にも自分にも解らなくなる丈の事さ」

[287] Abe Junko souligne que si l'on tient à qualifier *Les Herbes du chemin* de roman naturaliste, il faut préciser le sens de cette expression pour l'écrivain. Dans une conférence de 1911 intitulée « Éducation et littérature », Sôseki définit la littérature naturaliste comme une façon de dépeindre le quotidien tel qu'il est, « avec ses défauts, ses faiblesses, son endroit et son envers, non pas sur un seul et même plan, mais dans sa totalité pluridimensionnelle. » Cf. Abe Junko, « Se regarder avec lucidité dans *Les Herbes*

l'œuvre réside néanmoins dans le traitement du phénomène mémoriel, l'auteur mêlant dans une temporalité rêveuse les strates du présent à celles du souvenir. Selon Noami Mariko 野網摩利子[288], *Les Herbes du chemin* est une fiction philosophique inspirée des hypothèses sur l'inconscient et la durée[289] de William James et Henri Bergson. Ce dernier est implicitement cité dans le roman, quand Kenzô présente à l'un de ses étudiants « une nouvelle théorie sur la mémoire avancée par un savant français[290] » : un homme sur le point de se noyer ou de tomber d'une falaise voit défiler toute sa vie en un éclair. [291] L'ironie est que Kenzô est lui-même cet homme placé dans une situation désespérée au point de se rappeler d'un coup son passé. Si l'on en croit Kumakura Chiyuki 熊倉千之[292], le recours à la conception bergsonienne de la mémoire n'est pas anecdotique, mais commande la structure même du récit sans début, ni milieu, ni fin. Sôseki emploie en outre les analogies de prédilection de James et Bergson[293], comme le clair-obscur et la rotation, images de la conscience chez James, ou encore la division de l'esprit comme une maison, image du processus mémoriel chez Bergson. Mais c'est cette capacité littéraire à « figurer » le travail du souvenir et à ouvrir l'intériorité des personnages à la représentation qui nous intéresse, plus que les apartés savants sur le temps insérés par l'auteur.

Plusieurs critiques[294] ont déjà souligné que *Les Herbes du chemin* fait l'objet d'une élaboration poétique particulière. Dans les premières lignes du roman se trouvent

---

du chemin », dans Chantal Chen-Andro et Cécile Sakai (dir.), *Tours et détours*, Publications universitaires Denis-Diderot, 1998, p. 35-54.

[288] Cf. Noami Mariko, *Natsume Sôseki no jikan no sôshutsu*, *op. cit.*, p. 105-147.

[289] Comme on le sait, le philosophe Henri Bergson a développé une théorie fondée sur l'écoulement du temps et le mouvement de la vie. Il oppose ainsi le temps objectif, mesuré par l'horloge, au temps vécu ou durée qui est une dimension de la subjectivité. Ses théories sont introduites au Japon en 1910 et la quasi-totalité de son œuvre est traduite en japonais en 1915. Cf. TSZ X, « notes », p. 369.

[290] TSZ X, 136.「仏蘭西のある学者が唱へ出した記憶に関する新説」

[291] D'après Bergson, l'homme tend à vivre en se tournant vers le présent et le futur, grâce à ce que le philosophe appelle la « mémoire-habitude », qui reproduit mécaniquement certains épisodes du passé. Cependant un accident peut briser cet équilibre et faire surgir une deuxième catégorie d' « images-souvenirs » enfouies dans l'inconscient. Cf. Henri Bergson, *Matière et mémoire* [1896], Presses universitaires de France, 2012, p. 83-96.

[292] Cf. Kumakura Chiyuki, « Beruguson no jikan ron to denkiteki monogatari : *Michikus*a no jikan », dans *Sôseki no henshin*, *op. cit.*, p. 230-241.

[293] Dans *Choses dont je me souviens* (1910), Sôseki consacre une entrée à James et Bergson dont il admire les écritures figurées au point de prêter une beauté littéraire à leurs livres de philosophie : « Au regard de l'homme de lettres que je suis, la façon dont le philosophe s'appuie envers et contre tout sur des réalités concrètes pour se frayer un passage par le biais de l'analogie (類推 アナロジー) a suscité en moi d'un bout à l'autre un intérêt passionné. » Traduction d'Élisabeth Suetsugu dans Sôseki, *Choses dont je me souviens*, Picquier, 2005, p. 23. Cf. TSZ XII, 364.

[294] Voir notamment l'analyse de Tanaka Kunio, *Sôseki Michikusa no shigaku*, Kanrin shobô, 2019.

évoquées plusieurs couches de temps grâce aux figures du langage indirect. Ainsi, dans une suite de périphrases, Kenzô est de retour dans sa « ville natale » – Tôkyô – après un séjour en province puis dans « un pays lointain » – l'Angleterre – et il croise « une personne inattendue » – son père adoptif – qui lui évoque « la femme qui lui a envoyé cette longue lettre » – sa mère adoptive.[295] Quelques jours plus tard, « l'homme sans chapeau[296] » – son père adoptif – réapparaît dans « l'ombre de la colline du sanctuaire Nezu[297] », espace liminaire symbolique qui permet au passé de s'immiscer dans le présent. Dans les premiers épisodes, tout s'approche de façon oblique, par allusions et mauvais présages. Selon Tanaka Kunio[298] 田中邦夫, les figures de substitution et d'analogie qui trament le roman ne sont pas seulement l'expression des sentiments du héros, mais la manière dont se révèle son histoire intime, via le déplacement et la figuration, comme dans la logique du rêve.

Nous supposons pour notre part que la métaphore est un dispositif qui configure *Les Herbes du chemin* dans son ensemble. Dans les approches classiques, la métaphore est un transfert de sens qui se limite aux effets d'une combinatoire linguistique. [299] Pour clarifier le fonctionnement de la métaphore, Jacques Durrenmatt[300] propose de revenir à son origine grecque : *metaphorein*, de *meta* (au-delà) + *pherein* (porter). Le mouvement auquel fait référence l'étymologie indique que des attributs appartenant à un certain domaine vont être transportés dans un autre domaine. Nous n'envisageons pas ici la métaphore autrement que comme un rapprochement de deux éléments hétérogènes. Nous allons vérifier que cette figure cesse d'être un procédé de comparaison dans *Les Herbes du chemin* pour devenir un outil de compréhension de ce qui pourrait être un ordre caché. Nous suivons en cela la thèse de Jean Ricardou[301], selon lequel la métaphore peut devenir un principe

[295] TSZ X, 3-5.「故郷の土」「遠い国」「思い懸けない人」「この長い手紙を書いた女」

[296] Dans le roman, Shimada est désigné par une dizaine de périphrases différentes, Kenzô évitant à tout prix de le nommer pour conjurer le danger. Citons « cet homme qu'il n'avait pas vu depuis plus de vingt ans » (二十年余も会わない人), « cette personne » (其の人、此の人), « lui » (先方) et « l'autre » (相手).

[297] TSZ X, 6.「**帽子を被らない男**は突然又**根津権現の坂の蔭**から現はれて健三を脅やかした。」

[298] Cf. Tanaka Kunio, *Sôseki Michikusa no shigaku*, *op. cit.*, p. 24-33.

[299] « La métaphore proprement dite consiste en la substitution d'un terme impropre à un terme propre, emprunté à un autre domaine, substitution fondée sur une relation de ressemblance. » Cf. Vincent Nyckees, « Le sens figuré en langue et en discours : les sources linguistiques de l'énonciation métaphorique », dans *Regards sur la métaphore, entre Orient et Occident*, Picquier, 2008, p. 16.

[300] Cf. Jacques Durrenmatt, *La Métaphore*, Honoré Champion, 2002, p. 50.

[301] Cf. Jean Ricardou, « La métaphore d'un bout à l'autre », dans *Nouveaux problèmes du roman*, *op. cit.*, p. 91.

d'organisation du texte, en établissant des ressemblances ou des connexions entre des éléments éloignés qui s'éclaircissent mutuellement et créent une polysémie supplémentaire. En établissant une typologie des métaphores qui lient la réflexion, la projection et la mémoire, nous dégagerons le dispositif qui ordonne le récit selon deux modèles visuels implicites, le miroir[302] et la lanterne magique.

A) FIGURES DE LA RÉFLEXION

Au début du roman, le quotidien de Kenzô est borné par des descriptions topographiques et temporelles récurrentes : les expressions « comme toujours » (*itsumo dôri* 何時もの通り) ou « à l'heure habituelle » (*reikokuni* 例刻に) accompagnent ses trajets dans le quartier de l'université. Tout l'enjeu pour le personnage est de sortir de la répétition qui le transforme en « une machine qui ne souffre aucun changement[303] » pour entrer dans le temps de la réflexion. Il existe en français une proximité sémantique et phonétique entre « reflet », « réflexion » et « réfléchir ». On retrouve en japonais une proximité similaire entre les principaux sens du verbe *utsusu* : soit « déplacer ou transférer » (*utsusu* 移す), soit « refléter ou projeter » (*utsusu* 映す). [304] Nous allons examiner comment les procédés du reflet, du déplacement et de la projection sont réunis dans *Les Herbes du chemin* en dégageant une première série de figures liées au miroir.

LA MÉTAPHORE DU MIROIR

Le miroir n'apparaît pas en tant qu'objet, mais comme une métaphore structurelle dans *Les Herbes du chemin*. L'écrivain a sans cesse recours au procédé chinois « des vers parallèles » (*tsuiku* 対句[305]) pour juxtaposer les pensées de Kenzô et de son épouse dans des phrases paires ou des paragraphes symétriques. À chaque dispute, les époux se critiquent de façon simultanée et réciproque, comme dans ce

[302] Nous avons déjà traité l'efficacité de l'image spéculaire dans deux nouvelles de 1905 qui comportent des miroirs magiques, « Élégie » et « Le Bouclier chimérique ». Voir *supra*, chapitre 1, p. 51.
[303] TSZ X, 103.「変化を許さない器械のやう」
[304] Cf. Kitahara Yasuo (dir.), *Meikyô kokugo jiten*, *op. cit.*, p. 167-168.
[305] Sur l'influence de la poésie chinoise, voir notamment Nakamura Hiroshi, *Sôseki kanshi no sekai*, Daiichi shobô, 1983. Et Yamaguchi Tadayoshi, *Kanbunmyaku no Sôseki*, Kanrin shobô, 2018. Nous avons déjà analysé l'importance des parallélismes et des répétitions dans *Kokoro*, voir *supra*, p. 229.

passage : « tous deux se renvoyaient l'un l'autre les mêmes critiques. Et ils devinaient mutuellement [dans leurs comportements respectifs] les tourments cachés au fond de leur cœur. [306] » (154) Il nous semble qu'une forme de réflexion se développe ainsi de conscience à conscience, quand le manque d'empathie est suggéré par l'incapacité à se voir dans et par le regard de l'autre, en l'utilisant comme surface réflexive. Par exemple, O-Sumi veille Kenzô plusieurs jours quand il est malade. À son réveil, il ne peut lui avouer sa reconnaissance, alors il se détourne sans un mot : « rien ne se refléta de ses sentiments dans le cœur de sa femme.[307] » (27) Ici, la conscience de l'épouse est explicitement comparée à un miroir (*kokoro no kagami*[308]) qui renvoie à Kenzô une image peu flatteuse d'indifférence.

Si le cœur est un miroir qui peut accueillir les pensées de l'autre, le topos du regard, ouverture sur l'âme, est aussi amplifié jusqu'à devenir inquiétant. Le fait de ne plus pouvoir saisir le regard de sa femme quand elle dort alarme Kenzô[309], car il craint la rupture avec la conscience qui se produit durant le sommeil. Étrange aussi est cette relation de fascination qui rive au plafond les yeux grands ouverts d'O-Sumi lors de ses crises de nerfs, si bien qu'ils « donnaient l'impression de ne pas être reliés directement à l'âme, ils voyaient ce que les pupilles voyaient, sans but défini.[310] » (120) Dans le roman, les yeux figurent une menace latente, voilée. Le principal conflit visuel oppose Kenzô et son père adoptif qui échangent « des regards lourds de sens[311] » et devinent leurs sentiments mutuels à chaque fois que leurs yeux se croisent et se détournent.[312] Dès la première rencontre, Kenzô lit « à travers les prunelles troubles ce qui se passait dans le cœur de l'homme qui cherchait à se rapprocher de lui à la moindre faille.[313] » (9) Il est de nouveau frappé par ce « mauvais œil » lorsque son père adoptif allume une lampe sombre qui éclaire dans ses yeux « l'éclat mauvais de celui qui n'hésiterait pas à abuser de l'autre si l'occasion se présentait.[314] » (119) L'attitude de

[306] TSZ X, 197.「**二人は両方で**同じ非難の言葉を**御互**の上に投げかけ合つた。さうして**御互に**腹の中にある蟠まりを**御互**の素振から能く読んだ。」
[307] TSZ 10.「細君の胸には夫の心持が少しも映らなかつた。」
[308] TSZ X, 184.「彼女の持つた**心の鏡**に映る神経質な夫の影は、いつも度胸のない偏窟な男であつた。」
[309] TSZ X, 155.「自分の視線から隠された彼女の眼が却つて不安の種になつた。」
[310] TSZ X, 151.「彼女は**魂と直接に繋がつてゐないやうな眼**を一杯に開けて、漫然と瞳孔の向いた見当を眺めてゐた。」
[311] TSZ 274.「意味のある眼」
[312] TSZ X, 139.「彼は不図健三の眼を見た。さうして相手の腹を読んだ。」
[313] TSZ X, 6.「隙さへあれば彼に近付かうとする其人の心が曇よりした眸のうちにありありと読まれた。」
[314] TSZ X, 49.「其眼には矢つ張り何処かに隙があつたら彼の懐に潜り込まうといふ人の悪い厭な色か動いてゐた。」

Kenzô change à la fin du roman : le regard de Shimada qui l'avait tant effrayé ne l'impressionne plus, car « la colère et l'irritation dans son propre regard suffisent à repousser l'attaque.[315] » (216)

Omote 面 (« visage, surface »), *kokoro* 心 (« cœur »), *kage* 影 (« ombre, image »), *utsusu* 映す (« refléter »), *omou* 思う (« penser, réfléchir ») et *yomu* 読む (« lire ») sont des expressions récurrentes qui associent le regard, le miroir et l'intériorité à travers le roman. Outre les pensées et les perceptions des protagonistes rapportées en écho, l'ensemble du texte nous semble obéir à une symétrie qui simule un effet de miroir.[316] De même que Kenzô tente de « scinder sa vie en deux[317] » pour se distancier de son passé, le roman se compose de deux parties égales (épisodes 1 à 49 et 53 à 102) qui se répondent en s'élucidant. La narration est en effet marquée par la répétition qui donne son ordre au récit et entraîne une recherche de la cause de ces retours dans une seconde partie éclairante. Les premiers chapitres rappellent formellement les derniers, puis les épisodes se correspondent plus librement autour d'un centre déterminant.

Il y a en effet au cœur du roman (50-52) la crise d'hystérie d'O-Sumi qui sombre vivante dans l'au-delà. Son esprit s'absente et elle reste étendue, « l'air d'une morte », le monde extérieur se reflétant dans ses pupilles dilatées « comme une hallucination ».[318] Kenzô pose alors la question centrale de l'œuvre, qui lie de nouveau la réflexion et l'identité : « C'est moi ! tu ne me reconnais pas ?[319] » Terrifié, il « prie le ciel » (*ten ni inoru* 天に禱る). Le lendemain, à l'université, il s'absorbe à son tour dans la contemplation du plafond (*tenjô* 天井) qui devient une métaphore du ciel (*ten* 天) et souligne un état de rêverie fascinée qui est symptomatique des plongées de Kenzô dans le passé. Sôseki ne cesse de souligner l'ambivalence de ce saut onirique qui permet de rentrer en soi (Kenzô), mais qui peut aussi bien faire basculer dans le néant (O-Sumi). Nous interprétons donc cet épisode central comme une plongée dans l'intime qui s'établit en lisière du sommeil et de la mort, en dehors du temps.

---

[315] TSZ X, 278.「彼自身の眸から出る怒りと不快とは優にそれらの襲撃を跳ね返すに充分であつた。」

[316] Nous nous inspirons ici de l'étude de Kumakura Chiyuki qui montre que chaque détail du roman est connecté dans une structure en chiasme. Cf. Kumakura Chiyuki, *Sôseki no henshin*, *op. cit.*, p. 218-219.

[317] TSZ X, 114.「彼は自分の生命を両断しやうと試みた。」

[318] TSZ X, 165.「死を銜ふ人のやう」TSZ X, 238.「瞳孔が大きく開いてゐた。外界はたゞ**幻影のやうに**映るらしかつた。」

[319] TSZ X, 50.「己だよ。分るかい。」

Autour de cette séquence médiane s'articulent toutes sortes de symétries significatives. Sôseki a d'abord recours à une forme de circularité dans les apparitions des personnages. Le père adoptif de Kenzô est comparé à un « revenant » (*onryô* 怨霊) qui hante les vivants. Il le harcèle à plusieurs reprises, jusqu'à lui extorquer cent yens. Ainsi, les deux rencontres de l'incipit (1-2) sont suivies par deux entrevues dans la première partie (14-15 et 46-49) et de deux autres dans la seconde partie (53-54 et 88-89). Les visites de la mère adoptive, qui parvient à chaque fois à soutirer à Kenzô un billet de cinq yens, forment encore une série de répétitions parallèles. O-Tsune est mentionnée avec Shimada à deux reprises (2, 45) sur le mode de l'association d'idées, avant de se présenter à deux autres reprises (62-64 et 86-87), avant ou après son vieil ennemi. Les apparitions coordonnées de Shimada et O-Tsune sont les variations d'un même thème sombre dans la vie de Kenzô. Ce dernier est amené à établir « un parallèle entre le passé et le présent[320] » : les épisodes de la première section où il se rappelle les disputes entre ses parents adoptifs (38-44) font écho aux épisodes de la seconde section, où il revient sur l'échec de son propre mariage et les crises de son épouse qui le tourmentent « comme le balancement lent d'un bateau[321] » (53-56).

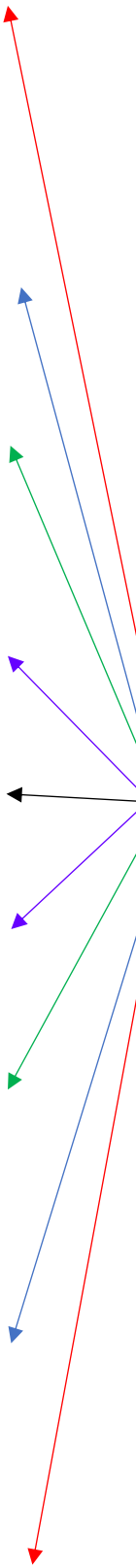
Ces variations rendent sensible le thème de la réflexion : chaque segment de la première partie dispose de son reflet inverse dans la seconde, les effets de symétrie donnant l'impression d'un dédoublement constant, comme si le présent se fendait par le milieu en deux parties jumelles et superposées. La trame narrative montre de manière ténue, fonctionnant plus particulièrement par allusions, les raisons de ces associations, si bien que l'œuvre agit comme un miroir à la fois introspectif et rétrospectif. L'esprit de système avec lequel cette métaphore est construite et continuée tout au long du roman peut être montré dans le tableau qui suit.

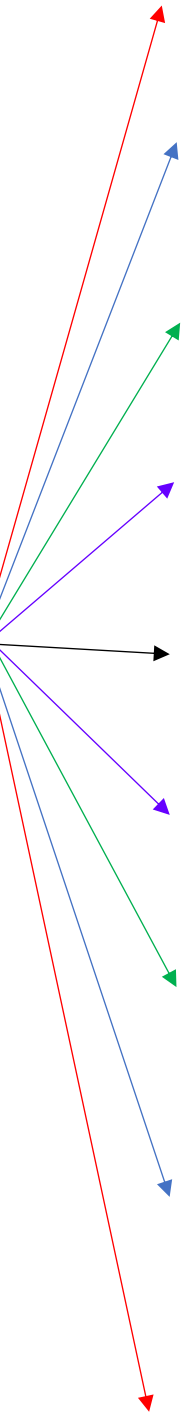
Nous avons dégagé les étapes narratives du roman en regroupant les épisodes, puis nous avons listé dans les parties grisées les expressions clés que nous analysons dans ces séquences. Nous avons réparti le tableau sur deux pages, afin de visualiser la disposition en chiasme des épisodes. Nous soulignons en gras le foyer central (50-52) du dispositif réflexif, puis nous indiquons par des flèches croisées les correspondances entre les éléments narratifs.

[320] TSZ X, 281.「彼は過去と現在との対照を見た。」
[321] TSZ X, 70.「船に乗つた時の鈍い動揺を彼の精神に与へる種となつた。」

10. Liste des séquences narratives et des expressions clés dans *Les Herbes du chemin*

1-2 retour d'Angleterre, printemps, deux rencontres inattendues avec Shimada (père adoptif)
pays lointain 遠い国, personne inattendue 思い懸けない人 (1) homme sans chapeau 帽子を被らない男, prunelles troubles 曇よりした眸, étrange pressentiment 変な予覚, femme qui a envoyé la longue lettre 長い手紙を書いた女, ressusciter le lointain passé 過去を遠くから呼び起す (2)
3-8 travail harassant, rencontre avec la sœur malade, O-Natsu, souvenirs d'enfance
vieille peinture 古い額, faisceaux lumineux de la mémoire 記憶の探照燈 (4) ombre ancienne de Kenzô 古い自分の影 (7) paysage d'il y a vingt ans 二十年前の光景 (8)
9-11 rythme de vie habituel, dispute avec l'épouse, maladie de Kenzô, lettre au sujet de Shimada
s'écouler doucement 時間は静かに流れる, comme toujours 何時もの通り, pouls 脈, montre 袂時計 (9) sentiments non reflétés 心持が映らない (10) ombre de l'homme nu-tête 帽子を被らない男の影 (11)
12-17 entretien avec un intermédiaire, plongée dans le passé, visite à l'improviste de Shimada
reflet clair des souvenirs dans l'esprit 記憶は鮮明に彼の心に映る, chapeau à fond plat 鍋底のような形をしたフェルト, illusionniste 手品師, lumière argentée des poissons 白金のやうな光 (15)
18-23 dispute avec l'épouse, heures supplémentaires effectuées sans réconciliation, souvenirs
son passé évanoui comme un rêve 夢のやうに消えた自分の昔, images détaillées comme à la loupe 眼鏡で見るやうな細かい絵 (19) perdre son temps libre 暇を潰す (21) ombre d'O-Nui 御縫の影 (23)
24-29 rencontre avec le beau-frère, Hida, et le frère, Chôtarô, au sujet de Shimada, souvenirs
comme le balancement lent d'un bateau 船に乗つた時の鈍い動揺 (24) enfant qu'on a tué soi-même 自分の殺した子供 (27) comme reporté en arrière 昔の我に帰つたやう (28) vie de prison 牢獄生活 (29)
30-37 grossesse d'O-Sumi, deux visites du frère qui emprunte un hakama pour un enterrement
boîte à couture 針箱 (30) certificats d'école 証書 (31) une ombre sans forme 形のない影のやう, comme une machine qui ne souffre aucun changement 変化を許さない 器械のやう (34) comme tiré en arrière 逆に引き戻されるやう (37)
38-45 plongée dans l'enfance, évocation d'O-Tsune (mère adoptive), réflexion sur la mémoire
scinder sa vie en deux 自分の生命を両断する, impasse 行き詰り, grande maison rectangulaire 大きな四角な家, reflet des carpes 緋鯉の影 (38) théâtre 芝居 (39) lanterne magique 写し絵 (40) cette femme その女の人, nouvelle théorie sur la mémoire 記憶に関する新説 (45)
46-49 deux visites successives de Shimada, cadeau et menaces
fantôme du passé 過去の幽霊, ombre de l'avenir 未来の影, fausse calligraphie 偽筆, poème regrets 白髪蒼顔万死余云々 (46) halo sombre de la lampe 暗い灯影, yeux troubles du vieillard 鈍い眼 (49)





50-52 crise de nerfs d’O-Sumi
plafond 天井, aiguille brillante enfilée sur fil rouge 赤い筋を引いた光る針, fusuma 襖, yeux comme s’ils n’étaient pas reliés à l’âme 魂と繋がつてゐないやうな眼, prier le ciel 天に禱る (50)
53-60 retour de Shimada, souvenir de la tentative de suicide de l’épouse
comme le son de la cloche s’évanouit 鈴の音が潜り込むやうに (53) plafond 天井, rasoir 髪剃, verre 硝子, comme dans un rêve 夢でも見てゐる人のやうに, comme une morte 死を銜う人のやうに (54)
61-66 mort d’O-Nui, belle-fille de Shimada, retour d’O-Tsune qui reçoit un billet de 5 yens
le miroir du cœur 心の鏡に映る影 (61) à la manière du cinématographe 活動写真のやうに (64)
67-70 grossesse d’O-Sumi, visite à la sœur stérile, tablette funéraire de son enfant mort-né
moi sauvage 野生的な自分 (67) se donner la mort peu à peu 成し崩しに自殺する(68) rizière verte autrefois 昔あつた青田, disparaître comme un rêve 夢のやうに悉く消え失せる, décliner 衰へる (69)
71-79 deux visites du beau-père qui emprunte le pardessus puis l’argent de Kenzô, souvenirs
rivés au cercle 円い輪の上を離れない (71) silhouette du beau-père 細君の父の姿 (72) comme le halo de la lune 月の暈のやうに (77) phénomène étrange 不思議な現象, paradoxe 不合理な事 (79)
80-85 accouchement d’O-Sumi, réflexion sur le cycle des morts et des naissances
lumière tranquille comme la mort 死のやうに静かな光, bloc sans forme définie 恰好の判然しない塊 (80) fil de la vie 命の綱, « le destin de l’homme ne se règle pas aisément » 人間の運命はなかなか片付かない (82) cheveux dans le peigne 長い髪の毛, sang perdu 失なわれた血潮, décliner 衰へる (85)
86-90 retour d’O-Tsune qui reçoit un billet de 5 yens, affrontement avec Shimada
leur passé comme un rêve 夢のやうな自分たちの過去 , regard lourd de sens 意味のある眼 (89)
91-93 souvenir du retour dans la famille, réflexion sur la parentalité et les lois de la nature
être humain 人間 ou chose 物品, parallèle entre le passé et le présent 過去と現在との対照 (91) tourner en rond autour du même cercle 同じ輪の上をぐるぐる廻る (92) phénomène naturel 自然の現象だ (93)
94-100 fin d’année, travail sans fin, retour de l’intermédiaire
travail de pénélope ペネロピーの仕事 (94) plume tordue ささくれた洋筆, canif 小刀 (95) encre rouge comme du sang 赤い印気が血のやうに (96) régler au plus vite 一刻も早く片付ける (97) montre en argent 銀側時計, « même si je le tuais, le ciel le ferait ressusciter » 己が殺しても天が復活させる (100)
101-102 début d’année, passage à l’écriture, dette réglée, mais « rien ne se règle en ce monde »
légère brume printanière 春に似た靄, boire son propre sang 自分の血を啜る, cri de bête sauvage 獣と同じやうな声, manuscrit changé en argent 書いたものを金に換える(101) ni fin d’année ni jour de l’an 暮も春もない, en apparence seulement tout est réglé 片付いたのは上部だけ (102)

UNE RÉFLEXIVITÉ GÉNÉRALISÉE

Nous avons dégagé la structure en miroir des *Herbes du chemin* dans le tableau précédant. Cette construction visuelle est renforcée par une série de motifs qui créent un réseau d'associations d'idées et d'analogies. L'imbrication entre argent et obligations familiales établit selon Edwin McClellan le principal jeu de symétries du roman.[322] Ainsi, les personnages masculins sont « enchaînés » par le passé et les dettes. Dans la première partie du roman (24-29), Kenzô reçoit la visite de son frère Chôtarô, un petit fonctionnaire qui en vingt-cinq ans n'a jamais été promu. Après un mariage d'amour, il a gaspillé tout son argent pour le traitement de sa fille tuberculeuse. Il se rend chaque jour au travail dans un vieux complet de Kenzô et emprunte son *hakama* pour des funérailles. Dans la seconde partie du roman (71-79), on apprend que le beau-père de Kenzô était autrefois propriétaire d'une grande demeure dans le style occidental et se pavanait en chapeau haut de forme. Après avoir dilapidé sa fortune dans un mauvais investissement, il doit utiliser le pardessus et l'argent de son gendre.

Mais il nous semble que la métaphore générale de la dépossession est plus riche encore. Deux exemples de filage d'un motif peuvent ici être confrontés en miroir. Le premier motif est la montre[323] qui associe le corps de Kenzô à une machine. Ainsi, au début du roman, le temps extérieur et le temps organique sont synchronisés : « le pouls qui battait contre son doigt se mêlait au bruit de la trotteuse de sa montre et se transmettait à son oreille avec un rythme désagréable.[324] » (26) L'objet scelle ici une analogie entre la circulation du sang, c'est-à-dire le rythme biologique, et l'écoulement du temps rationnel. La métaphore de l'instrument est encore explicitée lorsque Kenzô se rappelle que « ni son vrai père ni son père adoptif ne le considéraient comme un être humain. Il était plutôt une chose.[325] » (218) Le thème de l'adoption le réduit en effet à

[322] Cf. Edwin McClellan, « The Language of *Michikusa* », dans Takehisa Iijima et James Vardaman (dir.), *The World of Natsume Sôseki*, *op. cit.*, p. 234-267.
[323] Nous nous inspirons ici des travaux de Tiphaine Samoyault qui place le motif de la montre au centre d'un triangle formé par le corps, le temps et la machine dans les arts du XX^e^ siècle. « Comme intermédiaire du rapport au temps, elle fait doublement du temps une relation au corps : son apparence dissimule un réseau mécanique interne et non maîtrisé ; portée au poignet, elle rehausse cette apparence et redouble la structure extérieur/intérieur. Avec une montre, on porte à son poignet une image de soi, de la dualité du corps et du cœur que l'on règle et que l'on regarde. » Cf. Tiphaine Samoyault, *La Montre cassée*, Lagrasse : Verdier, 2004, p. 11.
[324] TSZ X, 27.「指頭に触れるピンピンいふ音が、秒を刻む袂時計の音と錯綜して、彼の耳に異様な節奏を伝へた。」
[325] TSZ X, 280.「実父から見ても養父から見ても、彼は人間ではなかつた。寧ろ物品であつた。」

l'état de propriété, au point qu'il doit acheter à Shimada sa liberté, sous la forme d'un papier attestant la fin de leurs liens familiaux. Mais ne peut pas rompre avec son épouse qui lui demande de gagner toujours plus d'argent, de sorte qu'il lui rétorque : « tu t'imagines sans doute qu'il suffit à quelqu'un de se rendre utile pour qu'il soit un être humain ?[326] » (219) Même quand l'envie prend Kenzô de se promener, il ne croise dans la rue que des hommes en costume qui vont et viennent en automates. On comprend mieux pourquoi « son attitude face au temps ressemblait à celle d'un avare vis-à-vis de son argent[327] », l'un et l'autre lui étant volés par son entourage. Cette expérience de la déception familiale est symbolisée par la montre en argent que le frère aîné de Kenzô lui avait léguée, mais que son beau-frère s'approprie à sa place.[328] Le thème du temps ne concerne donc pas que le retour du passé dans le présent. Kenzô cherche aussi à préserver un temps intime contre l'ordre social.

Le second motif développé en miroir est la couture. Kenzô est fasciné par les travaux de ravaudage de son épouse dont il ramasse les aiguilles brillantes et les fils rouges. Or, il compare son métier d'enseignant, réduit à l'interminable correction des copies, au travail de tissage de Pénélope.[329] Le parallèle est approfondi quand Kenzô reproche à O-Sumi de s'user les yeux à force de raccommoder à la lueur de la lampe, alors qu'il se réfugie aussi dans l'écriture tard dans la nuit.[330] Nous interprétons les travaux d'aiguille comme une métaphore de la création. Les morceaux d'étoffe rouge et la boîte à couture à côté de son épouse endormie révèlent d'ailleurs à Kenzô, par association d'idées, sa nouvelle grossesse.[331] L'analogie est soulignée quand il utilise l'expression « le fil de la vie[332] » en imaginant la croissance du bébé. L'enfantement de la femme et la naissance de l'écrivain à la fin du roman sont présentés en parallèle comme le fruit d'un même processus de gestation qui permet à l'une et à l'autre de se consoler d'un mariage malheureux. Cependant, l'image de la couture est aussi rapportée à la mort dans deux scènes en miroir (50 et 54) qui dévoilent la tentative de suicide d'O-Sumi :

---

[326] TSZ X, 282.「御前は役に立ちさへすれば、人間はそれで好いと思つてゐるんだらう。」
[327] TSZ X, 9.「自分の時間に対する態度が、恰も守銭奴のそれに似通つてゐる」
[328] TSZ X, 309.
[329] TSZ X, 289.「**ペネロピーの仕事**といふ英語の俚諺が何遍となく彼の口に上つた。」
[330] TSZ X, 258.
[331] TSZ X, 88.
[332] TSZ X, 252.「中途で**命の綱**が切れない限り何時か来るに相違なかつた。」

« Kenzô remarqua sur le tatami quelque chose de brillant avec un fil rouge. Les sourcils froncés, il ramassa l'aiguille que la servante avait laissée tomber. Il resta songeur, l'aiguille à la main. Finalement, il la planta [d'un coup sec] dans le *fusuma* et se tourna à nouveau vers sa femme. Son regard avait quitté le plafond. Mais il était difficile de déterminer où il s'était posé.[333] » (120)

« Une nuit, Kenzô vit sa femme qui fixait le plafond, les yeux grands ouverts. Elle tenait à la main un rasoir qu'il avait rapporté d'Europe. La lame était sortie du manche d'ébonite, mais elle n'était pas droite. L'éclat froid du métal ne le frappa pas. Pourtant, il eut un sursaut. Il se dressa à moitié hors des couvertures et arracha le rasoir des mains de sa femme. […] Il lança la lame qui brisa la paroi de verre [enchâssée dans le *shôji*]. Sa femme ne dit rien, l'air ahuri, comme dans un rêve.[334] » (129)

La concordance des épisodes suggère un déplacement propre à la métaphore : le verre se change en papier, l'aiguille remplace le rasoir et le fil rouge figure le sang. Or, la couture est comparée aux tâches répétitives de l'enseignement de Kenzô qui a l'impression « de se donner la mort petit à petit, sans rien dire.[335] » (162)

La métaphore du sacrifice, qui lie la vie et l'ouvrage, se déploie pleinement à la fin du roman à travers deux autres images en miroir. D'une part, O-Sumi découvre après son accouchement qu'elle perd ses cheveux avec un sentiment mitigé de fierté et d'angoisse : « ces cheveux tombés étaient plus importants pour elle que le sang qu'elle avait perdu.[336] » (202) Les fils de la chevelure sont d'autres « fils de la vie » qui préfigurent le déclin. D'autre part, quand Kenzô dépense toute son énergie dans son travail, il a de l'encre rouge sur les doigts qui imbibe le papier « comme du sang[337] ». Or, il se souvient qu'enfant, il s'était ouvert un doigt avec un canif de son écritoire. Le stylo de Kenzô est ainsi associé, de même que l'aiguille d'O-Sumi, à une lame. L'analogie se poursuit dans les derniers épisodes, quand le héros profite de quelques jours de congés au Nouvel An pour se lancer dans l'écriture avec une ardeur

[333] TSZ X, 151.「後には**赤い筋を引いた光るもの**が畳の上に残つた。彼は眉を顰めながら下女の振り落して行つた**針**を取り上げた。**彼は黙つて手に持つたまゝ、しばらく考へてゐた。**彼は仕舞に**其針をぷつりと襖に立てた**。さうして又細君の方へ向き直つた。細君の**眼はもう天井を離れてゐた**。然し判然何処を見てゐるとも思へなかつた。」

[334] TSZ X, 164.「或晩彼は不図眼を覚まして、大きな眼を開いて**天井を見詰てゐる**細君を見た。**彼女の手には彼が西洋から持つて帰つた髪剃があつた。**彼女が黒檀の鞘に折り込まれたその刃を真直に立てずに、たゞ黒い柄だけを握つてゐたので、寒い光は彼の視覚を襲わずに済んだ。それでも彼はぎょつとした。半身を床の上に起して、いきなり細君の手から髪剃を拐ぎ取った。（省略）**彼は髪剃を投げた。髪剃は障子に嵌め込んだ硝子に中つて其一部分を摧いて向ふ側の縁に落ちた**。細君は茫然として夢でも見てゐる人のやうに一口も物を云はなかつた。」

[335] TSZ X, 208.「黙つて成し崩しに自殺する」

[336] TSZ X, 260.「その抜毛が彼女には失なわれた血潮よりも却つて大切らしく見えた。」

[337] TSZ X, 298.「赤い印気が**血のやうに**半紙の上に滲んだ。」

désespérée. L'image du vampirisme est employée : « Il avait soif de sang. Comme il ne pouvait tuer personne, il étanchait cette soif en aspirant son propre sang.[338] » (242) Kenzô remarque que son éducation moderne n'a pas changé son « moi sauvage[339] » qui triomphe quand il pousse « un cri de bête[340] » au moment de poser le point final.

Les images de la montre (vol du temps), de la couture (ouvrage sans fin) et du sang (vie sacrifiée) sont étroitement corrélées dans le récit qui semble tourner autour d'un axe de rotation associant la perte à la régénération. Le retour du père adoptif et l'arrivée du bébé (autrement dit, l'étau du passé et du futur) sont deux événements « limites » qui obligent Kenzô à envisager sa propre mort biologique. Celui-ci lit dans une revue étrangère une enquête qui prouve que lorsque la moyenne des naissances augmente, celle des décès suit la même tendance : « En somme, il faut que quelqu'un meure pour qu'un autre puisse prendre sa place. Cette pensée était aussi vague qu'une idée entrevue dans un rêve. Elle n'était qu'une abstraction.[341] » (213) Pourtant, après son accouchement, son épouse est forcée d'admettre que « celui qui a donné la vie doit connaître le déclin en contrepartie.[342] » (202) La frontière entre les deux pôles de l'existence semble s'abolir dans la scène de naissance macabre. Kenzô, en l'absence de la sage-femme, doit recueillir le bébé comparé à un morceau de chair molle.

> « Kenzô renonça à éclairer davantage, avec le sentiment qu'il verrait ce qu'un homme ne doit pas découvrir. Et il tâtonna dans l'obscurité. Tout de suite, sa main droite éprouva une sensation étrange au contact de quelque chose de gélatineux qu'il ne lui avait encore jamais été donné de toucher, dont il n'avait jamais fait l'expérience. La chose n'avait pas de forme définie, c'était un bloc sans consistance.[343] » (191)

La masse indistincte du bébé pourrait figurer la substance vivante de l'enfance qui tremblote dans les limbes. L'accouchement serait alors une métaphore du passage du manifeste au latent, la structure miroir organisant une régression vers l'origine, le

---

[338] TSZ X, 312.「彼は血に餓えた。しかも他を屠る事が出来ないので已むを得ず自分の血を啜つて満足した。」
[339] TSZ X, 204.「今の彼は其教育の力で何うする事も出来ない**野生的な自分**の存在を明らかに認めた。」
[340] TSZ X, 313.「彼は**獣と同じやうな声**を揚げた。」
[341] TSZ X, 274.「つまり身代りに誰かが死ななければならないのだ。彼の観念は夢のやうにぼんやりしてゐた。詩として彼の頭をぼうつと侵す丈であつた。」
[342] TSZ X, 260.「新らしく生きたものを拵え上げた自分は、其償ひとして衰へて行かなければならない」
[343] TSZ X, 245.「けれども洋燈を移して其所を輝すのは、**男子の見るべからざるものを強ひて見るやうな心持がして**気が引けた。彼は已むを得ず暗中に摸索した。彼の右手は忽ち一種異様の触覚をもつて、今迄経験した事のない或物に触れた。**さうして輪廓からいつても恰好の判然しない何かの塊に過ぎなかつた。**」

passé et le refoulé. Ce retournement temporel est posé dans une scène de la première moitié du roman. Quand Shimada demande à Kenzô de reprendre son ancien nom, son frère Chô se moque de lui en employant une image paradoxale : « revenir là-dessus maintenant serait comme aller au temple pour demander qu'on rende la vie à l'enfant qu'on a tué soi-même.[344] » (66) Et pourtant, la vivacité des émotions de Kenzô prouve qu'il suffit d'une étincelle pour raviver le passé dans toute son intensité. Il utilise la même image que son frère quand il s'emporte contre son épouse :

> « Je peux te paraître rancunier ou peu viril, mais un fait est un fait ! Même si on tire un trait sur le fait, on ne peut détruire le sentiment. Le sentiment que j'ai éprouvé alors reste vivant. Il vit et agit quelque part. Même si je le tuais, le ciel le ferait ressusciter ! On n'y peut rien ![345] » (240)

La fin du roman suggère qu'il est impossible de se soustraire à un cycle inachevé. Certes, les ombres qui ont troublé les personnages dans la première partie se dissipent dans la seconde au même rythme qu'elles sont apparues. Kenzô et O-Sumi font comme si de rien n'était et reprennent leurs mauvaises habitudes. D'où leur impression de tourner en rond : « ils étaient rivés au cercle, sans pouvoir s'en détacher.[346] » (169) De même, Kenzô pressent qu'il n'en a pas fini avec Shimada et qu'il est condamné à réitérer sans fin une réconciliation manquée avec sa famille et son passé. Il accepte que les choses ne fassent que prendre forme en apparence, tandis que le chaos véritable est finalement refoulé dans les profondeurs de la conscience.

Ce sentiment d'immuabilité est renforcé par la disposition en chiasme du roman qui repose sur la circulation analogique de tous les éléments narratifs. Ainsi, Sôseki retient du miroir, un objet visuel, ses propriétés esthétiques qu'il imite en introduisant une forme de réflexivité dans l'ensemble de la narration. Nous allons ensuite montrer comment le modèle de la projection d'image est poétiquement restitué dans l'écriture.

---

[344] TSZ X, 80.「今時分そんな事を持ち出すのは、**丸で自分の殺した子供を、もう一返生かして呉れつて、御寺様へ頼みに行くやう**なものだから御止しなさいつて。」Cette image fait écho au troisième des *Dix rêves* (1908), dans lequel un homme porte sur son dos un enfant aveugle, lourd comme une pierre, métaphore du poids du meurtre qu'il a commis dans une vie antérieure.

[345] TSZ X, 311.「執念深からうが、男らしくなからうが、事実は事実だよ。よし事実に棒を引いたつて、感情を打ち殺す訳には行かないからね。其時の感情はまだ生きてゐるんだ。生きて今でも何処かで働いてゐるんだ。**己が殺しても天が復活させる**から何にもならない」

[346] TSZ X, 216.「二人は円い輪の上を離れる訳に行かなかつた。」

B) FIGURES DE LA PROJECTION

Alors que la narration principale est composée de scènes dialoguées, les notations sensorielles se multiplient avec les réminiscences de l'enfance. Cette écriture poétique suggère que le personnage entretient un rapport plus intense avec les images de son esprit qu'avec la réalité. Mais comment sont figurées ces visions imaginaires ?

LES OMBRES

Le mot *kage* apparaît plus d'une vingtaine de fois dans *Les Herbes du chemin*. Associé au miroir et à la psyché dès les premiers récits[347], il signifie « ombre », « reflet » ou « illusion », et peut évoquer à la fois la clarté et l'obscurité.[348] Nous distinguons trois emplois principaux de ce terme dans le roman. Il désigne d'abord les ombres découpées par le soleil (*hikage* 日影), le halo de la lampe (*hokage* 灯影) ou le rayon d'une lanterne magique (*utsushi-e* 写し絵). Puis il renvoie par métaphore à ce qui reste imprimé dans l'œil ou l'esprit lorsque la chose a disparu, et donc au reflet affaibli de ce qui a été. Ainsi, « l'ombre » (*kage*) de Shimada apparaît dans la conscience de Kenzô comme l'empreinte d'un traumatisme. Ce dernier aperçoit « sa propre ombre ancienne », quand il ne redoute pas d'être réduit à « une ombre sans forme »[349], synonyme de dépersonnalisation. Il est suggéré dans le roman que les êtres humains peuvent devenir des « ombres », parce que la société les emprisonne dans des formes figées ou bien parce qu'ils en sont exclus.

Enfin, le terme *kage* renvoie aux images d'un miroir (ou « images d'images »). Les premières ombres dont se souvient Kenzô sont des reflets sur l'eau. Shimada l'emmenait souvent dans son enfance en bateau pour une partie de pêche miraculeuse. Le petit Kenzô était fasciné par le « reflet des carpes » (*higoi no kage*) qui « allumaient une lumière argentée dans ses yeux d'enfant[350] ». Un jour, il tente d'attraper l'un de ces « mirages qui teintaient de rouge[351] » le fond boueux d'un étang.

---

[347] Dans « Élégie », Sôseki emploie le mot *kage* pour désigner les images virtuelles produites par un miroir magique, par opposition aux images réelles. Dans « Le Bouclier chimérique », « l'ombre » (*kage*) de William est son souhait qui a pris corps en se détachant de la surface du miroir. Voir chapitre 1, p. 71.
[348] Cf. Kitahara Yasuo (dir.), *Meikyô kokugo jiten, op. cit.*, p. 313.
[349] TSZ X, 21.「古い自分の**影**」TSZ X, 102.「形のない**影**」
[350] TSZ X, 15.「小さな彼の眼に白金のやうな光を与へた。」
[351] TSZ X, 116.「濁つた水の底を**幻影の様に赤くする**其魚を健三は是非捕りたいと思つた。」

Mais le poisson mord si fort à l'appât qu'il est entraîné en avant et lâche sa canne à pêche. Le lendemain, il est saisi de frayeur quand il découvre la carpe morte flottant sur l'eau. Ce poisson est une possible métaphore du père adoptif : l'épouse de Kenzô lui conseille de ne pas le laisser approcher, car il n'y aura ensuite plus moyen de lui faire lâcher prise. Il nous semble que la métaphore représente plus largement le retour du passé sous forme d'images virtuelles, Sôseki employant également les mots *maboroshi* 幻影 (« mirage, illusion ») et *imeji* 影像[352] (« représentation mentale »). L'étang, qui fait scintiller le reflet tout en laissant voir le fond trouble, pourrait ainsi figurer l'inconscient. Les poissons insaisissables évoqueraient alors les images de la pensée : ils « affleurent à la surface de l'eau », de même que les souvenirs « flottent puis sombrent dans l'esprit de Kenzô ».[353]

Synonymes de rêve, d'inconscient ou d'introspection, les ombres sont donc un véritable opérateur métaphorique dans *Les Herbes du chemin*. Leur apparition est inaugurale (l'ombre du père adoptif dans l'ombre de la colline[354]), puis elles s'enchaînent dans une sorte de parcours d'éveil et de retour sur soi qui permet à Kenzô d'envisager son existence de façon synthétique. Ainsi, l'ombre perpétuelle de Shimada unifie la temporalité, car elle offre en miroir au personnage l'image de ce qu'il a été ou de ce qu'il pourrait être :

> « Le vieillard qui apparut à Kenzô était vraiment un fantôme du passé. Mais c'était aussi un être du présent, en même temps qu'une ombre diffuse de l'avenir. Jusqu'où cette ombre le poursuivrait-elle ?[355] » (109)

Nous supposons que Sôseki joue dans *Les Herbes du chemin* sur la richesse sémantique du mot *kage* (« image virtuelle[356] »), en articulant le regard et l'imagination. La métaphore « les yeux de l'imagination » (*sôzô no me*) revient d'ailleurs deux fois dans le roman : par exemple, le personnage évoque « [avec les yeux de l'imagination] la maison de Shimada, telle qu'il l'avait vue quand il était

---

[352] Dans *Kokoro*, *Les Herbes du chemin* et *Clair-obscur*, Sôseki transcrit le mot anglais *image* en associant aux deux caractères 影像 les lectures *imeji* イメジ ou *imiji* イミヂ. Cf. TSZ X, « notes », 368.

[353] TSZ X, 116.「水面に浮いてゐる」TSZ X, 85.「彼の頭には浮いたり沈んだりした」

[354] TSZ X, 6.「帽子を被らない男は突然又根津権現の坂の蔭から現はれて健三を脅やかした。」

[355] TSZ X, 137.「其時健三の眼に映じた此老人は正しく**過去の幽霊**であつた。また**現在の人間**でもあつた。それから**薄暗い未来の影**にも相違なかつた。何処迄此影が己の身体に付いて回るだらう。」

[356] Nous proposons cette traduction, dans la mesure où les diverses images désignées par le mot *kage* – qu'elles soient des illusions de la perception ou des produits de l'imagination – n'ont pas d'existence matérielle, tout comme des reflets dans un miroir.

enfant.[357] » (22) Il est possible d'associer cette métaphore aux images poétiques déjà étudiées qui font du cœur ou des pupilles des surfaces réfléchissantes, comme dans ce passage tiré du début du roman :

> « Bien que fragmentaires, tous ses souvenirs [se reflétaient dans son cœur avec un éclat vif] et dans chacun d'eux le vieillard était présent sans qu'il soit possible de l'effacer. Plus il rassemblait les fragments, [plus il avait l'impression] qu'ils étaient inépuisables et dans chacun d'eux il découvrait gravée la silhouette de l'homme sans chapeau. Cette découverte le fit souffrir.[358] » (39)

Les scènes du passé se manifestent ici sous forme de reflets colorés dans l'esprit du personnage, à nouveau comparé à un miroir. Les souvenirs se déploient dans un flot lumineux, de sorte que la figure du père apparaît en négatif, telle une ombre portée dans le flux de la mémoire, assimilé au faisceau d'une lampe. L'auteur semble établir une analogie entre les visions intérieures de Kenzô et les procédés de la « projection », au sens large que lui donne par exemple la spécialiste du cinéma Dominique Païni[359]. Nous allons vérifier cette hypothèse en analysant ici comment se déploie structurellement cette métaphore avec les séquences liées à l'enfance.

LA LUMIÈRE ET LA LOUPE

La mémoire involontaire engendre d'abord des scènes fragmentaires assemblées par des analogies sensibles entre le passé et le présent. Par un processus de description analytique, la narration glisse des objets matériels à la réalité profonde du sujet. Ce déplacement vers la cognition est suggéré par les multiples couvre-chefs évoqués au fil du texte. Shimada est souvent désigné par la périphrase « l'homme sans chapeau[360] », alors que Kenzô ne sort pas sans son chapeau melon (*yamatakabô* 山高帽). On sait qu'à partir de la seconde moitié de l'ère Meiji, les hommes des classes

[357] TSZ X, 23.「彼はたゞ**想像の眼**で、子供の時分見た其人の家と、其家の周囲とを、心のうちに思ひ浮べた。」
[358] TSZ X, 45.「凡てそれらの記憶は、断片的な割に**鮮明に彼の心に映る**もの許であつた。さうして断片的ではあるが、どれもこれも決して其人と引き離す事は出来なかつた。零砕の事実を手繰り寄せれば寄せる程、種が無尽蔵にあるやうに見えた時、又其無尽蔵にある種の各自のうちには必ず**帽子を披らない男の姿が織り込まれてゐる**といふ事を発見した時、彼は苦しんだ。」
[359] « J'appelle projection le phénomène lumineux du transport d'une image d'un lieu à un autre, en tant que tel, la nature de l'image ainsi réalisée, les conséquences imaginaires et fictionnelles de cette expérience très ancienne de physique que l'on disait jadis amusante. » Cf. Dominique Païni, *Projections, les transports de l'image*, Hazan, 1998, p. 11.
[360] TSZ X, 5.「帽子を被らない男」

moyennes ou supérieures dans les villes avaient adopté différents chapeaux de style occidental, symboles d'éducation et de statut social.[361] Shimada est ainsi présenté d'emblée comme quelqu'un qui ne s'embarrasse pas des codes de politesse. Mais il nous semble que les chapeaux sont aussi des images métonymiques de la tête et de l'intelligence. Si Shimada éveille la méfiance et la peur de Kenzô, c'est parce qu'il surgit telle une ombre sans chapeau, c'est-à-dire un corps privé d'âme. La métonymie est filée quand Kenzô se souvient du chapeau en feutre de son enfance qu'un illusionniste avait emprunté pour passer un doigt au travers.[362] Ce geste peut être interprété comme le fait de percer l'esprit et la surface des apparences.

Les objets ou les paysages déclenchent souvent le mécanisme d'images en chaîne. Ainsi, une peinture ancienne affichée chez sa sœur évoque à Kenzô une suite de disputes, de promesses non tenues et de ressentiments.[363] Puis un vieux certificat d'école jauni par le temps lui rappelle les livres qu'il avait reçus en récompense de ses bons résultats.[364] Et une entrevue avec son beau-père convoque le souvenir d'une soirée du jour de l'an à jouer aux cartes dans une atmosphère chaleureuse pleine de rires.[365] Ces séquences contemplatives infiltrent parfois la réalité sans qu'il soit précisé qu'il s'agit de réminiscences. Elles « jaillissent brusquement les unes après les autres[366] », « sans qu'il s'en rende compte » (*itsu no ma ni ka* 何時の間にか), les verbes « émerger » (*me ni ukabu* 目に浮かぶ), « refléter » (*utsuru* 映る) ou « disparaître » (*kieru* 消える) suggérant la spontanéité des projections. Les expressions de la simultanéité se multiplient aussi dans ces séquences qui instaurent une relation en miroir entre le passé et le présent. Ainsi, « tout en évoquant ces vieux souvenirs, Kenzô s'aperçut que sa sœur avait vieilli[367] » (15) et « tout en se disant que tout avait dû bien changer, il imaginait le paysage tel qu'il l'avait connu, comme s'il y était.[368] » (24) Ces effets de superposition donnent l'impression que l'image virtuelle est comme fondue au réel. On peut en voir une illustration exemplaire dans cette séquence où une ancienne ville

[361] Cf. Kitagawa Fukiko, *Sôseki buntai mihonchô*, *op. cit.*, p. 239-246.
[362] TSZ X, 44.
[363] TSZ X, 12.
[364] TSZ X, 95.
[365] TSZ X, 219.
[366] TSZ X, 45.「不図斯うした幼時の記憶が続々湧いて来る」
[367] TSZ X, 14.「そんな古い記憶を喚び起こす**につけても**、姉の老けた様子が一層健三の眼についた。」
[368] TSZ X, 24.「定めし驚ろく程変つてゐるだらうと**思ひながら**、彼はなほ二十年前の光景を今日の事のやうに考へた。」

de rivières, de ponts en bois et de champs s'impose à l'esprit de Kenzô au gré d'une promenade dans un nouveau quartier de Tôkyô :

> « Il continua à marcher, [en proie à un sentiment d'étrangeté], dans [cet espace] qui se dérobait à ses souvenirs. Il se rappela le chemin qui coupait tout droit la rizière autrefois. À la limite du champ, on pouvait apercevoir trois ou quatre toits de chaume. Devant, c'était une fabrique de papier. En continuant, la route tournait et on trouvait un pont sur une petite rivière. […] Près du pont, l'enseigne d'un vieil établissement de bains publics, les potirons du marchand de légumes à côté, rappelaient au jeune Kenzô les estampes de Hiroshige. Mais à présent, tout avait disparu [comme dans un rêve]. [Seul demeurait l'espace]. Quand cela a-t-il pu changer de la sorte ? Kenzô, qui ne pensait qu'aux changements qui interviennent chez les êtres humains, fut stupéfait de la transformation encore bien plus brutale des choses.[369] » (164)

La « perspective » temporelle (ou, en d'autres termes, l'écart entre passé et présent, et les modalités du passage de l'un à l'autre) est ici mise en valeur par un paysage qui mène au constat mélancolique de la fuite des ans. La mention de l'estampe souligne la dimension visuelle des souvenirs et accompagne un effet de présentification : le passé est montré comme si Kenzô l'avait sous les yeux. La peinture s'approfondit ensuite en perception spatiale, avec une organisation claire des éléments dans un parcours imaginaire (« devant », « en continuant », « près du pont ») qui se déroule avec la marche réelle. De cette façon, l'écoulement du temps est rendu sensible grâce à un double déplacement, physique et mental.

La réminiscence est sans cesse assimilée à un effort de visualisation dans les séquences où Kenzô éclaire volontairement son enfance du « faisceau lumineux de sa mémoire[370] » (14) : « Il reporta sa pensée sur son passé qui s'était évanoui comme un rêve. Des images très précises se pressaient dans sa tête comme s'il les regardait à la loupe (*gankyô*).[371] » (48) Cet instrument optique est une première métaphore qui lie la mémoire et la vision, en mettant l'accent sur la capacité à agrandir et à focaliser. Les

---

[369] TSZ X, 210.「**過去の記念が悉く彼の眼から奪はれてしまつた大地**の上を、彼は不思議さうに歩いた。彼は昔あつた青田と、其青田の間を走る真直な径とを思ひ出した。田の尽る所には三四軒の藁葺屋根が見えた。前には野原のやうに広い紙漉場があつた。其所を折れ曲つて町つゞきへ出ると、狭い川に橋が懸つてゐた。（省略）橋の袂にある古風な銭湯の暖簾や、其隣の八百屋の店先に並んでゐる唐茄子などが、若い時の健三によく**広重の風景画**を聯想させた。然し今では**凡てのものが夢のやうに悉く消え失せてゐた**。残つてゐるのはたゞ大地ばかりであつた。「何時斯んなに変つたんだらう」**人間の変つて行く事にのみ気を取られてゐた健三は、それよりも一層劇しい自然の変り方に驚ろかされた。**」

[370] TSZ X, 12.「健三は、子供の時の自分に明らかな**記憶の探照燈**を向けた。」

[371] TSZ X, 57.「健三は夢のやうに消えた自分の昔を回顧した。彼の頭の中には**眼鏡で見るやう**な細かい絵が沢山出た。」

images statiques ne forment ici aucune suite logique, mais dans d'autres séquences du passé, elles déroulent un véritable « film ». Il nous faut ici clarifier le mécanisme de projection qui structure les souvenirs selon deux modalités : la vision apparaît comme un choc lumineux ou, au contraire, se révèle peu à peu et se dilate dans la durée.

Dans le premier cas, la concentration des images combinatoires donne une certaine densité à l'éparpillement informe de la mémoire. Les souvenirs se rassemblent autour d'un lieu, d'un personnage ou d'un objet, telle cette fausse calligraphie que son père adoptif prétend offrir à Kenzô et qui lui évoque les premiers vers d'un poème de Fujita Tôko 藤田東湖 (1806-1855) autrefois affiché dans leur cuisine : « Les cheveux blanchis par les tourments, le visage ridé par les épreuves…[372] » (111) Outre la révélation des mauvaises intentions de Shimada, il est possible de voir dans cet objet la fusion de trois moments séparés dans le temps : l'enfance (souvenir), le présent (calligraphie) et la vieillesse (poème).

Dans le second cas, la scène est présentée d'abord sous une forme vague et nébuleuse qui paraît se préciser par un effet d'éclairage ou de loupe, comme si l'auteur ajustait la lentille d'une lanterne magique. Durant la phase d'intensité qui résulte, le point de vue de Kenzô et l'épisode vécu ne font plus qu'un, si bien que « le passé possède la propriété de se transformer brusquement en présent.[373] » (70) Le personnage revoit alors « nettement » « le lointain passé qui lui semble infiniment proche[374] » (76), « avec le regard perçant d'un homme qui pénètre dans un monde nouveau.[375] » (216) Ce travail de focalisation évoque le tâtonnement de la mémoire décrit par Bergson[376] : à la suite d'un événement déclencheur, le sujet se détache du quotidien pour se replacer dans le passé en général, puis il fouille ses détails comme s'il procédait à la mise au point d'un appareil photographique. Le dispositif narratif reproduit cette tension entre

[372] TSZ X, 140.「白髪蒼顔万死余云々」La transcription en japonais du poème chinois entier est indiquée en note dans les œuvres complètes (Cf. TSZ X, 371) :「白髪蒼顔万死の余 平生の豪気未だ全くは除かず 宝刀染め難し洋夷の血 **却て憶ふ常陽の旧草廬**」

[373] TSZ X, 85.「遠い過去のものであつた。然し突然現在に変化しなければならない性質を帯びてゐた。」

[374] TSZ X, 95.「是等の遠いものが、平生と違つて今の健三には甚だ近く見えた。」

[375] TSZ X, 279.「彼は始めて**新らしい世界**に臨む人の**鋭どい眼**をもつて、実家へ引き取られた**遠い昔**を**鮮明かに**眺めた。」

[376] Dans *Matière et mémoire* (1896), Bergson compare ce travail de tâtonnement à la mise au point d'un appareil photographique : « Peu à peu le souvenir apparaît comme une nébulosité qui se condenserait ; de virtuel il passe à l'état actuel ; et à mesure que ses contours se dessinent et que sa surface se colore, il tend à imiter la perception. » Cf. Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 148.

le présent et le souvenir grâce à un jeu sur le proche et le lointain qui lie les perceptions visuelles, spatiales et temporelles du personnage.

LE THÉÂTRE INTÉRIEUR

Entre les épisodes 38 et 45, Kenzô plonge en profondeur dans le passé et ne le quitte plus. Sa mémoire couvre alors une période longue : les premières réminiscences précèdent l'adoption, vers trois ou quatre ans, tandis que le fil des souvenirs s'interrompt au retour dans la maison familiale, vers huit ans. Au lieu de restituer les événements avec exactitude dans une suite chronologique, la narration épouse la temporalité subjective de l'enfance, époque où la distinction entre réel et fiction n'est pas encore stable. La figuration et l'abstraction sont d'abord utilisées pour représenter le passé en termes de paysage, de lieu, de demeure. Le for intérieur de Kenzô est ainsi assimilé à une grande maison carrée et vide dont il parcourt mentalement les pièces pour accéder à ses souvenirs les plus anciens :

> « Au bout de l'impasse se dressait une grande maison rectangulaire à deux étages avec un large escalier. Le rez-de-chaussée et le premier étage paraissaient identiques à Kenzô. Le vestibule donnait sur une cour carrée. Chose curieuse, cette grande maison était inhabitée. Kenzô n'était pas alors en âge de trouver cela triste. Il ne savait pas encore ce qu'était une maison. Il imaginait, à voir l'enfilade des pièces et la longueur du vestibule, que c'était une ville recouverte d'un [plafond]. Et il s'amusait à passer de pièce en pièce, comme pour se donner l'impression d'être un passant isolé dans une rue déserte.[377] » (92)

Nous supposons que l'auteur s'inspire du fonctionnement discursif des arts rhétoriques de la mémoire où le parcours d'un lieu familier pouvait servir de structuration au discours. [378] Le personnage qui se souvient devient un promeneur qui explore sa conscience à travers un agencement de formes primaires (carré, rectangle). Le monde intérieur semble condensé sous un toit imaginaire et la métaphore du

[377] TSZ X, 114.「其**行き詰り**には、**大きな四角な家**が建つてゐた。家には幅の広い階子段のついた二階があつた。其二階の上も下も、健三の眼には同じやうに見えた。廊下で囲まれた**中庭もまた真四角**であつた。不思議な事に、其広い宅には人が誰も住んでゐなかつた。それを淋しいとも思はずにゐられる程の幼ない彼には、まだ家といふものゝ経験と理解が欠けてゐた。彼は幾つとなく続いてゐる部屋だの、遠く迄真直に見える廊下だのを、恰も**天井の付いた町**のやうに考へた。さうして**人の通らない往来**を一人で歩く気でそこいら中馳け廻つた。」

[378] Nous supposons que Sôseki connaissait l'art de la mémoire mnémotechnique décrit par Cicéron dans *De oratore* (55 avant J.-C.). Cicéron y explique que les lieux ont un tel pouvoir de rappel qu'ils déclenchent l'apparition d'images-souvenirs. Voir notamment Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire* [*The Art of memory*, 1966], traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Gallimard, 1975, p. 13-38.

plafond comme seuil onirique, récurrente lors des crises d'hystérie d'O-Sumi, est élucidée. Puis la mémoire se développe par contiguïté : au fond de l'impasse du temps, frontière de l'oubli, se trouve un étang et une autre maison au portail rouge entourée d'azalées, sans doute le sanctuaire Nezu près duquel Kenzô rencontre Shimada. D'abord spatiale, la vision s'ouvre sur une dimension temporelle quand les maisons se succèdent et se désagrègent dans la pensée de Kenzô au rythme de ses souvenirs.

> « La scène changea brusquement. La campagne désolée s'évanouit de son esprit. Une petite maison aux fenêtres à treillis lui apparut confusément. Il n'y avait pas de portail et elle était dans une rue de derrière. Le quartier s'étendait en longueur et il y avait des tournants tantôt à gauche, tantôt à droite. La maison était toujours sombre, [comme si son souvenir était indistinct]. Il lui était impossible d'associer cette maison avec la lumière. Il y avait eu la variole. Plus tard, il apprit qu'une vaccination en avait été l'origine. C'était le vaccin lui-même qui avait engendré une vraie variole. Il s'était jeté par terre dans la maison sombre et s'était gratté jusqu'au sang en hurlant.[379] » (94)

L'espace fait naître des images immobiles et glacées, déployées dans des phrases courtes et hachées. L'obscurité suggère les émotions refoulées dans l'esprit du héros qui ne se rappelle pas d'autres détails. Puis il est transporté dans une quatrième « maison » qui souligne ce que le processus mémoriel doit à l'imagination[380] :

> « Les grandes personnes regardaient seulement droit devant elles. En face, les poutres d'une maison avaient tremblé et s'étaient effondrées. Des tuiles du toit était sorti un soldat, l'air arrogant. À cette époque, Kenzô ne savait pas encore ce qu'était un théâtre.[381] » (94)

Les quatre maisons, à la fois des lieux remémorés et métaphoriques[382], semblent contenir les souvenirs de la petite enfance qui se réduisent à des

---

[379] TSZ X, 117.「**舞台が急に変つた。**淋しい田舎が突然彼の記憶から消えた。すると表に櫺子窓の付いた小さな宅が**朧気に彼の前にあらはれた**。門のない其宅は裏通りらしい町の中にあつた。町は細長かつた。さうして右にも左にも折れ曲つてゐた。**彼の記憶がぼんやりしてゐるやうに、彼の家も始終薄暗かつた。彼は日光と其家とを連想する事が出来なかつた**。彼は其所で疱瘡をした。大きくなつて聞くと、種痘が元で、本疱瘡を誘ひ出したのだとかいふ話であつた。彼は暗い櫺子のうちで転げ廻つた。惣身の肉を所嫌はず掻きつて泣き叫んだ。」

[380] Sôseki s'est beaucoup intéressé à l'imagination, en se basant sur les travaux du français Théodule Ribot (1839-1916). Il met aussi en œuvre la dimension « plastique » de l'imagination dans son recueil *Dix rêves* (1908), consacré au processus onirique et à ses associations d'images extraordinaires.

[381] TSZ X, 117.「伴の大人はみんな正面に気を取られてゐた。正面では**ぐらぐらと柱が揺れて大きな宅が潰れた**。するとその潰れた屋根の間から、髭を生やした軍人が威張つて出て来た。その頃の健三はまだ**芝居**といふものの観念を有つていなかつたのである。」

[382] On peut rappeler ici que pour Gaston Bachelard, la maison est « une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. » Cf. Gaston Bachelard, *La*

déplacements inexpliqués, des émotions puissantes et des images étranges. Même la pièce de théâtre qui se mêle aux réminiscences met en scène la destruction d'une maison, c'est-à-dire l'absence d'un foyer permanent et les mutations de l'imaginaire. Dans un troisième temps, les parents adoptifs entrent en scène, les visions se précisent et la mémoire elle-même prend la forme d'un théâtre.[383] Kenzô reconstruit son enfance jusqu'à l'âge de huit ans : fils cajolé, il devient un pion dans le mariage dysfonctionnel avant le départ de Shimada qui l'abandonne à une mère obsessive. Le récit se présente alors sous la forme d'un spectacle muet. On y trouve beaucoup d'images qui s'animent et peu de paroles qui sont rapportées. Une impression d'irréalité se dégage de la succession des séquences, accentuée par de multiples changements de décor, à chaque fois qu'un personnage quitte la scène :

> « Peu de temps après, Shimada disparut complètement de la vie de Kenzô. La maison à laquelle il était habitué, coincée entre la rue qui donnait sur les quais et la rue principale très animée, s'évanouit brusquement. Kenzô se retrouva seul avec O-Tsune dans une maison inconnue.[384] » (104)

> « O-Tsune disparut brusquement de la vie de Kenzô. Il retourna dans la maison paternelle.[385] » (105)

La mise en scène dramatique de la mémoire mobilise tout un imaginaire du jeu. Kenzô se souvient ainsi que « le vieillard lui avait acheté des poissons rouges à longue queue, des séries d'estampes coloriées représentant des guerriers et des images autant qu'il en voulait.[386] » (38) Ces dessins qui soulignent le pouvoir de figuration propre à l'enfance sont relayés par « une lanterne magique » (*utsushie-e* 写し絵[387]) : « Kenzô projetait sur un rideau de papier l'ombre d'un acteur masqué de noir, et s'amusait à

Poétique de l'espace, *op. cit.*, p. 26. Maeda Ai fait également de la maison le lieu de l'intériorité dans son étude de *La Porte*, en attribuant à l'espace une dimension mémorielle. Voir *supra*, p. 204.

[383] Dans la nouvelle « La Tour de Londres » (1905), Sôseki associe également la mémoire du passé au théâtre et à l'imaginaire de la projection lumineuse. Voir *supra* chapitre 1, p. 39.

[384] TSZ X, 131.「間もなく島田は健三の**眼から突然消えて失くなつた**。河岸を向いた裏通りと賑かな表通りとの間に挟まつてゐた**今迄の住居**も**急に何処へか行つてしまつた**。御常とたつた二人ぎりになつた健三は、**見馴れない変な宅**の中に自分を見出だした。」

[385] TSZ X, 132.「彼女は又突然健三の**眼から消えて失くなつた**。さうして彼は何時の間にか**彼の実家**へ引き取られてゐた。」

[386] TSZ X, 44.「武者絵、錦絵、二枚つゞき三枚つゞきの絵も彼の云ふがまゝに買つて呉れた。」

[387] TSZ X, 366. Les lanternes magiques ou *utsushi-e* sont apparues au Japon en 1803. Elles étaient mobiles, car les Japonais, fascinés par les boîtes d'optiques occidentales, voulaient en faire un instrument théâtral. Cf. Timon Screech, *The Lens Within the Heart: The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2002, p. 106-115.

faire tinter les grelots de son bonnet ou à le faire marcher.[388] » (97) Ce jouet signale le procédé consistant à écrire les souvenirs en termes d'images projetées (*kage*), tant fixes qu'animées. Pour rendre compte de la complexité du phénomène des images en mouvement dans la narration, il nous faut considérer la métaphore filmique[389] qui se présente dans un autre épisode, pour caractériser les outrances de la mère adoptive : « Kenzô la voyait déjà, brandissant cette vieille idée qui ne lui était pas sortie de la tête, qu'elle allait amplifier, à la manière d'un cinématographe.[390] » À l'excès de sensibilité et la mise en scène extérieure s'oppose le cerne lumineux de l'imagination, « tel le halo autour de la lune[391] », qui projette dans le théâtre intérieur les ombres de la pensée.

Dans *Les Herbes du chemin*, le présent, densifié par les associations que provoque la mémoire, mais aussi celles déclenchées par la réflexion sur l'avenir, apparaît comme un palimpseste.[392] Nous avons essayé de comprendre comment deux métaphores visuelles ordonnent cette complexité temporelle en établissant une adéquation entre mémoire et vision. D'une part, le miroir se fait métaphore du fonctionnement du texte et de l'introspection des personnages en organisant tous les éléments de la narration de façon analogique. D'autre part, les transitions entre présent et passé sont assurées par un dispositif qui rappelle la projection d'image : la mémoire est comparée à un théâtre intérieur et la conscience à une lampe sombre, ses jeux d'ombres représentant les images de la pensée. Cet usage conceptuel de la métaphore (comme un moyen de reproduire dans l'écriture les mécanismes de l'imagination) fait, selon nous, des *Herbes du chemin* le roman le plus « figuré » de Sôseki.

---

[388] TSZ X, 122.「其中には**写し絵の道具**も交つてゐた。彼はよく**紙を継ぎ合はせた幕の上に、三番叟の影を映して**、烏帽子姿に鈴を振らせたり足を動かさせたりして喜こんだ。」

[389] Nous savons que Sôseki qui accompagnait ses enfants au cinéma dès 1912 trouvait les premiers films grotesques, mais il n'en demeure pas moins fasciné par le dispositif lumineux de la lanterne magique. Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten, op. cit.*, p. 550.

[390] TSZ X, 194.「彼女は自分の頭の中に残つてゐる此古い主観を、**活動写真のやうに**誇張して、又彼の前に露け出すに極つてゐた。」

[391] TSZ X, 236.「月の暈のやうに」

[392] Gérard Genette utilise l'image du palimpseste pour caractériser la transtextualité, c'est-à-dire l'idée que les couches littéraires d'un texte transparaissent en filigrane. Cf. Gérard Genette, *Palimpseste : la littérature au second degré*, Seuil, 1982. Nous reprenons ici l'image pour désigner les effets de superposition temporelle produits par les procédés métaphoriques qui structurent la narration des *Herbes du chemin*.

L'ÉCRITURE FIGURÉE ET LE TEMPS

Nous avons ainsi choisi trois romans de Sôseki qui évoquent l'emprise d'un passé inquiétant et se construisent sur une poétique analogique. L'auteur refuse une progression logique pour préférer une continuité d'ordre thématique et stylistique. Certaines figures organisent le récit : le cadre, qui condense le réel afin de l'enrichir de significations qui le dépassent ; la répétition, qui permet de mettre en forme le détail et le tout dans une narration synthétique ; et la métaphore, qui déploie un réseau d'analogies autour d'un sujet central. Ces éléments ont fait l'objet d'un examen particulier dans chacune des œuvres de notre corpus.

La Porte est une banale histoire d'héritage et de mésentente familiale. Sôseki réfléchit sur les cadres qui installent ses personnages dans le temps et leur permettent de trouver dans le quotidien une source supérieure de sens. Il propose de la vie une expression stylisée en une collection de pauses muettes et figuratives, transposant ainsi le réel dans une configuration picturale. Même les effets de superposition du passé et du présent rappellent la dynamique du montré et du caché dans un paravent : grâce à une disposition en chiasme, les protagonistes restent dans la redite d'un drame perpétuel. L'auteur tend à explorer tout l'espace qu'amène ce nœud temporel, par la description d'une série de motifs d'arrière-plan liés au secret du récit.

La boucle trouve sa forme la plus complexe dans *Kokoro*. Sôseki y orchestre la répétition d'une jeunesse brisée par le deuil, à travers la complémentarité de deux histoires qui décrivent en se croisant un trajet inverse (mort-vie-mort). Le roman qui commence sur une plage ensoleillée sombre peu à peu dans les jeux d'ombres et de reflets de ce « cœur » divisé. Les répétitions structurent la relation entre les personnages et les scènes sur la base de champs sémantiques opposés. L'enchaînement causal est remplacé par la déclinaison des figures géométriques et des couleurs primaires qui permettent de condenser le récit et de l'abstraire sous forme de symboles.

Les Herbes du chemin rapporte les pensées maussades qui assaillent un professeur à l'approche de la quarantaine. Sôseki transpose sa biographie dans un récit à la troisième personne qui met en exergue les liens forts qu'entretiennent la mémoire et l'identité. C'est dans le parallèle entre le fond et la forme que cette œuvre puise son excellence. Les souvenirs enchâssés dans le présent reposent en effet sur les

métaphores du miroir et de la projection qui impriment les mécanismes de l'analogie et du transport dans la structure même de la narration. Les effets de contraction temporelle, ainsi que le chevauchement des espaces réels et intérieurs, contribuent encore à la densité de l'œuvre.

Dans les trois romans, la logique linéaire se double d'un ordre imaginaire : quelque chose d'obscur et d'inexplicable paraît toujours clignoter sous les apparences, de sorte que la réalité semble métamorphosée par les angoisses de personnages. Tout l'art de Sôseki est de maintenir cette tension entre structure de surface et structure profonde de l'imagination métaphorique, en déployant une écriture « figurée », c'est-à-dire un soubassement d'images poétiques qui irriguent la narration en lui donnant vitesse, beauté et intensité. Il oppose ainsi à la mise en ordre logique du récit une dynamique figurale d'ensemble. Cette « géométrie » se précise si l'on étudie les trois romans ensemble. La trame narrative est organisée au fil des différentes révélations du passé, de façon dramatique dans *La Porte* et de manière symétrique dans *Les Herbes du chemin*, tandis que *Kokoro* se déroule dans un temps inversé (au début nous savons la fin ; à la fin, nous comprenons le début). Le parcours le plus fondamental est celui de la boucle qui dépose le passé et l'avenir à la surface du présent, en déployant par un jeu de perspectives l'écoulement du temps dans l'espace, comme dans la simultanéité d'un tableau. Les récits divergent pourtant dans leur direction formelle, tels des antithèses, la version « positive » ou « négative » d'une même exploration de l'existence.[393]

Dans *La Porte*, le début et la fin se confondent, en annulant le développement qui a pris place entre les deux. Les personnages parviennent à surmonter leur sentiment de faute et de faillite sans avoir besoin de formuler des réponses pour l'apaiser. L'adversité et la vieillesse sont transcendées par l'union parfaite du couple, figurée par un cercle lumineux et réparateur. Dans *Les Herbes du chemin*, Sôseki emploie encore une disposition en chiasme pour juxtaposer deux périodes dans un cadre statique. Mais on voit surgir l'idée d'infini là où l'on aurait plutôt attendu celle de fin : les époux restent enfermés dans l'incertitude d'une vie sans contours, symbolisée par une spirale sans fin[394] qui installe l'échec de leur relation dans la configuration du roman. *Kokoro*

[393] Cf. Kumakura Chiyuki, « *Michikusa*, *Mon* no anchitêze », dans *Sôseki no henshin, op. cit.*, p. 210.
[394] Nous nous appuyons sur la méthode de Mary Douglas pour distinguer des narrations en cercle ou en spirale. Dans les deux cas, la boucle est le schème fondamental du récit, mais alors que le cercle renvoie

paraît aussi réduire l'existence à une forme paradoxale et vide. Dans cette histoire dont le développement narratif n'est qu'un retour vers l'arrière, sans avenir possible, les morts se répètent selon un obscur déterminisme. Le roman cumule les deux principes, la concentration (cercle) ou la dispersion (spirale), qui entraînent un blocage tragique du temps.

Ces jeux de stylisation semblent à priori loin des premiers écrits de Sôseki sur l'art et le problème de la représentation. Nous avons pourtant montré que l'efficacité des derniers romans tient à des procédés aptes à transposer, sur le plan des mots, certains effets de la peinture, comme la condensation ou la spécularité. En approfondissant le parallèle du point de vue poétique, nous avons observé, après l'alliance de la narration et de la description, une fusion des formes stylistiques et visuelles. Le cadre, le contraste et le miroir demeurent par exemple des figures de cohésion pour la forme et participent jusqu'au bout à l'efficacité de l'écriture, sur le mode raffiné et distancié du souvenir. La qualité « iconique » des romans n'est plus alors à chercher dans un supplément d'esthétique, mais dans le dispositif textuel lui-même qui fonctionne sur le modèle de l'image ou des opérateurs visuels. La métaphore apparaît dès lors – par son usage conceptuel – comme l'ultime levier que Sôseki utilise pour récupérer dans le langage l'efficacité du visuel et développer toute sa force créative.

à une forme achevée (début = fin), la spirale s'ouvre sur l'infini (début → fin → début). Cf. Mary Douglas, *Thinking in Circles*: *An Essay on Ring Composition*, New Haven: Yale University Press, 2007.

CONCLUSION

Sôseki mène sa carrière d'écrivain au cours d'une décennie charnière (1905-1916) marquée par des bouleversements médiatiques et culturels qui modifient en profondeur les modalités de la représentation. La question du réalisme, d'abord traitée dans le domaine de l'art, engage ensuite de nouveaux modèles littéraires, tant descriptifs que narratifs. Nous avons montré dans cette thèse ce que l'efficacité esthétique de Sôseki doit à une réflexion sur les rapports entre langage et visuel. Pour résumer notre démarche, nous avons tenté de déterminer quel imaginaire visuel déclenche le processus d'écriture, puis dans quelle mesure cette influence transforme les mécanismes mêmes du roman, avant de retracer la façon dont l'auteur sépare l'esthétique de l'artistique en réaffirmant le pouvoir narratif de l'image poétique.

Comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, la peinture joue un rôle décisif dans la formation de l'esthétique littéraire de Sôseki. Ce dernier réfléchit sur sa propre écriture et la nature de la littérature en comparaison avec d'autres disciplines. Dans *Entre le ciel et la terre*, recueil de nouvelles de 1905-1906, il met en fiction le tableau et la force de l'illusion artistique. L'ekphrasis est une pièce maîtresse de la narration qui incorpore les qualités de la peinture sur le plan formel. Ce détournement du pictural est métaphorisé par le musée anglais, changé en dispositif de représentation théâtrale qui développe la fiction contenue dans l'image. Dans les récits de chevalerie qui explorent le thème préraphaélite du regard interdit ou captif, le motif du miroir invite aussi à une réflexion conceptuelle sur les frontières génériques. Sôseki établit un parallèle entre la capacité de la peinture à concentrer le temps dans le cadre, et celle de la littérature à capturer des expériences esthétiques intenses. Il ne cesse de mettre en évidence son aptitude à faire naître des illusions visuelles, en imitant des mécanismes de production d'images comme la lanterne magique. Nous sommes arrivée à une première conclusion : Sôseki montre sur le plan technique que la littérature peut concurrencer la peinture en efficacité et transposer sur le plan des mots des effets similaires de condensation ou de spécularité.

Dans le second chapitre, nous avons observé un glissement du tableau vers le dispositif du regard qui s'accompagne d'une transposition plus raffinée des

expériences visuelles dans la narration littéraire. L'intrigue est reléguée à l'arrière-plan dans les premiers romans (1906-1908), tant l'auteur accorde de l'intérêt aux modalités du voir et à la description du paysage. Dans *Oreiller d'herbe*, le peintre voit dans la « distance psychique » le trait caractéristique de la relation esthétique, que ce soit aux objets naturels ou aux œuvres d'art. La captation du visible est symbolisée par la fenêtre et le miroir qui assurent la recomposition artistique de la vision dans des paysages intérieurs et lyriques. Sôseki parodie ensuite dans *Le Mineur* la vue directe et irréfléchie de la fiction naturaliste, grâce à des effets d'opacification et d'intensification. La photographie sert de métaphore à l'esthétique de l'œuvre qui révèle la part « négative » du sensible en restant au plus près des impressions évanescentes. Les thèmes de l'ombre et de l'impossibilité de voir demeurent importants dans les derniers romans (1912-1916), même si la description y occupe une place marginale. Dans *Le Voyageur*, Sôseki privilégie la posture du personnage-spectateur, témoin et interprète des événements. Le roman repose sur une écriture de scènes et de vues qui ne cesse pourtant de pointer les insuffisances de la vision. *Clair-obscur* met également en jeu une tension entre le besoin de tout saisir par le regard et les obstacles à la transparence. Ce qui intéresse l'auteur n'est pas la révélation d'une vérité, mais la pluralité des regards qui interprètent le visible. Nous sommes arrivée à une seconde conclusion : Sôseki mine le terrain de la représentation mimétique pour approfondir la perception poétique.

Dans le troisième chapitre, nous avons montré comment Sôseki substitue les figures de style à la description. Les trois romans examinés dans cette partie (*La Porte*, *Kokoro* et *Les Herbes du chemin*) se modélisent de façon « iconique » en se détachant d'une continuité temporelle pour s'organiser autour de réseaux analogiques qui forment un mode de signification visuel. Dans *La Porte*, la dynamique du dispositif cadrant permet à la narration de se développer grâce à un ensemble de motifs d'arrière-plan qui condensent les ressorts dramatiques de l'intrigue. L'unité de *Kokoro* est plutôt fondée sur des répétitions verbales et des chaînes d'images qui déplacent les valeurs du récit au niveau visuel, à travers un jeu de couleurs symboliques. *Les Herbes du chemin* s'ordonne enfin selon les modèles implicites du miroir et de la projection d'image qui sont poétiquement restitués par certains dispositifs d'écriture comme la métaphore. Les trois figures de cohésion pour la forme que nous avons dégagées (le

cadre, la répétition et la métaphore) généralisent au niveau de la narration le principe de la réflexivité que l'auteur expérimente d'abord en rapport avec la peinture.

Nous sommes arrivés à une dernière conclusion : en se détournant de l'art et de la mimèsis, Sôseki parvient à une efficacité proprement littéraire. Si l'imagination est convoquée, c'est peut-être davantage par un dispositif textuel qui fait fonctionner la langue en soi comme une métaphore de l'image. Autrement dit, la métaphore n'est pas un objet de la rhétorique dans les grands romans qui présentent d'ailleurs une certaine sobriété des tropes et des analogies. Cette figure structurelle – car toute la narration renvoie à des opérateurs visuels – constitue l'aboutissement du travail de Sôseki sur la représentation. Le cadre n'est pas forcément présent dans *La Porte*, mais on finit par le voir à force de la répétition des scènes qui suggèrent l'encadrement. Les couleurs semblent un détail dans *Kokoro*, mais la composition qui les met en relation invite à l'élaboration géométrique. L'objet miroir est à peine évoqué dans *Les Herbes du chemin*, et pourtant, le récit se construit sur un réseau de jeux spéculaires, de manière à confondre le perceptuel et l'imaginaire. Grâce à la métaphore, Sôseki dégage une qualité de la littérature, art de la suggestion, par rapport aux arts visuels.

Au terme de cette thèse, nous dégageons trois dispositifs qui « font image » et contribuent à la richesse poétique de l'œuvre. Le premier est inspiré de la peinture. Dans ses premiers écrits, Sôseki élabore des dispositifs de condensation pour imiter la surface encadrée et restreinte du tableau. La dissolution de la forme picturale dans la narration aboutit ensuite à des modalités du récit originales, comme la poétique du panorama dans *Oreiller d'herbe* ou celle du paravent dans *La Porte*. Le second dispositif est dérivé du miroir. Sôseki s'intéresse d'abord aux curiosités esthétiques liées au reflet dans la peinture préraphaélite, avant d'entreprendre une réflexion sur la figuration qui bascule du côté du métaphorique. La description mimétique laisse place à la perception poétique des nuances dans *Kokoro* ou *Clair-obscur*, grâce à un jeu sur les écarts lumineux et chromatiques. Le troisième dispositif est dérivé du spectacle. Par sa manière d'offrir une fragmentation visuelle et de varier les associations sensorielles et métaphoriques, Sôseki confère à la description une dimension cinétique dans *Le Voyageur* et synesthétique dans *Les Herbes du chemin*. Dans sa tentative d'articuler le langage et le visuel, il parvient à une vivacité descriptive et à une efficacité esthétique que l'on pourrait qualifier d'« augmentée ».

Nous avons tenté de comprendre les inspirations visuelles de Sôseki et les solutions esthétiques qu'il adopte pour susciter l'imaginaire par les ressources de l'écriture. Au terme de cette analyse poétique, l'étape logique suivante serait d'évoquer la réception de l'œuvre et de prouver que son efficace visuelle est un motif supplémentaire, voire central, de sa postérité incontestable. Mais comment rendre compte de l'effet produit sur le lecteur, à différentes époques, par l'insertion du visuel dans ses textes ? Cette question s'impose aujourd'hui avec l'émergence des œuvres multisupports, la renaissance des études interarts et l'engouement pour les adaptations en tout genre.[1] De nombreux auteurs sont désormais interrogés à partir des reprises visuelles, alors qu'on trouve de moins en moins de lecteurs de leurs textes originaux. L'*Austenmania*[2] (ou « phénomène Austen ») est sans doute le meilleur exemple de ce qu'on appelle depuis les années 1980 au Japon le « media mix » (メディアミックス), ou la capacité d'une histoire à se décliner dans différents médias pour accroître son aura.[3] Ce phénomène n'est pas nouveau : au Japon, dès l'ère Meiji, les romans s'accompagnaient d'illustrations et d'adaptations au théâtre. Grâce à la publicité[4] et aux caricatures[5], Sôseki renforçait de son vivant sa popularité. Mais, depuis, le monde de l'édition n'a cessé de développer la circulation médiatique et sérielle des contenus littéraires en association avec les industries culturelles au sens large du terme. Une fonction privilégiée est donnée aux images qui peuvent ancrer un écrivain dans l'imaginaire collectif avec plus d'efficacité qu'un prix Nobel.

L'attrait que présente encore Sôseki pour les lecteurs contemporains est selon nous à rechercher dans la manière dont ses romans ont un impact à la fois narratif et visuel puissant, comme en témoignent leurs adaptations. Même si elle avait déjà été

[1] À ce sujet, voir Magali Nachtergael, « Visibilité, visualité et hybridation : nouveaux (en)jeux de la littérature », dans Jérôme Bessière (dir.), *Exposer la littérature*, Cercle de la librairie, 2015, p. 55-65.
[2] Voir entre autres Ariane Hudelet, « L'Austenmania », dans *Pride and Prejudice, Jane Austen et Joe Wright*, Armand Colin, 2006, p. 103-127. Et l'essai de Paula Byrne, *The Genius of Jane Austen: Her Love of Theatre and Why She is a Hit in Hollywood*, William Collins, 2017.
[3] Cf. Sari Kawana, *The Uses of Literature in Modern Japan*, *op. cit.*, p. 12.
[4] Pour fêter le lancement du feuilleton *Le Coquelicot* dans le journal *Asahi* en 1907, le grand magasin Mitsukoshi commercialise des tissus et des accessoires à motif de pavots rouges. Cf. John Nathan, *Sôseki: Modern Japan's Greatest Novelist*, *op. cit.*, p. 145. Sôseki lui-même rédige en 1912 une courte publicité « Mon stylo à plume » (*Yo no mannenhitsu*「余の万年筆」) pour le grand magasin Maruzen. Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten*, *op. cit.*, p. 658.
[5] Certaines de ces caricatures représentant Sôseki et ses proches disciples peuvent être consultées dans l'ouvrage : Tsuda Seifû, *Sôseki to jû deshi*, Unsôdô, (1949) 2015.

redécouverte et distinguée par les universitaires après la Seconde Guerre mondiale[6], l'œuvre de Sôseki connaît au XXI^e^ siècle une seconde vie dans la culture populaire en passant par bien des états dessinés et des prolongements plastiques. En dehors du processus éditorial d'illustration, les artistes sont nombreux à reconnaître la beauté des textes, comme en témoigne l'importance des hommages visuels[7] lors de la double commémoration[8] de la mort et de la naissance de l'écrivain en 2016-2017. Divers mangas[9], dessins animés et films[10] inspirés des fictions de Sôseki continuent aussi de voir le jour.[11] *Dix rêves* est de loin l'œuvre la mieux illustrée et réinventée. Mentionnons les somptueux romans graphiques de Kondô Yôko 近藤ようこ et de Kanaida Etsuko 金井田英津子[12] qui allient plaisir du texte et plaisir de l'image, ainsi que le film de 2007[13], collaboration de onze réalisateurs, dont certains bien connus pour leurs films d'horreur.

Est-ce parce que l'écriture de Sôseki est fondée sur des procédés de figuration, des détails sensoriels, une narration découpée et dramatique que les transpositions visuelles sont si nombreuses ? Ou bien est-ce une particularité du média mix japonais, porté par l'industrialisation et la technologisation culturelles, qui propose davantage de déclinaisons médiatiques afin de renforcer le culte autour du romancier ? Sa renommée est telle qu'il a fait lui-même l'objet de représentations, de caricatures, de

[6] À propos de la création du « mythe Sôseki » (*Sôseki shinwa* 漱石神話) après la Seconde Guerre mondiale, voir Ôyama Hideki, *Natsume Sôseki to Teikoku daigaku*, *op. cit.*, p. 236-252. Sur la réception de Sôseki avant 1945, voir l'ouvrage de Kojima Hidetoshi, *Shôwa no Sôseki sensei*, Bungeisha, 2020.
[7] Nous avons déjà mentionné en introduction l'exposition « L'univers artistique de Natsume Sôseki – après l'avoir vu, le lirez-vous ? » (*Natsume Sôseki no bijutsu sekai – mite kara yomu ka*) qui a eu lieu au musée de l'Université des Beaux-Arts de Tôkyô du 14 mai au 7 juillet 2013. Citons encore les expositions « 158 Sôseki » (*158 nin no Sôseki*), organisée par la Société des illustrateurs de Tôkyô à la Creation Gallery G8 de Ginza en septembre 2016, et « Nos chats » (*Wagahai no neko ten*) qui s'est tenue au musée Satô à Tôkyô du 7 novembre au 24 décembre 2017. Ces deux expositions ont mobilisé un grand nombre d'artistes contemporains pour représenter l'écrivain ou le chat de son premier roman à succès. Voir quelques affiches d'exposition dans le cahier iconographique, figures 44 à 47.
[8] Nous avons déjà évoqué cette double commémoration en introduction, voir *supra* p. 12.
[9] La collection « Lire grâce aux mangas » (*manga de dokuha* まんがで読破) inclut les adaptations de *Je suis un chat*, *Et puis*, *Kokoro* et *Clair-obscur*. URL : https://www.eastpress.co.jp/writer/index/758
[10] De la première adaptation de *Botchan* au cinéma en 1935 à nos jours, l'œuvre de Sôseki a été adaptée douze fois à l'écran. Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten*, *op. cit.*, p. 577. Le film *Et puis* de Morita Yoshimitsu 森田芳光 (1950-2011) de 1985 mérite d'être mentionné pour sa perfection esthétique.
[11] Voir un échantillon d'adaptations dans le cahier iconographique, figures 48 à 51.
[12] Cf. Kondô Yôko, *Yume jûya*, Iwanami, 2017. Et Kanaida Etsuko, *Yume jûya*, Heibonsha, (1999) 2021.
[13] Cf. Amano Yoshitaka, Ichikawa Kon, Jissoji Akio, Kawahara Masaaki, Matsuo Suzuki, Nishikawa Miwa, Shimizu Atsushi, Shimizu Takashi, Toyoshima Keisuke, Yamaguchi Yudai et Yamashita Nobuhiro (réalisateurs), *Yume jûya* [film], Nikkatsu, 2007, 110 minutes.

sculptures et même d'un robot humanoïde[14] en 2016. La même année, une série télévisée basée sur les mémoires de son épouse (mais fort romancée) est diffusée par la NHK[15] : l'acteur Hasegawa Hiroki 長谷川博己 prête ses traits à l'auteur. Sôseki apparaît aussi aux côtés de Dazai et d'Akutagawa dans la série de mangas à succès *Bungô Sutorei Doggusu*『文豪ストレイドッグス』(« Écrivains chiens errants [stray dogs] »)[16] dont les personnages sont inspirés des auteurs japonais modernes. Ces mangas adaptés en dessins animés, en jeux vidéo et en goodies permettent de reconfigurer l'œuvre de Sôseki pour un public qui dépasse les cercles scolaires et universitaires. Ils témoignent du processus d'appropriation d'une œuvre littéraire dans une société marchande où la logique de consommation s'applique aussi aux biens culturels. Cette marchandisation de l'image de Sôseki s'observe encore dans les musées. En 2017, sa résidence détruite lors des bombardements de 1945 est reconstruite et reconvertie en musée littéraire dans le quartier de Waseda où il a vécu.[17] Telle une marque déposée, l'écrivain y alimente les ventes de produits dérivés et d'un café. En outre, ses romans qui se déroulent dans diverses régions ont entraîné la création de parcours touristiques locaux.[18] *Botchan* contribue ainsi à la promotion de la ville de Matsuyama et des sources thermales Dôgo à proximité.[19] Sôseki ne s'expose plus à la lecture, mais au tourisme et au jeu, à travers une mise en image de ses fictions ou de sa vie. L'avenir de son œuvre pourrait être hors du livre.

Cette récupération médiatique et marchande de Sôseki semble nécessaire au XXI^e^ siècle pour encourager le retour aux textes et garantir à l'auteur un bicentenaire. Nous considérons même que les études de réception en vogue[20] peuvent servir à

[14] Le 9 décembre 2016, cent ans après le décès de Sôseki, son clone robotique est présenté à l'université Nishôgakusha 二松学舎大学 de Tôkyô où il a brièvement étudié les lettres chinoises en 1881. Les traits de l'androïde créé par Ishiguro Hiroshi 石黒浩 ont été modelés grâce à l'un des deux masques mortuaires de l'écrivain conservé par le journal *Asahi*. Le robot récite des passages de *Dix rêves* avec la voix de son petit-fils, Natsume Fusanosuke 夏目房之介. Ce coup publicitaire témoigne bien du prestige de Sôseki dont l'université a tenté de récupérer l'aura sous prétexte d'encourager l'enseignement de la littérature.

[15] La série intitulée *Natsume Sôseki no tsuma*『夏目漱石の妻』(« L'épouse de Natsume Sôseki ») comporte quatre épisodes diffusés par la NHK en octobre 2016.

[16] Débutée en 2012, la série écrite par Asagiri Kafka 朝霧カフカ et dessinée par Harukawa Sango 春河35 compte en 2022 22 volumes qui se sont vendus à six millions d'exemplaires en moins de dix ans.

[17] Voir le site du *Sôseki sanbô kinenkan* 漱石山房記念館 : https://soseki-museum.jp/

[18] Un certain nombre de guides touristiques ont d'ailleurs été publiés, voir par exemple Kumamoto Sôseki bunka shinkôkai, *Ai rabu Sôseki sensei : Sôseki tankyû gaidobukku*, Shûkôsha, 2022.

[19] https://www.city.matsuyama.ehime.jp/kanko/kankoguide/kankomeisho/dogoonsen/rekishi/bocchan.html

[20] Beaucoup de travaux sont aujourd'hui publiés sur la réception des écrivains « classiques » au XXI^e^ siècle et plus largement sur les phénomènes de canonisation et de commémoration, de réécriture et de

révéler de nouveaux aspects et donc, possiblement, à remettre en circulation l'œuvre littéraire. Une bonne adaptation visuelle, par exemple, peut montrer davantage la construction esthétique d'un roman et nous aider à mieux saisir ses potentialités.[21] Certains critiques entreprennent ainsi d'interpréter Sôseki en s'appuyant sur les réécritures de son œuvre et des outils d'analyse extralittéraires. Les reprises parodiques, policières ou queer de *Kokoro* sont des exemples de lectures créatives qui soulignent la narration elliptique et originale de l'auteur.[22] Les romans de Sôseki semblent se prêter aux suites et aux pastiches[23], précisément à cause de la place essentielle qu'ils ménagent à l'initiative, à l'imagination et à l'intelligence du lecteur. Ces diverses adaptations permettent de voir ce qui résiste aux exigences du présent dans l'œuvre littéraire et de juger sa puissance de déplacement dans le temps et l'espace. Mais si l'on peut admettre que Sôseki exprime une pensée encore actuelle, les nouvelles modalités d'incarnation de ses textes sont-elles aptes à en rendre compte ? Pour répondre à cette question cruciale, il faudrait s'intéresser plus largement à la manière dont la culture contemporaine, au XXI^{e} siècle, investit, transforme ou absorbe les textes littéraires, et notamment le patrimoine des XIX^{e} et XX^{e} siècles. Ce serait l'objet d'un autre travail que nous souhaitons entreprendre si les conditions le permettent.

ressassement. Les dispositifs texte-image et l'exploitation par le livre des procédés visuels sont mis en relief comme des facteurs de transmission des œuvres dans le temps et l'espace. Dans le cas de la littérature japonaise, voir notamment Haruo Shirane et Tomi Suzuki (dir.), *Inventing the Classics: Modernity, National Identity and Japanese Literature*, Stanford: Stanford University Press, 2001. Emmerich Michael, *The Tale of Genji: Translation, Canonization, and World Literature*, New York: Columbia University Press, 2013. Et Sari Kawana, *The Uses of Literature in Modern Japan*, New York: Bloomsbury, 2018.

[21] Cf. Nakagawa Shigemi, *Modaniti no sôzôryoku*, *op. cit.*, p. 185-186.

[22] Cf. Sari Kawana, *The Uses of Literature in Modern Japan*, *op. cit.*, p. 77-121.

[23] Certains écrivains contemporains comme Mizumura Minae 水村美苗 (*Zoku Meian*『続明暗』, [« *Clair-obscur*, la suite »], Chikuma shobô, 1990), Okuizumi Hikaru 奥泉光 (*Wagahai wa neko dearu : satsujin jiken*『「吾輩は猫である」殺人事件』[« *Je suis un chat* : une affaire de meutre »], Shinchôsha, 1996) ou Yoshikawa Yasuhisa 芳川泰久, (*Wagahai no sorekara*『吾輩のそれから』[« Après *Je suis un chat* »], *Botchan no sorekara*『坊ちゃんのそれから』[« Après *Botchan* »], *Sensei no yume jûya*『先生の夢十夜』[« Les dix rêves de Sôseki »], Kawade shobô, 2016-2017) ont produit des pastiches qui imitent, prolongent, détournent et s'approprient l'efficacité littéraire de Sôseki.

INDEX DES ŒUVRES CITÉES DE SÔSEKI

Sont répertoriées ici, par ordre alphabétique du titre japonais, les œuvres fictionnelles et critiques de Sôseki. Les titres des nouvelles et des articles courts sont indiqués en caractères romains, ceux des romans, des recueils et des essais en italique. Les pages soulignées en gras renvoient aux citations principales, les autres aux simples mentions dans le texte ou en bas de page.

B

Bokusetsuroku『木屑録』« Copeaux de bois » 115, 309, 317, 321

Botchan『坊つちやん』« Botchan » 30, 114, 144, 253, 286, 313, 318, 320, 322

Bungaku hyôron『文学評論』« Critiques littéraires » 125, 313, 318

Bungakuron『文学論』« Théories littéraires » **14**, **26**, 42, 76, 87, 100, 196, 246, 313, 318, 322

Bungei no tetsugakuteki kiso『文芸の哲学的基礎』« Les Fondements philosophiques des Belles Lettres » **13**, 46, 86, 116, 313, 318, 323

E

Eijitsu shôin『永日商品』« Petits contes de printemps » **29**, **40**, 43-44, 67, 95, 189, 226, 253, 314, 318, 324

G

Garasudo no naka『硝子戸の中』« À travers la vitre » **26**, 198, 253, 316, 319, 326

Gubijinsô『虞美人草』« Le Coquelicot » 13, 21, 74, 102, 142, 196, 215, 284, 314, 318, 320

H

Higan sugi made『彼岸過迄』« À l'équinoxe et au-delà » 90, 165, 175, 229, 315, 319, 325

I

Ichiya「一夜」« Une nuit » **28**, 52, 74, **75-85**, **105**, 136, 307, 321, **327-340**

Izumu no kôka「イズムの功過」« Du pour ou du contre des ismes » 112

J

Jinsei「人生」« La vie » 194, 236

K

Kairo-kô「薤露行」« Élégie » **28**, **51-64**, 75, **85**, 102, **105**, 134, 219, 229, 257, 268, 321

Kârairu hakubutsukan「カーライル博物館」« Le Musée Carlyle » **28**, **32**, **43-50**, **105**, 318, 321

Kôfu『坑夫』« Le Mineur » **25**, **114**, **141-162**, 163, **192**, 282, 314, 318, 323

Kôjin『行人』« Le Voyageur » **25**, **114**, **163-177**, **193**, 229, 282, 315, 325

Kokoro『こゝろ』« Le Pauvre Cœur des hommes » **9**, 11-12, **25**, 55, 98, 155, 165, **197**, **226-252**, 257, 269, **278-279**, **282**, 315, 319, 320, 325
Koto no sorane「琴の空音」« Échos illusoires du luth » **28**, 75, **87-95**, **103**, **105**, 160, 321
Kusamakura『草枕』« Oreiller d'herbe » 21, **25**, 61, 76, **114-140**, 144, 163, 166, 180, 184-187, **192**, **282**, 313, 318, 320, 322

M

Maboroshi no tate「幻影の盾」« Le Bouclier chimérique » **28**, 38, **51**, 60, **64-75**, **85**, 88, 102, **105**, 175, 184, 257, 268
Mankan tokoro dokoro『満干ところどころ』« Haltes en Mandchourie et en Corée » 29, 314, 318, 324
Meian『明暗』« Clair-obscur » **25**, **114**, **163**, **177-191**, **193**, 269, **282**, 316, 319, 326
Michikusa『道草』« Les Herbes du chemin » **25**, 39, 182, **197**, **253-277**, **278-279**, **282**, 316, 319, 326
Mon『門』« La Porte » **25**, 61, 155, 185, **197-225**, 276, **278-279**, **282**, 314, 318, 320, 324

N

Nowaki『野分』« Rafales d'automne » 13, 74, 114, 313, 318, 322

O

Omoidasu koto nado『思ひ出す事など』« Choses dont je me souviens » 90, 255, 315, 318, 325

R

Rondon-tô「倫敦塔』« La Tour de Londres » **28**, **32-43**, **50**, **105**, 123, 177, 276, 318, 321

S

Sanshirô『三四郎』 12, 21, 160, 187, 193, 199, 314, 318, 324
Shaseibun「写生文」« La prose qui transpose la vie » 103, 119
Shizen o utsusu bunshô「自然を写す文章」« Sur la prose qui décrit la nature » **107**
Shumi no iden「趣味の遺伝」« Le Goût en héritage » **28**, 75, **87**, **95-105**, 115, 318, 321
Sorekara『それから』« Et Puis » 91, 164, 199, 203, 211, 223, 314, 318, 324
Sôsakuka no taido「創作家の態度」« L'Attitude du créateur » 62, 101, 143, 313, 318

W

Wagahai wa neko dearu『吾輩は猫である』« Je suis un chat » 27, 30, 51, 87, 90, 307, 313, 318, 320-321, 327

Y

Yôkyoshû『漾虚集』« Entre le ciel et la terre » **25**, **26-104**, **281**, 313, 318, 327
Yume jûya『夢十夜』« Dix rêves » **29**, 61, 75, 185, 267, 275, 285-286, 314, 318, 323

BIBLIOGRAPHIE

Le catalogue informatique de la Bibliothèque nationale de la Diète, consulté le 31 août 2022, compte en langue japonaise 397 monographies, 1517 articles et 64 thèses de doctorat dédiées à Sôseki depuis 1960. En raison de cette masse critique considérable, nous avons ici sélectionné les études les plus pertinentes et directement citées dans cette thèse.

1. CORPUS PRINCIPAL

A. ÉDITION DE RÉFÉRENCE EN JAPONAIS

NATSUME Sôseki 夏目漱石, *Teihon Sôseki zenshû* 『定本漱石全集』(« Œuvres complètes de Sôseki, édition de référence »), 28 volumes, Tôkyô : Iwanami shoten, 2016-2020.

Du vivant de l'auteur, Ôkura Hattori shoten 大倉・服部書店, Shun.yôdô shoten 春陽堂書店 et Iwanami shoten 岩波書店 publient ses œuvres. Après son décès, les éditions complètes se succèdent : la première série paraît entre 1917 et 1919, la seconde entre 1928 et 1929, la troisième entre 1935 et 1937. La première édition de l'après-guerre est lancée en 1956 par Iwanami. Six autres suivent chez le même éditeur avec une large diffusion (1965, 1974, 1984, 1993, 2002, 2016). Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten*, Kanrin shobô, 2017, p. 262.

Nous nous appuyons sur l'édition complète Iwanami la plus récente (2016-2020), publiée à l'occasion du centenaire de la mort de l'écrivain. Les 28 volumes présentent l'ensemble des écrits de Sôseki : nouvelles et romans (vol. 1-12), travaux critiques et essais (vol. 13-16), poèmes japonais, chinois et anglais (vol. 17-18), journaux, carnets et lettres (vol. 19-24), plus des textes divers, des entretiens, des chroniques et des articles de revue (vol. 25-28). Chaque volume est accompagné d'une préface, de documents et de notes instructives.

B. TRADUCTIONS DE RÉFÉRENCE

NATSUME Sôseki, « La Tour de Londres » et « Le Musée Carlyle », dans *Haltes en Mandchourie et en Corée, précédé de Textes londoniens*, trad. Olivier JAMET et Élisabeth SUETSUGU, Paris : La Quinzaine littéraire/Louis Vuitton, 1997, 300 p.

——— « Élégie », trad. Agathe TRAN, dans *« Kairo-kô » (1905) de Sôseki : intertextualité, interculturalité*, mémoire de master 1, sous la direction de Cécile SAKAI, Université Paris Diderot – Paris 7, 2014, p. 6-31.

——— *Échos illusoires du luth suivi du Goût en héritage*, trad. Hélène MORITA, Paris : Cambourakis, (2008) 2021, 144 p.

——— *Theory of Literature and Other Critical Writings*, trad. Michael BOURDAGHS, Atsuko UEDA et Joseph MURPHY, New York: Columbia University Press, 2009, 287 p.

——— *Oreiller d'herbe ou le Voyage poétique*, trad. Élisabeth SUETSUGU, Paris : Picquier poche, (2015) 2018, 272 p.

——— *Le Mineur*, trad. Hélène MORITA, Paris : Cambourakis, (2000) 2020, 344 p.

——— *La Porte*, trad. Corinne ATLAN, Arles : Picquier poche, (1992) 2021, 280 p.

——— *Le Voyageur*, trad. René DE CECCATTY et Ryôji NAKAMURA, Paris : Rivages poche, (1991) 2017, 416 p.

——— *Les Herbes du chemin*, trad. Élisabeth SUETSUGU, Arles : Picquier poche, (1992) 1994, 256 p.

——— *Clair-obscur*, trad. René DE CECCATTY et Ryôji NAKAMURA, Paris : Rivages poche, (1989) 2015, 496 p.

2. ÉTUDES EN JAPONAIS

A. MONOGRAPHIES SUR SÔSEKI

COLLECTIF FERISU JOGAKUIN DAIGAKU フェリス女学院大学, *Seitan 150 nen : sekai bungaku toshite no Natsume Sôseki*『生誕 150年—世界文学としての夏目漱石』(« Sôseki et la littérature mondiale : le cent-cinquantenaire »), Tôkyô : Iwanami shoten, 2017, 170 p.

FUJIO Kengô 藤尾健剛, *Sôseki no kindai Nihon*『漱石の近代日本』(« Sôseki et le Japon moderne »), Tôkyô : Bensei shuppan, 2011, 403 p.

ISHIHARA Chiaki 石原千秋, *« Kokoro » : otona ni narenakatta Sensei*『「こころ」大人になれなかった先生』(« *Kokoro* : Sensei, ou l'impossibilité de devenir adulte »), Tôkyô : Misuzu shobô, 2005, 155 p.

——— *Sôseki wa dô yomarete kita ka*『漱石はどう読まれてきたか』(« Comment a-t-on lu Sôseki jusqu'à aujourd'hui ? »), Tôkyô : Shinchôsha, 2010, 367 p.

KANDA Shôko 神田祥子, *Sôseki « bungaku » no reimei*『漱石「文学」の黎明』(« La naissance de la "littérature" Sôseki »), Tôkyô : Seikansha, 2015, 244 p.

KARATANI Kôjin 柄谷行人, *Shinpan Sôseki-ron shûsei*『新版漱石論集成』(« Collection des essais sur Sôseki, nouvelle édition »), Tôkyô : Iwanami shoten, 2017, 424 p.

KISHIMOTO Tsugiko 岸元次子, *Sôseki no hyôgen : sono gikô ga dokusha ni genwaku o umu*『漱石の表現―その技巧が読者に幻惑を生む』(« L'expression de Sôseki et l'efficacité de ses moyens sur le lecteur »), Ôsaka : Izumi sho.in, 2014, 345 p.

KITAGAWA Fukiko 北川扶生子, *Sôseki no bunpô* 『漱石の文法』(« La grammaire de Sôseki »), Tôkyô : Suiseisha, 2012, 284 p.

——— *Sôseki buntai mihonchô*『漱石文体見本帳』(« Le répertoire stylistique de Sôseki »), Tôkyô : Bensei shuppan, 2020, 270 p.

KOMORI Yôichi 小森陽一, IIDA Yûko 飯田祐子 (dir.), *Sôseki jiten*『漱石辞典』(« Dictionnaire Sôseki »), Tôkyô : Kanrin shobô, 2017, 829 p.

KOMORI Yôichi 小森陽一, *Nihongo no kindai*『日本語の近代』(« La modernité du japonais »), Tôkyô : Iwanami shoten, 2000, 309 p.

——— *Posutokoroniaru*『ポストコロニアル 』(« Postcolonial »), Tôkyô : Iwanami shoten, 2001, 160 p.

——— *Sôseki ron : 21 seiki o ikinuku tame ni*『漱石論 : 21世紀を生き抜くために』(« Études sôsekiennes : assurer la pérennité au XXI^e^ siècle »), Tôkyô : Iwanami shoten, 2010, 350 p.

——— *Sensô no jidai to Natsume Sôseki*『戦争の時代と夏目漱石』(« Natsume Sôseki et l'époque de la guerre »), Kyôto : Kamogawa shuppan, 2018, 182 p.

——— *Sôseki shindoku*『漱石深読』(« Lire Sôseki entre les lignes »), Tôkyô : Kanrin shobô, 2020, 311 p.

KUMAKURA Chiyuki 熊倉千之, *Sôseki no henshin : « Mon » kara « Michikusa » e no habataki*『漱石の変身:「門」から「道草」への羽ばたき』(« L'évolution de Sôseki : essor de *La Porte* aux *Herbes du chemin* »), Tôkyô : Chikuma shobô, 2009, 309 p.

MATSUMURA Masaie 松村昌家, *Meiji bungaku to bikutoria jidai*『明治文学とヴィクトリア時代』(« La littérature de Meiji et l'ère victorienne »), Tôkyô : Yamaguchi, 1981, 211 p.

MIYAZAKI Kasumi 宮崎かすみ, *Hyakunengo ni Sôseki o yomu*『百年後に漱石を読む』(« Lire Sôseki cent ans après »), Tôkyô : Toransubyû, 2009, 367 p.

MIYAZAWA Kentarô 宮澤健太郎, *Sôseki no buntai*『漱石の文体』(« Le style de Sôseki »), Tôkyô : Yôyôsha, 1997, 261 p.

MIZUKAWA Takao 水川隆夫, *Sôseki to Meiji*『漱石と明治』(« Sôseki et l'ère Meiji »), Kyôto : Bunrikaku, 2018, 190 p.

NAKAMURA Hiroshi 中村宏, *Sôseki kanshi no sekai*『漱石漢詩の世界』(« Sôseki et l'univers de la poésie chinoise »), Tôkyô : Daiichi shobô, 1983, 332 p.

NAKAMURA Yoshiko 中村美子, *Natsume Sôseki zeppitsu : « Meian » ni okeru gikô o megutte*『夏目漱石絶筆—「明暗」における「技巧」をめぐって』(« À propos de "l'artifice" dans *Clair-obscur*, dernière œuvre de Sôseki »), Ôsaka : Izumi sho.in, 2007, 226 p.

NOAMI Mariko 野網摩利子, *Natsume Sôseki no jikan no sôshutsu*『夏目漱石の時間の創出』(« La création du temps chez Sôseki »), Tôkyô : Tôkyô daigaku shuppankai, 2012, 331 p.

——— *Meian to kanseki*『明暗と漢籍』(« *Clair-obscur* et les lettres chinoises »), Tôkyô : Heibonsha, 2016, 82 p.

OGURA Shûzô 小倉脩三, *Sôseki no kyôyô*『漱石の教養』(« La culture de Sôseki »), Tôkyô : Kanrin shobô, 2010, 238 p.

ÔYAMA Hideki 大山英樹, *Natsume Sôseki to Teikoku daigaku : « Sôseki shinwa » no seisei*『夏目漱石と帝国大学 :「漱石神話」の生成』(« Natsume Sôseki et l'Université impériale : la création du "mythe Sôseki" »), Kyôto : Kôyô shobô, 2020, 273 p.

SATÔ Yûko 佐藤裕子, *Sôseki no seorî : « Bungakuron » kaidoku*『漱石のセオリー :「文学論」解説』(« Commenter les *Théories littéraires* de Sôseki »), Tôkyô : Ôfû, 2005, 414 p.

TAKII Keiko 瀧井敬子, *Natsume Sôseki to kurashikku ongaku*『夏目漱石とクラシック音楽』(« Sôseki et la musique classique »), Tôkyô : Mainichi shinbun shuppan, 2018, 319 p.

TANAKA Kunio 田中邦夫, *« Michikusa » no shigaku*『「道草」の詩学』(« La poétique dans *Les Herbes du chemin* »), Tôkyô : Kanrin shobô, 2019, 407 p.

TORII Masaharu 鳥井正晴 (dir.), *« Meian » ronshû : Kiyoko no iru fûkei*『「明暗」論集 : 清子のいる風景』(« Collection d'essais sur *Clair-obscur* : le paysage de Kyôko »), Ôsaka : Izumi sho.in, 2007, 406 p.

TSUKAMOTO Toshiaki 塚本利明, *Sôseki to eibungaku : « Yôkyoshû » no hikaku bungakuteki kenkyû*『漱石と英文学 :「漾虚集」の比較文学的研究』(« Sôseki et la littérature anglaise : étude de littérature comparée dans *Entre le ciel et la terre* »), Tôkyô : Sairyûsha, 2003, 676 p.

YAGUCHI Shin.ya 矢口進也, *Sôseki zenshû monogatari*『漱石全集物語』(« L'histoire des œuvres complètes de Sôseki »), Tôkyô : Iwanami shoten, 2016, 237 p.

YAMAGUCHI Tadayoshi 山口直孝, *Kanbun-myaku no Sôseki*『漢文脈の漱石』(« Sôseki et l'intertexte chinois »), Tôkyô : Kanrin shobô, 2018, 207 p.

YIU Angela ユー・アンジェラ (dir.), *Sekai kara yomu Sôseki « Kokoro »*『世界から読む漱石「こゝろ」』(« Lectures de *Kokoro* dans le monde »), Tôkyô : Bensei shuppan, 2016, 215 p.

B. TRAVAUX SUR LA CULTURE VISUELLE DE SÔSEKI

COLLECTIF TÔHOKU DAIGAKU 東北大学, *Bungô Natsume Sôseki : sono kokoro to manazashi*『文豪・夏目漱石：そのこころとまなざし』(« L'écrivain Natsume Sôseki : sa pensée et son regard »), Tôkyô : Asahi shinbun sha, 2007, 142 p.

ETÔ Jun 江藤淳, *Sôseki to Âsâ-ô densetsu : « Kairo-kô » no hikaku bungakuteki kenkyû*『漱石とアーサー王伝説：「薤露行」の比較文学的研究』(« Sôseki et la légende du roi Arthur : étude comparée d'"Élégie" »), Tôkyô : Kôdansha gakujutsu bunko, (1975) 1991, 372 p.

FURUTA Ryô 古田亮, *Tokkô Sôseki no bijutsu sekai*『特講漱石の美術世界』(« Conférences sur l'univers artistique de Sôseki »), Tôkyô : Iwanami shoten, 2014, 241 p.

HAGA Tôru 芳賀徹, *Kaiga no ryôbun : kindai Nihon hikaku bunkashi kenkyû*『絵画の領分：近代日本比較文化史研究』(« Domaine de la peinture : recherche comparée sur l'histoire culturelle du Japon moderne »), Tôkyô : Asahi shinbunsha, 1990, 660 p.

IKEDA Mikiko 池田美紀子, *Natsume Sôseki : me wa shiru tôzai no ji*『夏目漱石― 眼は識る東西の字』(« Natsume Sôseki : les sources culturelles d'Occident et d'Orient »), Tôkyô : Kokusho kankôkai, 2013, 509 p.

ITÔ Hiromi 伊藤宏見, *Natsume Sôseki to Nihon bijutsu*『夏目漱石と日本美術』(« Natsume Sôseki et les beaux-arts japonais »), Tôkyô : Kokusho kankôkai, 2012, 349 p.

KAWASHIMA Yûya 河島由弥, *Natsume Sôseki : shodô bunka ni okeru kyôyô no henyô*『夏目漱石：書道文化における教養の変容』(« Natsume Sôseki et la transformation de l'éducation à travers la culture calligraphique »), Tôkyô : Kyûryûdô, 2020, 230 p.

MIWA Masatane 三輪正胤, « Natsume Sôseki to kaiga : ratai-ga ronsô no naka de »「夏目漱石と絵画：裸体画論争の中て」(« Natsume Sôseki et le débat sur le nu artistique »), *Jinmongaku ronshû* 人文学論集, n°15, 1997, p. 85-102.

NAKAJIMA Kunihiko 中島国彦 et NAGASHIMA Yûko 長島裕子, *Sôseki no aishita ehagaki*『漱石の愛した絵はがき』(« Sôseki et les cartes postales »), Tôkyô : Iwanami shoten, 2016, 144 p.

NAKAJIMA Kunihiko 中島国彦, « Kindai shôsetsu no naka no fûkei : bungakusha wa shizen o dô egaita ka »「近代小説の中の風景：文学者は自然をどう描いたか」(« Les paysages dans les récits modernes : comment les auteurs décrivaient-ils la nature ? »), *Cahiers du CEEJA*, n°1, 2004, p. 75-81.

NIIZEKI Kimiko 新関公子, *« Sôseki no bijutsu ai », suiri nôto*『「漱石の美術愛」推理ノート』 (« L'amour de Sôseki pour les beaux-arts, une enquête »), Tôkyô : Heibonsha, 1998, 269 p.

NISHIYAMA Junko 西山純子, *Hashiguchi Goyô : sôshoku e no jônetsu*『橋口五葉：装飾への情熱』(« Hashiguchi Goyô : une passion pour les arts décoratifs »), Tôkyô : Tôkyô bijutsu, 2015, 135 p.

SADOYA Shigenobu 佐渡谷重信, *Sôseki to seikimatsu geijutsu*『漱石と世紀末芸術』(« Sôseki et les arts fin de siècle »), Tôkyô : Bijutsu kôronsha, 1982, 355 p.

TAKAMIYA Toshiyuki 髙宮利行, « Sôseki to sannin no chûsei eibungakusha »「漱石と三人の中世英文学者」(« Sôseki et trois médiévistes anglais »), *Keiô Gijuku daigaku gengo bunka kenkyûjo kiyô* 慶應義塾大学言語文化研究所紀要, n°14, 1982, p. 163-177.

TANIGAWA Atsushi 谷川渥, *Bungô tachi no seiyô bijutsu : Natsume Sôseki kara Matsumoto Seichô made*『文豪たちの西洋美術―夏目漱石から松本清張まで』(« L'Art occidental et les écrivains : de Natsume Sôseki à Matsumoto Seichô »), Tôkyô : Kawade shobô, 2020, 111 p.

YOON Sang In 尹相仁, *Seikimatsu to Sôseki*『世紀末と漱石』(« Sôseki et la fin de siècle »), Tôkyô : Iwanami shoten, 1994, 410 p.

C. LECTURES COMPLÉMENTAIRES

FUKUDA Kunio 福田邦夫, *Nihon no dentôshoku : iro no shôjiten*『日本の伝統色：色の小辞典』(« Petit dictionnaire des couleurs traditionnelles au Japon »), Tôkyô : Yomiuri shinbun sha, 1987, 119 p.

KARATANI Kôjin 柄谷行人, *Teihon Karatani Kôjin shû 1 : Nihon kindai bungaku no kigen*『定本柄谷行人集 1：日本近代文学の起源』(« Œuvres de référence de Karatani Kôjin 1 : Les origines de la littérature japonaise moderne »), Tôkyô : Iwanami shoten, 2004, 330 p.

KUROKAWA Sô 黒川創, *Ôgai to Sôseki no aida de : nihongo no bungaku ga umareru basho*『鷗外と漱石のあいだで：日本語の文学が生まれる場所』(« Entre Ôgai et Sôseki : la naissance de la littérature japonaise moderne »), Tôkyô : Kawade shobô shinsha, 2015, 282 p.

MAEDA Ai 前田愛, *Kindai dokusha no seiritsu*『近代読者の成立』(« L'avènement du lecteur moderne »), Tôkyô : Chikuma shobô, 1989, 488 p.

——— « Yamanote no oku »「山の手の奥」(« Au fin fond de la ville »), dans *Toshi kûkan no naka no bungaku*『都市空間のなかの文学』(« La littérature dans l'espace urbain »), Tôkyô : Chikuma shobô, (1989) 1992, p. 415-442.

MAEDA Kyôji 前田恭二, *E no yô ni : Meiji bungaku to bijutsu*『絵のように：明治文学と美術』 (« Comme une image : la littérature de Meiji et les arts »), Tôkyô : Hakusuisha, 2014, 679 p.

NAKAGAWA Shigemi 中川成美, *Modaniti no sôzôryoku : bungaku to shikakusei*『モダニティの想像力ー文学と視覚性』(« L'imagination de la modernité : la littérature et la visualité »), Tôkyô : Shin.yôsha, 2009, 387 p.

SATÔ Dôshin 佐藤道信, *Meiji kokka to kindai bijutsu : bi no seijigaku*『明治国家と近代美術：美の政治学』(« L'État de Meiji et l'art moderne : la politique de la beauté »), Tôkyô : Yoshikawa kôbunkan, 1999, 352 p.

SEKI Hajime 関肇, *Shinbun shôsetsu no jidai : media, dokusha, merodorama*『新聞小説の時代 :メディア ・読者 ・メロドラマ』(« L'ère des romans-feuilletons : média, lecteur, mélodrame »), Tôkyô : Shin.yôsha, 2007, 366 p.

D. DICTIONNAIRES

COLLECTIF NIHON KOTEN BUNGAKU DAIJITEN HENSHÛ IINKAI 日本古典文学大辞典編集委員会, *Nihon koten bungaku daijiten*『日本古典文学大辞典』(« Le grand dictionnaire de la littérature japonaise classique »), 6 vol., Tôkyô : Iwanami shoten, 1983-1985.

KINDAICHI Haruhiko 金田一春彦 et IKEDA Yasaburô 池田弥三郎 (dir.), *Gakken kokugo daijiten*『学研国語大辞典』(« Le grand dictionnaire japonais pour l'étude et la recherche »), Tôkyô : Gakushû kenkyûsha, 1985, 2270 p.

KITAHARA Yasuo 北原保雄 (dir.), *Meikyô kokugo jiten*『明鏡国語辞典』(« Dictionnaire de japonais Meikyô »), Tôkyô : Taishûkan shoten, 2017, 1937 p.

3. ÉTUDES EN LANGUES OCCIDENTALES

A. TRAVAUX SUR SÔSEKI

ABE Junko, « Se regarder avec lucidité, *Les Herbes du chemin* de Sôseki », dans

Chantal CHEN-ANDRO et Cécile SAKAI (dir.), *Tours et détours : écritures autobiographiques dans les littératures chinoise et japonaise au XX^e siècle*, Paris : Publications universitaires Denis-Diderot, 1998, p. 35-54.

AUESTAD Reiko, TANSMAN Alan, VINCENT Keith (dir.), *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 29 « Reading Sôseki now », Honolulu: University of Hawaii Press, 2017, 339 p.

AUESTAD Reiko, *Rereading Sôseki: Three Early Twentieth-century Japanese Novels*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1998, 208 p.

BOURDAGHS Michael, MURPHY Joseph, UEDA Atsuko (dir.), *Japan Forum*, vol. 20, n°1 « Special Issue: Sôseki's *Theory of Literature* », 2008, 126 p.

BOURDAGHS Michael, *A Fictional Commons, Natsume Sôseki and the Properties of Modern Literature*, Durham: Duke University Press, 2021, 223 p.

BRODEY Inger Sigrun, « Natsume Sôseki and Laurence Sterne: Cross-Cultural Discourse on Literary Linearity », *Comparative Literature*, vol. 50, n°3, 1998, p. 193-219.

DE VENDEUVRE Isabelle, « Conscience intermédiaire et transferts culturels entre Asie et Occident chez Henry James et Sôseki », *Études anglaises*, vol. 72, n°3, 2019, p. 324-340.

DUNBAR Ann-Marie, « Three Leagues Away from a Human Colour », *Victorian Literature and Culture*, vol. 46, n°1, 2018, p. 221-236.

FUJIWARA Dan, « L'endroit et l'envers des couples mariés dans les romans de Natsume Sôseki », dans Christian GALAN et Emmanuel LOZERAND (dir.), *La Famille japonaise moderne (1868-1926), discours et débats*, Arles : Picquier, 2011, p. 379-388.

——— « La naissance d'un écrivain national : perspectives et enjeux – le cas de Natsume Sôseki », *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], n°8, 2011, consulté le 25.06.2021. URL : https://journals.openedition.org/framespa/877

——— « La littérature comme une mise en perspective de l'individu : le cours de littérature générale de Sôseki », dans Christian GALAN et Jean-Pierre GIRAUD (dir.), *Individus et démocratie au Japon*, Toulouse : Presses universitaires du Midi, 2015, p. 115-128.

HOMMA Kenshirô, *Sôseki's Novels and English Literature*, Tôkyô: Eihôsha, 2002, 617 p.

IIJIMA Takehisa (dir.), *The World of Natsume Sôseki*, Tôkyô: Kinseido, 1987, 326 p.

ITÔ Ken, « Writing Time in *Kokoro* », dans Dennis WASHBURN and Alan TANSMAN (dir.), *Studies in Modern Japanese Literature: Essays and Translations in Honor of Edwin McClellan*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997, p. 3-21.

——— *An Age of Melodrama: Family, Gender, and Social Hierarchy in The Turn-of-the-Century Japanese Novel*, Stanford: Stanford University Press, 2008, 328 p.

LAYOUN Marie, « Of Noisy Trains and Grass Pillows », dans *Travels of a Genre: The Modern Novel and Ideology*, New Jersey: Princeton University Press, 1990, p. 105-147.

LIOGIER Jean-Pierre, *Les Écrits de Natsume Sôseki avant 1900 : la formation intellectuelle et artistique d'un écrivain au seuil du XX^e siècle*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Jacques ORIGAS, Inalco, 1982, 352 p.

LOZERAND Emmanuel, « La défaillance généralisée des figures paternelles dans l'œuvre romanesque de Natsume Sôseki » et « Les enfants dans l'œuvre romanesque de Natsume Sôseki », dans Christian GALAN et Emmanuel LOZERAND (dir.), *La Famille japonaise moderne (1868-1926), discours et débats*, Arles : Picquier, 2011, p. 499-516 et p. 567-581.

——— « Manger et souffrir. Expériences du corps dans la littérature japonaise moderne », *Itinéraires*, 2011, p. 103-116.

MARCUS Marvin, *Reflections in a Glass Door: Memory and Melancholy in the Personal Writings of Natsume Sôseki*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2009, 267 p.

MINOW-PINKNEY Makiko, « Sketches of Carlyle's House by Two Visitors, a Young Virginia Woolf and a Japanese Novelist, Sôseki Natsume », *Virginia Woolf's Bloomsbury*, vol.1, Londres: Palgrave Macmillan UK, 2007, p. 153-170.

MIYAMOTO ALVEY Nahoko, « With Sidewise Crab-Walk Western Writing: Tradition and Modernity in Shimazaki Tôson and Natsume Sôseki », dans Alex WATSON (dir.), *British Romanticism in Asia*, Singapour: Palgrave Macmillan, 2019, p. 249-271.

MOMMA Haruko, « Medievalism, Colonialism, Orientalism: Japan's Modern Identity in Natsume Sôseki's *Maboroshi no Tate* and *Kairo-kô* », dans Kathleen DAVIS et Nadia ALTSCHUL (dir.), *Medievalisms in the Postcolonial World: the Idea of « the Middle Ages » Outside Europe*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009, p. 141-173.

MONTUPET Pascale, « Les éclipses de la réception de l'œuvre de Sôseki en France », dans Muriel DETRIE (dir.), *France-Asie*, Paris : You Feng, 2001, p. 125-133.

MURPHY Joseph, « The Fourth Possibility in Sôseki Theory of Literature », dans Livia MONNET (dir.), *Approches critiques de la pensée japonaise du XX^e siècle*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 379-406.

NATHAN John, *Sôseki: Modern Japan's Greatest Novelist*, New York: Columbia University Press, 2018, 327 p.

RIDGEWAY William, *A Critical Study of the Novels of Natsume Sôseki*, New York: Edwin Mellen Press, 2005, 247 p.

SAKAKI Atsuko, *Recontextualizing Texts: Narrative Performance in Modern Japanese Fiction*, Cambridge: Harvard University Press, 1999, 294 p.

TAKAMIYA Toshiyuki et ARMOUR Andrew, « Introduction to *Kairo-kô* », dans

Richard BARBER (dir.), *Arthurian Literature II*, Cambridge: Rowman and Littlefield, 1992, p. 92-102.

TAKASHINA Shûji, « Natsume Sôseki and the Development of Modern Japanese Art », dans Thomas RIMER (dir.), *Culture and Identity: Japanese Intellectuals during the Interwar Years*, New Jersey: Princeton University Press, 1990, p. 273-281.

TRAN Agathe, *« Kairo-kô » (1905) de Sôseki : intertextualité, interculturalité*, mémoire de master 1, sous la direction de Cécile SAKAI, Université Paris Diderot – Paris 7, 2014, 99 p.

——— *Littérature et peinture : analogies et intermédialité dans les premières œuvres de Sôseki*, mémoire de master 2, sous la direction de Cécile SAKAI, Université Paris Diderot – Paris 7, 2015, 100 p.

——— « Du musée à la brocante : des espaces-frontières dans l'œuvre de Sôseki », *Travaux en cours*, n°14 « Frontière », 2019, p. 93-125.

——— « Langage et action paysagère : conscience du paysage et de l'environnement dans l'œuvre de Natsume Sôseki », *Projets de paysage* [En ligne], n°23, 2020, consulté le 30.08. 2022. URL : https://journals.openedition.org/paysage/12151. Article traduit en japonais par Noguchi Motoki sous le titre「言語と、風景を形作る行為：夏目漱石の作品における風景および環境への意識」, dans la même revue en ligne, URL : https://journals.openedition.org/paysage/12587.

VILSLEV Annette, « Questioning Western Universality: Sôseki's *Theory of Literature* and his Novel *Kusamakura* », *Japan Forum*, n°29, 2017, p. 257-278.

VINCENT Keith, *Two-Timing Modernity: Homosocial Narrative in Modern Japanese Fiction*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2012, 233 p.

——— « Purple and White: Sôseki and Shiki's Homosocial Genji », dans Dennis WASHBURN (dir.), *The Tale of Genji: Norton Critical Edition*, New York: Norton, 2021, p. 1295-1311.

YIU Angela, *Chaos and Order in the Works of Natsume Sôseki*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1998, 247 p.

B. TRAVAUX SUR LA LITTÉRATURE JAPONAISE MODERNE

ANDRO-UEDA Makiko, « Le *shasei* dans l'esthétique de la poésie versifiée moderne », dans Bernard THOMANN (dir.), *Japon pluriel*, vol. 8, Arles : Picquier, 2011, p. 135-155.

BAYARD-SAKAI Anne, *La Parole comme art : le rakugo*, Paris : L'Harmattan, 1992, 383 p.

BEAUVIEUX Marie-Noëlle, *Littéraire, trop littéraire : des compositions fragmentaires d'Akutagawa Ryûnosuke*, Paris : Hermann, 2020, 303 p.

FOWLER Edward, *The Rhetoric of Confession: Shishôsetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*, Berkeley: University of California Press, 1988, 333 p.

FREEDMAN Alisa, *Tokyo in Transit, Japanese Culture on the Rails and Road*, Stanford: Stanford University Press, 2011, p. 68-115.

GARDINER Michael, *The British Stake in Japanese Modernity: Readings in Liberal Tradition and Native Modernism*, New York: Routledge, 2020, 165 p.

HIJIYA-KIRSCHNEREIT Irmela, *Rituals of Self-Revelation: Shishôsetsu as Literary Genre and Socio-Cultural Phenomenon*, Cambridge: Harvard University Press, 1996, 373 p.

HOFMANN-KURODA Lisa, *The Tree of Life: The Politics of Kinship in Meiji Japan*, thèse de doctorat, sous la direction d'Alan TANSMAN, Berkeley University, 2018, 108 p.

ITÔ Tôru, « Natsume Sôseki: An attempt of *Kusamakura* as an imagery novel », *Bulletin of Kyoto Institute of Technology*, n°6, 2013, p. 33-48.

JACOBOWITZ Seth, *Writing Technology in Meiji Japan: A Media History of Modern Japanese Literature and Visual Culture*, Cambridge: Harvard University Press, 2015, 299 p.

KAMEI Hideo, *Transformations of Sensibility: the Phenomenology of Meiji Literature*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002, 300 p.

KAWANA Sari, *The Uses of Literature in Modern Japan: Histories and Cultures of the Book*, New York: Bloomsbury Academic, 2018, 280 p.

LOZERAND Emmanuel, « La littérature japonaise au XIX[e] siècle. Deux ou trois récits d'une autre modernité », *Itinéraires*, n°3, 2009, p. 151-170.

——— « Gouttes d'encre. Masaoka Shiki et l'écriture du corps malade », postface à MASAOKA Shiki, *Un lit de malade six pieds de long*, Paris : Les Belles Lettres, 2016, p. 221-254.

MINAMI Asuka, *La Figure de l'artiste et la question de l'art dans la littérature du Japon moderne*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Jacques ORIGAS, Inalco, 2003, 612 p.

MIYOSHI Masao, *Accomplices of Silence: The Modern Japanese Novel*, Ann Arbor: University of Michigan Press, (1975) 1996, 216 p.

MIZUTA LIPPIT Miya, « Reconfiguring Visuality: Literary Realism and Illustration in Meiji Japan », *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 14 « Meiji Literature and the Artwork », 2002, p. 9-24.

——— *Aesthetic Life, Beauty and Art in Modern Japan*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2019, 315 p.

NAKAGAWA Shigemi, « Nature as a Problematic Concept in Japanese Literature », dans Bonaventura RUPERTI (dir.), *Rethinking Nature in Japan from Tradition to Modernity*, [En ligne], 2017, URL : http://doi.org/10.14277/6969-171-3/CFJS-7-4

NAPIER Susan, *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity*, New York: Routledge, 1996, 253 p.

ODIN Steve, « Psychic distance in Literature East and West », dans *Artistic Detachment in Japan and the West*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2001, p. 214-280.

O'NEILL Daniel, *Ghostly Feelings in Meiji and Early Taisho Literature*, thèse de doctorat, sous la direction d'Edwin MCCLELLAN, Yale University, 2002, 432 p.

ORIGAS Jean-Jacques (dir.), *Dictionnaire de littérature japonaise*, Paris : Presses universitaires de France, 2000, 366 p.

——— *La Lampe d'Akutagawa : essais sur la littérature japonaise moderne*, Paris : Les Belles Lettres, 2008, 430 p.

POCH Daniel, *Licentious Fictions: Ninjô and the Nineteenth-century Japanese Novel*, New York: Columbia University Press, 2020, 290 p.

SAKAI Cécile, *Histoire de la littérature populaire japonaise : faits et perspectives (1900-1980)*, Paris : L'Harmattan, 1987, 312 p.

——— « Les grands thèmes littéraires de Meiji à nos jours », dans Jean-François SABOURET (dir.), *La Dynamique du Japon : de Meiji à 2015*, Paris : CNRS, 2015, p. 59-82.

STAHL Daniel, *Social Trauma, Narrative Memory, and Recovery in Japanese Literature and Film*, New York: Routledge, 2020, 266 p.

THOMAS Julia, *Reconfiguring Modernity: Concepts of Nature in Japanese Political Ideology*, Berkeley: University of California Press, 2001, 254 p.

TRAGANOU Jilly, *The Tôkaidô Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*, New York: Routledge Curzon, 2004, 270 p.

UEDA Makoto, *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature*, Stanford: Stanford University Press, 1976, 292 p.

VAN COMPERNOLLE Timothy, *Struggling Upward: Worldly Success and the Japanese Novel*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2016, 246 p.

C. LECTURES MÉTHODOLOGIQUES

ASO Noriko, *Museums in Imperial Japan*, Durham: Duke University Press, 2014, 301 p.

AUROUX Sylvain (dir.), *La Pensée japonaise*, Paris : Presses universitaires de France, 2019, 104 p.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris : Presses universitaires de France, (1957) 2001, 416 p.

BARON Christine, « Imaginaire, visualité, fiction », dans Catherine GRALL (dir.), *Récit de fiction et représentation mentale*, Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 11-28.

BARONTINI Riccardo, *L'Imagination littéraire : le modèle romantique au défi des sciences humaines*, Paris : Classiques Garnier, 2020, 487 p.

BARTHES Roland, « Le Modèle de la peinture », dans *S/Z*, Paris : Seuil, 1970, p. 61-64.

——— « L'effet de réel » [1968], dans *Œuvres complètes II*, Paris : Seuil, 1994, p. 479-484.

BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Paris : Armand Colin, 2011, 224 p.

BERTHO Sophie, *La Peinture selon Proust, les détournements du visuel*, Paris : Classiques Garnier, 2021, 170 p.

BOUILLER Jean-Roche et PISANO Giusy (dir.), *Le Panorama, un art trompeur*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2019, 226 p.

CASSIGNEUL Adèle, *Voir, observer, penser : Virginia Woolf et la photo-cinématographie*, Toulouse : Presses universitaires du Midi, 2018, 589 p.

CAUQUELIN Anne, *L'Invention du paysage*, Paris : Presses universitaires de France, (1989) 2013, 166 p.

CHENG François Cheng, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris : Seuil, 1991, 157 p.

CHRISTIN Anne-Marie, *Fromentin, conteur d'espace*, Paris : le Sycomore, 1982, 228 p.

——— *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris : Flammarion, 1995, 247 p.

——— (dir.), *Paravents japonais : par la brèche des nuages*, édité par Claire-Akiko BRISSET et Torahiko TERADA, Paris : Citadelles & Mazenod, 2021, 279 p.

CRÉAC'H Martine, *Poussin pour mémoire, Bonnefoy, du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2004, 171 p.

——— *L'Imparfait de l'art*, Genève : Métis Presses, 2018, 255 p.

——— (dir.), *Délivrer le temps, écrire le musée*, Paris : Hermann, 2020, 295 p.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris : Presses universitaires de France, (1968) 2011, 416 p.

——— *Proust et les signes*, Paris : Presses universitaires de France, (1964) 2014, 219 p.

DOUGLAS Mary, *Thinking in Circles: An Essay on Ring Composition*, New Haven: Yale University Press, 2007, 169 p.

DURRENMATT Jacques, *La Métaphore*, Paris : Honoré Champion, 2002, 84 p.

FISCHER Caroline (dir.), *Intermédialités*, Paris : Lucie éditions, 2015, 201 p.

GENDRAT CLAUDEL Aurélie, *Le Paysage, « fenêtre ouverte » sur le roman. Le cas de l'Italie romantique*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, 445 p.

GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris : Seuil, 1966, 272 p.

——— *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, 286 p.

——— *Discours du récit*, Paris : Seuil, (1972) 2007, 435 p.

——— *Fiction et diction*, Paris : Seuil, (1991) 2004, 240 p.

——— *L'Œuvre de l'art : la relation esthétique*, Paris : Seuil, 1997, 293 p.

GRALL Catherine, « La vue imageante : dépassement ou exhibition du processus fictionnel ? », *Studia Romanica Tartuensia*, vol. 7, Tartu : Presses de l'université de Tallin, 2008, p. 267-280.

HAMON Philippe (dir.), *La Description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris : Macula, 1991, 288 p.

HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris : Hachette, (1993) 2011, 247 p.

——— « Le Musée et le texte », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 95, 1995, p. 3-12.

——— *Imageries : littérature et image au XIX^e^ siècle*, Paris : J. Corti, 2007, 448 p.

HUGLO Marie-Pascale, *Le Sens du récit,* Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2007, 184 p.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles : Pierre Mardaga, (1976) 1985, 405 p.

JENNY Laurent, *La Parole singulière*, Paris : Belin, (1990) 2009, 216 p.

KERLAN-STEPHENS Anne et SAKAI Cécile (dir.), *Du visible au lisible. Texte et image en Chine et au Japon*, Arles : Picquier, 2006, 208 p.

LOUVEL Liliane, *L'Œil du texte*, Toulouse : Presses universitaires du Midi, 1998, 387p.

——— *Texte/Image, images à lire, textes à voir. Nouvelle édition*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002, 272 p.

LUCKEN Michael, *Les Fleurs artificielles,* Paris : Presses de l'Inalco, 2016, 317 p.

MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, Paris : Gallimard, (1947) 1996, 285 p.

MANSAU Andrée (dir.), *Mises en cadre dans la littérature et dans les arts*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1999, 299 p.

MITCHELL W. J. T., *Iconologie : image, texte, idéologie* [*Iconology*: *Image, Text, Ideology*, 1986], traduit de l'anglais par Maxime BOIDY et Stéphane ROTH, Paris : Les Prairies ordinaires, (2009) 2018, 306 p.

MOREL Jean-Pierre, « Cinq difficultés au moins pour parler de montage en littérature », dans Robert KAHN (dir.), *À travers les modes*, Mont-Saint-Aignan : Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 35-48.

NACHTERGAEL Magali, « Visibilité, visualité et hybridation : nouveaux (en)jeux de la littérature », dans Jérôme BESSIÈRE (dir.), *Exposer la littérature*, Paris : Cercle de la Librairie, 2015, p. 55-65.

NOIRAY Jacques, « Représentation et visualisation : réflexions sur quelques problèmes d'esthétique réaliste », dans Alain PAGES et Vincent JOUVE (dir.), *Les Lieux du réalisme*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle : L'improviste, 2005, p. 373-384.

OLK Claudia, *Virginia Woolf and the Aesthetics of Vision*, Berlin: De Gruyter, 2017, 202 p.

ORTEL Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie,* Nîmes : Jacqueline Chambon, 2002, 382 p.

——— « Note sur une esthétique de la vue : Photographie et littérature », *Romantisme*, n°118 « Images en texte », 2002, p. 93-104.

——— *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris : L'Harmattan, 2008, 269 p.

PAÏNI Dominique (dir.), *Projections, les transports de l'image*, Le Fresnoy : Hazan, 1998, 234 p.

PASTOUREAU Michel, *Le Petit Livre des couleurs*, Seuil, (2005) 2015, 144 p.

PINGUET Maurice, *La Mort volontaire au Japon*, Paris : Gallimard, 1984, 380 p.

RAUS Tonia (dir.), *Comprendre la mise en abyme : arts et médias au second degré*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2019, 272 p.

REVERSEAU Anne, *Le Sens de la vue : le regard photographique dans la poésie moderniste*, Paris : Presses universitaires de la Sorbonne, 2018, 512 p.

RICARDOU Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris : Seuil, 1978, 350 p.

RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris : Le Seuil, (1975) 1997, 411 p.

——— *Temps et récit*, Paris : Le Seuil, 1983, 320 p.

RIOU Lucie, *Les Arts visuels dans les romans, l'œuvre critique et la correspondance d'Emile Zola*, Paris : Honoré Champion, 2020, 741 p.

SAKAI Cécile et STRUVE Daniel (dir.), *Regards sur la métaphore, entre Orient et Occident*, Arles : Picquier, 2008, 322 p.

SAMOYAULT Tiphaine, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris : Armand Colin, (2001) 2005, 128 p.

——— *La Montre cassée*, Lagrasse : Verdier, collection « Chaoïd », 2004, 251 p.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Expérience esthétique*, Paris : Gallimard, 2015, 366 p.

SCREECH Timon, *The Lens Within the Heart: The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan*, Honolulu: University of Hawaii Press, (1996) 2002, 305p.

SHIRANE Haruo et TOMI Suzuki (dir.), *Inventing the Classics: Modernity, National Identity and Japanese Literature*, Stanford: Stanford University Press, 2001, 333 p.

SHIRANE Haruo, *Japan and the Culture of the Four Seasons: Nature, Literature, and the Arts*, New York: Columbia University Press, 2012, 336 p.

SIMON-OIKAWA Marianne (dir.), *L'Écriture réinventée : formes visuelles de l'écrit en Occident et en Extrême-Orient*, Paris : les Indes savantes, 2007, 166 p.

STAROBINSKY Jean, *La Transparence et l'obstacle*, Paris : Gallimard, (1957) 1971, 461 p.

TAKAGI Masako, « Malory in Japan », dans Megan G. LEITCH et Cory James RUSHTON (dir.), *A New Companion to Malory*, Cambridge: D.S. Brewer, 2019, p. 271-295.

TERADA Sumie, *Figures poétiques japonaises*, Paris : Collège de France, Institut des hautes études japonaises, 2004, 411 p.

THERIEN Gilles, « Les images sous les mots », dans Bertrand GERVAIS et Rachel BOUVET (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec : Presses de l'Université du Québec, (2000) 2007, p. 205-223.

VIVA Paci, *La Machine à voir : à propos de cinéma, attraction, exhibition*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2012, 282 p.

VOUILLOUX Bernard, « Langage et arts visuels : réflexions intempestives à propos d'un champ de recherches », dans Marie BLAISE et Alain VAILLANT (dir.), *Crises de vers*, Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2000, p. 203-223.

——— « Texte et image ou verbal et visuel ? », dans Henri SCEPI et Liliane LOUVEL (dir.), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 17-31.

——— *Image et médium*, Paris : Les Belles Lettres, 2018, 128 p.

YATES Frances A., *L'Art de la mémoire* [*The Art of Memory*, 1966], traduit de l'anglais par Daniel ARASSE, Paris : Gallimard, 1975, 432 p.

ANNEXES

BIOGRAPHIE

Nous nous appuyons sur les chronologies fournies d'un côté par le dictionnaire *Natsume Sôseki jiten*『夏目漱石辞典』publié en 2016 sous la direction de Komori Yôichi 小森陽一 et de l'autre par le site de la bibliothèque de l'université du Tôhoku 東北大学附属図書館[1]. Des notes sont ajoutées lorsque nous citons des anecdotes tirées d'autres ouvrages biographiques.

UNE ENFANCE MOUVEMENTÉE

Né Natsume Kinnosuke 夏目金之助 le 9 février 1867, la dernière année du shogunat, dans une ville qui s'appelait encore Edo (aujourd'hui Tôkyô), il est le cinquième fils d'une famille de marchands autrefois prospère. Son père, déjà quinquagénaire, est un fonctionnaire de district dans l'actuel arrondissement de Shinjuku.[2] Non désiré, il est placé chez une nourrice après sa naissance, puis adopté par les Shiobara 塩原, un jeune couple sans enfants de Yotsuya qui finit par divorcer. Il retourne vivre à 8 ans dans la maison familiale, mais l'annulation de son adoption[3] dure plus d'une dizaine d'années. Il doit attendre le décès de deux frères aînés qui contractent la tuberculose en 1887 pour que son père verse une compensation financière aux Shiobara et l'autorise à reprendre son patronyme d'origine à 21 ans.

DES ÉTUDES BRILLANTES

Le système éducatif japonais se met en place lorsque Sôseki est enfant.[4] Sa première école élémentaire (*Toda gakkô* 戸田学校) à Asakusa est fondée en 1872, l'année même où il fait sa rentrée. Dès le primaire, il remporte de nombreux prix

[1] URL: https://www.library.tohoku.ac.jp/collection/collection/soseki/nenpu.html
[2] C'est le père de Sôseki qui baptise le quartier de Kikuichô 喜久井町 en combinant deux emblèmes familiaux, le chrysanthème (*kiku* 喜久) et le puits (*i* 井). Le quartier existe encore aujourd'hui, ainsi que la *Natsume-zaka* 夏目坂 (« colline Natsume »), non loin du *Sôseki sanbô kinenkan* 漱石山房記念館 (« Musée mémorial de Sôseki »).
[3] Par jeu, Sôseki écrivait parfois son nom de plume avec les caractères 送籍 qui signifient le transfert d'un nom sur un autre registre familial, suite à un mariage ou à une adoption. Dans *Je suis un chat*, le narrateur félin se moque ainsi d'une nouvelle intitulée « Une nuit » écrite par un certain Sôseki 送籍.
[4] Le ministère de l'Éducation est créé en 1871 et le système scolaire est mis en place l'année suivante.

scolaires et saute plusieurs classes. En 1879, sur l'ordre de son père, il entre au seul collège de Tôkyô (*Seisoku chûgakkô* 正則中学校) qui propose deux cursus, l'un en anglais et l'autre en japonais. Au bout de deux ans, il intègre en cachette l'académie Nishô 二松学舎[5], une institution réputée dans l'étude du chinois classique où il passe un an à lire l'histoire des dynasties chinoises, les analectes de Confucius, la poésie des Tang et des Song. Il est déjà capable d'écrire à onze ans des essais en *kanbun* 漢文, une forme adaptée au japonais de chinois littéraire. En 1883, Sôseki intègre le lycée spécial Seiritsu 成立学舎 et l'année suivante, il est admis au Premier collège supérieur 第一高等中学校[6], l'école préparatoire de l'Université impériale de Tôkyô 東京帝国大学, la plus prestigieuse de la nation. Sôseki loge alors dans une pension de Kanda en compagnie de Nakamura Zekô 中村是公 (1867-1927), futur maire de Tôkyô. Il se divertit beaucoup et s'exerce au baseball avec ses amis, tout en donnant des leçons de géographie ou de géométrie pour arrondir ses fins de mois. Ses résultats en souffrent. Après une péritonite et un redoublement en 1886, il se ressaisit et obtient les meilleures notes.

Sôseki nourrit très tôt des ambitions littéraires, mais celles-ci sont contrariées par son entourage, notamment par son frère aîné Daisuke qui considère que la littérature n'est pas une profession, mais un accomplissement personnel. Sôseki choisit d'abord d'étudier l'architecture, une discipline artistique « pratique », mais son ami Yoneyama Yasusaburô 米山保三郎 parvient à le convaincre qu'il est encore possible d'écrire des chefs-d'œuvre qui survivront cent ou mille ans. Sôseki intègre alors la section littéraire du Premier collège supérieur. Parmi ses nouveaux camarades de classe figure Masaoka Tsunenori 正岡常規 (1867-1902), qui deviendra plus tard Shiki 子規, le maître du haiku moderne. Leur rencontre a lieu à l'occasion d'un concours d'anglais le 5 février 1889. Les deux jeunes hommes se distinguent par leur intelligence et leur éloquence. Ils aiment l'un et l'autre les classiques chinois, les fictions populaires d'Edo et l'art des conteurs de *rakugo*, mais c'est la poésie qui scelle leur amitié. Shiki soumet son premier recueil *Nanagusashû*『七艸集』(« Sept herbes ») à Sôseki en mai 1889. Quand ce dernier lui répond dans une longue lettre, il utilise

[5] Aujourd'hui, cette académie est devenue une université privée Nishô gakusha daigaku.
[6] À partir de 1886, cinq collèges numérotés sont créés dans différentes régions du Japon (1. Tôkyô, 2. Tôhoku, 3. Kyôto, 4. Kanazawa et 5. Kumamoto) pour préparer pendant trois ans les meilleurs étudiants aux examens d'entrée des universités impériales 帝国大学, la plus prestigieuse étant celle de Tôkyô.

pour la première fois son nom de plume, « Sôseki » (littéralement « se rincer la bouche avec des cailloux »), tiré d'une expression proverbiale chinoise.[7] Sôseki se lance lui aussi dans l'écriture lors de vacances d'été dans la péninsule de Bôsô. En septembre 1889, il envoie à Shiki un carnet de voyage rédigé en chinois classique et intitulé *Bokusetsuroku*『木屑録』(« Copeaux de bois »).

En 1890, Sôseki obtient une bourse du ministère de l'Éducation et rejoint le département d'anglais de l'Université impériale de Tôkyô qui ouvre cette année-là et ne compte que deux étudiants. Ernest Fenollosa (1853-1908) vient de partir et Lafcadio Hearn (1850-1904) n'intègre la faculté qu'en 1896. Les principaux enseignants de Sôseki sont Raphael von Koeber (1848-1923), un philosophe germano-russe, et James Main Dixon (1856-1933), un professeur d'anglais écossais. Sôseki admire Koeber, mais reproche à Dixon sa rigidité, ce dernier demandant aux élèves de retenir des dates par cœur plutôt que de discuter des textes. Outre l'anglais et la philosophie, Sôseki suit des cours de psychologie, d'histoire et de musique.

Durant ses années d'université, il produit des travaux académiques remarqués.[8] Dès 1891, il traduit en anglais le *Hôjôki*[9]『方丈記』de Kamo no Chômei 鴨長明, un classique de la littérature japonaise du XIII[e] siècle. Il publie aussi deux articles, l'un « Sur Walt Whitman, représentant de l'égalitarisme dans le monde des lettres » (*Bundan ni okeru byôdôshugi no daihyôsha woruto hoittman no shi ni tsuite*「文壇に於ける平等主義の代表者ウォルト・ホイットマンの詩について」1892), l'autre sur « La conception de la nature des poètes anglais » (*Eikoku shijin no tenchi sansen ni taisuru kannen*「英国詩人の天地山川に対する観念」1893).[10]

[7] À l'origine de cette expression, il y a l'anecdote suivante tirée des *Anecdotes contemporaines et nouveaux propos* (*Shishuo xinyu*『世說新語』vers 430) de Liu Yiqing 劉義慶 (403-444). Un jour, un employé civil qui veut se faire ermite déclare qu'il va « se rincer la bouche avec des cailloux et coucher sa tête sur la rivière » (*sôseki chinryû* 漱石枕流, lecture japonaise). Il inverse les termes d'une maxime « une pierre pour oreiller, un cours d'eau pour se rincer la bouche » (*chinseki sôryû* 枕石漱流, lecture japonaise) désignant une vie frugale mais spirituellement riche. Cependant, il refuse de reconnaître son erreur quand on le corrige. Cette expression en est venue à désigner quelqu'un de mauvaise foi.

[8] Cf. Toshiaki Tsukamoto, « Sôseki, His Scholar-Critic Years (1890-1909) », dans *The World of Natsume Sôseki*, Tôkyô: Kinseido, 1987, p. 17-51.

[9] Traduit en français sous le titre *Notes de ma cabane de moine* par le Révérend Père Sauveur Candau en 1968, réédité en 2010 aux éditions Le Bruit du temps, avec une postface de Jacqueline Pigeot.

[10] Ces deux essais ont été traduits par Jean-Pierre Liogier dans sa thèse de doctorat intitulée *Les Écrits de Natsume Sôseki avant 1900 : la formation intellectuelle et artistique d'un écrivain au seuil du XX[e] siècle*, soutenue en 1982 à l'Inalco, sous la direction de Jean-Jacques Origas.

Sôseki est nommé comme chargé de cours à l'École technique de Tôkyô 東京専門学校 (l'actuelle université Waseda) en 1892, puis à l'Université impériale de Tôkyô l'année suivante. Mais en proie à une crise de vocation, il séjourne entre le 23 décembre 1894 et le 7 janvier 1895 au temple Enkaku-ji 円覚寺 à Kamakura, où il médite sous la houlette d'un moine Zen, Shaku Sôen 釈宗演 (1860-1919). Découragé par cette brève expérience, il retourne à l'enseignement et aborde le roman dans deux articles consacrés à *Tristam Shandy* de Laurence Sterne (「トリストラム・シャンディ」 1897) et à *Aylwin* de Theodore Watts-Dunton (「小説『エイルヰン』の批評」1899).

LES ANNÉES D'ENSEIGNEMENT EN PROVINCE

Sôseki est nommé en avril 1895 professeur d'anglais au lycée de Matsuyama (*Aichi-ken jinjô chûgakkô* 愛媛県尋常中学校) dans le département d'Ehime, la ville natale de Shiki. Il négocie un salaire exceptionnel de 80 yens, équivalent à celui de son prédécesseur, un Américain, soit le double de ce qu'il gagnait à Tôkyô. Il loue une maison qu'il baptise *Gudabutsu-an* 愚陀仏庵 (« l'ermitage du moine stupide ») et se rend souvent aux sources thermales de Dôgo (道後温泉) qu'il mettra plus tard en scène dans son roman *Botchan*. Masaoka Shiki, de retour de Chine où il est parti comme correspondant pour le journal *Nippon* 日本新聞, souffre de la tuberculose. En août 1895, il vient se reposer à Matsuyama chez Sôseki où il fonde un groupe de poètes de haikus.

En décembre 1895, une union est arrangée entre Sôseki, âgé de 30 ans, et Nakane Kyôko 中根鏡子 (1877-1963), fille d'un haut fonctionnaire de Tôkyô, de dix ans sa cadette. Le mariage est célébré le 9 juin 1896 à Kumamoto, sur l'île de Kyûshû, où Sôseki a été affecté trois mois auparavant. Kyôko, qui vivait à Tôkyô dans une résidence opulente équipée de l'électricité et du téléphone, doit composer avec la situation bien plus modeste de son mari. Les époux sont mal assortis et leur vie conjugale est difficile. Après une fausse couche et une tentative de suicide, Kyôko met au monde en 1899 leur premier enfant, Fudeko 筆子. Elle donnera naissance au total à cinq filles (1899, 1901, 1903, 1905, 1910) et deux garçons (1907, 1908).

Le cinquième lycée supérieur de Kumamoto (*Daigo kôtô gakkô* 第五高等学校) est un établissement réputé où Sôseki donne des cours de littérature anglaise consacrés

à *Hamlet* et *Othello* pour un salaire mensuel de 100 yens. En 1898, l'un de ses élèves, Terada Torahiko 寺田寅彦 (1878-1935) lui demande de lui enseigner les principes du haiku. Ce premier disciple deviendra un grand ami, un poète de haikus et un éminent professeur de physique à l'Université impériale de Tôkyô.

LE VOYAGE EN ANGLETERRE

En 1900, Sôseki reçoit un ordre de mission du ministère de l'Éducation pour partir étudier deux ans en Angleterre. Il se laisse convaincre après un premier refus. L'ordre est d'entreprendre des recherches sur la langue anglaise, afin de mieux diffuser au Japon les connaissances occidentales. Avant d'embarquer sur le paquebot allemand *Preussen* à Yokohama, Sôseki rend le 26 août visite à Shiki qui compose des haikus pour célébrer son départ. Durant son voyage maritime de quarante jours, Sôseki envoie des cartes postales à ses proches lorsque le bateau fait escale à Shanghai, Hong Kong, Singapour, Naples et Nice. Il débarque à Marseille et se rend à Paris le 20 octobre 1900. Il en profite pour visiter l'Exposition universelle et la tour Eiffel.

Sôseki arrive à Londres le 28 octobre 1900. Dans la capitale de l'Empire britannique, il est témoin d'événements historiques majeurs, tel le retour des troupes de la seconde guerre des Boers ou le décès de la reine Victoria. Sôseki rencontre sur place des compatriotes, le peintre Asai Chû 浅井忠 (1856-1907) ou le scientifique Ikeda Kikunae 池田菊苗 (1864-1936), avec qui il habite les deux premiers mois. Puis il change cinq fois de pension, quittant Bloomsbury pour s'installer en juillet 1901 dans le quartier de Clapham, au sud de la Tamise.[11]

À l'université de Londres, Sôseki assiste d'abord au cours de William Paton Ker (1855-1923), une autorité dans le domaine de la littérature anglaise médiévale. Mais il rencontre des soucis financiers (il reçoit seulement 1800 yens par an, soit 15 livres) et décide de poursuivre ses propres projets en sortant du cadre fixé par le ministère de l'Éducation. Sur la recommandation de Ker, il suit les cours particuliers du professeur William James Craig (1843-1906), un Irlandais passionné de

[11] En face de cette dernière pension, Tsunematsu Ikuo 恒松郁生 crée en 1984 le London Sôseki Memorial qui ferme en 2016. Le *Japan times* indique en 2019 que le musée doit rouvrir dans le Surrey (URL : https://www.japantimes.co.jp/news/2019/04/19/national/museum-devoted-japanese-novelist-natsume-soseki-shuttered-london-2016-reopen-surrey/), mais aucune information depuis n'est disponible.

Shakespeare.[12] Sôseki dévore aussi les œuvres de George Meredith, Joseph Conrad et Henry James, quand il ne lit pas les sociologues et les psychologues européens. En y consacrant le tiers de sa bourse, il acquiert plus de 500 ouvrages en tous genres qu'il annote copieusement, et remplit des carnets entiers de ses observations. Mais à force de rester cloîtré chez lui, par souci d'économie, Sôseki souffre d'une solitude de plus en plus pesante. Confronté à la pauvreté et au racisme[13], il est conscient de ne pas appartenir au cercle privilégié des gentlemen anglais. Il n'en demeure pas moins ouvert d'esprit et curieux. Il visite les grands monuments de la capitale, la tour de Londres, la National Gallery, le Tate Britain et l'abbaye de Westminster. Il découvre avec passion les peintres Waterhouse, Millais, Rossetti et Turner, ainsi que le préraphaélisme et l'Art nouveau. Il se rend souvent au théâtre où il est fasciné par les décors et l'éclairage des représentations fin de siècle, comme celles de *Twelfth Night* ou du pantomime *Sleeping Beauty*. Il fait même une excursion en Écosse en 1902.

Pendant cette période, Sôseki écrit de longues lettres à son épouse et à Shiki, cloué au lit par la maladie. Il rapporte avec humour ses observations de Londres : dans une missive il compare le métro à un enfilade de caves et ses passagers à des taupes ; dans une autre, il raconte ses premières promenades à vélo[14]. Ses lettres amusent tant Shiki que ce dernier les publie dans la revue poétique qu'il a créée, *Hototogisu* ホトトギス (« Le Coucou »), sous le titre *Rondon shôsoku*『倫敦消息』(« Lettres de Londres »). Sôseki est extrêmement affecté par la nouvelle de la mort de Shiki le 9 décembre 1902. Sa dépression s'aggravant, il est rappelé au Japon en janvier 1903. Son épouse Kyôko, dont la troisième fille naît en octobre la même année, se plaint de son irascibilité et de ses fréquentes crises de nerfs. Sôseki s'adonne à la peinture à des fins thérapeutiques et reproduit des œuvres de Millais qu'il choisit dans la revue britannique *The Studio*

[12] Ce professeur irlandais est le premier éditeur de l'*Arden Shakespeare* (1899-2020), une collection des œuvres de Shakespeare éditées et commentées. Sôseki rencontre Craig le 22 novembre 1900 puis lui rend des visites régulières dans son appartement de Gloucester Place jusqu'en octobre 1901. Après son retour au Japon, Sôseki apprend le décès de Craig dans le journal et lui rend hommage en 1909 dans un bref récit « Le Professeur Craig » (クレイグ先生).

[13] En 1953, Yamada Fûtarô 山田風太郎 (1922-2001) écrit un texte pastiche intitulé *Kiiroi Geshukunin* 「黄色い下宿人」(« Le pensionnaire jaune »). Yamada imagine une rencontre entre Sôseki et Sherlock chez le professeur Craig, narrée par Watson qui désigne Sôseki comme un « Jaune » (黄色い人) ou un « Oriental » (東洋人).

[14] Dans « Journal d'un apprenti cycliste » (*Jitensha nikki*「自転車日記」), l'auteur décrit ses efforts répétés pour apprendre à conduire une bicyclette. Cf. Sôseki, *Haltes en Mandchourie et en Corée*, précédé de *Textes londoniens*, trad. Olivier Jamet et Élisabeth Suetsugu, *op. cit.*, p. 45-58.

dévolue aux arts décoratifs. Il correspond avec le jeune peintre Hashiguchi Goyô 橋口五葉 (1881-1921), à qui il confiera plus tard les illustrations de ses textes.

LES SUCCÈS LITTÉRAIRES

Nommé professeur en avril 1903, à la place de Lafcadio Hearn, Sôseki enseigne l'anglais à l'Université impériale de Tôkyô pendant quatre ans. Ses cours austères sont peu appréciés des étudiants habitués au style « impressionniste » de son prédécesseur. Son premier souci est de mener à bien le travail de réflexion commencé en Angleterre. En s'appuyant sur ses notes, il produit une série d'essais consacrés à l'esthétique, la stylistique et la littérature anglaise : *Les Fondements philosophiques des Belles Lettres* (*Bungei no tetsugakuteki kiso*『文芸の哲学的基礎』1907), *Théories littéraires* (*Bungakuron*『文学論』1907), *L'Attitude du créateur* (*Sôsakuka no taido*『創作家の態度』1908) et *Critiques littéraires* (*Bungaku hyôron*『文学評論』1909).

Dans le même temps, Sôseki se met à composer des textes de fiction pour se distraire. À la demande de Takahama Kyoshi 高浜虚子 (1874-1959), un disciple de Shiki, il écrit le premier épisode de *Je suis un chat*『吾輩は猫である』en décembre 1904. Le sentiment d'étrangeté qu'il éprouve à son retour à Tôkyô lui permet d'appréhender la société japonaise avec un regard neuf, qu'il attribue à un chat, en s'inspirant du sens de la satire de Jonathan Swift. Le succès est immédiat et Sôseki transforme l'histoire courte en long feuilleton publié dans la revue poétique créée par Shiki, *Hototogisu*.

En 1906, paraissent successivement *Botchan*『坊つちやん』(avril), *Entre le ciel et la terre*『漾虚集』(mai), *Oreiller d'herbe*『草枕』(septembre) et *Le 210^{e} jour*『二百十日』(octobre), une série d'œuvres satiriques ou poétiques qui tranchent avec le naturalisme de l'époque. À partir du 11 octobre 1906, Sôseki tient un salon littéraire tous les jeudis (*mokuyôkai* 木曜会). Il accueille chez lui un cercle de jeunes disciples, parmi lesquels Morita Sôhei 森田草平 (1881-1949), Suzuki Miekichi 鈴木三重吉 (1882-1936) et Komiya Toyotaka 小宮豊隆 (1884-1966).

En mai 1907, quelques mois après avoir terminé *Rafales d'automne*『野分』(janvier), Sôseki surprend le monde académique en abandonnant son poste d'enseignant pour travailler au quotidien national *Asahi shinbun* 朝日新聞 en qualité

d'écrivain professionnel sous contrat exclusif.[15] La sécurité matérielle que son contrat lui assure (son revenu mensuel est de 200 yens) lui permet de s'adonner à l'écriture de nouvelles, de chroniques et de feuilletons. Il déménage le 29 septembre 1907 dans une maison du quartier de Waseda aujourd'hui reconstruite et transformée en musée.

Cette année-là et la suivante, Sôseki publie *Le Coquelicot*『虞美人草』(juin à octobre 1907) et *Le Mineur*『坑夫』(janvier à avril 1908) qui ne reçoivent pas un accueil favorable de la critique alors acquise aux idées naturalistes. La première œuvre est jugée trop mélodramatique, la seconde trop savante. Sôseki regagne la faveur du public avec *Dix rêves*『夢十夜』(juillet à août 1908), un recueil de nouvelles oniriques, et dans *Sanshirô*『三四郎』(septembre à décembre 1908), un roman d'éducation sur le monde universitaire. Il poursuit en 1909 avec *Petits contes de printemps*『永日商品』(janvier à mars 1909), *Et puis*『それから』(juin à octobre 1909) qui sont également des succès. Sôseki relate encore dans *Haltes en Mandchourie et en Corée*『満韓ところどころ』son voyage du 2 septembre au 14 octobre 1909 en Chine occupée. Invité par son ami de jeunesse Nakamura Zekô, alors président de la Compagnie des chemins de fer, il visite la ville de Port Arthur, théâtre de la guerre russo-japonaise. À son retour au Japon, il lance en novembre une rubrique littéraire dans le journal *Asahi*.

En avril 1909, alors que Sôseki est au sommet de sa carrière, son ancien père adoptif refait irruption dans sa vie pour lui réclamer de l'argent. En novembre 1909, Sôseki lui verse 100 yens en échange d'une attestation entérinant la fin de leur relation.

LES ANNÉES DE MALADIE ET LE RETOUR À LA POÉSIE

Sôseki vient juste d'achever *La Porte*『門』en juin 1910, quand il doit être hospitalisé pour traiter un ulcère à l'estomac. Le 31 juillet, il part en convalescence à Shûzenji 修善寺, une station thermale dans la péninsule d'Izu. Son état empire subitement le 24 août et une grave hémorragie lui fait perdre connaissance. Au début du mois de septembre, partiellement rétabli, il compose de nombreux haikus et poèmes en chinois. Il quitte Shûzenji le 11 octobre pour revenir à Tôkyô, où il est de nouveau hospitalisé. L'écriture de son œuvre romanesque est interrompue pendant plus d'un

[15] Dans *Nyûsha no ji*「入社の辞」(« Sur mon nouvel emploi »), un article du 3 mai 1907, Sôseki revient sur sa décision de quitter l'université et de se tourner vers le journalisme. Cf. TSZ XVI, p. 60-63.

an, ce qui n'empêche pas Sôseki de tenir un journal de maladie, *Choses dont je me souviens*『思ひ出す事など』(octobre 1909 à février 1910). Il se réjouit aussi du temps qu'il consacre à la « peinture de lettrés » (*bunjin-ga* 文人画), sous la houlette de Tsuda Seifû 津田青楓 (1880-1978), l'artiste qui illustre ses derniers romans.

À sa sortie de l'hôpital en février 1911, Sôseki refuse le titre honorifique de docteur ès lettres. Il critique l'élitisme du système culturel dans un article, *Hakase mondai no nariyuki*「博士問題の成行」(« Sur l'affaire du titre de docteur »), publié dans le journal *Asahi* le 15 avril. Il donne une série de conférences sur l'art, la société et la civilisation moderne dans la région du Kansai au cours de l'été 1911. Il passe par Sakai, Wakayama et Ôsaka, itinéraire dont il s'inspirera dans *Le Voyageur*. Le 19 août, il est hospitalisé à Ôsaka. Il rentre à Tôkyô le 14 septembre.

Le 29 novembre 1911, Hinako 日菜子, sa plus jeune fille, alors âgée d'à peine deux ans, meurt brutalement. Sôseki inclut cet épisode de sa vie privée dans son feuilleton de 1912, *À l'équinoxe et au-delà* 『彼岸過迄』 (janvier à avril). En juillet 1912, le décès de l'Empereur Meiji 明治天皇 (1867-1912) et le suicide du général Nogi Maresuke 乃木希典 (1849-1912) secouent le Japon : Sôseki se fait photographier en septembre 1912, une étoffe de crêpe noir au bras gauche, en signe de deuil. Le 13 octobre, il visite le Salon d'Art du ministère de l'Éducation, une exposition calquée sur le modèle du Salon français. Il rédige à son propos une chronique pour le journal *Asahi* (*Bunten to geijutsu*『文展と芸術』) et annonce d'emblée : « L'art commence par l'expression de soi et finit par l'expression de soi.[16] »

Sôseki commence l'écriture du *Voyageur*『行人』en décembre 1912, mais en mars 1913, il doit s'aliter. Le feuilleton, dont la publication est suspendue jusqu'en juillet, est achevé en novembre 1913 malgré la maladie. Il publie entre avril et août 1914 *Kokoro*『こゝろ』, son roman le plus célèbre. En septembre 1914, l'auteur est de nouveau hospitalisé pour un ulcère hémorragique à l'estomac. Malgré tout, le 25 novembre 1914, Sôseki donne une conférence à l'Université Gakushûin 学習院大学 devant un public d'élite, *Mon individualisme*『私の個人主義』.

[16] TSZ XVI, 507.「芸術は自己の表現に始つて、自己の表現に終るものである。」

En 1915, de plus en plus malade, Sôseki tient un journal qui est publié sous le titre *À travers la vitre*『硝子戸の中』(janvier à février). Il profite d'un séjour en mars à Kyôto chez Tsuda Seifû pour s'exercer à la peinture et à la calligraphie. Il écrit à son retour *Les Herbes du chemin*『道草』(juin à septembre), roman inspiré d'épisodes de sa vie personnelle. En décembre, Sôseki rencontre lors d'un « salon du jeudi » deux jeunes écrivains, Kume Masao 久米正雄 (1891-1952) et Akutagawa Ryûnosuke 芥川龍之介 (1892-1927). Il encourage ce dernier dans plusieurs lettres.

En janvier 1916, Sôseki rejoint son ami Nakamura Zekô à la station thermale de Yugawara 湯河原 dans la péninsule d'Izu. Ce séjour lui inspire les derniers épisodes de *Clair-obscur*『明暗』qu'il commence en mai. Il partage alors ses journées entre l'écriture de son feuilleton, la composition de poèmes chinois et la peinture à l'encre de Chine. Mais une ultime aggravation de sa maladie interrompt définitivement son œuvre. Le 22 novembre, Sôseki est retrouvé sans connaissance dans son bureau. Il a tout juste eu le temps de tracer les chiffres du chapitre 189 qu'il s'apprêtait à écrire. Il décède à Tôkyô le 9 décembre à 18 h 45, à l'âge de 49 ans, sans avoir pu achever son dernier roman. Sa mort résulterait d'une double hémorragie due à un ulcère gastrique. Un sculpteur effectue le soir même un moulage de son visage, afin de réaliser deux masques funéraires en bronze destinés l'un à la famille et l'autre au journal *Asahi*.

Le 12 décembre 1916, Sôseki est incinéré puis enterré au cimetière de Zôshigaya 雑司が谷 à Tôkyô. Outre les proches, les amis et les disciples, les grandes personnalités du monde des lettres de l'époque sont présentes à la cérémonie. Murayama Ryûhei 村山龍平 (1850-1933), le président du *Asahi shinbun*, Takita Choin 瀧田樗陰 (1882-1925), l'éditeur en chef du *Chûôkôron* 中央公論, Mori Ôgai 森鴎外 et Akutagawa Ryûnosuke se retrouvent assis à une même table lors de la réception.[17]

Les derniers épisodes de *Clair-obscur* en réserve paraissent jusqu'au 14 décembre 1916. Le roman inachevé est publié de façon posthume le 26 janvier 1917. Iwanami shoten 岩波書店 commercialise une première édition des œuvres complètes de Sôseki en 14 volumes entre 1917 et 1919. Les principaux disciples de l'auteur écrivent ensuite des hommages et des biographies.

[17] Cf. John Nathan, *Sôseki: Modern Japan's Greatest Novelist*, *op. cit.*, p. 271.

CHRONOLOGIE

Du vivant de Sôseki

1867 Natsume Kinnosuke naît à Tôkyô (9 février)

1868 (1 an)[18] est adopté par les Shiobara, Shônosuke et Yasu

1870 (3 ans) contracte la variole

1875 (8 ans) retourne vivre chez les Natsume suite au divorce de ses parents adoptifs

1880 (13 ans) mort de sa mère, Chie (janvier) ; entre à l'académie Nishô (avril)

1883 (16 ans) intègre le lycée Seiritsu qui prépare à l'examen du Premier Collège

1884 (17 ans) est admis au Premier Collège Supérieur de Tôkyô, loge avec Nakamura Zekô

1886 (19 ans) péritonite, échec aux examens et redoublement (juillet)

1887 (20 ans) mort de ses deux frères aînés, Daisuke (mars) et Naonori (juin)

1888 (21 ans) à nouveau inscrit sur le registre de l'état civil des Natsume (janvier)

1889 (22 ans) rencontre avec Masaoka Shiki (février) ; écriture d'un recueil de poèmes chinois *Copeaux de bois* (septembre), premier emploi du nom de plume « Sôseki »

1890 (23 ans) entre à l'Université impériale de Tôkyô (septembre)

1891 (24 ans) traduit le *Hôjôki* pour le professeur Dixon

1892 (25 ans) publie un essai sur Walt Whitman ; enseigne à l'École technique de Tôkyô

1893 (26 ans) est diplômé en littérature anglaise (juillet) ; nommé également chargé de cours à l'Université impériale de Tôkyô

1894 (27 ans) retraite à Kamakura dans un temple Zen (décembre)

1895 (28 ans) accepte un poste au collège de Matsuyama (avril) ; accueille chez lui son ami Shiki avec qui il organise des réunions de poésie tous les soirs (août à octobre)

1896 (29 ans) s'installe à Kumamoto (avril) ; épouse Nakane Kyôko (juin)

1897 (30 ans) mort de son père, Naokatsu (juin) ; fausse couche de Kyôko (juillet)

1898 (31 ans) tentative de suicide de Kyôko (juillet)

1899 (32 ans) naissance de sa première fille, Fudeko (mai)

[18] Nous indiquons ici l'âge à la façon occidentale, qui n'est adoptée au Japon qu'en 1902. Auparavant, un nouveau-né était considéré comme âgé d'un an à la naissance, puis une année lui était ajoutée à chaque changement calendaire. Ainsi, dans l'ancien système japonais, Sôseki avait deux ans en 1868.

1900 (33 ans) reçoit une bourse d'études pour étudier en Angleterre (mai), embarque à Yokohama (septembre), arrive à Londres et visite la Tour de Londres (fin octobre)

1901 (34 ans) *Lettres de Londres* (mai-juin) ; visite du musée Carlyle (août)

1902 (35 ans) mort de Shiki (septembre) ; voyage en Écosse (octobre) ; départ de Londres (décembre)

1903 (36 ans) retour au Japon (janvier) ; nommé professeur à l'Université impériale de Tôkyô (avril) ; brève séparation avec Kyôko (juillet)

1904 (37 ans) donne des cours sur *Macbeth* (février), enseigne à l'Université Meiji (avril)

1905 (38 ans) « La Tour de Londres » et « Le Musée Carlyle » (janvier) ; premier épisode de *Je suis un chat* (février), premier volume de la série (novembre)

1906 (39 ans) « Le Goût en héritage » (janvier), *Botchan* (avril), *Entre le ciel et la terre* (mai), *Oreiller d'herbe* (septembre), *Le 210e jour* (octobre) ; tenue du premier « salon du jeudi » (11 octobre) ; second volume de *Je suis un chat* (novembre)

1907 (40 ans) *Rafales d'automne* (janvier) ; démissionne de l'Université et signe un contrat avec le journal *Asahi* (avril) ; *Les Fondements philosophiques des Belles Lettres* et *Théories littéraires* (mai), troisième et dernier volume de *Je suis un chat* (mai) ; naissance de son premier fils, Jun.ichi (juin) ; *Le Coquelicot* (juin à octobre) ; déménagement dans le quartier de Waseda (septembre)

1908 (41 ans) *Le Mineur* (janvier à avril), *L'Attitude du créateur* (avril), « Le Moineau » (juin), *Dix rêves* (juillet à août), *Sanshirô* (septembre à décembre) ; mort du chat qui a servi de modèle au premier feuilleton (automne)

1909 (42 ans) *Petits contes de printemps* (janvier à mars), *Critiques littéraires* (avril), *Et Puis* (juin à octobre) ; voyage dans les colonies japonaises avec Nakamura Zekô (septembre à octobre) ; *Haltes en Mandchourie et en Corée* (octobre à décembre) ; débute une rubrique littéraire dans le journal *Asahi* (novembre)

1910 (43 ans) *La Porte* (mars à juin) ; est hospitalisé à Tôkyô (juillet), souffre d'une crise d'ulcère à Shûzenji (août), est hospitalisé à Tôkyô (octobre à février) ; *Choses dont je me souviens* (octobre à février)

1911 (44 ans) refuse le titre de docteur (février) ; donne une série de conférences dans le Kansai (août), est hospitalisé à Ôsaka ; mort brutale de sa plus jeune fille Hinako (novembre) ; *La Civilisation japonaise moderne* (novembre)

1912 (45 ans) À *l'équinoxe et au-delà* (janvier à avril) ; décès de l'Empereur Meiji (30 juillet) ; premiers épisodes du *Voyageur* (décembre)

1913 (46 ans) dégradation de son état de santé et suspension de l'écriture (mars à juillet), achèvement du *Voyageur* (juillet à novembre)

1914 (47 ans) *Kokoro* (avril à août) ; nouvelle hospitalisation (septembre) ; conférence *Mon individualisme* à l'Université Gakushûin (novembre)

1915 (48 ans) *À travers la vitre* (janvier à février) ; *Les Herbes du chemin* (juin à septembre) ; participation d'Akutagawa Ryûnosuke et de Kume Masao au « salon du jeudi » (décembre)

1916 (49 ans) voyage à Yugawara en compagnie de Nakamura Zekô (janvier) ; félicite Akutagawa pour « Le Nez » (février) ; *Clair-obscur* (mai à décembre) ; décède à Tôkyô (9 décembre), est inhumé au cimetière de Zôshigaya (12 décembre)

Après le décès de Sôseki

1917 publication posthume de *Clair-obscur* (janvier)

1917-1919 premières œuvres complètes de Sôseki en 14 volumes chez Iwanami

1929 écriture de *Sôseki no omoide* (« Mes souvenirs de Sôseki ») par Kyôko, sa veuve

1938 parution d'une première biographie, *Natsume Sôseki*, de Komiya Toyotaka

1944 transfert de la bibliothèque de Sôseki à l'Université du Tôhoku par Komiya

1946 l'œuvre de Sôseki tombe dans le domaine public

1953 publication de *Kiiroi geshukunin*, pastiche de Yamada Fûtarô

1969 attribution du prix Gunzô à *Shizen to ishiki* (« La conscience et la nature »), un article de Karatani Kôjin consacré à Sôseki

1970 publication du premier volume de la série *Sôseki to sono jidai* d'Etô Jun

1985 les *Kokoro ronsô*, controverses lancées par Komori Yôichi et Ishihara Chiaki

1990 parution de *Zoku Meian*, pastiche de Mizumura Minae

1993-1999 neuvième édition des œuvres complètes en 28 volumes chez Iwanami

2014 centenaire de *Kokoro* et nouvelle sérialisation du feuilleton dans le journal *Asahi*

2016 centenaire de la mort de Sôseki, dixième éditions complètes chez Iwanami

2017 célébration du cent-cinquantième anniversaire de la naissance de Sôseki

LISTE DES ŒUVRES ET DES TRADUCTIONS

La littérature japonaise commence à être traduite en France dans les années 1920. Le premier roman de Sôseki traduit en français est *La Porte* en 1927, suivi par *Kokoro* en 1939. Si une version française de *Botchan* paraît dès 1923 au Japon, sa diffusion en France semble avoir été d'une portée limitée.[1] Il faut attendre 1978 pour pouvoir lire en français *Je suis un chat*, puis les traductions s'enchaînent pêle-mêle à la fin des années 1980. En 2016, à l'exception de *Gubijinsô*『虞美人草』(« Le Coquelicot »), tous les romans de l'auteur sont disponibles en français, ainsi que la plupart de ses nouvelles, certains de ses écrits critiques et une sélection de ses poèmes.

Par comparaison, Sôseki commence à être traduit en allemand en 1925 (*Botchan*), en anglais en 1927 (*Oreiller d'herbe*), en espagnol en 1974 (*Je suis un chat*) et en italien en 1981 (*Kokoro*). [2]

Dans le tableau ci-après, nous répertorions pour chaque œuvre de Sôseki les traductions françaises actuellement disponibles, avec en regard les traductions anglaises pour comparaison (si celles-ci existent). La présentation suit l'ordre chronologique de rédaction des œuvres de Sôseki en langue originale.

[1] Cf. Pascale Montupet, « Les éclipses de la réception de l'œuvre de Natsume Sôseki en France », dans Muriel Detrie (dir.), *France-Asie*, You Feng, 2001, p. 125-133.
[2] Cf. Collectif Ferisu jogakuin daigaku, *Seitan 150 nen : sekai bungaku toshite no Sôseki*, Iwanami, 2017, p. 6-15. Les données indiquées par cet ouvrage restent cependant à vérifier.

Œuvre originale	Traduction(s) française(s)	Traduction(s) anglaise(s)
Bokusetsuroku『木屑録』 carnet de poésie de jeunesse, été 1889, édité par Iwanami shoten 岩波書店 en 1933	*Copeaux de bois : récit de voyage rédigé en kanbun*, trad. Jean-Pierre Liogier, *Hyôtô*, n°3, 1984, p. 1-20.	
Wagahai wa neko de aru『吾輩は猫である』 pré-publié dans *Hototogisu* ホトトギス janvier 1905 à août 1906, édité par Ôkura Hattori shoten 大倉・服部書店 en 3 volumes octobre 1906, novembre 1906 et mai 1907	*Je suis un chat*, trad. Jean Cholley, Gallimard, (1978) 2017.	*I Am a Cat*, 1. trad. Katsue Shibata, Peter Owen, 1971. 2. trad. Aiko Itô, Tuttle Classics, (1979) 2001.
Rondon-tô「倫敦塔」 *Kârairu hakubutsukan*「カーライル博物館」 *Maboroshi no tate*「幻影の盾」 *Koto no sorane*「琴の空音」 *Ichiya*「一夜」 *Kairo-kô*「薤露行」 *Shumi no iden*「趣味の遺伝」 sept nouvelles publiées entre janvier 1905 et janvier 1906 dans diverses revues littéraires, rassemblées dans *Yôkyoshû*『漾虚集』 édité par Ôkura Hattori shoten 大倉・服部書 mai 1906	« La Tour de Londres », « Le Musée Carlyle » dans *Haltes en Mandchourie et en Corée*, trad. Olivier Jamet et Élisabeth Suetsugu, La Quinzaine littéraire/Louis Vuitton, 1997.	*The Tower of London: Tales of Victorian London*, trad. Damian Flanagan, Peter Owen, (2005) 2017.
	« Élégie », trad. Agathe Tran, dans *Kairo-kô de Sôseki, intertextualité, interculturalité*, master 2, Université Paris 7, 2014.	« Kairo-kô: A Dirge », trad. Toshiyuki Takamiya et Andrew Armour, dans *Arthurian Literature II*, Rowman and Littlefield, 1992.
	« Une nuit », trad. Agathe Tran, dans la présente thèse, voir *infra* p. 327-340.	« One Night », trad. Alan Turney, dans *Monumenta Nipponica* vol. 33, n°3, 1978.
	Échos illusoires du luth suivi du Goût en héritage, trad. Hélène Morita, Cambourakis, (2008) 2021.	*Hearing Things and The Heredity of Taste*, trad. Aiko Itô et Graeme Wilson, Tuttle Publishing, 2004.

Œuvre originale	Traduction(s) française(s)	Traduction(s) anglaise(s)
Botchan『坊っちゃん』 pré-publié dans *Hototogisu* ホトトギス avril 1906, inclus dans *Uzura-kago*『鶉籠』 édité par Shun.yôdô 春陽堂 janvier 1907	1. *Botchan*, trad. N. Ogata, Maruzen, 1923. 2. *Botchan*, trad. Hélène Morita, Motifs, (1993) 2013. 3. *Petit maître*, trad. René de Ceccatty, Points, 2022.	*Botchan* 1. trad. Umeji Sasaki, Tuttle Publishing, 1968. 2. trad. Matt Treyvaud et Joel Cohn, Penguin books, 2013.
Kusamakura『草枕』 pré-publié dans *Shinshôsetsu* 新小説 septembre 1906 inclus dans *Uzura-kago*『鶉籠』 édité par Shun.yôdô 春陽堂 janvier 1907	1. *Oreiller d'herbe,* trad. René de Ceccatty et Ryôji Nakamura, Payot et Rivages, (1987) 2015. 2. *Oreiller d'herbe ou le voyage poétique*, trad. Élisabeth Suetsugu, Picquier, (2015) 2018.	1. *Unhuman Tour*, trad. Takahashi Kazumoto, *The Japan times*, 1927. 2. *The Three-Cornered World*, trad. Alan Turney, Peter Owen Publishers, (1965) 2011. 3. *Kusamakura*, trad. Meredith McKinney, Penguin Classics, 2008.
Ni hyaku jû nichi『二百十日』 pré-publié dans *Chûôkôron* 中央公論 octobre 1906, inclus dans *Uzura-kago*『鶉籠』 édité par Shun.yôdô 春陽堂 janvier 1907	*Le 210^{e} jour*, trad. René de Ceccatty et Ryôji Nakamura, Payot et Rivages, (1990) 2000.	*The 210th Day*, trad. Sammy I. Tsunematsu, Tuttle Publishing, 2002.
Nowaki『野分』 pré-publié dans *Hototogisu* ホトトギス janvier 1907, inclus dans *Kusa-awase*『草合』 édité par Shun.yôdô 春陽堂 septembre 1908	*Rafales d'automne*, trad. Élisabeth Suetsugu, Picquier, (2015) 2016.	*Nowaki*, trad. William Ridgeway, The University of Michigan Center for Japanese Studies, 2011.
Bungakuron『文学論』 édité par Ôkura Hattori shoten 大倉・服部書店 mai 1907		*Theory of Literature and Other Critical Writings*, trad. Michael Bourdaghs, Atsuko Ueda et Joseph Murphy, Columbia University Press, 2009.

Œuvre originale	Traduction(s) française(s)	Traduction(s) anglaise(s)
Bungei no tetsugakuteki kiso 『文芸の哲学的基礎』 conférence du 20 avril 1907 à l'Université des Beaux-Arts de Tôkyô pré-publié dans l'*Asahi shinbun* 朝日新聞 mai à juin 1907 (27 livraisons) inclus dans *Shakai to jibun*『社会と自分』 édité par Jitsugyo no nihonsha 実業之日本社 février 1913	« Les Fondements philosophiques des Belles Lettres », dans *Conférences sur le Japon de l'ère Meiji, 1907-1914*, trad. Olivier Jamet, Hermann, 2013.	*My Individualism and the Philosophical Foundation of Literature*, trad. Sammy I. Tsunematsu et Inger Brodey, Tuttle Classics, 2005.
« Bunchô »「文鳥」 pré-publié dans l'*Ôsaka Asahi shinbun* 大阪朝日新聞 juin 1908 (9 livraisons) inclus dans *Shihen*『四篇』 édité par Shun.yôdô 春陽堂 mai 1910	*Une journée de début d'automne*, trad. Élisabeth Suetsugu, Picquier, (2012) 2014.	
Kôfu『坑夫』 pré-publié dans l'*Asahi shinbun* 朝日新聞 janvier à avril 1908 (91 livraisons) inclus dans *Kusa-awase*『草合』 édité par Shun.yôdô 春陽堂 septembre 1908	*Le Mineur*, trad. Hélène Morita, Cambourakis, (2000) 2020.	*The Miner*, trad. Jay Rubin, Aardvark bureau, (1988) 2016.
Yume jûya『夢十夜』 pré-publié dans l'*Asahi shinbun* 朝日新聞 juillet à août 1908 (10 livraisons) inclus dans *Shihen*『四篇』 édité par Shun.yôdô 春陽堂 mai 1910	« Dix rêves », trad. Alain Rocher, dans *Anthologie de nouvelles japonaises*, Gallimard, 1989.	*Ten Nights Dreaming and The Cat's Grave*, trad. Matt Treyvaud, Dover, (1974) 2015.

Œuvre originale	Traduction(s) française(s)	Traduction(s) anglaise(s)
Sanshirô『三四郎』 pré-publié dans l'*Asahi shinbun* 朝日新聞 septembre à décembre 1908 (117 livraisons) Shun.yôdô 春陽堂 mai 1909	*Sanshirô*, 1. trad. Jean-Pierre Liogier, Picquier, (1990) 2020. 2. trad. Estrellita Wasserman, Gallimard, 1995.	*Sanshirô*, trad. Jay Rubin, préface de Murakami Haruki, Penguin Classics, (1977) 2016.
Eijitsu shôin『永日商品』 pré-publié dans l'*Asahi shinbun* 朝日新聞 janvier à mars 1909 (20 livraisons à Tôkyô, 28 à Ôsaka) inclus dans *Shihen*『四篇』 édité par Shun.yôdô 春陽堂 mai 1910	*Petits contes de printemps*, trad. Élisabeth Suetsugu, Picquier, (1999) 2019.	*Spring Miscellany* *and London Essays*, trad. Sammy I. Tsunematsu, Tuttle Publishing, 2002.
Sorekara『それから』 pré-publié dans l'*Asahi shinbun* 朝日新聞 juin à octobre 1909 (110 livraisons) édité par Shun.yôdô 春陽堂 janvier 1910	*Et Puis*, trad. Hélène Morita, Éditions du Rocher, (2003), 2004.	*And Then*, trad. Norma Moore Field, Tuttle Publishing, (1978) 2012.
Mankan tokoro dokoro『満干ところどころ』 pré-publié dans l'*Asahi shinbun* 朝日新聞 octobre à décembre 1909 (51 livraisons) inclus dans *Shihen*『四篇』 édité par Shun.yôdô 春陽堂 mai 1910	*Haltes en Mandchourie et en Corée*, trad. Olivier Jamet et Élisabeth Suetsugu, La Quinzaine littéraire/Louis Vuitton, 1997.	*Travels in Manchuria and Korea* trad. Sammy I. Tsunematsu, Global Oriental, 2000.
Mon『門』 pré-publié dans l'*Asahi shinbun* 朝日新聞 mars à juin 1910 (104 livraisons) édité par Shun.yôdô 春陽堂 janvier 1911	*La Porte*, 1. trad. Raymond Martinie, Sillage, (1927) 2010. 2. trad. Corinne Atlan, Picquier, (1992) 2021.	*The Gate* 1. trad. Francis Mathy, Peter Owen Publishers, (1972) 2005. 2. trad. William Sibley, NYRB, 2012.

Œuvre originale	Traduction(s) française(s)	Traduction(s) anglaise(s)
Omoidasu koto nado『思ひ出すことなど』 pré-publié dans l'*Asahi shinbun* 朝日新聞 octobre 1910 à février 1911 (32 livraisons) inclus dans *Kirinukichô yori*『切抜帖より』 édité par Shun.yôdô 春陽堂 août 1911	*Choses dont je me souviens*, trad. Élisabeth Suetsugu, Picquier, (2000) 2005.	*Recollections*, trad. Maria Flutsch, Sôseki Museum in London, 1997.
Gendai Nihon no kaika 『現代日本の開化』 conférence du 15 août 1911 à Wakayama inclus dans *Shakai to jibun*『社会と自分』 édité par Jitsugyo no nihonsha 実業之日本社 février 1913	« La Civilisation moderne japonaise », dans *Conférences sur le Japon de l'ère Meiji, 1907-1914*, trad. Olivier Jamet, Hermann, 2013.	
Higan sugi made『彼岸過ぎまで』 pré-publié dans l'*Asahi shinbun* 朝日新聞 janvier à avril 1912 (118 livraisons) édité par Shun.yôdô 春陽堂 septembre 1912	*À l'équinoxe et au-delà*, trad. Hélène Morita, Éditions du Rocher, (1995) 2000.	*To the Spring Equinox and Beyond*, trad. Kingo Ochiai, Tuttle Publishing, (1985) 2005.
Kôjin『行人』 pré-publié dans l'*Asahi shinbun* 朝日新聞 décembre 1912 à novembre 1913 (167 livraisons), édité par Ôkura Hattori shoten 大倉・服部書店 janvier 1914	*Le Voyageur*, trad. René de Ceccatty et Ryôji Nakamura, Payot et Rivages, (1991) 2017.	*The Wayfarer*, trad. Beongcheon Yu, Tuttle Publishing, (1967) 2000.
Kokoro『こゝろ』 pré-publié dans l'*Asahi shinbun* 朝日新聞 avril à août 1914 (110 livraisons) édité par Iwanami shoten 岩波書店	*Le Pauvre Cœur des hommes*, trad. Daigaku Horiguchi et Georges Bonneau, Gallimard, (1939) 1987.	*Kokoro* 1. trad. Edwin McClellan, Gateway, (1957) 2016. 2. trad. Meredith McKinney, Penguin Classics, 2010.

Œuvre originale	Traduction(s) française(s)	Traduction(s) anglaise(s)
Watashi no kojin shugi『私の個人主義』 conférence du 25 novembre 1914 à l'Université Gakushûin, inclus dans *Shakai to jibun*『社会と自分』édité par Jitsugyo no nihonsha 実業之日本社 février 1913	*Mon individualisme,* *suivi de Quelques lettres aux amis,* trad. René de Ceccatty et Ryôji Nakamura, Payot et Rivages, (2004) 2021.	*My Individualism and the Philosophical Foundation of Literature,* trad. Sammy I. Tsunematsu et Inger Brodey, Tuttle Classics, 2005.
Garasudo no naka『硝子戸の中』 pré-publié dans l'*Asahi shinbun* 朝日新聞 janvier à février 1915 (39 livraisons) édité par Iwanami shoten 岩波書店 mars 1915	*À travers la vitre,* trad. René de Ceccatty et Ryôji Nakamura, Payot et Rivages, (1993) 2001.	*Inside my Glass Doors,* trad. Sammy I. Tsunematsu, Tuttle Publishing, 2002.
Michikusa『道草』 pré-publié dans l'*Asahi shinbun* 朝日新聞 juin à septembre 1915 (102 livraisons), édité par Iwanami shoten 岩波書店 octobre 1915	*Les Herbes du chemin,* trad. Élisabeth Suetsugu, Picquier, (1992) 1994.	*Grass on the Wayside,* trad. Edwin McClellan, Tuttle Publishing, (1969) 2000.
Meian『明暗』 pré-publié dans l'*Asahi shinbun* 朝日新聞 mai à décembre 1916 (188 livraisons) édité par Iwanami shoten 岩波書店 janvier 1917	*Clair-obscur,* trad. René de Ceccatty et Ryôji Nakamura, Payot et Rivages, (1989) 2015.	*Light and Dark,* 1. trad. V.H. Viglielmo, Putnam Publishing, (1971) 1982. 2. trad. John Nathan, Columbia University Press, 2013.
Sôseki haiku-shû『漱石俳句集』édité par Iwanami shoten 岩波書店 novembre 1917	*Haikus*, trad. Élisabeth Suetsugu, Picquier, (2001) 2015.	*Poems and Letters of Sôseki,* trad. Sôiku Shigematsu, Weatherhill, 1994.
Sôseki shi-shû『漱石詩集』 édité par Iwanami shoten 岩波書店 juin 1919	*Poèmes*, trad. Alain-Louis Colas, Le Bruit du temps, 2016.	

AVANT-PROPOS À LA TRADUCTION

Nous proposons ici la traduction (inédite en français) de la nouvelle « Une nuit » (*Ichiya*「一夜」) qui paraît le 1er septembre 1905 dans la revue *Chûôkôron* 中央公論 (« L'Opinion centrale »), puis est publiée le 17 mai 1906 dans le recueil *Entre le ciel et la terre* (*Yôkyoshû*『漾虚集』). Elle met en scène trois personnages anonymes qui se retrouvent un soir d'été pour débattre de la meilleure manière de dépeindre un beau rêve. Ce court texte entre l'esquisse et le fragment plonge ses premiers lecteurs dans la confusion.[1] Sôseki essaie de constituer un récit par le moyen exclusif de descriptions et d'associations d'images, en dehors de tout événement ou dimension temporelle, afin de faire entrer l'espace de la représentation visuelle dans la narration. Autrement dit, il s'agit d'une expérience formelle qui vise à susciter un sentiment de plaisir similaire à celui d'un rêve nocturne. Sôseki tente ici d'accomplir en mots le projet de représentation onirique de ses personnages.

Comme nous fournissons une analyse de la nouvelle dans le chapitre 1[2], nous nous en tiendrons ici à des remarques techniques et stylistiques. Premièrement, une traduction en anglais est proposée par Alan Turney dès 1978[3], mais il va sans dire que nous avons travaillé à partir du japonais. Ont été utilisés le texte et les notes qui figurent dans la dixième édition des œuvres complètes de Sôseki publiée par Iwanami en 2016.[4] Le manuscrit original n'ayant pas été conservé, il s'agit d'une reproduction du texte tel qu'il est paru pour la première fois dans le journal. [5] Nous avons copié cette version à la suite de notre traduction française, en respectant les graphies[6] et lectures indiquées.

---

[1] Masamune Hakuchô 正宗白鳥, un critique influent de l'époque, commente le 7 septembre 1905 dans le journal *Yomiuri* : « Je l'ai parcouru et je n'ai rien compris. »「一読して何のことか判らず」Cf. Komori Yôichi (dir.), *Sôseki jiten*, *op. cit.*, p. 582. Sôseki ironise lui-même dans le chapitre 6 de *Je suis un chat* qu'il écrit au même moment : « Récemment, un bon ami du nom de Sôseki a écrit une nouvelle intitulée "Une nuit". L'étrangeté et l'incohérence y sont monnaie courante, et quand j'ai demandé à cet auteur de m'expliquer le sens de certains passages, il s'est contenté de répondre qu'il n'en avait pas la moindre idée. Je crois que cette attitude est caractéristique du poète. » Cf. Natsume Sôseki, *Je suis un chat*, traduction de Jean Cholley, Gallimard, 1994, p. 257. Cf. TSZ I, 261.

[2] Voir chapitre 1, p. 75-85.

[3] Cf. Sôseki, « One Night », trad. Alan Turney, *Monumenta Nipponica*, vol. 33, n°3, 1978, p. 289-297.

[4] Cf. TSZ II, 131-142.

[5] Cf. TSZ II, « notes », 489.

[6] Notons qu'il existe des variations typographiques entre le texte tel qu'il a été publié dans la revue, puis le recueil, et enfin les formats poche adaptés. Comme le premier tirage du recueil comportait un grand nombre d'erreurs, soulignées par Sôseki dans sa correspondance, mais en partie seulement rectifiées

Deuxièmement, la nouvelle est rédigée dans un japonais moderne (terminaisons en *da* ou *dearu*) et s'inscrit dans le temps présent (non accompli). Or, le projet de modernisation de la langue littéraire au début du XX^{e} siècle repose sur l'unification du point de vue narratif et l'usage du passé (terminaison en *ta*).[7] En employant des formes descriptives dans ses premières fictions, Sôseki soutient l'autonomie de l'expression poétique à rebours du romanesque dominant. L'effet produit est celui d'une suite de petits tableaux verbaux qui invitent à la méditation.

Troisièmement, le texte est truffé de références à la poésie chinoise, au bouddhisme Zen et à l'art japonais que nous avons cherché à systématiquement expliciter en note. L'écrivain parvient à suggérer un univers suranné et sophistiqué, tout en incluant quelques renvois à la culture occidentale et au progrès scientifique.

La narration est donc l'expression d'une pensée libre et créative dont nous avons tenté de conserver aussi bien la fluidité que la discontinuité. Nous avons travaillé autant que possible sur la transposition des effets esthétiques en français, en prenant quelques libertés sur la syntaxe. Nous espérons ainsi avoir restitué un peu du charme mystérieux de cette nouvelle, aussi bien ses moments d'absurdité que l'exubérance de son vocabulaire et le raffinement de ses descriptions. S'il reste de fausses notes, nous nous en remettons à l'indulgence des lecteurs.

dans les tirages suivants, le texte source choisi pour les œuvres complètes est celui de la revue. Cf. TSZ II, « notes », 481.

[7] Cf. Karatani Kôjin, « Sôseki to bun », dans *Shinpan Sôseki-ron shûsei*, *op.cit.*, p. 195-224.

« UNE NUIT » (1905) DE SÔSEKI

« Moultes belles personnes et moults beaux rêves… », fredonne l'homme barbu par deux ou trois fois avant de se perdre dans ses pensées. Il avait le dos appuyé contre le pilier du *tokonoma*, dans le halo de la lampe. Sur ces mots, il se penche légèrement en avant pour entourer ses genoux de ses deux bras, formant ainsi une montagne pointue. Sous l'arc tranquille de ses sourcils sombres, ses yeux fébriles brillent de la frustration de ne pas parvenir à achever cet élan poétique.

« Il ne peut être décrit, il ne peut être décrit[8] », répète un homme assis au bord de la véranda, les jambes nonchalamment croisées. Veut-il répondre à l'improvisation en récitant une formule Zen apprise par cœur ? En inclinant son visage rond et imberbe surmonté d'épais cheveux ras, il déclame encore d'une voix forte : « Si c'est un rêve, il ne peut être décrit, il ne peut être décrit, tes efforts sont vains. » Et il éclate de rire, en se retournant vers la femme qui se trouve au centre de la pièce.

Elle fait face au jardin verdoyant. À sa droite, de l'autre côté du faible halo de la lampe dont l'abat-jour en bambou tressé[9] filtre les rayons chauds, il y a les étagères décalées[10] du *tokonoma*.

« Laisse l'artiste en faire un tableau. Laisse la femme étendre la soie sur son métier et en faire la couture », dit-elle. Alors qu'elle fléchit une jambe sous son *yukata* au fond blanc, son cou-de-pied blanc glisse du coussin rouge sombre[11] où elle est assise dans une position qui dégage un charme d'une sensualité insidieuse.

L'homme qui étreint ses genoux reprend sa composition : « Moultes belles personnes et moults beaux rêves… » La femme poursuit avec un petit sourire artificiel : « Je ne vais pas coudre de toile. Et quand bien même, je ne la donnerais à

---

[8] Cf. TSZ II, « notes », 435. L'expression *egakedomo narazu*「**描けども成らず**」serait une référence à *La Passe sans porte* (*Mumonkan*『無門関』XIII[e]), un recueil de *kôan* des maîtres du bouddhisme Zen :「**描不成画不就**赞不及休生受 本来面目没处藏世界坏时果不朽」« **Il ne peut être ni esquissé, ni dépeint**, ni loué : cessez de le chercher. Nul lieu où cacher ce visage originel, qui à la destruction de l'univers, reste intact. » Traduction de Catherine Despeux dans Huikai, *La Passe sans porte*, Points, 2014, p. 132.

[9] *Takekago* 竹籠 signifie littéralement « un panier en bambou tressé », mais comme le « panier » recouvre ici la lampe, il sert en quelque sorte d'abat-jour.

[10] *Chigai-dana* 違ひ棚 désigne les étagères asymétriques qui servent à exposer des ornements dans le *tokonoma*, l'alcôve aménagée dans les pièces en tatami des maisons japonaises.

[11] *Azuki-gawa* 小豆皮 (« peau de haricots rouges ») désigne la couleur d'une variété de haricots japonais, soit une nuance de rouge sombre entre le pourpre et le marron. Cf. Fukuda Kunio, *Nihon no dentôshoku*, *op. cit.*, p. 15.

personne. Non, à personne. » Puis, du manche laqué de rouge de son éventail rond, elle écarte avec agacement les mèches noires qui s'emmêlent sur ses joues. Son geste fait ondoyer le pompon violet accroché au manche, qui danse dans le puissant parfum de ses beaux[12] cheveux huilés.

« Donne-la-moi ! » enchaîne aussitôt l'homme imberbe et il laisse encore éclater son rire. L'ombre d'un sourire flotte sur les joues laiteuses de la femme et une légère rougeur colore soudain ses paupières.

« Si tu la cousais, quelles en seraient les couleurs ? » demande sérieusement l'homme barbu.

« Si j'achetais de la soie, elle serait blanche, si j'achetais des fils, ils seraient d'argent et d'or, de la couleur fugace de l'arc-en-ciel et de la couleur du crépuscule qui sépare la nuit du jour, et bien sûr, de la couleur de l'amour et de la haine », répond la femme en tournant son regard vers le pilier du *tokonoma*. Ses yeux sont purs comme des joyaux fondus puis trempés, et tristes au point qu'aucun feu intense ne saurait les réchauffer. Depuis les temps anciens, le noir est la couleur du chagrin.

Les quatre ou cinq cyprès *hinoki*[13] plantés au bord de l'allée menant à la porte voisine s'environnent de nuages, et la pluie précoce d'été[14], qui avait tantôt cessé, tombe à nouveau. L'homme au visage rond a repoussé son futon pour laisser pendre ses deux jambes au bord de la véranda. « On dirait que les branches de ces arbres n'ont jamais été élaguées. La saison des pluies continue aussi de sévir. Il ne se lasse pas de pleuvoir », se dit-il à part soi. Comme si quelque chose lui venait d'un coup à l'esprit, il se met à marteler ses genoux du tranchant de ses mains en marmonnant : « C'est peut-être le béribéri, c'est peut-être le béribéri.[15] »

Les deux autres déroulent le fil embrouillé d'une histoire sans savoir s'il s'agit d'un poème semblable à un rêve, ou d'un rêve semblable à un poème.

« Les rêves des femmes sont sans doute plus beaux que ceux des hommes ? » s'enquiert l'homme barbu. « Il n'y a guère qu'en rêve qu'on peut visiter de belles

[12] L'adjectif *midori* 緑 désigne ici le beau noir brillant des cheveux de la femme.
[13] Le *hinoki* 檜 est un cyprès japonais dont le bois, considéré comme sacré, est souvent utilisé dans la construction des temples et des sanctuaires, et plus généralement dans l'artisanat d'art traditionnel.
[14] *Samidare* 五月雨 désigne les pluies de mai, ce mois étant considéré comme le début de l'été dans l'ancien calendrier lunaire japonais.
[15] *Kakke* 脚気 désigne le béribéri, une maladie neurologique provoquée par un déficit en vitamine B. Elle se caractérise notamment par des crampes et des douleurs dans les jambes. Cf. TSZ II, « notes », 435.

contrées », répond la femme dont l'expression suggère que le monde ici-bas est bien laid. « Ce monde est-il devenu si vieux et si sale ? » demande-t-il. « Oui, sale », acquiesce-t-elle en éventant légèrement sa peau perlée[16] avec son éventail de soie blanche[17]. « Il reste bien du vieux vin au fond des vieilles jarres[18] », réplique l'homme en éventant à son tour ses genoux avec un éventail en plumes d'oie assemblées à un manche en bois de santal rouge. « J'aimerais m'enivrer de ce monde ancien », dit la femme en continuant de faire sa précieuse.

À ce moment, l'homme jusque-là obnubilé par le béribéri cesse soudain de frapper ses genoux et lève la main vers ses compagnons pour leur intimer de se taire. Dans le silence qu'ils observent tous trois, un oiseau lance un cri perçant *coucou !*[19] en frôlant le sommet des cyprès *hinoki*, puis s'envole vers le temple Zen à l'arrière. *Coucou !*

« C'est le cri d'un coucou ? » demande l'homme barbu en abandonnant son éventail de plumes pour se glisser lui aussi au bord de la véranda. Alors qu'il lève les yeux vers l'avant-toit, une pluie noire tombe à l'oblique sur son visage. L'homme préoccupé par le béribéri lève un doigt qu'il pointe vers le Sud-Ouest[20] et s'écrie : « Là-bas ! » Quelque part au-dessus du pavillon principal du temple, le Tetsugyûji[21], un oiseau lance encore : *Coucou, coucou !*

De nouveau adossé au pilier du *tokonoma*, l'homme barbu s'exclame d'un air ravi : « Au premier cri, j'ai reconnu le coucou. Au second cri, j'ai apprécié la beauté de son chant. » Apparemment, c'est la première fois de sa vie qu'il entend l'oiseau. « Ne serait-ce pas la même chose lorsque l'on tombe amoureux au premier regard ? » demande la femme sans trahir le moindre embarras. L'homme aux cheveux ras se

[16] *Gyokki* 玉肌 (« peau perlée ») est une image qui renvoie à une belle peau diaphane.

[17] *Gansen* 執扇 désigne un éventail rond en soie blanche. Cf. TSZ II, « notes », 435.

[18] Référence à l'évangile selon Saint Matthieu 9, 17 : « On ne met pas non plus du vin nouveau dans de vieilles outres ; autrement les outres se rompent, et le vin se répand, et les outres sont perdues ; mais on met le vin nouveau dans des outres neuves, et tous les deux se conservent ensemble. » Cf. TSZ II, « notes », 435. Mais est employé en japonais le mot *tsubo* 壺 qui signifie « jarre » et non « outre ».

[19] Sôseki utilise ici un curieux anglicisme : il choisit de transcrire en *katakana* l'onomatopée *kukû* ク、ー issue du chant du *cuckoo* en anglais. Cet oiseau est appelé *hototogisu* 杜鵑 en japonais, un nom dérivé de son cri *ho-to-to*. Cf. Pierre Ferragut, *Japon : au pays des onomatopées 2*, Ilyfunet, 2005, p. 27.

[20] *Hitsuji-saru* 坤 (« chèvre-singe ») désigne le Sud-Ouest dans l'ancienne boussole astrologique chinoise. Cf. TSZ II, « notes », 435.

[21] Le Tetsugyûji 鉄牛寺 est un temple fictif, Sôseki empruntant sans doute le nom de Tetsugyû Dôki 鉄牛道機 (1628-1700), un moine Zen. Cf. TSZ II, « notes », 435.

retourne vers elle. « Au cri du coucou on se sent le cœur léger, alors que l'amour serre le cœur. Il ne faut pas tomber amoureux, surtout pas… J'ai le béribéri, je vous dis ! » geint-il en plantant son pouce dans la chair de son mollet. « À quoi bon ajouter une poignée de terre à une montagne immense ?[22] Elle sera forcément en trop ou en moins. Mieux vaut ne pas rencontrer l'amour », déclare le barbu en agitant de nouveau son éventail de plumes. « Mais si un morceau de fer rencontre un aimant ? » « On n'échange pas forcément à la première rencontre », rétorque l'homme aux cheveux ras d'un ton docte, en caressant la chair de son mollet qu'il avait malmenée de son pouce.

« Qu'il est étrange de reconnaître le véritable amour en une personne que l'on n'a jamais vue ni entendue », songe son voisin en caressant sa barbe. « J'ai pris conscience[23] de la beauté des femmes d'Utamaro[24]. N'y a-t-il pas moyen de donner vie à une image ? » Il s'adresse de nouveau à la femme. « À mon avis… c'est à celui qui en a conscience de savoir », dit-elle en enroulant le pompon de son éventail d'un doigt fin. « Elles prennent aussitôt vie en rêve », répond naturellement le barbu. « Comment cela ? » « Dans mon rêve… » Il s'apprête à se lancer dans son récit quand le brûleur[25] s'éteint. Un moustique caché dans l'obscurité surgit soudain et le pique aux cervicales.

« Les cendres sont peut-être humides… » La femme tire le brûleur vers elle et en ôte le couvercle : noué par un fil de soie rouge, le paquet d'encens palpite en fumant. Les sons mêlés d'un *koto* et d'un *shakuhachi* s'élèvent de la maison d'à côté et s'échappent distinctement des buissons d'hortensia. À travers leurs branches, on distingue la lumière d'un séjour aux portes grandes ouvertes. « Qu'en pensez-vous ? » demande l'un des hommes. « Rien de spécial », répond l'autre. Seule la femme reste silencieuse.

« Dans mon rêve… » dit le barbu en reprenant son histoire. Le brûleur se rallume et trois flots de fumée s'échappent des trois ouvertures du couvercle. « Cette

---

[22] *Kyûjin no ue ni ikki ni kaeru*「九仞の上に一簣を加へる」est une parodie de la formule *Kyûjin no kô o ikki ni kaku*「九仞の功を一簣に虧く」qui signifie littéralement « manquer d'une poignée de terre pour bâtir une montagne immense », et par métaphore, « échouer près du but ». Cf. TSZ II, « notes », 435.

[23] Le verbe *ninshiki suru* 認識する (« prendre conscience ») renvoie à l'intellect. Il pourrait s'agir d'une référence à la philosophie de William James (1842-1910).

[24] Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (1753-1806) est un artiste célèbre pour ses estampes de beauté féminine.

[25] *Kayari* 蚊遣 désigne un brûleur en céramique qui diffuse de l'encens pour éloigner les moustiques. Il en existe de différentes formes, mais le principe est toujours le même : de l'encens est placé dans un récipient surmonté d'un couvercle percé de trois trous par lesquels s'échappe la fumée.

fois, c'est bon », dit la femme. À peine les trois flots de fumée se sont-ils fondus au-dessus du couvercle en une sphère brunâtre qu'une rafale chargée de pluie la dissipe. Quand le vent disperse la fumée avant qu'elle ne s'amoncèle, les trois panaches s'enroulent en trois anneaux autour du cylindre[26] dont la laque noire est éclaboussée d'or et d'argent[27]. Certains décrivent de lentes circonvolutions, d'autres tourbillonnent rapidement. Parfois la fumée s'estompe avant même d'avoir le temps de dérouler ses spirales. « Ils brûlent, ils brûlent ![28] » s'écrie l'homme au visage rond, soudain assailli d'une vision de crémation. « La vie des moustiques n'est pas gaie non plus », dit la femme en comparant le sort des êtres humains à celui des moustiques. Revenue à son point de départ, la conversation se disperse maintenant avec la fumée. L'homme qui a suspendu son récit ne semble plus disposé à le finir. Il sait depuis longtemps qu'ainsi va le monde.

Au bout d'un moment, la femme demande tout de même : « Et le récit de ton rêve ? » L'homme barbu attrape derrière lui un recueil de poésie, dont le titre est inscrit en rouge cinabre sur une couverture en peau de mouton, et il le pose sur ses genoux. Il a glissé en guise de marque-page un fin coupe-papier en ivoire. Là où il dépasse du volume, le coupe-papier est couvert d'une fine couche d'humidité. À peine l'homme a-t-il posé le bout de son doigt dessus qu'un signe moite et étrange s'y dessine. « Cette humidité est insupportable ! » se plaint-il en fronçant les sourcils. « Que c'est désagréable ! » approuve la femme en saisissant d'une main le bout d'une de ses manches. « Je vais brûler de l'encens », décide-t-elle en se levant. Une fois encore, le récit du rêve est reporté.

Le brûleur d'encens en cuivre[29] est surmonté d'un couvercle en bois de santal muni en guise de poignée d'un singe taillé dans le saphir. « Oh, une araignée ! » dit la femme en posant une main sur le couvercle. Sa longue manche retombe sur le côté et

[26] *Tsutsu* 筒 désigne un tube, mais il est précédemment accolé à *kayari* 蚊遣筒 pour désigner le brûleur en céramique. Il pourrait renvoyer à ce récipient de forme cylindrique. Cf. TSZ II, « notes », 436.
[27] Le *maki-e* 蒔絵 désigne un travail décoratif où des particules d'or et d'argent sont délicatement saupoudrées sur de la laque encore humide pour créer le motif. Cf. TSZ II, « notes », 436.
[28] *Dabi* 荼毘 (du sanskrit *jhâpita* « brûler » ou « détruire ») désigne la crémation des corps lors des rites funéraires bouddhiques. Cf. TSZ II, « notes », 436.
[29] Littéralement, « un brûleur d'encens *Sentoku* » (*Sentoku kôro* 宣徳の香炉). De nombreux objets en cuivre étaient importés de Chine au Japon pendant l'ère Edo et portaient l'inscription *Sentoku*. C'est le nom d'une ère chinoise (1426-1435) qui voit l'épanouissement du commerce du cuivre pendant la période des Ming. Cf. TSZ II, « notes », 436.

les deux hommes regardent ensemble le *tokonoma*. Une fleur de lotus est piquée dans le vase en porcelaine blanche *hakuji*[30] près du brûleur. Le bourgeon entouré de deux feuilles suggère la bienveillance de celui qui hier a enfilé son manteau de paille pour cueillir la fleur sous la pluie. À deux doigts des feuilles se trouve une araignée, suspendue au plafond par un long fil argenté – scène des plus raffinées.

« Sur une feuille de lotus/se pose une araignée/je brûle de l'encens. » Tout en composant ce haiku, la femme prend une poignée d'encens qu'elle jette dans le brûleur. L'homme barbu récite aussi un poème chinois : « L'araignée pend immobile, la fumée grave ses tourbillons sur les planches de bambou. [31] » Il observe l'araignée mais ne fait aucun geste pour la chasser. Elle ne bouge pas non plus, se contentant d'osciller au moindre souffle de vent.

« On dirait que l'araignée est venue écouter ton rêve, elle aussi ! » plaisante l'homme au visage rond. « C'est vrai, je parlais des images qui prennent vie en rêve. L'araignée aussi peut écouter si cela lui plaît », dit le barbu. Il ouvre le recueil de poésie sur ses genoux, sans faire mine de vouloir le lire. Bien que ses yeux soient posés sur les mots, ce qui se reflète au fond de ses prunelles, est-ce un monde de poésie ? Ou un monde de rêve ?

« Cent vingt lanternes sont suspendues dans une galerie de cent vingt toises[32]. Une marée de printemps envahit la galerie de cent vingt toises et les cent vingt lanternes vacillent sous la brise printanière ; au milieu de la pénombre, un grand portique[33] se dresse dans la mer comme le spectre d'un géant dont l'âme ne trouve pas le repos…[34] »

À cet instant, une cloche stridente résonne et quelqu'un ouvre une porte. Le conteur interrompt son histoire tout d'un coup. Les deux autres se redressent

---

[30] *Hakuji* 白磁 désigne un type de porcelaine blanche recouverte d'une glaçure transparente et cuite à haute température. Cette porcelaine japonaise est réputée pour sa sobriété et sa finesse.
[31] Un *kanshi* composé par Sôseki en mars 1898. Cf. TSZ II, « notes », 436.
[32] Littéralement, 120 *ken* 百二十間. Dans l'ancien système de mesure japonais, le *ken* correspond à l'écart entre les piliers d'une construction. 1 *ken* représentant environ 1,8 mètre, la galerie s'étale sur 216 mètres. Mais ce qui importe ici est moins la dimension exacte du corridor que le système de chiffres symboliques. Nous proposons donc la traduction 120 toises, une toise étant une ancienne unité de mesure française équivalant à 1,9 mètre.
[33] *Kahyô* 華表 ne signifie pas ici le portail d'un sanctuaire. Ce mot que Sôseki emprunte à la poésie chinoise classique désigne la porte à l'entrée d'une ville fortifiée. Cf. TSZ II, « notes », 436.
[34] Ce passage n'est pas annoté dans les œuvres complètes, mais nous supposons que Sôseki s'inspire librement des poèmes chinois de Bai Juyi 白居易 (772-846), notamment son *Wang Jiangzhou*『望江州』.

légèrement, mais personne ne fait mine d'entrer. « C'est la porte d'à côté », comprend l'homme sans barbe. Au bout d'un moment, on entend s'ouvrir un parapluie en papier[35] et une voix de jeune femme lance : « À demain soir. » Une voix masculine lui répond : « C'est entendu. » Les trois comparses se regardent en silence et sourient à demi. « Ce n'était pas une image. Ils étaient vivants. » « Ce serait une image si l'on pouvait limiter la scène à une surface plane. » « Mais que fais-tu de leurs voix ? » « Celle de la femme est couleur de glycine[36]. » « Et celle de l'homme ? » « Laissez-moi réfléchir… » hésite le barbu en se tournant vers la femme. « Écarlate », tranche-t-elle avec une sorte de mépris.

« Deux cent trente-cinq cadres sont accrochés dans la galerie de cent vingt toises ; dans le deux cent trente-deuxième cadre, une belle femme est peinte et elle… »

« Sa voix est-elle jaune ou marron ? » demande aussitôt la femme.

« Ce n'est pas une voix aussi sobre. Elle ne peut être exprimée en termes de couleur. Mais si j'ose dire, sa voix ressemble un peu à la tienne. »

« Merci », dit la femme. Ses yeux brillent d'un amusement empli de tristesse.

À ce moment-là, deux fourmis sortent en rampant d'on ne sait où et l'une d'elles grimpe sur le genou de la femme. Elle semble désemparée, car non seulement aucune récompense ne l'attend au sommet, mais elle ne sait plus comment redescendre. Imperturbable, la femme balaye doucement de ses doigts blancs l'insecte noir au comble de la panique. Renvoyée au sol, la fourmi retrouve par hasard sa compagne sur la bordure du tatami décorée de motifs noirs[37]. Pendant un moment les fourmis se frôlent la tête comme pour ses concerter à voix basse, puis elles repartent ensemble en se dirigeant cette fois vers l'assiette de gâteau en porcelaine ancienne d'*Imari*[38]. Là elles se séparent, l'une filant vers la gauche et l'autre vers la droite. Trois paires d'yeux sont posées sur les fourmis.

---

[35] *Shibuja-nome* 渋蛇の目 est un équivalent de *janome-gasa* 蛇の目傘, un parapluie japonais en papier décoré d'un anneau blanc ressemblant à un œil de serpent. Cf. TSZ II, « notes », 436.

[36] *Fuji murasaki* 藤紫 désigne en japonais une nuance de violet qui rappelle les fleurs de la glycine. Cette couleur n'étant pas répertoriée en français, nous conservons l'image.

[37] Nous avons glosé le terme *kôraiberi* 高麗縁 qui désigne les liserés blancs tissés de chrysanthèmes noirs qui ornent les tatamis dans les pièces de réception. Cf. TSZ II, « notes », 436.

[38] *Ko-imari* 古伊万里 désigne un type de porcelaine multicolore fabriquée pendant l'époque d'Edo dans l'ancienne province de Hizen (île de Kyûshû) et exportée depuis le port d'Imari jusqu'en Europe. Cf. TSZ II, « notes », 436.

L'homme sans barbe dit enfin : « Il y a une pièce de huit tatamis. Trois hôtes y sont assis. Une fourmi grimpe sur le genou de la femme. La main de cette beauté sur laquelle la fourmi a grimpé est… »

« … blanche, la fourmi est noire », complète le barbu. Tous trois rient à l'unisson. Une fourmi a atteint le sommet d'un cendrier *haifuki*[39] et reste là, pensive. L'autre est tombée par chance sur un gâteau au kuzu[40] dans l'assiette en porcelaine et semble perdue, étourdie par une joie débordante.

« Et la beauté dans le tableau ? » interroge la femme en retournant à leur histoire.

« C'est une nuit de vague clair de lune et les vagues elles-mêmes sont silencieuses. Soudain, ce qui semblait n'être qu'une ombre se met à bouger. La silhouette descend la longueur de la galerie, sans marcher ni flotter, à la façon dont se déplacent les ombres. »

« Et son visage ? » demande l'homme sans barbe. Mais juste à ce moment, le concert reprend dans la maison voisine, du côté est. Un morceau s'étant soudain terminé, on dirait qu'un nouveau commence. Ce n'est pas très bien joué.

« Ils aspirent le miel et crachent des aiguilles ! » commente l'un.

« C'est qu'ils nous servent du bifteck fossilisé ! » ajoute l'autre.

Quant à la femme, « Si ce sont des fleurs artificielles, il faut brûler du parfum d'orchidée et de musc.[41] »

Chacun des trois y va de son propre trait d'esprit, mais leurs commentaires sont obscurs.

« Les branches de corail se trouvent au fond de la mer, tandis que ces enfants ingrats boivent le remède pour cracher le poison. » L'homme barbu s'interrompt, revient à lui et marmonne : « Assez, c'est la suite du rêve qui compte et non le concert. Le visage de la femme qui est sortie du tableau… »

---

[39] *Haifuki* 灰吹 désigne un tube en bambou qui sert à recueillir les cendres chaudes. Cet accessoire traditionnel est souvent intégré à un nécessaire de fumeur *tabako-bon* 煙草盆 (« plateau à tabac »). Il est alors accompagné d'un petit foyer *hibachi* qui contient du charbon de bois utilisé pour allumer la pipe.

[40] Le *kuzu-mochi* 葛餅 est un gâteau gluant préparé avec de la fécule de racine de kuzu. Originaire d'Asie, le kuzu est une plante grimpante dont l'apparence est similaire à celle de la vigne. Sa racine est utilisée en cuisine, comme fécule épaississante, mais aussi comme remède médicinal.

[41] *Ranja* 蘭麝 signifie littéralement « parfum d'orchidées et de musc », et désigne par métaphore tout parfum agréable. Cf. TSZ II, « notes », 436.

« Si c'est un rêve, il ne peut être décrit, il ne peut être décrit, tes efforts sont vains », répète l'homme au visage rond, et pour marquer le rythme, il se met à frapper doucement sur un bol en argent. La fourmi qui avait déniché du gâteau est déconcertée par ces vibrations et se met à courir dans tous les sens au fond de l'assiette en porcelaine.

« C'est la fin du rêve de la fourmi », glisse la femme à l'homme qui racontait son rêve.

« Les fourmis rêvent-elles de gâteau ? » demande celui-ci avec un rire léger.

« Veux-tu bien sortir ? Veux-tu bien sortir ? » répète l'homme au visage rond en frappant le bol de plus belle.

« Il serait plus facile pour une femme de devenir une image que de sortir d'une peinture », remarque la femme en s'adressant de nouveau au barbu.

« Je n'y avais pas pensé. À l'avenir, je tâcherai de devenir une image », répond-il avec désinvolture.

« Si cette fourmi était capable de se changer en gâteau, elle ne serait pas plongée dans une confusion pareille », ajoute l'homme au visage rond. Il a cessé ses pitreries pour allumer un cigare dont il tire des bouffées de manière pompeuse.

Un taillis de bambous s'élève à une hauteur de quatre pieds sous la pluie précoce d'été et forme un écran autour d'une vasque en pierre. Une ou deux tiges touchent presque l'avant-toit, et chaque fois que le vent les courbe, elles frappent l'abri à volets[42] et font tomber ici et là des gouttes de pluie sur la véranda. « La voilà votre image », dit-il en soufflant la fumée de son cigare dans cette direction.

La fumée des bâtons d'encens encore brûlants enveloppe les poils d'un chasse-mouche[43] suspendu au pilier du *tokonoma*. Le rouleau est sans doute *L'Oie sauvage* de Jakuchû.[44] Il y a soixante-treize oies et les roseaux sont trop nombreux pour que

[42] Le *tobukuro* 戸袋 est un abri mural destiné au rangement des volets en bois dans l'habitat traditionnel.

[43] Le *hossu* 払子 est une espèce de fouet au manche court, terminé par une touffe de crins. Ce « chasse-mouche » symbolise l'effort du moine bouddhiste pour chasser les pensées qui font obstacle à sa méditation.

[44] Itô Jakuchû 伊藤若沖 (1716-1800) est un artiste de l'école Kanô spécialisée dans la peinture d'animaux et de plantes. L'importance de son œuvre a été reconnue récemment au Japon. On retrouve dans toutes ses toiles (un fantastique florilège de fleurs, d'oiseaux et d'insectes) un équilibre entre observation naturaliste minutieuse et décoration esthétique sophistiquée. Il existe bien une peinture de Jakuchû nommée *L'Oie sauvage* (*Rogan*『蘆雁』1765), mais la description de Sôseki correspond à une autre peinture du même artiste qui figure une nuée de moineaux dans une roselière (« Millet d'automne et

l'on puisse les compter. L'alcôve étant profonde, la peinture est à peine éclairée par la lampe masquée par l'abat-jour en bambou tressé, de sorte qu'on ne saurait affirmer qu'elle est ancienne – voilà qui donne à l'ensemble un charme indéfinissable. « Ceci aussi ferait une peinture », dit l'homme contre le pilier en se retournant.

Quand la femme agite mollement la courbe en soie de son éventail, les cheveux noirs et humides qui ruissellent sur ses épaules s'emmêlent tantôt en nuage d'ombre au gré du souffle d'air, mais, dès qu'ils retombent, ses fins sourcils ressortent dans toute leur beauté radieuse. Les joues roses, comme fardées de poudre de pétales de cerisier, les yeux écarquillés et purs tels les étoiles d'une nuit de printemps, elle dit : « Et si je devenais moi aussi une image ? » Quand elle ajuste le col de son *yukata*, dont on discerne à peine le motif de feuillage dense de marante teint sur fond blanc, les muscles de son cou se détachent comme s'ils étaient gravés dans du marbre tiède, formant un spectacle captivant pour ses compagnons.

« Ne bouge pas, surtout pas ! Dans cette pause, tu es une œuvre d'art ! » dit l'un.

« Si tu bouges, tu vas détruire le tableau ! » avertit l'autre.

« C'est épuisant d'être une image », se plaint la femme. Sans plus se préoccuper de savoir si elle ravit les yeux de ses deux compagnons, elle rejette derrière elle la main droite qu'elle gardait sur son genou, en prenant une pose oblique. Ses longs cheveux noirs scintillent à la lumière et touchent le tatami neuf dans un bruissement soyeux.

« Oh non[45], au bonheur succède toujours le malheur[46] », se désole l'homme barbu en se tapotant le genou. « Il faut accepter de tout perdre en un instant[47] », soupire l'homme sans barbe en jetant les restes de son cigare dans le jardin. Le concert s'est achevé à côté et l'on n'entend plus que le ruissellement de la pluie dans la gouttière. Le brûleur s'est éteint entre-temps.

« La nuit est bien avancée. »

« Le coucou ne chante plus. »

« Et si nous allions nous coucher ? »

---

moineaux », *Shûtôgunjaku* 『秋塘群雀』1759). Cf. cahier iconographique, figures 27 et 28.

[45] *Namusan*「南無三」est une interjection qui exprime la surprise ou la frustration.

[46] Le proverbe *Kôji ma ooshi*「好事魔多し」(« bonne chose, nombreux démons ») signifie que la bonne fortune attire la malchance. Cf. TSZ II, « notes », 437.

[47]「刹那に千金を惜しまず」Ce passage qui ressemble à un proverbe japonais n'est pas annoté dans les œuvres complètes, aussi il pourrait s'agir d'une expression parodique inventée par Sôseki.

Le récit du rêve s'est interrompu à mi-chemin. Les trois compagnons rejoignent leurs couches respectives.

Trente minutes plus tard, ils ont oublié l'expression « moultes belles personnes ». Ils ne songent plus à l'appel du coucou. Ils ont oublié les musiciens d'à côté qui gardent le miel dans leurs bouches et crachent les aiguilles, ils ont oublié la fourmi qui grimpe sur le cendrier *haifuki* et l'araignée qui se pose sur la feuille de lotus. Ils sombrent enfin dans un sommeil paisible.

La femme sans mémoire oublie qu'elle possède de beaux yeux et de beaux cheveux. L'un des hommes oublie qu'il a une barbe. L'autre oublie qu'il n'en a pas. Ils s'enfoncent dans un sommeil encore plus paisible.

Jadis, le démon Asura affronta le seigneur des dieux et fut vaincu. [48] Il se cacha avec quatre-vingt-quatre mille des siens dans un trou pas plus grand que la racine d'un lotus. J'ai oublié si un millier ou dix milliers de personnes vinrent écouter les enseignements du bodhisattva Yuima dans son ermitage minuscule[49]. Mais je me souviens qu'Hamlet s'exclame qu'il pourrait être enfermé dans une coquille de noix et s'y sentir roi d'un espace infini.[50] Les cieux et la terre sont contenus dans un grain de millet ou une graine de pavot. Si bien qu'un homme demanda un jour à son professeur si l'on pouvait attraper un atome entre deux baguettes. Oublions l'atome. Non seulement il est possible de faire tenir l'univers entier entre deux baguettes, mais il peut ensuite rentrer dans l'estomac.

Aussi, je vous invite à considérer cent ans comme une année, une année comme un seul instant. Si vous connaissez un instant, alors vous savez tout de la vie. Le soleil

---

[48] Le panthéon védique est divisé en deux classes : les dévas et les asuras, les dieux bienveillants et leurs ennemis, les démons, qui s'affrontent constamment dans des batailles épiques. Dans la mythologie védique, le « seigneur des dieux » (*taishakuten*) est Indra, dieu de la guerre et de l'orage. Sôseki fait sans doute référence à une anecdote du *Linji Lu* (un recueil de sermons chinois du IX^e^ siècle) dans laquelle Indra met en déroute 84 mille démons. Cf. TSZ II, « notes », 437.

[49] Le *hôjô* 方丈 (« ermitage de dix pieds carrés ») désigne une habitation de bonze près d'un temple. D'après le sûtra du lotus, le bodhisattva Yuima 維摩 résidait dans une minuscule habitation, mais ce dernier avait le cœur si vaste qu'il pouvait y accueillir dix mille personnes. Cf. TSZ II, « notes », 437.

[50] Cette tirade de la scène 2 de l'acte II est l'une des plus célèbres de la pièce. Quand Hamlet qualifie le Danemark de prison, Rosencrantz, courtisan dont il se méfie, suggère que ce pays n'est trop étroit qu'au regard de son ambition. Hamlet lui répond par cette brillante réplique : « O God I could be bounded in a nutshell, and count myself a king of infinite space – were it not that I have bad dreams. » Shakespeare emprunterait l'expression « in a nutshell » à Pline l'Ancien qui écrit dans *Histoire naturelle* (livre XV) : « Cicéron rapporte que l'*Iliade* d'Homère, écrite sur une feuille de parchemin, fut renfermée dans une coquille de noix. » Cette phrase signifie que quelque chose de très long et complexe peut être réduit au point de tenir dans un espace minuscule.

se lève à l'Est et se couche toujours à l'Ouest. La lune se montre et se dissimule. Qui atteint un âge canonique en comptant les années sur ses doigts ne peut qu'en vouloir au temps immense d'imposer des limites à son corps et à son esprit. Les jours et les mois peuvent nous tromper, mais le sage ne se ment pas à lui-même. Ajouter un moment à un moment produit seulement deux moments. Même dix sortes de somptueux brocarts de la province de Shu[51] peuvent encore être rehaussés par l'ajout d'une seule fleur.

Dans une pièce de huit tatamis, un homme barbu, un autre imberbe et une femme au regard pur se rencontrèrent pour passer la nuit que j'ai contée. Décrire leur nuit revient à décrire leur vie entière.

Comment en vinrent-ils à se rencontrer ? Je l'ignore. Leur statut, leur identité, leur caractère ? Je ne le sais pas davantage. Les paroles et les actions du trio ne forment aucune histoire cohérente ? C'est parce que j'ai décrit la vie au lieu d'écrire un roman, voilà tout. Pourquoi sont-ils allés se coucher ensemble ? Parce qu'ils avaient sommeil en même temps.

[51] Sôseki fait ici référence à l'art du brocart et des broderies de la province de Shu (actuel Sichuan), réputé depuis la période des *Han* (206 avant JC-220 après JC). La technique de tissage de cette école chinoise se caractérise par des motifs sophistiqués aux couleurs vives. Cf. TSZ II, « notes », 437.

「一夜」（1905） 夏目漱石

「美くしき多くの人の、美くしき多くの夢を……」と髯ある人が二たび三たび微吟して、あとは思案の体である。灯に写る床柱にもたれたる直き背の、此時少しく前にかゞんで、両手に抱く膝頭に険しき山が出来る。佳句を得て佳句を続ぎ能はざるを恨みてか、黒くゆるやかに引ける眉の下より安からぬ眼の色が光る。

「描けども成らず、描けども成らず」と椽に端居して天下晴れて胡坐かけるが繰り返す。兼ねて覚えたる禅語にて即興なれば間に合はす積りか。剛き髪を五分に刈りて髯貯へぬ丸顔を傾けて「描けども、描けども、夢なれば、描けども、成りがたし」と高らかに誦し了って、から／＼と笑ひながら、室の中なる女を顧みる。

竹籠に熱き光りを避けて、微かにともすランプを隔てゝ、右手に違ひ棚、前は緑り深き庭に向へるが女である。

「画家ならば絵にもしましよ。女ならば絹を枠に張つて、縫ひにとりましよ」と云ひながら、白地の浴衣に片足をそと崩せば、小豆皮の座布団を白き甲が滑り落ちて、なまめかしからぬ程は艶なる居ずまひとなる。

「美しき多くの人の、美しき多くの夢を……」と膝抱く男が再び吟じ出すあとにつけて「縫ひにやとらん。縫ひとらば誰に贈らん。贈らん誰に」と女は態とらしからぬ様ながら一寸笑ふ。やがて朱塗の団扇の柄にて、乱れかゝる頬の黒髪をうるさしと許り払へば、柄の先につけたる紫のふさが波を打つて、緑り濃き香油の薫りの中に躍り入る。

「我に贈れ」と髯なき人が、すぐ言ひ添へて又から／＼と笑ふ。女の頬には乳色の底から捕へ難き笑の渦が浮き上つて、瞼にはさつと薄き紅を溶く。

「縫へば如何な色で」と髯あるは真面目にきく。

「絹買へば白き絹、糸買へば銀の糸、金の糸、消えなんとする虹の糸、夜と昼との界なる夕暮の糸、恋の色、恨みの色は無論ありましよ」と女は眼をあげて床柱の方を見る。愁を溶いて錬り上げし珠の、烈しき火には堪へぬ程に涼しい。愁の色は昔しから黒である。

隣へ通ふ路次を境に植え付けたる四五本の檜に雲を呼んで、今やんだ五月雨が又ふり出す。丸顔の人はいつか布団を捨てゝ椽より両足をぶら下げて居る。「あの木立は枝を卸した事がないと見える。梅雨も大分続いた。よう飽きもせずに降るの」と独り言の様に言ひながら、ふと思ひ出した体にて、吾が膝頭を丁々と平手をたてに切つて敲く。「脚気かな、脚気かな」

残る二人は夢の詩か、詩の夢か、ちよと解し難き話しの緒をたぐる。

「女の夢は男の夢よりも美くしかろ」と男が云へば「せめて夢にでも美くしき国へ行かねば」と此世は汚れたりと云へる顔つきである。「世の中が古くなつて、よごれたか」と聞けば「よごれました」と執扇に軽く玉肌を吹く。「古き壺には古き酒がある筈、味ひ給え」と男も鵞鳥の翼を畳んで紫檀の柄をつけたる羽団扇で膝のあたりを払ふ。「古き世に酔へるものなら嬉しかろ」と女はどこ迄もすねた体である。

此時「脚気かな、脚気かな」と頻りにわが足を玩べる人、急に膝頭をうつ手を挙げて、叱と二人を制する。三人の声が一度に途切れる間をクヽーと鋭どき鳥が、檜の上枝を掠めて裏の禅寺の方へ抜ける。クヽー。

「あの声がほとゝぎすか」と羽団扇を棄てゝ是も椽側へ這ひ出す。見上げる軒端を斜めに黒い雨が顔にあたる。脚気を気にする男は、指を立てゝ坤の方をさして「あちらだ」と云ふ。鉄牛寺の本堂の上あたりでクヽー、クヽー。

「一声でほとゝぎすだと覚る。二声で好い声だと思ふた」と再び床柱に倚りながら嬉しさうに云ふ。此髯男は杜鵑を生れて初めて聞いたと見える。

「ひと目見てすぐ惚れるのも、そんな事でしよか」と女が問をかける。別に恥づかしと云ふ気色も見えぬ。五分刈は向き直つて「あの声は胸がすくよだが、惚れたら胸は痞へるだろ。惚れぬ事。惚れぬ事……。どうも脚気らしい」と拇指で向脛へ力穴をあけて見る。「九仞の上に一簣を加へる。加へぬと足らぬ、加へると危うい。思ふ人には逢はぬがましだろ」と羽団扇が又動く。「然し鉄片が磁石に逢ふたら？」「はじめて逢ふても会釈はなかろ」と拇指の穴を逆に撫でゝ澄まして居る。

「見た事も聞いた事もないに、是だなと認識するのが不思議だ」と仔細らしく髯を撚る。「わしは歌麻呂のかいた美人を認識したが、なんと画を活かす工夫はなかろか」と又女の方を向く。「私には——認識した御本人でなくては」と団扇のふさを繊い指に巻きつける。「夢にすれば、すぐに活きる」と例の髯が無造作に答へる。「どうして？」「わしのは斯うぢや」と語り出さうとする時、蚊遣火が消えて、暗きに潜めるがつと出でゝ頸筋にあたりをちくと刺す。

「灰が湿つて居るのか知らん」と女が蚊遣筒を引き寄せて蓋をとると、赤い絹糸で括りつけた蚊遣灰が燻りながらふら／＼と揺れる。東隣で琴と尺八を合せる音が紫陽花の茂みを洩れて手にとる様に聞え出す。すかして見ると明け放ちたる座敷の灯さへちら／＼見える。「どうかな」と一人が云ふと「人並じゃ」と一人が答へる。女許りは黙つて居る。

「わしのは斯うぢや」と話しが又元へ返る。火をつけ直した蚊遣の煙が、筒に穿てる三つの穴を洩れて三つの煙となる。「今度はつきました」と女が云ふ。三つの煙りが蓋の上に塊まつて茶色の球が出来ると思ふと、雨を帯びた風が颯と来て吹き散らす。塊まらぬ間に吹かるゝときには三つの煙りが三つの輪を描いて、黒塗に蒔絵を散らした筒の周囲を遶る。あるものは緩く、あるものは疾く遶る。またある時は輪さへ描く隙なきに乱れて仕舞ふ。「茶毘だ、茶毘だ」と丸顔の男は急に焼場の光景を思ひ出す。「蚊の世界も

楽ぢやなかろ」と女は人間を蚊に比較する。元へ戻りかけた話しも蚊遣火と共に吹き散らされて仕舞ふた。話しかけた男は別に語りつゞけ様ともせぬ。世の中は凡て是だと疾うから知つて居る。

「御夢の物語りは」とやゝありて女が聞く。男は傍らにある羊皮の表紙に朱で書名を入れた詩集をとりあげて膝の上に置く。読みさした所に象牙を薄く削つた紙小刀が挟んである。巻に余って長く外へ食み出した所丈は細かい汗をかいて居る。指の尖で触ると、ぬらりとあやしい字が出来る。「かう湿気てはたまらん」と眉をひそめる。女も「じめ／＼する事」と片手に袂の先を握つて見て、「香でも焚きましよか」と立つ。夢の話しは又延びる。

宣徳の香炉に紫檀の蓋があつて、紫檀の蓋の真中には猿を彫んだ青玉のつまみ手がついて居る。女の手が此蓋にかゝつたとき「あら蜘蛛が」と云ふて長い袖が横に靡く、二人の男は共に床の方を見る。香炉に隣る白磁の瓶には蓮の花がさしてある。昨日の雨を蓑着て剪りし人の情けを床に眺むる莟は一輪、巻葉は二つ。其葉を去る三寸許りの上に、天井から白金の糸を長く引いて一匹の蜘蛛が——頗る雅だ。

「蓮の葉に蜘蛛下りけり香を焚く」と吟じながら女一度に数弁を攫んで香炉の裏になげ込む。「蠨蛸懸不揺、篆煙遶竹梁」と誦して髯ある男も、見て居る儘で払はんともせぬ。蜘蛛も動かぬ。只風吹く毎に少しくゆれるのみである。

「夢の話しを蜘蛛もきゝに来たのだろ」と丸い男が笑ふと、「さうぢや夢に画を活かす話しぢや。きゝたくば蜘蛛も聞け」と膝の上なる詩集を読む気もなしに開く。眼は文字の上に落つれども瞳裏に映ずるは詩の国の事か。夢の国の事か。

「百二十間の廻廊があつて、百二十個の灯籠をつける。百二十間の廻廊に春の潮が寄せて、百二十個の灯籠が春風にまたゝく、朧の中、海の中には大きな華表が浮かばれぬ巨人の化物の如くに立つ。……」

折から烈しき戸鈴(ベル)の響がして何者か門口をあける。話し手はぱたと話をやめる。残るはちよと居ずまひを直す。誰も這入つて来た気色はない。「隣だ」と髯なしが云ふ。やがて渋蛇(しぶ)の目を開く音がして「又明晩」と若い女の声がする。「必ず」と答へたのは男らしい。三人は無言の儘顔を見合せて微かに笑ふ。「あれは画ぢやない、活きて居る」「あれを平面につゞめれば矢張り画だ」「然しあの声は？」「女は藤紫(ふじむらさき)」「男は？」「さうさ」と判じかねて髯が女の方を向く。女は「緋(ひ)」と賤(いや)しむ如く答へる。

「百二十間の廻廊に二百三十五枚の額が懸つて、其二百三十二枚目の額に書いてある美人の……」

「声は黄色ですか茶色ですか」と女がきく。

「そんな単調な声ぢやない。色には直せぬ声ぢや。強いて云へば、ま、あなたの様な声かな」

「難有(ありがと)う」と云ふ女の眼の中には憂をこめて笑の光が漲(みな)ぎる。

此時いづくよりか二疋の蟻が這ひ出して一疋は女の膝の上に攀ぢ上る。恐らくは戸迷(とまど)ひをしたものであらう。上がり詰めた上には獲物もなくて下り路をすら失ふた。女は驚ろいた様もなく、うろ／＼する黒きものを、そと白き指で軽く払ひ落す。落されたる拍子に、はたと他の一疋と高麗縁(こうらいえん)の上で出逢ふ。しばらくは首と首を合せて何かさゝやき合へる様であつたが、此度は女の方へは向はず、古伊方里(こいまり)の菓子皿を端迄同行して、こゝで右と左へ分れる。三人の眼は期せずして二疋の蟻の上に落つる。髯なき男がやがて云ふ。

「八畳の座敷があつて、三人の客が坐はる。一人の女の膝へ一疋の蟻が上る。一疋の蟻が上つた美人の手は……」

「白い、蟻は黒い」と髯がつける。三人が斉(ひと)しく笑ふ。一疋の蟻は灰吹を上りつめて絶頂で何か思案して居る。残るは運よく菓子器の中で葛餅(くずもち)に邂逅して嬉しさの余りか、まご／＼して居る気合(けはい)だ。

「其画にかいた美人が？」と女が又話を戻す。

「波さへ音もなき朧月夜に、ふと影がさしたと思へばいつの間にか動き出す。長く連なる廻廊を飛ぶにもあらず、踏むにもあらず、只影のままにて動く」

「顔は」と髯なしが尋ねる時、再び東隣りの合奏が聞え出す。一曲は疾くにやんで新たなる一曲を始めたと見える。余り旨くはない。

「蜜を含んで針を吹く」と一人が評すると

「ビステキの化石を食わせるぞ」と一人が云ふ。

「造り花なら蘭麝でも焚き込めばなるまい」是は女の申し分だ。三人が三様の解釈をしたが、三様共頗る解しにくい。

「珊瑚の枝は海の底、薬を飲んで毒を吐く軽薄の児」と言ひかけて吾に帰りたる髯が「それ／＼。合奏より夢の続きが肝心ぢや。――画から抜けだした女の顔は……」と許りで口ごもる。

「描けども成らず、描けども成らず」と丸き男は調子をとりて軽く銀椀を叩く。葛餅を獲たる蟻は此響きに度を失して菓子椀の中を右左りへ馳け廻る。

「蟻の夢が醒めました」と女は夢を語る人に向つて云ふ。

「蟻の夢は葛餅か」と相手は高からぬ程に笑ふ。

「抜け出ぬか、抜け出ぬか」と頻りに菓子器を叩くは丸い男である。

「画から女が抜け出るより、あなたが画になる方が、やさしう御座んしよ」と女は又髯にきく。

「それは気がつかなんだ、今度からは、こちが画になりましよ」と男は平気で答へる。

「蟻も葛餅にさへなれば、こんなに狼狽へんでも済む事を」と丸い男は椀をうつ事をやめて、いつの間にやら葉巻を鷹揚にふかして居る。

五月雨に四尺伸びたる女竹の、手水鉢の上に蔽ひ重なりて、余れる一二本は高く軒に逼れば、風誘うたびに戸袋をすつて椽の上にもはら／＼と所択ば

ず緑りを滴らす。「あすこに画がある」と葉巻の煙をぷつとそなたへ吹きやる。

床柱に懸けたる払子の先には焚き残る香の煙りが染み込んで、軸は若冲の蘆雁と見える。雁の数は七十三羽、蘆は固より数えがたい。籠ランプの灯を浅く受けて、深さ三尺の床なれば、古き画のそれと見分けの付かぬ所に、あからさまならぬ趣がある。「こゝにも画が出来る」と柱に靠れる人が振り向きながら眺める。

女は洗へる儘の黒髪を肩に流して、丸張りの絹団扇を軽く揺がせば、折々は鬢のあたりに、そよと乱るゝ雲の影、収まれば淡き眉の常よりも猶晴れやかに見える。桜の花を砕いて織り込める頬の色に、春の夜の星を宿せる眼を涼しく見張りて「私も画になりましよか」と云ふ。はきと分らねど白地に葛の葉を一面に崩して染め抜きたる浴衣の襟をこゝぞと正せば、暖かき大理石にて刻める如き頸筋が際立ちて男の心を惹く。

「其儘、其儘、其儘が名画ぢや」と一人が云ふと

「動くと画が崩れます」と一人が注意する。

「画になるのも矢張り骨が折れます」と女は二人の眼を嬉しがらしょうともせず、膝に乗せた右手をいきなり後ろへ廻はして体をどうと斜めに反らす。丈長き黒髪がきらりと灯を受けて、さら／＼と青畳に障る音さへ聞える。

「南無三、好事魔多し」と髯ある人が軽く膝頭を打つ。「刹那に千金を惜しまず」と髯なき人が葉巻の飲み殻を庭先へ抛きつける。隣りの合奏はいつしかやんで、樋を伝ふ雨点の音のみが高く響く。蚊遣火はいつの間にやら消えた。

「夜もだいぶ更けた」

「ほとゝぎすも鳴かぬ」

「寐ましよか」

夢の話しはつい中途で流れた。三人は思い思ひ／＼に臥床に入る。

三十分の後彼らは美くしき多くの人の……と云ふ句も忘れた。クヽーと云ふ声も忘れた。蜜を含んで針を吹く隣りの合奏も忘れた、蟻の灰吹を攀じ上つた事も、蓮の葉に下りた蜘蛛の事も忘れた。彼らは漸く太平に入る。

凡てを忘れ尽したる後女はわがうつくしき眼と、うつくしき髪の主である事を忘れた。一人の男は髯のある事を忘れた。他の一人は髯のない事を忘れた。彼等は益々太平である。

昔し阿修羅が帝釈天と戦って敗れたときは、八万四千の眷属を領して藕糸孔中に入つて蔵れたとある。維摩が方丈の室に法を聴ける大衆は千か万か其数を忘れた。胡桃の裏に潜んで、われを尽大千世界の王とも思はんとはハムレツトの述懐と記憶する。粟粒芥顆のうちに蒼天もある、大地もある。一世師に問うて云ふ、分子は箸でつまめるものですかと。分子は暫く措く。天下は箸の端にかゝるのみならず、一たび掛け得れば、いつでも胃の中に収まるべきものである。

又思ふ百年は一年の如く、一年は一刻の如し。一刻を知れば正に人生を知る。日は東より出でゝ必ず西に入る。月は盈つればかくる。徒らに指を屈して白頭に到るものは、徒らに茫々たる時に身神を限らるゝを恨むに過ぎぬ。日月は欺くとも己れを欺くは智者とは云はれまい。一刻に一刻を加ふれば二刻と殖えるのみぢや。蜀川十様の錦、花を添へて、いくばくの色をか変ぜん。

八畳の座敷に髯のある人と、髯のない人と、涼しき眼の女が会して、斯の如く一夜を過した。彼らの一夜を描いたのは彼らの生涯を描いたのである。

何故三人が落ち合つた？それは知らぬ。三人は如何なる身分と素性と性格を有する？それも分らぬ。三人の言語動作を通じて一貫した事件が発展せぬ？人生を書いたので小説をかいたのでないから仕方がない。なぜ三人とも一時に寐た？三人とも一時に眠くなつたからである。

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements....4
Avertissements....5
Sommaire....8
Introduction....9
L'hypothèse esthétique....13
La problématique visuelle....15
L'état de l'art et la méthode poétique....19
Le corpus et l'organisation de la thèse....24
I. Peinture et réécriture — *Entre le ciel et la terre*....26
Les premiers récits littéraires....26
1) Musée et spectacle....32
A) « La Tour de Londres »....33
La forme du tableau....35
Les effets spéciaux du texte....39
B) « Le Musée Carlyle »....43
L'encadrement....44
La double exposition....47
Montage et discontinuité....49
2) Miroir et réflexivité....51
A) « Élégie »....53
La narration spéculaire....54
Le miroir brisé....60
B) « Le Bouclier chimérique »....64
L'intense sidération....66
L'union merveilleuse....71
C) « Une nuit »....75
L'unité et l'ensemble....77
Le triple et l'harmonie....81
Mise en abyme et densité....85
3) Illusion et imagination....87
A) « Échos illusoires du luth »....88
Intonations....90
Modulations....93

B) « Le Goût en héritage » 95
Sentiments....97
Neutralité 100
L'effet et l'émotion....103
Le détournement de la peinture....105
II. Paysage et description — *Oreiller d'herbe, Le Mineur, Le Voyageur*....107
Les paysages d'écrivains....108
1) Le paysage dans *Oreiller d'herbe*....115
A) Le roman image....118
Jeux de transposition....120
Arrêts sur image et temporalité....124
B) Mimèsis et médiation 130
Imitation....131
Profondeur mystérieuse 134
2) La description dans *Le Mineur* 141
A) Le roman imparfait....144
Informe....147
Opacité 149
B) La recherche plastique....152
Contrastes....154
Profondeurs....158
3) La perception dans *Le Voyageur* et *Clair-obscur*....163
A) La description en action 164
Voyage et paysage 168
Mobilité et vitesse....173
B) La description comme écran....177
Transparence et obstacle....180
Tableau vivant....185
L'illusion visuelle....192
III. Récit et figures — *La Porte, Kokoro, Les Herbes du chemin* 194
L'enjeu de la littérarité....195
1) Le cadre dans *La Porte*....199
A) Composition 204
Les bornes du récit....204
Le dérèglement du quotidien 209

B) Arrière-plan 212
L'héritage 215
Le passage du temps 220
2) La répétition dans *Kokoro* 226
A) Système de ressemblances 230
L'écho 231
La comparaison 233
B) Chaînes d'images 237
Le sang ou la pierre 238
Les couleurs ou l'obscurité 246
3) La métaphore dans *Les Herbes du chemin* 253
A) Figures de la réflexion 257
La métaphore du miroir 257
Une réflexivité généralisée 263
B) Figures de la projection 268
Les ombres 268
La lumière et la loupe 270
Le théâtre intérieur 274
L'écriture figurée et le temps 278
Conclusion 281
Index des œuvres citées de Sôseki 288
Bibliographie 290
Annexes 306
Biographie 307
Chronologie 317
Liste des œuvres et des traductions 320
Avant-propos à la traduction 327
« Une nuit » (1905) de Sôseki 329
「一夜」（1905） 夏目漱石 341
Table des matières 349
Document complémentaire : cahier iconographique 352
Liste des éléments sous droit retirés 374

CAHIER ICONOGRAPHIQUE

Nous avons réuni dans ce cahier plusieurs types d'images :

- Un portrait photographique de Sôseki (figure 1) ;

- Un échantillon des dessins de Sôseki qui pratiquait plusieurs styles, principalement le croquis sur le vif, l'aquarelle et la peinture de lettrés japonaise (figures 2 à 6) ;

- Des couvertures et des illustrations, choisies pour leur richesse décorative (figures 7 à 16) ;

- Les images (tableaux, gravures, rouleaux, paravents) citées, décrites ou simplement suggérées dans les textes étudiés (figures 17 à 34 et 39 à 43) ;

- Des peintures qui illustrent une école ou un thème artistique (figures 35 à 38) ;

- Des affiches d'expositions et des extraits d'adaptations graphiques (figures 44 à 51).

Afin d'en rendre la consultation plus aisée, les images sont présentées dans l'ordre où elles sont mentionnées dans la thèse.

Par ailleurs, certaines illustrations sont tirées d'ouvrages dont plusieurs exemplaires sont conservés dans différents musées, et nous indiquons ici les archives que nous avons utilisées.

élément sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 1 – Ogawa Kazumasa 小川 一眞 (1860-1929), *45 sai no toki no shôzô shashin* 『45歳の時の肖像写真』(« Portrait photographique de Sôseki à 45 ans »), septembre 1912, monochrome, 13,4 × 9,4 cm, Musée de la littérature moderne de Kanagawa (*Kanagawa kindai bungakukan* 神奈川近代文学館). L'auteur porte un brassard de crêpe noir au bras gauche en hommage à l'Empereur Meiji qui vient de mourir.

éléments sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 2 et 3 – Sôseki, *Suisai ehagaki*『水彩絵葉書』(« Cartes aquarellées ») envoyées à Hashiguchi Mitsugu 橋口貢 (1872-1934), 8 août 1904 [droite] et 22 septembre 1904 [gauche], encre et aquarelle, 14 × 9 cm, Musée privé de l'habitat traditionnel de Shikoku (*Shikoku minka hakubutsukan* 四国民家博物館). Les notes manuscrites se trouvent sur l'image, l'envers étant réservé à l'adresse.

éléments sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 4 – [gauche] Sôseki, *Tsuki to nogi*『月と芒』(« Lune et graminées »), 1912, crayon et aquarelle, 23 × 14,7 cm, Bibliothèque de l'Université du Tôhoku (*Tôhoku daigaku fuzoku toshokan* 東北大学附属図書館).

FIG. 5 – [milieu] Sôseki, *Sanjô-sanari*『山上有山』(« Montagnes profondes »), 1912, encre et couleurs sur papier, 28 × 25 cm, collection Iwanami (岩波書店蔵).

FIG. 6 – [droite] Sôseki, *Seishô-kôka*『青嶂紅花』(« Montagne verdoyante et fleurs roses »), 1915, encre et couleurs sur papier, 29,4 × 9,5 cm, collection Iwanami (岩波書店蔵).

Ces deux peintures (figures 5 et 6) illustrent des poèmes chinois calligraphiés par Sôseki.

FIG. 7 – Sôseki, couverture de *Kokoro*『こゝろ』et devise en première page (*ars longa, vita brevis*[1242]), première édition Iwanami de septembre 1914, conçue par Sôseki, Musée de la littérature moderne de Kanagawa (*Kanagawa kindai bungakukan* 神奈川近代文学館). L'extrait qui figure dans la zone de titre est tiré de l'entrée「心」dans le dictionnaire chinois de caractères de Kangxi (康熙字典).

éléments sous droit, diffusion non autorisée

éléments sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 8 et 9 – Tsuda Seifû *津田青楓* (1880-1978), couvertures des *Herbes du chemin* (*Michikusa*『道草』octobre 1915) [gauche] et de *Clair-Obscur* (*Meian*『明暗』janvier 1917) [droite], premières éditions Iwanami réalisées par Seifû, Musée de la littérature moderne de Kanagawa (*Kanagawa kindai bungakukan* 神奈川近代文学館).

[1242] Cette expression latine est la traduction d'un aphorisme d'Hippocrate. Voir l'explication dans la thèse, p. 226.

éléments sous droit, diffusion non autorisée

éléments sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 10 à 15 – Hashiguchi Goyô 橋口五葉 (1880-1921), Six illustrations du recueil *Entre le ciel et la terre* (*Yôkyoshû*『漾虚集』), Ôkura Hattori shoten, mai 1906, lithographies en couleurs sur papier, 22,5 × 16 cm, Musée des Beaux-Arts de la ville de Chiba (*Chiba-shi bijutsukan* 千葉市美術館).

FIG. 16 – Hashiguchi Goyô 橋口五葉 (1880-1921), *Le Bouclier chimérique* (*Maboroshi no tate* 「幻影の盾」), frontispice pour la revue Hototogisu ホトトギス (« Le coucou »), avril 1905, lithographie en couleurs sur papier, 16,7 × 12,1 cm, Musée de la littérature moderne de Kanagawa (*Kanagawa kindai bungakukan* 神奈川近代文学館).

élément sous droit, diffusion non autorisée

élément sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 17 – Paul Delaroche (1797-1856), *Les Enfants d'Édouard*, 1830, huile sur toile, 181 × 215 cm, Musée du Louvre, Paris.

élément sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 18 – Paul Delaroche (1797-1856), *Le Supplice de Jane Grey*, 1833, huile sur toile, 246 × 297 cm, National Gallery, Londres.

élément sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 19 – Joseph Mallord William Turner (1775-1851),
Rain, Steam and Speed, The Great Western Railway,
1844, huile sur toile, 91 × 121,8 cm, National Gallery, Londres.

élément sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 20 – Joseph Mallord William Turner (1775-1851), *The Golden Bough*,
1834, huile sur toile, 104,1 × 163,8 cm, Tate Britain, Londres.

élément sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 21 – James Abbot McNeill Whistler (1834-1903),
Nocturne in Blue and Gold, Old Battersea Bridge, 1872-1875,
huile sur toile, 66,7 × 48,9 cm, Tate Britain, Londres.

éléments sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 22 – [Haut gauche] William Holman Hunt (1827-1910),
The Lady of Shalott, 1850,
dessin préparatoire à la craie noire et à l'encre sur papier,
23,5 × 14,2 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne.

FIG. 23 – [Haut droite] William Holman Hunt (1827-1910),
The Lady of Shalott, édition Moxon des poèmes de Tennyson, 1857,
gravure, 9,3 × 8 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne.

FIG. 24 – [Bas] Edward Burne-Jones (1833-1898),
The Perseus Series: The Baleful Head, 1887, huile sur toile,
155 × 130 cm, Southampton City Art Gallery.

élément sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 25 – Sir John Everett Millais (1829-1896), *Ophelia*, 1851,
huile sur toile, 76,2 × 111,8 cm, Tate Britain, Londres.

élément sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 26 – John William Waterhouse (1849-1917), *The Lady of Shalott*, 1888,
huile sur toile, 153 × 200 cm, Tate Britain, Londres.

éléments sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 27 – [Gauche] Itô Jakuchû 伊藤若冲 (1716-1800), *Rogan*『蘆雁』
(« L'Oie sauvage »), 1765, rouleau vertical, couleurs sur soie, 142,5 × 79,6 cm,
Musée des collections impériales (*Sannomaru shôzôkan* 三の丸尚蔵館), Tôkyô.

FIG. 28 – [Droite] Itô Jakuchû 伊藤若冲 (1716-1800),
Shûtô-gunjaku『秋塘群雀』(« Millet d'automne et moineaux »),
1759, rouleau vertical, couleurs sur soie, 142,8 × 80,1 cm,
Musée des collections impériales (*Sannomaru shôzôkan* 三の丸尚蔵館), Tôkyô.

éléments sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 29 – [Haut gauche] Yosa Buson 与謝蕪村 (1716-1783), *Shinryoku token*『新緑杜鵑』(« Coucou survolant les nouvelles frondaisons »), fin 18e siècle, encre et couleurs sur soie, 154 × 79 cm, Musée Hiraki (*Hiraki bijutsukan* 平木美術館), Yokohama.

FIG. 30 – [Haut droite] Sesshû Tôyô 雪舟等楊 (1420-1506), *Haboku sansui*『破墨山水』(« Paysage à l'encre vaporisée ») – partie inférieure, 1495, encre sur papier, 147,9 × 32,7 cm (rouleau complet), Musée national de Tôkyô (*Tôkyô kokuritsu hakubutsukan* 東京国立博物館).

FIG. 31 – [Bas] Wang Wei 王維 (699-761), *Taki*『瀧』(« Cascade »), 8e siècle, encre sur soie, conservé au temple Chisaku.in 智積院, Kyôto. Nous ne disposons pas des dimensions de cette œuvre.

éléments sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 32 – [Gauche] Nagasawa Rosetsu 長沢芦雪 (1754-1799), *Ryû*『竜』(« Dragon »), 18e siècle, rouleau, encre sur soie, 180,3 × 42,2 cm, Burke Collection, Minneapolis Institute of Art.

FIG. 33 – [Milieu] Maruyama Ôkyo 円山応挙 (1733-1795), *Oyuki no maboroshi*『お雪の幻』(« Le fantôme d'Oyuki »), 18e siècle, rouleau, encre sur papier, 97 × 39 cm, Musée du quai Branly, Paris.

FIG. 34 – [Droite] Itô Jakuchû 伊藤若冲 (1716-1800), *Ume to tsuru*『梅と鶴』(« Grue et prunier »), 18e siècle, rouleau vertical, encre sur papier, 128,5 × 51,3 cm, Musée de la ville de Miho (*Miho bijutsukan* 美秀美術館).

élément sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 35 – Tsuda Seifû 津田青楓 (1880-1978), illustration pour *La Robe de la caille* (*Uzura goromo*『うづら衣』), 1903, gravure sur bois, Collection Yamada Unsôdô 山田芸艸堂, Kyôto. Nous ne disposons pas des dimensions de cette œuvre.

élément sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 36 – Vassily Kandinsky (1866-1944), *Impression V (Parc)*, 1911, huile sur toile, 106 × 157,5 cm, Musée national d’art moderne de Paris.

élément sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 37 – Kobayashi Kiyochika 小林清親 (1847-1915), *Satta no Fuji*『薩た之富士』
(« Le Mont Fuji depuis Satta »), 1881, gravure sur bois, 24,9 × 36,5 cm,
Los Angeles Museum of Art.

élément sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 38 – Kobayashi Kiyochika 小林清親 (1847-1915),
Takanawa Ushimachi oborozuki kei『高輪牛町朧月景』
(« Vue du quartier d'Ushimachi à Takanawa sous une lune voilée »),
1879, gravure sur bois, 20,2 × 32,3 cm, Sackler Gallery, Washington.

élément sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 39 – Maruyama Ôkyo 円山応挙 (1733-1795),
Hatô『波濤』(« Grandes vagues »), 1788,
paravent, encre sur papier, 182 cm × 176,5 (chaque panneau),
temple Kongôji 金剛寺, Kyôto.

élément sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 40 – Tosa Mitsunobu 土佐光信 (1434-1525),
Shiki take『四季竹』(« Bambous des quatre saisons »), début du 16e siècle,
paravent, encre et couleurs sur papier, 360 × 157 cm (chaque panneau),
Metropolitan Museum of Art, New York.

élément sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 41 – Sakai Hôitsu 酒井抱一 (1761-1829),
Tsuki ni akikusa『月に秋草』(« Fleurs d'automne et lune »), 19e siècle,
paravent, encre et couleurs sur papier, 309 × 139,5 cm (chaque panneau),
Musée national de Tôkyô (*Tôkyô kokuritsu hakubutsukan* 東京国立博物館).

éléments sous droit, diffusion non autorisée

FIG. 42 – [Gauche] Kishi Ganku 佐伯岸駒 (1749-1838), *Tora*『虎』(« Tigre »), début du 19e siècle, rouleau vertical, encre et couleurs sur soie, 98,4 × 34,9 cm, The Howard Mansfield Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York.

FIG. 43 – [Droite] Watanabe Kazan 渡辺崋山 (1793-1841), *Kôryô-issui*『黄粱一炊』(« Le Bol de millet jaune » ou « L'Illusion »), 1841, rouleau vertical, encre et couleurs sur soie, 146 × 71 cm, collection privée.

éléments sous droit, diffusion non autorisée

Page précédente

FIG. 44 – Affiche de l'exposition *Natsume Sôseki no bijutsu sekai – Mite kara yomu ka*『夏目漱石の美術世界－見てから読むか』(« L'univers artistique de Natsume Sôseki – après l'avoir vu, le lirez-vous ? ») qui a eu lieu au musée de l'Université des Beaux-Arts de Tôkyô (*Tôkyô geijutsu daigaku daigaku bijutsukan* 東京藝術大学大学美術館) du 14 mai au 7 juillet 2013.

FIG. 45 – Affiche de l'exposition *Wagahai no neko*『吾輩の猫』(« Nos chats ») qui a eu lieu au musée Satô (*Satô bijutsukan* 佐藤美術館) du 7 novembre au 24 décembre 2017.

FIG. 46 – Affiche de l'exposition *158 nin no Sôseki*『158 人の漱石』(« 158 Sôseki »), organisée par la Tôkyô Illustrators Society (東京イラストレーターズ・ソサエティ) à la *Creation Gallery G8* (クリエイションギャラリーG8) de Ginza en septembre 2016.

FIG. 47 – Fukui Yôsuke 福井洋祐, *Kusamakura shinshô*『草枕心象』 (« Représentation imaginaire d'*Oreiller d'herbe* »), 2013, huile sur toile, présentée lors de la dixième exposition triennale des illustrations d'*Oreiller d'herbe*, organisée par la ville de Tamana 玉名市. Nous ne disposons pas des dimensions de cette œuvre.

Page suivante

FIG. 48 – Kondô Yôko 近藤ようこ, couverture de l'adaptation graphique de *Dix rêves* (*Yume jûya*『夢十夜』) de Sôseki, publiée par Iwanami shoten en 2017.

FIG. 49 – Team Banmikas バンミカス (collectif), couverture de l'adaptation graphique de *Botchan*『坊っちゃん』de Sôseki, collection « Lire avec les mangas »『まんがで読破』, publiée par East Press en 2016.

FIG. 50 – Arisu Sari 有栖サリ, couverture de *Kokoro*『こゝろ』de Sôseki, tirée de l'adaptation graphique d'Arisu Sari publiée par Bunkyôsha en 2021.

FIG. 51 – Première apparition de Sôseki qui sermonne Mori Ôgai et Akutagawa Ryûnosuke dans la série manga *Bungô sutorei doggusu*『文豪ストレイドッグス』(« Écrivains chiens errants »), écrite par Asagiri Kafka 朝霧カフカ et dessinée par Harukawa Sango 春河 35, publiée par Kadokawa shoten, en cours depuis 2013, 22 volumes en août 2022.

éléments sous droit, diffusion non autorisée

LISTE DES ÉLÉMENTS SOUS DROITS

Liste de tous les éléments retirés de la version complète de la thèse
faute d'en détenir les droits

**Cahier iconographique de 22 pages en couleurs,
placé en fin de thèse dans la version complète**

N°	LÉGENDE
1	Ogawa Kazumasa, *Portrait photographique de Sôseki à 45 ans*, 1912
2-3	Natsume Sôseki, *Cartes aquarellées*, août et septembre 1904
4	Natsume Sôseki, *Lune et graminées*, 1912
5	Natsume Sôseki, *Montagnes profondes*, 1912
6	Natsume Sôseki, *Montagne verdoyante et fleurs roses*, 1915
7	Natsume Sôseki, *Couverture de Kokoro*, 1914
8	Tsuda Seifû, *Couverture des Herbes du chemin*, 1915
9	Tsuda Seifû, *Couverture de Clair-obscur*, 1917
10-15	Hashiguchi Goyô, *Six illustrations pour Entre le ciel et la terre*, 1906
16	Hashiguchi Goyô, *Le Bouclier chimérique*, 1905
17	Paul Delaroche, *Les Enfants d'Édouard*, 1830
18	Paul Delaroche, *Le Supplice de Jane Grey*, 1833
19	William Turner, *Rain, Steam and Speed, The Great Western Railway*, 1844
20	William Turner, *The Golden Bough*, 1834
21	James Whistler, *Nocturne in Blue and Gold, Old Battersea Bridge*, 1872-1875
22	William Holman Hunt, *The Lady of Shalott*, 1850
23	William Holman Hunt, *The Lady of Shalott*, 1857
24	Edward Burne-Jones, *The Perseus Series: The Baleful Head*, 1887
25	John Millais, *Ophelia*, 1851
26	John Millais, *The Lady of Shalott*, 1888
27	Itô Jakuchû, *L'Oie sauvage*, 1765
28	Itô Jakuchû, *Millet d'automne et moineaux*, 1759
29	Yosa Buson, *Coucou survolant les nouvelles frondaisons*, fin 18e siècle
30	Sesshû Tôyô, *Paysage à l'encre vaporisée*, 1495
31	Wang Wei, *Cascade*, 8e siècle

32	Nagasawa Rosetsu, *Dragon*, 18e siècle
33	Maruyama Ôkyo, *Le fantôme d'Oyuki*, 18e siècle
34	Itô Jakuchû, *Grue et prunier*, 18e siècle
35	Tsuda Seifû, *Illustration pour La Robe de la caille*, 1903
36	Vassily Kandinsky, *Impression V (Parc)*, 1911
37	Kobayashi Kiyochika, *Le Mont Fuji depuis Satta*, 1881
38	Kobayashi Kiyochika, *Vue d'Ushimachi à Takanawa sous une lune voilée*, 1879
39	Maruyama Ôkyo, *Grandes vagues*, 1788
40	Tosa Mitsunobu, *Bambous des quatre saisons*, 16e siècle
41	Sakai Hôitsu, *Fleurs d'automne et lune*, 19e siècle
42	Kishi Ganku, *Tigre*, début du 19e siècle
43	Watanabe Kazan, *Le Bol de millet jaune*, 1841
44	*Affiche de l'exposition « L'univers artistique de Natsume Sôseki »*, 2013
45	*Affiche de l'exposition « Nos chats »*, 2017
46	*Affiche de l'exposition « 158 Sôseki »*, 2016
47	Fukui Yôsuke, *Représentation imaginaire d'Oreiller d'herbe*, 2013
48	Kondô Yôko, *Couverture de l'adaptation graphique de Dix rêves*, 2017
49	Team Banmikas, *Couverture de l'adaptation graphique de Botchan*, 2016
50	Arisu Sari, *Couverture de Kokoro*, 2021
51	Asagiri Kafka et Harukawa Sango, *Extrait de Bungô sutorei doggusu*, 2013