

Eric FAYE

FENÊTRES SUR LE JAPON



Éditions Picquier

Eric FAYE

FENÊTRES SUR LE JAPON

SES ÉCRIVAINS ET CINÉASTES



Éditions Picquier

© 2021, Editions Picquier
Mas de Vert
B.P. 20150
13631 Arles cedex
www.editions-picquier.com

Conception graphique : Picquier & Protière

En couverture : © Salva Lopez

Mise en page : Christiane Canezza - Marseille

ISBN : 978-2-8097-1541-5

*Solitaire, sous la lampe, c'est une joie incomparable
de feuilleter des livres et de se faire des amis avec
les hommes d'un passé que je n'ai point connu.*

Urabe Kenkô

En juillet 1925, à Madrid, Paul Claudel prononce en tant qu'ambassadeur à Tôkyô une conférence intitulée « Une promenade à travers la littérature japonaise », qu'il reprendra quelques mois plus tard, amendée, à l'université de Lyon puis à Bruxelles. Remontant à l'an mil, l'écrivain-diplomate, en congé du Japon pour quelques mois, évoque longuement Sei Shônagon puis Kamo no Chômei et Urabe Kenkô, avant de parler de la poésie, de la naissance du nô puis du kabuki. Celui qui se présente comme « un amateur, un curieux¹ » s'arrête aux portes de la littérature moderne japonaise dont il dit, sans s'étendre sur la question, qu'elle « est beaucoup plus intéressante qu'on ne le sait en général en Europe² ».

Plus que promenade, itinéraire me paraît approprié pour caractériser ce que, en amateur et en curieux, j'ai voulu esquisser dans les pages qui suivent. Mis à part Kamo no Chômei, abordé en ouverture, je reprends le flambeau là où l'écrivain-diplomate l'a laissé – à

1. *Œuvres en prose*, Paul Claudel, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1155.

2. *Ibid.*, p. 1166.

l'orée de la littérature contemporaine – en élargissant le champ au cinéma, ce cinéma japonais d'une richesse souvent méconnue au-delà des grands noms de « l'âge d'or ». Un fil rouge, un passage de relais permettront au lecteur de relier, au gré d'associations entre les thèmes et les œuvres, les différents points d'un archipel d'une cinquantaine de livres et de films – autant de clés d'un trousseau dont chacune correspond à un aspect de la société nipponne.

« Le Japon est la planète habitée la plus proche de la Terre », m'a dit un jour un traducteur anglais. Derrière la part d'exagération de l'humour british, je reconnais que pour nous, « barbares du Sud », comme les Japonais ont surnommé jadis les Européens, il y a du vrai. A travers des livres et des films, il sera question ici des recoins cachés d'une culture et d'une société, de ses tabous, de ses travers et autres défauts, mais aussi des spécificités et des immenses qualités d'une société qu'on ne peut connaître si l'on refuse de regarder ses aspects plus sombres. Chaque chapitre est une fenêtre ouverte sur un aspect de la société nipponne, par laquelle je jette un regard d'écrivain – en aucun cas celui d'un spécialiste. Peut-être émergera-t-il de cet archipel de livres et de films un portrait (très subjectif) du Japon d'hier et d'aujourd'hui.

Comme il a de la chance, l'écrivain dont on sait peu de choses, voire rien ! On ne pourra le découvrir que par ses mots. On le lira même entre les lignes – lignes de fuite loin derrière lesquelles il a installé ses derniers retranchements. Kamo no Chômei n'est pas de ces écrivains dont on ignore tout, mais l'on en sait suffisamment peu pour se sentir incité à le lire attentivement. Pour se former une idée de lui en suivant ses propres lignes.

En sédimentant, la postérité nous a laissé de sa vie quelques éléments, mais pas de quoi alimenter une glose biographique abondante ; de certains pans de sa vie, qui s'étire approximativement de 1155 à 1216, on ne sait rien. Fils d'un desservant du sanctuaire shintoïste de Shimogamo, à Heian-kyô, la capitale impériale (l'actuelle Kyôto), il se tourne vers la poésie, dont il apprend la technique auprès de son mentor, Shômyô. Vers 1200, Kamo no Chômei bénéficie de l'appui de l'empereur retiré Go-Toba (1180-1239), qui lui fait une place au sein du Bureau impérial de la poésie. Pour des raisons peu claires, il embrasse la foi bouddhiste et prend en 1204 la décision de se retirer du monde, tout d'abord à

Ohara, aux environs de la capitale, puis dans les monts de Hino, au sud-est de Heian-kyô. C'est alors, en ermite bouddhiste, qu'il rédige l'essentiel de son œuvre.

C'est avec Kamo no Chômei que je souhaite entamer cette série de micro-essais : honneur au plus ancien de tous ceux que j'évoquerai, mais ce n'est pas le seul privilège de l'ancienneté qui préside à mon choix. C'est l'une de ses œuvres les plus célèbres, le *Hôjô-ki*, qui m'intéresse ici. Au gré des traductions, le *Hôjô-ki* a connu en français plusieurs titres : *Livre d'une hutte de dix pieds de côté*, en 1910, *Les Notes de l'ermitage*, dans la version de René Sieffert, et, sous la plume du révérend père Sauveur Candau, *Notes de ma cabane de moine*. Pour ne faire aucun jaloux, restons-en au titre japonais, qui a le mérite de la brièveté. C'est sur la fin de sa vie, retiré dans son ermitage, que Kamo no Chômei écrit ce récit autobiographique mâtiné de réflexions sur l'impermanence et la souffrance, le retrait et le bonheur de ne dépendre de rien. Les raisons à l'origine de ce repli, il s'en explique en quelques lignes : « Pendant plus de trente ans, j'ai vécu ainsi dans l'angoisse, essayant de supporter ce monde ingrat. Et tout ce temps-là, à travers de fréquentes contrariétés, j'ai compris mon malheureux sort. C'est pourquoi à cinquante ans, j'ai quitté ma maison et dit adieu au monde. N'ayant ni femme ni enfants, le renoncement ne pouvait m'être trop difficile. N'ayant ni titre ni salaire, comment aurais-je pu m'accrocher à ce monde¹ ? » Rien d'extraordinaire en soi dans ce choix. Comme le remarque Jacqueline Pigeot, « nombre d'empereurs, de princes et princesses impériaux, ou de hauts fonctionnaires, prirent la tonsure à la

1. *Notes de ma cabane de moine*, Kamo no Chômei, Le Bruit du temps, 2010, p. 28. Traduction du père Sauveur Candau.

fin de leur vie. En tout cas, sur ce point, la décision de Chômei n'a pas heurté ses contemporains¹. »

Paul Claudel a vu en Kamo no Chômei un Thoreau avant l'heure, ce qui ne manque pas de justesse mais tendrait à le limiter à une sorte d'ermite *New Age*. Si je choisis de commencer ce livre par l'évocation du *Hôjô-ki*, c'est que ce livre bref et pur me paraît être fondateur d'une certaine littérature japonaise et représentatif d'un certain état d'esprit. Récit autobiographique : Kamo no Chômei évoque dans une première moitié de son récit toutes les catastrophes dont il a été témoin alors qu'il vivait dans la capitale impériale. Il les décrit de façon vivante et visuelle, avec un souci de détails et d'anecdotes. Et tout d'abord le terrible incendie de l'an 1177, dopé par des vents violents. Un tiers de la ville part dans les flammes. La conjonction des flammes et des vents violents, malheur dans le malheur, rappelle le contexte du grand tremblement de terre du Kantô, le 1^{er} septembre 1923, lors duquel une grande partie des victimes périrent dans les incendies attisés par le passage d'un typhon. Trois ans plus tard, en 1180, Kamo no Chômei est témoin d'un ouragan : « Même le vent de l'enfer ne doit pas être plus terrible que celui-ci² », écrit à ce propos l'ermite de Hino. « Dans un espace de plus de mille pieds de diamètre, pas une maison, ni grande ni petite, qui n'ait été détruite », se souvient le moine, qui parle de toitures d'entrées projetées à distance, d'objets divers volant « comme les feuilles mortes dispersées par le vent en hiver³ ». Suit la famine de 1181-1182, due à

1. *Notes de ma cabane de moine*, op. cit., postface de Jacqueline Pigeot, p. 61.

2. *Ibid.*, p. 15.

3. *Ibid.*, p. 14.

une succession de calamités climatiques, et les épidémies qui vont inévitablement avec. Pour couronner le tout, un séisme survient en 1185, si puissant qu'il fait dire à Kamo no Chômei que parmi toutes les catastrophes, la plus affreuse est le tremblement de terre.

A cela, la petite calamité de nature humaine que l'ermite évoque – la décision de transférer la capitale sur le site de l'actuel Kôbe – apporte presque une note grotesque, légère, parmi ces fléaux. En outre, ce qu'il n'évoque pas, ce sont les conflits civils, et avant tout celui qui est consigné dans le *Heike monogatari*, qui touche le pays de 1180 à 1185 et voit la capitale pillée en 1183. Ces années-là, la capitale impériale a des airs d'entrée de l'enfer.

Dans ce contexte, le *Hôjô-ki* apparaît comme l'illustration parfaite de ce qu'on peut appeler la « culture de la catastrophe » propre aux pays en proie à des calamités récurrentes. Les ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles ont décliné non seulement en livres mais aussi en films maintes catastrophes, reflets des terreurs et des angoisses collectives du peuple japonais. L'archipel est le pays des *saigai* (catastrophes), qui sous-tendent la résilience particulière de sa population et peuvent expliquer, pour partie, comment ce pays a pu en moins de trente ans passer de la capitulation de 1945 au statut de troisième puissance économique mondiale. Les calamités auxquelles Kamo no Chômei assista autour de l'an 1200 à Kyôto, l'autre capitale, Tôkyô, les a endurées au ^{xx}^e siècle : tremblement de terre (et vastes incendies) du 1^{er} septembre 1923, bombardements de février, mars et mai 1945... Et les stations de croix se sont multipliées autour de Tôkyô : Hiroshima, Nagasaki, Minamata, puis Fukushima, autant de *saigai* dues – pour partie au moins – à l'action des hommes.

S'il était né au xx^e siècle, Kamo no Chômei aurait trouvé matière à composer un *Hôjô-ki* moderne tout aussi fourni en fléaux. Il a décrit les calamités de son temps pour illustrer sa vision de la vie, marquée par la conscience de l'impermanence, et expliquer son attirance pour le bouddhisme – bien que son père ait été desservant dans un sanctuaire shintoïste. Car, faisant le constat que l'existence terrestre est souffrance, le bouddhisme se propose de libérer l'homme de cette souffrance. La notion de fugacité des choses prime chez Kamo no Chômei, au point qu'il réserve à ce concept les toutes premières lignes de son traité : « La même rivière coule sans arrêt, mais ce n'est jamais la même eau. (...) Il en est de même des hommes ici-bas et de leurs habitations¹. » Les images ne manquent pas pour dire et redire que tout passe : ainsi voit-il la vie « aussi fugitive que la traînée d'écume d'un navire² » et l'assimile-t-il à un « nuage inconsistant³ » ; ainsi vit-il en ermite, s'efforçant d'annihiler en lui toute forme d'attente. Recherchant l'éveil, la libération de tout lien, il tâche de repérer en lui les pièges que la vie tend pour l'éloigner de cet objectif et conclut son traité en laissant entendre qu'il n'est pas dupe de la difficulté de son entreprise : « (...) mon attachement à ma tranquille solitude est aussi un obstacle à ma libération⁴. »

Ainsi, en jetant des passerelles entre la possibilité de la catastrophe et la vanité de l'existence, Kamo no Chômei est-il – à son insu – fondateur (non seulement dans ses *Notes de ma cabane de moine* mais aussi dans ses

1. Ibid., p. 11.

2. Ibid., p. 31.

3. Ibid., p. 38.

4. Ibid., p. 40.

Récits de l'éveil du cœur) de tout un courant propre à la littérature japonaise et représentatif, huit siècles avant la catastrophe de Fukushima, d'une littérature qui nous montre l'individu ballotté comme un fétu de paille sur les flots.

Kamo no Chômei aura un digne successeur en Urabe Kenkô (vers 1283-1350), essayiste célèbre pour son recueil *Les Heures oisives*. Je ne peux résister à l'envie de citer quelques lignes de lui, pour les rapprocher de celles qui ouvrent le *Hôjô-ki*. Voici ce qu'écrivit Urabe Kenkô : « Pareil aux fonds mouvants de la rivière Asuka, ainsi va le monde : le temps passe, tout fuit, joies et peines alternent, tel lieu où brillait la gaîté est devenu désert sans vie, ou, quand la demeure n'a point changé, ce sont d'autres hommes qui l'habitent¹. » Rivière, maisons : même registre de comparaisons pour une pensée sinon analogue, mitoyenne... Même constat de l'impermanence, de la vanité des choses, du ridicule de l'homme vaniteux et narcissique dans un monde de catastrophes naturelles et de guerres.

1. *Les Heures oisives*, Urabe Kenkô, Gallimard/Unesco Connaissance de l'Orient, 1968, traduction de Charles Grosbois et Tomiko Yoshida, p. 59.

Le Japon n'a pas le monopole de la littérature post-catastrophe et des exemples célèbres nous viennent de divers points du monde pour le démontrer, comme des Etats-Unis: *La Route*, de Cormac McCarthy, *Je suis une légende* (Robert Matheson) ou encore *Le Fléau*, de Stephen King. La France n'est pas en reste avec des romans comme *Malevil* (Robert Merle) ou *Ravage* (René Barjavel), et, pour ce qui est des tremblements de terre, la francophonie prend le relais: citons *Tout bouge autour de moi*, de Dany Laferrière, et *Le Jour du séisme*, de Nina Bouraoui. Cette littérature du désastre a, logiquement, prospéré après la Seconde Guerre mondiale, même si elle est apparue bien avant l'holocauste et les bombardements atomiques de 1945.

Le phénomène n'est pas purement japonais mais il a trouvé dans l'archipel un terrain de prédilection, que ce soit au cinéma, en littérature, dans les films d'animation (*Ponyo sur la falaise* ou *Le vent se lève*, de Hayao Miyazaki) ou dans les mangas: viennent à l'esprit *Tôkyô magnitude 8*, d'Usamaru Furuya, et *Spirit of the Sun*, de Kaiji Kawaguchi. Dans cette dernière série, le Japon disparaît et sa population doit trouver à l'étranger des

terres d'accueil. La situation n'est pas sans rappeler celle de *La Submersion du Japon*, roman de Sakyô Komatsu, paru en 1973.

Komatsu, qui fut écrivain et scénariste, n'est connu en France que par ce roman. Né en 1931 à Osaka, il était jeune adolescent quand tombèrent des bombes atomiques sur Hiroshima et Nagasaki. « Paix sur Terre », le premier texte qu'il publie dans une revue, au début des années 1960, emprunte à la fois à l'uchronie et à la science-fiction : il imagine que la Seconde Guerre mondiale n'a pas pris fin à l'été 1945 et se prolonge au cours de l'automne ; le héros en est un adolescent embrigadé dans une milice d'autodéfense aux prises avec les envahisseurs américains, qui ont débarqué dans l'archipel. Uchronie, mais aussi SF, puisque l'on est censé se trouver dans une réalité parallèle.

Son chemin est tracé : Sakyô Komatsu devient, avec Yasutaka Tsutsui et Shin'ichi Hoshi, l'un des trois maîtres de la science-fiction japonaise du ^{xx}e siècle, avec des œuvres comme *Le Jour de la résurrection* (1964) ou *Sayonara Jupiter* (1982). Il meurt à l'âge de quatre-vingts ans, en juillet 2011, quelques mois après la catastrophe de Fukushima. Cinq jours avant son décès, il formule cette réflexion dans sa revue trimestrielle, *Le magazine Sakyô Komatsu* : « Je pensais qu'il me serait égal de mourir un jour... mais désormais, j'ai envie de vivre encore un peu pour voir comment le Japon va évoluer. »

Dans un entretien accordé en 2006 au journal *Yomiuri*, Sakyô Komatsu se disait toujours hanté par le souvenir des dévastations de Hiroshima et de Nagasaki. Rien d'étonnant à ce que dans *La Submersion du Japon*, il fasse progressivement disparaître tout l'archipel. Ce roman se distingue du reste de la littérature de catastrophe par

la radicalité du cataclysme qui survient. Si d'ordinaire une ville, ou une civilisation, est anéantie, son territoire demeure, même jonché de ruines; dans *La Submersion du Japon* en revanche, le territoire japonais coule à pic comme l'Atlantide de Platon. C'est à croire que Sakyô Komatsu a concrétisé dans son œuvre les prédictions du mystique américain Edgar Cayce (1877-1945), d'après qui l'archipel japonais devait être presque totalement englouti avant la fin du xx^e siècle...

Avec *La Submersion du Japon*, nous ne sommes pas *stricto sensu* dans la littérature post-apocalypse car nous assistons à la genèse puis au déroulement de la catastrophe. La posture de l'écrivain est ici plus proche de celle de Barjavel dans *Ravage* que de McCarthy dans *La Route*. Le lecteur voit les périls peser de plus en plus sur l'archipel et le roman s'interrompt quand la catastrophe elle-même prend fin : les montagnes du Japon achèvent de sombrer et plus rien n'en subsiste si ce n'est des survivants, qui essaient vers des pays d'accueil. La « race japonaise » dont il est question perd son berceau.

La Submersion du Japon est nourrie de données géophysiques habilement distillées qui contribuent à la mise en place d'une dramaturgie efficace. Les personnages principaux sont d'ailleurs des scientifiques pour la plupart. Comme dans la série de films *Godzilla*, la menace vient de la mer – en l'occurrence des fonds marins. Elle n'est cependant pas visible, à moins de descendre en bathyscaphe au fond des abysses : un phénomène géologique, repérable au fond de la fosse du Japon, va déclencher progressivement les cataclysmes qui aboutiront au naufrage de l'archipel. Les premières pages baignent dans un climat oppressant (une forte canicule) et Komatsu sème des indices ténus

mais inquiétants : une lézarde sur un mur, des travaux d'arpentage à refaire parce que « le Japon d'aujourd'hui tremble comme un tas de gelée¹ ». Et puis, sans raison apparente, une petite île disparaît. Le monstre sous-marin commence à s'ébrouer... Cette île engloutie, où des pêcheurs polynésiens qui avaient jeté l'ancre ont été surpris, préfigure ce qui adviendra à l'ensemble de l'archipel. Autre signe avant-coureur menaçant, un peu plus tard : la rupture d'un pont autoroutier entre Tôkyô et Nagoya. Il faut attendre le chapitre 3 de la seconde partie, « Tôkyô », et le réveil du volcan Amagi, puis l'éruption du mont Asama, pour que la classe politique se préoccupe véritablement de ce qui est en train de se produire. Le lecteur est plongé dans le climat d'incompréhension, d'hésitation qui s'empare aussi bien des dirigeants que des habitants ; Komatsu a comme « plagié par anticipation » le climat des heures et des jours qui ont suivi la catastrophe de Fukushima... Son ingéniosité consiste aussi à combiner la grande histoire et la petite histoire ; la profondeur de champ se rétrécit parfois pour ne laisser voir qu'une personne, qui peut être un citoyen lambda, avec ses doutes et ses peurs ; parfois elle s'agrandit au point d'englober toute une région ou tout l'archipel, et ces narrations différentes, en diversifiant et alternant les points de vue, donnent au lecteur une étonnante illusion d'ubiquité.

Bien sûr, la perspective du « Big One » est une épée de Damoclès au-dessus des Japonais habitant le Kantô – la région de Tôkyô, où il est attendu dans les trente ans à venir ; *La Submersion du Japon* peut naturellement se lire au premier degré. Un Tokyoïte n'aimera sans doute

1. *La Submersion du Japon*, Sakyô Komatsu, Picquier poche, p. 13.

guère évoquer l'idée du Big One et un roman sur ce thème ramène à la surface le refoulé... Je ne peux cependant m'empêcher de faire une autre lecture du roman, à laquelle son auteur n'a sans doute pas pensé. La submersion du Japon serait une métaphore de l'hypermodernité, de l'intégration, voire de la dilution rapide du pays dans la civilisation mondiale. Sous l'ère Meiji, déjà, l'empire, en se modernisant à marche forcée, s'était européanisé; plus tard, au cours des « Trente Glorieuses » qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale (et à la fin desquelles – en 1973 – Komatsu publie son roman), la société nipponne a intégré beaucoup d'habitudes occidentales, aux dépens de ses propres us et coutumes, ce que dénonçait Mishima dans les années 1960. Les Japonais répartis dans nombre de pays étrangers au fil de *La Submersion du Japon*, selon cette grille, seraient ceux qui, de nos jours, délaissent le mode de vie à la japonaise. Cette lecture est toutefois contredite, ou nuancée, par une phrase distillée par l'auteur après la parution de son roman: « Je me demande parfois si notre territorialité intolérante peut véritablement se justifier sur une planète où les continents dérivent en permanence. » Peut-être pensait-il au sentiment d'insularité et aux tentations de repli d'une certaine frange de la population japonaise face à un monde qui lui paraît de moins en moins sûr et une civilisation planétaire caractérisée par l'interpénétration des cultures.

Une chose est certaine, chez Komatsu, la nature domine l'homme. C'est à peine si elle laisse au Japon le temps d'évacuer une partie de sa population. Les îles coulent les unes après les autres, englouties par le Pacifique.

Ce n'est pas le cas dans l'adaptation cinématographique de 2006, *Sinking of Japan*, signée Shinji Higuchi, la deuxième après celle de Shirô Moritani en 1973. *Happy end* oblige, vraisemblablement dicté par des raisons commerciales, l'homme réussit dans la version de 2006 à dompter jusqu'au mouvement des plaques tectoniques et à sauver ce qui peut l'être encore d'un archipel miné par une accumulation de cataclysmes. La littérature japonaise, nous aurons l'occasion de le voir à travers d'autres exemples, boude fréquemment le concept de *happy end*.

Pas de *happy end* en tous les cas au terme de *La Tombe des lucioles*, d'Akiyuki Nosaka. Cette nouvelle de 1967 s'ouvre sur sa fin : la mort de l'adolescent Seita, en possession d'une boîte à bonbons d'où s'échappent des os blanchis – ceux de sa sœur cadette Setsuko, décédée quelques semaines plus tôt à l'âge de quatre ans. Tout est annoncé d'emblée au lecteur, sur un ton clinique. Le frère et la sœur, à la dérive dans Kôbe en ruines, sont des orphelins de guerre comme il y en eut beaucoup après la capitulation. Dans *Les Enfants de la ruche*, un film de 1948 que l'on a rapproché du néoréalisme italien, Hiroshi Shimizu a montré ces enfants perdus, vivant de petits trafics aux abords des gares. Lui-même en avait recueilli quelques-uns, qu'il a fait jouer dans plusieurs de ses films, dont celui-ci.

Dans *La Tombe des lucioles*, la sœur et le frère meurent de faim l'un après l'autre, près de la gare de Kôbe, dans les jours qui suivent la capitulation – victimes à retardement d'une guerre qui a continué de s'acharner sur eux bien que la pluie des bombes ait cessé. Ils avaient plutôt bien traversé la guerre, enfants gâtés par leur mère et, à distance, par leur père officier de marine. A la mort

de leur mère dans les bombardements de juin 1945, les deux enfants échouent chez une tante qui cherche à tirer parti d'eux avant de leur faire comprendre qu'ils ne sont pas les bienvenus. Plutôt que de s'accommoder de cette marâtre et de faire le dos rond en attendant des jours meilleurs, ils tentent leur chance ailleurs, c'est-à-dire à la cloche de bois. L'instant où ils prennent la décision de partir est le point de bascule qui donne tout son sens à la nouvelle.

Des années après avoir publié *La Tombe des lucioles*, Nosaka a confié qu'il avait conçu là l'histoire d'un double suicide. En coupant les liens avec la tante acariâtre, Seita et Setsuko n'avaient guère de chance de s'en tirer dans Kôbe en proie au désastre, et pourtant c'est cette voie qu'ils avaient préféré prendre. Le traducteur de la nouvelle, Patrick De Vos, rappelle justement qu'au travers d'essais au titre sans équivoque (*Logique de la désertion, L'Idéologie des lâches*), Nosaka a développé « un antiprogramme qui met à l'honneur, non pas les face-à-face héroïques ou le spectacle de l'action célébrée sur l'autel de l'impuissance, mais le sentiment de n'en pouvoir plus devant l'horreur, de prendre ses cliques et ses claques devant la répression et la mort¹. » Adviene que pourra. Voilà sans doute une caractéristique de la littérature de catastrophe à la japonaise, qui, sans être systématique, revient régulièrement. Témoin d'une litanie de fléaux, Kamo no Chômei a fui le siècle pour se réfugier dans une thébaïde et, dans ses *Récits de l'éveil du cœur*, il passe en revue la vie d'illustres ermites. Et il me revient à l'esprit un passage court mais saisissant de *La Submersion du Japon* où un éminent professeur évoque

1. Préface à *La Tombe des lucioles*, Akiyuki Nosaka, Picquier poche, p. 16.

en petit comité l'un des scénarios envisagés : ne rien faire. Laisser le Japon sombrer sans l'évacuer. Les sourcils du lecteur occidental se soulèvent et ses yeux s'écarquillent en lisant ces lignes : « En un mot, nous pensions qu'il valait mieux *ne rien faire*, expliqua le professeur Fukuhara. Laisser les choses aller telles quelles... *sans chercher de mesures appropriées*¹... » Un peu plus loin, le vieux Watari murmure ces mots : « Peut-être est-ce là ce qui différencie les Japonais des autres hommes. Cette idée d'un suicide collectif² (...) » Ce que Nosaka appelle la « logique de la désertion » a des allures de renoncement. Le neurobiologiste Henri Laborit a montré que la fuite permettait à l'individu d'échapper au stress provoqué par l'inhibition de l'action. En refusant de vivre en état d'inhibition – sous la férule de leur tante – les deux enfants désertent un monde pour se créer le leur, à l'imitation de Kamo no Chômei. Leur monde a pour cadre la cave où ils élisent domicile – comme une métaphore du ventre maternel retrouvé, où l'un et l'autre avaient commencé leur brève carrière de vivant. Les voilà de retour dans ce ventre douillet, non plus l'un après l'autre, mais ensemble, comme des jumeaux. Mais voilà, ce ventre n'est plus nourricier, la mère est morte. A une phase où les enfants s'efforcent de se prendre en main succède celle de la déchéance. Seita a entendu dire que tous les bâtiments de la marine japonaise avaient été envoyés par le fond, et avec eux le père protecteur. Ce constat, plus violent encore que le décès de la mère, le vide « finalement de cette résolution tenace qu'il fallait rester en vie, lui et sa sœur, si bien que tout ça pouvait bien continuer maintenant, il n'avait plus rien

1. *La Submersion du Japon*, op. cit., p. 188-189.

2. *Ibid.*, p. 189.

à en fiche¹ ! » Setsuko l'innocente, qui n'était plus qu'un squelette vivant, meurt dans la cave ; et, comme si cela procédait d'un effet mécanique, il est dit juste après que le corps sans vie de Seita est découvert à la gare de Sannomiya. La fuite par le laisser-faire est arrivée à son terminus.

Glissement vers le délitement, renoncement : voilà qui fait penser soudain à l'un des premiers films de Hirokazu Kore-eda, *Nobody knows*. Ce film m'avait bouleversé au moins autant que *La Tombe des lucioles*. Bien que le contexte soit tout différent – le film se déroule dans un Japon moderne et prospère –, l'histoire de ces enfants livrés à eux-mêmes chez eux, abandonnés par leur mère poursuit longtemps le spectateur. Pas plus que la plume de Nosaka, la caméra de Kore-eda ne s'apitoie ni ne laisse la moindre place aux larmes et aux cris. La chute est lente, mais inexorable. *Nobody knows* ébranle d'autant plus le spectateur que tout se déroule en temps de paix, au cœur d'un monde qui fonctionne, un monde qui, de prime abord, ne manque de rien. C'est d'ailleurs dans cette société d'abondance des années soixante que Nosaka publie *La Tombe des lucioles*. Il n'a pas écrit la nouvelle à chaud, dans l'immédiat après-guerre, mais a attendu vingt-deux ans pour accoucher de la triste histoire de Seita et de Setsuko, comme un pavé lancé dans la belle vitrine du miracle économique. Nosaka se sentait dans la société de consommation et de forte croissance comme un « singe en hiver », ayant enduré le pire une génération plus tôt. Estimant que le boom économique et l'esprit de la société japonaise des années 1960 ne reflètent pas l'esprit réel du genre humain, il crée un monde idéalisé, autour d'un frère et

1. *La Tombe des lucioles*, op. cit., p. 64.

de sa petite sœur, et reconstitue les valeurs d'un Japon englouti, celui de la guerre et des pénuries; ce faisant, il s'idéalise lui-même sous les traits de Seita: il devient le grand frère qu'il aurait aimé être – celui qui porte sa petite sœur, lui trouve un abri et se met en quête d'une pitance. Peu après la mort de Setsuko, Seita se laisse dépérir sans rechercher de l'aide. Il suit sa sœur dans l'au-delà. C'est en cela que *La Tombe des lucioles* n'est qu'en partie autobiographique; si Nosaka a bien perdu en 1945 une sœur, morte de malnutrition, lui-même a survécu. Probablement sa nouvelle remplit-elle une fonction d'expiation, comme l'ont fait sans doute d'autres œuvres de guerre signées par des écrivains de la « génération des cendres » (*yakeato sedai*), qui ont survécu quand tant d'autres personnes de leur classe d'âge ont succombé.

Jusqu'à la fin de ses jours, Akiyuki Nosaka est resté hanté par le souvenir des bombardements sur Kôbe. En 2014, un an avant sa mort, il confiait qu'il était « toujours incapable de quitter les ruines calcinées¹ ». Jusqu'au début des années 2000, il a continué d'écrire sur les horreurs des bombardements, au fil de nouvelles comme *La Mère transformée en cerf-volant*, *La Vieille Louve et la petite fille* ou *L'Arbre-gâteau dans les ruines*, dans lesquelles des enfants innocents continuent d'être les principales victimes de la guerre. Nosaka ne cesse dans ses textes de se faire leur porte-parole. « Le 15 août, la guerre que les adultes avaient déclarée est enfin arrivée à son terme² », écrit-il ainsi dans *L'Arbre-gâteau dans*

1. Cité dans la présentation de la traduction anglaise du recueil de nouvelles *The Cake Tree in the Ruins*, Akiyuki Nosaka, Pushkin Press, 2018 (traduction de l'auteur).

2. Ibid., p. 93 (traduction de l'auteur).

les ruines. Autres victimes innocentes de la guerre, les animaux, comme c'est le cas dans ces nouvelles pour un perroquet, un éléphant et aussi un cétacé – dans le conte au ton doux-amer intitulé *La Baleine qui tomba amoureuse d'un sous-marin.*

« J'ai rendu compte de ce qui, comme les expériences des pilotes kamikazes, ne peut normalement être dit¹ », note Shôhei Ooka en 1969 dans un texte tardif, *Retour à l'île de Mindoro*, à propos de ses écrits de guerre. Son roman *Nobi (Les Feux)* s'ouvre sur cette phrase lapidaire : « Je reçus une gifle. » De fait, jusqu'à la dernière ligne, le lecteur n'en finit pas de recevoir des gifles. L'Europe avait eu *A l'ouest rien de nouveau* ; la littérature d'Extrême-Orient nous donne *Les Feux*. Il est question ici de survie et de faim en temps de guerre, de la même façon que dans *La Tombe des lucioles*. La scène se passe en 1944 sur l'île de Leyte, aux Philippines, où les forces japonaises en pleine déroute sont harcelées par les Américains et les insurgés. Le narrateur, le soldat Tamura, est chassé de son unité car, tuberculeux, il ne peut chercher des vivres et constitue une bouche de trop à nourrir. Paria d'une armée en pleine débâcle, Tamura est livré à lui-même, comme les deux enfants de Nosaka dans Kôbe. Va-t-il fuir l'horreur en se laissant mourir lui aussi ?

1. Cité par Claude Mouchard dans sa préface à *Journal d'un prisonnier de guerre*, Shôhei Ooka, Editions Belin, p. 18.

Au commencement de cette odyssée hallucinée, quand Tamura, chassé de son unité, s'apprête à se mettre en route, il longe un « buisson de fleurs roses qui ressemblaient à des fleurs d'équinoxe¹ (...) » La symbolique n'est probablement pas anodine. La *higanbana*, ou fleur d'équinoxe (parce qu'elle s'épanouit aux alentours du 22 septembre), a tendance à pousser près des cimetières et sert aussi à fleurir les tombes. Une légende veut qu'elle abonde sur la voie qui mène aux Enfers ou qu'elle guide les morts vers leurs réincarnations. Autant dire qu'elle est associée à la mort et d'ailleurs, le soldat Tamura, en prenant le chemin d'un hôpital qui le refusera, est convaincu qu'il ne sortira pas vivant de ce « voyage au bout de la nuit ».

Étrange roman de guerre que ces *Feux* où Tamura ne voit pour ainsi dire jamais l'ennemi. Il l'entend – les tirs de ses canons, le passage d'avions – et perçoit des signes de sa présence – des feux lointains, de la fumée – mais l'horreur de la guerre n'est perceptible que par ce qui *a eu lieu*, comme les traces de pillage et les cadavres de soldats japonais, dans un village. La menace est là, invisible, audible parfois, et sans doute est-ce ce qui donne toute sa force aux pages d'Ooka : tout ce qui reste invisible mais rôde non loin. Dans cette guerre de l'ombre, la survie du soldat Tamura tourne au voyage au bout de la solitude : durant une première moitié du livre, le voici seul dans les plaines et les montagnes de Leyte, Robinson en enfer, et l'omniprésence du soleil, de la chaleur et d'une nature luxuriante et exubérante ne fait que rendre l'horreur plus choquante. Loin de la rigueur hivernale de la « retraite de Russie » ou de la bataille de

1. *Les Feux*, Shôhei Ooka, Livre de poche Biblio, traduction de Rose-Marie Makino-Fayolle, p. 10.

Stalingrad, loin de la boue et du froid des tranchées de Verdun... La nature exulte et Tamura est seul en quête de nourriture. Dans le cockpit d'un avion qui vole bas, il aperçoit la tête du pilote américain, qu'il prend en sympathie car voici le premier homme qu'il ait vu depuis bien des jours. Le Robinson japonais rencontrera-t-il un Vendredi? Vers la moitié du roman, Tamura tombe par hasard sur d'autres soldats de son armée en débandade. Il croit apercevoir son salut car les autres lui redonnent l'espoir de survivre; il ne fait pourtant que tomber dans un autre cercle de l'enfer, plus abominable que le précédent. A-t-il oublié que l'enfer, c'est les autres? Les autres ont pour objectif Palompon, port de l'ouest de Leyte vers lequel les éléments japonais en déroute ont ordre de converger dans le but d'embarquer pour Cebu...

Shôhei Ooka a trente-cinq ans lorsque, en juin 1944, il est mobilisé et envoyé aux Philippines, alors même que le conflit tourne à l'avantage des Américains. Avant de partir, il travaillait dans une entreprise de l'industrie lourde, après avoir été employé comme traducteur dans une société franco-japonaise sise à Kôbe. C'est qu'Ooka a suivi des études de français. Au terme d'une brève formation militaire, cet *aficionado* de l'œuvre de Stendhal (dont il traduira *La Chartreuse de Parme* et *De l'amour* après la guerre) se retrouve cantonné sur l'île de Mindoro, après quoi, fait prisonnier par les Américains, il est interné sur celle de Leyte. Les mois d'errance dans la jungle et de détention décident de sa carrière d'écrivain. Les récits qu'il entend au camp de détention – sur des cas d'anthropophagie – et le comportement des codétenus lui apportent des matériaux de premier choix qui alimenteront, bientôt, l'écriture des *Feux*. Ces mois de détention sont le laboratoire où prend forme le

roman. Lentement, il infuse dans son esprit et, sitôt le conflit terminé, Shôhei Ooka entame une œuvre littéraire, sans doute pour surmonter la culpabilité d'avoir survécu. David C. Stahl a à ce propos une belle formule, disant d'Ooka qu'il fut alors accablé « par la honte indélébile d'avoir été pris vivant, accablé plus que tout, peut-être, par la survie même¹ ». Comme pour Nosaka dans *La Tombe des lucioles*, des éléments autobiographiques parsèment *Les Feux*. Ooka, qui raconte son expérience de combattant dans *Jusqu'à la capture*, disperse aussi des éléments autobiographiques dans *Les Feux*. En 1953, il confie d'ailleurs qu'il a conçu ce roman comme un supplément à *Jusqu'à la capture*. Sa propre expérience, il l'analysera dans *Les Feux* à la lumière des romans psychologiques européens, ce en quoi il se démarque de ses confrères écrivains japonais. Il le fera aussi, selon Nagao Nishikawa, en recourant à un style stendhalien « clair et abrupt », avec une obsession de la lucidité typique de l'auteur de *La Chartreuse de Parme*². La façon dont Ooka décrit la guerre a été rapprochée du regard que Fabrice Del Dongo porte sur le champ de bataille de Waterloo.

Une partie du conflit se joue sous le crâne du soldat Tamura. L'espoir de survivre le torture et ravive la culpabilité d'avoir tué « accidentellement » une Philippine, dans un village à l'abandon. Avec les pluies de mousson se multiplient les sangsues, et l'ennemi, qu'on ne voyait pas jusqu'alors, apparaît enfin, au loin tout d'abord, à bord de véhicules. La faim tenaille de plus belle Tamura,

1. David C. Stahl, cité par Claude Mouchard dans sa préface à *Journal d'un prisonnier de guerre*, Shôhei Ooka, Belin, p. 7.

2. *Le Roman japonais depuis 1945*, Nagao Nishikawa, PUF Ecriture, 1988, p. 118.

qui mange herbes et racines mais aussi sangsues, et lorsque le petit stock de sel prélevé dans un village arrive à son terme, sa faim s'accroît un peu plus. Conjuguée à l'espoir de s'en sortir, elle conduit certains militaires à transgresser un énorme tabou.

Le cannibalisme fait son apparition dans des conversations entre combattants de retour de Nouvelle-Guinée, qui évoquent à demi-mot des cas d'anthropophagie survenus là-bas. Ensuite, en marchant, Tamura remarque que les dépouilles de certains soldats n'ont plus de chair aux fesses. Ce n'est qu'après qu'il constate que des militaires japonais ont basculé dans l'animalité et refoulé plusieurs siècles de coutume pour se livrer à l'anthropophagie. Sous la plume d'Ooka, Leyte devient le « Radeau de la Méduse » de l'armée japonaise mais, contrairement à ce qu'a fait Géricault, le romantisme ne transcende pas son roman. L'écrivain ne fabrique aucun héros. Bien sûr, Tamura refuse d'enfreindre le tabou. Il utilise les sangsues et pratique une forme de cannibalisme indirect, les laissant se nourrir du sang d'un défunt pour les dévorer ensuite. Et Tamura, qui est toujours en quête d'une nourriture spirituelle et a senti très tôt, durant le conflit, une attirance vers le dieu des chrétiens, cherche par moments à sublimer la tentation de l'anthropophagie, pensant, lorsqu'il regarde le corps d'un militaire, à celui du Christ : « Sous la peau livide se cachait le muscle qui, bien qu'amaigri, était développé comme peuvent l'être ceux des militaires. Il me rappela le bras tendu de Jésus crucifié que j'avais vu dans le village au bord de la mer¹. » Tamura résiste à l'envie de découper cette chair et de la consommer. Jusque-là, tout peut aller, mais il lui reste encore à

1. *Les Feux*, op. cit., p. 161.

tomber dans le dernier cercle de cet enfer. Lentement, il bascule sinon vers la folie, vers le mysticisme, et comme il est le narrateur, l'effet n'en est que plus fort sur le lecteur. Le voilà, halluciné, dans le dernier pan de cette tragédie, dont nous ne dévoilerons pas l'issue; disons simplement qu'elle permet de hisser ce roman psychologique au rang de roman philosophique voire métaphysique, tant le bouddhisme et surtout le christianisme y sont prégnants (Adulte, même s'il ne croit plus en Dieu, Shôhei Ooka demeure sous l'influence du christianisme, qui a marqué sa jeunesse. A treize ans, il a été élève d'une école de mission religieuse à Tôkyô et a cru alors au dieu des chrétiens. Durant sa détention, il relit le Nouveau Testament, que lui a prêté un aumônier protestant. Il médite longuement sur les raisons qui l'ont conduit à ne pas faire feu sur un soldat américain, peu avant d'être capturé, et se dit que sa propre « théologie d'un Dieu témoin » lui apporte quelque réconfort¹.)

Présenté par Kenzaburô Oe comme « l'écrivain et l'intellectuel le plus représentatif de son temps, celui dont la critique culturelle était le plus entendue² », Shôhei Ooka transgresse doublement un tabou en évoquant les cas de cannibalisme durant la guerre et en « souillant » la réputation de l'armée impériale. Si la bataille de Leyte (de même que celle d'Okinawa) peut être considérée comme le Verdun de l'armée japonaise, elle se termine par une déroute. Ooka témoigne non seulement de cette débandade mais aussi de la

1. Ooka s'en explique dans le récit *La Pluie de Tacloban*, in *Journal d'un prisonnier de guerre*, op. cit., p. 114 à 116.

2. *Sur la littérature japonaise moderne et contemporaine*, in *Moi, d'un Japon ambigu*, Kenzaburô Oe, Editions Gallimard, traduit par René de Ceccatty et Ryôji Nakamura, 2001, p. 87.

dégradation morale de certains éléments, qui vont jusqu'à s'entre-tuer pour se manger. *Nobi* paraît en 1951, vers la fin de la période d'occupation américaine. Le livre est bien reçu par la critique et obtient le prix Yomiuri. Quant à l'occupant, il ne peut que saluer une telle peinture de soldats japonais brisant les interdits... Quelle aubaine : des militaires nippons ainsi décrits par un des leurs ! Le cannibalisme transforme ce qui serait un énième livre de guerre en une rareté, précisément parce que son auteur nous montre la part d'animalité tapie en l'homme, prompte à ressurgir dans certaines circonstances. Philosophie et sentiment messianique viennent en aide à Tamura, en quête d'un sens à ce qu'il endure. Maya Morioka Todeschini parle à propos de ces cas d'anthropophagie d'une « sanglante eucharistie » qui est « à la fois la face extrême de l'atrocité et la possibilité de son dépassement : le don ultime c'est d'offrir sa chair à autrui, comme le fait l'officier mourant dans un chapitre superbe et terrifiant, "L'affamé et le fou"¹. »

Après la guerre, interné dans un asile psychiatrique au Japon, Tamura se résout à penser que la notion de sens n'existe peut-être que pour aider l'homme à supporter son sort. « Mais l'homme semble incapable d'admettre le hasard. Notre esprit n'est pas assez solide pour supporter éternellement une suite de hasards » dans cette existence « qui se déroule entre le hasard de notre naissance et celui de notre mort² ».

Ooka n'a pas fini à l'asile psychiatrique. L'écriture a tenu lieu pour lui d'efficaces électrochocs. Capturé par les Américains puis rapatrié au Japon, il a relaté son

1. *Les Feux*, op. cit., postface de Maya Morioka Todeschini, p. 219.

2. *Ibid.*, p. 201.