



Se regarder avec lucidité : "Les Herbes du chemin" de Natsume Sôseki

Abe Junko

► To cite this version:

Abe Junko. Se regarder avec lucidité : "Les Herbes du chemin" de Natsume Sôseki. Chantal Andro; Annie Curien; Cécile Sakai. Tours et détours : écritures autobiographiques dans les littératures chinoise et japonaise du XXe siècle, Publications universitaires Denis-Diderot, 1998. <hal-02047452>

HAL Id: hal-02047452

<https://hal.science/hal-02047452v1>

Submitted on 24 Feb 2019

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

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



HAL Authorization

Se regarder avec lucidité : *Les Herbes du chemin* de Natsume Sôseki *

Dans la mesure où l'œuvre se nourrit d'éléments de la propre vie de l'écrivain, *Michikusa* est depuis longtemps considéré comme un « roman autobiographique » (*jiden teki shôsetsu*) de Natsume Sôseki. Le personnage principal, Kenzô, est souvent identifié à l'auteur, car les faits relatés s'assimilent étroitement à ceux de sa vie, depuis son retour à Tôkyô en 1903, quand il devient professeur de littérature anglaise à l'Université impériale, jusqu'à la rédaction de ses premières œuvres de fiction en 1906 : dix ans après, en 1915, à l'âge de quarante-neuf ans, le romancier aurait voulu réexaminer cette période difficile de sa vie. D'ailleurs, l'entourage de Sôseki n'a pas hésité à attester la véracité de la plupart des données du roman. Pour Komiya Toyotaka, un de ses proches, cette œuvre est une « autobiographie » (*jijoden*). Il écrit :

Se prendre soi-même comme héros, utiliser tels quels les faits de sa propre vie et s'observer, se comprendre, se décrire, — comme l'a fait Sôseki dans *Michikusa* —, sans chercher à se valoriser, de façon objective, sans tomber non plus dans le sentimentalisme, ne peut être mené à bien que grâce à une parfaite maîtrise et une grande habileté.¹

Les critiques et les biographes du romancier quant à eux ont exploité durant plusieurs décennies ce texte en tant que témoignage sur la vie de l'écrivain.² Ainsi dans une chronologie critique de référence, certains éléments biographiques ont été établis en se fondant uniquement sur la lecture de *Michikusa*.³ La plupart des éditions de ce roman incluent des notes sur la biographie de l'auteur pour éclairer plusieurs passages.⁴ On a même affirmé que *Michikusa* était un roman « naturaliste » de Sôseki⁵ à cause de son aspect « autobiographique », mais aussi du fait qu'il prenait pour thème les contraintes familiales observées au quotidien dans un style froid, prosaïque, à l'écart de tout esthétisme.

* Texte établi à partir de l'exposé du 28 octobre 1995 au séminaire de l'Université Paris 7-Denis Diderot.

¹ Komiya Toyotaka, *Natsume Sôseki*, tome 3, Tôkyô, Iwanami Shoten, 1971, p. 247. (Première édition : 1938).

² Par exemple, Etô Jun, dans son célèbre *Sôseki to sono jidai* (Sôseki et son temps), trois tomes, Tôkyô, coll. Shinchô sensho, Shinchô-sha, 1970 ; 1970 ; 1993.

³ Yoshikawa Yasuhisa, *Sôseki ron* (Essai sur Sôseki), Tôkyô, Kawaide shobô shinsha, 1994, p. 126. Selon Yoshikawa, dans *Sôseki kenkyû nenpyô* (Chronologie critique de Sôseki), établie par Ara Masahito (Tôkyô, Shûeisha, 1974), Sôseki rencontra inopinément son ancien père adoptif le 4 ou le 18 mai 1903.

⁴ *Sôseki zenshû* (Œuvres complètes de Sôseki), tome 6, Iwanami shoten, 1966 ; *Sôseki bungaku zenshû* (Œuvres complètes de Sôseki), tome 8, Shûeisha, 1972 ; *Natsume Sôseki shû IV* (Œuvres choisies de Sôseki IV), *Nihon kindai bungaku taikai* (Anthologie de la littérature moderne japonaise), tome 27, Kadokawa shoten, 1974.

⁵ Par exemple, dans *Sôseki sensei to watakushi* (Maître Sôseki et moi) de Morita Sôhei.

Or, de nombreuses études soulevant les décalages entre les faits relatés dans le roman et la vie de l'auteur⁶, ainsi que certaines évolutions récentes de la critique littéraire japonaise, ont rendu possible une lecture de cette œuvre dans son véritable statut : celui d'une fiction à part entière. Ainsi, depuis le début des années quatre-vingt-dix, certains critiques ont-ils commencé à réfléchir sur la cohérence interne du texte.⁷ En effet, son intérêt principal ne réside pas dans la manière avec laquelle Sôseki a raconté sa vie, mais dans celle avec laquelle son personnage, Kenzô, parvient à se raconter la sienne. Comment Kenzô, intellectuel de l'ère Meiji, traversant une crise existentielle à l'approche de la quarantaine, a-t-il pu reconstituer son récit de vie, son autobiographie ? L'écrivain l'amène à « se regarder avec lucidité » : d'une part, il livre Kenzô à une actualisation de souvenirs d'enfance douloureux et refoulés, qui dévoilera une réalité cachée. Le recours à la théorie bergsonienne de la mémoire commande ici la structure même du récit. D'autre part, Sôseki utilise plusieurs techniques narratives pour que le regard porté sur le héros soit pluriel et objectif, marquant une certaine distanciation.

Évocation des souvenirs d'enfance

Au début du roman, Kenzô mène l'existence incertaine d'un homme qui vient de retrouver son pays natal. Après un séjour de plusieurs années dans un « endroit lointain », il s'est en effet installé avec sa famille à Komagome. Pour échapper à l'inquiétude et garder son équilibre, il s'accroche à la réalité quotidienne. Sur le chemin habituel le conduisant à son université par exemple, il marche « mécaniquement », « raide comme le devoir », il est « l'incarnation même de la régularité », expressions qui révèlent le caractère obsessionnel de son attitude.

C'est alors que Kenzô rencontre inopinément un « homme sans chapeau » (*bôshi o kaburanai otoko*) qui le menace d'un regard perçant :

L'homme concentrait toute son attention dans son regard qu'il tenait braqué sur Kenzô, de telle sorte que n'importe qui s'en serait effrayé. Dans ses prunelles mornes, on lisait clairement qu'il profiterait de la moindre occasion pour s'approcher.⁸

Kenzô a beau détourner immédiatement les yeux, il sent que l'autre le poursuit de son regard. Il continue pourtant à vivre comme auparavant, mais ce regard l'a ébranlé et ne le quitte plus : ce

⁶ Aihara Kazukuni a démontré que le contenu du *Journal* de l'écrivain de l'an trois de l'époque de Taishô a été abondamment utilisé comme matériau pour *Michikusa*. « *Michikusa no seikaku to ichi* » (Caractère et position de *Michikusa*) in *Sôseki-ron shûsei* (Recueil d'essais critiques sur les œuvres de Sôseki), tome 11, consacré à *Michikusa*, sous la direction de Komori Yôichi et de Serizawa Mitsuoki : Tôkyô, Ôfûsha, 1991.

⁷ Shimada Masahiko, *Sôseki o kaku* (Écrire sur Sôseki), Tôkyô, Iwanami shinsho, Iwanami shoten, 1993 ; Yoshikawa Yasuhisa, *Sôseki ron, op. cit.*, 1994 ; Komori Yôichi, *Sôseki o yominaosu* (Relire Sôseki), Chikuma shinsho, Chikuma shobô, 1995.

⁸ D'après *Michikusa*, p. 6. *Sôseki zenshû* (Œuvres complètes de Sôseki), tome 10, établi et annoté (avec choix de variantes) par Ishihara Chiaki, Tôkyô, Iwanami shoten, 1994. Les traductions sont réalisées par nos soins. Il existe par ailleurs une édition française de l'œuvre *Les Herbes du chemin*, traduit du japonais par Elisabeth Suetsugu, Arles, Picquier, 1992.

regard a provoqué chez lui une angoisse d'autant plus intense que la mémoire de son enfance, vécue auprès de cet homme, était restée enfouie, refoulée. La rencontre finit par changer le cours de sa vie et l'entraîne dans une aventure intérieure.

Si l'homme sans chapeau ne lui avait pas barré la route, il aurait simplement continué, comme d'habitude, à traverser régulièrement, deux fois par jour, le quartier de Sendagi et n'aurait pas pris, pour un temps, une autre direction.⁹

L'apparition de ce « fantôme du passé » (*kako no bôrei*) déclenche ainsi chez Kenzô l'irruption du souvenir dans le quotidien : son présent est désormais entrecoupé par les intrusions de son passé et bientôt envahi par la résurgence d'une période douloureuse de sa vie, qu'il a partagée avec cet homme, son ancien père adoptif.

Après de longs passages où il évoque ses premières années, Kenzô présente à l'un de ses étudiants « une nouvelle théorie concernant la mémoire », avancée par « un savant français ». Un homme sur le point de se noyer ou de tomber d'une falaise, l'espace d'un éclair, revoit dans sa mémoire toute sa vie :

Alors que l'homme vit habituellement tourné vers l'avenir, si cet avenir se trouve soudain barré par quelque danger imprévu, il se retourne subitement vers le passé qui remonte d'un coup à la conscience, chargé de toutes ses expériences. Voilà comment le savant français explique le phénomène.¹⁰

Sôseki fait certainement allusion à un passage de *Matière et mémoire* (1896) d'Henri Bergson (1859-1941), dans lequel le philosophe commente « certains cas de suffocation brusque chez les noyés et les pendus » :

Le sujet, revenu à la vie, déclare avoir vu défiler devant lui, en peu de temps, tous les événements oubliés de son histoire, avec leurs plus infimes circonstances et dans l'ordre même où ils s'étaient produits.¹¹

Il semble que, loin de se limiter à ce seul extrait, la théorie de la mémoire développée par Bergson dans *Matière et mémoire* ait permis à Sôseki d'élaborer les passages concernant le rappel du souvenir chez Kenzô et d'organiser leur insertion dans la trame de l'œuvre.¹²

⁹ *Michikusa*, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*, p. 137.

¹¹ *Matière et mémoire*, Paris, coll. Quadrige, PUF, 1990, p. 172.

¹² Dès 1909, Sôseki prend connaissance de l'œuvre de Bergson d'abord à travers la présentation qu'en fait William James (1842-1910) dans son ouvrage, *A Pluralistic Universe* (1909), puis en lisant la traduction anglaise des œuvres du philosophe. Diverses traces montrent l'affinité, voire la passion, que ressentit l'écrivain à l'égard de la philosophie bergsonienne. Par exemple dans le recueil d'essais *Omoidasu koto nado* (1910-1911) (*Au fil de la mémoire*), Sôseki affirme : « Le fait d'avoir parcouru les passages où le Professeur James présente le philosophe français Bergson comme une voiture dévalant une pente, m'a vraiment enchanté l'esprit, alors que le sang ne circulait même pas très bien dans ma tête. » (*Sôseki zenshû*, tome 12, 1994, p. 364.) Le romancier inscrit par ailleurs dans les marges de la traduction anglaise des *Essais sur les données immédiates de la conscience* (1889) : « Il n'est

Selon Bergson, l'homme tend habituellement à vivre en se tournant vers le présent et le futur, grâce à ce que le philosophe appelle des « souvenirs-habitudes », précédemment acquis par la répétition. Il peut s'agir aussi bien de la plupart des pratiques de la vie quotidienne, manger ou marcher par exemple, que de certaines formes de raisonnement comme le calcul. Cependant un accident peut briser cet équilibre mental et faire surgir une deuxième catégorie de souvenirs, nommés « souvenirs-images », souvenirs enfouis dans l'inconscient qui doivent être « actualisés » pour accéder à la conscience.

La remémoration se fait en plusieurs étapes. À la suite d'un événement déclencheur, le sujet se détache d'abord du présent pour se replacer dans le passé en général, puis dans une région particulière de celui-ci. Selon le philosophe, cette « focalisation » nécessite un travail de tâtonnement, « analogue à la mise au point d'un appareil photographique » : le souvenir, qui restait à l'état virtuel, apparaît progressivement, « comme une nébulosité qui se condenserait ». De virtuel, il devient actuel. Et à mesure que ses contours se dessinent et que sa surface se colore, il tend à imiter la perception. À ce stade-là, pour que le souvenir soit vraiment actualisé, il faut effectuer un travail de rationalisation. Les images revenues à la conscience doivent être volontairement resituées dans le passé, pour que leur foule chaotique cède graduellement la place à un itinéraire chronologiquement cohérent et continu :

Imaginer n'est pas se souvenir. Sans doute un souvenir, à mesure qu'il s'actualise, tend à vivre dans une image ; mais la réciproque n'est pas vraie, et l'image pure et simple ne me reportera au passé que si c'est en effet dans le passé que je suis allé la chercher, suivant ainsi le progrès qui l'a amenée de l'obscurité à la lumière.¹³

C'est précisément ce processus d'élaboration de la mémoire qui engendre la connaissance.

Or, comment la remémoration du passé chez Kenzô s'effectue-t-elle ? À la suite de l'épreuve du regard, le personnage rencontre successivement des membres de sa famille qu'il voit rarement d'ordinaire : sa sœur, son beau-frère et son frère. Des fragments de son passé lui apparaissent alors de façon désordonnée. Une calligraphie ancienne déclenche des souvenirs d'enfance partagés avec son beau-frère. Un vieux document d'école, jauni par le temps, lui rappelle les livres qu'il avait reçus en récompense de ses bons résultats. Quand sa femme lui lit un document rédigé par son vrai père, il lui vient à l'esprit le ton respectueux avec lequel ce dernier lui racontait la chasse au faucon du shôgun. Plutôt que des images, ce sont des faits suscités dans le moment présent, par association d'idées. Ils ne sont situés dans le temps qu'approximativement : « autrefois », « dans mon enfance », « lorsque j'avais quinze, seize ans » ou « quand je suis sorti de l'école ». Ce passé représente pour

pas rare que, après la lecture d'une œuvre littéraire intéressante, je la trouve belle, mais il ne m'arrive presque jamais de ressentir la beauté dans les livres de la philosophie ou de la science. Ce livre en est un rare exemple. Lorsque j'ai lu le chapitre deux sur la théorie du temps et de l'espace, j'ai pensé qu'il se dégageait de cet essai une réelle beauté. » Cité dans « *Sôseki to Bergson, n°3* » (Sôseki et Bergson, n° 3), Ôkubo Jun.ichirô, in *Kokoro*, Tôkyô, Heibonsha, mai 1970, p. 72.

¹³ *Matière et mémoire*, p. 150.

Kenzô un « univers » familial dans lequel il a grandi, mais auquel il a réussi à échapper par la suite en quittant Tôkyô. Il s'agit d'un « passé lointain » qui peut toutefois facilement se transformer en « présent » :

Kenzô en vint à ne plus pouvoir oublier qu'un tel univers le guettait dans son dos. En temps normal, celui-ci appartenait à un lointain passé. Mais il possédait la propriété de se transformer en présent tout à coup, en certaines occasions.¹⁴

Le passé qui fait irruption dans le présent de Kenzô est ressenti sur le moment comme faisant partie du présent. Du passé au présent, il existe une continuité : l'ensemble du temps vécu est perçu comme une durée.

Parallèlement à ces souvenirs « factuels », Kenzô fait défiler des images de son enfance, parfois si soudainement que le narrateur ne précise même pas qu'il s'agit de souvenirs :

Autrefois, Kenzô marchait en donnant la main à cet homme. Celui-ci lui avait fait faire des vêtements à sa taille. Comme il s'agit de l'époque ancienne, où même les adultes n'étaient pas tellement familiers des habits occidentaux, le tailleur ne s'était absolument pas soucié du style qui pouvait convenir à un enfant. La veste portait au dos deux boutons disposés horizontalement à la hauteur de la taille, et ne fermait pas sur la poitrine. Le drap moucheté de blanc était raide, comme empesé, et particulièrement rêche. Quant à son pantalon de tissu côtelé marron clair, seul un dresseur de chevaux aurait pu le porter. Pourtant il marchait, fier, vêtu de ce costume et avec cet homme qui le tenait par la main.¹⁵

Les images arrivent successivement, fragmentaires et non datées, mais nettes, vives et colorées, comme celles que l'on pouvait voir autrefois dans les boîtes à images des fêtes de quartier. Le temps s'abolit dans la beauté des tableaux. Ceux-ci « ressurgissent » « brusquement », « malgré lui ou sans qu'il s'en rende compte », et ce flot d'images qui jaillissent l'une après l'autre lui semble intarissable. Leur rythme rapide se reflète dans la brièveté des phrases. Un jour, « cet homme » l'avait emmené dans une salle de spectacle populaire où, à son grand désespoir, un prestidigitateur avait fait un trou à son beau chapeau. Une autre fois, il lui avait acheté différents poissons rouges à longue queue et des estampes en couleur. Enfant, Kenzô possédait également un petit poignard dont le manche était sculpté d'une souris en argent traînant un piment rouge en corail. Lorsqu'ils allaient tous deux à la pêche, le frétillement des mulets faisait danser dans les yeux de l'enfant une lumière argentée. Kenzô souffre de l'omniprésence de « cet homme » dans toutes ces visions. Il suppose qu'il devait alors avoir entre trois et sept ans. Mais à son étonnement, malgré l'acuité de ces images, il ne se souvient absolument pas de ses sentiments de l'époque.

¹⁴ *Michikusa*, p. 85.

¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

Sans s'en rendre compte, Kenzô est devenu «un homme du passé» (*kako no hito*). Mais peu après vient le moment où il retrace par un effort de volonté la période vécue avec ses parents adoptifs, et c'est là une deuxième phase d'actualisation de la mémoire :

Il essaya de scinder sa vie en deux. À ce moment-là le passé, qui aurait dû se détacher complètement, se mit à le poursuivre. Son regard se portait vers l'avant. Mais ses pas l'entraînaient en arrière.¹⁶

Tout au fond de cette «impasse du temps» se trouve une grande maison. Il s'agit là certainement de ses souvenirs les plus anciens, quelque peu angoissants. Petit, il se promenait tout seul sans rencontrer personne dans ce bâtiment immense, carré et vide avec de longs couloirs et une cour également carrée. Il les voit comme une ville avec un plafond. Un jour, il essaie de pêcher une des grosses carpes rouges qui nagent dans l'étang entouré d'azalées. Le poisson mord si fort à l'appât qu'il se sent entraîné vers le fond de l'étang. Il lâche la canne sous l'effet de la peur. Le lendemain, il trouve une énorme carpe morte, qui flotte calmement sur la surface de l'étang. Il en est effrayé.

Les souvenirs sont encore vagues, et surtout, il ne se souvient toujours pas avec qui il habitait. Mais peu de temps après, telle une caméra qui réussit enfin à focaliser son objet, il se rappelle clairement le couple Shimada dans le rôle des parents adoptifs. À partir de là, le personnage reconstruit son enfance passée chez eux jusqu'à l'âge de huit ans. Il ne s'agit plus d'images parcellaires : l'ensemble est structuré, chronologique et synthétique. Kenzô est complètement dans le passé et ne le quitte plus. Comme dans un *flash-back*, il retrace les différentes étapes de son enfance, scène après scène. Ces souvenirs s'accompagnent également d'aspects matériels. Kenzô évoque ainsi des détails pratiques, comme les activités professionnelles de son père adoptif ou le fait qu'ils louaient leur maison à un notable. Simultanément apparaissent des éléments d'autoanalyse : son caractère «s'était dégradé» à cause de ce couple, et s'il était devenu capricieux et égoïste, c'est parce qu'il avait été très gâté et croyait que les autres n'existaient que pour lui obéir. Il avait aussi pris l'habitude de s'entêter, refusant d'admettre que ses parents adoptifs étaient ses vrais parents, comme ceux-ci l'exigeaient.

Après ce travail de remémoration, l'attitude de Kenzô vis-à-vis de son ancien père adoptif change : le regard de Shimada qui l'avait tant effrayé au début du roman finit par le laisser indifférent. La cupidité qui s'y lit lui fait même pitié. Kenzô le fixe calmement et froidement. À la fin, c'est même le regard de Kenzô, rempli de rage et de dégoût, qui en arrive à dominer celui de son père adoptif. Kenzô comprend également que l'on n'efface jamais les sentiments éprouvés et qu'il faut en assumer les conséquences. Il dit à sa femme :

«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 !»¹⁷

¹⁶ *Ibid.*, p. 114.

Kenzô est désormais capable de se dire que c'est son destin, que « c'est comme ça » et que ce sera toujours ainsi. Il n'est plus dans l'illusion : on ne peut pas faire abstraction de son passé, mais il est possible de l'accepter « tel qu'il est ».¹⁸

Grâce à l'actualisation de ses souvenirs douloureux, KENZÔ peut alors porter un regard objectif sur son enfance auprès de son père adoptif. Cette immersion dans son univers intérieur fait naître en lui le désir d'une remise en question de sa vie, notamment de sa vie conjugale.

Une narration qui objective l'opinion de KENZÔ

Dans *Michikusa*, le lecteur suit la plupart du temps les actions et les sentiments de KENZÔ, soit sous le regard d'un narrateur omniscient, soit à travers les yeux du héros. Cependant deux techniques viennent briser ce mode de récit : tantôt est inséré le point de vue de la femme de KENZÔ, en « focalisation interne », tantôt le narrateur prend du recul pour formuler un jugement sur le héros.¹⁹

Dans le premier cas, il arrive souvent lors d'un conflit conjugal, ou d'une simple contrariété, que le narrateur se coule dans le personnage d'O-Sumi, la femme de KENZÔ après avoir exposé le point de vue du héros, comme pour donner la parole aux deux parties. Cela provoque l'étonnement du lecteur dont l'attention s'était étroitement fixée sur KENZÔ. Le procédé est d'autant plus efficace que l'écrivain s'efforce de donner le même rythme à l'expression des deux points de vue. Sôseki exploite une figure rhétorique issue de la poésie chinoise, le *tsuiku*. Celle-ci consiste à mettre en parallèle deux vers présentant des homologies de syntaxe et de sens, de manière à créer un effet de contraste et de correspondance.²⁰

Par exemple, malgré un emploi du temps très chargé, KENZÔ décide, à la demande de sa femme, de donner des cours supplémentaires pour augmenter ses revenus. Il rapporte l'argent à la maison, mais pour marquer son mécontentement, il jette sans un mot l'enveloppe sur les *tatami*. De son côté, O-Sumi la ramasse et comprend d'où provient cet argent, mais elle garde le silence :

Elle se disait que si son mari la lui avait remise en ajoutant un mot gentil, elle aurait certainement pu montrer un visage satisfait. De son côté, KENZÔ pensait que si elle l'avait prise en manifestant de la joie, il aurait pu lui dire un mot gentil.²¹

¹⁷ *Ibid.*, p. 311.

¹⁸ Bergson n'a-t-il pas affirmé que, lorsque l'on a accompli ce qu'il appelle une « analyse réfléchie », les souvenirs ainsi actualisés deviennent une connaissance que l'on peut par la suite utiliser ?

¹⁹ Ces deux points de vue extérieurs à KENZÔ sont développés par Aihara Kazukuni dans *Sôseki bungaku - sono hyôgen to shisô* (L'Œuvre de Sôseki - son style et sa pensée), Tôkyô, Hanawa shobô, 1980.

²⁰ Dans *Sôseki kanshi no sekai* (L'Univers des poèmes chinois de Sôseki), Nakamura Hiroshi affirme que Sôseki prisait particulièrement le *tsuiku* au point de l'utiliser même lorsque la versification ne l'exigeait pas. Tôkyô, Daiichi shobô, 1983, p. 211.

²¹ *Op. cit.*, p. 61.

(Saikun wa) moshi otto ga yasashii kao ni soete
Kenzô wa mata moshi saikun ga ureshisô ni

sore o watashite kureta nara kitto ureshii kao
sore o uketotte kureta ra yasashii kotoba

o suru koto ga dekitarô ni to omotta.
mo kakeraretarô ni to kangaeta.

Les similitudes dans la structure syntaxique de ces deux phrases sont frappantes. Après le thème, *saikun wa* (sa femme), *Kenzô wa* (Kenzô), suivent deux propositions qui sont introduites par *moshi* et qui expriment la condition : *Moshi otto ga yasashii kotoba ni soete sore o watashite kureta nara* (si son mari la lui avait remise en ajoutant un mot gentil) et *moshi saikun ga ureshisô ni sore o uketotte kuretara* (si elle l'avait prise en manifestant de la joie). Ensuite, les deux époux se disent qu'ils auraient réagi comme l'autre le souhaitait si celui-ci avait fait le premier pas : *Kitto ureshii kao o suru koto ga dekitarô ni* (elle aurait certainement pu montrer un visage satisfait), *yasashii kotoba mo kakeraretarô ni* (il aurait pu lui dire un mot gentil). Les deux phrases se terminent respectivement par *to omotta* et *to kangaeta*, qui peuvent être traduits par « j'ai pensé que... ». Tout en produisant un effet comique, le parallélisme des deux phrases exprime le fait que le couple est pris au piège d'un cercle vicieux.

D'autres exemples de cette structure binaire abondent dans le texte. Ainsi lorsqu'O-Sumi glisse de l'argent dans le porte-monnaie de Kenzô, qui s'était vidé à la suite de la visite indésirable de son ancien père adoptif, Kenzô bien qu'étonné de son acte généreux, « ne va pas jusqu'à lui demander la raison pour laquelle elle l'a fait. » (*Kuchi ni dashite sono riyû o (...) kikitadashite miru koto wa shinakatta.*) De son côté, sa femme « n'a pas fait l'effort de lui donner des explications. » (*Mizukara susunde onore o setsumei suru mendô o aete shinakatta.*) Ou encore, quand leurs rapports étaient trop tendus, « Kenzô disait toujours à sa femme de retourner chez ses parents. » (*Kenzô wa itsumo saikun ni mukatte seika ni kaere to itta.*) « De son côté, sa femme montrait par l'expression de son visage que cela ne le regardait pas. » (*Saikun no hô de wa mata kaerô ga kaerumai ga kocchi no katte da to iu kao o shita.*) « L'humeur de Kenzô avait des hauts et des bas. » (*Kenzô no kibun ni mo agari sagari ga atta.*) « De son côté, sa femme ne cédait pas. » (*Saikun mo ugokanakatta.*)

À chaque situation de conflit, ils se critiquent ainsi l'un l'autre par la pensée, et cette construction parallèle est fréquemment utilisée pour traduire la tension de leur face-à-face. Pour Kenzô, O-Sumi n'est pas assez compatissante et elle ne s'exprime pas suffisamment. Sa femme, quant à elle, pense que Kenzô est égoïste et têtu. Souvent le narrateur est plus tolérant avec O-Sumi et souligne les défauts de son mari.

Dans leurs querelles, un schéma immuable se met en place peu à peu. Dans un premier temps, Kenzô donne libre cours à sa colère, en faisant à sa femme d'invariables griefs, auxquels elle résiste en se figeant dans une muette réprobation. Sôseki traduit cet état de leur relation par une métaphore

qui décrit chaque personnage tournant inlassablement sur le même cercle. Puis soudain ils brisent cet engrenage et une détente devient possible :

Il arrivait quelquefois à Kenzô d'arrêter net sur sa lancée. C'était au moment où sa fureur retombait. Et il arrivait à sa femme de cesser brusquement son manège. Mais elle, c'était au moment où elle sortait de son mutisme.²²

Les quatre phrases se répondent par paires selon un rythme symétrique. Cette structure permet en effet de styliser la description des querelles du couple en soulignant leur aspect répétitif. Quelquefois se juxtaposent deux paragraphes, dans lesquels le narrateur explique la position de chacun des protagonistes. Le narrateur analyse par exemple qu'O-Sumi, malgré son manque d'éducation, est pleinement consciente de l'évolution des mœurs en cette époque de grands changements. C'est pourquoi elle ne supporte pas de devoir respecter son mari pour la seule raison qu'il est son mari. Kenzô, lui, a beau avoir fait des études et acquis des idées nouvelles, il reste conservateur à ce sujet et ne peut s'empêcher de penser que la femme doit par principe obéir à l'homme.²³

À ce propos, de nombreuses expressions évoquant le couple des protagonistes semblent renforcer le parallélisme de deux camps créé par la structure symétrique. Ainsi dans le passage suivant :

Tous deux lançaient l'un contre l'autre les mêmes mots accusateurs. Et chacun lisait dans le comportement de l'autre les rancœurs cachées au fond de lui-même. Et chacun se sentait obligé d'admettre que ces accusations n'étaient pas dénuées de fondements.

*Futari wa ryôbô de onaji binan no kotoba o otagai no ue ni nagekakeatta. Sôshite otagai ni hara no naka ni aru wadakamari o otagai no soburi kara yoku yonda. Shikamo sono binan ni riyû no aru koto mo mata otagai ni mitomeawanakereba naranakatta.*²⁴

Les termes *futari* (tous deux), *ryôbô* (les deux), *otagai* (l'un l'autre), *onaji* (le même) ainsi que *-au* (élément verbal indiquant la réciprocité dans un verbe composé) reviennent avec insistance. D'ailleurs dans *Michikusa*, d'autres mots introduisant la bipolarité du couple, tels *sôbô* (les deux), *fûfu* (le couple), *jibun tachi* (nous), *meimei* ou *sorezore* (chacun des deux), apparaissent fréquemment.

Si ce système d'oppositions binaires permet d'obtenir systématiquement l'opinion d'O-Sumi sur Kenzô, il existe un autre regard, celui du narrateur qui prend parfois du recul pour juger, voire condamner, l'attitude du personnage principal. Généralement, l'histoire suit la chronologie des événements durant une année, au fil des saisons, du printemps à l'hiver. Mais, par moments, le récit

²² *Ibid.*, p. 216-217.

²³ Dans l'article déjà cité, Aihara Kazukuni fait remarquer que l'on trouve dans *Journal et notes* de Sôseki des épisodes concernant le conflit entre le romancier et son épouse, identiques à ceux qui figurent dans le roman. Cependant, dans son *Journal*, l'écrivain ne fait qu'accuser violemment sa femme sans se mettre aucunement en question. Il écrit que son épouse est une lève-tard insupportable, qu'elle manque de discrétion, qu'elle ne lui parle pas assez, ou que ses crises d'hystérie ne sont que des comédies. *Sôseki-ron shûsei, op. cit.*, p. 71-73.

²⁴ *Ibid.*, p. 197.

fait place à un commentaire, signalé par des expressions telles que « à ce moment » (*sono toki*) ou « à cette époque » (*sono koro*), laissant penser que le narrateur se place tout à coup à un moment ultérieur comme pour « se souvenir » de ce qu'il raconte :

À cette époque, Kenzô éprouvait une lassitude extrême lorsqu'il rentrait chez lui.²⁵

Ce regard extérieur porté sur Kenzô prend souvent une tournure qui dénonce ses relations avec O-Sumi : « Au lieu de faire de telle façon, Kenzô... », « Kenzô ne se rendait pas compte de... » ou encore, « Kenzô était absolument incapable de penser que... »

Dans un passage, le narrateur critique son côté « raisonneur » :

Dans ces cas-là, au lieu de se demander dans quelle mesure sa femme disait vrai, Kenzô était homme à vouloir tout de suite l'écraser sous le poids de son raisonnement.²⁶

Parfois, son manque d'attention est mis en cause :

Au lieu d'observer avec attention quelle réaction provoquaient ses réprimandes chez sa femme hystérique, il se contentait souvent d'imaginer que sa femme affectait ce genre d'attitudes dans le seul but de lui nuire, et il marmonnait des paroles amères.²⁷

Ces critiques montrent que Kenzô, qui se croit supérieur aux autres du fait de son activité intellectuelle, est en réalité un homme froid et peu compréhensif. Elles mettent même en doute la capacité de raisonnement sur laquelle le personnage fonde sa supériorité.

Kenzô ne se rendait pas du tout compte qu'il se dupait lui-même en se servant des armes de la logique. Avec son esprit modelé par l'étude, il considérait son épouse, incapable d'admettre sans réticence et avec docilité un raisonnement limpide, comme une vraie tête de mule.²⁸

Progressivement, il semble que les avis exprimés par son épouse et les commentaires du narrateur soient comme assimilés par le personnage et qu'ils donnent lieu à l'émergence d'une voix intérieure. Celle-ci remet en question le fondement même de la vie de Kenzô, en lui demandant avec une insistance croissante qui il est, où il va et même pourquoi il est là :

– Mais au bout du compte, qu'est-ce que tu es venu faire sur terre ?

Quelque part dans sa tête, il y avait quelqu'un qui lui posait cette question. Il ne voulait pas y répondre et s'efforçait dans la mesure du possible d'éviter d'avoir à le faire. La voix le poursuivait toujours. Elle ne cessait de répéter la même chose. À la fin, il cria :

– Je n'en sais rien !

Cette voix aussitôt se rit de lui

²⁵ *Ibid.*, p. 202.

²⁶ *Ibid.*, p. 30.

²⁷ *Ibid.*, p. 89.

²⁸ *Ibid.*, p. 31.

- Il est impossible que tu ne saches pas. Tu sais où tu dois aller, mais tu ne peux pas y aller. Quelque chose t'en empêche en chemin.
- Je n'y suis pour rien !²⁹

La voix indique à Kenzô qu'il y a peut-être une erreur dans sa vie et qu'il faut certainement qu'il franchisse une étape. Elle lui suggère même qu'il sait très bien ce qu'il doit faire au fond de son cœur.

À la fin du roman, Kenzô se met à écrire. La voix qui le condamne devient de plus en plus insistante et intolérable. Grâce à son travail de remémoration des souvenirs refoulés, il est désormais pleinement conscient du fait que rien ne s'efface dans la vie, et que « ce qui est arrivé une fois nous poursuit sans fin ». Kenzô est prisonnier de ce déterminisme du temps vécu. Mais l'actualisation du passé a parallèlement un aspect enrichissant : le fait d'introduire le passé dans le présent, « tel qu'il était au moment où il était le présent » (Proust), interrompt la linéarité du temps et crée une dimension atemporelle, permanente, voire universelle.

Tandis qu'il corrige d'interminables copies d'étudiants, l'envie le prend soudainement de tout abandonner pour aller se promener. C'est un beau jour d'hiver, le soleil le réchauffe et il se sent léger. Comme saisi d'un *élan vital*, il éprouve tout à coup le désir d'écrire. Disposant d'une dizaine de jours avant d'être absorbé par une nouvelle tâche, il se jette dans ce travail avec une énergie désespérée. La scène est d'une extrême violence :

Il s'apercevait à son grand déplaisir que sa santé se détériorait progressivement, mais il n'en tenait pas compte et s'acharnait sur son travail. Comme s'il se révoltait contre son corps, comme s'il brutalisait sa santé, comme s'il voulait se venger de sa propre maladie. Il avait soif de sang. Or, comme il ne pouvait tuer personne, il se contentait de s'abreuver du sien, faute de mieux.

Lorsqu'il eut fini de rédiger le nombre de feuillets prévu, il jeta son stylo et s'écroula sur les tatamis.

Aaah !, hurla-t-il comme une bête sauvage.³⁰

Le combat auquel il se livre ici pour accoucher de son œuvre montre la profondeur de l'abîme creusé à l'intérieur de son être.

Cette fin ne se rapproche-t-elle pas à certains égards de celle d'*À la Recherche du temps perdu* ? Lorsque le héros-narrateur de la *Recherche* a terminé son récit de vie, n'a-t-il pas ressenti la même nécessité d'écrire pour que sa vie puisse lui paraître enfin « digne d'être vécue » ? Mais tandis que le personnage de Sôseki s'abandonne à ce désir en suivant son impulsion, le narrateur proustien médite longuement sur son livre. En outre, si le lecteur est tenté d'imaginer que Kenzô a sans doute écrit un récit sur sa propre vie, il sait en revanche avec certitude, à la fin de la *Recherche*, que le livre projeté par le narrateur n'est autre que celui qu'il vient de lire. Son acte autobiographique, qui jusque là se limitait au stade psychologique, prend ici une dimension artistique. Sôseki n'a pas pu lire l'œuvre de Proust,

²⁹ *Ibid.*, p. 298.

³⁰ *Ibid.*, p. 312-313.

publiée de 1913 à 1922. Cependant les deux écrivains ont subi l'influence de la théorie bergsonienne de la mémoire et parviennent à une conclusion commune : c'est le travail de remémoration qui ouvre la voie à la création.

Il semble en effet que tout le roman converge vers ce dénouement. Le narrateur de *Michikusa* observe dès le départ que le travail intellectuel chez Kenzô ne le mènera que dans une contrée aride et désolée où s'épuisera son « sang chaud³¹ ». Lorsqu'il rédige ses cours, son écriture se réduit de plus en plus à des « pattes de mouches ». Mais le passage suivant indique que l'horizon s'ouvrira pour lui révéler quelque chose d'important.

Il fallait encore du temps avant que quelque chose de véritablement grand, qui échappe au pouvoir de l'argent, entre dans sa perspective.³²

Ce « quelque chose de véritablement grand », qui dépasserait l'attitude mercantile que son entourage tente de lui imposer, semble précisément être ce travail d'écriture dans lequel Kenzô s'engage au péril de son existence à la fin du roman.

Le roman, décrivant un parcours, une évolution de Kenzô, peut se lire comme un « récit de cure ». D'après Philippe Lejeune en effet, ce genre prend en tant qu'objet narratif les différentes étapes d'une cure psychanalytique.³³ Grâce à la philosophie de Bergson, Sôseki avait déjà découvert l'inconscient. La progression du roman — rencontre avec son père adoptif, actualisation des souvenirs d'enfance, remise en question de sa vie — s'achève avec l'issue finale du travail d'écriture, révélée soudainement comme la guérison dans une cure analytique.

Par ailleurs, cet aspect novateur ne permet-il pas de réexaminer la question du « naturalisme » de *Michikusa* ? Dans une conférence intitulée « Éducation et littérature » prononcée le 18 juin 1911, l'écrivain développait sa conception de ce qu'il appelle la « littérature naturaliste authentique » (*shin no nachurarijumu*³⁴ *no bungaku*) :

La littérature naturaliste authentique décrit les faits tels qu'ils sont. Sa tendance à l'autoanalyse et à l'autocritique se répand graduellement dans les mœurs, et l'esprit des hommes est devenu extrêmement prosaïque : il a pris une tournure ordinaire. Contrairement au romantisme qui a décrit un idéal presque impossible à atteindre, dépassant l'individu et le genre humain, la description de notre part d'humanité caractérise le naturalisme qui dépeint le quotidien « tel qu'il est » — en mettant l'accent sur ce tel qu'il est —, et représente la réalité avec ses défauts, ses

³¹ *Ibid.*, p. 9.

³² *Ibid.*, p. 174.

³³ Cf. Philippe Lejeune, « Peut-on innover en autobiographie ? », in *L'Autobiographie, V^{tes} Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*, Les Belles Lettres, 1988, p. 75.

³⁴ Le mot « *nachurarijumu* » est ici en *katakana*. Sôseki tend à utiliser cette transcription phonétique du mot anglais pour parler du naturalisme tel qu'il le conçoit. Mais il lui arrive d'employer « *shizen shugi* » également pour le naturalisme en général. Par contre, il désigne systématiquement le mouvement « naturaliste » japonais par « *shizen shugi* ».

faiblesses, son endroit et son envers, non pas sur un seul et même plan, mais dans sa totalité pluridimensionnelle.³⁵

Selon le romancier, l'esprit romantique rejoint dans sa tendance idéaliste la morale confucéenne qui, à l'époque d'Edo, consistait à considérer que l'homme peut atteindre à ses idéaux par sa seule force intérieure. L'image de l'homme qui en découlait était fort éloignée de la réalité. L'esprit scientifique de l'ère Meiji a mis en question cette pensée figée grâce à une observation objective de la nature humaine. La « littérature naturaliste authentique », fondée sur l'autoanalyse et l'autocritique, a le grand mérite de présenter l'homme « tel qu'il est ».

Sôseki affirme plus loin que si l'étiquette « naturalisme japonais » (*Nibon no shizen shugi*) est devenue synonyme de « quelque chose de méprisable » (*iyashimu beki mono*), c'est parce que les « écrivains de cette école » ont commis « l'erreur » d'exagérer l'aspect négatif de l'homme, jusqu'à l'absence totale de souci éthique. Selon le romancier, cet « échec » des écrivains « naturalistes » serait le résultat d'une réaction incontrôlée contre les excès du « romantisme » antérieur. Le naturalisme *authentique* doit donc engendrer le désir de s'améliorer :

Même une littérature qui décrit les défauts de l'homme doit, tôt ou tard, une fois que le lecteur a saisi l'ensemble de ces défauts, provoquer chez lui un sentiment de dégoût ou susciter un désir d'amélioration morale.³⁶

Michikusa semble répondre aux critères d'un roman « naturaliste » tel que l'écrivain les avait définis. L'œuvre décrit son héros « tel qu'il est » sans craindre de dévoiler toutes ses faiblesses. Le souci éthique du romancier paraît également évident compte tenu de la libération finale dans l'acte de l'écriture, libération rendue possible par la lucidité avec laquelle le personnage de Kenzô est analysé.

Par conséquent, ce texte peut se lire comme une tentative romanesque de Sôseki pour examiner comment un homme peut réécrire son récit de vie. Ayant acquis une connaissance nouvelle sur lui-même, que ce soit dans l'ordre de l'inconscient (souvenirs d'enfance retrouvés) ou à l'échelle d'une analyse objective (écoute et assimilation de l'avis des autres sur sa personnalité), Kenzô parvient à une nouvelle vision de lui-même.

Autrement dit, si l'on tient à lire *Michikusa* comme « un roman autobiographique » ou « naturaliste », cela n'est possible qu'à condition de bien préciser le sens de ces expressions.

Michikusa en effet n'est pas un roman autobiographique au sens courant — c'est-à-dire une fiction mettant en scène quelques éléments de la biographie de son auteur, mais bien une

³⁵ « *Kyôiku to bungei* » (Éducation et littérature), in *Sôseki bunmeiron-shû*, Tôkyô, coll. Iwanami bunko, Iwanami shoten, 1992, p. 198. Cf. également « *Bungei to dôtoku* » (Littérature et éthique), in *ibid.*, p. 67-95.

³⁶ *Ibid.*, p. 199.

autobiographie fictive — c'est-à-dire la description romanesque des efforts par lesquels un personnage de papier, Kenzô, en arrive à écrire son propre récit de vie.

De même, *Michikusa* n'est pas « le roman naturaliste de Sôseki », comme on l'a suggéré, parce qu'il prendrait pour thèmes privilégiés l'argent, la famille ou la grisaille du quotidien. Mais c'est peut-être en revanche, dans la mesure où il allie ambition scientifique et exigence éthique, le fruit des aspirations de l'écrivain à une « littérature naturaliste authentique », au sens très particulier qu'il a donné à cette expression.